

КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

УДК 7.038.6:791.44(476)

**АВТОРСКИЙ ФИЛЬМ:
ЭВОЛЮЦИЯ ФЕНОМЕНА И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ****А.Ю. ПОСТОЕВА***(Белорусская государственная академия искусств, Минск)*

Кинематографические стратегии режиссеров-авторов в Советском Союзе проявились своеобразно. Сами авторы творили в ситуации идеологического давления и часто редактировали себя, чтобы высказываемые ими в фильмах идеи не были понятны «чиновникам от культуры». Необходимость более тщательного осмысления киноведами соотношения феномена «авторский фильм» с жанровым началом со всей отчетливостью показали 70-е годы. В последней четверти XX века повышается внимание исследователей к такой проблеме, как совмещение авторских интенций с попыткой отразить национальную ментальность. В условиях глобализации сохранение национальной идентичности становится немаловажным обстоятельством для белорусского кино. Сегодня термин «авторский фильм» почти не применяют, используют скорее понятия «арт-хаус» или «арт-кино». Если в 50 – 60-х годах XX века кино стремилось стать на один уровень с другими видами искусства и поэтому внимание исследователи уделяли, главным образом, концептуальности фильма и нахождению соответствующей формы для нее, то сейчас идут в основном поиски в области формы как одного из средств самовыражения создателей картины.

Введение. Авторский фильм как культурный феномен появился сравнительно недавно – в начале XX века и оформился к середине XX века. Этому явлению были посвящены труды А. Базена, Ф. Трюффо и других представителей французской «новой волны», оно исследовалось российскими киноведами Ю. Богомоловым, К. Разлоговым, Д. Салынским и др. Мы ставим перед собой цель – исследовать эволюцию феномена «авторский фильм» и его критические интерпретации, а также специфичность его существования и изучения в позднесоветское и постсоветское время¹.

В последней четверти XX века в мировом киноведении начинается своего рода ренессанс истории кино, повышается интерес ко многим ее аспектам, которые если ранее и были достаточно изучены, то теперь требовали осмысления с позиций сегодняшнего дня.

Так, советское авторское кино существовало в условиях идеологического давления и исследовалось в те годы преимущественно с идеологических позиций. По мнению Д. Салынского, даже термины «авторское» и «жанровое» носили в советском контексте скорее идеологический оттенок. Они использовались зачастую не в прямом смысле, а ассоциативно. Стоит напомнить, что авторское кино «новой волны», как и почти весь поздний авангард, было пропитано антибуржуазными идеями – леворадикальными, коммунистическими, маоистскими, троцкистскими. Подобные социальные идеи (в отличие от Запада) у советского интеллигента эпохи «оттепели» вызывали чаще всего негативное отношение. Поэтому к концу 60-х годов XX века многие неангажированные советской системой авторы стали избегать социальных компонентов в искусстве. Возникает, с одной стороны, преимущественный «интерес к частной жизни человека», а с другой – стремление «высказаться» сложным, метафорическим, «эзоповым» языком [6, с. 188]. Приход перестройки, гласности, появление первых формирований негосударственного типа (возникновение продюсерского кинематографа) обусловили изменение самого феномена «авторский фильм» и необходимость иного подхода к его осмыслению.

Основная часть. В процессе работы использовался структурно-аналитический, сравнительно-исторический методы и метод группировки и аналогий. Объектом настоящей статьи является феномен «авторский фильм» и его интерпретации, предметом – специфичность позднесоветского и постсоветского авторского кино и его исследование в эти периоды.

¹ При написании данной статьи автор использовал публикации таких исследователей, как Ю. Богомолов, Е. Карцева, Н. Самутина, труды А. Базена, А. Плахова, Ф. Трюффо и др.

Для того чтобы понять своеобразие феномена «авторский фильм», необходимо углубиться в его историю. Современные исследователи делают выводы о существовании модели авторского кино, бросая взгляд на весь XX век и выделяя (наряду с этой) ряд других моделей кинопроизводства – прежде всего голливудскую и национальные кинематографии. Собственно, первые формы авторского кино во многом основывались на национальном материале (немецкий киноэкспрессионизм). Когда американское кино после первой мировой войны стало завоевывать зарубежные рынки, многие режиссеры начинают противопоставлять голливудской продукции (с ее студийной, жанровой и звездной системой) свои картины, в которых используются национальный колорит, особенности культурных традиций своей страны. При этом, правда, первые формы авторского кино имели и интернациональные черты. Российский искусствовед Н. Самутина пишет о дозвуковом авангарде, объединившем «и русскую школу монтажа, и итальянских футуристов, и французских сюрреалистов в единой практике авангардного жеста» [7, с. 37].

Главным отличием авторского кино уже в первой половине XX века стало представление о режиссере как об авторе фильма, как о творческой личности, создающей произведение, отмеченное чертами индивидуальности. Впервые представление о режиссере как об авторе фильма, по мнению исследователей, сделал возможным уже упоминавшийся выше европейский авангард, включая революционный советский кинематограф 20-х годов. Феномен «авторский фильм» уже возник, но в категориях именно авторского кино он в то время еще не исследовался. В 30-е годы, когда в кино преобладали тематический традиционализм и жанровая канонизированность, можно было изредка наблюдать явления авторского кино («Гражданин Кейн» О. Уэллса, «Иван Грозный» С. Эйзенштейна). Эта «заканонизированность» была одной из причин того, что в ведущих кинематографических странах в 40 – 60-х годах происходит обновление языка кино (итальянский неореализм, французская «новая волна», английские «молодые рассерженные», «новое немецкое» и «новое шведское» кино и др.).

В 50 – 60-е годы XX века критики журнала «Кайе дю синема» во Франции проводили исследования авторских стилей и возможностей выявления индивидуальных режиссерских почерков, причем эти исследования проводились часто на примере голливудских режиссеров, «авторская индивидуальность» которых, как доказывалось, пробивалась сквозь жесткие условия жанровых канонов. Французские критики предложили собственные описания индивидуальных режиссерских стилей (А. Хичкока, Х. Хоукса и т.д.) и заложили основы «авторской теории»: проанализировали составляющие «авторства» – визуальный стиль, предпочитаемые темы, истории, актеры, жанровые элементы как способы выражения «авторской точки зрения» и т.д. Известный российский исследователь А. Плахов пишет: «На заре 60-х Голливуду, чтобы безбедно существовать дальше, нужна была серьезная подпитка, новая порция европейских вливаний. Он получил ее от... Годара и других бунтарей, похеривших своих национальных “дедушек” и объявивших себя сыновьями Хичкока, Николаса Рея... До тех пор, пока Голливуд варился в собственном соку, он был на грани самопожирания. “Фильмотечные крысы” европейских новых волн – от Трюффо до Вендерса – вернули ему чувство интеллектуального самоуважения. Вдруг выяснилось, что многие американские режиссеры типа того же Рея или Франка Тэшлина, считавшиеся даже у себя на родине ремесленниками, поставщиками заурядной коммерческой продукции, представляют собой культовые образцы для европейских стилизаторов». Произошла интеграция «на уровне эстетических идей (при коренной разнице в системах массовых мифологий) европейского и американского кино» [5, с. 280 – 281].

В общем киноведы сходятся в том, что в авторском (режиссерском) кино постановщик фильма обычно выступает как полноправный автор произведения, как лицо, несущее ответственность за фильм в целом. Функция режиссера авторской картины реализуется и в съемочном процессе (режиссеры-авторы, как правило, выступают одновременно сценаристами, продюсерами, монтажерами фильма или, по крайней мере, тщательно контролируют эти процессы и имеют «право финального монтажа»), и в процессе зрительского восприятия. Люди, смотрящие фильм или пишущие о нем, произносят, имея в виду авторское кино, дефиниции «фильм Тарковского», «фирменный стиль Антониони».

Вскоре научные споры о феномене «авторского фильма» сменяются критическим переосмыслением данной проблемы: в 70-х годах появляются теории, провозгласившие «смерть Автора». Так, постмодернизм трактует личность Автора не в качестве создателя нового произведения, а скорее толкователя известных культурных мотивов. Наконец, триумфальное «возвращение Автора» в киноведческие работы состоялось в 80 – 90-х годах XX века в связи с гендерными исследованиями, а также с упоминавшимся выше ренессансом истории кино в противовес «теоретическим 70-м», что пробудило интерес к прежде недооцененным сферам, таким, как раннее кино, и к первым исследователям кино.

Сейчас, на рубеже XX – XXI веков, когда многие исследователи считают, что постмодернизм себя уже практически исчерпал, термин «авторский фильм» тоже почти не применяют, используют скорее

понятия «арт-хаус» или «арт-кино». Отметим, что если в 50 – 60-х годах XX века кино стремилось стать на один уровень с другими видами искусства и поэтому внимание исследователи уделяли, главным образом, концептуальности фильма и нахождению соответствующей формы для нее, то сейчас идут в основном поиски в области формы как одного из средств самовыражения создателей картины.

Кинематографические стратегии режиссеров-авторов в Советском Союзе проявились своеобразно. Сами авторы творили в ситуации идеологического давления и часто редактировали себя, изобретали собственный «эзопов» язык, чтобы высказываемые ими в фильмах идеи не были понятны «чиновникам от культуры», которые могли наложить запрет на производство или прокат картин. К тому же приверженцев авторского кино часто обвиняли в формализме. Однако и в таких условиях было возможно существование таких признанных мастеров авторского кино, как С. Параджанов, А. Тарковский и др. Идеологическая ситуация вызвала определенную изоляцию советского кино от контекста, в котором развивалось зарубежное авторское кино. Дело в том, что на советские экраны попадали, особенно в 60 – 70-х годах, преимущественно развлекательные иностранные картины («Есения», «Анжелика – маркиза ангелов» и т.п.). Зарубежное авторское, серьезное кино нередко воспринималось чиновниками от культуры как нечто малопонятное и чужеродное и в широкий прокат выходило не часто.

Идеологическая ситуация приводила зачастую к тому, что многие течения, с которыми специфически коррелировал авторский фильм, в советском искусстве не приветствовались и не имели возможности для существования. Так, постмодернизм проявился постфактум, в 90-е годы, когда на Западе это направление постепенно утрачивало свое значение.

Любопытно отметить, что в позднесоветском и постсоветском кино наблюдалось своеобразное существование авторских и постмодернистских тенденций. Постмодернизм же провозглашает «смерть Автора» и часто прибегает к сознательной эклектике цитат из разных эпох и произведений, причем тотальная ирония пронизывает все произведение. Определенная доля иронии может присутствовать и в авторском кино, но она не является концептуальной, определяющей для смысла фильма.

В советском контексте вышеуказанные тенденции переплетались друг с другом в творчестве А. Михалкова-Кончаловского, Н. Михалкова, из белорусских режиссеров – В. Рубинчика (например, его работа «Культпоход в театр»). Российский киновед Е. Карцева писала: «Поскольку у нас не было модернизма, реакцией на который стал постмодернизм на Западе, нет ни материального изобилия, ни высокоразвитой техники, можно говорить об использовании советскими режиссерами Н. Михалковым, И. Дыховичным, С. Соловьевым и др. лишь приемов постмодернизма: увлечением жанровым кино и жанровой эклектикой, цитатами, юмористическим подтекстом и т.д.» [9, с. 182].

В Советском Союзе позднее, чем в других странах, получило широкое распространение телевидение (в 70-х годах). Люди стали меньше ходить в кинозалы, предпочитая «голубой экран» другим видам досуга. Именно тогда некоторые кинематографисты стали работать «в жанре». Были выпущены пользовавшиеся популярностью такие советские блокбастеры, как «Тегеран-43», «Экипаж», «Сыщик», «Москва слезам не верит» и т.п. В это же время киноведы стали более глубоко заниматься исследованиями жанрового кино и его соотношением с авторским. Собственно, жанровое и авторское кино удовлетворяют различные, полярные сферы интересов. Жанровое кино ориентировано на подсознание массы, авторское – на сознание отдельных групп зрителей. Авторское кино связано с мифом Автора (о чем уже говорилось выше). Данная форма индивидуального творчества противопоставляется форме коллективного творчества (основанной на мифологических и фольклорных источниках), носителем которого является жанр.

Специфике авторского и жанрового начал были посвящены труды исследователей теории и истории кино Ю. Богомолова, К. Разлогова, Д. Салынского и др. В отличие от авторского, рассчитанного на избранную, интеллектуальную публику, жанровое (популярное, коммерческое) кино стремится в первую очередь ответить на запросы массового зрителя. Известный советский исследователь Л. Козлов писал о соотношении авторского и жанрового кино: «В первом случае мы имеем дело с чистотой художественного самовыражения, во втором – с игрой по общеизвестным и приемлемым для массовой публики правилам. В первом случае режиссер творит нечто свое, во втором случае – нечто общеупотребительное... Вопрос заключается в том, соглашаемся ли мы с разъединенностью двух кинематографов (и «двух публик») или же ищем между ними связи» [4, с. 98 – 99]. Л. Козлов считал, что разделение кино сугубо на авторское и жанровое слишком сужает оба понятия.

Известный российский киновед Ю. Богомолов высказывал сходную точку зрения с Л. Козловым, полагая, что весь кинематограф в целом может быть и авторским и жанровым. Поскольку они являются полюсами художественного творчества, то отсекают их друг от друга для получения в чистом виде жанрового или авторского кино не имеет смысла: для нормального развития кинопроцесса нужны явственно выраженные полюсы того и другого. Основная проблема заключается в характере соотношения и взаи-

модействия «авторского» и «жанрового» [2, с. 78 – 81]. Их соотношение позволяет говорить о доминирующей жанровости фильма или о превалирующей индивидуальности авторского начала. Так, в творчестве одного и того же режиссера могут встретиться картины «в жанре» и попытки создания авторского кино. «Последнее лето детства» белорусского режиссера В. Рубинчика – это комедийно-приключенческий фильм. А вот в «Дикой охоте короля Стаха», используя фабулу готического романа, режиссер попытался выстроить концептуальную философско-аллегорическую конструкцию.

Начало перестройки своеобразно отразилось на авторском и жанровом кино и на состоянии кино вообще. В первые годы «свободы» от идеологического давления многие режиссеры ринулись делать именно авторское кино, в основном, из-за его художественной престижности в прежние годы. Впоследствии даже возникла горькая шутка о том, что в то время авторское кино шло косяком, а жанровое было единичным. Анархия тех лет дезориентировала многих режиссеров и некоторые, работавшие ранее успешно «в жанре», даже начали делать авторское кино с аморфной жанровой структурой.

В последней четверти XX века повышается внимание исследователей к такой проблеме, как совмещение авторских интенций с попыткой отразить национальную ментальность. Как уже отмечалось выше, кроме модели авторского кино и голливудской модели киноведа выделяют и национальные кинематографии. Национальный фактор имеет большое значение, особенно для кино малых стран (каким является кино Беларуси). Нередко режиссеры строят концепцию жизни, отражающую и специфику их авторского «я», и особенности культуры их страны (А. Каурисмяки, А. Киаростами, М. Махмальбаф и др.). Национальные мотивы использовал во многих фильмах С. Параджанов, особенности русской ментальности проявились в картинах А. Тарковского. Для белорусского кино в условиях глобализации сохранение национальной идентичности становится немаловажным фактором. Известный российский искусствовед Г. Гачев писал: «Язык кино – универсальный и еще менее нуждается в переводе, чем языки архитектуры, живописи, музыки... Но каждый сложившийся уже к XX веку, веку кино, национальный мир, вливаясь в русло киноискусства, делает его средством самовыражения» [3, с. 69].

Заключение. Большинство исследователей сходятся в том, что авторский фильм **предполагает в** первую очередь присутствие индивидуального стиля режиссера, проявляющегося в выборе темы для исследования, трактовки образов персонажей и т.п. Кинематографические стратегии режиссеров-авторов в Советском Союзе проявились своеобразно. Сами авторы творили в ситуации идеологического давления и часто редактировали себя, чтобы высказываемые ими в фильмах идеи не были понятны «чиновникам от культуры». 70-е годы XX века со всей отчетливостью показали необходимость более тщательного исследования киноведами соотношения авторского и жанрового начала. Авторский фильм как форма индивидуального творчества ориентируется в основном на небольшую аудиторию, жанровый фильм как носитель коллективного творчества – на массовую.

В позднесоветском и постсоветском кино наблюдалось своеобразное сосуществование авторских и постмодернистских тенденций. Произшедшее в это время снижение идеологического давления не привело к всплеску открытий в плане художественной образности. Сама обстановка того времени (социально-экономическое положение в стране, политический кризис) не способствовала этому. В последней четверти XX века повышается внимание исследователей к такой проблеме как совмещение авторских интенций с попыткой отразить национальную ментальность. В условиях глобализации сохранение национальной идентичности становится немаловажным обстоятельством для белорусского кино.

Сейчас, на рубеже XX – XXI веков, термин «авторский фильм» почти не применяют, используют скорее понятия «арт-хаус» или «арт-кино». Если в 50 – 60-х годах XX века кино стремилось стать на один уровень с другими видами искусства и поэтому внимание исследователи уделяли, главным образом, концептуальности фильма и нахождению соответствующей формы для нее, то **сейчас идут в основном** поиски в области формы как одного из средств самовыражения создателей картины.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что впервые проведен целостный анализ феномена «авторский фильм» и его интерпретаций в разные периоды истории кино. На основании этого выработаны подходы к исследованию позднесоветского и постсоветского кино, в том числе и кино малых стран (каким является кино Беларуси). Кино этих периодов необходимо оценивать исходя из соотношения авторского и жанрового начал, проявления постмодернистских тенденций, попыток отразить национальную специфику.

Материалы исследования могут быть включены в лекционные курсы по истории и теории кино, по истории художественной культуры Беларуси, могут стать частью учебных и учебно-методических пособий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен, А. Что такое кино?: сб. ст. / А. Базен; вступ. ст. И. Вайсфельда; пер. с франц. – М., 1972. – 384 с.

2. Богомолов, Ю. «Авторское» и «жанровое» / Ю. Богомолов // Киноведческие записки. – 1991. – № 11. – С. 78 – 82.
3. Гачев, Г. Национальные образы мира – в кино / Г. Гачев // Киноведческие записки. – 1995. – № 28. – С. 69 – 101.
4. Козлов, Л. О жанровых общностях и особенностях / Л. Козлов // Жанры кино / В.И. Фомин (отв. ред.) [и др.]. – М., 1979. – С. 75 – 104.
5. Плахов, А. Всего 33: звезды мировой кинорежиссуры / А. Плахов. – Винница: АКВИЛОН, 1999. – 463 с.
6. Салынский, Д. наброски к проблеме жанров в кино / Д. Салынский // Киноведческие записки. – 2004. – № 69. – С. 182 – 202.
7. Самутина, Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея / Н. Самутина // Киноведческие записки. – 2002. – № 60. – С. 25 – 42.
8. Трюффо, Ф. Трюффо о Трюффо: фильмы моей жизни. Статьи, интервью, сценарии / Ф. Трюффо. – М.: Радуга, 1987. – 456 с.
9. Цыркун, Н. Киномост: встреча советских и американских киноведов / Н. Цыркун // Киноведческие записки. – 1990. – № 6. – С. 180 – 183.

Поступила 26.11.2009

**AUTHOR FILM:
EVOLUTION OF THE PHENOMENON AND ITS INTERPRETATIONS**

A. POSTOEVA

Cinema strategies of directors-authors in the Soviet Union had some particular features. The authors created in the situation of ideological pressure and were compelled to change some scenes in their films that their ideas were difficult to understand for the culture officials. The 70s distinctly showed that the film researchers should study more carefully the specific combination of the phenomenon of “author film” with the genre. In the last quarter of the 20 century the attention of researchers to such problem as the combination of author intentions with an attempt of reflecting national mentality has raised. Maintaining the national identity becomes an important circumstance for the Belarusian cinema in the conditions of globalization. Now at the turn of the 21 century the term “author film” is scarcely used, the concepts of “art house” or “art cinema” are more likely employed. And the researches are carried out in the field of form as one of means of film authors’ self-expression.