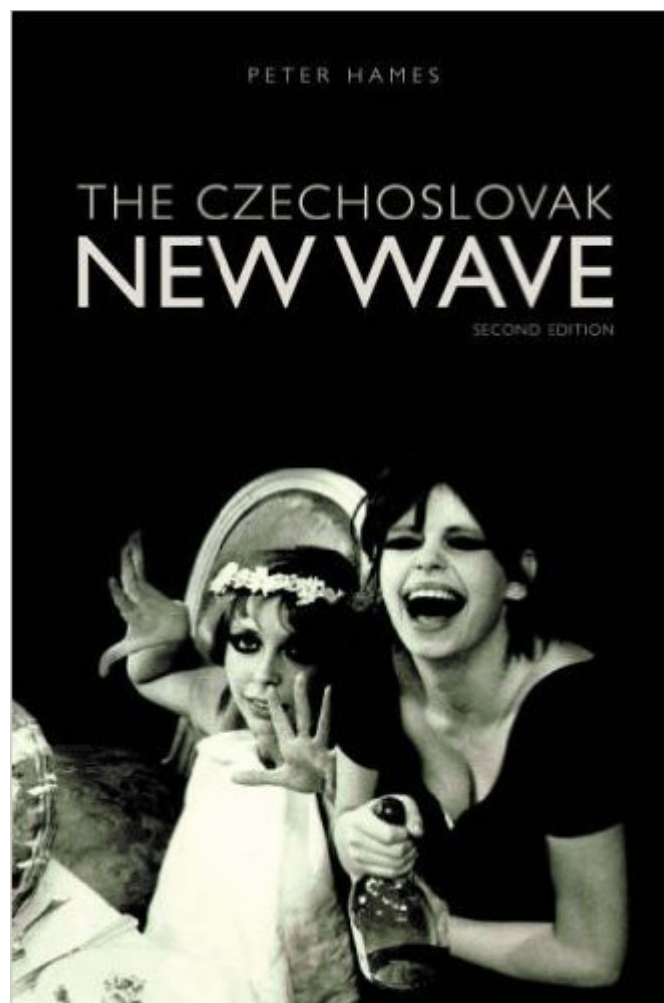


**Питер Хэймс «Введение» к книге
«Чехословацкая Новая Волна»**



Питер Хэймс «Введение» к книге «Чехословацкая Новая Волна».

/Introduction by Peter Hames/

(по изданию Peter Hames. The Czechoslovak New Wave. Second edition (New York, London: Wallflower Press, 2005))

(перевод с англ. Юрий Урсо)

ЧЕХОСЛОВАЦКАЯ НОВАЯ ВОЛНА широко признана как одно из самых важных движений в мировом кино после итальянского неореализма. Она разорвала связи с социалистическим реализмом намного более основательно, чем польское кино конца 1950х и венгерское кино начала 1970х. Её мировое значение утвердилось серией наград на международных фестивалях в 1960ые, последующим критическим и коммерческим прорывом на западные рынки. Результатом всего этого стало награждение оscarом фильмов *Магазин на площади* (*Obchod na korze/A shop on the High Street/The Shop on Main Street*) в 1965 году и *Поезда под пристальным наблюдением* (*Ostře sledované vlaky/Closely Observed Trains*) в 1967 году.

После Второй Мировой Войны Чехословакия достигла ранний международный успех, когда главный приз Венецианского фестиваля 1947 года был отдан фильму *Забастовка* (*Siréna/The Strike/The Siren*), режиссёром которого стал Карел Стекла. Однако, в течение 1950х во всем мире Чехословацкое кино было известно почти что только анимационными и кукольными фильмами Иржи Трнка и Карел Земана. Нельзя недооценивать эти достижения, но они были ясно ограничены специальной областью кинопроизводства. Фильмы *Alfréd Radok* и *Jiří Weiss* выиграла награды в конце 1950х, но никто не был подготовлен к серии внезапных призов Войтеху Ясному, Вере Хитиловой, *Zbyněk Brynych*, Яну Кáдару и Эльмару Клосу, и Милошу Форману в период времени 1963-64 гг. Два Оскара за лучший иностранный фильм следовали за тем, и Чехословацкие фильмы продолжали получать признание на международных фестивалях до приза лучшему режиссёру на Каннах, отданном фильму *Ясного Все добрые земляки* (*Všichni dobří rodáci/All My Good Countrymen*) в 1969 году. Несмотря на то, что некоторое из этого признания оставалось ограничено лишь специальной аудиторией, фестивальным жюри и коллегами режиссёрами, такие фильмы как *Магазин на площади*, *Поезда под пристальным наблюдением*, *Чёрный Пётр* (*Černý Petr/Black Peter/Peter and Pavla*, 1963) и *Любовные похождения блондинки* (*Lásky jedné plavovlásky/Loves of a Blonde/A Blonde in Love*, 1965) достигли непосредственного обращения к большой международной аудитории с их смесью 'реалистических' наблюдений, гуманности и юмора.

Рискованно спекулировать на тему, что могло бы случиться с Чехословацким кино, если бы не произошло Советского вторжения 1968 года. История Европы была бы сама по себе совсем другой. Даже если бы Чехословакия не вернулась к её предыдущей изоляции после 1968 года, однако, это маловероятно, что международный интерес был бы поддержан

на высоком уровне в начале и середине 1960х. В 1968 году Американский дистрибьютор *Поездов под пристальным наблюдением* ушёл из бизнеса с пятью Чешскими фильмами, которые включали фильмы *Brynych ... a pátý jezdec je strach* (*The Fifth Horseman in Fear*, 1964) и Яна Немца *O торжестве и о гостях* (*O slavnosti a hostech*, 1966). Несмотря на рецензии, полные энтузиазма, публика не была больше заинтересована¹. Фактический, лишь несколько важных Чехословацких фильмов достигли Запада в 1968-69 году, включая *Все добрые земляки* (*All My Good Countrymen*) и фильмы Хитиловой, Юрая Якубиско, и Яромила Йиреша, вызвавшие внимание критики, что могло быть предсказано. Это падение в интересе может быть рассмотрено как часть изменения в критической моде, особенно в Британии и США. Также как и ценность Японского и Польского кино, основанная на факте новизны, породила полные энтузиазма отзывы в конце 1950ые, также мода к Чехословацкому кино поднималась, а затем падала в течение 1960х.

После вторжения 1968 года кинопроизводство осталось незатронутым до реорганизации индустрии в 1969-70 гг., которое привело к запрещению или остановке съёмок некоторых из десяти новых полнометражных фильмов, треть годового выпуска. Впоследствии чёрный список был расширен, чтобы включать многие важные фильмы 1960х (упущенные в своё время цензурой), и, во многих случаях — такой как адаптация Яромила Йиреша 1968 года романа Милана Кундеры, *Шутка* (*Žert/The Joke*) — фильм был исключён даже из официальной фильмографии режиссёра². Значимые фильмы, которые едва ли были увидены, не говоря уже о том, проанализированы, больше не были доступны для экспорта, и какое-то количество фильмов стремительно исключили из Западных дистрибьюторских библиотек. Окончательный чёрный список включал более чем сто фильмов.

НОВАЯ ВОЛНА И РЕФОРМИСТСКОЕ ДВИЖЕНИЕ

Цензура против фильмов Новой Волны может быть понята лишь в Чехословацком контексте. Их международный успех не был основан на неких 'подрывных' качествах, которые могли быть кормом для Западной антикоммунистической пропаганды. С другой стороны, свобода выражения предоставляла кинопроизводителям начать разрушение образа Чехословакии, созданным во время Холодной Войны. Это не было чистым романтизмом, что побудило Линдсея Андерсона сказать, что условия, в которых фильмы были сделаны в Чехословакии, 'имели шанс стать лучшими в мире', или Эрнста Фишера наблюдать эфористично, что во время Пражской Весны 1968 года, Чехословакия была 'самой свободной страной за всю историю известных'³

¹ Stuart Byron, 'Don Rugoff: Ballyhoo with a Harvard Education', *Film Comment*, 11, 3 (May-June 1975), 24.

² Фильм оставался в списке официальной фильмографии режиссёра даже если он был изъят из дистрибуции

³ Lindsay Anderson, процитирован по Antonín J. Liehm, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience* (New York: International Arts and Sciences Press, 1974), 413; и Эрнст Фишер, процитированный в Jiří Pelikán (ed.) *The Czechoslovak Political Trials, 1950-1954* (London: Macdonald, 1971), 320.

Развитие творческих идей в киноиндустрии должно быть рассмотрено как один из аспектов более широкого феномена развития идей в экономике, политике, литературе и искусстве, которые составляли Чехословацкое Реформистское Движение. Это было движение, которое привело непосредственно к падению режима Новотного и Программе Действий Апреля 1968 года. Угроза введения «социалистической демократии» в восточноевропейский социалистический режим означала нанесение радикальной атаки на 'ведущую роль Коммунистической Партии', которая, как доказывал Кáрел Кóсик, было эвфемизмом для 'господствующей позиции управляющей группы'⁴. Скорей именно это было угрозой советской модели правительства, а не опасность контрреволюции, приведшая к вторжению Варшавского Пакта властей и позднейшего подавления фильмов Новой Волны вместе с другими формами выражения.

Чехословакия была одна из немногих стран Восточной Европы с прочной демократической гуманитарной традицией и опытом демократии в западном стиле в междувоенный период⁵. Реформаторы обращались к этой традиции и опыту прошлого, опираясь на которые можно было осуществить то, что они понимали как социалистическое общество. Советский Союз, с другой стороны, несомненно видел любые предложения формализовать существование конфликтующих идей как чисто капиталистический-буржуазный феномен. Это не было частью их опыта, и поэтому сложно объяснить в других выражениях.

Советский Союз всегда понимал игру *Реальной политики* (Realpolitik). Внедряя Чехословацкую конституцию, смоделированную по советскому образцу, и представляя, цитируя Александра Дубчека, 'демократизацию, настолько широкую, насколько возможно, всей социополитической системы', Чехословацкая Коммунистическая Партия поощрила бы подобные тенденции и в других странах Восточного блока⁶. Введение подлинных демократических процедур значило демонтаж аппарата безопасности, главного инструмента власти Партии и организации наиболее непосредственно связанной с советским контролем. Разрушение 'порицаемых бюрократически-полицейских методов' также приведёт к непредсказуемым последствиям где-нибудь в другом месте⁷. С данными факторами, вместе с Чехословацкой стратегической позицией, мы можем более просто понять Советские и Восточнонемецкие отношения. Из перспективы управляющей бюрократии, подлинный демократический

⁴ Karel Kosík, 'Our present crisis (extracts)', *Literární listy*, 11 Апреля 1968, переведено в Andrew Oxley, Alex Pravda and Andrew Ritchie, *Czechoslovakia: The Party and the People* (London: Allen Lane/The Penguin Press, 1973), 112.

⁵ Географический и культурно Чехословакия находится в Центральной Европе. Термин 'Восточная Европа' здесь подразумевает политическую позицию страны как часть Восточного блока.

⁶ Александр Дубчек, 22 Февраля 1968, процитированный в Paul Ello (ed.) *Dubček's Blueprint for Freedom: His original documents leading to the invasion of Czechoslovakia* (London: William Kimber, 1969), 20.

⁷ 'Позиция Президиума Центрального Комитета Коммунистической Партии Чехословакии в Письмах Пяти Коммунистов и Рабочих Партий', в Paul Ello (ed.) *Dubček's Blueprint for Freedom: His original documents leading to the invasion of Czechoslovakia* (London: William Kimber, 1969), 327.

социализм рассматривался как сомнительное преимущество и, в любом случае, как подчинённый требованиям властной политики.

Несмотря на политические и стратегические аргументы для вторжения, многие отчёты предполагали, что решение принималось меньшинством. В соответствии с Людеком Пахманном, результатами голосования внутри Советского Политбюро были такими: пять за вторжение, три против, и один воздержался⁸. Это было доказано, что, если Советский Союз распознал бы широту общественной поддержки правительства Дубчека, они бы не вторглись. Однако, что является очевидным, это то, что, однажды свершившись, пути назад уже не было.

Vladimír Fišera предположил, что Пражская Весна была озабочена политикой в узком смысле слова (т.е. озабоченность интеллектуалов гражданскими правами и отношениями с Советским Союзом)⁹. То, что он называл как 'рабочая весна', началось осенью. Планы участия рабочих в управлении экономикой были включены в Программу Действий Апреля, но к сентябрю лишь девятнадцать рабочих советов было установлено. Число быстро увеличивалось, с дополнительными 260, которые были созданы к концу года, до цифры в более 500, которая была достигнута в июне 1969 года. Fišera подчёркивает не только спонтанность их роста, но также их массовый характер. В конце концов, они были запрещены правительством в июле 1970 года. Также они не составляли главной причины для советского вторжения, они были, Fišera доказывает, одной из главных причин политики 'нормализации', которая следовала за этим.

Принимая во внимание общественное сопротивление против вторжения, те, которые выбрали сотрудничать с оккупированными властями, не имели выбора, кроме как возвратиться к хорошо-проверенным бюрократически-полицейским методам 1950ых. Единственный путь исключить людей с неправильными идеями от ответственных позиций, был исключить их в том, что может быть рассмотрено как 'чистка' экстраординарной глубины и предела. К 1970 году 600.000 людей были либо исключены, или оставили работу в Коммунистической Партии, и членство рабочих снизилось с 38% в 1968 году до 24%¹⁰. Особое внимание было уделено медиа, и по оценкам 90% телевизионных работников были уволены. Искусство двигалось быстро к ограничительным моделям 1950ых.

Чехословацкое кино выразило на весь мир интеллектуальные брожения, которые развивались с середины 1960-х. Хотя его политическое значение не было замечено за границей, оно предвещало свободу выражения, которое, переместившись в прессу, радио и телевидение, стало причиной

⁸ Luděk Pachman, *Checkmate in Prague*, переведённая Rosemary Brown (London: faber, 1975), 86. В его недавнем исследовании Пражской весны, Kieran Williams предполагает, что Советское решение вторжения было связано с недоверием Дубчека и 'повторяющимися нарушениями номенклатурного взаимодействия'. Смотри Kieran William, *The Prague Spring and its Aftermath, 1967-1970* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 110.

⁹ Vladimír Fišera, *Workers' Councils in Czechoslovakia 1968-9: Documents and Essays* (London: Allison & Busby, 1978), 7-12.

¹⁰ François Fejtő, *A History of the People's Democracies: Eastern Europe Since Stalin*, translated by Daniel Weissbort (London: Pall Mall Press, 1974), 322-3.

повышенного интереса со стороны Советского Союза и его союзников¹¹. Как таковое, кино преуспевало не хуже, чем другие формы выражения после 1968-69 гг. Лидеры киноиндустрии и союза были уволены, и полуавтономные производственные группы были распущены. Те, такие как Antonín Liehm, кинокритик и журналист, и Jan Procházka, писатель, сценарист и глава одной из наиболее авантюрной производственной группы, Švabík-Procházka, нашли сами себя в списке наиболее разыскиваемых интеллектуалов. Все противоречивые фильмы были запрещены и очевидно безвредные работы с подозрительными связи (т.е. связью с определёнными писателями или режиссёрами) были положены на полку. Кроме Милоша Формана, Яна Кадара, Йвана Пассера, Войтеха Ясного и Jiří Weiss, относительно немногие другие основные режиссёры выбрали постоянное изгнание. Но те, кто остались, нашли сами себя в серьёзных затруднениях. Ян Немец присоединился к изгнанию в 1975 году; в том же году Иржи Менцель и František Vlácil были реабилитированы после «удовлетворительного объяснения» их действий в 1960-ые. После шестилетнего молчания Вера Хитилова завершила свой новый полнометражный фильм в 1976 году. Главных фигур Новой Волны заставили замолчать в течение всего этого периода.

Движения в Кино И ЧЕХОСЛОВАЦКАЯ НОВАЯ ВОЛНА

Сравнительное изучение движений в кино едва ли было предпринято, но три главных движения были одобрены общим консенсусом: Советское кино 1920х (которое George Huaco назвал «Экспрессивным Реализмом»),¹² Немецкий Экспрессионизм и Итальянский Неореализм. Как Andrew Tudor остро заметил, все три появились из обществ, которые испытали сильную социокультурную травму, и все представляли главный эстетический разрыв с существующей традицией¹³. С другой стороны, движения 1960х, такие как Французская и Британская новые волны, были менее значимы, и не были порождены такими же серьёзными социальными катаклизмами.

Terry Lovell остро отметил, что концепция «движение» является «преднамеренной», и связана с другими социополитическими концепциями, такими как «революция» и «изменение». Она подразумевает коллективное действие к сознательной цели. Она также ссылается на дефиницию A.F.C. Wallace 'оживляющего момента ... обдуманной и самосознательной попытки представить более удовлетворительную культуру'¹⁴. В то время как Чехословацкие режиссёры почти точно отвергнут факт существования преднамеренного движения, в том, в чём не было манифестов и различных эстетических подходов, они были ясно объединены в их отказе от ограничений

¹¹ Критика, представленная кино, была по большей части непрямой, в противоположность прямому выражению критики в других медиа в 1968 году

¹² George A. Huaco, *The Sociology of Film Art* (New York: Basic Books, 1965), обсуждалось в Andrew Tudor, *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* (London: George Allen & Unwin, 1974), 168.

¹³ Там же

¹⁴ Terry Lovell, 'Sociology and the Cinema', *Screen*, 12, 1 (Spring 1971), 19.

Социалистического Реализма и в их желании создать 'более удовлетворительную культуру'.

Оба, Lovell и Tudor, применяют теорию Нейла Смелзера коллективного поведения к их соответствующим примерам, Французской Новой Волне и Немецкому Экспрессионизму. Его ряд определений может быть равноценно применён к развитию Чехословацкого кино. Lovell определяет их как следует: 'структурная благоприятность, структурное напряжение, рост и распространение общего мнения (в терминах которого переопределяется ситуация), стремительные факторы, мобилизация участников к действию, и, в конце концов, социальный контроль'. Обстоятельства в Чехословакии для развития Новой Волны были благоприятными: в обществе присутствовало экономическое и политическое напряжение и общее осознание необходимости свободного выражения. Содействующие этому факторы включали критический и коммерческий успех за границей, и социальный контроль, соотнесённый с обобщённой верой в необходимость сообщества групп кино производителей, возглавляемых творческими людьми.

Ясно, что Чехословацкая Новая Волна была движением в кино, и её развитие было тесно связано с социополитическими изменениями, которые происходили в стране во время 1960х. Что менее просто объяснить — это враждебные или апатичные позиции, занятые многими Западными Марксистами к снятым фильмам. Когда важный предшественник Новой Волны - фильм *Vlácil Голубь* (Holubice/The White Dove, 1960), - был показан на Венецианском кинофестивале, он был порицаем как 'не политическая фантазия'¹⁵. Luc Moullet обвинял фильм Немца *Алмазы ночи* (Démanty noci/Diamonds of the Night, 1964) за её реакционную эстетику¹⁶. Жан-Люк Годар, один из передовых критиков Чешского кино, взял интервью у Веры Хитиловой в своём фильме *Правда* (1969), и он вывел уравнение Хитилова = Занук и Парамаунт'. Он критиковал её за некорректную позицию, и прокомментировал, что она говорила 'как Артур Пенн и Антониони'¹⁷.

Кроме сомнительных отсылок к Пенну и Антониони, параллели явно абсурдные. Иван Пассер повернул годаровское высказывание наоборот и критиковал саму работу Годара как 'мелкобуржуазную'. Он описывает её, как искусственно претендующую на радикальность, но, на самом деле, льстящую перед зрителем. Сравнивая фильмы Годара с негуманностью рекламы, Пассер говорит:

Что интересно насчёт рекламы — это то, что ты не можешь ничего узнать в ней о людях, которые её создают, кроме того, что они хорошие ремесленники ... И это точно всё, что я знаю о Годаре из его фильмов. Он кажется пристыженным наиболее красивыми отрывками из своих фильмов. И когда люди, как он, утверждают, что наши фильмы буржуазные, у меня возникает чувство, что я знаю, откуда всё это происходит: всё, что не воняет кровью и

¹⁵ František Vlácil, проинтервьюированный в Liehm (1974), 173.

¹⁶ Luc Moullet, 'Contingent 65 1 A'

¹⁷ Жан-Люк Годар в его фильме, *Правда* (1969).

порохом, заслуживает эпитета 'мелкобуржуазный', но, кто знает, не есть ли такая стратегия позиционирования всего лишь попыткой продать свои фильмы, используя их «антибуржуазность»¹⁸

Antonín Liehm видит проблему связанной с фундаментальным непониманием между Западом и Востоком: 'она заключалась в разнице в опыте, и в том факте, что многие Западные Марксисты использовали не-Марксистские критерии для интерпретации искусства и поведения, не в их контексте, но скорей в собственном контексте, что с трудом может вести к правильному анализу или пониманию'¹⁹. Liehm также делает важное заявление, что 'когда эстетическая точка зрения диктуется свыше, единственный путь выйти из замкнутого круга идеологии лишь посредством разных эстетических мировоззрений, даже если их модели необходимо иногда искать в прошлом. И шаг вне круга — это шаг вперёд, потому что это шаг в безграничную, в неизвестную землю'²⁰.

Другой фактор, который помешал левым критикам исследовать Чехословацкое кино — это озабоченность изучения кино под капитализмом. Акцент на изучение Голливуда развился из попытки такими журналами, как *Cahiers du Cinéma* и *Movie*, утвердить важность коммерческого кино, отвергнутого вкусом Эстэблишмента. Покров отвержения Голливуда был разделён левыми критиками, и основывался, как Alan Lovell остро заметил, на вульгаризации Маркса, которое привело к коллапсу экономики, искусства и политики²¹.

Работы Луи Альтюссера, связанные с концептом идеологии, дали импульс к анализу доминирующих форм коммерческого кино, в то время как семиотика следовала примеру ранних работ Christian Metz в придавании основного значения нарративу. Совсем недавно акцент на изучение гендера и расовой репрезентации доминировал над акцентом на массовую культуру.

В последние годы термин 'Европейское арт-кино' очень часто использовался как уничижительное описание для фильмов предположительно сделанных и созданных для потребления элитарной аудиторией. Термин 'арт-фильм' не был широко использован до 1960х, и может быть связан с попытками Американской индустрии категоризировать и эксплуатировать иностранные фильмы, когда они только-только начали становиться доступными на Американских рынках. Это завершилось решением Высшего Суда 1948 года, когда главные студии были вынуждены лишиться себя самих дистрибьютерских и демонстрационных рынков сбыта. Пренебрежительный характер термина отражает гетто-подобную дистрибьюцию для иностранных фильмов и в США, и в Великобритании. Стоит отметить, что в США большинство англоязычных фильмов, произведённых вне страны, также были называемы как 'арт-кино'.

¹⁸ Иван Пассер, проинтервьюированный в Liehm (1974), 383

¹⁹ Liehm (1973), 174

²⁰ Там же, 171.

²¹ Alan Lovell, *Don Siegel: American Cinema* (London: British Film Institute, 1975), 10

Несмотря на то, что концепция 'арт-кино' редко определяется с какой-либо степенью консенсуса, эта концепция достаточно широко используется; также есть предположение, что это может быть использовано как отдельный жанр кино. В то время как многие критики возможно включают таких режиссёров как Федерико Феллини, Ингмара Бергмана, Микеланджело Антониони, Алана Рене и конечно Питера Гринуэя в их категорию 'искусства', другие исключают таких режиссёров как Луис Бунюэль и Карл Теодор Дрейер или такие области как 'кино Третьего Мира', несмотря на факт, что эти фильмы продавались по одинаковой рыночной модели.

В его коллекции интервью с ведущими Чешскими и Словацкими писателями и интеллектуалами, *The Politics of Culture*, Antonín Liehm постоянно возвращается к определениям культуры. Определение национальной культуры почти что всегда сводится к её корням в чём-то другом, нежели рынок. Его собственные взгляды представлены в двух речах: одна в 1967 году на писательском конгрессе, другая в Český filmový a televizní svaz (FITES; Союз Кино и Телехудожников), данная в 1968 году. Он доказывал, что диктаторство рынка было ничем иным, как 'диктаторством устаревшего вкуса, диктаторством среднего потребителя, идей, которые общество уже усвоило или приняло'. Этому он противопоставлял 'истинную культуру ... которая ставит под сомнение, задаёт вопросы, ведёт к неисследованным глубинам или неизвестным возможностям'²²

Находя параллели между диктатором рынка и политическими силами, Liehm защищает расширение за пределами существующих перспектив к 'полной культурной свободе':²³

В случае настоящей работы культуры ... потребитель становится активным участником в процессе, который начинается с определённой работы, и продолжается после того как потребитель испытал её ... действительный путь социализма не ведёт к массовой культуре, но делает доступной настоящую культуру для всех, кто заинтересован, вместе с напряжёнными усилиями сделать таких заинтересованных людей более и более многочисленными.²⁴

Высказываясь не о кино, но о поэзии, 'диссидентский' Марксистский философ Иван Свитак доказывал, что значение поэзии лежит в культивации 'человеческой чувствительности, восприимчивости и понимания мира'.²⁵ Признавая, что искусство взяло на себя функции, которые выполняются религией, он доказывает, что 'область мистического в произведении искусства является профилактикой против вторжений веры в другие формы социального сознания — мораль, политику, философию,

²² Antonín J. Liehm, *The Politics of Culture*, переведённое Peter Kussi (New York: Grove Press, 1973), 68.

²³ Там же.

²⁴ Там же., 82-3

²⁵ Ivan Sviták, 'Man and Poetry' (1963), in Ivan Sviták, *Man and his World: A Marxian View*, переведённое Jarmila Veltrusky (New York: Dell, 1970), 105-6.

науку'.²⁶ Kárel Kóšik доказывает, что 'настоящая работа искусства или философии раскрывает мир. Она видит и описывает то, что не было обнаружено до этого. Она обдумывает и формулирует до этого неизвестные и несформулированные мысли, и с этим актом открытия обогащает реальность'²⁷

Можно сравнить эти идеи с идеями, высказанными Американским критиком Henry Pleasants:

Самым важным укреплением позиции эстэблишмента в искусстве становится принятие обществом концепции искусства как своего рода мистерии свыше и за пределами удовольствий чувств, отличное и различное и превосходное по отношению к удовольствиям, развлечениям и отвлечениям; концепция художника как источника откровений, высокого священника, ответственного лишь только за свой предполагаемый гений, и покровительство искусства, как светского и интеллектуального аналога посещения церкви и свидетельства хорошей культурной просвещённости гражданина²⁸

Помимо её эмоционального языка, эта по-видимому пренебрежительная позиция к амбициям искусства очень характерна для того, что можно описать как доминирующие Англо-Саксонские позиции (т.е. то, что искусство — это только элитарная форма 'развлечения, удовольствия и отвлечения' и очень в малой степени что-то ещё). Что является прозрачным, так это то, что она очень отличается от мнения трёх Чешских Марксистов, которых я цитировал, которые, я буду это доказывать, сформировали часть культурного контекста 1960х в Чехословакии.

Чехословацкая Новая Волна может, с точки зрения многих сторон, быть воспринята как служащая примером этих идей. Милан Кундера доказывал, как следует далее:

Наша национализированная киноиндустрия освободила кино от уз коммерциализации и выгоды, которые мешают киноискусству по всему миру. Если наш социализм всё ещё способен становиться сознательным по отношению к самому себе, он обязан поощрять этот рост и защищать свободу, выигранную молодыми режиссёрами, потому что эта свобода есть источник славы и гордости²⁹.

²⁶ Там же, 117.

²⁷ Karel Kóšik, 'On Censorship and Ideology' (1969), переведённая Marie Kallista, в Karel Kóšik, *The Crisis of Modernity: Essays and Observation from the 1968 Era*, edited by James H. Satterwhite (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1995), 143.

²⁸ Henry Pleasants, *Serious Music and All That Jazz*, процитированный в Alan Lovell, 4. Цитата немного вне контекста. Henry Pleasants был хорошо-известным оперным и музыкальным критиком и далеким от того, чтобы питать отвращение к 'высокому' искусству. Однако, он был озабочен тем, чтобы продвигать более широкое принятие популярной музыки и джаза. Он доказывал, что голос Peggy Lee был настолько же ценен для анализа, как и Maria Callas.

²⁹ Милан Кундера, проинтервьюированный в Liehm (1973), 148.

С этой стороны, Чехословацкая Новая Волна может быть рассмотрена как одновременно 'оживляющее движение' и прогрессивное развитие к социалистической культуре. Разрыв с нормативными традициями Социалистического Реализма был важной первой фазой в предоставлении возможностей создавать свободно и в соответствии с внутренней необходимостью. Известный комментарий Хитиловой, что не говорение правды, должно быть сделано противозаконным, был весьма характерный для того времени. В их попытках представить свою версию правды, кинорежиссёры должны перенимать много моделей и влияний — неореализм, *cinéma-vérité*, *Новая Волна* (the *Nouvelle Vague*), *новый роман* (nouveau roman), Театр Абсурда, Кафку, и возвращение к лирическим и Сюрреалистическим традициям межвоенного периода. Каждый, в его собственной манере, представил свой способ отображения реального опыта.

Разнообразие продуктов и влияний ясно ставит проблему для тех, кто любит видеть движения искусства просто идентифицируемыми и привязанными к определённым обществам и историческим периодам. Однако фундаментальное единство может быть продемонстрировано под разными эстетическими подходами. Период Новой Волны представил повышенный эстетический ответ в обществе, возникавший из периода усиленной культурной ортодоксии. Очевидно, принимая во внимание ненарушаемое развитие, может быть эволюция за пределами стилей 1960-ых. К 1968-69 гг. многие режиссёры оглядывались назад на фильмы, которые они произвели в середине 1960-ых, как на продукты определённого периода и определённого настроения. Ян Немец, например, чувствовал, что, установив счёты с 'силами реакции', пришло время изменить его подход к кино, чтобы найти контакт с более широкой аудиторией.

Данное исследование развития Чехословацкой Новой Волны предпринято через анализ работ индивидуальных режиссёров. В Чехословакии режиссёр обучается как тот, на кого ложится вся творческая ответственность за производство фильма, и тот, кто лично ответственен за результат. Бесмысленно было бы не придавать этому значения. Именно поэтому структура моей книги наиболее удобна. Однако, это также важно не опускать важную часть, сыгранную писателями, кинематографистами и другими.

Есть сложности, которые должны быть учтены с самого начала. Первая сложность — это восприятие иностранной культуры на базе фрагментарных знаний и опыта. Peter Harcourt предположил, что это может позволить кому-то проникнуть вглубину, которая иначе может быть затемнена поверхностным восприятием³⁰. Какой бы ни был случай, это ясно, что иностранец должен смотреть фильмы в контексте своей культуры и опыта. Это никогда не может быть эквивалентно восприятию Чеха или Словака, несмотря на усилия скорректировать баланс.

³⁰ Peter Harcourt, *Six European Directors: Essays on the Meaning of Film Style* (Harmondsworth: Penguin Books, 1974), 20.

Другая сложность была практическая невозможность увидеть все фильмы. В первом издании этой книги я отослал к дани, взятой цензурой, но теперь я удовлетворён, что наиболее значимые пропуски были охвачены. Однако, есть всё же некоторые пробелы, и это применимо особенно к области Словацких фильмов.

Я использовал термин 'Чехословацкая Новая Волна' в широком смысле, чтобы применить его к целому ряду инновационного кинематографа 1960х. Термин 'Чехословацкая Новая Волна' или 'Чешское Кино Чудо' был впервые использован, чтобы отослать к режиссёрам, которые сделали свои первые полнометражные фильмы в 1963 году (Форман, Йиреш, Хитилова), и затем к коллегам, которые следовали за ними в середине- до конца 1960х (Менцель, Немец, Пассер, Шорм, Юрачек, Воџан, Мáša, Шмидт, Vihanová, Krumbachová, Sirovú и другие). Я использовал термин 'Чехословацкая Новая Волна', чтобы распознать вклад Словацких режиссёров, особенно Štefan Uher, с начала до конца 1960х, и Словацкой волны конца-1960х (Юрай Якубиско, Elo Havetta, Dušan Hanák). Большая часть из них училась в ФАМУ (Пражская Академия искусств/FAMU/Akademie múzických umění Filmová a televizní fakulta) и работало в сотрудничестве с Чешскими коллегами над своими ранними фильмами.

Словацкое кино наслаждалось отличным существованием в течение всего периода и, с разделением государства на две разные страны в 1993 году, это стало даже более очевидной другой историей. Когда Словацкая индустрия в идеале заслуживает индивидуального исследования, её история также одна из взаимосвязей.

Я также расширил мой охват, чтобы включить режиссёров, к которым я отсылал как к 'Первой Волне', потому что это нелогично исключать их. Фильмы Яна Кадара и Элмара Клоса *Магазин на площади* (*A shop on the High Street*) и Войтеха Ясного *Вот придёт кот* (*Až přijde kocour/Cassandra Cat/That Cat/When the Cat Comes, 1963*) и *Все добрые земляки* (*All my good countrymen*) условно рассматриваются как фильмы Новой Волны, хотя их режиссёры дебютировали в 1950-ые (или, в случае с Клосом, в 1930-ые). Могут ли фильмы Угера *Солнце в сети* (*SLNKO V SIETI/SUNSHINE IN A NET, 1962*), František Vlácil *Marketa Lazarová* (1967) или Карела Кахиня *Ухо* (*Ucho/The Ear, 1969*) быть благоразумно исключены из того, что существенно интерактивная история? Форман и Хитилова были также старше, чем их коллеги, и Форман закончил учиться в 1950ые. В заключении мы смотрим на специфический социокультурный контекст, который увеличил творческую свободу для всех поколений, хотя и вместе с международным успехом молодых режиссёров.

Я не пытался затрагивать роль анимации и документалистики 1960х, частично из-за доступности кино, но, главным образом, потому что они заслуживают отдельного и более специального анализа. Многие режиссёры Новой Волны работали в документалистике — особенно Шорм и Йирес, но также, в годы нормализации, Vihanová, Хитилова, Якубиско и другие. Документалистика тем не менее играла важную роль в её взаимодействии с полнометражными фильмами и в указании спорных или табуированных предметов изучения. Среди режиссёров 1960х,

привлѣкших международный интерес, были Václav Táborský и Jan Špáta. Совсем недавно были сняты значимые фильмы режиссѣров женщин, включая Helena Třeštková и Jana Ševčíková (PIEMULE, 1984).

Я, тем не менее, включил некоторые упоминания работ Яна Шванкмайера, наиболее выдающегося режиссѣра-аниматора, привлѣкшего к себе внимание с конца 1960х, и также Karel Vachek, которого некоторые могут определить как документалиста. Я включил их здесь частично потому, что их невозможно игнорировать, но также потому, что их работа переступает установленные категории. Их инновационность и отсылки к андеграудной художественной традиции также являются важной частью кино конца 1960х.

© Jury Urso, 2014