ВИРЕН Д.Г.

Современное искусство в объективе польских кинематографистов

В последние несколько лет в польском игровом кинематографе все более заметную роль стали играть представители различных визуальных практик, решившие попробовать себя в новом для них медиуме. Говорить о совершенном ими перевороте преждевременно, но очевидно, что современные художники привносят в киноискусство новое качество. Еще одна сторона этого явления – попытки создания рефлексий на тему современного искусства кинематографическими средствами. В короткометражном фильме «Открытие» (2016) режиссер Петр Адамский задается вопросом, где пролегают границы допустимого в современном искусстве, и демонстрирует, на что готовы идти кураторы, чтобы поразить искушенную публику. Похожие проблемы ставятся в ленте «Перформер» (2015), где в роли самого себя выступил мастер перформанса Оскар Давицкий, ученик Збигнева Варпеховского, гуру польских перформеров. Этот фильм особенно интересен еще и потому, что его автор Лукаш Рондуда – авторитетный польский историк искусства и куратор, а также основной инициатор взаимодействия кинематографистов с художниками в рамках специальной программы в Школе Вайды. В своей последней на сегодня работе «Сердце любви» (2017) Рондуда повествует об эксцентричной паре художников – Войчехе Бонковском и Зузанне Бартошек, однако теперь отказывается от привлечения их самих к съемкам. Если в «Перформере» значительная часть экранного времени была отдана акциям Давицкого и жанр с трудом поддавался определению, то «Сердце любви» можно без особых натяжек назвать мелодрамой. Каковы плоды сотрудничества кинематографистов и современных художников и есть ли у этого сотрудничества будущее?

Ключевые слова: польское кино, фильмы о художниках, перформанс, Збигнев Варпеховский, Лукаш Рондуда.

Вирен Денис Георгиевич
Кандидат философских наук, старший научный сотрудник, сектор современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028
denis.viren@gmail.com

Key words: Polish cinema, films about artists, performance art, Zbigniew Warpechowski, Łukasz Ronduda

Viren Denis G.
PhD in Philosophy, senior researcher, Western Contemporary Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028
denis.viren@gmail.com

VIREN DENIS G.

Contemporary Art in Focus of the Polish Filmmakers

In the past few years, representatives of various visual fields, who have decided to try their hand in a new medium, have begun to play an increasingly prominent role in the Polish cinema. It is premature to talk about the revolution they have accomplished, but it is obvious that contemporary artists bring a new quality to cinema. Another side of this phenomenon is the attempts to create reflections on the theme of modern art with cinematic means. In the short film *The Opening* (2016), the director Piotr Adamski questions the limits of contemporary art, and proves the risks curators are ready to take in order to reach to the sophisticated public. Similar problems are raised in the *Performer* (2015), where the master of performance Oskar Dawicki, a follower of Zbigniew Warpechowski, the guru of Polish performers, acted as himself. This film is also particularly interesting because its author Łukasz Ronduda is an authority as a Polish art historian and curator, as well as the main initiator of the interaction of cinematographers with artists in the special program at the Wajda School. In his latest work, *A Heart of Love* (2017), Ronduda tells the story about two eccentric artists, Wojciech Bąkowski and Zuzanna Bartoszek, but now refuses to involve them in the shootings. If in *Performer* the biggest part of screen time was given to Dawicki's actions and the genre was difficult to define, then *A Heart of Love* can be called a melodrama without any special exaggeration. What are the benefits of collaboration between filmmakers and contemporary artists, and does this collaboration have a future?

УДК 791
ББК 85.374

В последние годы в мире наметилась тенденция ко все более активному взаимодействию между кинематографом и актуальным искусством. Это, конечно, не значит, что раньше два этих мира не соприкасались. Достаточно вспомнить хотя бы тот факт, что в 1920-е годы, в эпоху бурного развития киноавангарда, к Десятой музе обратились такие мастера изобразительного искусства, как Фернан Леже или Сальвадор Дали, о чем писал еще Жорж Садуль [2, с. 183–198]. Однако то были именно авангардные опыты, остававшиеся известными узкому кругу ценителей. Сближение, происходящее на наших глазах, имеет качественно иной характер, поскольку фильмы о художниках и фильмы художников делаются в расчете на достаточно широкого интеллектуального зрителя. А лучшим доказательством востребованности подобного взаимодействия можно считать главный приз Каннского кинофестиваля, доставшийся недавно фильму «Квадрат» (The Square, 2017, реж. Рубен Эстлунд), вызвавшему также зрительский интерес.

Очевидно, что перед нами весьма разнородный массив произведений, классифицировать и проанализировать который еще предстоит. Эта статья представляет собой первый подход к теме, попытку наметить основные маршруты ее изучения. Глубинные различия между фильмами, попадающими в орбиту интересующего нас направления, наглядно демонстрируют две картины: «Без названия» (Untitled, 2009, реж. Джонатан Паркер) и «Манифест» (Manifesto, 2016, реж. Джулиан Розенфельдт). Первая представляет собой комедию, призванную приоткрыть «простым смертным» закулисье современного искусства, мир кураторов и галеристов, которые в своей работе подчас руководствуются совсем не эстетическими критериями. Фильм «Без названия» углубляет критическое, во многом насмешливое и издевательское отношение к современному искусству. Он укрепляет стереотипы, идя на поводу у тех зрителей (а их, осмелимся предположить, большинство), которые ищут подтверждения собственным предубеждениям относительно актуальных арт-практик. При том, что многие ситуации, изображенные Паркером, вполне правдоподобны, вызывает сомнения продуктивность предлагаемого экранного высказывания. Да, необходимо уметь отделять зерна от плевел, но после этого фильма остается ощущение, что зерен практически нет.

Лента «Манифест» находится как бы на другом полюсе. Изначально это был сугубо музейный проект, серия видеоинсталляций, не задумывавшаяся как полнометражный фильм для показа в кинотеатрах. Тем не менее автору удалось собрать фрагменты в уникальное и вполне единое целое, своего рода иллюстрированный каталог различных (в основном художественных, но не только) манифестов XX века – от Маркса, Маринетти и Бретона до «Догмы-95». Все главные роли (или, быть может, разные ипостаси одной роли) исполнила Кейт Бланшетт, «транслирующая» тексты манифестов в самых необычных обстоятельствах и пространствах.

Удивительно, но эта весьма специфическая картина имела немалый успех в прокате, причем в России собрала 147 тыс. долл., что всего на 14 тыс. меньше американских сборов[(1)]. Понятно, что значительную роль в этом успехе сыграла известная и замечательная актриса; вероятно, имело значение участие московского Музея современного искусства «Гараж» в продвижении картины, но в любом случае этот пример демонстрирует, что, во-первых, встречи кино с современными художниками дают плодотворные результаты, а во-вторых, они вызывают интерес у зрителей. В Польше это взаимодействие приобрело в последнее время удивительный размах. Как заметила два года назад видеохудожник и фотограф Агнешка Польская: «Во всем мире есть художники, пользующиеся кинематографическим медиумом, но нигде это не обрело таких масштабов, как в Польше» [6, с. 259]. Подобного рода явления никогда не возникают на пустом

(1) Конечно, для кинопроката это скромные суммы. С другой стороны, можно сравнить этот результат, например, со сборами победителя последнего «Кинотавра», картины Наталии Мещаниновой «Сердце мира» (2018): 56 тыс. долл. (Данные взяты с сайта «Кинопоиск».)

месте, о различных практиках взаимодействия польских художников с кино и видео особенно много в историческом ракурсе писала исследовательница Малгожата Янковская [8], [9]. Традиция участия польских художников в съемочном процессе имеет свою историю. Говорить о тесном сотрудничестве можно начиная с середины 70-х годов. В это десятилетие в Польше интенсивно развиваются разнообразные формы актуального искусства, и на новом витке возрождаются кинематографические эксперименты, впервые проводившиеся в стране еще до войны.

Известная своими радикальными перформансами и видеоработами феминистской направленности Эва Партум выступает в качестве художника-постановщика документального фильма «Ванда Гостиминьская, ткачиха» (Wanda Gościmińska, włókniarka, 1975, реж. Войчех Вишневский). Поиски новой кинематографической визуальности, способной выразить авторский скепсис относительно происходящего в стране, становятся главной целью режиссера-экспериментатора Вишневского, чему Партум всячески способствует. Но если визиты этой художницы на территорию кино следует признать спорадическими (их можно пересчитать на пальцах одной руки), то для Збигнева Варпеховского кинематограф практически стал вторым домом.

Варпеховский – одна из наиболее значительных фигур послевоенного польского искусства. Мастер перформанса, к которому он всегда относился предельно серьезно, без «остраняющей» концептуалистской иронии [9, с. 118]. Широко известны его перформансы, основанные на экспериментах с телом, с возможностями человеческого организма, с попытками поставить себя на место других живых существ, например, рыб.

В свою раннюю работу как художника-постановщика – ленту «Вечные претензии» (Wieczne pretensje, 1974, реж. Гжегож Круликевич) – Варпеховский включил инсталляцию, специально созданную для фильма. Она состояла из сорока холодильников, желоба с кровью и двух неоновых конструкций и не была напрямую связана с фабулой картины, повествующей о запутанных взаимоотношениях «слуги» и «хозяина». Однако, учитывая, что несколько важных сцен разворачивается в здании Галереи современного искусства во Вроцлаве, присутствие там инсталляции оправдано и придает происходящему

Илл. 1. Перформанс Збигнева Варпеховского «Диалог с рыбой». 1973

дополнительные тревожные обертоны[(2)]. Среди фильмов, в создании которых участвовал Варпеховский, немало произведений, вошедших в историю польского кино: «Кошмары» (Zmory, 1978, реж. Войчех Марчевский), «Голем» (Golem, 1979, реж. Петр Шулькин), еще несколько лент Круликевича, в том числе «Танцующий ястреб» (Tańczący jastrząb, 1977) и «Соседи» (Sąsiady, 2014), ставшие для режиссера завещанием… К Варпеховскому мы еще вернемся.

В современном польском кино «выходы» художников в мир кинематографа стали явлением почти привычным. Пожалуй, первыми этот шаг совершили Анка и Вильгельм Саснали. В 2011 году они сняли фильм «Издалека вид прекрасен» (Z daleka widok jest piękny), где в сдержанной, аскетичной – без всякой «чернухи» – форме предложили пугающий портрет деревенской жизни. С того момента Саснали поставили еще две ленты и, судя по всему, не собираются останавливаться на достигнутом. Их фильмы можно назвать полноценными кинематографическими проектами.

(2) Подробнее об этом см. главу «“Кино морального беспокойства”: экспериментальный вариант» в нашей монографии [1].

Для известного перформера и видеохудожника Збигнева Либеры кино стало пространством эксперимента как над его героем, так и над зрителем. «Вальзер» (Walser, 2016) – медитативное повествование о железнодорожнике, попавшем в странный мир то ли первобытного, то ли постапокалиптического племени. Трудно назвать эту картину удачной, главным образом потому, что не совсем понятным остается режиссерский «месседж», однако важен факт обращения знакового художника к кино, важна попытка объединить два мира.

Очень вероятно, впрочем, что всего этого не было бы, если бы не инициативы конкретных людей, заинтересованных во взаимопроникновении кино и современного искусства. В 2011 году в Польше была учреждена кинопремия, предназначенная для визуальных художников, которые хотели бы снять игровые фильмы [7]. Учредителями стали Польский институт киноискусства (государственная организация, занимающаяся, прежде всего, распределением бюджетных средств на кинопроизводство), Музей современного искусства в Варшаве и Школа Вайды (двухгодичные курсы наподобие московских Высших курсов сценаристов и режиссеров). Крайне важно подчеркнуть, что эта инициатива, неочевидная и непредсказуемая, получила господдержку.

Группа киноведов и арт-критиков во главе с Якубом Маймуреком и Лукашем Рондудой предложила называть формирующееся на глазах явление Кино-Искусство[(3)]. Они опубликовали манифест, в котором есть такие строки: «Мы считаем, что в креативности и типе восприятия, рождающемся на пересечении современного искусства и кинематографии, заключается шанс обогащения польского авторского кино уникальным компонентом» [6, с. 15]. Первым лауреатом кинопремии стал упомянутый выше Либера.

Прошло уже достаточно времени, чтобы дать определенные оценки амбициозному замыслу. Как это часто бывает, реальные результаты оказались скромнее, чем задумывалось. Ни Анна Мольская, ни Агнешка Польская, ни Катажина Козыра – лауреаты последующих лет – пока не завершили свои фильмы, однако это не значит, что их не будет: работа идет. И все-таки на данный момент нам представляется, что куда более важным достижением проекта «Кино-Искусство» стало появление интереснейших фильмов, посвященных современным художникам.

Если исторические примеры участия польских художников в кинопроцессе, как уже было сказано, не так многочисленны, то с фильмами о художниках дело обстоит иначе. Снова обратимся к 1970-м годам, когда Студия просветительских фильмов в Лодзи, пытаясь побороть возникшую там творческую стагнацию, решила «дать дорогу молодым». Туда стали приходить недавние выпускники Лодзинской киношколы, и им предоставлялась максимальная (насколько это было возможно) свобода реализации самых неожиданных идей. Авторы альбома, посвященного 55-летнему юбилею студии, охарактеризовали этот период как время «политики открытых дверей» [8, с. 155–156].

Поскольку любой фильм студии должен был сохранять хотя бы видимость просветительского начала, многие режиссеры стали пробовать свои силы в жанре биографического кино, в том числе о художниках. Так возникли ленты «Абаканы» (Abakany, 1970, реж. Казимеж Муха) о скульпторе и авторе тканей Магдалене Абаканович, «Хвала быку» (Bykowi chwała, 1971, реж. Анджей Папузиньский) о художнике Франчишеке Старовейском, «Идет Мруз» (Idzie Mróz, 1973, реж. Петр Андреев) о графике Даниэле Мрузе, скандальная «Живая галерея» (1975) Юзефа Робаковского и многие другие замечательные образцы жанра. Во всех них главные герои представали не просто реальными личностями, но в отдельных сценах – также актерами, выполнявшими поставленные режиссером задачи. Именно эту традицию продолжают некоторые современные авторы.

В первую очередь это касается работ Лукаша Рондуды – искусствоведа, стоявшего у истоков кинопремии для визуальных художников. Рондуда и сам прошел курс в Школе Вайды, а в 2015 году в соавторстве с Мачеем Собещаньским поставил картину «Перформер» (Performer). В центре этой недлинной (чуть больше часа) ленты – ныне здравствующий мастер перформанса Оскар Давицкий, играющий сам себя.

Мы застаем художника в состоянии кризиса, в первую очередь, творческого, хотя нельзя сказать, что в других сферах его жизнь складывается особенно удачно. Недаром фильм открывается известным

(3) В польском языке, в отличие от русского, нет слова «киноискусство», поэтому словосочетание «Kino-Sztuka» представляется точным отражением сути этого «гибридного» явления.

Илл. 2. Оскар Давицкий в фильме «Перформер». Режиссеры М. Собещаньский и Л. Рондуда. 2015

Илл. 3. Анджей Хыра в роли Дражайшего в фильме «Перформер». 2015

перформансом Давицкого «Я не знаю» (2002), где заглавная фраза становится ответом на все задаваемые ему вопросы. Главный герой находится в перманентном внутреннем противостоянии с ближайшим окружением: девушкой (куратором, с переменным успехом пытающейся продавать его работы), другом и коллегой, у которого в фильме нет имени, но в титрах он иронически назван Дражайшим, поскольку его произведения охотно покупают, и наконец – с гуру Збигневом Варпеховским, тоже играющим самого себя.

Самой серьезной проблемой для Давицкого оказывается именно последний конфликт, в том числе потому, что он даже не может пообщаться с Варпеховским: по сюжету, мастер попадает в больницу, и когда главный герой приходит навестить его, тот лежит в палате, не приходя в сознание. Давицкий оказывается в тупике: он по кругу пересматривает документацию перформансов Варпеховского, возвращается к своим прежним акциям и, кажется, не видит смысла продолжать художественную деятельность. В одной из лучших сцен фильма, пронизанной сарказмом, Давицкий стоит за барной стойкой и подслушивает разговор нескольких художников. Они обсуждают идеи проектов: «выпрямление квадрата Малевича», «Холокост – единственная вещь, которая работает»... Услышав очередную «оригинальную» мысль, Давицкий произносит: «Уже было», – и опрокидывает стопку водки. Беседа за его спиной завершается предложением: «А может, ничего не делать? В этом есть конец и начало. Есть чистая форма и идея».

И все же у перформера рождается исключительный замысел. Опираясь на известную поговорку, он называет будущий перформанс «Слово – серебро». Давицкий рассказывает своей девушке, что в средневековье за раскрытие тайн карали следующим образом: провинившемуся заливали в горло горячее серебро, «оно очень быстро застывало, и так рождалась прекрасная скульптура». Подготовка художника к этой акции становится основной сюжетной линией фильма. Он разрабатывает специальный механизм, с помощью которого можно будет в одиночку осуществить перформанс, в то время как молодой коллекционер, узнав об этом и заинтересовавшись покупкой, спрашивает у девушки Давицкого: «Думаешь, он убьет себя? Цены взлетят».

Авторы фильма подвергают критике не только коммерческий подход к искусству (ярче всего проявленный в образе Дражайшего), но – возмож-

но, в первую очередь – кураторский цинизм, слом моральных барьеров, вызванный пресыщенностью и усталостью. Все уже было – остается только превратить себя в скульптуру. Для художника это выражение кризиса, для художественной институции – скандал, на котором можно сделать деньги. Еще острее обозначенная проблема ставится в короткометражке «Открытие» (Otwarcie, 2016), снятой Петром Адамским, видеохудожником, недавним выпускником Академии изящных искусств в Познани. В фильме показана подготовка к вернисажу в небольшой галерее, где «выставляют» тело умирающего на больничной койке художника.

В этой роли выступил Збигнев Либера, что неслучайно: дело не столько в его известности и позиции в мире современного искусства, сколько в том, что в ранней видеоработе «Интимные ритуалы» (1984) Либера документировал последние дни своей умирающей бабушки. Этот фильм вызвал неоднозначную реакцию, он и по сей день производит шокирующее впечатление и рождает споры[(4)].

Центральный персонаж картины Адамского – директор галереи, уверенная в себе женщина средних лет, опытный куратор. Она успокаивает себя тем, что готовящаяся «выставка» – это последняя воля художника, однако сомнения не покидают ее вплоть до финала, когда гости вернисажа, допив вино и обсудив «потрясающий и оригинальный» перформанс, расходятся по домам. Где в искусстве границы допустимого? Адамский обостряет ситуацию, затейливо переплетая в «Открытии» игровое и документальное (пусть даже это не заметят все зрители): во-первых, роль умирающего художника исполняет реальный художник, во-вторых, среди гостей вернисажа мы видим Оскара Давицкого. Он приходит в галерею, как на похороны: наклоняется к Либере, что-то шепчет и быстро выходит.

В интервью после премьеры картины в ответ на вопрос, так ли он представлял свою смерть, Либера рассуждал: «Смерть обладает тем свойством, что всегда умирают другие, а не мы… Кроме того, это режиссер Петр Адамский меня „умертвил“. Так он вообразил уход художника, которого я играю. Но я так не умру! Клянусь! Благодаря этому фильму, я знаю, что точно не таким образом» [5]. Тема смерти – одна из основных

(4) Анализ этой работы был проведен Лукашем Рондудой [10], а сам фильм доступен на сайте Музея современного искусства в Варшаве: https://artmuseum.pl/pl/filmoteka (дата обращения 21.01.2019).

Илл. 4. Кадр из фильма «Открытие». Режиссер П. Адамский. 2016

и для Давицкого, и для Варпеховского, которого первый считает своим учителем. Например, в перформансе «Вскрытие» (1974) Варпеховский пытался поставить себя на место рыбы, умирающей без воды, меняясь с ней местами и погружаясь в аквариум с головой [9]. В «Перформере» смерть явлена как безоговорочная граница, переступить которую можно только… на киноэкране. В финале главный герой все же совершает перформанс своей жизни – решительно и быстро; на черном экране появляется надпись: «Оскар Давицкий, 1971–2014». В силу еще более тесного, чем в «Открытии», пересечения игрового и документального возникает тревожное подозрение… Но авторы спешат рассеять зрительские сомнения. «Перформер» завершается перечислением использованных в ленте перформансов и художественных объектов, последний из которых называется просто: «Последний кадр из фильма».

Буквально каждая минута фильма оборачивается акцией, а появляющиеся в кадре объекты – инсталляциями. Все есть перформанс, а граница между искусством и жизнью пролегает там, где жидкое серебро застывает в горле художника.

Концепцию существования как перформанса, жизни как постоянной игры Лукаш Рондуда развил в следующей, уже самостоятельной картине «Сердце любви» (Serce miłości, 2017). Ее основополагающее отличие от

Илл. 5. Последний кадр фильма «Перформер». 2015

Илл. 6. Кадр из фильма «Сердце любви». Режиссер Л. Рондуда. 2017

«Перформера» состоит в том, что образы главных героев – аудиовизуального художника Войчеха Бонковского и художницы, поэта Зузанны Бартошек – воплотили профессиональные, причем хорошо известные польскому зрителю актеры Яцек Понедзялек и Юстына Василевская. Несмотря на значительное внешнее сходство, здесь, пожалуй, нет (или почти нет) ощущения балансирования на грани вымысла и действительности.

Это мастерски сделанный фильм, несомненно рассчитанный на более широкого зрителя, нежели «Перформер». Если пытаться обозначить жанр «Сердца любви», не будет ошибкой назвать его мелодрамой о двух эксцентричных личностях, представителях мира современного искусства. В связи с этим возникает риторический вопрос: в каком направлении идет развитие кино о художниках? Уже известно, что Петр Адамский снимет на Студии Мунка часовой фильм «Истерн», выдержанный, судя по доступным нам описаниям, в постмодернистском духе. Через некоторое время, о чем уже упоминалось, на экран выйдут еще не законченные картины нескольких художниц. Трудно делать какие-либо прогнозы, но с полной уверенностью можно утверждать, что сотрудничество кино и современного искусства – вещь плодотворная и необходимая обеим сторонам этого процесса.

Список литературы:

1 *Вирен Д.* Эксперимент в польском кино 1970-х. М.: ГИИ, 2018.
2 *Садуль Ж.* История киноискусства от его зарождения до наших дней. М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
3 *Jankowska M.* Film artystów. Szkice z historii filmu plastycznego i ruchu fotomedialnego w Polsce w latach 1957–1981. Toruń, 2002.
4 *Jankowska M.* Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia, artyści, dzieła. Warszawa, 2004.
5 *Kędziak M.* Zbigniew Libera i Piotr Adamski: śmierć ma to do siebie, że zawsze umierają inni. Onet Film. 13 września 2016. URL: https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/zbigniew-libera-i-piotr-adamski-smierc-ma-to-do-siebie-ze-zawsze-umieraja-inni-wywiad/d21581e (дата обращения 05.10.2017).
6 Kino-Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej / Red. Majmurek J., Ronduda Ł. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2015.
7 Nagroda Filmowa Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Aktualności PISF. 25 maja 2011. URL: https://www.pisf.pl/aktualnosci/nagroda-filmowa-pisf-i-msn (дата обращения 20.12.2018).
8 Oświatówka. 55 lat przygód z filmem krótkim / Red. Oziemska T., Drecka-Wojtyczka E. Łódź, 2000.
9 *Ronduda Ł.* Sztuka polska lat 70. Awangarda. Jelenia Góra: Polski Western, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009.
10 *Ronduda Ł.* Zbigniew Libera. Życie i twórczość 1982-2008 // Zbigniew Libera. Prace z lat 1982–2008 / Red. Monkiewicz D. Warszawa, 2009.