

## **Авторские фильмы об искусстве в польском кино 1970-х годов**

*Денис Георгиевич Вирен*, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация;  
e-mail: denis.viren@gmail.com

*Ключевые слова:* польское искусство, авторское кино, короткометражное кино, история кино, Анджей Папузиньский, Петр Андреев, Анджей Бараньский

## **Auteur films about art in Polish cinema of the 1970s**

*Denis G. Viren*, The State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation; e-mail: denis.viren@gmail.com

*Keywords:* Polish art, auteur cinema, short films, film history, Andrzej Papuziński, Piotr Andrejew, Andrzej Barański

Фильмы об искусстве — явление с долгой историей, которое тем не менее находится на обочине интересов исследователей. Это можно объяснить как минимум двумя причинами. Во-первых, не во всех странах данное направление получило серьезное развитие. Допустим, в СССР по сравнению с ПНР оно было представлено намного скромнее. Во-вторых, его жанровые и даже видовые границы весьма размыты. Фильмы об искусстве существуют в пограничном пространстве между документальным, научно-популярным и игровым кинематографом, иногда заходя даже на территорию анимации. Это, несомненно, усложняет анализ и в то же время очень интригует.

Кино об искусстве снимали еще до войны, но тогда оно преследовало в основном просветительские цели. Настоящая революция в этой области связана с появлением во Франции на рубеже 1940–1950-х гг. движения «Группа тридцати»

и в первую очередь с именем будущего классика Алена Рене. Одним из двух важнейших направлений работы членов группы, как пишет историк французского кино Наталья Баландина, была «разработка так называемой *второй реальности* (курсив мой — Д. В.) — речь идет о фильмах, посвященных искусству. Этот жанр документального кино активно развивается в начале — середине 1950-х гг. под влиянием широкого распространения телевидения, расцвета движения кино клубов и короткометражного кино»<sup>1</sup>. Ленты Рене «Ван Гог» (1948), «Гоген» и «Герника» (оба 1950) кардинально расширили представления о том, как экран может рассказывать о художнике или даже отдельно взятой картине. Они во многом стали точкой отсчета для последующих исканий кинематографистов, бравшихся за столь непростые материи.

За редчайшими исключениями фильмы об искусстве в тот период были короткометражными. Переходя к разговору о кино социалистической Польши, необходимо подчеркнуть, что именно на территории короткого метра тогда были возможны самые смелые эксперименты, коснувшиеся также фильмов об искусстве, а колыбелью поисков стала Студия просветительских фильмов в Лодзи. В общей сложности к концу 1970-х гг. в стране было снято около 600 короткометражных фильмов<sup>2</sup>, относящихся к этому направлению, — количество поразительное и едва ли не уникальное в мировых масштабах.

Большая часть фильмов об искусстве носила вполне академический характер и вряд ли представляет особый интерес в плане развития киноязыка (что не отменяет их высококого качества). В докладе хотелось бы рассмотреть несколько примеров экспериментального толка, которые заслуживают называться «произведениями искусства о произведениях искусства». Данная формулировка почерпнута у одного из первых исследователей темы, настоящего энтузиаста фильмов об искусстве Збигнева Чечота-Гаврака. Учитывая упомянутые

объемы производства, неудивительно, что в Польше уже тогда предпринимались серьезные попытки теоретического осмысления явления.

В книге «Кинематографическое представление искусства», увидевшей свет в конце 1970-х гг., но во многом не утратившей актуальности по сей день, Чечот-Гаврак обозначает важнейшие проблемы, связанные с анализом фильмов об искусстве. Это и сложность жанровой классификации, о которой шла речь выше, и трудности с рубрикацией, и вопрос кинематографичности отдельных видов искусства, и любопытный концепт фильма об искусстве как новой формы художественной критики... Польский киновед предлагает базовое разделение на подвиды: аналитико-дидактический (кинолекция об искусстве образовательного свойства), поэтико-эссеистический («поэма об искусстве»), научно-популярный (нечто среднее между двумя первыми) и документально-репортажный (о современных художниках)<sup>3</sup>.

Предложенная классификация, конечно, во многом условна, однако позволяет хотя бы отчасти упорядочить разнообразный массив киноматериала. Благодаря фильмам, снимавшимся в Польше, у нас есть возможность составить представление не только об истории искусства, в том числе польского (циклы «Введение в искусствознание», «Романское искусство в Польше», «Традиции ремесел и народного искусства» и др.), но и о тех его явлениях, которые на момент съемок были новыми, только находились в процессе формирования.

Очевидно, что художники были заинтересованы в такого рода опытах и шли навстречу кинематографистам, принимая живое участие в съемочном процессе. Здесь становится очевидно, что последний подвид может сочетаться со вторым: картины о современных художниках в 1970-е гг. очень часто порывали с каноническими моделями повествования и предлагали новаторские формальные решения. Обратимся к трем примерам. Это фильмы, не похожие друг на друга,

представляющие различные авторские подходы, каждый из которых глубоко своеобразен.

Автор ленты «Хвала Быку» (*Bykowi chwala*, 1971) Анджей Папузиньский (1932–2017) подавляющую часть своей фильмографии посвятил разработке проблем художественного творчества и в конце жизни был признан классиком направления не только в Польше, но и за ее пределами. Картина «Хвала Быку» вошла в историю польского кино как первый радикальный эксперимент с формой в области фильмов об искусстве. Это портрет живописца, графика и плакатиста Франчишека Старовойского (1930–2009), лишенный, однако, типичных черт биографического документального фильма. Посмотрев его, зритель не узнает ничего о жизни Старовойского и почти ничего о его взглядах на искусство, зато вместо энциклопедической информации он получит нечто более ценное — погружение в лабораторию мастера, в его причудливый, пугающий мир, знакомство с предметами, окружающими и вдохновляющими его. С технической точки зрения важно отметить, что с самого начала производства фильм был заявлен как анимационный в силу использования сложных приемов, прежде всего многократных экспозиций и наплывов<sup>4</sup>.

С отчасти подобным решением мы сталкиваемся в дипломном фильме Петра Андреева (1947–2017) «Идет Мруз» (*Idzie Mróz*, 1973), только здесь режиссер, позднее активно работавший и в игровом кино, соединяет откровенно постановочные сцены с документальными, в финальной части блестяще переплетая их. Первый эпизод в ресторане демонстрирует представителей «старого» краковского общества, рассуждающих о современном искусстве: оно кажется им в лучшем случае непонятным, в худшем — примитивным. Второй эпизод: главный герой, художник-иллюстратор Даниэль Мруз (1917–1993), идет по Кракову, причем метод съемки (общие планы, нижние ракурсы, фигура дана сбоку

или со спины) и торжественная музыка создают атмосферу возвышенную и в то же время несколько нереальную. Третий эпизод поначалу напоминает обычное наблюдение за работой художника: обстановка дома, процесс рисования сопровождаются рассуждениями Мруза о качестве печати гравюр в XIX веке и сейчас... Вдруг слышатся странные звуки, героя окружают загадочные, сказочные персонажи, от которых ему приходится бежать, чтобы в итоге оказаться в белой комнате, где разыгрывается совершенно сюрреалистическая сцена шахматной партии, возможно, являющаяся ключом к художественному методу Мруза.

Третий фильм — «Струмилло» (*Strumillo*, 1977), повествующий о художнике и поэте Анджее Струмилло (1927–2020), — представляет собой совершенно иной тип поэтики. Он выдержан в стиле, характерном для режиссера Анджея Бараньского, впоследствии прославившегося главным образом игровыми картинами. Аскетичность приемов, неспешность повествования, сосредоточенность на деталях, меланхоличность настроения — все эти элементы особенно отчетливо проявляются в первой части, где крупным планом показаны руки художника, демонстрирующего вещи, привезенные из путешествий: шишку, камень, бабочку, растения... За кадром он рассказывает об их истории и значении для собственного творчества. При всей внешней неброскости сцена оказывает гипнотическое воздействие. Знаменательно, что лицо художника мы увидим только в самом последнем кадре<sup>5</sup>.

Все рассмотренные фильмы, несмотря на стилистические различия, преследуют одну цель: приоткрыть зрителю не только и не столько «кухню» художественного процесса, сколько внутренний мир художников, обнаружить импульсы, под воздействием которых рождаются те или иные произведения. Но самое главное, что в результате благодаря таланту кинематографистов возникли кинокартины не менее интересные, чем их герои.

## Примечания

<sup>1</sup> Баландина Н. «Группа тридцати» и «синема-верите» // Я могу говорить. Кино и музыка оттепели. М., 2020. С. 303.

<sup>2</sup> Информация приводится по книге: *Czczot-Gawrak Z.* Filmowa prezentacja sztuki. Warszawa, 1979. S. 25.

<sup>3</sup> Ibid. S. 19–20.

<sup>4</sup> См. об этом подробнее: *Dondzik M., Jajko K., Sowiński E.* Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych. Łódź, 2018. S. 179.

<sup>5</sup> В 2018 г. белорусский режиссер Андрей Кутило снял в копродукции с Польшей фильм «Summa» о последних годах жизни Струмилло, сосредоточившись на личности художника. Картина получила приз за лучший среднеметражный фильм на самом престижном в мире фестивале документального кино IDFA, проходящем в Амстердаме.