

РЕЦЕПЦИЯ

Вацлав КОФРОН

ПРОКЛЯТИЕ СТАРОГО ЗАМКА

Иржи Восковец, Ян Верих и дух кино

Совместная деятельность Иржи Восковца (1905–1981) и Яна Вериха (1905–1980) по большей части относится к миру театральному. Творчество этой авторской пары, известной под аббревиатурой V+W, прежде всего, связано с именем Освобожденного театра. Как лидеры этого театра они написали и сыграли в течение одиннадцати сезонов, в 1927–1938 годах, свыше тридцати оригинальных пьес и постановок, в основном музыкальных ревию с более или менее сатирическими нотками. Музыка для этих представлений сочинял Ярослав Ежек (1906–1942), без которого творчество Восковца и Вериха невозможно представить; поэтому иногда можно встретить также аббревиатуру V+W+J. Многие песни из творческой мастерской этой троицы пошли в народ, и до сих пор они очень популярны среди новых поколений слушателей. Театральная сцена V+W постепенно—в связи с культурно-политическим развитием и изменениями межвоенной Чехословакии—становилась в буквальном смысле общественным институтом, где публика была неотъемлемой частью спектаклей и часто вдохновляла самих актеров, прежде всего обоих протагонистов, на словесные импровизации в их интермедиях. Восковец с Верихом в этих прославленных антре, часто выходящих далеко за рамки представляемой пьесы, комментировали современные общественные события, причем бескомпромиссно и без колебаний высмеивали самые разные проявления фашизма, как отечественного, так и заграничного, а также всплески экстремального национализма. Они не были приверженцами какой-либо политической партии, их авторская и гражданская позиция всегда оставалась последовательно демократической;

поэтому в начале 1939 г. они были вынуждены эмигрировать в США, так как дома им грозил арест и, вероятно, смерть.

В течение успешной театральной карьеры Верих и Восковец несколько раз пытались заявить о себе и в кино. Из-за недостатка времени и, главное, финансов им удалось снять всего четыре полнометражных фильма, относящихся, тем не менее, к ярчайшим явлениям во всей истории чешской кинематографии. Первый фильм, названный «Пудра и бензин» (1931), отличается несентиментальной лирикой и напоминает о нескольких положениях поэтики «освобожденных», а не только о присущем им неповторимом театральном комизме. Здесь можно увидеть чуть ли не документальные кадры, снятые в Освобожденном театре. Второй фильм, «Кошелек или жизнь» (1932),—его, как и первый, поставил театральный режиссер Индржих Гонзл (1894–1953)—представляет собой эlegantный гротеск, по сути наполовину немой, но насыщенный экспериментами со звуком. Из этого фильма чаще всего вспоминается комическая сцена на озере, а также отчасти кошмарный, отчасти абсурдный эпизод погони в музее. Третий фильм, социальная комедия «Раз-два, взяли!» (1934), отличается актуальной на тот момент темой—безработица, а также ритмом построения и своеобразным пародийным кинообыгрыванием настроений безграничного оптимизма. Этот фильм, снятый под режиссерским руководством опытного Мартина Фрича (1902–1968), принес паре V+W международное признание, а критика приравняла его к творениям Рене Клера «Свободу нам!» (1932) и Кинга Видора «Хлеб наш насущный» (1934). Так же и четвертый фильм, «Мир принадлежит нам»,—снова в постановке Мартина Фрича—превзошел по качеству среднюю кинопродукцию, а его показ сопровождался необычайно масштабной по тем временам масс-медийной кампанией, рекламные слоганы которой чаще всего повторяли, что фильм этот оптимистический, борющийся за демократию. «Мир принадлежит нам» вновь предложил современную тему—опасность фашистского путча и угроза демократическим принципам государства. Публикой и критикой он был однозначно одобрен за смелость сценария, этическую направленность и высокий технический уровень. Гротескные перипетии приключений двух «бесвестных друзей», то есть Восковца и Вериха, представляют здесь, пожалуй, вершину их кинематографического искусства.

Наш текст, как указано в подзаголовке, посвящен отношению Иржи Восковца и Яна Вериха к кино. Кроме перечисленных полнометражных фильмов, V+W, вместе или по отдельности, многократно приходилось встречаться с духом кино, причем это касается периода от начала их авторского сотрудничества и до окончания деятельности Освобожденного театра в 1938 году. Это не исчерпывающее исследование, а попытка в легкой форме сделать всего лишь некий исторический обзор данной темы со ссылкой на избранные тексты Восковца и Вериха, здесь приводимые. В этом смысле данная статья—лишь скромное приношение.

«Кино было частью моих мальчишеских лет. Приблизительно в одиннадцатом году пан Яловец, пан Копецкий и пан Тихий открыли на Вацлавской площади кинотеатр “Иллюзион”—это был, кажется, второй кинотеатр

в Праге. Из этих троих пан Копецкий был моим дядей. В “Иллюзионе” я провел огромное количество времени. Во-первых, я играл с псом Тродом, это был ньюфаундленд, поэтому в наших пьесах мы столь часто упоминаем собак этой породы. Во-вторых, я проводил время в том зале, где моя мать из любви к искусству играла на пианино. Там я видел очень много фильмов с Хенни Портен, Астой Нильсен и сериалы Лепина. В одном фильме—это я помню до сих пор—герой во фраке забрался в камин, пролез через огромное количество труб и каналов, вылез на вокзале из котла локомотива и ничуть не испачкал свою белоснежную манишку.

Ошеломляющее впечатление на меня произвел фильм “Тибель «Титаника»”. Вероятно, это было в 1912 году, потому что “Люцерна”, большой зал, еще строился. Это был первый звуковой фильм, который я видел и который вообще в Праге показывали.

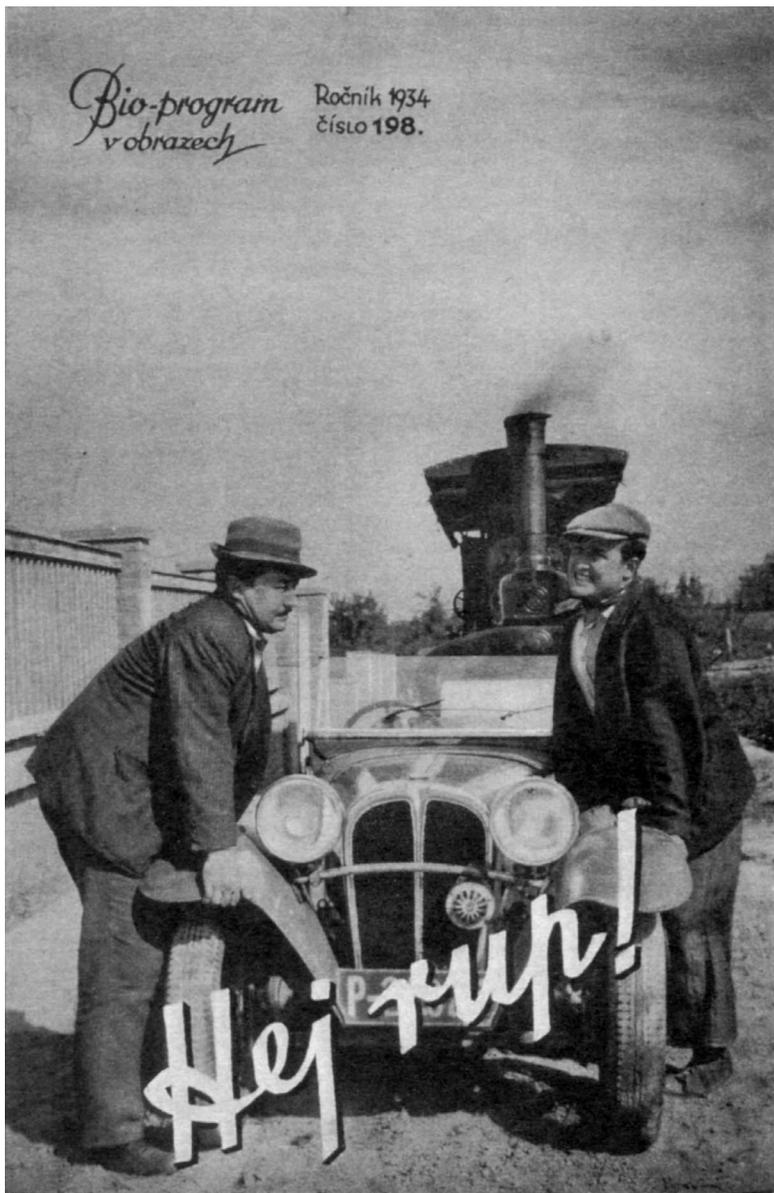
Второй фильм 1915 года стал интересом почти всей моей жизни. Это был “Голем” с Вегенером. Я возвращался к этому сюжету до тех пор, пока не воплотил его, сначала на театре, потом в кино. Это было впечатление на всю жизнь¹.

Так вспоминал Ян Верих о своих первых встречах с кинематографическими образами. Частым гостем в зале кинотеатра «Иллюзион» был также Иржи Ваксман. Мальчики впервые встретились, еще не окончив начальную школу, их познакомил двоюродный брат Вериха Ярда Копецкий, который ходил с Ваксманом, тогда еще не переименованным в Иржи Восковца, в один класс. По-настоящему же они подружились уже во время учебы в легендарной гимназии на Кршеменцовой улице в Праге, где тогда учились многие впоследствии известные деятели искусства. Однако вскоре Иржи Восковец получил стипендию, уехал в лицей Картон в Дижоне, и в течение трех лет, за исключением каникул, друзей связывала только переписка. Они делились своими литературными впечатлениями, конечно же, о «Швейке» Гашека, рассказах Честертон, но прежде всего о кино. Об американских гротесках, которые Ян видел в Праге, о ряде фильмов, которые Иржи имел возможность посмотреть в Бургундии².

Осенью 1924 года Восковец возвратился домой, и они вдвоем записались на юридический факультет пражского университета. За литературной, кинематографической и прочей художественной деятельностью Иржи то вблизи, то издалека наблюдал любопытный Ян. В несколько показном неприятии Верихом реорганизации «Деветсила», так же, как и в позднейшем осуждении влюбленного франта в исполнении Восковца (Долана) из фильма «Сказка мая», были заметны и следы дружеской ревности. Иржи на первых порах большую часть времени проводил со своей возлюбленной, французской студенткой Симоной Майн, а позднее—в кругу «Деветсила». «В то время как я создавал авангард, Ян начал писать рассказы. Short stories. На него очень повлиял Честертон. Он любил “Человека, который был четвергом” и подобные вещи. Написал он немного. Пару рассказов. Старался поместить их в журналы, но ему их всегда возвращали. Один из них мы использовали как фабулу для “Вест покет ревью”. Он назывался “Мужчина, который собирал фотографии разъяренных”. Ян никогда не был систематичным. Он был очень энергичен и работоспособен, и если затевалось

*Bio-program
v obrazech*

Ročník 1934
číslo 198.



Обложка кинопрограммы с кадром из фильма И.Гонзла «Раз-два, взяли!»

что-то для него интересное, то был исполнительным. Но организационная работа всегда была на мне»³.

Началом публичной литературной деятельности Яна Вериха стало сотрудничество с журналом «Чешский мир кино». «В это время я был шеф-редактором “Чешского мира кино”. Его издавала одна кинематографическая дама—по отношению ко мне у нее, вероятно, были иные намерения, но я их не понял. Я там работал прежде всего для того, чтобы иметь журналистское удостоверение и ходить на показы. Я видел, пожалуй, все фильмы, которые привозили в Прагу»⁴. С предложением Вериху места редактора пришла голубоглазая госпожа Здена Смолова, известная в пражских кинематографических кругах как Зэт Молас. Возможно, по отношению к молоденькому студенту у нее действительно были иные, нежели литературные, намерения. Редактором «Чешского мира кино» значился ее муж, о шеф-редакторстве Яна Вериха в журнале не сообщалось. Главной задачей Яна было коротко и по существу докладывать о просмотренных фильмах, для чего он и получил особое журналистское удостоверение. Так, он смотрел по двадцать фильмов каждую неделю и поэтому имел очень приличное представление о современной кинематографической продукции.

Рецензентом в «Чешском мире кино» Ян Верих работал около трех месяцев. За это время на страницах журнала он опубликовал десять текстов, подписанных его собственным именем, но поскольку многие тексты печатались анонимно, довольно вероятно, что он автор и других заметок о кино. На основе подписанных текстов трудно судить, был ли язык его статей, часто неуклюжий, авторским замыслом, и должен ли он был служить зеркальным отражением уровня какого-либо конкретного фильма, или же речь идет скорее об уникальном свидетельстве нелегких литературных начинаний более могучей половинки V+W⁵. В любом случае как автор Верих был счастлив в те минуты, когда ему удавалось вернуть в текст шутливый оборот, как, например, в его первой заметке, названной «Проклятие старого замка», о фильме «Веселая девчонка» 1924 года режиссера Кинга Бэггота: «Счастливым конец сопровождался смертью Ирениного мужа, который, будучи убит упавшей люстрой, освободил место ее кузену»⁶. Иногда вериховские пересказы действия фильма превращались в своеобразную, но меткую минирецензию, как в случае обзора картины «Женщина трех мужчин»: «Конец фильма наилучший. Как по сюжету, так и фотографически. Здесь великолепно использовано чередование света и темноты, созданное вращающимся мигающим рефлектором в минуты борьбы двух мужчин над зияющей пропастью. Борьба заканчивается падением обоих в бездну»⁷. Наряду с пересказом фабулы фильма в большинстве вериховских кинематографических заметок нельзя не отметить более или менее короткие упоминания об актерской работе главных исполнителей, иногда очень подробные по отношению к объему отдельных текстов. Короче говоря, чувство детали в описании актерской работы являлось самым ярким качеством заметок молодого рецензента. Возможно, это был тот самый наблюдательский талант, который позднее проявился и приумножился в исключительной актерской личности Яна Вериха. Так, например, он характеризует улыбку Адольфа Менжу в фильме Любича «Брачный круг»: «Его своеобразная улыбка может одновременно выражать

самообладание перед женщиной и то, что он видит ее насквозь. Менжу—это человек, улыбка которого может рассмешить, и это одна из тех улыбок, значение которой зритель понимает с первого взгляда)⁸. Однако самое удачное описание актерской игры мы найдем в верховской рецензии на фильм режиссера Генри Кинга «Bond Boy» 1922 года. Предметом восхищения был «художник-поэт» Ричард Бартелмес (см. публикацию текстов).

Редакция журнала, очевидно, не поняла таких экспериментов Вериха, или же сотрудник ушел сам. Как это было в действительности, сейчас уже никто не знает. Остается фактом то, что после выхода двух номеров журнала своеобразного автора кинематографических миниатюр заменил начинающий поэт Витезслав Незвал. Таким образом, публикации следующего текста Ян Верих должен был дожидаться почти два года. После сотрудничества с «Чешским миром кино» ему пришлось попробовать себя в интенсивной редакторской работе в журнале «Пршерод». Правда, уже в авторской команде с Иржи Восковцем.

Истоки феноменального успеха пары V+W—пьеса «Вест покет ревью»—как ни странно, имеют очень мало общего с театром. Все началось с примечательного эссе Иржи Восковца «Экзотическая Прага», напечатанного в 1926 году в одном из номеров французского журнала «Ле монд слав». Текст, очевидно, возник в результате одного из многочисленных заданий в лицее Картон в Дижоне⁹. Воспроизведение атмосферы «столицы эклектизма», «ворот европейского Востока» или же экзотической Праги привлекло заслуженное внимание. Перевод вышел в сокращенном варианте в легионерском журнале «Пршерод».

«Однако в то время,—вспоминает Восковец,—происходили невероятные вещи. Редактор Губерт Рипка, который позднее стал министром в лондонском правительстве Бенеша, доверил мне культурную рубрику в журнале “Пршерод”. Рипка был другом нашей семьи, он брал уроки французского у моей мамы, и в то время начал встречаться с французской студенткой по имени Наоми. Она жила в Праге, и я знакомил ее с пражанами. Она была еврейкой из Страсбурга, из эльзасской французской семьи. Рипка в конце концов на ней женился. Так она стала госпожой министершей Рипковой. Она была замечательной, умной женщиной. Рипка мне очень нравился, это был шустрый, яркий молодой журналист, который околачивался вокруг “Национального освобождения”, если изволите знать эту газету. Это была такая умеренно прогрессивная газета, не принадлежащая ни одной партии и занимающая разумную, довольно осторожную левую позицию. Рипка хотел ее улучшить и немного расшевелить. Он говорил мне, что я много знаю о театре, кино, литературе, и “Деветсил” его тоже интересовал. А однажды он придумал заведовать под покровительство “Национального освобождения” еженедельником “Пршерод”. Там он стал бы абсолютным хозяином. Конечно, вокруг крутились разные ассоциированные легионеры, всякие скоты, которые контролировали политическую рубрику. Рипка сам легионером не был. А культурную рубрику дал мне»¹⁰.

Таким образом, экзотическая Прага стала для Восковца пропуском в редакционный круг «Пршерода», куда он привел и своих однокурсников с

юридического факультета: Яна Вериха, Владимира Мюллера и Йозефа Киселку. Ян Верих все так же под влиянием Честертона пытался писать серии детективов, Владимир Мюллер интересовался прежде всего театром, а выдающийся пианист и капельмейстер студенческого музыкального общества «The Foolish Fellows» Йозеф Киселка был очарован американским джаз-оркестром Пола Уайтмена и Джека Хилтона. Губерт Рипка, безусловно, намеревался повысить культурный уровень журнала, но произошло то, на что он не рассчитывал. Новые сотрудники снабжали редакцию десятками статей, и им невольно удалось существенно повлиять на характер журнала. Легионерская газетенка практически превратилась в культурное ревю: наряду с политическими передовыми статьями, рассуждениями и комментариями все чаще стали появляться литературные и кинематографические рецензии, фельетоны и общественно-культурные заметки. Активный во всем, Восковец взял интервью у Ильи Эренбурга о литературе и политике, уделял внимание теории и практике перевода и при этом не преминул то тут, то там кольнуть чехословацкую печать. Однокурсники Владимир Мюллер и Йозеф Киселка позднее ограничили свое участие регулярными колонками, а вскоре и вовсе оставили журналистскую деятельность в «Пршероде». Однако оба они активно участвовали в премьере «Вест покет ревю»: Мюллер—как актер, а Киселка—как музыкант.

Более настойчивым автором проявил себя Ян Верих. Смело и, следует заметить, намного успешнее, чем в статьях для «Чешского мира кино», он работал над портретами своих любимых кинематографистов, так же, как и над первыми попытками фельетонов, и даже принялся за карикатуры, одна из которых была посвящена теме кино.

«Пришел Чаплин, и гротеск стал искусством»—это одно из вериховских бескомпромиссных утверждений в рассуждениях о гротеске. Однако любитель немых кинокомедий сумел описать и затруднительные ситуации при покупке загадочных предметов в фельетоне о вещах без названий. В коротких портретах, посвященных американскому актеру Уоллесу Бири и чешскому «кинематографическому чиновнику» Карелу Ламачу, он снова продемонстрировал свой талант наблюдателя и чувство детали, вдобавок нарисовал еще и меткие карикатуры. Последним вериховским появлением на страницах «Пршерода» было размышление, посвященное женщинам-комиком и их роли в немом кино¹¹.

Если мы подробнее рассмотрим текст «Гротеска», то увидим, что, не ограничиваясь восхищением зачинателем искусства киногротеска, Верих развивает здесь любопытные мысли об абсурдности. Он говорит буквально о культе абсурдности, который поразил реальную жизнь, и приходит к утверждению, что эта абсурдность до сих пор не была использована в искусстве. Это стало своего рода предвестием совместной с Восковцем театральной деятельности в данном направлении. Именно неясно осознаваемая абсурдность и ее следствие—так называемый беспредметный юмор, определили одно из главных творческих устремлений V+W как в театре, так и в кино. В рассуждениях Вериха о женской комике (что почти наверняка было его оригинальным чешским неологизмом), не только намечается тема, до тех пор совершенно не замечавшаяся—комичность женских образов

в кино, но и высказываются, отталкиваясь от характеристики отдельных личностей, взгляды на природу комизма. Впоследствии Верих с Восковцем будут их многократно нащупывать и проверять в своих, написанных по разным случаям, текстах о хохме, почве и слагаемых юмора в целом. Кроме того, они все более обогащались практическим опытом собственной сцены Освобожденного театра.

Авторские работы Восковца, как я уже указывал, были намного более объемными и разнообразными, чем вериховские. Внимание я уделю лишь статьям, посвященным кинематографу, которые составляют более половины всех текстов. «Вперед к худшему—таков лозунг чешского кинопроизводства»—этим заявлением начинается размышление о болезни чешского кино: недостатке смелости. «Конечно, самое неприятное то, что ряд наших кинопрофессионалов осознает художественную абсурдность литературных адаптаций. Они сваливают все на публику. Дескать, если бы они могли, то делали бы чистое кино, независимое, по сценариям подлинно кинематографичным. Конечно, есть у нас некоторые, кто бы это сумел. Дескать, сегодня нельзя. Фильм бы провалился. Публика жаждет конфетных романов национального происхождения. <...> Чешский кинематограф еще далеко не здоров. Коммерческая трусость, боязнь неуспеха—это недуг не намного легче, чем профессиональная незрелость»¹². Такую подробную историю болезни чешского кино Восковец никогда больше уже не напишет. В следующей статье, посвященной чешскому кино, а лучше сказать, монументальному фильму «Пражский еврей», который должен был стать самым грандиозным предприятием существующей чешской кинематографии, Восковец призывает: «Желательно, чтобы соответствующие правительственные круги осознали значение всего предприятия и хотя бы ради заграничной пропаганды пошли создателям навстречу»¹³. Небезынтересно, что в статье Восковец упоминает и о самом себе, правда, скрывшемся под псевдонимом Петр Долан, как о возможном исполнителе одной из главных ролей в фильме.

Наряду с мелкими кинематографическими заметками и новостями, главным образом, из мира американского и французского кино (например, Эдна Первиенс или Жан Эпштейн), Восковец нарисовал и описал своих кинематографических любимчиков. Первое место среди них занимает Дуглас Фэрбенкс, которому он посвятил одно из своих оптических стихотворений, далее следует усатый красавец Адольф Менжу и напомаженный Норман Керри. Из чешских лугов в звездное общество перенесся благодаря портретам Восковца режиссер Карел Антон, безусловный обладатель «кинематографического зрения»¹⁴.

В еженедельнике «Пршерод» Иржи Восковец несколько раз попробовал себя и в жанре кинорецензии. В оценке французского фильма «Кармен» Жака Фейдера проявилось, кроме всего прочего, его чувство «чистого изображения» сюжета фильма, также он не обошел вниманием предполагаемое режиссерское кинематографическое чутье и такт. В одноименной рецензии на фильм «Тайный лазутчик» Восковец преклоняется перед актерским талантом Рэймонда Гриффита, и хотя он не избегает сравнения с «Большим Дугом», но, главным образом, подвергает анализу работу актера, причем

режиссуре или описанию действия фильма здесь отводится довольно незначительное место. Таким образом, очевидно, что Иржи Восковец, так же, как и Ян Верих, в критических заметках сосредоточил свое внимание, прежде всего, на проявлении актерской индивидуальности, на том, как она выражается во внешности, мимике и личных характерных жестах. Все это признаки, которые можно расценивать как некое прощупывание почвы и теоретическую подготовку их будущей собственной деятельности в паре V+W.

Когда в Праге был показан новый фильм Чаплина «Чаплин—деревенский герой»*, Восковец не упустил возможности написать о нем и попытался охарактеризовать его во взаимосвязи с предшествующими фильмами Чаплина. К еще более общему суждению о «великой гротесковой комедии» Восковец пришел в рецензии под названием «Фриго-боксер» на фильм с участием еще одного из своих великих актерских идеалов—Бастера Китона, которого без колебаний назвал чемпионом юмора.

Последний текст, который Восковец написал для еженедельника «Пршерод» был вдохновлен новым тогда кинематографическим жанром. В пражских кинотеатрах появились еженедельные выпуски кинохроники, и Восковец назвал их создателей невольными поэтами, поскольку «эти двести-триста метров часто стоят во сто крат больше, с точки зрения кинематографа представляют больший интерес, чем километровый роман, который идет следом»¹⁵. По мнению Восковца, в еженедельниках проявлялась подлинная кинематографическая красота, а перед взором зрителей представлял весь мир; эта кинохроника содержала в себе элементы, которые, вероятно, и составляют настоящее искусство кино.

На страницах «Пршерода», а именно в его третьем номере, от 21 января 1927 года, зародилось и авторское двуединство Восковца и Вериха—с выходом совместного фельетона «Душа народа». Три месяца работы в одной редакции сблизили их настолько, что весной 1927 года они решили уехать в деревенский домик семьи Восковца, что на реке Сазаве, в часе езды от Праги, чтобы здесь, вместе, в тиши окружающей природы, написать пьесу, которая в скором времени их обоих сильно прославит, а заодно еще и несколько романов и детективов...

Через пару дней родителям Вериха в Праге пришло письмо: «Мама и папа! Мамочка и папочка! Что же вы не пишете? Уж не знаю, что и думать. Вы забыли о сыне? Мы с Иржи работаем, и у нас уже довольно много готового. Приедем в субботу. Очевидно, приду домой около 5-ти часов. Случилось кое-что, что вас не обрадует. Деньги тью-тью. Нам надо было купить еду, свечи, спирт, хлеб, еще масло и другие вещи (и курево), и вот, одним словом, внезапно тью-тью. Я не трачу понапрасну, да и не на что, но здесь все время зверский аппетит. Ничто не помогает. Поэтому, пожалуйста, пошлите мне хоть какую-нибудь монетку. Эти мошенники в “Пршероде” не опубликовали мою статью. Дескать, в другой раз. В остальном у меня все хорошо, ем за двоих, пью (воду) за двоих, работаю за одного. Погода чудесная. Шлю поцелуи, Енда»¹⁶.

* Чешское прокатное название фильма Ч. Чаплина «Солнечная сторона» (Sunnyside, 1919) (прим. ред).

Редакция «Пршерода», в конце концов, уволила авторский тандем. «Мы сделали примерно семь номеров, потом нас выгнали,—объясняет Восковец,—не Рипка, а толпа легионеров, потому что для них это было слишком экспериментаторским и художественно радикальным. Они с самого начала были против того, чтобы это делали такие паршивцы»¹⁷.

Но и за этот короткий период V+W получили возможность попробовать литературное сотрудничество хотя бы вот так, начерно. В будущем на это им оставалось не так много времени.

Прежде чем обратиться ко времени перелома после выхода «Вест покет ревью», мы должны вернуться назад и вкратце упомянуть о трех текстах Восковца, написанных в русле его многочисленных авангардистских начинаний первой половины двадцатых годов. Тогда его художественные усилия носили характер скорее авторских экспериментов, что в большей степени соответствовало поэтике «Деветсила». Поэтому неудивительно, что Восковец решился написать киносценарий, или скорее либретто, «Никотин. Поэма дыма», который не был рассчитан на постановку, но воплотил в себе определенные тенденции современного искусства¹⁸. В данном случае—визуальность и динамику кинематографической структуры (подробнее см. предисловие к публикации «Никотина»). Кино, новому духу того времени, Восковец уделил «практическое» внимание сценариста, создав «Никотин», но также проявил к нему и теоретический, даже в прямом смысле слова чисто «теоретический» интерес. В авангардистском журнале «Пасмо», в двоекном номере, посвященном кино, он поместил небольшое рассуждение, названное довольно практично: «Как обустроить кинотеатры?»

Внутреннее обустройство кинотеатра, по его мнению, должно отвечать потребностям киноискусства и сосредоточивать все внимание зрителя исключительно на белом проекционном экране, т. к. «кинотеатр—это не что иное, как зал для проекции, темное пространство, ожидающее безграничного богатства света, который заиграет на белом квадрате»¹⁹. Совершенно кинотеатру не достает того же, чего и идеальному фильму, а именно: «осознания сущности фотогении»,—полагал Восковец.

Сущности фотогении он посвятил свою следующую теоретическую статью «Фотогения и супрареальность»²⁰. В ней он попытался выявить вечный принцип кинографии, так называемую супрареальность, которую считал оптическим отражением действительности. Родившееся из супрареальности понятие СУТА сыграло позднее, правда, совсем в другой связи, значительную роль в формировании авторского стиля V+W.

«Пузыри» растрескавшейся штукатурки в закоулках пражского Старого города, хорошее вино и «звуки джаза в ушах» вдохновляли авторскую взаимодополняющую пару V+W намного больше, чем фразы, утверждающие важность художественных программ.

«Аббревиатура СУТА,—как впоследствии объяснял Ян Верих,—не таит в себе ни угрозу смерти, ни напускную важность, ни бессмыслицу, как это бывает с аббревиатурами, к которым мы в наши дни должны привыкнуть. СУТА означает Супра Реальность. А Супра Реальность не имеет ничего общего с Сюрреализмом, т.к. Супра Реальность возникает не из

потребности доискаться научно-интеллектуальным путем порнографизма, но обращает внимание на вещи, которые 99 % жителей нашей планеты не замечают, потому что не способны к этому. Очень легко ее замечают дети, пока не дозреют до жителей планеты. А если нужно было бы дать определение СУТА, достаточно будет одного: СУТА—это сокращение от Супра Реальности, а Супра Реальность—это Если»²¹.

В связи с размышлением Восковца о фотогении и супрареальности, на которое оказало сильное влияние его восхищение французской литературой о кино и ее хорошее знание, прежде всего текстов Луи Деллюка, необходимо упомянуть статью Восковца, названную несколько загадочно: «Черепаша, о которой никто не вспоминает». Однако это заглавие не так уж таинственно, как может показаться на первый взгляд. Иржи Восковец в конце 20-х годов хотел издать сборник собственных стихов. Почему он не осуществил свое намерение, не известно, но от запланированной книжки стихотворений осталось это оригинальное название, пришедшее из воспоминаний о прочтении в детстве коротких рассказов Киплингга.

В одном из них, который называется «Происхождение броненосцев», действует черепаха—«медлительная и степенная». Она учит плавать «забияку колючего», ежика, который в обмен на это советует ей, как научиться сворачиваться клубком. Дело в том, что они оба боятся молодого пятнистого ягуара и должны уметь как-нибудь от него защищаться. Так и появился броненосец.

Текст «Черепаша, о которой никто не вспоминает» был написан для «Фронты», международного сборника молодого поколения деятелей искусства, изданного в 1927 году. Для этого сборника Восковец также перевел несколько французских статей, а потом написал текст, который можно в полном смысле слова считать переломным или довольно принципиальным для самого автора. Восковец представил в нем своеобразный взгляд на современное искусство и, обойдясь без тяжеловесной программы или догматически разработанной теории, суммировал свои убеждения, правда, на этот раз с блеском утонченной иронии, с уверенностью образованного интеллектуала и обаянием настоящего поэта. В период появления этого текста Иржи Восковец уже играет с Яном Верихом в собственном Освобожденном театре, где им обоим, а также зрителям, несчетное число раз будет являться чудесное животное искусства—черепаха «медлительная и степенная», черепаха, о которой никто не вспоминает.

В противовес супрареальности, как бы мы ее ни трактовали и ни исследовали теоретически, голой реальностью остается то, что на целлюлоидной пленке Иржи Восковец впервые был запечатлен в 1926 году. Режиссер Карел Антон пригласил его для работы над киноадаптацией «Сказки мая». Сценарий по роману Вилема Мршттика написал Вацлав Вассерман, а Восковец получил роль Риши, студента-юриста, которым он и являлся в действительности. Так родился Петр Долан. Псевдоним Восковца, под которым он изображал влюбленного франта в трогательной мелодраме, дожил до вступления V+W в Освобожденный театр, и им было подписано соавторство в «Вест покет ревью». Второй соавтор скрывался под прозрачным псевдонимом Я.В.Рих.

Премьера «Сказки мая» состоялась 25 декабря 1926 г., и считается, что из-за участия в этом фильме Восковец был исключен из «Деветсила» за «нарушение вкуса и художественной ответственности»²². Однако это «проклятие» не помешало ему согласиться и на другие роли в фильмах еще более низкого сорта («Пани Катынка с Яичного рынка» и «В лапах вампира»). Уже сами названия говорят о творческих амбициях их авторов. Режиссером «Катынки» был Вацлав Кубасек, это был фильм по мотивам романа Попелки Билиановой, а Восковцу доверили роль сироты Искарриота. Хотя фильм был снят в 1927 году, премьера состоялась только 6 декабря 1929 г., то есть за 4 дня до первого представления джазового ревю «Фата Моргана» в Освобожденном театре, который уже помещался в доме «У Новаков» на Водичковой улице в Праге. Для Восковца с Верихом это была середина их третьего театрального сезона, и они как раз переводили дух перед большими успехами.

Фильм «В лапах вампира» не сохранился, осталось только несколько свидетельств в печати того времени, в частности упоминание Отакара Шторх-Мариэна*, о том, что это был, пожалуй, самый тупой чешский фильм, которого настолько стыдились сами его создатели, что он был представлен анонимно²³.

Остается добавить, что участие Восковца в этих сомнительных кинопроектах было мотивировано, как он сам объясняет, прежде всего финансовыми соображениями²⁴. На гонорары от этих фильмов он мог позволить себе ездить к своей девушке и путешествовать с ней. Но, конечно же, в этой кинематографической деятельности можно усмотреть и определенное любопытство, а также, вероятно, смесь тщеславия с упрямством.

Безусловно, стоит упомянуть о четырнадцатиметровой уникальной киноленте, сохранившейся в Национальном киноархиве. На ней запечатлены шестеро актеров из «Вест покет ревю», которые появляются перед камерой поодиночке, причем первый кадр снят как бы фотоаппаратом Блажея Йоссека, фотографа, действующего в пьесе. После того, как проходят две женщины и двое мужчин, крупным планом появляется лицо Восковца и, наконец, всего лишь на мгновенье мелькает вериховская маска. Монтажный стык. Наконец, все они образуют группу, некую живую картину. Это длится 30 секунд. Как писал теоретик кино Михал Брегант, «эти кадры интересны смесью независимости и смущения от контакта с пленкой»²⁵. Эти кадры являются уникальным свидетельством периода зарождения легендарного театра, и, кроме того, первой существующей пленкой кинематографической марки V+W.

Неоновая реклама с именами Восковца и Вериха почти во всю ширину фасада дома «Феникс» в верхней части Вацлавской площади в Праге засияла в сентябре 1930 г. В кинотеатре с тем же названием (сейчас там находится кинотеатр «Бланик») демонстрировали полностью звуковой американский блокбастер «Парамаунт ревю» со звездным составом. Звездами среди звезд на этот раз были и Восковец с Верихом.

* Подробнее об Отакаре Шторх-Мариэне см. комментарий на стр. 62 (прим. ред.)

Прежде чем загорелась неоновая реклама, произошли следующие события: в начале 1930 года кинокомпания «Парамаунт» в Голливуде демонстрирует дорогостоящий боевик «Парамаунт на параде» как «парадный» показ звезд своей студии. Весь проект создавали тринадцать режиссеров. Фильм, конечно, звуковой, частично цветной, и продюсеры рассчитывали на его продажу также на европейском рынке. Поэтому команда сценаристов готовит разноязычные версии для немецкой, итальянской и французской публики. Фильм направляется и в Чехословакию. Здесь в дело вступает пан Елинек, торговый представитель фирмы «Парамаунт» в Праге, и предлагает подающей надежды паре Восковец-Верих неожиданный контракт. Предложение участвовать в великолепном киношоу невозможно не принять. «Парамаунт» имеет свою студию в Париже, где должны сниматься вступительные и связующие сцены между отдельными номерами звездного киноревю. Восковец и Верих неожиданно отвергают написанный по-английски сценарий—простой перевод их не удовлетворяет, и они пишут, играют и снимают собственные части. Изумленное руководство «Парамаунта» поначалу было в ужасе, но в скором времени стало проявлять интерес. Ян Верих написал об этом своим родителям:

«Что касается Парижа и работы в “Парамаунте”, должен вам сказать, что мы там все подчистую разнесли. Кончилось тем, что на нас приходили смотреть актеры всех национальностей, мы раздали по их просьбам уйму своих фотографий, и “Парамаунт”, когда увидел нашу работу, предоставил оркестр для “Трех стражей”, хотя этот номер после подсчета всех средств и расходов стоил “Парамаунту” 30 000 франков.

В довершение всего господин Блюменталь стал нашим фанатом, не выходил из павильона, и, как мы узнали в Праге от одного господина, который с ним говорил, высказался о нас с восхищением. Когда мы уезжали, нам предложили (неофициально) 7 (прописью—семь) фильмов. Шесть двухчастевых и один полнометражный по нашему сценарию. Кроме того, Шейнпflugова хочет писать с нами сценарий для фильма и играть с нами. Блюменталь с генеральным директором Кеном приедут первого числа в Прагу, придут к нам в театр и сделают нам *официальное* предложение съемок фильмов. Так что наша работа оправдалась.

Пока мы работаем днем и ночью над нашей новой пьесой. В субботу она будет готова. Мы рады, что в Париже мы победили, и что Гаша это там видел. Он немного испуган, что мы займемся кино, и хотя в этом сезоне об этом нечего и думать, все ж не исключено. Сразу после премьеры мы начнем изучать английский, поскольку Блюменталь сказал, что если бы мы говорили по-английски, нас бы тут же отправили в Голливуд.

Гаша этому искренне рад и договаривается с Шейнпflugовой, чтобы она что-нибудь играла у нас, а мы бы пока могли заниматься кино. Этот фильм, который мы сняли, будет для театра изумительной рекламой. Им очень интересуются»²⁶.

Фильм «Парамаунт ревю»²⁷, премьера которого состоялась 19 сентября 1930 г., был действительно довольно успешным и сделал хорошую рекламу театру Восковца и Вериха²⁸, но о дальнейшем ходе «официального предложения» съемок фильма на «Парамаунте» ничего не известно. Голливудские

химеры вскоре ушли в прошлое. Некоторым утешением могло стать то, что хотя бы чешский кинематограф обратил внимание на марку V+W. «Верих и Восковец впервые появились в кино в прошлом году в “Парамаунт ревю”. <...> С этого времени Верих с Восковцем стали получать многочисленные предложения, но художественный уровень проектов в большинстве случаев их не устраивал»²⁹. Дипломатичное высказывание Йозефа Гаши, директора Освобожденного театра, свидетельствует об определенном интересе чешских кинопроизводителей к быстро взошедшей кинозвезде V+W, но если Восковец и Верих хотели видеть самих себя на экране, и если хотели сами играть то, что хотели показать и увидеть, им не оставалось ничего другого, как основать собственную кинофирму с простым названием VAW. Однако после коммерческого неуспеха фильма «Пудра и бензин» она прекратила свое существование.

Из упомянутых Гашей «многочисленных» предложений чешская печать отметила только два. И оба они по-своему необычны. 19 февраля 1931 г. вышел двойной номер 22/23 еженедельника «Розправы Авентинума». На странице 262 опубликована фотография, на которой изображены режиссер Карел Ламач, Ян Верих, актриса Анни Ондракова, Иржи Восковец, режиссер Мартин Фрич и оператор Отто Геллер. Снимок сделан вероятнее всего в киностудии, о чем свидетельствует задний план, а также обстановка, окружающая людей на фотографии, поэтому вся эта картина выглядит как документальная, вернее, рабочая фотография со съемок. Подпись под фотографией сообщает: «Ондракова, Верих и Восковец готовят новый фильм “Она и они”. На изобр. слева направо: Карел Ламач, Верих, Ондракова, Восковец, режиссер Макс [sic] Фрич и оператор Отто Геллер». И это всё.

Таким образом, можно сделать вывод, что Восковец с Верихом решили сотрудничать, вернее, были привлечены к сотрудничеству на фильме, который снимал Карел Ламач со своей женой Анни Ондраковой, но многообещающий план не осуществился, и фильм, в конечном итоге, был снят под названием «Он и его сестра», причем главную роль почталыона Ярды Брабеца получил Власта Буриан. Премьера состоялась 3 апреля 1931 года³⁰. До какой степени актерский состав определялся продюсерами, или же Восковец с Верихом были слишком требовательны к воплощению сценария, останется без ответа. Однако примечательно, что вторым режиссером фильма был Мартин Фрич, будущий (через 3 года) «придворный режиссер» фильмов V+W, а оператором—Отто Геллер, также будущий «придворный оператор» и соратник V+W. Кроме того, под сценарием стоит подпись Вацлава Вассермана, еще одного человека будущей команды «Формен».

Следующее предложение сниматься V+W пришло от критика и драматурга Йозефа Кодичека, который весной 1931 г. готовил экранизацию театральной пьесы Карела Чапека «Разбойник». Восковцу он предназначал главную роль, а Верих должен был сыграть садовника Шефла. И этот план не осуществился. «Разбойник» был снят, премьера состоялась 27 ноября 1931 г., но без Восковца и без Вериха³¹.

Существует еще один мелкий факт, свидетельствующий о кинематографических планах V+W. Осенью 1929 года, то есть за год до вышеупомянутого парамаунтовского показа, журнал «Студио» напечатал рекламное объ-

явление, в котором говорилось, что компания «Авентинум—Антонфильм» собирается снимать фильм с Восковцем и Верихом. Основной сюжета должно было стать переложение водевиля Нестроя «Гульба на славу», которым Освобожденный театр открыл сезон в октябре 1929 г. в новом помещении дома «У Новаков». И этот план, который мог быть многообещающим, ведь под маркой «Антон-фильм» легко угадывался режиссер Карел Антон, открывший Восковца-Долана, так же, как и в предыдущих случаях, не осуществился³².

Если Восковец и Верих пока и не снимали по собственным сценариям, то они все время незаметно включали явно кинематографические идеи хотя бы в свои театральные представления. Стиль их клоунского сценического искусства, восходящего прежде всего к немым гротескам, нет нужды подробно описывать, оставлю это в стороне. Хочу только напомнить, что во многих театральные произведениях Вериха и Восковца кинематографические средства играют не последнюю роль. Анализ этих «секвенций» мог бы стать самостоятельным театральнo-кинематографическим исследованием, что не входит сейчас в мою задачу. Я только вскользь упомяну некоторые работы. «Вест покет ревью» (премьера состоялась 19 апреля 1927 г.)—первая пьеса V+W, выстроенная по монтажному принципу движения во времени и пространстве, содержащая сатирические намеки на кинорекламу. «Смокинг ревью» (премьера 8 мая 1928 г.)—снова принцип стремительности ревью, имена героев Позитив и Негатив, двенадцатая картина пьесы, названная «Фата Моргана», вставной балетный номер, который был удачно расширен в фильме «Пудра и бензин». Одна из героинь пьесы—Дама—любит Рудольфа Валентино и т. д. В каждой пьесе можно найти ту или иную отсылку к кино, причем некоторые остались всего лишь признаком времени, а другие давали возможность развить действие или выразить суть интриги. К примеру, пьеса «Остров Динамит, ревью-пародия в семнадцати картинах» (премьера 11 марта 1930 г.) в целом была вдохновлена американским фильмом «Белые тени в южных морях» (В.С.Ван Дайк, 1928).

Я мог бы продолжать и дальше, но не буду. «На помощь! На помощь! На помощь!»—эта надпись завершает первые три сцены двенадцатой картины пьесы «Фата Моргана» (премьера 10 декабря 1929 г.), в которую Восковец и Верих включили самые выразительные пародии на звуковой фильм. Картину назвали «Калейдоскоп жизни», начиналась она установленными на сцене кинотитрами: «The Free Theatre Movieton позволит себе продемонстрировать свой новейший сверхзвуковой архифильм в натуральном цвете». Речь шла о демонстрации киноэпизода на английском языке, в которой Венесуэла и Астролябия ждут корабль, поскольку действие «фильма» происходит на Миссисипи, и разговаривают. Восковец и Верих в образе Евфрата и Тигра комментируют их разговор и дополняют его чешскими титрами, как в кино. Так возникает многоуровневый диалог между героями как бы демонстрирующегося фильма и актерами пьесы. Фильм и театр постепенно сливаются, вернее, театр поглощает фильм, и все в конце картины начинают петь.

«Одним словом, мы не из тех людей театра, которые презирают кино и смотрят на него как на удобный способ подработать, не имеющий, однако, права соревноваться с Искусством с большой буквы. Кинематография, главным образом, с момента изобретения звукового фильма, еще тяжело больна. Но мы не теряем надежду. Если вспомнить Чарли Чаплина, Уолта Диснея, Макса Флейшера, Рене Клера и братьев Маркс, у нас есть полное право надеяться на славное будущее киноискусства»³³.

Мнение Восковца и Вериха о будущем кино, которое было опубликовано в журнале «Киноревию» летом 1937 года, подтвердилось и оправдалось. Искусство звукового кино приобрело славу. Марка V+W вписана в историю этого прославленного искусства четырьмя авторскими полнометражными фильмами тридцатых годов, о которых мы очень коротко упомянули в начале этого текста. Следующие встречи Восковца и Вериха с кино происходили уже по отдельности. Собственно, еще во время войны, будучи эмигрантами в Соединенных Штатах, они работали для американского Управления военной информации. В рамках пропагандистской программы Управления они, вместе или по отдельности, участвовали, кроме прочего, и в нескольких документальных фильмах, в которых читали комментарии или произносили свои неповторимые диалоги. Послевоенные пути обоих авторов вели в противоположные концы земного шара и мира, разделенного холодной войной. Их ждало еще много кинематографических возможностей, но это уже совсем другая история, не связанная с темой духа кино и предвоенного феномена V+W.

Как я этот текст начал, так его и закончу—то есть в кинотеатре. В начале я цитировал воспоминания Вериха о его первых впечатлениях от мистерии кинотеатра и волшебства киноэкрана. А в конце упомяну лишь, что самым последним фильмом, в котором появился Ян Верих, была документальная лента о режиссере Мартине Фриче. Фильм назывался «Человек, который раздавал смех» и был снят в 1971 году режиссером Владимиром Сисом. Ян Верих играет здесь кинозрителя, который идет в старый кинотеатр (я не вполне уверен, но полагаю, что это был кинотеатр «Звон» на Пльзеньской улице на Смихове в Праге), а потом мы видим его среди публики, необычайно увлеченного просмотром фильмов Фрича. Он хохочет так, что не может дышать. Затемнение... Конец.

1. W e r i c h J a n. Povídky nejen o psecch. Praha, 1990. S. 58. (Звуковым фильмом Верих называет фильмы-спектакли с постоянным музыкальным сопровождением.)

2. Приведем одну характерную цитату из воспоминаний Яна Вериха: «Когда он [Иржи Восковец] учился во Франции, и мы усердно писали друг другу о фильмах, которые видели, он там, а я здесь, мы были вместе» (W e r i c h J a n, V o s k o v c o v i J i ř í m u. Divadelní a filmové noviny 8, 1964–1965. Č. 25. S. 1.) Не могу здесь не упомянуть о единственном осязаемом остатке этой переписки, которая в остальном очевидно была утрачена, речь идет о своеобразном рисунке Восковца с надписью «Хлеб наш насущный—даждь нам днесь» (тире поставлено умышленно). Рисунок изображает странствие буханок хлеба из Праги в Дижон. См.: M o n m a r t e D a n i è l e. Voskovec et Verich // Le Théâtre libéré. Paris, 1983. P. 61.

3. S c h o n b e r g M i c h a l. Rozhovory s Voskovcem. Praha, 1995. S. 40.

4. Soeldner Ivan. Kotrmelec můžete dělat tělem nebo představou. Rozhovor s Janem Werichem. // Film a doba 10. 1964. Č. 1. S. 9.
5. Ян Верих опубликовал на страницах «Чешского мира кино» с декабря 1924 по февраль 1925 в общей сложности десять коротких текстов. Все эти своеобразные кинематографические записки изданы в сборнике: Werich Jan, Voskovec Jiří. Faustovy skleněné hodiny. V+W neznámi I (1922–29). Praha, 1997. S. 197–203.
6. Werich Jan. Kletba starého zámku. // Český filmový svět 3. 1924–1925. Č. 5 (prosinec 1924). S. 12.
7. Werich Jan. Foto-kino-skupina 46. odd. MNO. // Český filmový svět 3. 1924–1925. Č. 5 (prosinec 1924). S. 18.
8. Werich Jan. Líc a rub manželství. // Český filmový svět 3. 1924–1925. Č. 6 (leden–únor 1925). S. 21.
9. Чешский перевод оригинального французского эссе Восковца см.: Werich Jan, Voskovec Jiří. Faustovy skleněné hodiny. S. 389–396.
10. Schonberg Michal. C. d. S. 54–55. [Легионеры—добровольцы, которые в составе Чехословацких легионов участвовали в Первой мировой войне на стороне Антанты. Активные борцы за независимость Чехословакии (*прим. ред.*).]
11. Помимо четырех карикатур Ян Верих опубликовал в пятом выпуске еженедельника «Пршерод» с января по апрель 1927 г. всего пять текстов: Grotéska (č. 4, s. 7); O nepojmenovatelných věcech (č. 5, s. 1–2); Wallace Berry (č. 5, s. 6–7); Karel Lamač (č. 10, s. 9); Ženská komika (č. 17, s. 2–3). Все тексты вошли в общее издание: Werich Jan, Voskovec Jiří. Faustovy skleněné hodiny. S. 207–273.
12. Voskovec Jiří. Český film čili z choroby do choroby. // Přerod 5. 1927. Č. 1. S. 9.
13. Voskovec Jiří. Český velkofilm. // Přerod 5. 1927. Č. 8. S. 4–5. Этот исторический фильм о белогорской эпохе, который должен был снимать Карел Антон по сценарию И.И.Колара, так и не появился.
14. Иржи Восковец опубликовал эти портреты с прилагающимися к ним карикатурами в «Пршероде» (выпуск 5, 1927): Douglas Fairbanks (č. 1, s. 9–10); Adolphe Menjou (č. 2, s. 6); Karel Anton (č. 3, s. 7); Norman Kerry (č. 7, s. 5–6). Репродукцию оптического стихотворения, посвященного Большому Дугу, см.: Voskovec Jiří. Fairbanks // Pásmo I. 1924–1925. Č. 7–8. S. 1. А также: Voskovec Jiří. Želva, o které se nikdo nezmiňuje. Praha, 2001.
15. Voskovec Jiří. Bezděční básníci. // Přerod 5. 1927. Č. 16. S. 5. Все тексты Восковца из «Пршерода» также вошли в общее издание: Werich Jan, Voskovec Jiří. Faustovy skleněné hodiny. S. 207–273.
16. Werich Jan. Listování. Praha, 1988. S. 42.
17. Schonberg Michal. C. d. S. 55.
18. Voskovec Jiří. Nikotin. Báseň dýmu (Libreto pro lyrický film). // Disk, 1925. Č. 2. S. 21–23.
19. Voskovec Jiří. Jak zařídít biografy. // Pásmo I. 1924–1925. Č. 5–6. S. 5.
20. Voskovec Jiří. Fotogenie a suprealita. // Disk. 1925. Č. 2. S. 14–15.
21. Werich Jan. Jan Werich vzpomíná... vlastně potlach. Praha, 1982. S. 29.
22. См. самый квалифицированный комментарий: Schonberg Michal. Rozhovory s Voskovcem. S. 48–50.
23. Ср.: Štorch-Marien Otakar. Ohňostroj. Paměti nakladatele Aventina. Praha, 1969. S. 140. Авторство фильма принадлежит Кветославе Семоницкой и Теодору Пиштку, премьера состоялась 27 января 1928 г. Иржи Восковец играл роль инженера Германа.
24. Schonberg Michal. Rozhovory s Voskovcem. S. 46–49.
25. Bregant Michal. Několik poznámek na téma Jiří Voskovec a film. // Pluminace 1. 1989. Č. 1. S. 95. Как о происхождении, так и о создании этого кинодокумента подробнее ничего не известно.

26. Отрывок из письма Яна Вериха родителям, которое он написал в Париже ночью с 20 на 21 августа 1930 г. См.: *W e r i c h J a n. Listování. S. 40.*

27. Американское киноревю состояло из 16 картин: музыкальных, вокальных, танцевальных номеров и скетчей. Соединение отдельных номеров взяли на себя ведущие—Восковец и Верих, которые появляются в фильме в общей сложности двенадцать раз. Последним их номером была знаменитая песня «Три стража». Фокстрот Ежека из пьесы «Премьера со скафандром» с ними пел также Ярослав Градволь. Шестой сценой V+W был телефонный разговор, опубликованный также в программке к фильму. Дополнительные подробности о съемках этого фильма содержатся в интервью с Йозефом Гашей, о котором говорит и Ян Верих (см. выше): «Это “Парамаунт ревью” с Восковцем и Верихом, кстати, является единственным сохранившимся фильмом производства “Парамаунта” из тех, что снимались в то время. Это был всего лишь эксперимент. У молодых людей заранее текста не было, и едва они вышли на сцену, начались съемки. Все было снято за 2 с половиной дня в очень плохих технических условиях» // *Z á v a d a V i l é m. Rozmluva s řed. Josefem Hášou o Osvobozeném divadle a filmové společnosti VAW. // Rozpravu Aventina 6. 1930–1931. Č. 34. S. 401–403; Cit.: S. 401.*

28. Из всех рецензий, в которых положительно оценивалась работа V+W, как пример, процитирую вот эту: «“Парамаунт” на параде” (чешская версия ревью “Парамаунта” с Восковцем и Верихом) это уже даже не ревью, а просто соединение отдельных “выступлений”, без внутренней или хотя бы кажущейся связи, да и без градации; это некая программа мюзикла, в который для увеселения миллионеров пригласили прославленные имена, чтобы они выступили в солидных номерах сомнительного уровня, который дисквалифицирует участников в глазах общества, привлеченного их звучными именами. Вы спросите, для чего же тогда нужны эти шутовские эксперименты, которые, к счастью, не более чем на один год, затормозят развитие звукового кино? Но предприниматели этого сумасбродного действия сами чувствуют слабость своей псевдомогучей продукции и вводят фигуру конференсье из той страны и народа, где фильм демонстрируется. И тут им, вероятно, не могло повезти более, чем с Восковцем и Верихом, которые представили чешский вариант в своей собственной версии, волшебным образом преобразив каждую сценку в веселое приключение. В оригинальности построения своих выступлений в роли конференсье, где им не удавалось скрыть ироничное отношение к объявляемым сценкам, они преуспели свою задачу служить другим звездам, и взяли в свои руки руководство вечером. В солю «Три стража» текст нечленоразделен; очевидно, способности их речевого аппарата поразили и аппаратуру, однако и здесь сохранилось свежее ощущение ритма музыки Ежека, в противовес венецианскому сахарину и ужасной мерзости, которые мы должны были терпеть от звезд. Из прочего осталось только озорное очарование Шевалье, ссорящийся дуэт которого относится к лучшим мюзик-холльным выступлениям» // *Paramount on Parade // Rozpravu Aventina 6. 1930–1931. Č. 2. S. 21.*

29. *Z á v a d a V i l é m. Rozmluva s řed. Josefem Hášou. S. 401.*

30. О планировавшемся проекте Ламача с V+W свидетельствует только упомянутая фотография, насколько мне известно, других подтверждений не существует. Ср.: *Rozpravu Aventina 6, 1930–1931. Č. 22/23. S. 262.*

31. Необычным мне кажется тот факт, что о предложении Йозефа Кодичека авторы исследований упоминают, но ни один из них не указывает источник. Я предполагаю, что эта информация основывается не на устном источнике и где-то есть ее подтверждение в опубликованном виде,—очевидно, в каком-нибудь маргинальном примечании,—но все же мне пока не удалось ее найти.

32. Объявление, опубликованное в журнале «Студио» (1, 1928–1929, номер 2), очевидно, лежит на совести Отакара Шторх-Мариэна, владельца журнала и фаната «освобожденных», и в его «Розправах Авентинума» появилась фотография, сделанная в связи с возможным кинесотрудничеством V+W и Карела Ламача.

33. *W e r i c h J a n, V o s k o v e c J i ř í. Náš poměr k filmu. // Kinorevue 3. 1936–1937. S. 452.*