Венгерская панорама

Миклош Янчо:

«Поэты должны быть голубоглазыми...»

Беседу ведет Александр Трошин

Миклош Янчо

Из сценария Дюлы Хернади и Миклоша Янчо «Сезон чудовищ»
(поставленный по нему фильм вышел на венгерские экраны весной прошлого года, а в декабре им завершилась ретроспектива Янчо в Москве)

«По узкому шоссе мчится машина Бардоца (героя картины, главного врача неврологической клиники.— *А. Т.*). Бардоц поглядывает в небо. Полицейский вертолет летит над автострадой. Выше, под облаками, борются с ветром бумажные змеи. По обе стороны шоссе бегут ватаги ребятишек, это они запускают змеев. Смеясь и галдя, они следят за набирающими высоту причудливыми бумажными конструкциями.

Доктор Бардоц, выйдя из машины, наблюдает за детской игрой.

С ним поравнялась и затормозила другая машина. Высунувшийся из нее мужчина, ровесник Бардоца, улыбаясь, спрашивает:

— Ностальгия, старик, или философия?

— Вероятно, и то, и другое.

— Я слышал, прощальное письмо Золи у тебя. (Речь об их бывшем однокласснике, чье загадочное самоубийство было для них шоком.— *А. Т.*)

Бардоц достает из кармана письмо и отдает его. И вновь переводит взгляд на детей, запускающих бумажного змея.

Внезапно один из мальчишек выпускает шпагат из рук, падает на землю и начинает судорожно биться. Это припадок. Бардоц спешит к мальчику, разжимает ему зубы вынутым из кармана ключом. За его спиной возникает владелец второй машины. Бардоц насмешливо говорит ему:

— Что мудрого ты хочешь мне сказать, Циммерманн? Что мир дерьмо в самой своей основе?

— Да, и это...

— А знаешь что? Ты прав. Скажи, почему этот ребенок страдает?

— Но врач ты.

— Это не медицинская проблема. Почему Он,— Бардоц показывает на небо,— создал мир таким?

Циммерманн глядит на него с удивлением.

— Ой-ой! — говорит он.— Не хочешь ли ты сказать, что стал верующим?

— Скажи, почему? У тебя есть какое-нибудь объяснение всему этому?

— Нет, да меня это и не интересует. Но ты!.. Ты, который хотел, чтобы меня исключили из гимназии за то, что я ходил в церковь... Ты объясняешь мир как творение божье?

— Ничего я не объясняю. Я только рассуждаю.

Между тем мальчик приходит в себя, вскакивает и отправляется на поиски своего бумажного змея.

Аллея деревьев тянется по равнине рядом с высохшим рукавом реки. Циммерманн и Бардоц молча глядят мальчику вслед, затем направляются к шоссе.

Там один за другим выстроились автомобили. Они нетерпеливо сигналят. Водители кричат и машут руками. Бардоц и Циммерманн спешат к своим машинам.

Пока они пересекают луг, Циммерманн говорит приятелю:

— Видишь, Бардоц, ты неисправим. Ты и в детстве был экстремистом, и сейчас такой.

— Я?

— У тебя принципы. Они сохранились. А в них нет нужды. Дело надо делать. Действовать, а не философствовать. Философствованием не прокормишь семью.

— Сколько у тебя любовниц?

— Я робкий, и женщины легко захватывают меня в плен. Я должен очень много зарабатывать, чтобы оплачивать их. У меня нет времени рассуждать, то бишь философствовать.

— Гегель сказал,— отвечает Бардоц, открывая дверцу своего «фольксвагена»,— что потребность в философии возникает тогда, когда подвергается порче гармония духа.

— Гегель! — Циммерманн насмешливо машет рукой.

Они садятся в машины.

Весь ряд автомобилей на шоссе приходит в движение. Среди них белый автобус. Он пустой».

Уже этот сценарный фрагмент дает представление о том, какие вопросы составляют содержание фильма, напряженно-интеллектуального и завораживающе зрелищного, пересыпанного цитатами из Локка и Гегеля и разнообразными отсылками (в структуре, в поэтике, в возникающих на экране знакомых лицах) к прежним, аллегорически-философским и историко-романтическим лентам этого режиссера. Встретившись с Миклошем Янчо дня три спустя после первого публичного показа «Сезона чудовищ» в Будапеште (на прошлогоднем национальном киносмотре), я переадресовал ему прозвучавший в фильме вопрос:

— Что это, ностальгия или философия?

— Вероятно, и то, и другое,— подхватил цитату Янчо.— ...А вообще трудно говорить о фильме, который сделал ты сам.

— Ну, что?..— Янчо подыскивает определение.— *Несолнечный* фильм. Думаю, вы это почувствовали. Раньше бы сказали: «пессимистический». Он о том, что люди не умеют общаться. Говорят не то, что думают, что чувствуют, причем без намерения солгать. Так — и в большом мире, где общаются народы, так и в малом, в отношениях двух людей. Одни и те же слова люди наполняют разным смыслом. Возьмем слово «мир». Этот при-

«Так я пришел»

мер потому у меня всегда под рукой, что я сам являюсь членом Всевенгерского совета мира. Казалось бы, вот понятие, которое должно объединять разных людей. Но мы-то знаем, сколько тут взаимонепонимания, недоверия, искажений смысла. Или другой пример, уже из сферы личного. Я был женат не один раз и знаю, что даже в жизни двух душевно близких людей много непонимания, даже им нелегко бывает прийти к единому пониманию вещей. Одним словом, это важная общечеловеческая проблема. Тут источник конфликтов, напряженности и катастроф. Наш фильм об этом. В нем заключена тревога. Тревога за будущее. Потому что история человечества не раз доказывала, что когда взаимонепонимание принимает угрожающие размеры, в действие вступают абсолютно иррациональные силы. Говорят о новом мышлении. Суть его, по-моему, во взаимопонимании. А противоположность — не просто старое мышление, но вообще отсутствие какого-либо мышления. Когда дремлет разум, на свет выползают чудовища... Фильм напоминает об этом и предостерегает. Не знаю, пессимизм ли это?

— Скорее романтизм.

Янчо смеется.

— Да, мне тоже кажется, что этот фильм романтический.

— Как все ваши картины. «Сезон чудовищ» отличается от них в одном: его герои прописаны в современности, в мире знакомых нам реалий. Интересно, почему вы отступили от вашей традиции — рассматривать и обдумывать волнующие вас политико-философские и нравственные ситуации сквозь призму истории или мифа?

— Мы с Дюлой Хернади долго это обсуждали и пришли к убеждению, что исторические или, как часто было у нас, условно-исторические фильмы сегодня уже мало интересуют зрителей. Нам показалось, что знакомая зрителю жизненная среда приблизит к нему наши вопросы, замкнув их на его повседневном опыте и мыслях.

Хочешь не хочешь, надо учитывать изменившуюся реальность. Пришли новые поколения, у них другой вкус, другие реакции, другие представления о мире. Мы для них — уходящая эпоха. Подумайте только: тем, кто родился в 1956-м, сегодня уже за тридцать. И все, что происходило, скажем, в 1944-м — оккупация Венгрии гитлеровской Германией, нилашистский путч, депортация евреев, кровавая расправа с антифашистами,— в их ощущениях отстоит от них так же далеко, как эпоха Юлия Цезаря. А тут еще время Ракоши изрядно постаралось, чтобы свести на нет историческое сознание простых венгров. Столько лжи привносилось в официальную историю, что многие уже не в состоянии разобраться, где правда, а где фальсификация. Пожалуй, уже и не хотят разбираться. Отбили у них охоту. Довольно узкий круг людей читает сегодня труды историков, знакомится с новейшими открытиями, следит за тем, как постепенно исчезают белые пятна. Большинство же людей проходит мимо, не хочет понять, какие уроки можно извлечь из истории. Обидно, что молодое поколение пренебрегает этим наследством.

— Пусть так, но другого зрителя не будет. Ответственность за его историческое сознание лежит и на художниках.

— Мы делаем, что можем. Однако венгерский зритель испорчен, приходится это признать. Его испортили американские фильмы. Ну, и телевидение, конечно: бесконечные бездумные сериалы, дающие выход поверхностным эмоциям. К сожалению, подобные ленты делают и в братских странах, а потом продают друг другу. А мы потом рассуждаем: отчего, дескать, кино в кризисе...

— А вы считаете, оно в кризисе?

— «Кино — искусство момента»,— убеждал меня один мой друг. В последнее время я и сам начинаю склоняться к этой мысли. Наверное, это так: фильм живет только в настоящем. Если у фильма нет зрителя в момент, когда он появился, сомнительно, что позже к нему проявят больший интерес. Специалисты не в счет. А кстати, и у специалистов уже не наблюдается той пылкой увлеченности. Иштван Сабо однажды пригласил меня в нашу Высшую школу театра и кино, где он руководит кинофакультетом. Мне предложили обсудить со студентами мои фильмы. Сначала показали «Так я пришел» — зал был полон. Когда же через неделю показывали «Пока народ еще просит», зал был заполнен уже наполовину, а на дискуссии прозвучало всего несколько голосов. Не правда ли, показательно?

«Без надежды»

— И как вы это объясняете?

— Да просто кино уже не значит для людей то же, что значило, скажем, пятнадцать лет назад. В свое время, в начале 70-х, «Пока народ еще просит» воспринимали как откровение. Меня поразило, что когда в Чили — это было при Альенде, в последние его недели — показывали этот фильм, весь кинотеатр рыдал. Я обычно не хожу в кинотеатры, где идут мои картины. Боюсь. Но тогда в Чили меня уговорил портье гостиницы. И еще пару раз, уже в других странах, я изменял своему правилу. И видел заполненные до отказа кинотеатры, зрители сидели даже на полу. Помню, как в одном кинотеатре в конце фильма загремела овация. Даже «дорогого товарища Ракоши» в свое время такой не удостаивали. А когда зажегся свет, воцарилась убийственная тишина. Но я чувствовал, что воздух наэлектризован. Выходит, фильм что-то значил для людей, у которых другой язык и другая история. Он говорил им о возможности изменения мира.

Сегодня эта идея не то чтобы потеряла привлекательность, просто в нее не верят. Людей уже не привлекает романтика переделки мира. И они идут в кино за другим. Либо не идут вовсе, что тоже характерно. Сейчас люди охотнее припадают к телевидению, там они получают нужную им пищу.

Влияние телевидения огромно, но телевидение безлично. В нашей памяти остается в лучшем случае лицо того или иного диктора или репортера. Настоящих творцов у телевидения нет. Таким же безличным было когда-то кино. Знали ли зрители в свое время, кто создал «Нетерпимость», «Дилижанс» или ковбойскую серию с Томом Миксом? Личность создателя не имела для них существенного значения. С телевидением точно так же. Визуальная коммуникация анонимна. Как в эпоху древних бардов и сказителей. Телевидение в своем роде фольклорная форма сознания века.

Поминутно меняющиеся общественые потребности телевидение, несомненно, обслуживает лучше, чем кино. Оно не рассчитывает на вечность. Кстати, «Илиада» тоже не сочинялась для вечности, она лишь случайно сохранилась для потомков. В эпоху, когда мое поколение начало делать фильмы, мы еще верили, что работаем для вечности. Но скоро выяснилось, что это иллюзия. Что кино ничто иное, как хорошая пища. Сиюминутный шедевр повара.

«Сирокко»

— Даже если так (хотя я готов спорить), сомневаюсь, что вы с этим примирились. Да и ваши фильмы, включая «Сезон чудовищ», говорят противоположное.

— Просто мне трудно меняться. Не сумею. Я маниакально связан с определенным кругом идей и навязчивых вопросов, и, видно, мне не вырваться из него.

Все мои фильмы, по сути, об одном: о власти и насилии, о механизме подавления и манипуляции — психологической, идеологической. О том, как этот механизм действовал, как менял личины на протяжении человеческой истории. И о попытках его разрушить. О революционных вспышках, когда подавляемые массы поднимали голову, выдвигали своих одержимых героев.

Мы с Дюлой Хернади, моим неизменным соавтором (я иногда называю его братом-близнецом, так мы нераздельны), задумывали много больше того, что осуществили. И практически в каждом замысле кружили вокруг этой темы. Немало написанных нами сценариев не дошло до экрана. По разным причинам. Не всегда потому, что кто-то препятствовал. Правда, эти сценарии не пропали даром: многие из них Дюла потом положил в основу своих романов. Жалею, пожалуй, только об одном нереализованном сценарии. Действие его происходило в конце 1919 года в период белого террора; мы показывали отлаженную систему, при которой на невиновного сваливали очередное убийство. Один мотив из этого сценария мы позже использовали в фильме «Тишина и крик».

Тогда эта тема интересовала зрителей. Теперь же люди не знают, что принесет им будущее, и не верят, что оно зависит от них. Мы верили. А потом пришел шестьдесят восьмой год, преподал нам урок, показал, чего стоят молодые иллюзии. Это был поворотный пункт: пик веры и вышедшей из берегов энергии. После него социально-политическое сознание людей, споткнувшись, расплатившись за юношеский анархизм, повернуло к консерватизму, который сразу отозвался во всех областях жизни.

Юные бунтари 1968-го, конечно, были наивны, но их переполняла уверенность, что они изменят мир, что они могут быть в полном смысле слова действующими лицами истории. А нынешние молодые?.. Живут в каком-то самообмане. Рок-музыка, видеоклипы, от которых они сходят с ума, по-моему, продукты той же конформистской культуры, форма обыкновенного времяпрепровождения, игра, не более того. И — как это ни парадоксально — инструмент манипуляции. Только более хитроумной, потому что рядится в «театр протеста». В фильме «Сердце тирана, или Бокаччо в Венгрии» мы анализировали как раз подобное явление. Там с иронией, с сарказмом демонстрируется такой заигравшийся мир, где манипулирование, притом неотвратимое,— изнанка карнавального действа.

— «Сердце тирана...» — это, если не ошибаюсь, конец XV века, эпоха, сменившая золотую возрожденческую пору, связанную в венгерской истории с именем просвещенного короля Матяша. Почему вам потребовалось забираться в такую даль времен, чтобы сказать о сегодняшнем? Почему вообще вы так привязаны к истории? К подлинной истории или к историческим ширмам?..

— Изображение истории — всегда рефлексия настоящего. Любая историческая тема, которую разрабатывает художник, ничто иное, как осмысление современности.

Знаете, как родились «Бедные парни» (у нас эта картина шла в 60-е годы под названием «Без надежды»)? Я работал на киностудии «Будапешт», которой руководил Иштван Немешкюрти. Многоопытный режиссер Золтан Варкони ставил там тогда свои первые ленты по историческим романам Мора Иокаи, нашего литературного классика, «венгерского Вальтера Скотта», как его иногда называют. Я был среди тех, кто решительно и громогласно не принял эту романтическую кинобеллетристику, ругал на всех углах. Однажды Немешкюрти позвал нас с Дюлой Хернади и сказал: «Если вы так хорошо знаете, как нужно делать исторический фильм, делайте!» Других такая провокация, может, охладила бы, а нас нет. Мы стали всерьез думать о теме и стиле, которые выразили бы наши эстетические представления. Результатом явились «Бедные парни».

Наши фильмы часто называют историческими, но это не совсем правильно. Конечно, в них есть отсылка к конкретному прошлому, есть иногда опора на реальные судьбы. Например, в дилогии «Венгерская рапсодия» и «Allegro barbaro». Судьба ее героя Иштвана Жадани в какой-то степени перекликается с судьбой Эндре Байчи-Жилинского, видного деятеля венгерской истории, антифашиста. Однако эти фильмы не о нем, потому и назван герой иначе. Здесь использованы некоторые моменты из биографий других исторических лиц. Например, Михая Каройи, первого президента Венгерской республики, демократа по убеждениям. Наша дилогия — ни о ком конкретно и о многих. О венгре, который, разобравшись в логике исторического процесса, политически прозревает.

— Ваши фильмы еще называют политическими.

— Да, я принадлежу к тому поколению, которое не мыслило себя вне политики, жило ею, кидалось в самую ее гущу. Особенно после Освобождения. Тогда, по сути, каждый был вдохновенным солдатом общественного строительства. Позже, после пережитого шока, когда мы обнаружили, что Ласло Райк[1] не был агентом империалистов, как нас уверяли, что Сталин не был «отцом наших народов», что «дорогой товарищ Ракоши» не был тем, кто осветил путь, которым должна идти наша страна, мы поняли вдруг, что нами манипулировали. Затем нам выпало сдать еще один трудный политический экзамен — это случилось в 1956-м. Еще один пережитый шок открыл моему поколению глаза на главную политическую мудрость. На то, как опасна в политике нетерпимость. На то, что необходимо уважать того, кто на тебя непо-

«Любовь моя, Электра»

---

[1] Ласло Райк — видный деятель коммунистического движения Венгрии. В 1948—1949 годах занимал последовательно посты министра внутренних дел и министра иностранных дел. В мае 1949 года на основе вымышленных обвинений арестован и приговорен к смертной казни. В 1955 году реабилитирован.— *А. Т.*

«Агнец божий»

хож: не так думает, не в то верит. Люди не должны выкалывать друг другу глаза из-за того, что их разделяет. Режиссеры моего поколения пришли в кино с этими самостоятельно добытыми истинами.

Эпоха ядерной напряженности обострила их, актуализировала все философские вопросы. Искать на них ответы и должно, мне кажется, сегодняшнее искусство. Однако кино, к сожалению, само находится в кризисе. Замкнутый круг.

По моему впечатлению, кризис испытывает вся европейская культура. В «третьем мире» человек еще кожей чувствует голод, нищету, бесправие, из которых можно вырваться только в результате радикальных, революционных изменений. Поэтому там пока есть почва для художественных посланий ядерной силы. Подобный заряд когда-то содержали наши фильмы. Фильмы молодого, подвергавшегося кровавым испытаниям социализма. Теперь мы часть большой европейской культуры, развиваемся в ее традициях. И, соответственно, мы не избежали ее кризиса, ее мельчания.

В европейском мире человек по-прежнему объект манипуляций, только они изменили характер. Их инструментом становится неслыханно развитая система коммуникаций. Задумаемся только, какие возможности открыла перед нами техническая цивилизация! Проснувшись утром, мы знаем, что происходит в мире. Обыкновенный человек повседневно ощущает себя в центре событий. Но обыкновенный человек не знает одного: как и в какой мере им манипулируют. Мир доступных, зримых фактов, окружающий людей, не позволяет им увидеть то, что совершается на глубине, разглядеть смысл и логику процессов. Так возникает почва для манипуляции. Не разоблачая их, уходя от больших философских вопросов, европейская культура тем самым полирует поверхность фактов.

Кино — будем говорить уже только о нем — пытается выбраться из этого лабиринта, меняет средства. Пробует один стиль, другой. Частота смены стилей становится стремительной. Но стилем не ответишь на мировые вопросы. Нужны новые идеи.

Положение европейского кино осложнено, кроме всего, невыгодным соревнованием с американским, влияние которого неизмеримо. Моему поколению было легче, у нас не было этого соперника. Сегодня американцы вытесняют всех, выравнивая под себя мировую кинокультуру. Для этой цели приведен в действие мощный аппарат. Премьера «Апокалипсиса» Копполы состоялась в один день более чем в ста крупнейших городах мира, с мощной рекламой. Расходы, какие они могут себе позволить, нам и не снились. Один из недавних «оскаровских» фильмов — «Из дебрей Африки» Поллака — обошелся в тридцать миллионов долларов, а это, если перевести в форинты, составляет годовой бюджет венгерского кинопроизводства. Можно ли соревноваться, когда качество зрелища, а стало быть, деньги,— решающий фактор?

Уступая в зрелищности и не рискуя погружаться в философские глубины, европейское кино пробавляется рассказыванием будничных историй. Но будни только тогда интересны, когда их анализ ведет к открытиям общественного, общечеловеческого значения. А просто так ширить круг описываемых явлений, фиксировать локальные и периферийные проблемы бессмысленно, бесплодно.

— Ваша обеспокоенность, как я понимаю, распространяется и на венгерское кино. Тогда в связи с этим: как вы себя чувствуете в новой роли — руководителя Союза кинематографистов Венгрии?

— У нас эта должность не считается руководящей. Все решения мы принимаем вместе, что, конечно, трудно: требует терпения и времени.

— Есть ли у вашего союза новая программа? В чем она заключается?

— В том, чтобы нести ответственность за визуальную культуру в целом, то есть за кино, государственное телевидение, видео и кабельное телевещание. О, какое тут наблюдается снижение! Венгерские зрители, особенно молодежь, не желают углубляться в образную систему фильмов, в их сложные идеи. Выбирают что полегче. Молодежь ищет развлечений? Кто их у нее отнимает? Но эта жажда развлечения в порядке вещей до тех пор, пока не становится агрессивной, не портит вкус, который в конце концов отвергает все, что не укладывается в рамки развлечения.

— Как складываются сейчас отношения Союза кинематографистов Венгрии и Главкиноуправления Министерства культуры? Встречаются ли тут какие-то трудности?

— Бывают и трудности, но преодолимые. Венгрия страна маленькая, у нас в принципе никогда не было особенно большого расстояния между двумя этими организациями. Все рядом, и все на виду. Сталинисты, немало наломавшие дров в культуре, уже давно ушли на пенсию. Правда, у нас есть такой национальный недостаток: даже те, у кого цель одна, нелегко приходят к взаимопониманию. Так что благая цель всегда до некоторой степени в опасности. А вообще отношения между главком и Союзом кинематографистов нормальные. Одна беда: экономическое положение наше неважное. Это еще мягко сказано. В неблагоприятной ситуации, в которой оказалась вся венгерская экономика, бюджет кино становится все скуднее и скуднее. Как нам

«Пока народ еще просит»

вообще удается выпускать фильмы, не знаю...

— Однако в последнее время много говорят не только об экономическом кризисе венгерского кино, но и о творческом. Что вы думаете об этом?

— Венгерское кино действительно начало топтаться на месте, становится провинциальным. Это обидно. Два-три фильма — вот, пожалуй, и все, с чем мы в последние годы могли выйти в большой мир. Я думаю, это происходит оттого, что венгерское кино слишком занято частностями, копает только у себя под носом. Кроме того, из-за экономических трудностей каждый кинематографист заботится лишь о самом себе. Индивидуалистами стали.

Ну, и еще одна причина, может быть, даже главная: отсутствие духовного тыла. Вспомните: за каждым направлением в кино тянулся шлейф питавшей его теоретической мысли. За «новой волной» во Франции стоял Андре Базен, за итальянским неореализмом генерация критиков и журналистов, теоретически подготовивших открытие. У нас сейчас этого нет. Нет духовного фона. Нет такой влиятельной личности, какой был, например, в 60-е годы Ласло Б. Надь, удивительно талантливый критик (он умер в 1972 году). Или Иветт Биро, очень авторитетный теоретик (с середины 70-х она живет во Франции).

Тогда, в 60-е, нас объединяла общая задача — рассчитаться с духовным наследием сталинизма. На этой платформе сошлись мы все. Был общий фронт: писатели, философы, деятели искусства, в их числе кинематографисты. Сегодня такой объединяющей задачи у нас уже нет. Каждый ищет в одиночку. Анализируют локальные явления. Или, не желая высказываться прямо — когда нет никакой новой идеи,— изъясняются намеками, прячутся за блефующий сюрреализм, начинают идиотничать, уходить в формальные игры. Такой «игроцентризм» (я бы так это назвал) спровоцирован, кроме всего, видео, а конкретно — видеоклипами. Калейдоскопический монтаж, не связанные друг с другом ряды изображений — новая мода в кино, она многих увлекает. В последние годы у нас появилось, правда, немало талантливых режиссеров. Надеюсь, это поколение в конце концов создаст новый киностиль. Хотя их положение, должен заметить, нелегкое: они имеют дело с трудным зрителем.

— Но и вы, в свою очередь, трудный режиссер для зрителей. Не все, к сожалению, могут подобрать ключи к вашим интеллектуальным параболам.

— Знаю. И не буду уверять, что мне это безразлично. Но изменить это положение не могу. Никогда не смогу, даже если бы захотел, делать голливудские картины или фильмы по ждановским рецептам.

— А пробовали?

— Да, конечно.

— И не получилось?

— Говорили, что нет.

— Что это был за фильм, если не секрет?

— «Колокола отправляются в Рим», мой первый опыт в игровом кино. Один мой приятель, тот, что назвал кино искусством момента, внушал мне, что я неверно поступаю, не делая фильмов сиюминутного успеха. Я отвечал ему, что умею делать только такие фильмы, какие делаю. Что могу говорить только на своем языке. Это органичная для меня форма художественного мышления, и если я что-то от фильма к фильму меняю, то в пределах свойственной мне поэтики.

Я не умею делать «литературное кино». И, кстати сказать, сценарий не воспринимаю как литературу. На этом мы и сошлись с Дюлой Хернади. Он замечательный прозаик и драматург, но знает, даже убежден, что кино — не та территория, где писатель может реализовать свои литературные амбиции, и что сценарий — не святое писание. Мы выросли на французской «новой волне», мы камерой «пишем» фильм, как призывал в свое время Андре Базен. По этой причине я работаю с одними и теми же актерами, с постоянным оператором. Актеру нужно быть достаточно сумасшедшим и открытым, чтобы привычно чувствовать себя в моем киномире, чтобы у меня не было надобности часами объяснять, что означает та или иная сцена, тот или иной план. И потом я предпочитаю длинные планы (планы-эпизоды), и актер ни на секунду не может выпрыгнуть из образа, пока работает камера. Мои актеры к этому привыкли.

А с публикой сложно. Она становится все нетерпеливее. Большинство людей приходит в кино не для того, чтобы размышлять над увиденным. Они теперь предпочитают агрессивный монтаж видеоклипов, этот меняющийся в доли секунды, поражающий невозможными превращениями, сверкающий, дразнящий, атакующий психику каскад картинок. Овладеть таким монтажом мне уже не под силу.

Я могу им только восхищаться. И жалеть, что не родился в эту эпоху, с камерой в руках, как мой младший, пятилетний сын.

— Кроме кино вы часто работаете в театре. Об этой стороне вашего творчества у нас знают меньше или — лучше сказать — почти ничего не знают. Может, расскажете немного?

— Я никогда не упускал случая поработать в настоящем театре. Существовал в Будапеште так называемый «25-й театр». Им руководил писатель и драматург Ласло Дюрко, автор пьесы «Любовь моя, Электра», которую мы экранизировали. Я ставил спектакли в его театре, например, «Красный псалом» — сценический вариант фильма «Народ еще просит». Ставил на других сценах: в Мишкольце — «Королеву чардаша», на сцене будапештского «Варсинхаза» — пьесу Дюлы Хернади «Джек-потрошитель», этакую фантазию с участием известных литературных и исторических персонажей: Джека-потрошителя, Франкенштейна, Маты Хари, Шерлока Холмса... Однажды нашей сценической площадкой стал даже бар будапештской «Астории». Приходилось работать и за рубежом. Сравнительно недавно, например, я поставил во Флоренции оперу «Отелло». И вдруг обнаружил, как близок моим творческим интересам, особенностям моего художественного мышления этот жанр, хотя его секреты, признаюсь, открылись мне не сразу.

В 1982 году мы отважились на эксперимент. Втроем — Дюрко, Хернади и я возглавили театр в городе Кечкемете. Руководители области сказали нам: «Мы дадим вам театр. Делайте там, что хотите. Но мы хотим, чтобы он стал известен».

Задача была увлекательной, планы грандиозными. Разумеется, от неудач на первых порах никто не застрахован. Требовалось терпение и доверие со стороны областного начальства и со стороны труппы. Однако этого как раз и не было. В общем, мы попробовали и... бросили эту затею. Остался один Дюрко.

Я теперь не уверен, что когда-нибудь еще раз рискну что-либо ставить в венгерском театре.

●

Мы начали беседовать в Будапеште, а продолжили спустя несколько месяцев в Москве, когда Миклош Янчо был членом жюри XV Международного кинофестиваля. Он неоднократно бывал в нашей стране, у него здесь много друзей — особенно с той поры, когда совместно с советскими кинематографистами Янчо работал над фильмом «Звезды и солдаты».

Я спросил его, какое чувство он испытывал на этот раз, приехав в Москву.

— Грустное.

— Что так?

— Воспоминания захлестнули. Впервые я увидел Москву, когда был молод. Теперь я приближаюсь к семидесяти, а в этом возрасте всегда грустно, когда что-нибудь напоминает об ушедшем.

«Сезон чудовищ»

— Пугает мысль о быстротечном времени?

— Да нет. Наоборот, даже интересно. Я гляжу на моих молодых коллег и про себя улыбаюсь: они еще не знают, что все проходит.

Жалко одного: что не могу работать с такой интенсивностью, как в молодости. И не потому, что старею, что сил меньше,— на это как раз я не жалуюсь. Просто старый кинематографист теряет что-то, какую-то притягательность. Это как стареющий бонвиван. Или стареющий поэт. Слыханно ли такое: Белая борода? Или: дряхлый поэт?.. Поэты должны быть голубоглазыми, и ветер треплет их волосы. Они провоцируют, взбалтывают мир все новыми и новыми идеями и формами. Поэты — революционеры, образцы для юных. Поэтов же с потускневшими глазами не обожают, в лучшем случае — уважают.

— Но это-то не про вас. Ручаюсь, что

в нашей стране — хотя и тут ваши отношения со зрителями непростые — достаточно любителей кино, «обожающих» Миклоша Янчо. Особенно в среде киноклубов. Думаю, им было бы интересно узнать о ваших планах. В частности, о судьбе одного давнего замысла — вы обмолвились о нем в 1979 году, когда приезжали в Москву: тогда проходила в Союзе кинематографистов первая ваша ретроспектива. Я имею в виду проект фильма, где была бы собрана и лично вами прокомментирована парадная кинохроника 50-х годов, которую вам пришлось тогда снимать. Это остается в ваших планах?

— Что планы? Нужно, чтобы кто-то дал на них деньги. Никогда не знаешь наперед, что будешь делать и когда,— такая профессия. А с некоторыми планами заставляет расставаться время. Так случилось и с замыслом, о котором вы напомнили. Хотя сам по себе он соблазнителен, и бывает, что я даже испытываю в таком фильме потребность.

Недавно я получил приглашение одного киноклуба: они устраивали мой творческий вечер. Программа была такая: документальный фильм «1 мая 1952 года», сделанный, как вы понимаете, в духе эпохи — эпохи культа личности. А после «Бедные парни». Знаете, меня это немного задело. Ну, как можно ставить эти вещи рядом? И опять пришла мысль: не сделать ли в самом деле такой документальный фильм, где я сам, так сказать, изнутри, через самого себя, каким тогда был, каким не мог не быть, объяснил бы время. Даже не эпоху, а обыкновенного человека в ней, ее винтик. А с другой стороны, мысленно такой фильм я уже сделал, а на пленке — надо ли? Ведь его уже сделал Анджей Вайда. (Имеется в виду «Человек из мрамора».— *А. Т.*) И потом я не очень хорошо представляю себе, как все это объяснить другим. Нынешней молодежи, например. Объяснить, что любого человека, действующего по велению сердца, стремящегося участвовать в изменении мира, подстерегает ловушка. Твои представления, твоя вера могут объективно разойтись с историей. Естественно, тому, кто находится вне событий, легче. Кто сидит не внутри яйца, а взирает на него извне, тот никогда не запачкается. Кстати, это, может быть, еще одна причина, которая заставляет меня предпочесть подмостки истории или мифа, на которых я разминаю вековечные вопросы. Тут, в большом историческом времени, все отстоялось, все механизмы на ладони. А в современности... Да здесь дьявол голову сломит.

Приведу один пример из моей кинематографической (и политической) биографии. В октябре 1956 года я был как документалист в Китае, снимал проходившие там гастроли нашего ансамбля. Венгерскую делегацию, приезжавшую на китайский национальный праздник 1 октября, возглавлял Янош Кадар. Весною 1957 года я смонтировал двадцатипятиминутный фильм, однако материал, где был Кадар, в нем не использовал, потому что я тогда не был сторонником его политики. А сегодня уже жалею, что вырезал эти кадры, что не предугадал, как подтвердит правоту Яноша Кадара дальнейшая венгерская история.

— Верну вас к планам. «Allegro barbaro», второй фильм вашей дилогии, заканчивается последними месяцами второй мировой войны. Предполагалась же, насколько мне известно, трилогия. Что с третьей частью? Будет ли она? Какой период охватит и как будет называться?

— Мы собирались назвать ее «Кончерто». Она должна была охватить события с Освобождения до трагического 1956 года. Однако и этому замыслу не суждено было осуществиться. Сначала недоставало денег (а часть эта, постановочно сложная, требовала немалой суммы), потом оттеснили другие замыслы, они оказались более реальными. Родились «Сердце тирана...», телевизионный сериал «Счастливые похождения доктора Фауста в аду» по роману Ласло Дюрко, несколько документальных фильмов, сделанных в Венгрии и за рубежом. Один из них, за который мне досталось от нашей критики,— фильм-концерт, фильм-портрет популярного венгерского рок-ансамбля «Омега». В 1986 году я снял во Франции «Рассвет», экранизацию романа Элиа Вийзеля, писателя венгерского происхождения, много скитавшегося по свету, а теперь живущего во Франции. Затем последовал «Сезон чудовищ». Киностудия «Будапешт» в экономически стесненных обстоятельствах смогла выделить средства на эту постановку.

— Это осуществленное. А какая тема не отпускает вас сейчас?

— Мы с Дюлой Хернади приступили к работе над фильмом, который называется «Гороскоп Иисуса Христа». Рассказывать его содержание не стану. Во-первых, потому что сюжет до некоторой степени криминальный, хотя и до предела нагруженный философией. Во-вторых, драматургия в этом фильме носит сугубо пластический, зрелищный характер, ее я не передал бы словами, даже если бы захотел. Могу только сказать, о чем, по нашему стремлению, должен на своем языке говорить этот фильм. О плохом самочувствии человечества. О том, что наши традиционные ценности стали колышущейся тенью, и человечеству пока не удается найти для них экологическую нишу. О том, что мир, человечество, переоценившие во второй половине века так называемую «твердую технологию» в отношении природы и человека, уже требуют, как спасения, «мягкой технологии»: эпохи солнца, ветра, воды, обновляющихся энергий, эпохи человека, который был бы умен, как Эйнштейн, красив, как идеальный человек Платона, способен любить, как лучшие матери любят своих детей, и кто скромен, потому что все знает,— как сам Иисус Христос. Наверное, наш фильм назовут утопией, мы же его называем фильмом-надеждой.

— Режиссер с мировым именем, вы редко сидите за столом жюри на международных кинофестивалях. А тут вдруг согласились. Почему?

— Я в принципе не люблю это занятие. Признаюсь, и здесь, в Москве, мне было тяжело его исполнять. Я знаю, как трудно высказывать собственное мнение о работе своих коллег. Поэтому я не сторонник фестивалей, где присуждают премии, к тому же я знаю, что в таких случаях не обходится без давления с какой-нибудь стороны. К моей радости, это был единственный фестиваль, где не чувствовалось ни политического, ни финансового давления. А принял я приглашение, главным образом, потому, что хотелось как-то выразить свою симпатию к тем процессам, которые у вас начались. Ведь социализм и мир, за которые глотку рвало наше поколение, могли бы оказаться в критическом положении, если бы задержались проводимые в вашей стране экономические, политические, общественные изменения.

Московский фестиваль 1987 года, мне кажется, достаточно точно отразил кризисную ситуацию в мировом кино. Он подтвердил, что сегодня ни одна кинематография не может предложить какие-либо свежие идеи. Если где-то и может возникнуть сейчас «новая волна», то в советском кино.

Будапешт — Москва