

Андрей АНДРЕЕВ

AUTEURISM, ART HOUSE и ART-CINEMA

**Истоки понятия «авторское кино»
в зарубежной киноведческой традиции**

Словосочетание «авторское кино», несмотря на свою чрезвычайную популярность в современном отечественном киноведении, охватывает сегодня спектр представлений, слишком широкий для научного термина. Из-за отсутствия четкого определения этого термина возникает проблема полярности взглядов по отношению к самому понятию «авторское кино», что позволяет сопоставлять с ним явления, относящиеся к разным категориям—эстетическим, производственным, историческим. Таким образом, научное восприятие феномена «авторское кино» все больше сближается с восприятием обычного кинозрителя, определяющего тот или иной фильм как «авторский» или «не авторский» исходя из собственной системы взглядов или даже сугубо интуитивных ощущений. Ситуация осложняется тем, что, несмотря на подобную расплывчатость, это понятие играет значимую роль в осмыслении кинопроцесса и формирует ценностные ориентиры широкого контингента зрительской аудитории.

Отсутствие единого мнения по данному вопросу возникло в связи с тем, что новые наработки зарубежной кинотеории, активно ассимилируемые отечественным киноведением в последние два десятилетия, вступают в противоречие с понятийной системой, которая была сформирована еще в эпоху СССР. А та, в свою очередь, во многом представляла собой интер-

претацию зарубежных терминов в соответствии с советской киноведческой традицией. Так, само словосочетание «авторское кино» происходит от термина «авторская теория» (англ. *auteurism*, франц. *la politique des auteurs*), который был известен в СССР еще в 1960-е годы. Наличие культурного барьера препятствовало полноценному освоению зарубежной кинотеории, вследствие чего представления об «авторском кино» складывались в нашей стране отрывочно, локально, и поэтому к моменту начала активного освоения западной кинотеории в 1990–2000-е годы они уже имели мало общего с самой «авторской теорией».

В настоящее время основная проблема понятия «авторское кино» в нашем киноведении заключается в том, что этим термином обозначают не исторически сложившийся концепт, связанный с конкретным периодом в истории киномысли, а действующий метод осмысления киноматериала. С одной стороны, это тормозит процесс взаимодействия с современным западным киноведением, с другой—способствует росту понятийной и терминологической путаницы в киноведении отечественном. Поэтому на современном этапе формирование именно исторического восприятия понятия «авторское кино» позволило бы обрести ему в отечественном киноведении терминологический статус. Для этого в первую очередь необходимо исследовать истоки этого понятия—те киноведческие термины и концепции, которые в 1960-е годы были заимствованы советским киноведением из-за рубежа и которые стали основой для его формирования в нашей стране.

Поскольку далее речь пойдет именно о западных терминах и понятиях, необходимо сразу оговорить проблемы соотношения отечественной и зарубежной терминологии. Ниже приведена таблица терминов, в данный момент наиболее часто употребляемых в контексте понятия «авторское кино»¹. Таблица выстроена на понятийных соответствиях между англоязычной терминологией (как наиболее влиятельной в современном западном киноведении) и терминологией отечественной.

<i>Англоязычная терминология</i>	<i>Отечественная терминология</i>
Art-cinema	Авторское кино
Art-cinema	Арт-хауз
Art house	—
Auteurism, la politique des auteurs	Авторская теория
Independent cinema (indie)	Независимое кино
Mainstream	Массовая кинопродукция, мэйнстрим
Avant-garde	Авангард
—	Жанровое кино
Experimental cinema	Экспериментальное кино

При внимательном изучении этой таблицы сразу обращает на себя внимание различие между категориями, к которым принадлежат приведенные термины—как в отечественном, так и в западном варианте. Такая пара ан-

тонимов, как «авангард» и «жанровое кино» (в качестве зарубежного аналога последнего можно рассматривать любые фильмы, обнаруживающие те или иные жанровые признаки), представляет эстетические параметры, другая пара—«массовая кинопродукция» и «независимое кино»—производственные. «Экспериментальное кино» вообще обозначает особую методику создания фильмов, эстетический аспект которой позволяет рассматривать этот термин как синоним авангардного кино, а производственный—как синоним независимого.

Подобное смешение терминов из разных категорий возникает, поскольку производственные понятия всегда были тесно связаны с эстетическими: независимое кино традиционно склоняется больше к авангардному языку, нежели к жанровым системам, а массовая кинопродукция—наоборот. Впрочем, стоит оговориться, что такие соответствия отнюдь не являются незыблемым правилом. История кино знает множество примеров использования и авангардной эстетики в высокобюджетной студийной продукции («Кабинет доктора Калигари», 1920, «Наполеон», 1927; в послевоенное время—фильмы Ингмара Бергмана) и опоры на жанровую систему в рамках независимого кинопроизводства (постановки американских «независимых» начала 1910-х годов, фильмы продюсеров Дэвида Селзника, Сэмюэла Голдвина, Уолтера Уонгера).

Совпадение эстетических и производственных категорий происходит в двух случаях. Подмена производственных понятий эстетическими возникает тогда, когда «независимое кино» перестает быть независимым от студийной системы—как, например, в настоящее время в США. Исследователь феномена «независимого кино» Майкл Ньюмен пишет: «С экономической точки зрения *independent* является реляционным термином, обозначающим бизнес, меньший, чем бизнес крупных конкурентов, и отделенный от них. <...> Однако, в эпоху *Sundance-Miramax* [современная эпоха, определяемая автором по названиям кинофестиваля и фирмы-дистрибьютора независимого кино.—А.А.] слово *independent* приобрело несколько иной смысл. Из экономической термин перешел в более широкую сферу, которая не обязательно предполагает рассмотрение исключительно с экономической точки зрения. <...> “Независимое кино” обозначает эстетические и социальные различия в не меньшей степени, чем индустриальные»². Соединение же эстетических критериев с производственными происходит в том случае, когда эстетика, на которой базируется массовая продукция, «подпитывается» эстетикой, принятой в независимом кинопроизводстве. Как правило, этому способствуют «инди-блокбастеры»³—независимые фильмы, выходящие на фестивальный уровень и превращающиеся в пример для подражания («Тени», 1959, «На последнем дыхании», 1960, «Криминальное чтиво», 1994).

В случае с терминами, имеющими непосредственное отношение к понятию «авторское кино», путаница между категориями возникает не только в рамках каждой кинотрадиции, но и при самом их соприкосновении. Проникновение в отечественное киноведение западной терминологии привело к рождению особой понятийной системы, которая не соответствует системе, используемой за рубежом. В русскоязычной традиции термин «авторское кино» обычно противопоставляется терминам «жанровое

кино» и «арт-хауз» и обозначает эстетический параметр идентификации фильмов. В современной англоязычной традиции под категорию *art-cinema* подпадают фильмы, которые у нас относятся и к «авторскому кино», и к «арт-хаузу». Сам термин *art house* традиционно применяется в США для обозначения особого типа кинотеатров, маркетинговая политика которых, базирующаяся на заимствованных из «авторской теории» представлениях о кино как виде искусства, в 1950–70-е годы была важнейшим фактором развития представлений об *art-cinema*. Понятию «жанровое кино», которому у нас традиционно противопоставляется «авторское», в западной кинотеории вообще не существует аналога: в современном английском и американском киноведении проблемы варьирования жанровых признаков и объема творческого вклада режиссера являются отдельными предметами исследования в рамках конкретных фильмов и уже давно не служат материалом для радикальных противопоставлений на теоретическом уровне.

Таким образом, проблема соотношения понятий *art-cinema* и «авторское кино» происходит из исторически сложившейся терминологической путаницы, которая охватывает множество связанных с ними терминов, изначально относящихся к разным категориям. Поскольку в данной статье речь пойдет исключительно о западной понятийной системе, общая проблема соотношения отечественных и западных представлений будет автоматически решена переходом на систему западную (что в случае со специфическими терминами будет сопровождаться сохранением их оригинального латинского написания и отказом от кавычек в пользу курсива). В том, что касается самой западной системы, во избежание размывания границ между категориями разного порядка все термины будут употребляться только в своих оригинальных значениях («независимое кино» — как производственный термин, «авангард» — как эстетический, и т.д.) — правда, с учетом необходимых поправок относительно того, что они представляли собой в киноведении того или иного исторического периода.

Феномен *art-house* в послевоенной Америке: *art-cinema* как маркетинговая категория

Англоязычный аналог понятия «авторское кино» — *art-cinema* — получил распространение сразу после Второй мировой войны; изначально он служил характеристикой репертуара особого типа кинотеатров — *art houses* (*art film theaters*, *art theaters*, жаргонное *sure seaters*⁴). Поскольку основной аудиторией этих кинотеатров была интеллектуальная элита, располагались они в студенческих городках и крупных мегаполисах — главным образом, в Чикаго и Нью-Йорке. Уже в начале 1950-х годов *art houses* представляли собой полную противоположность обычным кинотеатрам: их интерьеры отличались изысканным дизайном и были выполнены в авангардном стиле; фойе было украшено современной живописью; в буфетах продавался черный кофе и чай с дорогими сладостями вместо привычных мороженого и попкорна. Как отмечает Майкл Ньюмен, «социальная функция [таких кинотеатров] заключалась в том, чтобы подчеркивать различия и в кинорепертуаре, и в зрительской аудитории, что способствовало формированию

особой культурной прослойки «высоколобых» (*highbrow*) кинозрителей»⁵. Появившиеся сразу после войны *art houses* быстро достигли своего расцвета: если в 1940 году таких кинотеатров насчитывалось всего около 80, то через двадцать лет их количество достигло 400. Уже с начала 1980-х годов из-за массового распространения видеоносителей и снижения интереса американских зрителей к европейскому кино они начали постепенно закрываться и окончательно исчезли в начале следующего десятилетия. Тем не менее, за пятьдесят лет своего существования они успели сформировать в зрительском сознании представление о существовании особой категории кино—*art-cinema*.

Анализируя репертуар кинотеатров *art house*, нельзя не обратить внимания на ту его особенность, которую Ньюмен характеризует как «разные фильмы из разных контекстов»⁶. По утверждению этого исследователя, программа *art houses* была двух типов: «ряд кинотеатров специализировался на возрождении международной киноклассики и голливудского кино студийной эры. <...> [Их] репертуар канонизировал таких авторов (*auteurs*), как Джон Форд. Brattle Theater на Гарвард-сквер работал на создание культа Хамфри Богарта. <...> С другой стороны, многие *art houses* специализировались на премьерах иностранных фильмов, включая недавних лауреатов Каннского, Венецианского и Московского кинофестивалей—режиссеров-авторов (*auteurs*), вроде Трюффо и Феллини,—и таких мировых звезд, как Брижитт Бардо и Марчелло Мastroяни»⁷. Барбара Вилински, основываясь на материалах статьи Джона Эдварда Туми «Некоторые соображения о подъеме *art*-кинотеатров» (*Quarterly of Film Radio and Television*, 1956), помимо довоенной голливудской «киноклассики» и зарубежной продукции также упоминает игровые и документальные картины независимого производства на острые социальные и политические темы⁸.

Такая разнородность репертуара кинотеатров *art house* объясняется тем, что их владельцы, отбирая фильмы для показа, руководствовались чрезвычайно расплывчатым критерием, который поначалу, в 1950-е годы, получил наименование *offbeat*⁹ («необычный», «непривычный», «средкий»), а с 1960-х годов—*art-cinema*. Под обоими этими терминами подразумевался специфический метод презентации фильмов зрительской аудитории с использованием обычных для кинотеатров промоушн-средств—буклетов, программ, афиш, вступительных слов перед показами.

Для того чтобы старый фильм или вышедший из моды актер выглядели «непривычными», владельцы *art houses* представляли их вне родного исторического контекста: фильм маркировался как «вечное произведение искусства» или «нестареющая классика», а актер—как бессмертный кинематографический миф, фигурирующий в некоем виртуальном контексте кинокультуры. Подобная политика презентации непопулярного кино материала была коммерчески выгодна владельцам *art houses*: например, в 1960–1970-е годы возрождение культа такой вышедшей в тираж кинозвезды, как Хамфри Богарт, позволяло получать большие сборы с фильмов, которые уже давно не показывались в обычных кинотеатрах и как прокатный материал стоили недорого. В том, что касается зарубежных картин, здесь, по всей видимости, ощущение «необычности» создавали не только незна-

комые американцам европейские реалии, появившиеся в видеоряде, но и элементарное незнание большинством кинозрителей иностранных языков. Поскольку зарубежные фильмы не дублировались, а снабжались субтитрами, их понимание зачастую усложнялось: например, при просмотре итальянских картин зрители могли попросту не успевать одновременно и следить за видеорядом, и читать быстро сменяющиеся диалоги¹⁰.

Принцип презентации фильма за рамками его родного контекста работал и в отношении многих современных картин независимого производства. Дело не только в том, что острая проблематика и авангардная форма автоматически превращали эти фильмы в экранные «редкости». Профессиональные промахи (естественные для режиссеров-любителей) и низкое качество продукции (из-за отсутствия бюджета постановки) автоматически могли рассматриваться как признаки «оригинальности» фильма, причем оригинальности именно эстетического порядка. Нельзя забывать, что в 1950–1960-е годы такой подход был широко распространен и в самом кинопроизводстве: многие режиссеры, привносившие в мейнстрим-продукцию элементы эстетики, развивавшейся в независимом кино, зачастую не видели большой разницы между авангардными приемами и техническими дефектами и поэтому заимствовали всё вперемешку¹¹. Аналогичная подмена производственного контекста художественным позволяла владельцам *art houses* представлять любые ошибки независимого фильма как «новые художественные качества», и в глазах зрительской аудитории недостаток автоматически превращался в достоинство.

Таким образом, разнородность репертуара *art houses* оказывается вполне объяснимой: критерию *offbeat* мог отвечать практически любой фильм, вырванный из своего исторического, географического и производственного контекста и помещенный в контекст художественный, то есть, представленный в качестве «произведения искусства» — арт-фильма. Стоит отметить, что по мере того, как в *art houses* формировалась маркетинговая категория *art-cinema*, схожей политикой презентации фильмов в те годы отличался и другой тип кинотеатров — *grind houses*, — где точно таким же путем была выработана маркетинговая категория *exploitation film*. Она предлагала усматривать в фильмах не «художественность», а апелляцию к низменным инстинктам аудитории и поэтому акцентировала сцены с сексом, насилием, извращениями, кровопролитием, шокирующими эффектами и т.п. Категория *exploitation film* также включала фильмы разных жанров (хоррор, слэшер, кинофантастика, эротика, порнография, псевдодокументалистика) и разного типа производства (независимые фильмы, фильмы категории «Б» в рамках студийной системы Голливуда).

Таким образом, истоки феномена *art-cinema* (равно как и феномена *exploitation film*) следует искать не в самих фильмах, а в определенных способах их презентации зрительской аудитории. Понимание этого феномена возможно лишь при осознании наличия той границы, которая отделяет сами фильмы от методов их трактовки. Стоит отметить, что в западных исследованиях подобная позиция по отношению к *art-cinema* начала формироваться лишь в последние десятилетия. Подводя итоги исследованиям этого феномена во второй половине XX века, Вилински отмечает: «Ряд таких

ученых, как Майк Бадд, Питер Лев, Стивен Нил и Джон Туми, расширили значение термина *art-cinema* до индустриальных взаимоотношений между арт-фильмами и коммерческим рынком. Однако их работы по-прежнему фокусируются на самих фильмах—в их производственном и эстетическом контексте—и не обращают внимания на то, какое значение приобретают эти фильмы в контексте их демонстрации»¹².

Из этого следует, что и в *art houses*, и в *grind houses* могли показываться одни и те же фильмы. Доказательством может послужить тот факт, что многие картины из репертуара обоих типов кинотеатров вперемешку показывались в провинциальных *drive-ins* (кинотеатрах на открытом воздухе для автомобилистов), программа которых в 1950–70-е годы включала и старое кино, и низкобюджетные хорроры, и порнографию. Даже сегодня хоррор-фильмы Эдварда Вуда-младшего зачастую рассматриваются не только как эталоны *exploitation film*, но и как специфические образцы *art-cinema*. Такое свободное перетекание картин из одной категории в другую доказывает, что сами эти категории обозначали лишь методы презентации киноматериала, а не характеризовали качества, присущие фильмам.

Поскольку и *art houses*, и *grind houses* постепенно сформировали свои сообщества синефилов, понятия *art-cinema* и *exploitation film* пережили эпоху породивших их кинотеатров и со временем превратились в универсальные системы концептуально оформленных взглядов и идей. Рассматривающие фильмы в эстетической плоскости, то есть, формирующие определенные представления о «прекрасном» и «безобразном», эти системы предлагают разделять кинопродукцию на «высокую» и «низкую», что придает им ярко выраженный оценочный характер. В связи с этим возникает вопрос: откуда владельцы американских кинотеатров 1940–70-х годов заимствовали свое понимание кино как вида искусства, и какие именно представления о «прекрасном» и «безобразном» лежали в основе понятия *art-cinema*?

На уровне концепции идея киноискусства впервые сформировалась во Франции во время Первой мировой войны; на протяжении 1920-х годов она служила теоретической базой всего европейского киноавангарда. Во время Второй мировой войны эта идея проникла в США благодаря эмигрировавшим из Европы авангардистам—таким, как Андре Бретон, Сальвадор Дали, Марсель Дюшан и вернувшийся в США Ман Рэй,—многие из которых были вынуждены зарабатывать чтением лекций в американских университетах. Европейская эмиграция сыграла значимую роль в послевоенной культурной жизни Америки: на основе идей дадаизма появился американский поп-арт, под влиянием сюрреалистов возникла нью-йоркская школа киноавангарда, которая была напрямую связана с кинотеатрами *art houses*. Тем не менее, главной идеологической подпиткой маркетинговой политики *art houses* оказались те идеи, которые были связаны именно с послевоенными культурными условиями. Возродившиеся на этом новом историческом этапе во Франции представления о кино как виде искусства, в начале 1950-х годов оформились в новую концепцию—«авторскую теорию». Узаконенный этой теорией эстетический параметр оценки фильмов стал своеобразным идеологическим фундаментом для коммерческой стратегии новых кинотеатров—в 1950-е годы во Франции, 1960-х годов—в

США. Именно благодаря этой новой теоретической основе понятие *art-cinéma* смогло продолжить существование и за пределами *art houses*—уже на правах самостоятельной ценностной системы восприятия кино.

**«Камера-перо» Александра Астрюка
и «политика авторов» журнала *Cahiers du cinéma*:
«киноискусство» как теория и как идеология**

Первым теоретическим обоснованием идеи кино как искусства в послевоенной Франции является эссе писателя и кинорежиссера Александра Астрюка «Рождение нового авангарда: камера-перо» (*L'Écran Français*, 1948). Автор статьи начинает ход своих рассуждений с мысли о том, что современный фильм должен быть не средством воплощения литературного или театрального произведения, а его эквивалентом: «кино просто становится выразительным средством, таким же, каким являлись и другие виды искусств, существовавшие до него, в частности, живопись и проза. Успешно пройдя стадии аттракциона и развлечения вроде бульварного театра, побывав средством сохранения образов той или иной эпохи, кино постепенно становится языком. Говоря о языке, я имею в виду форму, в которой и посредством которой художник способен выражать свои мысли, какими бы абстрактными они ни были, или передавать свою одержимость так же, как это делают в современных эссе и романах. Вот почему я бы хотел назвать эту новую эпоху кино эпохой камеры-пера [*la caméra-stylo*]. <...> Кино будет постепенно освобождаться от <...> конкретных требований повествования, чтобы стать средством письма—таким же гибким и тонким, как переведенный на бумагу язык»¹³.

В связи с этим высказыванием необходимо пояснить, что именно автор подразумевает под способностью художника «выражать мысли». В общепринятом понимании мысль—это продукт деятельности сознания; в процессе создания фильма мысль можно понимать как изначальный замысел, диктующий те задачи, которые должен выполнить кинематографист во время съемки фильма. Другими словами, процесс формирования замысла (в экранизируемом романе, пьесе или киносценарии) и процесс его воплощения на киноплёнке—суть разные этапы создания фильма. Подобный метод Астрюк считает неприемлемым. Говоря о кино как «средстве транспортировки мысли»¹⁴, Астрюк имеет в виду, что формирование замысла фильма неотделимо от процесса съемки—то есть, мысль и ее воплощение должны не приводиться друг с другом в некое соответствие, а сливаться в единое целое (при этом вопрос о том, что должен представлять собой киносценарий, в статье Астрюка опускается). Поэтому неудивительно, что автор говорит и о «выражении мысли», и о «передаче одержимости» как схожих процессах.

В свете этих постулатов становится понятно, почему Астрюк полагает подобный метод создания фильма несовместимым с типичным для него кино ассоциативным сопоставлением образов, где форма (сопоставляемые образы) и содержание (задачи, решаемые через их сопоставление) приведены в определенное соответствие друг с другом. «Кино теперь движется

к обретению той формы, при которой скоро окажется возможным писать идеи непосредственно на киноплёнку, не обращаясь к тем тяжелым ассоциациям, которые придавали очарование немому кино. Другими словами, для того, чтобы дать зрителю понять, что прошло время, теперь не нужно будет показывать падающие листья, а потом цветущие яблони»¹⁵.

Процесс съемки Астрюк воспринимает как кинематографический аналог литературных техник потока сознания или автоматического письма, где содержание высказывания (изначальная мысль) и его форма (воплощение мысли) слиты воедино. Сам фильм в этом случае является не столько *отражением* мышления автора, сколько его *продолжением*. Таким образом, отвергая идею первичности мысли в пользу первичности «кинописьма», Астрюк провозглашает не ценность воплощаемой фильмом мысли, а ценность самого процесса создания фильма: «мы приходим к пониманию, что тот смысл, которому немое кино пыталось дать жизнь через символические ассоциации, существует *в самом* [курсив мой.—А.А.] изображении, в развитии повествования, в каждом жесте персонажей, в каждой строчке диалога, в тех движениях камеры, которые соотносят объекты с объектами и персонажей с объектами»¹⁶.

Исходя из всего этого, Астрюк делает вывод, что камера является аналогом пера, а режиссер—литератора: «автор пишет камерой так, как писатель пишет авторучкой»¹⁷. Современному читателю подобный вывод покажется логически никак не связанным с предыдущим ходом рассуждений автора: если сам процесс съемки должен быть подобен автоматическому письму, то сравнивать работу кинематографиста, придерживающегося такого метода, можно лишь с теми традициями литературы, в которых декларируется первичность текста (сюрреализм, литература потока сознания, французский экзистенциализм, школа «нового романа»). Но именно в этом и заключается допущение, которое позволяет автору делать подобный вывод: создавая свою концепцию «кинописьма», Астрюк ориентировался на те литературные техники, которые были популярны в послевоенной Франции. Поэтому среди писателей, на которых следует ориентироваться молодым кинематографистам, Астрюк упоминает именно тех, кто активно работал с техникой потока сознания (Уильям Фолкнер, Андре Мальро, Жан-Поль Сартр и Альбер Камю). Таким образом, понимание Астрюком кино как аналога литературы обнаруживает тесную связь со своим временем, с теми литературными образцами, которые были актуальны во Франции 1940-х годов.

Провозглашая кино искусством, Астрюк отводит кинематографисту роль автора художественного произведения: «режиссура больше не является средством иллюстрации и представления сцены, но является правдивым актом письма»¹⁸. Так же, как современный роман в понимании Астрюка является «продолжением» самого писателя, современный фильм должен стать «продолжением» его создателя—кинорежиссера: «Можно ли представить себе роман Фолкнера, написанный кем-либо, кроме Фолкнера? И удовлетворял бы нас "Гражданин Кейн" в любой другой форме, нежели та, которую ему дал Орсон Уэллс?»¹⁹

Несмотря на то, что Астрюк в своем эссе активно призывал к рождению «нового киноавангарда» и пытался увидеть воплощение своих идей в твор-

честве таких современных кинематографистов, как Орсон Уэллс и Робер Брессон, его высказывания не выходили за пределы общих теоретических рассуждений. Подобных эссе в послевоенные годы было много—например, о ведущей роли автора в кинопроизведении параллельно с Астриюком писали Андре Базен и Роже Леенхардт в журнале *Revue du cinéma* (1946–49). Переломным моментом стало появление журнала *Cahiers du cinéma*, основанного Жаком Дониоль-Валькросом и Базеном в 1951 году. Здесь идеи о кино как искусстве и кинорежиссере как художнике не только окончательно оформились в виде новой теории, но и приобрели идеологический оттенок.

«Авторская теория» формировалась в *Cahiers* стихийно, как негласная политика журнала. Ни сам Базен, ни его ученики (Франсуа Трюффо, Жак Риветт, Эрик Ромер, Пьер Каст, Жан-Люк Годар, Клод Шаброль) не пытались обозначить ее каким-либо термином, предпочитая интуитивно применять в качестве нового подхода к изучению кинопроцесса. В большинстве статей журнала упоминалась лишь некая «политика авторов» (*la politique des auteurs*) и, по мнению ряда исследователей, речь шла только о выработке способа рекламы ряда режиссеров, творчество которых импонировало критикам *Cahiers*²⁰. С другой стороны, нельзя не отметить, что эта «реклама» заключала в себе скрытую оценочную программу и поэтому неизбежно приобретала характер новой идеологии. В этом смысле ключевой работой оказалась статья Трюффо «Об одной тенденции во французском кино». Поначалу отвергнутая Базеном, она увидела свет лишь спустя полгода после того, как была написана—в январском выпуске *Cahiers* за 1954 год. В тексте этой статьи содержалось множество логических тупиков, выходы из которых читатель мог найти, лишь приняв позицию, согласно которой «индивидуальность» автора является главным оценочным параметром фильма, а само кино—видом искусства.

В одном из самых известных пассажей статьи Трюффо выдвигает двойное обвинение Жану Ораншу и Пьеру Босту, ведущим киносценаристам и адаптаторам литературных произведений военного и послевоенного времени. Он обвиняет их в провозглашенной ими «верности духу литературного первоисточника», которая, согласно Трюффо, оборачивается для кинематографа потерей его собственного «я», слепым следованием за писателем (выражаясь словами Астриюка, первичностью «мысли», а не письма). В то же время, сама «верность духу первоисточника» в творчестве этих сценаристов объявляется Трюффо «верностью только на словах»: «учившийся у иезуитов Оранш сохранил и ностальгию по прошлому и бунт против него; и заигрывал с сюрреализмом и симпатизировал анархистам 30-х годов. Это говорит о том, как сильна его индивидуальность и как она несовместима с индивидуальностями Жида, Бернаноса, Кеффелека, Радиге [романы которых были адаптированы для кино Ораншем.—А.А.]»²¹.

Как может проблема сценаристов заключаться одновременно и в верности духу первоисточника, и в его искажении? Разрешение этого парадокса возможно для читателя лишь в том случае, если смотреть на него с позиции приоритета авторской «индивидуальности». Когда индивидуальность писателя подменяется индивидуальностью сценариста, а индивидуальность сценариста—индивидуальностью режиссера. В противном же случае такое

обвинение отрицает экранизацию как таковую и сводит на нет все заслуги Оранша и Боста перед историей французского кино.

Таким образом, критикуя Оранша и Боста, Трюффо преследовал вполне определенную цель: провозглашение идеи кинематографа «авторов» (*auteurs*), выражающих в своих сценариях и фильмах собственную «индивидуальность». Данный тезис, подкрепленный процитированной в статье фразой Гюстава Флобера «Бовари—это я»²², фактически вторил мысли Астриюка о «письме идей непосредственно на киноплёнку». Принципиальное же отличие статьи Трюффо заключалось в том, что новая теоретическая система приобретала здесь именно оценочный характер, и, соответственно, превращалась в идеологическое оружие. Поэтому неудивительно, что все упоминавшиеся Трюффо кинорежиссеры были четко распределены по новой ценностной шкале («В сущности, Ив Аллегре и Деланнуа—только карикатуры на Клузо и Брессона»²³).

Второй момент в этой статье, на котором необходимо заострить внимание, заключается в том, что с «кинематографом сценаристов» Трюффо связывает так называемую французскую «традицию качества» (*tradition de qualité*), предполагающую мастерство перевода экранизируемого романа в киносценарий, а киносценария—на киноплёнку. Вероятно, понимая, что после обвинения Оранша и Боста в искажении первоисточников акцентировать качество адаптации литературных произведений в современном французском кино было бы не логично, Трюффо говорит главным образом о самом факте перевода сценария на киноплёнку, понимая под словом «качество» обычную техническую грамотность: «искусное кадрирование, сложное освещение, «облизнанные» фотографии»²⁴. Если учесть, что в этом смысле качество фильма является производственным, а не эстетическим критерием, сам термин «традиция качества» с современной, строго научной точки зрения выглядит неправомерным, поскольку обозначает некое историческое явление во французском кино, противопоставляемое «кинематографу авторов» именно по эстетическим параметрам. Тем не менее, позиция, согласно которой кино является искусством, позволяет Трюффо рассматривать в эстетическом аспекте любые измерения—в том числе и производственные.

В другой статье «Сэр Абель Ганс» (*Arts*, 1954), защищая поздние звуковые фильмы Ганса, которые большинством критиков того времени рассматривались как закатные явления в творчестве режиссера, Трюффо противопоставляет понятия «авторства» и «качества» (вкуче с понятием коммерческого успеха) уже более аккуратно—как оценочные критерии при подходе к анализу фильма. При наличии авторского начала оценка фильмов по параметрам технического совершенства и коммерческого потенциала объявляется Трюффо неприципиальной, хотя, по всей видимости, именно юношеский задор заставляет его даже прославлять отсутствие коммерческого успеха—при условии, что провалившийся фильм является выражением индивидуальности автора: «В конце концов, я бы даже взялся защищать мысль, что Абель Ганс—провальный автор провальных фильмов. Я убежден, что не существует великих режиссеров, которые ничем не жертвуют. Согласно нашим критикам старшего поколения, успешный фильм есть тот, в котором все элементы в равной степени работают на еди-

ное целое, что и позволяет говорить о “совершенстве”. Но я настаиваю, что совершенство и успех презренны, неприличны, безнравственны и непристойны. <...> Поскольку Абель Ганс гений, “Нельская башня”—блестящий фильм. <...> Если вы не способны увидеть гениальность Ганса, то ваша концепция кино не совпадет с моей концепцией—разумеется, верной»²⁵. В еще одной статье—«“Али-баба” и политика авторов» (*Cahiers du cinéma*, 1955), защищая провалившуюся в прокате новую картину Жака Беккера, Трюффо сожалеет о том, что для современных критиков любой фильм подобен майонезу, который можно сделать плохо или хорошо, и в качестве доказательства своих взглядов цитирует высказывание Жана Жироду: «Не существует работ, есть лишь авторы»²⁶.

Воинственный тон статей Трюффо создавал у читателей представление о том, что и в кино, и в кинокритике идет ожесточенная борьба между прогрессивными «авторами» и регрессивными «производителями». Разумеется, подобное глобальное переосмысление кинопроцесса требовало появления новой терминологии, которая могла бы распределить всех деятелей кино по новой ценностной шкале. Поэтому на протяжении 1950-х годов критики *Cahiers* вводят в киноведческий обиход различные неологизмы: *cinéaste* (кинематографист, являющийся одновременно и любителем, и знатоком кино), *confessionneur* (режиссер-производитель), *metteur-en-scène* (режиссер как мастер мизансцен) и т.п. Например, Жак Риветт пишет о том, что «кинематографист (*cinéaste*), снимающий великие фильмы, может делать ошибки, но такие, у которых есть все шансы быть априори более захватывающими, чем достижения производителя (*confessionneur*)»²⁷. В статье «Французскому кино не хватает амбиций» (*Arts*, 1955) Трюффо подразделяет современных режиссеров на «авторов», представителей «качества», «частично честолюбивых режиссеров», «добросовестных коммерческих» и «умышленно коммерческих» режиссеров²⁸. Термин *metteur-en-scène* поначалу служил для восхваления режиссера как фигуры, противостоящей сценаристу, но после закрепления понятия *auteur*, это слово стало произноситься критиками в пренебрежительном ключе, отсылая к идее воплощения сценария на съемочной площадке.

Неоднократно повторявшийся Трюффо флоберовский афоризм «Бовари—это я» для молодых критиков *Cahiers* являлся воплощением мысли о том, что индивидуальность режиссера—это единственное, что критик и зритель должен искать в фильме. Именно апеллирование к Флоберу и раскрывает понимание кинокритиком феномена «авторства». Во французской литературной традиции XIX века Трюффо находил ту «объективность» повествования, которая достигалась через отказ от комментирования писателем происходящих в романе событий. Подобное отсутствие авторской оценки позволяло читателю произведений Флобера, братьев Гонкур и Мопассана почувствовать себя участником описываемых в романе событий, не воспринимая их критически. Идеальный пример такой «объективной» позиции автора в кино Трюффо находил в фильме Жана Ренуара «Правила игры» (1939), где сам режиссер исполнил одну из ролей, позиционировав себя таким образом в качестве не «комментатора», а участника происходящего на экране действия. Как писал Трюффо, «сегодня художник не может

все время распоряжаться в своем произведении. Он может быть Создателем, но иногда должен быть и его творением»²⁹.

Подобное отсутствие авторского «комментария» в кино искал и учитель Трюффо Базен, который в конце 1940-х годов на примере фильма «Гражданин Кейн» и ряда картин неореализма исследовал возможности использования глубинной мизансцены при большой глубине резкости изображения: «В то время как объектив классической кинокамеры последовательно фокусируется на различных точках сцены, камера Орсона Уэллса с равномерной четкостью охватывает все поле зрения, которое тем самым целиком попадает в сферу драматического действия. Теперь уже не раскадровка выбирает за нас то, что надлежит увидеть, придавая увиденному априорную *значимость*; теперь сам разум зрителя вынужден различать свойственный данной сцене драматический спектр, вглядываясь в своеобразный параллелепипед непрерывной действительности, сечением которого служит экран»³⁰.

Действительно, происходящее при использовании глубинной мизансцены разрушение единого композиционного центра кадра приводит к визуальной равноценности сразу нескольких точек экранного пространства, что дает зрителю примерно ту же свободу восприятия смысловой составляющей произведения, что и прием «объективного» описания у французских романистов XIX века. Остается лишь удивляться тому, что критики *Cahiers*, активно разыскивая подобные примеры «самоустранения» автора в современном кино, ни разу не обратили внимания на принцип актерского исполнения в фильмах Элиа Казана, дополнившего систему Станиславского психоаналитической проработкой роли и поощрявшего использование актерами спонтанных действий: бездумно надевающий на руку девичью перчатку Марлон Брандо в знаменитой сцене уличного диалога из фильма «В порту» (1954) для *Cahiers* мог бы послужить ярчайшим примером преваширования «кинописьма» над «мыслью».

Подобные моменты самоустранения автора из произведения Трюффо считал идеальными примерами авторского самовыражения—другими словами, то радикальное выразительное средство, которое в кино всегда использовалось лишь в особых случаях, было провозглашено французским критиком в качестве норматива, точки отсчета для нового понимания искусства. Следуя мысли Трюффо, авторскую «индивидуальность» необходимо искать в тех моментах фильма, где осознанное влияние автора на зрительское восприятие сведено к минимуму, то есть, там, где зритель поставлен в условия отсутствия изначально заданного смысла, что автоматически приводит его к необходимости самому интерпретировать то, что он видит—то есть, наделять кинопроизведение новым смыслом.

Развивая мысль Трюффо, можно прийти к выводу, что полнее всего автор способен себя выразить, просто взяв в руки камеру и начав снимать, не ставя перед собой никаких конкретных задач, поскольку наличие любой изначальной мысли уже будет предполагать вторичность ее выражения. Стоит отметить, что когда в начале 1960-х годов большинство критиков *Cahiers* дебютировало в кинорежиссуре, подобная идея первичности «кинописьма» обернулась на практике своего рода апологией кинолюбительства, возведенного в эстетический принцип. Любые технические ошибки (дрожание

портативной камеры, недопустимые монтажные склейки, «фирменные» для кинематографа «новой волны» световые блики от объектива в кадре) оказались легализованы в качестве новых художественных приемов, которые для современников визуально подчеркивали сам факт создания фильма «автором», отрицающим профессионализм и лишь выражающим свою индивидуальность.

Как оценочный критерий авторская «индивидуальность» заключала в себе ряд важных нюансов. В статье «Сэр Абель Ганс» Трюффо писал: «Я верю в "политику авторов", или, можно так сказать, я отказываюсь принимать столь ценную для кинокритиков теорию, согласно которой великие режиссеры "стареют" или становятся "немошными". Также я не верю в то, что в эмиграции высохли гении режиссеров Фрица Ланга, Бунюэля, Хичкока и Ренуара»³¹. В этом высказывании необходимо обратить внимание на два момента. Во-первых, согласно Трюффо, индивидуальность режиссера остается неизменной на протяжении всей его жизни; во-вторых, режиссер не может измениться («высохнуть» или возродиться) под влиянием тех или иных социокультурных условий. Автор оказывается, таким образом, существующим вне категорий времени и пространства, что предполагает, соответственно, и отказ от признания детерминированности его творчества историческим и географическим контекстами.

Отрицание историзма было важной составляющей «политики авторов», так как рассмотрение фильма в рамках его историко-географического контекста могло стать одним из немногих способов обоснованной критики теории «авторства». Наиболее ярко такой антиисторизм демонстрирует серия статей о Говарде Хоуксе, режиссере, который был объявлен критиками *Cahiers* «лакмусовой бумажкой» для проверки их теории. Сравнение фильмов Хоукса одного периода с фильмами других режиссеров других периодов, разумеется, давало возможность найти у этого «автора» признаки «индивидуальности» — в мизансценах, сценарных характерах («хоуксианская женщина») и тематике («маскулинный кодекс»). Аналогичные попытки рассмотрения творчества режиссеров вне историко-географических контекстов также заметны в статьях об Отто Преминджере, Альфреде Хичкоке, Сэмюэле Фуллере, Николасе Рэе и др.³²

Отрицание исторического контекста способствовало в дальнейшем постепенному внедрению в киноведение новой терминологии, направленной на пересмотр и переоценку истории кино с позиций «авторской теории». Речь идет о многочисленных ревизионных терминах, которые на основе ряда внешних признаков постфактум обобщали в единые категории различные исторические явления. При этом термины эти изначально не имели точного значения и поэтому предполагали бесконечное количество трактовок и упоминаний в разных контекстах, что способствовало росту их популярности и распространению. Одними из первых таких терминов были «традиция качества» и «фильм нуар» (*film noir*)³³.

Другой областью, которая представляла опасность для «авторской теории», была техническая терминология кинематографа. Уже ранняя статья Базена «Миф тотального кино» (*Critique*, 1946), посвященная выходу книги Жоржа Садуля «Всеобщая история кино», содержит почти неприкрытую

критику проделанной историком попытки исследования технической эволюции кинематографа: «Замечательная книга Жоржа Садуля, посвященная истокам кино, показывает нам—парадоксальным образом и вопреки точке зрения автора—обратную зависимость между технико-экономической эволюцией и воображением изобретателей. Все будто нарочно происходило так, чтобы перевернуть историческую причинность <...> и побудить нас видеть в крупнейших технических открытиях результат счастливого стечения благоприятных обстоятельств. <...> Кино—идеалистический феномен. Его идея существовала в совершенно готовом виде в человеческом мозгу—как на платоновском небе. <...> Кино почти ничем не обязано духу научного исследования»³⁴. В отличие от других журналов о кино 1950-х годов, *Cahiers* уделял много места описанию технической составляющей фильма, что значительно повышало авторитет этого издания: Базен и его ученики активно писали о мизансцене, глубококом фокусе, длительности кадра. Тем не менее, сами эти технические термины использовались ими в качестве объектов для экспликативной интерпретации—критики манипулировали ими точно так же, как и именами кинорежиссеров. Так, термин «мизансцена», бесконечно повторяемый в различных контекстах, в конце концов, попросту терял свое первоначальное значение, обрастая массой метафизических напластований.

Метод интерпретации был эффективным оружием борьбы против конкретности технической терминологии и исторических фактов и позволял выводить объект за пределы его родного контекста. Интерпретационный подход можно найти как в большинстве ранних статей Базена (например, «Уильям Уайлер, янсенист мизансцены», *Revue du cinéma*, 1948), так и во всех публикациях журнала *Cahiers*. Само использование интерпретации как основного метода анализа фильма свидетельствовало о том, что фигура кинокритика воспринималась в журнале *Cahiers* аналогично фигуре кинорежиссера—критик воспринимался как «автор», выражающий собственную индивидуальность. Соответственно, свою задачу критики *Cahiers* видели не столько в изучении объекта, сколько в создании собственного произведения, так же являющегося объектом для дальнейшей интерпретации, как и фильм, который интерпретировал в этом произведении критик (неудивительно, что именно такую интерпретацию интерпретаций вынуждено осуществлять большинство современных комментаторов в сборниках статей *Cahiers*). Таким образом, взгляд на произведение стал равен самому произведению, толкование фильма приобрело самоценность и оторвалось от своего объекта, который превратился лишь в повод для самораскрытия критика, и сама «авторская теория» журнала *Cahiers* приобрела характер системы, замкнутой на самой себе.

Последовательно превращая в идеологическое оружие теоретические положения Астриюка о единстве «мысли» и ее воплощения, критики *Cahiers* разработали особый дискурсивный метод письма, где форма и содержание высказывания были слиты воедино. В полупоэтических эссе Эрика Ромера и в коротких заметках Жан-Люка Годара, построенных на игре слов и понятий, первичной являлась не «мысль», требующая воплощения в тексте, а сам текст. Этот метод письма придавал стилю статей *Cahiers* легкость

звучащей речи, что в плане восприятия предполагало быстрое чтение («по диагонали»). Последнее позволяло авторам беспрепятственно проводить в текстах статей свои идеи, используя различные приемы манипулирования мыслью читающего:

- * тавтологии, усыпляющие бдительность читателя;
- * прихотливо выстроенные сложноподчиненные предложения, почти не воспринимаемые при быстром чтении;
- * парадоксальные утверждения и восклицания, привлекающие внимание и маскирующие расположенные рядом лакуны в развитии мысли;
- * повествование от первого лица, позволяющее установить тесный эмоциональный контакт с читателем;
- * комбинации соположенных слов или фраз, сообщающих описываемому предмету различные смысловые наполнения.

Последний прием, наиболее часто встречающийся в текстах дискурсивного типа, впоследствии был подробно проанализирован историком и теоретиком кино Дэвидом Бордуэллом, который обозначил его термином «дополнительное ассоциативное описание» (*associational redescription*)³⁵. В гипертрофированном виде этот прием обыгрывается Годаром в заметке о фильме «400 ударов» (*Cahiers du cinéma*, 1959): «Суммируя, что же я хочу сказать? Да вот что: «400 ударов»—это фильм, который будет отмечен как Открытость (Franchise). Быстрота. Искусство. Новизна. Кинематограф. Оригинальность. Дерзость. Серьезность. Трагизм. Обновление. Король Юбю. Фантастичность. Свирепость. Дружелюбие. Универсальность. Нежность»³⁶.

В качестве типичного примера завуалированного в тексте идейного «программирования» читателя можно привести вступительный фрагмент эссе Ромера «Открывая Америку заново» (*Cahiers du cinéma*, 1955): «Я охотно готов простить своим соотечественникам терпение, с которым они смотрят американское кино,—то недоверие, которое я сам некоторое время назад разделял. О, время летит так быстро! Всего лишь три месяца прошло между моим первым просмотром «Набережной туманов» (произошло это где-то в 1938 или 1939 годах) и повторным показом «Это случилось однажды ночью» в кинотеатре *Studio 28*»³⁷. Данный текст не оставляет у читателей сомнений в том, что они воспринимают американское кино с «недоверием», поскольку само это неаргументированное утверждение оттенено последующим восклицанием и сложно выстроенной цепью воспоминаний.

Распространение «авторской теории» в 1950–60-е годы и феномен *auteurism* 'а в истории киноведческой мысли

Изначальное отсутствие четкого определения авторской «индивидуальности» способствовало его активному мистифицированию и в итоге привело к созданию своего рода «культы личности» по отношению к режиссерам-«авторам». По словам историка теорий кино Роберта Стэма, «в своем самом экстремальном воплощении *auteurism* [англоязычное название «авторской теории».—А.А.] являлся антропоморфной формой «любви» к кино—аналогичной той, которую фанаты распространяют на кинозвезд, а формалисты—на художественные приемы. <...> Кино стало чем-то вроде светской

религии, и понятие божественной ауры возродилось благодаря культу автора»³⁸. Именно в тот момент, когда «авторская теория» приобрела оттенок новой светской религии, Базен отвернулся от своих учеников—в первую очередь, от Трюффо. В апреле 1957 года, незадолго до своей смерти, он подверг сомнению идею «мастера, который не может ошибаться», видя в ней опасность прославления «незначительных» фильмов.

К этому времени теория-идеология журнала *Cahiers* получила широкое распространение во Франции. «Авторскую теорию» поддержали некоторые режиссеры старшего поколения—такие, как Альфред Хичкок, Абель Ганс, Джон Форд и, особенно, Жан Ренуар, фильмы которого уже давно не пользовались успехом у широкой зрительской аудитории. Пропаганду новых идей подхватили другие французские киноиздания, в том числе и главный оппонент *Cahiers*—*Positif*. Этот антиклерикальный журнал, в 1950-е годы отличавшийся левополитической ориентацией и пропагандировавший идеи сюрреализма вкупе с марксизмом, полемизировал с «правым» журналом *Cahiers* в отношении ряда пунктов «авторской теории». Это позволяло читателям занять те или иные позиции, в целом не выходящие за рамки основных положений «авторской теории», что, разумеется, лишь укрепляло ее статус в еще только заново формирующемся научном киноведении. Директор Французской Синеотеки Анри Ланглуа использовал «политику авторов» как базовый принцип тематической организации своих кинопоказов, транслируя, таким образом, «авторскую теорию» в среду парижских синефилов. Представления о кино как виде искусства отвечали настроениям кинолюбителей того времени, и «авторская теория» была довольно быстро принята зрителями в качестве нового метода восприятия как современного кинопроцесса, так и кинонаследия.

В начале нового десятилетия «авторская теория» проникла в англоязычные страны. В Великобритании ее принял авторитетный английский журнал о кино *Sight and Sound*, а также новый журнал *Movie* (1962)³⁹, основанный для ее пропаганды. Однако, кинематограф «новой волны» в Великобритании носил ярко выраженный социальный оттенок, и поэтому интерес английских критиков к отвлеченному от современных реалий «киноискусству» был значительно меньше, чем у критиков французских. В США же развитие «авторской теории», напротив, имело большой потенциал: Нью-Йорк и Чикаго так же, как и Париж, имели крепкую традицию кино клубов и синефильских сообществ, формировавшихся в атмосфере кинотеатров *art house*. Американская синефилия в тот момент была едва ли не более развитой, чем французская: к 1966 году американский критик Стэнли Кауффман уже говорил о появлении в стране целого «кинопоколения» (a film generation)⁴⁰. В 1961 году «авторская теория» была взята на вооружение американскими журналами *New York Film Bulletin* и *Film Culture*. Последний, основанный братьями Йонасом и Адольфасом Мекас в 1954 году, был наиболее тесно связан с кинотеатрами *art house*. Сама идея поиска художественности в тех областях фильма, которые недоступны зрительскому пониманию, не противоречила методике показов в этих кинотеатрах, и «авторская теория» превратилась в прочную теоретическую основу маркетинговой категории *art-cinema*.

«Авторская теория» получила в США дальнейшее развитие и как теоретическая система—в первую очередь, благодаря статье «Заметки об авторской теории в 1962 году» (*Film Culture*, 1962), написанной кинокритиком Эндрю Саррисом, который в течение всего десятилетия будет оставаться главным идеологом и теоретиком *auteurism* в США. Разрабатывая едва намеченную критиками *Cahiers* классификацию режиссеров («постановщики», «авторы» и т.д.), Саррис выдвигает идею о трех стадиях «авторства», представляя их в виде концентрических кругов. Внутренний круг—это уровень «технической компетентности режиссера» («великий режиссер должен быть, по крайней мере, хорошим режиссером»⁴¹). В среднем круге располагается уровень индивидуального стиля автора, его «распознаваемая личность» (*personality*) («то, как фильм выглядит и движется, имеет отношение к тому, как режиссер думает и чувствует»⁴²). Уровень внешнего круга характеризует наличие «внутреннего мира» (*interior meaning*), которому Саррис не дает четкого определения: «"Внутренний мир" экстраполируется из взаимодействия (*tension*) между режиссерской личностью и материалом. Это близко к тому, что Астриук определял как «мизансцена», но не совсем. Это не совсем и видение мира, проецируемое режиссером, и не совсем его видение жизни. Внутренний мир двусмыслен в любом литературном значении этого словосочетания, поскольку часть его вложена в материал кино и не может быть передана с помощью некинематографических терминов. Трюффо называл это температурой режиссера на съемочной площадке, что можно считать наиболее точным определением данного профессионального аспекта. Осмелюсь ли я назвать это порывом души (*élan of the soul*)?»⁴³

Таким образом, развивая главный постулат «авторской теории» о наличии у художника «индивидуальности», Саррис провозглашает в качестве ее основы непознаваемый «внутренний мир» автора, тем самым непреднамеренно констатируя бессмысленность дальнейшего изучения центрального предмета «авторской теории». Соответственно, степень раскрытия авторского начала у каждого конкретного кинорежиссера зависит от того, насколько далеко он способен продвинуться от внутреннего круга к внешнему. По мнению Сарриса, большинство режиссеров остается лишь в первом круге («профессионалы»), некоторым удается пройти к среднему кругу («стилисты»), и только выход в третий круг отличает подлинных «авторов».

Саррис воспринял *auteurism* не только как теорию, но и как идеологию («полемическое оружие»⁴⁴) и поэтому заимствовал у французских критиков способ убеждения читателей с помощью текстовых приемов. Сейчас «Заметки об авторской теории...» поражают той последовательностью, с которой американский киновед следует традициям дискурсивного письма журнала *Cahiers*. Например, для того, чтобы скрыть очередную лагуну в развитии мысли, он сопровождает ее афористической фразой, не имеющей смысла, но своей эффектностью отвлекающей читателя от логики рассуждения: «Что есть плохой режиссер, как не режиссер, который сделал множество плохих фильмов? В чем же тогда проблема? Да все просто: негодность режиссера не обязательно предполагает негодность фильма. (What is a bad director, but a director who has made many bad films? What is the problem then? Simply this: the badness of a director is not necessarily considered the badness of a film)»⁴⁵.

Впервые применив к «политике авторов» журнала *Cahiers* термин «теория» (*auteur theory*), Саррис осуществил также первую попытку систематического анализа значительного пласта кинематографического наследия США. К 1968 году он завершил работу над фундаментальным исследованием «Американское кино: постановщики и постановки. 1929–1968». По мнению Бордуэлла, эта книга сыграла важную роль в развитии *auteurism*'а, поскольку включила в «Пантеон авторов» многих режиссеров, которых «англоязычные интеллектуалы [ранее] презирали как представителей массовой развлекательной продукции»⁴⁶.

Уже в начале 1960-х годов были предприняты и первые попытки теоретической борьбы с *auteurism*'ом. На следующий год после выхода в свет «Заметок об авторской теории...» крупный американский критик Полин Кейл опубликовала язвительное эссе «Круги и квадраты» (*Film Quarterly*, 1963), развязав бурную полемику с Саррисом, которая продолжалась около двух десятилетий. Многие из упреков, которые уже тогда были высказаны Кейл, в контексте современной киномысли выглядят вполне актуальными: например, обвинение Сарриса в оперировании такими абстрактными понятиями, как «порыв души» и «внутренний мир». Однако, в целом, Кейл не смогла пошатнуть положение «авторской теории» в киноведении 1960-х годов—разделяемый ею оценочный подход к кинематографическим явлениям лишил ее критику конструктивности. Дискутируя в отношении отдельных имен, Кейл все же признавала исходные положения дискурса «авторской теории»—например, разделение на «коммерческий продукт» и «произведение искусства». По словам Стэнли Кауффмана, позиция Кейл была аналогична русскому выражению «вверх тормашками»: «Если все хвалят, например, Антониони и Бергмана, то вы хвалите Сэмюэла Фуллера»⁴⁷. К примеру, Кейл обвиняла приверженцев *auteurism*'а в том, что они обсуждают «авторство» не тех режиссеров, ведущая роль которых в создании фильмов бесспорна (например, Эйзенштейн), а тех, которые тесно связаны со студийным производством (вроде Хоукса). Поэтому, объектом нападок Кейл оказалась не сама суть «авторской теории», а лишь конкретные предпочтения критиков: «Те, кто стал специалистами по кино в раннем возрасте, часто сконцентрированы на том периоде, когда они впервые начали ходить в кино, поэтому неудивительно, что группа критиков журнала *Movie*, многие из которых еще даже не успели окончить колледж, отдают такое предпочтение фильмам 1940–50-х годов»⁴⁸.

Спор с приверженцами *auteurism*'а на их же языке привел Кейл к противопоставлению «женского начала» в творчестве ряда режиссеров той «мужественности» и «маскулинности», которая часто упоминалась в качестве признака многих режиссеров-«авторов» еще критиками журнала *Cahiers*⁴⁹. Последнее способствовало распространению представления о том, что Кейл является сторонницей феминистского движения в кинотеории, хотя сама она никогда не имела к нему прямого отношения. Аналогичной попыткой спора с *auteurism*'ом «изнутри» было и знаменитое эссе Кейл «Выращивая Кейна» (*The New Yorker*, 1971). Подробно исследуя историю создания фильма «Гражданин Кейн», она оспаривала абсолютное авторство Орсона Уэллса и приписывала как минимум половину авторства

этой картины сценаристу Герману Манкевичу. По словам Роберта Стэма, «в горячих дебатах Сарриса и Кейл скрывался тот факт, что оба они разделяли одну и ту же ключевую предпосылку: идею, что теория и критика должна быть оценочной, должна представлять сравнительный рейтинг фильмов и режиссеров»⁵⁰.

По-настоящему *auteurism* утратил свое ведущее положение в кинотеории на рубеже 1960–1970-х годов, в период распространения новых методов изучения кино—таких, как структурализм и постструктурализм. В это время приверженцы *auteurism*⁷, по словам Бордуэлла, в рамках международного киноведческого сообщества оказались «оппозиционной группировкой»⁵¹. Опубликованная в 1967 году Британским киноинститутом книга Джеффри Ноуэлл-Смита «Висконти» переориентировала внимание киноведов с отвлеченных рассуждений о «внутреннем мире» художника на анализ формальной составляющей фильма. На волне популярности метода постструктурализма англоязычные и французские киноведы (в т.ч. и новое поколение критиков журнала *Cahiers*), окончательно легализовав принцип подмены контекстов, занялись разработкой новых способов интерпретации фильма—через семиотику, антропологию, марксизм и психоанализ,—превратив и саму «авторскую теорию» в объект различных интерпретаций. Следуя выдвинутой Роланом Бартом и Мишелем Фуко идее «смерти автора», постструктуралисты трактовали создателя произведения как «связующий, а не порождающий материал», как «автора, которого можно извлечь из множественности его собственного текста»⁵², что не предполагало рассуждений о мистическом характере авторской «индивидуальности». Впрочем, работы постструктуралистов не выходили за рамки представлений о том, что в произведении первичным является текст, а не замысел. Поэтому, несмотря на официальное поражение *auteurism*⁷ как направления в кинотеории, сама его идейная основа в 1970-е годы не утратила своей актуальности.

На рубеже 1970–1980-х годов *auteurism* окончательно потерял статус действующего направления в киноведении. Связано это было с появлением новой кинотеории—неоформализма,—заставившего киноведов заново пересмотреть проблемы соотношения формы и содержания в произведении. Именно в этот период идея Астриюка о слиянии замысла с его воплощением полностью потеряла актуальность: ведущие представители неоформализма Дэвид Бордуэлл и Кристин Томпсон декларировали отказ от изучения содержательной стороны произведения, переакцентировав внимание на кинематографическую форму. Понимание самого феномена киноискусства как суммы формальных приемов привело неоформалистов к фактическому отказу от рассуждений о природе киноискусства: уже первая книга Бордуэлла и Томпсон «Искусство фильма: Введение» (1979) представляла подробный анализ именно технической составляющей кино.

Последнее привело неоформалистов к идее критики интерпретационных подходов. Согласно Бордуэllu, любая интерпретация носит «спекулятивный»⁵³ характер и работает по принципу «черного ящика»⁵⁴ (интерпретатор накладывает на объект некий смысл, руководствуясь лишь сходством ряда внешних признаков и не заботясь о соответствии этого смысла

внутренней структуре объекта). Критикуя многих современных в то время интерпретаторов (например, Славоя Жижека) за отсутствие интереса к самому фильму, Бордуэлл отмечал недостатки подобных методов и в предшествующие эпохи: «бум экспликативной интерпретации в 1960-е годы сопровождался множеством споров, которые современные критики не сочли бы “теоретическими”»⁵⁵. В 2011 году Бордуэлл подвел итоги своим многолетним размышлениям по этому вопросу: «Мы не должны думать о кино как о виде искусства. Историк может воспринимать фильм как документ своего времени и места. <...> Люди, которые смотрят на кино как на искусство, не единодушны в своих суждениях о том, какого рода это искусство. Они имеют разные концепции относительно художественных измерений кино, и мы не можем найти единства мнений среди режиссеров, критиков, ученых и самой аудитории»⁵⁶.

Современное научное восприятие «авторской теории» — как явления исторического, то есть, связанного с конкретным периодом эволюции киноведческой мысли, — сформировалось в 1980–1990-е годы под влиянием нового метода изучения истории кино — «реализма» («a realist approach»). Разработанный в 1960–1970-е годы английской школой философии истории (Рой Бхаскар, Хорас Романо Харре, Майкл Скрайвен, Норвуд Расселл Хэнсон) на основе научного марксизма, этот метод был адаптирован для киноведческой практики Робертом Клайдом Алленом и Дугласом Гомером в книге «История кино: теория и практика» (1985). «Реализм» сконцентрировал внимание историков не на самих исторических фактах, а на факторах, способствующих их появлению. Этими факторами являются «порождающие механизмы» (*generative mechanisms*)⁵⁷ — сложные комплексы причинно-следственных связей, из которых состоит сама история; раскрытие этих механизмов и дает возможность осмыслить те или иные факты прошлого. В отношении кино, согласно Аллену и Гомеру, такие «порождающие механизмы» существуют в четырех сферах — технологической, экономической, социальной и эстетической, — и каждый факт прошлого может рассматриваться как в любом из этих измерений, так и во всех сразу. Таким образом, «реалистический метод» способствовал максимально возможному установлению границ тех контекстов, в которых рассматривается то или иное явление.

Важнейший аспект «реалистического метода» — это рефлексия по отношению к самим научным концепциям. Для историка-«реалиста» объектом исследования является не только некий изначально интересующий его киноматериал, но и вся сумма существующих представлений о нем, поскольку каждая новая концепция или теория, также являющаяся в момент своего появления результатом действия тех или иных «порождающих механизмов», свидетельствует об очередном этапе эволюции понимания данного материала. Другими словами, «реалистический метод» трактует каждое новое исследование того или иного явления как неотъемлемую часть истории познания этого явления, таким образом, сводя на нет саму идею борьбы исследовательских концепций. Соответственно, в том, что касается «авторской теории», «реализм» не предполагает какой-либо ее критики — напротив, он позволяет рассматривать ее как сугубо историческое явление, обусловленное своим «временем и местом».

Исторический контекст «авторской теории» и актуальные проблемы *art-cinema*

В таком историческом контексте «авторская теория» обнаруживает свою тесную связь с социокультурными процессами во Франции 1940–1950-х годов—процессами, которые в этот период парадоксальным образом характеризовались отказом современников от необходимости их осознания. Страх послевоенного поколения перед фильмом как орудием современной политики отвечал потребности во внеконтекстуальном восприятии кино, желании вывести его за рамки актуальных исторических процессов в область вневременных и вечных категорий «искусства». Поэтому, отвлеченные рассуждения Трюффо о борьбе в кинематографе «художников» и «коммерсантов» в первую очередь были обусловлены историческим контекстом, который сформировал самого Трюффо как типичного представителя послевоенного поколения. Юноша-сирота, которого нищета привела сначала в криминогенную среду, а затем в тюрьму,—Трюффо, превратившись в молодого критика, разумеется, не желал видеть в кинематографе отражение окружающей действительности—со всеми ее социальными и политическими процессами.

Роберт Стэм отмечает, что *auteurism* представлял собой не столько кинотеорию, сколько новый метод в кинокритике, который сменил предшествующий метод «социологизма», базировавшийся на оценке сюжета и персонажей фильма как средств воплощения политической идеологии⁵⁸ и различных социальных явлений. Представление фильма как отвлеченного произведения искусства, не имеющего отношения к окружающей действительности, могло восприниматься как своеобразная разновидность «охранительной политики» в эпоху Четвертой республики: *Cahiers* не признавал приоритета социально-политического контекста фильмов, в том числе и распространенных в те годы левых и анархистских идей. Так продолжалось вплоть до того момента, когда в журнале начали преобладать неомарксистские и маоистские настроения (после 1963 года, когда Жак Риветт сменил Эрика Ромера на посту главного редактора) и представители «левого» крыла *Cahiers* (в первую очередь—Годар и Каст) не переориентировали интерес кинокритики на политическое содержание фильмов.

Центральным фактором развития *auteurism*'а было распространение синефилии. До войны строго ограниченные из коммерческих соображений временные рамки проката кинокартин закрепляли для зрителей каждый фильм в том историческом моменте, для которого он был актуален. После войны Французская Синематека, занимавшаяся сохранением кинематографического наследия, а также американские *art houses* вывели на экран большое количество старых картин. Незнание публикой их исторического контекста автоматически позволяло воспринимать эти фильмы как абстрактную «киноклассику»—то есть, рассматривать в некоем виртуальном контексте кинокультуры. По словам Майкла Ньюмена, «сохранение киноистории как богатой традиции имело важное значение для возведения кино в статус искусства, поскольку искусство возвышается над коммерческой культурой и всем преходящим, чтобы стать бессмертным и вечным»⁵⁹.

Представление критиками истории кино как некоего каталога режиссеров, актеров и сценаристов отвечало тому любительскому взгляду на кинонаследие, который бытовал у большинства синефилов того времени—«детей синематеки» и посетителей *art houses*.

Другим фактором был выход на мировую арену после войны множества «экзотических» кинематографий. На европейских фестивалях появились фильмы режиссеров из Японии (Акира Куросава, Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу), Швеции (Альф Шёберг, Ингмар Бергман), а также ряда стран Восточной Европы—Польши, Венгрии, Чехословакии. Практически неизвестные с национальными особенностями кинематографий других стран, французские и американские зрители в ряде случаев могли видеть в этих особенностях проявление авторского почерка тех режиссеров, фильмы которых попадали на кинофестивали. Последнее неизменно способствовало расширению в зрительском восприятии каталога «авторов».

Пристальный интерес критиков *Cahiers* к режиссерам Голливуда во многом был обусловлен теми процессами, которые происходили после войны в американском кино. Суд над концерном *Paramount* в 1948 году привел к вынужденному отказу продюсеров от «блок-букинга»⁶⁰, что способствовало отделению кинопроката от производственных фирм и последовавшему крушению студийной системы Голливуда в 1950-е годы. В открывшейся ситуации свободной конкуренции американские режиссеры избавились от контрактов со студиями и превратились в свободных кинопроизводителей, что автоматически заставляло многих из них совмещать режиссерскую деятельность с продюсированием и сценарной работой. Сам факт обретения американскими режиссерами свободы в кинопроизводстве давал возможность французским критикам автоматически наложить «авторскую теорию» на современный американский кинопроцесс: режиссеры были восприняты как художники, которые теперь могут беспрепятственно выражать в фильмах собственную «индивидуальность». Подобные представления также позволили критикам *Cahiers* выискивать примеры «гениев студийной системы», творивших и в предшествующие периоды американского кино.

Таким образом, феномен «авторской теории» обнаруживает тесную связь со своим историческим контекстом. В связи с этим, возникает вопрос—почему сегодня, в совершенно других социокультурных условиях, возникшее на основе «авторской теории» понятие *art-cinema* по-прежнему сохраняет актуальность и функционирует в качестве универсального метода восприятия кино. Так, в книге «История фильма: Введение» (1994) Бордуэлл и Томпсон, рассматривая *auteurism* как исторический феномен в кинотеории, тем не менее, пишут об *art-cinema* как о реальном явлении в кинопроцессе 1950–1970-х годов, и даже посвящают целый раздел книги⁶¹ анализу творчества его «представителей»—Луиса Бунюэля, Ингмара Бергмана, Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Робера Брессона и др. При этом Бордуэлл и Томпсон даже признают наличие у этих режиссеров некоего «персонального видения»⁶², диктующего использование тех или иных приемов. Таким образом, само исследование понятия *art-cinema* приводит Бордуэлла и Томпсон к противоречию: реальный кинопроцесс

рассматривается ими с позиции тех представлений, которые они сами же объявляют «документом своего времени и места».

Вопрос соотношения понятия *art-cinema* с реальным кинопроцессом требует серьезных исследований исторического характера. Действительно, нельзя отрицать, что фильмы французской «новой волны» во многом являются экранным воплощением основных постулатов «авторской теории». Неоспорим и тот факт, что многие фильмы 1960-х годов, не имеющие непосредственного отношения к *auteurism*'у, также напрямую касаются проблемы непознаваемости «внутреннего мира» художника («Восемь с половиной», 1963, «Персона», 1966, «Фотоувеличение», 1967), причем художник-герой фильма зачастую выступает в качестве “alter ego” режиссера, что, в свою очередь, говорит о восприятии режиссером себя как художника⁶³. В конце концов, идеи, близкие «авторской теории», можно с легкостью найти и во многих фильмах, снятых до ее появления и распространения, что уже предполагает возможность маркировать эти фильмы как образцы *art-cinema* и, соответственно, рассматривать их через призму *auteurism*'а.

Тем не менее, реальное историческое влияние идей *auteurism*'а на конкретные фильмы отнюдь не является поводом использования «авторской теории» как метода изучения кинопроцесса. Кроме того, само наличие такого исторического влияния—независимо от его объема—может рассматриваться лишь как одна из составляющих исторического контекста фильма. В качестве примера можно обратиться к использованию приема репортажной съемки в фильмах «12 разгневанных мужчин» (1957) и «Час волка» (1967)—приема, который может быть истолкован и как проявление распространенной в 1950–1960-е годы моды на телевизионные методы съемок, и как попытка осознанной реализации идеи превалирования «кинописьма» над «мыслью». Первый фильм был кинодебютом режиссера Сиднея Люмета и вышел на экран еще до распространения «авторской теории» в США. Поэтому использование репортажной съемки в этой картине может быть объяснимо скорее попыткой привнесения в кино телевизионных приемов, нежели влиянием идей *auteurism*'а. В случае же с применением репортажной съемки в фильме «Час волка» трактовка использования этого приема Бергманом в 1967 году требует учитывать не только опыт работы режиссера на телевидении, но и возможность влияния идей «авторской теории», которые тогда уже получили широкое распространение.

Нынче многие процессы и явления как в зарубежном, так и—особенно—в отечественном кино еще обнаруживают косвенное влияние «авторской теории». Вследствие чего феномены *art-cinema* и «авторское кино» сохраняют свое положение на правах методов восприятия этих процессов и явлений—причем не только в среде кинолюбителей, но и в киноведческом сообществе (в особенности в России). Актуальность этих понятий объясняется тем, что восприятие кинопроцесса сквозь их призму импонирует и кинокритикам, и кинорежиссерам, желающим ощущать себя «творцами искусства». Главная же проблема состоит в том, что восприятие кино как масштабного каталога авторов остается пока единственно возможным принципом осмысления текущего кинопроцесса и кинонаследия в среде синефилов, не расположенных к кропотливому изучению исторического

контекста каждого фильма. Решение этих проблем позволит в дальнейшем определить то место, которое киноведческие феномены *art-cinema* и «авторское кино» займут в будущем.

1. Помимо терминов, приведенных в таблице, существует и множество других, обиходных, имеющих различное происхождение: альтернативное кино (*alternative cinema*—по аналогии с музыкальным термином *alternative rock*), андерграунд (*underground*, предполагающий противостояние господствующей идеологии в любой сфере—социальной, политической, художественной), «параллельное кино» (термин, по всей видимости, прижился в нашей стране после основания в 1986 году Борисом Юханановым одноименного кинематографического движения, направленного на выпуск фильмов вне системы государственного кинопроизводства), и т.д.

2. Newman Michael Z. *Indie: an American film culture*. New York: Columbia University Press, 2011. P. 3-6.

3. *Ibid.* P. 5.

4. По утверждению исследователя феномена *art house* Барбары Вилински, термин *sure seaters* (букв.: «посетители, уверенные в том, что всегда смогут найти себе место в зрительном зале») изначально свидетельствовал о низкой посещаемости этих кинотеатров (*Wilinsky Barbara. Sure seaters: The Emergence of art house cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. P. 1.)

5. Newman Michael Z. *Op. cit.* P. 75.

6. *Ibid.* P. 74–75.

7. *Ibid.* P. 75.

8. *Wilinsky Barbara. Op. cit.* P. 13.

9. *Ibid.* P. 1.

10. Актриса Ингрид Бергман в своих мемуарах упоминает, что в первые годы после войны на иностранные картины ходили главным образом эмигранты, поскольку им не нужно было читать субтитры (см.: *Бергман Ингрид. Моя жизнь* (совм. с А.Бёрджессом). М.: Радуга, 1988. С. 8).

11. Например, прием передержки пленки высокой светочувствительности, который в 1950–60-е годы можно встретить не только в «инди-блокбастере» «На последнем дыхании», но и во многих фильмах, не имеющих отношения к независимому кинопроизводству—«Вечер шутов» и «Персона» (1954, 1966, реж. И.Бергман, производство *Svensk Filmindustri*), «Восемь с половиной» (1963, реж. Ф.Феллини, производство *Cineriz*) и др.

12. *Wilinsky Barbara. Op. cit.* P. 7.

13. *Astruc Alexandre. The Birth of the new avant-garde: la caméra-stylo // The new wave* (edit. by Peter Graham). Garden City (New York): Doubleday & Company, 1968. Pp. 17–18.

14. *Ibid.* P. 20.

15. *Ibid.* P. 19.

16. *Ibid.* P. 20.

17. *Ibid.* P. 22.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. См.: *De Baecque Antoine, Toubiana Serge. Truffaut: a Biography*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2000. P. 97–98; *Stam Robert. Film theory: an Introduction*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell, 2000. P. 87.

21. *Трюффо Франсуа. Об одной тенденции во французском кино // Франсуа Трюффо / Сост. И.Беленький*. М.: Искусство, 1985. С. 57.

22. Там же. С. 66.

23. Там же. С. 68.
24. Там же. С. 62.
25. *De Baecque Antoine, Toubiana Serge*. Op. cit. P. 99.
26. *Truffaut François*. Ali Baba et la «Politique des auteurs» // *Cahiers du cinéma*. No. 44. Février 1955. P. 47.
27. *Theories of authorship: a reader* (edit. by John Caughie). London, etc.: Routledge & Kegan Paul, 1981. P. 24.
28. *De Baecque Antoine, Toubiana Serge*. Op. cit. P. 100–101.
29. *Трюффо Франсуа*. Указ. соч. С. 65.
30. *Базен Андре*. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 264–265.
31. *De Baecque Antoine, Toubiana Serge*. Op. cit. P. 98.
32. См.: *Rivette Jacques*. L'Essentiel // *Cahiers du cinéma*. No. 32. Février 1954. P. 42–45; *Chabrol Claude*. Les choses sérieuses // *Cahiers du cinéma*. No. 46. Avril 1955. P. 41–43; *Moulet Luc*. Sam Fuller: Sur les brisées de Marlowe // *Cahiers du cinéma*. No. 93. Mars. 1959. P. 11–19; и др.
33. Слово сочетание *film noir*, использовавшееся в 1950-е годы в основном критиками журнала *Positif*, закрепилось в киноведении во многом благодаря журналу *Cahiers*, стремившемуся нейтрализовать левополитическое содержание этого термина путем его введения в сугубо киноведческий контекст. Подробнее об этом см.: *Naremore James*. *More than night: Film noir in its contexts* (2d ed.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008.
34. *Базен Андре*. Указ. соч. С. 47–48.
35. Разбирая этот прием, Бордуэлл в качестве примера приводит фрагмент текста киноведа Линды Уильямс: «[в “Призраке «Оперы»”] она снимает маску с его лица, обнажая на нем ужасную рану, подлинную жажду [в оригинале—“the very wounds, the very lack.”—*A.A.*], которую, как надеялся Призрак, ее беззаветная любовь могла бы исцелить». Бордуэлл комментирует этот фрагмент следующим образом: «объективная фраза (“ужасная рана”) беспорочна, но соположенная фраза (“подлинная жажда”) функционирует как дополнительное описание, несущее новый смысл. Без первой фразы интерпретация приобрела бы большую силу. Без второй ее не было бы вообще». (Bordwell David. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press, 1991. P. 216–217).
36. *Godard Jean-Luc*. «Les 400 Coups» (La photo du mois)//*Cahiers du cinéma*. No. 92. Février 1959. P. 44.
37. *Rohmer Eric*. Redécouvrir l'Amérique // *Cahiers du cinéma*. No. 54. Noll 1955. P. 11.
38. *Stam Robert*. Op. cit. P. 88.
39. *Abrams Nathan, Bell Ian, Udris Jan*. *Studying film*. London: Arnold, 2001. P. 168-169.
40. *Monaco Paul*. John Dahl and neo-noir: Examining auteurism and genre. Plymouth: Lexington Books, 2010. P. 4.
41. *Sarris Andrew*. Notes on the auteur theory in 1962 // *Film theory and criticism: Introductory readings* (edit. by Leo Braudy and Marshall Cohen. 6th ed.). New York, Oxford: Oxford University Press, 2004. P. 562.
42. Ibid.
43. Ibid. P. 562–563.
44. Ibid. P. 561.
45. Ibid. P. 561–562.
46. *Bordwell David, Thompson Kristin*. *Film history: An Introduction* (2nd ed.). New York, etc.: McGraw-Hill, 2003. P. 437.
47. *Cardullo Bert, Kauffmann Stanley*. *Conversations with Stanley Kauffmann*. University Press of Mississippi, 2003. P. 4.

48. *Kael Pauline*. The Idea of film criticism // *The Philosophy of film: introductory text and readings* (edit. by Thomas E. Wartenberg and Angela Curran). Oxford, etc.: Blackwell, 2005. P. 115.
49. *Ibid.* P. 117.
50. *Stam Robert*. *Op. cit.* P. 89.
51. *Bordwell David, Thompson Kristin*. *Film history: An Introduction*. P. 437.
52. *Барт Ролан*. *S/Z*. М.: «Эдиториал УРСС», 2001. С. 192.
53. *Bordwell David*. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. P. 47.
54. *Ibid.* P. 97.
55. *Ibid.* P. 64.
56. *Bordwell David, Thompson Kristin*. *Minding movies: observations on the art, craft, and business of filmmaking*. Chicago, London, etc.: The University of Chicago Press, 2011. P. 85–86.
57. *Allen Robert C., Gomery Douglas*. *Film History: Theory and practice*. New York, San Francisco, etc.: McGraw-Hill, 1985. P. 15.
58. *Stam Robert*. *Op. cit.* P. 91–92.
59. *Newman Michael Z*. *Op. cit.* P. 75.
60. Введенная в 1910-е годы продюсером Адольфом Цукором система пакетной продажи кинотеатрам фильмов разных категорий, позволявшая фирмам-производителям осуществлять контроль над кинопрокатом.
61. *Bordwell David, Thompson Kristin*. *Film history: An Introduction*. P. 417–436.
62. *Ibid.* P. 417.
63. Например, финал «Восьми с половиной» (1963), где происходит рекурсивное «слияние» центральной темы фильма (творческий процесс создания фильма кинорежиссером) с самим фильмом Федерико Феллини.
-