

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

Н.В. Самутина

**СОВРЕМЕННОЕ ЕВРОПЕЙСКОЕ
КИНО И ИДЕЯ КУЛЬТУРЫ
("ПРОШЛОГО")**

Препринт WP6/2003/05
Серия WP6
Гуманитарные исследования ИГИТИ

Москва
ГУ ВШЭ
2003

УДК 791.43.01
ББК 85.37
С 17

Самутина Н.В.

С 17 Современное европейское кино и идея культуры (“прошлое”). Препринт WP6/2003/05. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 28 с.

В работе, методологически принадлежащей к области cultural studies, проблема соотношения понятий “европейское”, “культура” и “прошлое” рассматривается применительно к европейскому кино последних 10—15 лет. Анализуются несколько кинематографических феноменов, соотносящих себя с концептом “Европа”, конструирующихся через идею культуры и обращающихся к понятию культуры “предметно” в своих задачах, образах, языках. Это модель “Арт-синема”, представляющая собой часть большого европейского “проекта культуры” и задающая “высокие образцы” интеллектуального кино; это европейское кино середины 1990-х гг., создавшее идеализирующий дискурс “Прекрасной Европы” путем повышенной эстетизации объектов и сознательной работы со штампами; это общеевропейский кинематограф начала XXI в., использующий ностальгические повествования “heritage cinema” для репрезентации европейской идентичности и утверждения культуры повседневности. Как показывает исследование, в любом варианте европейского кино понятие “прошлое” неразрывно связывается с понятием “культура” и задействуется для конструирования понятия “современность”.

Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда в рамках проекта “Репрезентация прошлого как социоинтегративный фактор” (грант № 03-01-00016а)

УДК 791.43.01
ББК 85.37

Samutina N. Contemporary European Cinema and the Idea of Culture (“Past”). Working paper WP6/2003/05. — Moscow: State University — Higher School of Economics, 2003. — 28 p. (in Russian).

The problem of connection of such notions as “European”, “Culture” and “Past” is examined in this paper in reference to European cinema of the last 10—15 years. The author analyses some cinematographic phenomena which correlate with the notion “European” and which are constructed through idea of “culture” and investigate the problem of culture as central in their iconography and language. These are the Art-Cinema as a part of “the great European project of culture” producing “high” patterns of intellectual films; the European cinema of the mid-nineties, which created an idealized discours of “Beautiful Europe” through deliberate work with cliché; the Pan-European cinema of the beginning of the XXI century which represents European identity and everyday culture in nostalgic narratives of “heritage cinema”. The research demonstrates that in every model of European cinema the notion of “Past” is connected with the notion of “Culture” and is used for constructing an idea of contemporary life.

Препринты ГУ ВШЭ размещаются на сайте:
<http://www.hse.ru/science/preprint/>

© Н.В. Самутина, 2003
© Оформление. ГУ ВШЭ, 2003

1. Введение

Постановка проблемы “Европы” и “европейского”, а также разговор об идее культуры и прошлого применительно к кино требует от исследователя повышенной методологической корректности. В современном пространстве изучения кинематографа отсутствует единство в области определения практически любого из членов того “уравнения”, которым мы намерены оперировать. Разумеется, подобного единства, берущего корни в эссенциалистской уверенности, что Европа или “европейское кино” существует “на самом деле”, в принципе не может предполагать исследование, принадлежащее сфере культурологии, или cultural studies (под которыми мы понимаем работу с теориями культуры и способы анализа, имеющие культуру своей рамкой). И все же с начала 90-х гг. XX в. конструкт “европейского” применительно к кинематографу становится в западных cinema studies одним из “проблемных мест”, тем полем, которое подвергается частым переописаниям, в соответствии с быстро изменяющимися культурными реалиями, с движением идей и оценок¹. Вследствие же своей обращенности к современности наш текст не просто оказывается в пространстве, где вещи меняют свои имена: во многом он вынужден касаться тех областей, где имена еще не розданы.

Кроме того, характер постановки вопроса о любой идее в кино, например, об идее прошлого, напрямую зависит от того, о каком кино мы намерены говорить: о кино как некоем неизменном единстве, которое противопоставляется в философских рассуждениях литературному, дофотографическому способу восприятия (в традиции, следующей за Вальтером Беньямином), или, к примеру, о кино как системе жанров, в каждом из которых может быть прослежена своя идея прошлого в серии ее трансформаций. Гарантией определенной научной строгости в нашем случае может служить лишь четкое задание параметров исследования, определение его исходных рамок — и соблюдение в дальнейшем заданных правил игры.

Соответственно, ряд правил работы с современной культурой и ее кинематографическими репрезентациями мы могли бы сформулировать следующим образом. Прежде всего, в своем исследовании мы опираемся на конструкционистские представления о механизмах репрезентации, предполагающие, что природа значения социокультурна и оно сложными способами, через ряды символических практик конструируется в процессе мышления и коммуникации; что оно никогда не может быть закрепле-

¹ Краткий обзор исследований по проблеме “европейского” в кино см.: Vincendeau G. Issues in European Cinema // The Oxford Guide to Film Studies. Oxford Univ. Press, 1998. P. 440—448.

но окончательно, а все время находится в изменении². Наша задача — отслеживать эти изменения и пытаться анализировать их смыслы. Кинематограф, с его плотной включенностью в окружающий культурный контекст и с меньшей (чем, к примеру, литература) зависимостью от традиции канонических описаний, предоставляет для выполнения таких задач множество яркого материала.

Одним из объектов исследования для нас станет понятие “европейского” применительно к кино, те кинематографические модели, которые при помощи этого понятия формируются, и тот набор коннотаций, который оказывается с ним почти неразрывно связан. Мы не будем пользоваться “техническим” расширительным пониманием, по которому европейским называется все кино, сделанное на территории европейских стран (а не Америки и не Африки)³. “Европейским” для нас называется кино, соотносящее себя с концептом “Европа” и на формальном уровне: то есть это кино, включенное в европейские системы репрезентации, такие, как авторский интеллектуальный кинематограф; и на уровне содержательном: то есть “Европа” и “европейское” для этого кино существуют как предмет и как проблема. Речь пойдет о том европейском кино, которое задает себя в качестве такового, в противовес Голливуду и в противовес национальному кино. Для оптики культурной репрезентации существенным является прежде всего этот момент самоконституирования чего-то в качестве “европейского”, возможность фиксировать в фильме черты сознательного усилия “быть европейским фильмом”.

Кинематограф в целом понимается нами как культурная практика, определенным, достаточно жестким образом организованная институционально, как через системы производства и дистрибуции, так и с помощью “идеальных типов” и образцов, таких, как жанровое голливудское кино, интеллектуальное авторское кино, национальные кинематографии. Эта системная организация играет в кинематографе (существующем прежде всего как производственная система и средство массовой коммуникации) роль, не позволяющую выносить суждения о “художественных достоинствах” или “смысле” фильма без учета этих институциональных отношений. Существенной в этой связи

² См., например: Hall S. The Work of Representation // Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. L., 1997. P. 15–41.

³ Подобный подход, снимающий проблематизацию вопроса, почти невозможен сегодня, после 1990-х гг., многократно усложнивших всю картину “европейского” в кино (усложнивших как в теоретическом ключе, так и кинематографической практике, обогатившейся прежде не существовавшими формами общеевропейского кино. Тем не менее некоторые примеры недифференцированного понимания европейского кино, приводящего к непродуктивному сравнению “всего со всем” можно найти даже в таком специализированном издании, как: European Identity in Cinema / Ed. by W. Everett. L.: Intellect, 1996.

оказывается и историчность кино. Несмотря на свою молодость по сравнению с литературой, театром или наукой, кинематограф все же имеет уже продолжительную историю, в течение которой он подвергался ряду изменений. В отношении европейского кино можно говорить о первой половине и второй половине XX в. как о принципиально различных периодах существования (восприятия). Свои рассуждения о современном кино мы будем выстраивать, опираясь на материал последних 10–15 лет.

Наконец, используя такой термин, как “идея культуры” (“прошлого”)⁴, важно помнить, что эта и все прочие “идеи” практически не присутствуют в кино как нечто, сформулированное словами. Кинематографические идеи реализуются только “во плоти” сюжета, способов съемки, мизансцен, музыки, параметров изображения, актерской игры; в виде подчеркнутой принадлежности к определенному стилю (жанру) или полистилистичности; в форме наличия цитат, обращенности к традиции, — или ориентации на максимальную новацию, игры со зрительскими ожиданиями, и т.д. Параметры реализации “идеи” так многочисленны, что часто входят друг с другом в противоречие, тоже порой служащее средством появления нового.

Когда мы говорим об “идее культуры” в современном европейском кино, мы говорим о реализации на всех уровнях, от диегетического уровня конкретных фильмов до их иконографии и формы, позитивного отношения к одному из значений понятия “культура”: к системам идей, ценностей и норм; к группам идеальных образцов, существующих как бы над повседневной жизнью, но призванных преобразовать повседневность, придавая ей значение и направляя ее развитие. К таким взаимосвязанным понятийным наборам как смысл, понимание, мышление, духовные ценности, идентичность, личность, субъективность, и так далее. Таким образом понятая идея культуры становится значимой для европейского кино сразу вместе с идеей оформления его как европейского и надолго связывает для кинематографа понятие “европейское” с понятием “культуры” (и его очень близкой разновидности, “высокой культуры”). Однако варианты конкретной реализации идеи культуры несколько различаются в разных моделях европейского кино.

2. К истории “европейского” в кино: модель Арт-синема

Идея “европейского” применительно к кино может служить одним из ярких примеров работы культурных идеологий, возникновения довольно крупных культурных конструкций фактически “на наших глазах”. Движение по выра-

⁴ Такая связка “прошлого” и “культуры” появилась в нашей работе именно потому, что выстраивание любых рассуждений о прошлом в “кинематографе вообще” с точки зрения обоз-

ботке идеи “европейского” в кино совершалось на протяжении всей второй половины XX в. В него внесли значительный вклад как сами кинематографисты, режиссеры-Авторы, вписывавшие свои работы в интернациональный интеллектуальный контекст (здесь принципиальна роль лично Бергмана, итальянских режиссеров интеллектуально-философского кино, Нового немецкого кино, а также — с некоторыми ограничениями — французской новой волны), так и критики и исследователи (уже впоследствии, с возникновением киноисследований как научной дисциплины).

Среди многообразия факторов, подталкивающих и определяющих становление этой конструкции, необходимо выделить два момента, не просто ключевых для оформления идеи “европейского”, но специфических в таком качестве для кино.

Первый принципиальный момент связан с ролью Голливуда, мощной идеологической и производственной системы, задающей для всего мира кинематографические стандарты (и стандарты технологического качества, и стандарты окупаемости, и безусловно связанные с этим эстетические стандарты). Американский кинематограф, в основе эстетической организации которого лежат принцип формульности (жанровая организация), система актеров-звезд и приоритет зрелищности (что привело к гипертрофированному развитию индустрии спецэффектов), с определенной точки зрения может выступать в роли своеобразного синонима кинематографа вообще. Именно он максимально реализует роль и функции кино как средства массовой коммуникации, совпадающего с “внутренней формой” XX в., эпохи модерна и постмодерна.

Экономически глобальность голливудского присутствия во всем мире и в Европе становится неотъемлемой реальностью после второй мировой войны (сегодня в среднем 70% кинорынка крупных европейских стран приходится на американскую продукцию, 58% во Франции и 75% в Великобритании)⁵. И это при активной борьбе почти всех стран с голливудским присутствием на государственном уровне — путем введения квот на импорт американской кинопродукции, субсидий и налоговых льгот национальным производителям и дистрибьюторам. Идеологически голливудский кинема-

наченного подхода невозможно. Так, идея прошлого в голливудском кино неразрывно связана с его жанровой организацией. В европейском кинематографе идея прошлого оказывается производна от более общей идеи культуры, и именно обозначение этой “связки” становится для нас одной из существенных задач.

⁵ Более подробные цифры и описание общей картины экономических отношений Голливуда и Европы можно найти в: Hollywood and Europe. Economics, Culture, National Identity: 1945—95. BFI, 1998; Mattelart A. European Film Policy and the Response to Hollywood // The Oxford Guide to Film Studies. P. 478—485; European Identity in Cinema.

тограф связан с системой звезд, с фигурой массового зрителя⁶, с идеей развлечения и удовольствия, с установлением определенных норм, предопределяющих доминирующие типы нарративов, принципы психологизации персонажей, наиболее распространенные способы съемки, задающие в целом нормы “голливудского реализма”, который в самом общем виде подразумевает отсутствие внимания к средствам выражения (ничто не должно мешать зрителю следить за тем, как любовная история движется через ряд перипетий к счастливому концу; или, напротив, в блокбастере сами средства, такие, как погони и взрывы, становятся целью, уничтожая идею “содержания”).

Соответственно, практически любая идея национальной или культурной идентичности, выражаемая средствами кино, вынужденно развивается через противопоставление себя Голливуду, чем по большому количеству параметров, тем лучше. Такое противопоставление почти всегда оформляется как полное отрицание или как соперничество, борьба за своего зрителя, порой даже “на территории противника” — под такой борьбой подразумевается использование голливудских средств для проведения своих идеологий (ход равно возможный, к примеру, и для интеллектуала Фасбиндера⁷, и для национально-патриотического “народного” кино любого государства).

Другим возможным ходом в этой борьбе за право подать свой кинематографический голос является разработка эстетических систем, кардинально отличающихся от американской “нулевой степени кино” и меняющих сами задачи кинематографического произведения. К таким системам принадлежат несколько насчитывающихся в истории кинематографических авангардов, интеллектуально-философское кино, так называемое Арт-кино, и в некоторых вариантах то, что условно называют “национальными кинематографиями”. Но, так или иначе, Голливуд остается всеобъемлющим и неотменимым “другим” для любой кинематографической системы, служащей для репрезентации каких-либо альтернативных культурных идентичностей, в том числе идентичности европейской⁸.

⁶ Литература о феномене Голливуда слишком многочисленна, чтобы быть здесь представленной даже кратко; отметим лишь несколько крупных теоретико-культурных исследований: Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. L., 1985; Dyer R. Heavenly Bodies: Film Stars and Society. N.Y., 1986; Movies and Mass Cultur. New Brunswick, 1995; Flinn C. Strains of Utopia: Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music. Princeton, 1992; Gaines J. Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars. Durham, NC, 1992.

⁷ Самутина Н.В., Херцог, Фасбиндер Р.-В. Европейский человек: упражнения в антропологии // Киноведческие записки. 2002. № 59. С. 343—358.

⁸ В данном случае мы говорим именно о репрезентации; о считаваемых элементах сознательного выражения идентичности в кино. За границами нашего рассуждения оставлена

Вторым принципиальным фактором для оформления модели европейского кино стала идея авторства, возникновение и закрепление именно в Европе такого феномена как “авторский режиссерский кинематограф”. Возможность помыслить кинематограф как канон великих имен, а фильм как авторское произведение, все элементы которого подчинены единому замыслу, является европейской идеей и исторически, и типологически. Авторское европейское кино, или Арт-синема, оформлялось с середины 1940-х гг. как модель, выстроенная вокруг фигуры режиссера-творца, решающего средствами кино сложные культурные задачи, подобно тому, как это происходит в других элитарных культурных практиках: высокой литературе, современном искусстве, классическом театре.

Это выразилось и в особом распределении производственных функций, характерном для кинематографий всех европейских стран: именно режиссер (а не продюсер, как в Америке) несет основную ответственность за фильм, имеет право финального монтажа; именно имя режиссера (в значительно большей степени, чем актеров, даже если они хорошо известны) становится “знаком качества”, торговым брэндом, значимым в доминирующих культурных институциях, и ориентиром для зрителей. Можно сказать, что именно с закреплением главенствующей фигуры режиссера-Автора и с оформлением кинематографического канона (Феллини, Антониони, Бергман, Тарковский...) идея культуры в европейском кино становится идеей “высокой культуры”.

Модель Арт-синема прочно утверждается в производственной практике уже с 50-х гг. XX в., но только концом 1960-х гг. датируется начало критических размышлений о кинематографическом авторстве (так называемая “auteur theory”, предложенная Эндрю Саррисом и критиками журнала “Cahier du Cinema”⁹). Полноценные же описания этой кинематографической модели, уже достаточно плотно соотношенные с таким качеством, как “европейскость” (иногда это выражается в названии “большое европейское кино”), и включающие в себя необходимые институциональные аспекты, появляются в 1980-е и в 1990-е гг., в рамках исследований кинематографа как социального института и широкой

проблематика Голливуда как “своего другого”, наиболее ярко заявленная в статье Эндрю Хигсона: Higson A. The Concept of National Cinema // Screen. 1989. Vol. 30. № 4. P. 39: «Голливуд едва ли может рассматриваться... как тотальное другое, с тех пор как такая большая часть любой национальной культуры есть имплицитный “Голливуд”».

⁹ Хорошо известно, что изобретатели “авторской теории” применяли ее в основном на авторах американского кино, отыскивая режиссерское авторство там, где оно более всего подавлено системными конвенциями. Но такая постановка задачи была связана именно с тем, что авторство европейских режиссеров, таких, как Антониони и Бергман, в доказательствах не нуждалось и принималось некритически.

проблематизации понятия “европейское” применительно к кино¹⁰. Наше комплексное определение авторского европейского интеллектуального кино разработано с опорой на тексты С. Нила, Ж. Венсендо, Д. Бордуэлла. Подчеркнем, что это именно определение модели, выделяющей центральные образцы и ориентированной на использование всей совокупности институциональных и эстетических признаков (каждый из которых в отдельности может быть присущ другой модели).

Для данного типа кинематографа характерны:

- отношение к кинематографу как к искусству и интеллектуальной практике; безусловное выделение фигуры режиссера-Автора, ответственного за всю конструкцию в целом; использование имени автора в качестве марки и “патента” на соответствующее интеллектуальное качество;
- ориентация на проблемность, на возможность решения средствами кино серьезных философских или социальных вопросов; отношение к средствам кинематографа как к инструментам мышления;
- ориентация на новаторство формы, на оригинальность языка, внимание к стилистическим и формальным приемам. В тех случаях, когда форма подчеркнута проста, это свидетельствует о большей сложности конструкции, о кодировании “простоты” от противного — от “сложности”. Нередко осознанное обращение к проблематизации самого языка кино;
- стремление нагрузить сложными комплексами значений любые элементы киноизобразительности, от движения камеры, ракурса съемки и монтажных ходов до световых, цветовых и звуковых решений. Введение в структуру кинотекста формальной и смысловой неоднозначности как позитивной категории;
- стремление к тотальному контролю над изображением: изгнание из кадра любых случайных элементов (или использование случайности в качестве приема: концепции “самостоятельной камеры” и т.д.);
- в смысле тематических предпочтений — внимание к интеллектуализму, к проблемам личности, ее способности производить культурные

¹⁰ Bordwell D. Art Cinema as a Mode of Film Practice // Film Criticism. 1979. Vol. 4. № 1. P. 56—64; Neale S. Art Cinema as Institution // Screen. 1981. Vol. 22. № 1 (русский перевод: Нил С. Арт-синема как институция // Логос. 2002. № 5—6. С. 292—321); Vincendeau G. Issues in European cinema; Caughie J. Theories of Authorship. L., 1981; Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25—42. Важно заметить, что первые исследовательские тексты о модели Арт-синема и призывы к ее полноценному изучению появляются в начале 1980-х гг. В это время Арт-синема не именуется европейским феноменом, а больше связывается (в особенности С. Нилом) с национальными идеологиями европейских кинодержав: Италии, Франции, Германии. “Опознание” Арт-синема как именно европейской модели происходит уже в 1990-е гг., во “взгляде назад” из десятилетия переосмысления “европейского” и соотносится с появлением общеевропейского кино, с проблематикой канонов и культурных образцов, с постмодернистской критикой европейской культуры.

ценности, ее взаимоотношениям с бытом и общественной реальностью; основной конфликт такого фильма — не в действии, а в мысли, в рефлексии. Повышенное значение в этой модели имеют тематическая конструкция “фильм о фильме” и композиционная “фильм в фильме”;

- принципиальная вненациональность как способность переходить любые границы на интеллектуальных основаниях; способность фильма быть интересным зрителям разных стран не просто в качестве этнографического факта, а в качестве факта их собственной культуры; плюс дополнительное оформление этой вненациональности как европейскости, в отчетливом противопоставлении Голливуду;

- в качестве нормы — постоянное расшатывание представлений о “возможном”, существование в состоянии перехода границ, прежде всего интеллектуальных, формальных и границ репрезентации сексуальности. Но и наличие серьезных ограничений при переходе границ: в области формы — соблюдение основных условий кинопроизводства (длина фильма, формат — хотя возможно их обыгрывание); ограничения в структурной значимости сексуальных сцен;

- четкое задание своего типа зрителей через текстовые (повышенная “сложность” текста, наличие больших степеней отстранения) и внетекстовые (фестивали, элитные кинотеатры, ночные показы, специализированная пресса) практики.

- в экономико-техническом аспекте — производство фильма в одном из европейских государств, часто несколькими государствами совместно. Использование европейской технологической базы. Европейские параметры бюджета.

Существенным обстоятельством нам кажется то, что активное развитие европейского кино (как суммы “сильных авторов” и авторских направлений с манифестами и коллективной эстетикой), полноценное оформление “идеального типа” авторского европейского кинематографа, представлением о котором руководствуются и создатели фильмов, и зрители, произошло во второй половине XX столетия не по причине поддержки именно этой модели на уровне национальных государств (такова точка зрения Стива Нила, одного из первых исследователей Арт-синема, который считает, что возникновение этой модели связано исключительно с механизмами национально-государственного протекционизма), но всего лишь с помощью этой поддержки. Причиной зарождения и активного развития модели интеллектуального кино, кино как Искусства, ставящего своей задачей решение культурных проблем, ориентирующегося на новацию и так далее, стала постоянная потребность европейского культурного сознания в существовании хорошо развитых “вы-

соких интеллектуальных дискурсов” во всех имеющихся культурных практиках.

Идейно-интеллектуальное единство, вырастающее из чтения книг, анализа фильмов, из дискуссий и художественных жестов, из меняющегося представления об эстетическом, о художественной и профессиональной “норме”, является ничуть не меньшей движущей силой при возникновении моделей, стилей и направлений в кино, чем экономические и технологические параметры. Все основные элементы, составляющие модель Арт-синема, были произведены на не знающем границ европейском интеллектуальном пространстве, а заинтересованная экономическая поддержка государств обеспечила процветание этой модели, но не ее идеологическое и художественное содержание.

Кинематограф в Европе, представленный типом Арт-синема, может рассматриваться как весомая часть большого европейского “проекта культуры”, берущего начало еще в романтическом представлении о сущности и социальных функциях искусства, о культивировании субъективности, о связи индивидуального развития и образования с общим уровнем культуры народа или государства. В рамках такого понимания кино как интеллектуальной практики была достигнута относительная “победа” над рядом очень существенных для кинематографа свойств, и прежде всего, над его “массовостью”, над его ориентацией на запросы максимального числа потребителей, над естественным рыночным механизмом, требующем относиться к фильму как к окупающемуся капиталовложению. Вместо этого на первый план выходит идея авторства и творческого мышления средствами кино, идея решения культурных проблем, выражения сложных культурных идентичностей, и даже, в каком-то смысле, идея образования — или, во всяком случае, воспитания зрителя на определенных образцах “настоящего” кино.

3. 1990-е годы: европейская идентичность и европейская культура

1990-е гг., десятилетие, прошедшее под знаком Европы, можно назвать ключевым моментом в становлении европейского кино. В каком-то смысле (несмотря на полвека признанного существования Арт-синема как европейской культурной практики), в это десятилетие оно по-новому, на более законных основаниях как “европейское” оформлялось. Это касается и фиксации восприятия Арт-синема как европейского феномена, и оценки огромной роли кино в репрезентации европейской идентичности, и актуального состояния самого кинематографа, в котором начали возникать

новые формы, более, чем когда-либо, позволяющие говорить о кинематографическом европейском единстве¹¹. В это десятилетие кинематограф, в который “вписана” идея культуры, Европе по-настоящему понадобился.

Хорошо известно, что проблема Европы, ее культурной сущности, ее будущего обрела в 90-е гг. XX в. принципиально новое звучание. Это касается и непосредственных дискуссий о будущем европейского единства, заполнивших западную интеллектуальную публицистику девяностых годов в связи с процессами политического и экономического объединения Европы, закрепленного Маастрихтским договором (1992 г.) о создании Европейского Союза. И дискуссии в координатах “модерн—постмодерн”, частично восходящей еще к работе М. Хоркхаймера и Т. Адорно “Диалектика Просвещения”¹². И сформированной французскими постструктуралистами и американскими деконструктивистами парадигмы мультикультурных, антилогоцентрических (и, явно или подспудно, антиевропейских в традиционном понимании) исследований. Все это сделало актуальным изучение того, какие наборы аргументов, какие мыслительные ходы и — в случае с кинематографом — аудиовизуальные решения описывают и представляют “Европу” и “европейское” в приближенном к нам промежутке времени; как европейская культура создает и понимает себя сама в языке кинематографа и в кинематографических образах.

По данным многочисленных источников, наиболее активные публичные дебаты о Европе и европейской идентичности с участием историков, социологов, политологов, философов, деятелей культуры приходятся на первую половину и середину 1990-х гг., примерно с 1991 по 1997 гг.¹³ Одной из очевидных причин организации этих дебатов можно назвать “за-

¹¹ См. об этом в обзоре Ж. Венсендо, а также: Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema. L.: BFI, 1992; Sorlin P. European Cinemas, European Societies, 1939—1990. L.: Routledge, 1991; Wayne M. The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas. Bristol (Portland): Intellect, 2002.

¹² Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. М.; СПб., 1997.

¹³ См. например: Delanty G. Inventing Europe. Idea, Identity, Reality. N.Y., 1995; Kaelble H. The History of European Consciousness // Societies Made Up of History. Edsbruk, 1996; Moren E. Penser l'Europe. Paris, 1987; National Identity and Europe: The television revolution. L., 1993; Segers R. Europe: A Cognitive or an Emotional Concept? // SPIEL. 1995. № 14. Н. 1. P. 3—19; Shohat E., Stam R. Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media. L.; N.Y., 1994; Media and Identity in Contemporary Europe. Bristol, 2002; Сиджански Д. Федералистское будущее Европы: От Европейского сообщества до Европейского союза. М.: РГГУ, 1998; Браг Р. Европа, римский путь. Долгопрудный, 1995; Кнабе Г. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя “Брюхо архитектора” // Вопросы философии. 1997. № 5. С. 80—95; Альтерматт У. Этнонационализм в Европе. М., 2000; Занусси К. Что будет с Европой? // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 164—166.

паздывающую” реакцию граждан Европы на процессы ее объединения и возникшую потребность, вместе с развитием идеологических обоснований “европеизма”, компенсировать недостаток его эмоциональных составляющих.

Задача поиска и позитивного утверждения оснований европейской идентичности была в европеистском дискурсе 1990-х гг. выполнена достаточно успешно (не в том смысле, что сторонники европеизма “всех убедили”, но в том, что определенный комплекс культурных представлений, исторических и современных мифологем им удалось актуализировать и произнести языком, доступным для перевода на язык эстетических практик). В соответствующих работах искались и были заявлены основные составляющие европейской идентичности — и формула “единство в разнообразии”, определяющая исторические принципы устройства Европы, и идея “европейского проекта” как “большого европейского дома”, где царят порядок, изобилие и, самое главное, мир, и утверждение, что отказ от понятия “культурной идентичности” губителен для европейцев.

Европейская идентичность видится европейским мыслителям в незыблемости правового регулирования, жестко гарантирующего рамки личной безопасности и свободы и задающего понятия “гражданского субъекта” и “индивидуальной личности”; в компенсаторных механизмах приветливости и учтивости, смягчающих последствия отчуждения, в “мире очищенных и возвышенных античных форм” (Г.С. Кнабе), данном каждому европейцу в латинском языке, окружающей древней архитектуре, классической литературе; наконец, в аристотелевской традиции в философии и в общих принципах рационализации повседневности. Где бы ни полагались при этом “корни” Европы — в Греции, Риме, христианском средневековье или в “модерности”, наступившей с конца XVIII в., принципиально важной составляющей “европейского” признается забота о прошлом и культура истории. Во многом это связывается с идеей европейского опыта и с представлением о Европе как о непрестанном самоконституирующем усилии.

Кажется совершенно не удивительным, что именно в то время, когда проблема Европы актуализировалась во многих культурных областях, она без всякого “заказа сверху” актуализировалась и в кинематографе, медиа, чрезвычайно чутком к потребностям окружающего времени и пространства. Кинематограф 1990-х гг. включился в общий бурный контекст европейских дискуссий активным производством фильмов, утверждающих европейскую кинематографическую модель и прямо ведущих речь о современной Европе. Но здесь произошел предсказуемый — и все же неожиданный, как любые крупные изменения — поворот “сюжета”.

Дело в том, что идея европейской идентичности и европейской культуры (богатого европейского прошлого) как ее основания подверглась безжалостной критике в европейском Арт-синема, так же, как и в других интеллектуальных культурных практиках. Наиболее ярким примером может послужить фильм греческого режиссера Тео Ангелопулоса “Взгляд Улисса”¹⁴, снятый в 1995 г., когда весь мир праздновал столетие кино. В этом фильме знаменитого режиссера-Автора, которого Фредерик Джеймисон назвал “последним модернистом”¹⁵, в известном смысле сконцентрировалось все то, что авторское европейское интеллектуальное кино “думает” о европейском прошлом и европейской культуре. Основная идея этого очень длинного, сложного и печального фильма — демонстрация всей меры усталости европейской культуры от своего великого прошлого, которое греческий поэт Сеферис называет тяжелой “мраморной головой” — с этой головой в руках рождается любой греческий художник и любой европейский художник. Эта “мера усталости” проявилась в самой форме фильма не меньше, чем на сюжетном уровне: основным действием трехчасового фильма стало медленное движение по пространству, снятое очень длинными кадрами, часто с использованием дальних планов.

Главный герой фильма, Улисс — кинорежиссер греческого происхождения, преуспевший в Америке. Он возвращается на родину в середине 1994 г., чтобы отыскать в киноархивах три первых ролика, снятых в самом начале XX в. первыми режиссерами Греции братьями Манакис (это вымышленные персонажи, хотя целая история их жизни, совпадающая с историей XX в., рассказана в фильме). Улисс проделывает длинный путь по разоренным, обнищавшим Балканам из Греции, через Албанию, Македонию, Болгарию; потом он плывет по Дунаю в Югославию и попадает, наконец, в Сараево, где идет настоящая война.

Идея во что бы то ни стало найти “первые ролики”, “первый”, не замутненный взгляд на XX в., заставляет его проделать это немислимое путешествие по опаленной войной земле — и конечно, она репрезентирует европейскую идею поиска идентичности и культурных корней, европейскую веру в нарратив путешествия, вознаграждающий путника за терпение обретением утраченной родины (как в “Одиссее”) или священного источника смысла (как в средневековых легендах о Святом Граале). Стремление кинематографического Улисса обрести утраченное прошлое (“лучшее” прошлое, на основании которого возможно построение другой жизни) ре-

¹⁴ “Взгляд Улисса”, реж. Тео Ангелопулос (Греция—Франция—Италия, 1995г.).

¹⁵ Jameson F. Angelopoulos Theo: the Past as History, The Future as Form // The Last Modernist. The Films of Theo Angelopoulos. Trowbridge: Flicks books, 1997. P. 78—95.

ализуется в фильме Ангелопулоса по всем правилам техники “пути памяти”, как она воссоздана в современной теории культуры исследовательницей Фрэнсис Йейтс¹⁶: Улисс медленно проходит все “места памяти”, значимые для его биографии и для европейской истории в целом.

Герою Ангелопулоса (которого играет Харви Кейтел, один из ведущих психологических актеров Америки) удается найти ролики в Сараево и даже убедить хранителя архива Иво Леви (в этой роли Эрланд Йозефсон, любимый актер Бергмана и позднего Тарковского) проявить их в условиях войны. Но они оказываются пусты, а Иво Леви даже не успевает этого увидеть. Его бессмысленно убьют на улицах Сараево вместе с его дочерью, которая представляет в этом повествовании Пенелопу. Улисс навсегда теряет все, что он искал, даже не успев это обрести. Европейское прошлое, как и прошлое кинематографа, оказывается практически недостижимо, его основания отчуждены, и война мстит той культуре, которая, может быть, ее породила.

“Взгляд Улисса” стал своеобразной “модернистской бомбой”, соединившей в рамках богатых возможностей Арт-синема многообразие культурных значений (мифологические и литературные прототипы, историю XX в., нарратив путешествия, размышления о сущности кино, о культурной нагруженности зрения, о механизмах памяти и т.д.) для проблематизации европейской идеи прошлого и культуры. С одной стороны, стремление прикоснуться к истокам, соединение личной памяти о прошлом с исторической памятью предков служит, с европейской точки зрения, основанием для формирования человеческой идентичности, для развития самой идеи культуры. С другой стороны, плодотворное европейское прошлое оказывается во “Взгляде Улисса” мифом, пустым роликом, а в основании идентичности обнаруживается беспомощность перед войной и насилием, нежелание принимать имеющуюся историю и невозможность от нее отказаться. Фильм кончается фигурой “вечного возвращения” и представляет собой вопрос без ответа, который задает интеллектуальный европейский кинематограф, рассуждая о европейском прошлом.

При этом другие варианты, предложенные в рамках Арт-синема, выглядят еще жестче: так, в “Европе”¹⁷ радикального Ларса фон Триера основанием нынешнего европейского благополучия прямо называется тоталитарное национальное государство. А фильм “Trainspotting”¹⁸ британца Дэнни Бойла посвящен молодому поколению “европейцев”, сидящему на

¹⁶ Йейтс Ф. Искусство памяти. СПб., 1997.

¹⁷ “Европа”, реж. Ларс фон Триер (Дания—Франция—Германия—Швеция, 1991г.).

¹⁸ “Trainspotting”, реж. Дэни Бойл (Великобритания, 1996г.).

игле в грязных подвалах и равно чуждому любым проявлениям идентичности и культуры, будь то “национальная гордость шотландцев” или рекламное туристическое пространство архитектурных памятников.

Однако потенциал “богатого европейского прошлого” и “великой европейской культуры” как двух понятий, актуализированных всем строем культуры начала 1990-х гг., не остался нерализованным. Этот комплекс европейских идей и представлений, взятых, несмотря на готовность к определенной проблематизации, все же в положительном ключе, в модусе утверждения, нашел свое выражение в других кинематографических феноменах. Каждый по-своему, эти феномены утверждали одну и ту же идею культуры: сегодняшней европейской культуры как места плодотворного единства современности и прошлого. Первый феномен был впервые описан нами в 1999 г. как кинематографический дискурс “Прекрасной Европы”¹⁹ (начало — середина 1990-х гг.); под вторым мы имеем в виду набравшее силу в середине 1990-х гг. и существующее по сей день общеевропейское кино.

3.1. Дискурс “Прекрасной Европы”

Фильмы, которые составили первую волну киноевропеизации и подарили зрителям по-своему незабываемый образ “Прекрасной Европы”, оказались сняты авторами, от которых не особенно приходилось ожидать чего-либо подобного. “Синий” и “Красный” К. Кесьлевского, “Прикосновение руки” К. Занусси, “За облаками” М. Антониони, В. Вендерса, “Ускользающая красота” Б. Бертолуччи²⁰ были созданы в первой половине 1990-х гг. режиссерами, признанными к этому времени классиками Артинема, режиссерами-новаторами, каждый из которых претендовал в прошлом на подчеркнута индивидуальную поэтику, на авторское видение кинематографической работы. Однако их фильмы 1990-х гг. поражают своей похожестью, единством не только общей стилистики и поставленных проблем, но даже сравнительно небольших символических решений.

Возникший в этих фильмах кинематографический образ Европы может быть описан как сложный культурно-семиотический комплекс, объединяющий ряд конкретных реалий, как то: визуальный образ пространства, внешность и одежда людей, их язык и музыка, техника и предметы повседневного обихода; культурные представления: об истории и личности, о любви и роли женщины в обществе, о памяти, правосудии, идеале, рели-

¹⁹ Самутина Н. Эта музыка слишком прекрасна // Искусство кино. 1999. № 9. С. 78—89.

²⁰ “За облаками”, реж. Микеланджело Антониони, Вим Вендерс (Франция—Италия—Германия, 1996 г.); “Три цвета: Синий”, “Три цвета: Красный”, реж. Кшиштоф Кесьлевский (Франция—Польша, 1993—1994 г.); “Прикосновение руки”, реж. Кшиштоф Занусси (Великобритания—Польша, 1994 г.); “Ускользающая красота”, реж. Бернардо Бертолуччи (Великобритания—Франция, 1996 г.).

гии, значении творчества в жизни и т.д.; а также имеющий набор одинаково прочитываемых символов. На всех этих уровнях по отдельности, и на уровне общего смысла, остающихся после кинопросмотра эмоций, создатели “Прекрасной Европы” представили нам образ высокой европейской культуры, выступающей одновременно как норма и как идеал, как некий дух, пронизывающий все сферы повседневности, и как идея, требующая непрестанного движения, самокультивирования.

Одной из основных стилистических характеристик этого европейского образа становится “красота” — и как намеренная “красивость” самого типа изображения, и как классическая правильность попадающих в кадр объектов. Она выражается на уровне подбора актеров (подчеркнуто европейский тип внешности, противопоставленный и этническим, и голливудским стандартам), их одежды и движений; в трех доминирующих типах пространства — европейском городе (где акцентируется одновременно техническая современность и связь с историей через культурные памятники прошлого, соразмерность такого города человеку), деревенском пространстве, демонстрирующем единство природы и культуры, и в образе европейского дома — отдельного, уютного, антропоморфного, несущего в себе память множества поколений. Передача дома кому-либо всегда осуществляется как символическая акция по передаче “наследия”, “памяти о прошлом”.

Обязательным составным элементом европейской “красоты” является великая классическая музыка, представленная здесь больше в современных обработках и подражаниях и означенная положительно (в отличие, к примеру, от “Доктора Фаустуса” Т. Манна, “Бессмертия” М. Кундеры или “Репетиции оркестра” Ф. Феллини). Музыка становится в “европейском дискурсе” каналом трансляции значений “идеального” и “прекрасного”, без которых невозможно само развитие жизни. Сразу в двух фильмах о “Прекрасной Европе” — “Синем” и “Прикосновении руки” — главными героями становятся композиторы, которые вынуждены преодолевать страдания и примиряться с прошлым для того, чтобы создавать музыку для будущего. В “Прикосновении руки” это симфония, выросшая из еврейской мелодии; в фильме “Синий” — ни много ни мало — торжественная кантата к празднику Объединения Европы). В образах “европейской красоты” на всех уровнях — пространства, музыки, привлекаемых фигур актеров (так, во всех этих фильмах присутствуют, часто в совсем маленьких ролях, знаменитые европейские актеры, как бы представляющие европейскую кинематографическую культуру: Жанна Моро, Макс фон Сюдов, Жан Марэ, Марчелло Мастоияни) актуализируется богатое европейское прошлое, кристаллизованная история, “сквозящая” в современности.

На уровне системы ценностей и повседневной культуры образ Европы выглядит так же привлекательно. Его ключевыми словами оказываются

творчество (как неременная составляющая жизни любого человека, не только художников и фотографов, но и манекенщиц, учителей, продавцов); пространство понимания, связывающее всех персонажей и особенно подчеркнутое в отношениях молодежи с предшествующими поколениями; любовь как гармония духовного и телесного начал; терпимость, предоставляющая личности право свободного выбора.

Наконец, сама личность утверждается в европейском кинодискурсе (особенно это явственно на примере проблематики фильма “Синий”) как абсолютный центр, мало зависящий от социального положения, достатка или возраста и вполне соотносимый с классическим представлением о цельном субъекте. Представление о личности выглядит как образ медленного, творческого построения собственной идентичности, конструирования “себя”, как осознанная работа по установлению контакта с другими, развитию доброжелательности и позитивной установки на сотрудничество (солидарности). “Человечность” “Прекрасной Европы” задается кинематографом как идеал, который нашел горячую поддержку в соответствующей зрительской реакции.

Разумеется, подобная картина подразумевает обширные пространства исключения как на предметном уровне (отсутствие в кадре оружия, крови, нищеты, маргинальных и каких-либо иных этнических групп), так и на идеологическом — в “Прекрасной Европе” оказывается преодоленной вся центральная проблематика постмодернистской критики. Именно идея “преодоления” — боль не забыта, но “преодолена” — характерна для решения главных проблем, поставленных в этом кино на сюжетном уровне (“Синий”, “Красный”, “Прикосновение руки”). Фильмы “Прекрасной Европы” являют разительный контраст с рядом фильмов на ту же тему, отрицающих не только идею преодоления и изменения, но и саму возможность связи культуры прошлого с современностью (эту “другую Европу” можно увидеть в уже упоминавшихся “Европе” Ларса фон Триера, “Trainspotting” Дэнни Бойла, “Ненависти” Матье Кассовица²¹). Однако важно подчеркнуть, что, как правило, фильмы о “другой Европе” тоже находятся в диалоге с классической культурой — только ее роль в современности они видят принципиально иначе.

Сложность идеологических задач, которые реализовывались в “европейском кинодискурсе”, потребовала произведения чрезвычайно активной символической работы. Эта работа выразилась и в оживлении традиционно связанных с Европой символов, и в привязывании универсальных символических образов к европейским смысловым комплексам — в цветовой символике (значение синего цвета и приглушенной световой гаммы),

²¹ “Ненависть”, реж. Матье Кассовиц (Франция, 1995 г.).

в символах дождя и тумана, лестниц, человеческих рук. Особую роль в символической работе играют способы съемки, которые благодаря медленному, “философичному” задерживанию на детали, скольжению камеры, “идеализирующим” крупным планам лиц и т.д. создают ценностно нагруженные визуальные образы, проникнутые “идеальным строем”, напряжением “высокого”, характерным для классической европейской культуры.

Подчеркнем еще раз, что по всей совокупности институциональных параметров эти фильмы принадлежат к рангу элитарного европейского кинематографа, к модели Арт-синема. Они с успехом представлялись на основных европейских фестивалях как новые произведения прославленных режиссеров-Авторов, получали высшие награды, широко обсуждались в прессе, после этого шли в европейском прокате, на телевидении и были увидены немалым количеством зрителей. Но в этот раз среди зрителей Антониони и Бертолуччи оказались не только интеллектуалы. Создатели образа “Прекрасной Европы” исходили из новой концепции киноязыка, из необходимости реализовать идеологию “живой” и творческой культуры, необходимой каждому гражданину Европы, в соответствующих формальных средствах.

Киноязык фильмов о “Прекрасной Европе” достаточно традиционен и доступен. Для него характерна ориентация на повышенную привлекательность изображения, вычурные, несмотря на сложность “духовных проблем” героев, сюжеты, отсутствие отталкивающих публику экспериментов с монтажом и построением кадра. Таким образом, он существенно отличается от тех новаторских решений, которые позволяли когда-то причислять и Бертолуччи, и Кесельевского, и Антониони к мастерам индивидуальных стилей. Красота европейского кинопространства подходит совсем близко к “красивости”, к штампу; многие символические “моменты красоты”, всюю задействованные режиссерами, имеют мелодраматическую визуальную историю. По нашему мнению, культурный смысл подобного решения находится в специфических задачах европейского “кинематографического комплекса”, в особенном понимании режиссерами функций европейского кино и роли “высокой культуры” в конструировании идентичности “среднего” европейца.

Повышенная традиционная эстетизация визуальных объектов в этих фильмах демонстративна. Она должна рассматриваться как умышленный, по-своему оригинальный и очень трудный в исполнении художественный прием. Режиссеры поставили своей задачей “отвоевание” красоты у штампа, преодоление уже ставшей нормой для интеллектуального кино боязни положительных ценностей, в том числе визуального порядка. В разгар постмодернистских 1990-х гг. “европейский дискурс” предложил противоположное по смыслу “прямое” художественное действие (состоя-

щее в отказе от устоявшегося деления на массовые и элитарные художественные решения, в пренебрежении негативной нагруженностью определенных визуальных символов, в борьбе с “изношенностью” киноязыков не путем изобретения новых, а путем осознанного обновления старых).

В подобной традиционности, в балансировании на грани штампа нам видится особая культурная задача создателей “европейского дискаурса”. Протягивая зрителю штамп на ладони, они тем самым задают этого зрителя; задают личность, способную вынести суждение в соответствии со своей культурой, знанием киноистории, со своей “эстетической чувствительностью”. Европейские представления об индивидуальной личности оказываются, таким образом, репрезентированы в дискурсе “Прекрасной Европы” не только на “содержательном”, но и на “формальном” уровне как представления о субъекте зрелища, делающем индивидуальный выбор.

Понимание фильма как “произведения”, вписанного в определенную традицию и плотный культурный контекст, а зрителя как субъекта, способного “прочитать” фильм и стремиться расширить свои знания о нем, использовать фильм не для развлечения, а для размышления об актуальных проблемах современности, — все это характерно для европейской модели Арт-синема в ее основе. Однако использование для этой цели штампа можно считать своеобразным изобретением дискурса “Прекрасной Европы”.

3.2. *Общеввропейское кино*

Наконец, последним по времени кинематографическим феноменом, ярко репрезентирующим социокультурную “связку” “Европа—культура—прошлое”, можно считать общеевропейское, или паневропейское кино — молодое, активно развивающееся и только начинающее привлекать внимание исследователей современной культуры²². Название “общеввропейское кино” может быть применено к кинематографу конца 90-х гг. XX и начала XXI в., возникшему на территории Объединенной Европы и на средства этой самой Объединенной Европы, при активной финансовой поддержке специально организованных для этого европейских структур: фондов и организаций типа Fonds Eurimages de Conseil de L’Europe; European script

²² Исследований общеевропейского кино пока существуют единицы. Скорее ему уделяется некоторое внимание в рамках изучения популярного (массового) европейского кино отдельных стран. Активным пропагандистом изучения этих видов кинематографа является Ж. Венсендо. См.: Popular European Cinema / Ed. by R. Dyer, J. Vincendeau. L., N.Y.; Routledge, 1992; Vincendeau G. The Encyclopaedia of European Cinema. L., 1995; Forbes J., Street S. European Cinema. An Introduction. L., 2000. Один из немногих, в чьем тексте появился термин Pan-European Cinema — М. Уэйн (Wayne M. The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas).

fund, Espace Video Europeen, при поддержке в рамках большой Media Program of the Commission of the European Communities, с участием таких традиционных производителей европейских фильмов как французский Canal+, английский Channel Four, BBC и т.д.

Основным производственно-экономическим механизмом такого кино можно считать копродукцию, совместное производство фильма несколькими европейскими странами, с участием и европейских, и государственных структур, и более мелких частных фондов (хотя это не означает, что фильм, в одиночку произведенный сегодняшней Германией или Испанией, не может по всем остальным характеристикам считаться “новоевропейским”). Разумеется, доля европейских стран в этом производстве неравномерна: наибольшее участие принимает Франция, и современная кинематографическая Европа имеет заметный французский колорит; но есть и ряд хорошо развивающихся в этом пространстве более мелких кинематографий, например, ирландская, исландская²³ или датская.

В целом этот кинематограф транслирует идеологию европеизма более открыто, чем какие-то другие модели. Идеологически поддержка тех или иных проектов, предоставление фильму возможности быть снятым и показанным производится с опорой на “европейские культурные ценности” в самом расхожем их варианте. На “единство в разнообразии”, “Европу регионов”: и поддержку получают фильмы, репрезентирующие региональную этническую и культурную идентичность — кино Прованса, Уэльса, Северной Ирландии, кино Каталонии. На европейские традиции литературной культуры: и среди нового европейского кино очень велик процент экранизаций как классики, так и современных книг европейских писателей. В эти же институциональные потоки вливается кино, произведенное киноиндустриями второго и третьего звена, понимающими всю безнадежность конкуренции с Голливудом и видящими свое место именно в европейском кино “культурных идентичностей”.

Новое общеевропейское кино во многом отличается от европейского Арт-синема по своим культурным задачам и соответствующей им организации. В нем значительно ослаблена система авторства и практически отсутствуют “звездные” режиссеры: звездой такого фильма скорее будет широко известный европейский актер — Жерар Депардьё, Натали Бэй или Эмма Томпсон. Нередко фильм строится на полном отсутствии звездных персонажей, а актерами могут выступать даже любители. Это кино, лишённое модернистской многозначительности, свойственной Арт-синема,

²³ Успехи исландской кинематографии тем более показательны, что она представляет собой достаточно яркий вариант совсем молодого, во многом выросшего на европейских возможностях кинопроизводства. Первый исландский фильм был снят в 1979 г.

кино, не столь сильно ориентированное на новацию и представляющее “сниженный” вариант европейской кино модели даже по отношению к фильмам о “Прекрасной Европе”. Своим адресатом оно видит скорее рядового зрителя (что позволило Ричарду Дайеру и Женетт Венсендо назвать его кинематографом для среднего класса²⁴), “среднего” европейца, достаточно “культурного”, чтобы хотеть от кинематографа выражения разделяемых им ценностей (в число которых не входит голливудский глобализм: конструкция и здесь выстраивается с учетом негативного “другого”), но недостаточно вовлеченного в интеллектуальные дискурсы, чтобы ценить новаторство киноязыка или интересоваться философскими вопросами. Это популярное кино, сделанное европейцами для европейцев, существует сегодня в разных тематических и стилистических вариантах, но все они, тем не менее, тесно связаны все с той же идеей культуры.

Так, в фильмах о современности, о повседневной жизни обычных людей (например, “Порнографическая связь”, “Итальянский для начинающих”, “Читай по губам” и т.д.²⁵), отсылки к европейской культуре устроены достаточно непросто. На уровне иконографии для них характерно повышенное внимание к моде и современному искусству, к евродизайну, этому универсальному языку европейской повседневности; к поэтике городского пространства — потому что более, чем когда-либо, кино современности — это кино городов. На уровне сюжета и проблематики эти фильмы “гуманистичны”, в оценках критики, печатающихся на обложках видеокассет, они часто характеризуются как “добрые”. Это не означает отсутствие проблем и конфликтов, часто весьма жестких — но преодоление проблемных ситуаций обычно происходит с помощью таких идеологов как “понимание”, “примирение с судьбой”, как обретение опыта, значимого для развития личности, несмотря на страдания.

Наконец, особенно ярко идея культуры воплощается в формальных решениях фильмов о современности. Фильм должен быть снят в лучших традициях европейских кинематографий — т.е. осмысленно, с вниманием к детали, с подчеркнутой опорой на эстетическую традицию; кроме того, вхождение в актуальное состояние культуры производится через задействование (в умеренном количестве) крупных тенденций европейского Арт-синема, которые “присваиваются” и тиражируются в этом кинематографе “среднего звена”.

²⁴ Popular European Cinema.

²⁵ “Порнографическая связь”, реж. Фредерик Фонтейн (Франция—Бельгия—Люксембург—Швейцария, 1999 г.); “Итальянский для начинающих”, реж. Лоне Шерфиг (Дания, 2001 г.); “Уилбур хочет покончить с собой”, реж. Лоне Шерфиг (Дания—Великобритания—Швеция—Франция, 2003 г.); “Читай по губам”, реж. Жак Одиар (Франция, 2001 г.); “Скагеррак”, реж. Сёрен Крейг-Якобсен (Дания—Швеция—Великобритания, 2003 г.).

Для общеевропейского кино такую роль образца, подлежащего тиражированию и использованию в качестве культурной нормы, сыграло движение “Догма-95”, совершенно изменившее за десятилетие стандарты киноизображения, доминирующие на европейском пространстве. Принципы, провозглашенные в манифесте “Догмы”: съемка ручной камерой, отсутствие “наложенного” звука, обновление содержательных норм за счет отказа от любых условностей голливудского мейнстрима — побыв новаторским приемом один раз, в Арт-синема последнего великого Автора XX в. Ларса фон Триера, — превратились в штамп, в маркер “культурности”, “как бы новаторства” как в последующих фильмах “Догмы” (это можно сказать и о “Последней песни Мифунэ” Серена Крейг-Якобсена, и о “Любовниках” Жана-Марка Барра²⁶, и об “Итальянском для начинающих” Лоне Шерфиг), так и в общеевропейском кино в целом.

Однако с точки зрения репрезентации прошлого более интересен другой вариант современного европейского кинематографа. Это так называемое “heritage cinema” (буквально: кино наследия) — европейский костюмный кинематограф, в котором действие целиком или преимущественно находится в прошлом. “Heritage cinema” как таковое имеет столь же приличную историю, что и Арт-синема, оно берет начало и в британской костюмной комедии, и во французских экранизациях литературной классики, и в итальянском историческом кино. Но “heritage cinema” 1990-х гг., существующее уже в пространстве Объединенной Европы, имеет ряд отличительных особенностей, позволяющих фиксировать его и как особый тип, и как общеевропейское явление, претендующее на выражение существенных моментов общей (при этом обязательно “белой”, не маргинальной) европейской идентичности.

Как и некоторые другие типы исторического кино²⁷, “heritage cinema” работает как “окно в прошлое” и строится на детальной реконструкции

²⁶ “Последняя песнь Мифунэ”, реж. Сёрен Крейг-Якобсен (Дания—Швеция, 1999 г.); “Любовники”, реж. Жан-Марк Барр (Франция, 1999 г.).

²⁷ Под “другими типами исторического кино” более всего приходится иметь в виду, разумеется, голливудский историзм с его жанровыми конвенциями. Мы не имеем возможности подробно на этом останавливаться, поэтому заметим лишь, что репрезентация прошлого и истории в голливудском кино происходит настолько отличным от европейского способом, что эффектом “окна в историю” сходство почти ограничивается. Исторический боевик, мелодрама или байопик репрезентируют Историю — как бы Реальную, и в то же время до предела психологизированную, мелодраматизированную и подчиненную правилам повествования с началом, кульминацией и финалом, с действующими Героями и двигателями их поступков: Любовью, Ненавистью, Предательством, Мужеством. Решение персональных проблем персонажей подменяет решение исторических проблем незаметно для зрителя, убежденного, что он смотрит историю нападения на Перл-Харбор или убийства Кеннеди такой, как она была “на самом деле”. Моральный посыл повествования выглядит как “слава Богу, что мы не живем в те ужасные времена” или “можно надеяться, что это не повторится”. Несмотря на необходимость

предметной среды. Но это кино эксплуатирует особую конструкцию “общего для европейцев” чувства прошлого, оно основано на ощущении “давности” окружающих вещей, ландшафтов и обычаев. Еще раз подчеркнем, что это ощущение “давности” не особенно считается с тенденциями мультикультурализма и не обнаруживается в кино французских арабов. “Heritage cinema” не случайно подвергается атакам левой критики, которая усматривает в нем реакционные элементы прежних “тотальных повествований”, репрезентирующих лишь одну господствующую идентичность. Однако именно благодаря этой апелляции к “общности прошлого” ностальгические нарративы “heritage cinema” популярны у зрителей разных стран, что обеспечивает этому типу кино, так же, как и Арт-синема, возможность пересекать национальные границы европейских государств (что очень плохо удается национальным кинематографиям, больше связанным с языком, с национальной классикой и региональными культурно-символическими системами, делающими значительную часть культурных отсылок или, например, такой феномен как юмор, чуждыми рядовому зрителю другой страны).

В основе “heritage cinema” лежит ностальгическое повествование, очень часто принимающее форму воспоминания о детстве. Его центральным персонажем оказывается ребенок, особенно взрослеющий ребенок, переживающий последнее лето/зиму детства или юности; или — в качестве эквивалентной ребенку фигуры — взрослый, медлящий на пороге принятия важного решения. Существенным моментом кажется то, что многие европейские костюмные фильмы нашего времени не погружаются в прошлое слишком глубоко, не выходят за пределы XX в. (хотя есть очень интересные варианты работы с XVIII и XIX в., а именно с моментом становления личности через науку или высокое искусство — “Ангелы и насекомые” Филипа Хааса, или “Спящий брат” Йозефа Вильсмайера²⁸). В них редко представлены “основные” исторические события, которые обычно становятся тревожным фоном, нарастающей откуда-то издалека угрозой детству; или ребенок оказывается в них выброшен, не понимая происходящего. Такая “отстраненность” общей истории (Истории с большой буквы) чрезвычайно показательна. Европейские heritage films

реконструкции предметной среды, ни деталь, ни вообще “знание о вещах” не вводится в горизонт интереса зрителя; и т.д. Глубокий анализ жанровых конвенций голливудского историзма см. в: Rosenstone R. Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History. Cambridge, 1995.

²⁸ “Ангелы и насекомые”, реж. Филип Хаас (Великобритания—США, 1995 г.); “Спящий брат”, реж. Йозеф Вильсмайер (Германия, 1995 г.).

делают все для разделения прошлого и Истории, для выстраивания европейской идентичности на позитивном чувстве прошлого, на плодотворной ностальгии.

1990-е гг., оглядывающиеся на XX в., не позволяют вкладывать какие-либо позитивные смыслы в понятие Истории, в “тотальное повествование”, всегда приходящее извне в жизнь нынешнего обычного человека или тогдашнего ребенка, двоящейся фигуры, с которой призван отождествляться зритель “heritage cinema”. Отчасти, как нам кажется, это связано со столь подробно прописанным в критических дискурсах чувством вины европейцев за свою концепцию Истории, основанную на доминировании одного культурного типа и приведшую к стольким мировым катастрофам. История как событийный процесс с его глобальностью оставляется голливудским историческим боевикам и мелодрамам — или большому европейскому эпосу в рамках Арт-синема, такому, как “XX век” Бертолуччи или “Вкус солнечного света” Иштвана Сабо²⁹.

Прошлое, которое конструируется в современном европейском кино, есть прежде всего личная история, индивидуальное, субъективное и “незаметное” прошлое человеческой жизни. Неудивительно, что многочисленные “истории взросления” в рамках “heritage cinema” — ирландский фильм “Последний сентябрь”, испанский “Секреты сердца”, португальский “Отблески пламени”, фильм “Солино” немецкого режиссера турецкого происхождения Фатиха Акина³⁰ — отличаются подчеркнутой камерностью. Им невозможно приписывать значения, выходящие за пределы идей ностальгического повествования.

Эти идеи в целом нельзя назвать чересчур оптимистичными: ведь в основе ностальгического нарратива лежит утрата. Но “heritage cinema” не случайно работает с психологическим эффектом “светлой печали” и рассчитано на позитивное зрительское восприятие. Утрата детства или счастливых дней прошлого, утрата мгновений частной жизни является обязательным условием обретения субъективности в памяти — конструкция, многообразно представленная в самых разных сферах европейской культуры. В переживании утраты прошлое актуализируется, и не История войн и насилия, а частная история тоски по потерянному раю составляет содержание “европейского” в ностальгических повествованиях “heritage

²⁹ “1900”, реж. Бернардо Бертолуччи (Италия, 1976 г.); “Вкус солнечного света”, реж. Иштван Сабо (Венгрия—Австрия—Германия—Канада, 1999 г.).

³⁰ “Последний сентябрь”, реж. Дебора Уорнер (Ирландия—Франция, 1999 г.); “Секреты сердца”, реж. Монксо Армендариз (Испания, 1997 г.); “Отблески пламени”, реж. Луис Филип Роха (Португалия—Испания—Франция, 1995 г.); “Солино”, реж. Фатих Акин (Германия, 2002 г.).

cinema”); можно сказать, что европейский человек становится собой тогда, когда тоскует, а европейский зритель становится собой, когда разделяет эту тоску, воссозданную с помощью определенного набора кинематографических средств.

Реконструируя прошлое, “heritage cinema” реконструирует не события, а состояния. Оно, конечно, всегда сюжетно наполнено и даже бывает смешным. Обычный источник комического в этом кино — проказы детей, в разных вариациях повторяющие шалости школьников из прообраза всего ностальгического кинематографа — “Амаркорда” Федерико Феллини (на этом примере очень четко виден механизм взаимодействия Арт-синема, создающего высокие образцы, и “среднего” европейского кино, многократно тиражирующего эти образцы почти в рамках “формульного повествования”. “Heritage cinema” редко бывает рассчитано на новацию, и очередная история детских проделок или первой любви только упаковывается в нем в различные региональные обертки).

Но, повторим, существенны не события. На первый план в этом типе кино всегда выходит атмосфера и умение его создателей, к каковым относятся не только режиссер, но в большей степени художники и операторы, воспроизвести это странное состояние печали, щемящей тоски, спровоцировать зрителя на переживание чувства утраты. Механизм работы “heritage cinema” может быть сопоставлен с эффектом рассматривания старых фотографий. В нем воссоздается (присутствует) все: дом, музыка, одежда, пятна света, крупные планы старинных вещей, переодевание к ужину, малозначащие разговоры за столом, капли дождя. И все это щемяще указывает на отсутствие. Фильм одновременно заставляет переживать прошлое и его исчезновение, аналогично тому, как, по мнению современных теоретиков фотографии, фотографический механизм указывает на разрыв между присутствием и отсутствием референта, репрезентируя нерепрезентируемое. Работа фотографии нередко описывается как сама работа истории (истории как прошлого, не подлежащего присвоению и нарративизации)³¹. Конечно, ностальгическое изображение, возникающее в “heritage cinema”, есть мимикрия под фотографию, попытка на семиотическом уровне воспроизвести ее свойства. Но все же подобный эффект в восприятии фильмов достигается.

В “heritage cinema”, может быть, наиболее полно воплощается некоторая часть наследия европейской культуры: та часть “культуры”, которая апеллирует к ценности обычного, к неуловимой красоте повседневного. Тщательно реконструированное в этом кино прошлое обращено к сенти-

³¹ О фотографии и истории см.: Петровская Е. Непроявленное: Очерки по философии фотографии. М., 2002; Cadava E. Words of Light. Theses on the Photography of History. Princeton, 1997.

ментальному субъекту чувства. В общем пространстве европейского кино “heritage cinema” дополняет Арт-синема, как дополняют друг друга повседневность и событие, традиции и новация. По отношению к другим кинематографическим типам “heritage cinema” представляет собой такую же реализацию представлений о кино как о “культуре”, что и Арт-синема.

4. Заключение

Тезисно набросанная нами картина современного европейского кино, разумеется, фрагментарна и условна. Более того, современность, как ей и положено, существует лишь в непрерывном изменении, в ускользании от любых попыток определения. Совершающаяся на глазах политизация производимого в Европе кинематографа, которая резко нарушает сложившееся за десятилетия соотношение эстетики и политики, заново ставит и интересующие нас вопросы “прошлого” и “культуры”³². Возможно, новая концепция европейского кино оставит в прошлом и ностальгические повествования, и сколь угодно радикальную эстетику Арт-синема ради политического действия; возможно, впоследствии это приведет к возникновению новых кинематографических типов.

Однако пока можно констатировать, что любое современное кино (кино конца XX и самого начала XXI в.), задающее себя как европейское, конструируется через идею культуры на уровне модели и обращается к понятию культуры “предметно”, в своих задачах, образах, языках. Задействованное в кино понятие “культуры” не вполне однородно. В верхнем его регистре можно говорить о высокой европейской культуре, с ее канонами, идеалами, с ее богатым прошлым. Обращение к этому регистру более свойственно Арт-синема. В нижнем регистре речь идет о культуре как традиции идеализации повседневности — и об индивидуальном прошлом как месте обретения идентичности. Это является предметом ностальгических повествований “heritage cinema”. Но в любых современных репрезентациях “европейского” применительно к кино “культура” идет в связке с “прошлым” для полноценного обретения значения “современности”.

³² См. об этом: Самутина Н. Европейское братство лузеров // Русский журнал. 4.07.2003

Препринт WP6/2003/05
Серия WP6
Гуманитарные исследования ИГИТИ

Самутина Наталья Владимировна
**Современное европейское кино
и идея культуры (“прошлого”)**

Публикуется в авторской редакции
Зав. редакцией *Е.В. Попова*
Редактор *И.В. Васильева*
Компьютерная верстка *А.М. Кулаков*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная. Печать трафаретная.
Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 1,4. Усл. печ. л. 1,63. Заказ № 71. Изд. № 400

ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3