

2. Хотя «Три желания» Я.Капара и Э.Клоса и «Здесь львы» В.Кршки (оба—1958) и были сняты в рамках традиционной эстетики, того, что они робко ставили вопросы о жизни человека в социалистическом обществе, хватило для разноса.

3. Влчил перечисляет известных режиссеров, которые когда-то были ассистентами на одной или нескольких картинах старших мастеров. Збынек Брыних работал у Иржи Вайса (1913–2004) на фильме «Последний выстрел» (1950), Ладислав Хельге вместе с Иржи Крейчиком снимал «Фрону» (1954), Индржих Полак (1925–2003) был ассистентом Яна Капара и Эльмара Клоса на картинах «Похищение» (1952) и «Музыка с Марса» (1955).

4. *Чуржик Ян* (1924–1996)—оператор. С Ф.Влчилом снял также «Белую голубку». Работал со Збынеком Брынихом на фильмах «Каждая крона хороша» (1961), «Эшелон из рая» (1962), затем снимал картины с В.Хитиловой, Э.Шормом, А.Машей и др.

5. Имеется в виду фильм Альбера Ламориса «Красный шар» (1956).

6. «Высший принцип» И.Крейчика (1960) и «Ромео, Джульетта и тьма» (1959) Иржи Вайса—картины, в которых была сделана попытка недогоматически рассказать о героизме во время войны.

7. Имеется в виду фильм Марселя Камю «Черный Орфей» (1959).

8. Здесь намек на ситуацию, благодаря которой возник фильм Ф.Влчила «Долина пчел». Из-за больших финансовых затрат, связанных с «Маркетой Лазаровой», сразу же после съемок на студии было решено еще раз использовать костюмы и реквизит, сняв картину из той же эпохи. Студия обратилась к писателю Владимиру Кёрнеру, и тот из своих набросков в рекордные сроки развил полноценный сценарий трагедийной истории о стремлении к мирской свободе и религиозном фанатизме. Влчил снял фильм всего за пару месяцев, и тот вышел практически одновременно с «Маркетой Лазаровой», но на фоне успеха «Маркеты» был встречен прохладно.

9. Имеется в виду Альбрехт (Войтех Вацлав) фон Валленштейн (Вальдштейн) (1583–1634)—знаменитый полководец Тридцатилетней войны, герой ряда литературных произведений (в частности, пьес Шиллера).

Штефан УГЕР

Слава пришла к нему в шестьдесят втором году, когда он снял «Солнце в сети» по Альфонзу Беднару¹ и подал сигнал всем ждущим на стартовой черте дебютантам и бывалым воякам—по направлению к финишу первой части марафонской дистанции, которую можно назвать стремлением создать и укоренить кинематографическую культуру в Чехии и Словакии. Тогда «Солнце в сети» увидело солнце Лазурного берега в Каннах, следующие фильмы Угера «Орган» и «Дева-чудотворица» прижились на берегах Лаго Маджоре, где первый из них удостоился одной из самых высоких наград фестиваля в Локарно. В ближайшие дни словацкие зрители увидят самый последний фильм Угера и Беднара «Три дочери». Думаю, они не будут разочарованы. В самом начале нашего разговора Угер приводит любимое изречение Беднара: «Кино—это ярмарочная песня современности». И добавляет: «Я согласен. Точно отразить в нем реальность—не главное, главное то, что можно свободно домысливать мотивы, можно получить больший простор для фантазии, юмора, улыбки...»

Вспоминая последнее, поистине гениальное произведение словацкого кино—«Дезертиров» Якубиско, я бы добавил: для жестокости, грубости, страсти. Как это поется в ярмарочной песне: «А когда ему отрубили голову...»

Мы начали с начала, с «Солнца в сети»...

Что касается заложения основ,—это честь, и так утверждают, но дело в том, что тогда это витало в воздухе. Шел шестьдесят второй год, и фильмы, с которых все это началось, снимались, собственно говоря, одновременно. Был общий негативный исток—академизм, стерильность чешского и словацкого игрового кино. Это давало нам и определенное преимущество, мы ничем не были обременены, не у кого было списывать. Конечно, и тогда были отличные фильмы, Ясный, Хельге... Моим великим шансом стал сценарий Беднара. При этом Беднар не слишком следит за тем, что происходит в кино, для него это второстепенное явление, и все же своей прозой он дал мне такую возможность. Тогда я был документалистом и из документального кино вынес уважение к социальной конкретике. Это одна из причин, по которой в кинематографию, как свежий ветер, ворвались непрофессиональные актеры.

Зазвонил телефон. Угер снял трубку. Это Карваи². Час назад мы расстались, он знал, что мы тут сидим. Что он сказал? Лагола³ умер. Полдо Лагола. Только что, минутой назад, за чашкой черного кофе на киностудии на Колибе. Измученное сердце... Ярмарочная песня, плохой роман—что они по сравнению с жизнью! Мы не виделись двадцать лет, в конце ноября мы разминулись в Братиславе, потом он на авось позвонил мне в Прагу и по невероятной случайности нашел меня по этому номеру, в этот час. Конечно, встретимся в январе. Мне сказали, что его не будет в Братиславе. И, тем не менее, он был первым, кого я встретил в гостиничном холле. Мы узнали друг друга, то есть он узнал меня раньше, чем я его, двадцать лет назад у него были кудрявые волосы, потом он эмигрировал, его оскорбили, обидели, он был как Агасфер, скитался по-всякому то тут, то там, писал рассказы, пьесы, снимал кино, но не продался. В последние годы он жил в Мюнхене. Наконец, круг замкнулся дома. Мы вместе шли по морозной братиславской улице, он горько шутил, отрывочно рассказывал; он только что закончил в Братиславе адаптацию «Спящего под знаком Зодиака» Вайса. «Я покажу тебе фильм,—говорил он,—в субботу будет премьера!» Приедут из «Юнайтед Артистс». В пятницу вечером встретимся, пойдем выпить вина, поговорим обо всем, что произошло за эти двадцать лет. Не поговорим. В пятницу в полдень он умер. Ему не было и пятидесяти. И он лежит в словацкой земле, которую искал всю жизнь. Ярмарочная песня. Плохой роман. А у меня возникло жуткое чувство неоправданности, сознание, что что-то могло быть, но никогда не будет, мешающее дышать.

Недавно мы долго дискутировали о щах,—продолжал Угер.—Он любил готовить. Он хотел точно знать, как я их варю. Он всегда говорил, что тоже хотел бы снимать художественные фильмы, как мы, но ему приходится зарабатывать на жизнь. Многие утверждают, что его рассказы о восстании, которые теперь выходят на словацком языке, отличаются неким очарованием в духе Малапарте⁴. И «Спящего под знаком Зодиака» ждали с нетерпением. Полдо Лагола. Вот еще одна тема для обсуждения словацкой действительности. Кто еще сегодня может точно определить, как все тогда, много лет назад, происходило, все как в тумане, что и как...

—Хуже всего, что мы, наконец, снова взяли карандаш и продолжили работать...

—В «Органе» мы с Беднаром хотели сделать попытку синтеза. Конечно, это все только рассуждения постфактум. Много мнений и точек зрения, и чисто эстетических, рождается только из сюжета, из истории, которая и здесь была основой художественного подхода. Ее знал Беднар: готика, величие музыки, а рядом—низость, корыстолюбие определенной группы людей. В ходе работы стало ясно, как нужно все это закольцевать. И так вышло, что я, собственно, сразу же во втором фильме отошел от того, что пражские коллеги делали еще долго.

«Дева-чудотворица» как-то выбилась из ряда. Но эта тема меня ужасно интересовала, потому что словацкий сюрреализм был первым настоящим проявлением словацкого модернизма. Мы хотели узнать, можно ли продолжить эту линию, удастся ли преодолеть двадцатилетний период топтания на месте. Мой последний фильм—он, в свою очередь, почти реалистический, в его основе лежит старая баллада; мы хотели показать, что в этом есть что-то, бьющее ключом из глубины, перевести на экран часть той трагики, которую этот народ проносит через свою историю.

Я хотел бы попытаться сформулировать еще кое-что. Процесс творческой эволюции пражских друзей начался с первой резкой реакции на то, что было, развивался в очень разных направлениях, пока, наконец, не сформировалась почти совершенная, широкая картина, шкала, палитра. Наверное, только в тот момент стало можно говорить о кинематографии. Единственным общим знаменателем под всем этим, очевидно, была этика. В Словакии эта широкая картина априори почти исключается, здесь нет таких возможностей даже в отношении количества фильмов, и, таким образом, у нас всегда вверху списка будут один-два фильма в год, к которым придется приплюсовать фильмы следующего года или двух. Короче говоря, облик кинематографии будет вырисовываться всегда за длительные промежутки времени. При этом говорят, что хороша та кинематография, которая является национальной. Я не очень-то в это верю. Это справедливо в отношении, например, Формана, конечно, но не в отношении Немца, его тема намного более интернациональна, а какое это кино!

—Именно в Словакии много говорят об интернациональном импульсе...

—Не знаю, Роб-Грийе и снимаемый в копродукции фильм «Человек, который лжет»⁵ к Словакии особого отношения не имеют, речь идет, скорее, о завязывании производственных контактов, о том, как бы выйти из изоляции. Эти усилия могут принимать различные формы, наверное, и такая необходима. Но я отношусь к этому немного скептически, потому что до сих пор всегда оказывалось, что копродукция—не выход. Выход—это отечественное производство, и в культурном государстве, каковым наше пока остается, созидание культуры на своей почве является важной составной частью смысла существования. Может, с помощью совместного производства мы приобретем валюту, но в остальном я не вкладываю в него больших надежд. Возможно, я слишком укорененный человек, вне этой страны я

чувствую себя нехорошо, я не могу представить себя где-то еще. Нужно обладать огромной силой, чтобы пить и из других источников. Большой мир быстро пресыщает. Однако нельзя недооценивать приманку валюты. Теперь вопрос в том, будет ли наша культурная политика достаточно щедрой, чтобы решить эту проблему. Будет ли она достаточно щедрой, чтобы своей первоочередной задачей в области кино поставить реализацию в полном объеме способности чешских и словацких авторов свободно выражать себя и свой мир. Стремиться продавать этих авторов за доллары или давать ход этой тенденции в результате близорукой культурной политики—это может стать большой трагедией. Однако ни в коем случае мы не должны занижать планку. Это вопрос не только крупных контекстов. Каждая маленькая кинематография страдает от своей малости и всегда ищет новые пути. Кто-то приспособливается, кто-то имитирует. Чехословацкая кинематография решала эту проблему до сего времени тем, что делала упор на современности, обратила к ней непосредственный, открытый взгляд. Лицом к лицу. Это, наконец, позволило ей преодолеть свою малость и завоевало внимание и за рубежом.

—*Не кажется ли Вам, что давешняя история «Солнца в сети» многое напоминает?*

—Наверное. Точно так же, как Вера Хитилова, наверное, думала о «Маргаритках», так и я думал, что снял серьезный, позитивный фильм, и поэтому меня безмерно удивила реакция тогдашнего секретаря КПС Бацилека⁶. Упреки доходили до абсурда, выискивались зашифрованные высказывания, которые другие заговорщики якобы могут прочесть. Например, солнечное затмение означает закат коммунизма, лодка на суше—современное состояние социализма. Помимо этого в моем фильме обнаружили скепсис, несовместимый с нашей жизнью, которому не место в нашем словаре. Конечно, фильм и сам по себе мог бы воспротивиться таким интерпретациям, вот только фильм не может сам себя защитить. Только не у нас. В его защиту выступила чешская культура, и ситуация тогда развивалась почти стремительно. Бацилек хотел свозить нас в какие-нибудь колхозы, чтобы показать нам, насколько мы ошибаемся, как мы клеветем. (При этом он и не подозревал, что на съемках мы даже убрали некоторые из этих ржавеющих машин, потому что нам показалось, что это уже слишком. Мы приукрасили действительность.) Но дело не дошло до этой поездки, скорее, изменилась политическая ситуация. «Солнце в сети» в следующем году появилось в официальном списке достижений нашей кинематографии и сейчас приводится как пример социалистической ангажированности.

При этом я думаю, что от некоего поля напряжения между культурой и политикой культура может выигрывать, по крайней мере, не происходит застоя. Но как быть с кинематографией? Как там разрешить такую напряженную ситуацию? Обсуждаться должен принципиально только готовый фильм. Художник должен пользоваться абсолютным доверием. Если доверия нет, не остается ничего иного, как его уволить. Он не может пользоваться доверием с одним сценарием и не пользоваться с другим. Так нельзя. Если бы мы хотели, наконец, чему-то научиться, мы бы обнаружили то, что

за два года наш взгляд на все совершенно меняется. С фильмами «Маргаритки» и «О празднике и о гостях» все окончится так же, как с «Солнцем в сети». А конференция в городе Банска Быстрица, если посмотреть на нее с позиции сегодняшнего дня, это серьезный политический проступок во вред чехословацкой культуре.

—*В последнее время мы постоянно слышим, что импульс якобы исчерпал себя, что чешская и словацкая кинематографии должны искать новый подход, новый материал, новый, как бы синтетический взгляд на вещи.*

—Я тоже это слышал, но всегда анонимно. Мне было бы очень интересно, если бы однажды это конкретно сформулировал какой-то реальный автор. Пока у меня есть подозрение, что это просто смягченная формулировка определенного политического заказа. Дело в том, что современность, по-моему, не может себя исчерпать. И обязанность всех тех, кто управляет кинематографией, охранять возможность неограниченного пользования этим источником. Мобилизовать всех, чтобы они не утратили активной позиции по отношению к современности. Чтобы не потерять ни одного вида свидетельства, мнения. Здесь я имею в виду конкретно Яна Немеца. А иначе получится, что мы неизбежно выгоняем людей в эмиграцию.

Если наше кино перестанет быть оригинальным явлением, голосом, который неустанно будет напоминать: я здесь, считайтесь со мной!—то наш ждет лишь судьба культурной провинции. Не только в европейском масштабе, но и в чехословацком. А то, что нам необходимо искать путь к зрительскому кино? Это делает, наверное, каждый, без лишних напоминаний, но не следовало бы этим злоупотреблять. Это обоюдоострое оружие. Наши зрители не ходят, например, на советские фильмы, которые уж точно нельзя упрекнуть в излишней интеллектуальности. Если интерес зрителей—это экономический аргумент, то должны, наверное, найти способы финансировать чехословацкую кинематографию отвечающим ее значению образом. Ведь именно так называемые некассовые фильмы являются, как известно, главным источником дохода от киноэкспорта, а авторов уже нужно было бы, наконец, проинформировать, что, собственно, продается, а что нет. Во времена конференции в Банске Быстрице преобладали идеологические критерии, а теперь, в свою очередь, коммерческие, мы впадаем из крайности в крайность. Добить чехословацкое кино кроной—это самоубийство. Мы маленькая страна, на собственном рынке мы не прокормимся, а на зарубежном лучше всего идут как раз произведения, подвергающиеся наибольшей критике. Но я все же думаю, что при нашей бухгалтерии рентабельность фильма трудно доказать. Что, в конце концов, как известно, касается далеко не одной кинематографии.

—*Вашему поколению в Словакии уже дышит в затылок молодежь...*

—Да, Якубиско, Ганак⁷, Гаветта, сценарист Догнал⁸... Это наше счастье, и по результатам видно, что это действительно талантливая группа. Может дойти до конфронтации, которую начал потрясающий Якубиско. У них иной опыт, чем у нас, наверное, будут столкновения, а, значит, и то, в чем мы до недавнего времени завидовали Праге—более широкая шкала.

Кажется, что сегодня молодежь найдет на Колибе достойные, равные возможности, главное, чтобы им не пришлось долго ждать, простаивать. Они на многое жалуются, и по праву, мы, старшее поколение, возможно, уже отчасти плывем по течению. Они видят все незамутненным взглядом, и это здоровая ситуация. Конечно, есть не только молодежь, в последнее время появляются дебютанты старшего возраста, дело в том, что словацкая кинематография пытается широко раскрыться, не ограничиваться определенным кругом людей, которые, в конце концов, могут просто исчерпать себя. В 1968 году в пяти из семи снятых полнометражных художественных фильмов появляются новые имена. При этом у нас уже шестнадцать режиссеров полнометражных фильмов, так что постепенно возникает и социальная проблема, или, скорее, общественная проблема, потому что телевидение и неигровые виды кино определенно дают возможность заработать. Эта проблема существует и в других странах, но вот только эта кинематография меньше, и поэтому здесь все более очевидно.

—Как Вы относитесь к актерам и непрофессиональным исполнителям?

—Сколько себя помню, я всегда утверждал, что это искусственная проблема. Когда-то в прошлом мы решительно заступались за непрофессиональных исполнителей, мы провозглашали этот принцип как единственное решение, мы считали, что так в кинематографию попадет определенная социальная категория. Но, наверное, все дело действительно в индивидуальности режиссера, в том, умеет ли он лучше работать с профессиональными актерами или с непрофессиональными. Я верю в типологию, я высоко ценю лицо, отмеченное жизненным опытом. Непрофессиональный исполнитель—это, собственно говоря, неудачный термин, полено перед камерой все равно не поставишь. Можно и сейчас снимать только профессиональных актеров, определенно, но для меня ключевым является лицо, тип. Я выбираю людей в зависимости от того, как они выглядят. Я рад, когда это получается с профессиональным актером. Но в большинстве случаев это не актеры. Непрофессиональный исполнитель почти всегда придает фильму некое другое измерение.

У нас в Словакии очень трепетно относятся к речи. Мы маленький народ, язык—это единственное сокровище, поэтому процветает пуризм. То, что терпят у Формана, в словацком фильме бы не прошло. Все требуют словацкого литературного языка, да только на словацком литературном языке невозможен народный диалог. Поэтому все твердят, что в наших фильмах говорят ужасно. А то, о чем говорят, уже не важно. Просто романтизм какой-то.

—Чем бы Вы занимались, если бы не снимали кино?

—На этот вопрос трудно ответить, мой путь в кино был хрестоматийным: после экзаменов на аттестат зрелости сразу в ФАМУ—оттуда меня через год исключили за недостаток таланта, но поскольку я из семьи, где пятеро детей, а учился в институте я один, они сжалились надо мной, смиловались и позволили повторить курс. Потом я уже без приключений

окончил институт. То есть никакого опыта в чем-то другом у меня и нет. Многие известные кинематографисты узнали жизнь со всех сторон, в то время как мы пережевываем непосредственные впечатления. Может, в этом наша сила. Посмотрим, долго ли можно на этом протянуть. Возможно также, что мы умрем от недостатка знаний, что мы преждевременно выдохнемся, и тогда встанет проблема, где еще мы можем приносить пользу. Таких людей, как Ренуар, кто продержался до семидесяти, страшно мало.

Что же еще я мог бы делать? Наверное, что-то такое, чтобы можно было много путешествовать, не по миру, а по горам и долам. Знаете, здесь в городе я чужой, меня все время притягивает деревня, жизнь там какая-то более уравновешенная, немного языческая, там царит большее единство. Интеллектуальность—это страшный балласт, который мы таскаем за собой. А, может, и преграда, возможно, мы были бы свободнее, если бы... Да только приходится жить с тем, что есть, ну а если бы ничего другого не оставалось, если бы однажды я уже ни на что не годился, то пришлось бы подумать, не мог ли бы я чем-то управлять, руководить.

Январь 1968

Угер Штефан (1930–1993)—словацкий режиссер, стоявший у истоков «новой волны». Постановщик таких фильмов как «Солнце в сети» (1962), «Орган» (1964), «Дева-чудотворица» (1966), «Три дочери» (1967), «Гений» (1969) и др.

1. *Беднар Альфонз* (1914–1989)—словацкий писатель, автор сценариев к целому ряду фильмов Штефана Угера.

2. Имеется в виду словацкий писатель и драматург Петер Карваш (1920–1999).

3. *Лагола Леопольд* (наст. имя Леопольд Арье Фридман) (1918–1968)—словацкий прозаик, драматург, сценарист и кинорежиссер. В 1949 году вследствие идеологической кампании, развернутой против его пьесы «Покушение», был вынужден эмигрировать в Израиль, позднее обосновался в ГДР. В 1960-е годы его реабилитировали на родине, и незадолго до смерти Лагола сумел поставить в Словакии картину «Сладкое время Калимагдоры» (1968) по роману известного чешского писателя-фантаста Яна Вайса «Спящий под знаком Зодиака».

4. *Малапарте Курцио* (1898–1957)—итальянский писатель и кинорежиссер.

5. «Человек, который лжет» А.Роб-Грийе (1968)—французско-чехословацкая копродукция.

6. *Бацилек Кароль* (1896–1974)—первый секретарь компартии Словакии в 1953–1963 годах.

7. *Ганак Душан* (р. 1938)—словацкий режиссер. В то время он являлся автором лишь нескольких короткометражек. Снял затем такие фильмы, как «322» (1969), «Картины старого мира» (1972), «Розовые сны» (1976) и др.

8. *Догнал Любор* (р. 1938)—словацкий сценарист. Работал с Юраем Якубиско над сценарием фильма «Возраст Христа» (1967) и несколькими фильмами Эло Гаветты.

Перевод с чешского **Марии Едемской**,
предисловие и комментарии **Виктории Левитовой**