
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

**БОЛОТОВА Ю. Г., кандидат культурологии, доцент
кафедры культурологии Института современных знаний
имени А. М. Широкова**

Основные достижения европейского авторского кино второй половины XX века

*Рецензент ГУТЬКО О. Л., кандидат культурологии, доцент кафедры
режиссуры народных праздников Белорусского государственного
университета культуры и искусства*

В статье рассмотрены становление и эволюция итальянского, шведского и польского авторского кино. На основе анализа творчества ведущих режиссеров, сформировавших концепцию современного авторского кинематографа (Л. Висконти, Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергман, К. Кесьлевский), автор делает выводы о сущности, проблематике и характерных приемах европейского авторского кино второй половины XX в., а также об особенностях авторской стилистики в творчестве этих режиссеров.

In this article the attention of cultural studies draws the formation and evolution of Italian, Swedish and Polish auteur cinema. By analyzing creativity leading filmmakers that created the concept of modern film-making (L. Visconti, F. Fellini, M. Antonioni, I. Bergman, K. Kieslowski), she draws conclusions about the nature, sensitivity and the characteristic techniques of European art cinema of the second half of the twentieth century. The peculiarities of the author's style in the works of these Directors.

Введение. На рубеже XIX – XX вв. в результате синтеза возникли новые «экранные искусства»: кино, телевидение и гипермедиа, которые прошли сложный путь от неартикулированной авторской позиции в документальных по характеру фильмах (1895 г., братья Люмьер и др.) до лент, отвечающих сложившимся критериям художественности и отличающихся сформировавшейся в меньшей либо большей степени авторской стилистикой (1913–1916 гг., Д. У. Гриффит и др.). Однако принято считать, что теория авторского кино окончательно сформировалась в результате развития европейского и советского кино в 1950 – 1980-х гг. в

результате плодотворной деятельности ряда крупнейших режиссеров, оказавших мощное влияние на дальнейшее развитие авторского кино во всем мире. На взгляд автора, проект авторского кино можно считать порождением идеологии послевоенного общества, а также эволюции в последующие десятилетия художественного течения под названием «новая волна».

Цель статьи – раскрыть сущность авторского киноискусства на примере изучения творчества известных представителей европейского авторского кинематографа второй половины XX в.

Основная часть. Анализ развития кинопроцесса в данный период указывает,

что в содержательном и художественном отношении вторая половина XX в., по мнению автора, очевидно, связана с развитием европейской (итальянской, французской, немецкой и др.) и в меньшей степени – азиатской (японской, корейской, тайваньской, китайской и др.) киношкол, формирующих общий исторический контекст своего времени, решающих вечные смысложизненные вопросы человечества, вскрывающих актуальные социальные проблемы средствами искусства, удерживающих планку высоких достижений, развивающих художественный вкус и предлагающих инновационные творческие приемы и методы.

Европейское кино второй половины XX в. можно рассматривать как квинтэссенцию взгляда на жизнь. Этот интереснейший региональный вариант кино всегда отличался ведущей ролью режиссера, а не продюсера, наджанровостью, наличием определенного авторского видения, четкой гуманистической ориентацией, связью с передовыми идеями своего времени, которые поддерживались посредством европейской философии, литературы и театра. В свое время вечные, общечеловеческие по духу ценности Жизни, Здоровья, Добра, Любви, Красоты, Истины и Веры были талантливо интерпретированы послевоенным поколением режиссеров-гуманистов. Представителей различных стран и культур объединяла общая активная позиция, высокая устремленность чувств, общность в выборе тематики и героев. В итоге этими режиссерами были созданы высокохудожественные произведения, вошедшие в «золотой фонд» мирового кино.

На протяжении всего творчества (1940–1990 гг.) итальянский режиссер Ф. Феллини отражал в кинематографе свой богатый жизненный и творческий опыт. В течение жизни он освоил множество профессий, благодаря одной из которых – профессии карикатуриста – Феллини познакомился с самым, пожалуй, известным режиссером Италии середины XX в. – Р. Росселлини, который собирал-

ся снимать в 1943 г. короткометражную ленту о доне Морозини, римском священнике, расстрелянном немцами во время оккупации. Ф. Феллини расширил тему и вместе с С. Амидеи и Р. Росселлини написал сценарий к полнометражному фильму «Рим – открытый город». Успех фильма после выхода на экраны в 1945 г. был грандиозным. Картину справедливо можно считать отправной точкой итальянского неореализма как культурного явления. В результате Ф. Феллини становится известным сценаристом, а затем и режиссером.

Федерико Феллини постепенно пришел к возможности собственного независимого творчества («Огни варьете» (1951 г.), «Дорога» (1954 г.) и др.). В его жизни отчетливо видны неореалистический период, затем так называемый «индивидуальный реализм», «магический реализм» и, наконец, «жестокая сказка» [1, с. 57 – 60]. В самых значительных его фильмах создается обобщенный портрет сложной современной творческой личности европейца-интеллектуала («Сладкая жизнь», «8 ½», «Джинджер и Фред» и др.). Режиссер не закрывает глаза на спорные поступки своих героев. Например, в «Сладкой жизни» (1960 г.) он показывает фрагменты из похождения Марчелло – популярного римского журналиста, не обремененного материальными трудностями и скользящего по жизни. Однако «легкость бытия» главного героя и его друзей оказывается кажущейся. В финале картины философ Штейнер и его дети погибают. По всей картине разлит вкус горечи будто бы «сладкой жизни». Роль Марчелло талантливо исполнил итальянский актер М. Мastroяни. «Марчелло и я – это одно целое», – утверждал Ф. Феллини. Режиссер и актер хранили дружеские и творческие отношения на протяжении практически всей жизни. В дальнейшем картина получила «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском кинофестивале и оказала значительное влияние на кинематографистов всего мира, неоднократно становясь объектом цитирования и под-

ражания в фильмах Р. В. Фассбиндера, Ф. Трюффо, П. Гринуэя и др. Кумирами самого Ф. Феллини были испанский художник П. Пикассо и швейцарский психиатр, психоаналитик, социолог, основатель аналитической психологии К. Г. Юнг.

В 1963 г. Ф. Феллини развивает близкую по смыслу тему в фильме «8 ½». Он, как писали кинокритики, с одной стороны, безжалостно зафиксировал беспокойство, сомнения, ужас обыденности и ощущение жизненного кризиса итальянского режиссера Гвидо (еще одно alter ego режиссера), с другой – показал стремление главного героя к правде и силу творческого преобразования. О происходящем на экране Ф. Феллини знал не понаслышке. В этом фильме режиссером, очевидно, были использованы личные воспоминания и теория психоанализа. Вышеназванные фильмы можно рассматривать как своеобразный «лирический документ» в итальянском кино (в национальной литературе этот жанр представляли В. Пратолини, П. Леви, П. Пазолини) – синтез автобиографических моментов (творческие сомнения, отношения с отцом и женщинами, взаимоотношения на съемочной площадке) и художественного вымысла.

Режиссер достигает своей цели минимальными, но чрезвычайно убедительными художественными средствами (длина кадров, ритм, плавность переходов, декорации, свет, актерская игра, музыка). При этом «Сладкая жизнь» и «8 ½» сняты в монохромной цветовой гамме. В целом, по мнению автора, творческое наследие Ф. Феллини имеет непреходящее значение. Его фильмы – важный этап в решении проблемы Человека средствами киноискусства.

Еще одного итальянского режиссера, М. Антониони, судьба сводила с самыми известными людьми своей эпохи. Он прожил долгую жизнь (94 года) и ушел из нее на следующий день после смерти шведского режиссера театра и кино, сценариста и писателя Й. Бергмана. Антониони начинал свой путь во французском кинематографе вместе с легендарным ре-

жиссером М. Карне, а заканчивал съемки и монтаж своего последнего фильма «За облаками» в 1995 г. совместно с одним из самых ярких представителей «новой немецкой волны» В. Вендерсом.

Творческое наследие мастера многогранно. С одной стороны, М. Антониони выразил предельную сенситивность («чувственность» – термин русского социолога П. Сорокина) современного человека и культуры со всеми вытекающими из этого явления плюсами и минусами. С другой – интуитивно уловил постмодернистские интенции в характере культуры второй половины XX в. Так, он настаивал на том, что в его фильмах «...нет ничего, кроме того, что вы чувствуете». Кинокритики считают, что творчество М. Антониони развивалось под влиянием идей западноевропейской философии экзистенциализма (А. Камю, Ж.-П. Сартр, Э. Финк и др.). Постмодернистское мироощущение М. Антониони отмечали многие философы-постмодернисты (Р. Барт, Ж. Лакан, У. Эко и др.). Например, У. Эко приводил фильмы итальянского режиссера в качестве эталона современного произведения, открытого для бесчисленных интерпретаций. Автор «нового романа» А. Роб-Грийе, сравнивая результаты творчества британо-американского режиссера А. Хичкока и М. Антониони, делал вывод в пользу последнего. Он писал: «В фильме Хичкока осмысление того, что показано на экране, постоянно откладывается, но под конец фильма понимаешь все. У Антониони как раз наоборот. Его образы ничего не скрывают. Мы видим все четко, но значение образов все время ускользает от нас и по мере просмотра фильм становится все более загадочным. Когда публика покидает кинозал, фильм остается открытым» [2]. Это и ценно.

В процессе работы над своей первой независимой кинокартиной «Хроника первой любви» (1950 г.) режиссер понял, что более всего его интересует жизнь человеческой души. Снятые впоследствии произведения Антониони являются по жанру экзистенциальными драмами. При

этом герои его фильмов, как правило, принадлежат к верхушке среднего класса. В знаменитой «трилогии отчуждения» [1] («Приключение», «Ночь», «Затмение» 1960–1962 гг.) он тонко передает состояние непонимания и социального одиночества, распространяющиеся среди европейцев как эпидемия. В преобладающих черно-белых пейзажах и полупустых интерьерах разыгрываются судьбы красивых, состоятельных молодых людей, не способных ни сформировать долговечные отношения друг с другом, ни разобраться в чем же состоит их предназначение в жизни. Фильм «Красная пустыня» (1964), получивший главный приз Венецианского кинофестиваля, содержательно примыкает к «трилогии отчуждения». Это первый цветной фильм Антониони. К работе с цветом режиссер подошел очень ответственно, трактуя пейзажи и интерьеры как усложненные архитектурно-красочные фактуры, напоминающие полотна Фернана Леже. Чтобы добиться желаемого эффекта, он даже искусственно подкрашивал траву, деревья и реки. Некоторые включают в эту серию фильмов и более раннюю работу режиссера – фильм «Крик» 1957 г.

Определенная холодность и отстраненность были характерны и для самого М. Антониони. Приведем фрагмент известного диалога между ним и продюсером А. де Лаурентисом по поводу сюжета картины «Приключение»: «Компания друзей, совершающая круиз, высаживается на пустынный остров, и вдруг одна девушка исчезает». Начало многообещающее. «И что же с ней произошло?» – «С кем, с девушкой? Этого я не знаю!» – ответил режиссер [3].

Во многих своих фильмах М. Антониони не использовал традиционную закадровую музыку. Одними из самых запоминающихся образов, созданных им на экране, стали мимы, или немые клоуны («Фотоувеличение», 1966 г.). Французский философ Ролан Барт в очерке «Дорогой Антониони» отмечал особую зрительную выразительность его картин и писал

о том, что «...попадающие в объектив его кинокамеры предметы начинают “трепетать наперекор всем догмам”» [2].

Начиная с «Красной пустыни», М. Антониони снимает цветные фильмы. В этой ленте режиссер трактует пейзажи и интерьеры как усложненные архитектурно-красочные фактуры, напоминающие полотна современных художников. Несколькими фильмами, снятыми в «британский» период его творчества, были задуманы и сделаны англоязычными («Фотоувеличение», «Забриски Поинт», «Профессия: репортер»). Для М. Антониони в этом не заключалось дополнительной трудности – он много работал и путешествовал по миру, свободно общался с представителями космополитичной духовной элиты, знал о популярной в те годы среди молодежи идеологии и ее образе жизни. Так, по книге «Слюни дьявола» культового в XX в. аргентинского писателя Х. Кортасара режиссер снял уже упомянутый автором фильм «Фотоувеличение». Сценарий к кинофильму – итог его совместного творчества с крупнейшим итальянским кинодраматургом Т. Гуэррой и Х. Кортасаром. Значимость литературного оригинала подчеркивает тот факт, что обложка книги Кортасара с фотографией автора мелькнет в руках главного героя в одном из эпизодов фильма. События в картине разворачиваются на богатом аудиовизуальном фоне, дающем представление о развитии английских поп-арта, моды и рок-музыки. Балансирование на грани нравственности и эстетического вкуса, которое физически ощущается зрителем на протяжении всего фильма, приводит к разрешению конфликта в третьей четверти ленты. Атмосфера, в которой живет фотограф, вызывает отторжение, но в итоге срабатывает на конечную цель – фильм очень точно передает специфику скандального, свингующего Лондона 1960-х гг. В нем снялись кумиры европейской молодежи тех лет – Дж. Биркин, В. Редгрейв, Д. Хеммингс. М. Антониони показал, что смысл жизни творческой личности заключается не только в

эстетических поисках – окружающая ее реальность должна стать по возможности органичной и нравственной.

Главного героя в фильме «Профессия: репортер» (1975 г.) сыграл известный американский актер Джек Николсон. Он следующим образом описывал совместную работу с М. Антониони, отмечая близость жизненной позиции и профессиональных взглядов: «Европа и вообще весь мир очень многим обязаны моему учителю, по-настоящему любившему искусство, жизнь, красоту, людей. <...> На самом деле, потом я всю жизнь искал во всех моих фильмах Микеланджело. Я говорю о его особом взгляде на вещи, на людей, образы и творчество. Не знаю, возможно, он тогда меня выбрал, потому что почувствовал во мне человека, балансирующего на грани. <...> Необходимо искать свое место в жизни, так, как это делал тот репортер, путешествуя по всем закоулкам мира» [4, с. 3 – 4]. Картины, созданные М. Антониони, не дают готовых ответов на вопросы, но порождают пространство свободы и призывают зрителя к сотворчеству в решении «вечных» смысложизненных проблем.

В фильмах итальянского режиссера Л. Висконти, начинавшего свой путь в кино у крупнейшего французского режиссера XX в. Ж. Ренуара, большое место занимает европейское классическое наследие. Член одного из самых родовитых семейств Ломбардии и всей Италии, он великолепно знал историю и культуру. Многие из созданных им картин – экранизации известных литературных произведений; в кинофильмах часто звучит оперная и симфоническая музыка. Главным героем кинопроизведений Л. Висконти стало его «другое (темное) я», воплощенное в различных образах. Большинство из созданных им художественных образов амбивалентны. Основная тема в его творчестве – распад европейской аристократии и смерть искусства. Эта идея реализована в фильмах «Леопард» (1963 г.), «Гибель богов» (1969 г.), «Смерть в Венеции» (1971 г.), «Семейный портрет в ин-

терьере» (1974 г.). Сила художественных произведений, созданных режиссером и посвященных теме разложения и смерти, столь велика, что это позволило некоторым исследователям его творчества классифицировать их как «оперу смерти» [1]. В своих работах он намеренно сталкивает миф и реальность, семейное и социальное. В XX в. к наследию Л. Висконти обращались многие известные европейские и американские режиссеры – Ф. Коппола, Р. В. Фассбиндер, Б. Бертолуччи, Л. Каванни и др.

Выдающийся шведский режиссер И. Бергман сосредоточил свое внимание на проблеме кризиса традиционной культуры в XX в.: традиционной религии, личности и семьи. Он выбирает таких современников, которые «живут сложно». Его и самого можно охарактеризовать как режиссера, задающего непростые, зачастую неприятные вопросы (о старости, болезни, смерти) и не дающего на них однозначные ответы. Скорее, он надеется, что зритель благодаря кино откроет правду в себе и вокруг себя («Земляничная поляна», 1957 г.), «Лицо», 1958 г.), «Персона», 1966 г.), «Шепоты и крики», 1972 г.), «Фанни и Александр», 1982 г.). Сверхзадача этого режиссера – экзистенциальный поиск истины. Словами одного из его героев можно сказать, что главной целью искусства он считал возможность утешать и вдохновлять. В 1950-х гг. И. Бергман сотрудничал с классиком режиссуры В. Шестремом. В фильме «Земляничная поляна» мэтра шведского кино можно увидеть в главной роли профессора Исаака Борга. На излете своей внешне респектабельной жизни герой понимает, что все время испытывал страх перед дестабилизирующим влиянием любви. Последним фильмом И. Бергмана, вышедшим на широкий экран, стала многочасовая сага «Фанни и Александр». В этом произведении мастерски синтезированы все основные мотивы творчества режиссера. Брат и сестра бегут из аскетичного мира их отчима-пастора в бабушкин дом – подлинно человеческий, грешный мир любви, прощения, искусства

ва. В настоящее время широко известен так называемый «список Бергмана», в котором среди любимых фильмов режиссера есть картины Ч. Чаплина, М. Карне, Ф. Феллини, А. Курасавы, А. Тарковско-го. С упомянутыми кинематографистами режиссера роднит общий подход к пониманию сущности искусства и человека. Кстати, в списке любимых фильмов А. Тарковского встречаются практически те же названия и фамилии.

Польский режиссер К. Кесьлевский начинает свой путь в кино со съемок документальных фильмов. В 1970 – 1980-х гг. он много общался с классиками послевоенного польского кино А. Вайдой и А. Холланд. В его ранних картинах присутствовала критика социалистической системы. В дальнейшем творчество этого самобытного режиссера стало более разнообразным и философским. Вершиной его пути справедливо называют фильмы «Декалог» (1988 г.) – цикл короткометражных фильмов-притчей, интерпретирующих десять библейских заповедей, а также трилогию «Три цвета: синий, белый, красный» (1993 – 1994 гг.). В них свое внимание К. Кесьлевский перемещает с описания устройства общества на жизнь отдельного человека. Достойный нравственный выбор героя – обычного европейца (например, жены композитора, парикмахера, студентки) – в драматической жизненной ситуации является кульминацией большинства фильмов этого режиссера.

В настоящее время традиционные европейские духовные ценности претерпели существенную трансформацию. Современный европейский гуманизм отличается большей расплывчатостью, чем прежде. Интерпретация современных произведений искусства как подлинно человеческих зачастую выглядит спорной. Тем не менее, в содержательном и художественном отношении европейское кино, на взгляд автора, по-прежнему лидирует в мировом кинодвижении. В Италии, Франции, Германии, Швеции, Дании, Великобритании, Австрии, Сербии, Венг-

рии и Польше авторское кино референтно представляет группа талантливых кинематографистов, имеющих свою точку зрения на кинопроцесс и создавших оригинальный стиль.

Идейное и художественное значение европейского авторского кинематографа 1950–1980-х гг. невозможно переоценить. В эти годы крупнейшими мастерами были серьезным образом переосмыслены казавшиеся прежде незыблемыми «законы кино», а также предъявлены миру творческие результаты собственной смелой рефлексии над основными смысложизненными вопросами современности (о жизни, смерти, вдохновении, творчестве, любви, предательстве, прощении и др.). Их произведения рассчитаны на тонко чувствующего, рассуждающего, «непросто живущего» зрителя. При этом они сложны по форме и содержанию, пронизаны метафорами, аллегориями, отсылками к мифологии, философии, истории и различным видам искусства (литературе, музыке, фотографии и др.). Эти режиссеры создали новые или реформировали существующие жанры кино: «лирический документ» (Ф. Феллини), «экзистенциальную драму» (М. Антониони), «оперу смерти» (Л. Висконти), «драматическую сонату» (И. Бергман), «кинопритчу» (К. Кесьлевский). Тематика их творчества столь широка, а результаты настолько убедительны, с нравственной и художественной точек зрения, что их деятельность уже невозможно рассматривать в контексте какого-либо сложившегося художественного стиля (например, итальянского неореализма). Творчество режиссеров Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, И. Бергмана и К. Кесьлевского – яркий пример независимой и новаторской авторской стилистики в кинематографе XX в.

Творческое наследие европейского авторского кино было востребовано последователями и принесло плоды. Так, в духе идей авторского кино в 1950 – 1980-е гг. развивалось творчество представителей «новых волн»: французской (Ж.-Л. Годар,

Ф. Трюффо, К. Шаброль, Э. Ромер, Ж. Риветт, Л. Маль и др.); немецкой (А. Клуге, Р. В. Фассбиндер, Ф. Шлендорф, В. Херцог, В. Вендерс и др.); советской (М. Ромм, А. Тарковский, А. Сокуров, А. Кончаловский, С. Параджанов, К. Муратова и др.), НеоГолливуда (А. Пенн, С. Кубрик, М. Форман, М. Скорсезе, Р. Земекис, В. Аллен, К. Тарантино, Р. Редфорд и др.). Эстетика европейского авторского кино и в настоящее время продолжает оказывать влияние на профессиональную деятельность ряда современных кинематографистов в СНГ (А. Звягинцев, К. Лопушанский, А. Попогребский, Н. Хомерики, В. Сигарев, С. Лозница и др.).

Заключение. Мировое авторское кино второй половины XX – начала XXI вв. показало, что простой мир, который люди были в состоянии изучить и понять от «А» до «Я», уже не существует. Режиссеры друг за другом опровергали условности

классического повествовательного кино. Наиболее передовые кинематографисты отказывались от дешевых средств манипулирования чувствами (однозначная фабула, полноценный цвет, закадровая музыка и др.), воспитывая более высокую культуру восприятия кинопроизведения.

Европейское авторское кино XX в. продемонстрировало, что можно отказаться от привычного эскапизма, находясь в зрительном зале, а пристальное рассмотрение непредсказуемости жизни или неуверенности человека может представлять не дополнительную сложность, а быть полезным и даже увлекательным процессом, с точки зрения духовного роста зрителя. Как правило, современные авторские проекты тоже не расставляют все точки над «i», зато они постепенно растят из зрителя тонко чувствующую и думающую Личность – настоящего соавтора художественного произведения.

1. Агафонова Н. А. Искусство кино : этапы, стили, мастера : учеб. пособ. / Н. А. Агафонова. – Минск : МОИПКиПРиСО, 1999. – 88 с.

2. Микеланджело Антониони [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://zovem.ru/?event=16358>. – Дата доступа: 01.03.2015.

3. Кезич, Т. Памяти Микеланджело Антониони : обзор итальянской прессы [Электронный ресурс] / Т. Кезич. – 2012. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/pole/Pamyati-Mikelandzhelo-Antonioni>. – Дата доступа: 01.03.2015.

4. Антониони, М. Профессия: репортер : киносценарии [Пер. с ит. и вступ. сл. С. В. Токаревича] / М. Антониони. – М.: Искусство, 1980. – 11 с.

Статья поступила в редакцию 30.03.2015