

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

Н.В. Самутина

**«CULT CAMP CLASSICS»:
СПЕЦИФИКА НОРМАТИВНОСТИ
И СТРАТЕГИИ ЗРИТЕЛЬСКОГО
ВОСПРИЯТИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Препринт WP6/2008/01
Серия WP6

Гуманитарные исследования

Москва
ГУ ВШЭ
2008

С 17 Самутина Н.В. «Cult Camp Classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе. Препринт WP6/2008/01. — М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008. — 48 с.

Работа представляет собой исследование проблемы «классического» применительно к кинематографу, выполненное при поддержке Научного фонда ГУ ВШЭ (индивидуальный исследовательский проект 07-01-148 «Киноантропология современности: раннее кино как теоретическая проблема») по изучению понятия «классика» и его функций в современном социогуманитарном знании и культурных практиках. Подобная постановка задачи потребовала аналитического разбора всей конструкции нормативности в кинематографе (с учетом его специфики как культурного института и средства массовой коммуникации XX века), а также принципиального акцента на стратегиях зрительского восприятия. С точки зрения социологии культуры, понятие классики не может употребляться применительно к кино автоматически, по аналогии с более традиционными культурными практиками (искусство, литература); такие свойства кино как массовость, универсальность, доступность, антитрадиционализм и т.д. прямо противоречат основным значениям понятия «классического». Однако характер употребления этого понятия в обыденном языке, анализ конструирования зрителями таких феноменов, как культ и классика в кино, позволяют говорить об этом как о симптоме важных культурных процессов, в частности, процесса сохранения в самом механизме кино ряда элементов исторического мышления. Особенно ярко этот процесс классикализации как сохранения исторической дистанции между различными образами кино просматривается, во-первых, на примере жанровой классики, и во-вторых, на примере понятия «классическое кино», как оно применяется к классическому Голливуду. В работе подробно рассматривается значение понятия «культовое кино» для методологии современных киноисследований и проводится сравнение культового кино и классики как двух влиятельных и малоизученных стратегий зрительского восприятия.

УДК 316.74:791.43
ББК 60.56

Samutina N.V. «Cult Camp Classics»: Norms and Strategies of Reception in Cinema: Working Paper WP6/2008/01. Moscow: State University — Higher School of Economics, 2008. — 48 p. (in Russian).

This article is a part of collective project which investigates the notion of “classics” and shows how it functions in contemporary humanities and cultural practices. The author analyses the construction of norms in cinema (as cultural institute and mass communication medium) and accents the strategies of spectator’s reception. From sociologist’s point of view, we can’t use the notion of “classics” to describe cinema, as we do with art and literature: cinema is a part of mass culture, it works as universal, anti-traditionalist and easily accessible medium, and it’s character contradicts the main sense of notion “classics”. But the common sense usage and the constructions of cult and classics in cinema made by ordinary spectators work as important cultural symptoms — first of all, the symptoms of historical thinking in cinema mechanism itself. These processes of creating classics by common reception in order to preserve a gap between different groups of images can be seen first in genre classics, and second in classical Hollywood cinema, as this notion is applied by ordinary spectators. The author shows the importance of the notion of “cult movies” for contemporary cinema studies methodology and compares cult cinema and cinema classics as two influential and insufficiently understood strategies of reception.

Препринты ГУ ВШЭ размещаются на сайте:
<http://new.hse.ru/C3/C18/preprintsID/default.aspx>.

© Н.В. Самутина, 2008
© Оформление. Изд. дом ГУ ВШЭ, 2008

Исследователь, желающий поставить проблему «классического» применительно к кинематографу, с самого начала сталкивается с сетью парадоксов и культурных противоречий. Классического и классики в кинематографе в каком-то смысле нет и не может быть вовсе — но есть и такие области, которые сплошь заполнены отсылками к понятию классики и рассуждениями о «классическом кино» (и прежде всего такова одна из самых симптоматичных областей — область обыденного употребления слов). Теоретические киноисследования, насколько мы можем судить, напрямую почти не обращаются к этой проблеме, а история кино охотно занимается тем, что в других культурных практиках называется «авангарды», «каноны» или «стили», но опять же не «классикой» как таковой. Хотя определенные области современных киноисследований, сделавшие предметом своего внимания зрительские сообщества и альтернативные стратегии зрительского восприятия, подходят очень близко в том числе к проблеме классического, в основном через похожую на нее типологически проблему культового.

Поэтому разговор о возможности выделения и анализа «классического» в кино требует, на наш взгляд, разбора всей конструкции нормативности в кинематографе — ведь ядро значений слова «классика» в применении к какой-либо из культурных практик предполагает обязательное использование таких понятий, как «образец», «пример», «действие таких значений, как «высокое» или хотя бы «упорядоченное», «положенное в основание» в противопоставлении если не обязательно «низкому», то, по крайней мере, ненормативному, случайному, несистемному, странному — и, кроме того, предполагает непереносное обращение к измерению истории. Невозможно говорить о классике, не обозначая специфику отношения к прошлому, а обозначая отношение к прошлому, не избежать разговора об отношении к традиции, о самом характере традиционности в данной сфере культурного производства (средстве коммуникации, культурной практике).

«Запутывающая» исследователя, почти комичная ситуация с употреблением слова «классика» применительно к кино в нашем случае служит дополнительным вызовом. Исследовательское употребление понятия

«классический» в качестве прилагательного в значении, отличном от обыденного, т.е. хоть как-то мало-мальски проясненном, встречается очень редко: пожалуй, можно сослаться только на влиятельную (саму давно ставшую классической) книгу Д. Бордуэлла, Дж. Стайджер и К. Томпсон «Классическое голливудское кино: стиль и способ производства до 1960»¹. Употребление авторами слова «классическое» призвано в данном случае указать на исторический разрыв, на переход голливудского кино с начала 1950-х к другой производственной форме (изменение функционирования студийной системы в результате действия антимонопольного законодательства), что одновременно означало давно назревший стилистический взрыв, снятие ряда цензурных ограничений, определявших художественную специфику голливудской продукции, распространение на кино Первой поправки к Конституции США с формулировкой «выражение идей посредством художественного фильма», и т.д. «Классической» оказывается одна система организации кино по сравнению с другой, последующей системой, организации как производственной и технологической, так и художественной — и это можно считать хоть каким-то внятным образом употребления термина, даже вне проблематизации его значения.

В других случаях дело обстоит куда запутаннее: «классической» называется какая-либо из зон кино, интуитивно ощущаемая как нечто целое, нечто, обладающее общими признаками и нечто «давнее». При этом как в научных статьях, так и в огромном пространстве обыденного употребления слов «классика» и «классический» мы можем сталкиваться с объединением в этом понятии очень разных значений: то с указанием на давность, то на влиятельность, то на авторскую изобретательность режиссеров Арт-синема, то на базовую образность, связанную со становлением какого-либо из киножанров. Фактически нужно признать, что в обыденном словоупотреблении прилагательным «classic» может описываться фильм любого жанра, что образует своеобразный перечень часто упоминающихся жанровых канонов: *horror classics*, *classic melodrama*, *classics of science fiction cinema*, и т.д. «Классическим» может оказаться фильм любого качества и типа: таково поразительное словосочетание, вынесенное в название этой статьи и содержащее в себе, на первый взгляд, слова, абсолютные противоречащие друг другу — «cult camp classics» (встречено на одном из Интернет-сайтов, торгующих ДВД)². Или — на

¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960. L., 1985.

² Понятие «camp», вероятно, требует пояснения в русскоязычном контексте, хотя в современном английском языке оно уже давно переросло границы сленгового употребле-

другом сайте — такое сочетание, как «trash classics». В зрительских дискуссиях в Интернете или в анонсах телепередач классику кино «ищут», «ловят», бесконечно произвольно переопределяют, назначая ей какие-то принципы работы, например, способность фильма не стареть, быть актуальным долгое время — или его способность влиять на современное кино, «прочитываться» стилистически в произведениях современных кинематографистов — такому кино посвящается, например, сайт с названием «catching the classics». Серии книг и ДВД также охотно апеллируют к понятию классики, вводя в оборот маркетинговые ходы вроде «Forgotten Classics» (рекламная подборка на сайте amazon.co.uk), объединяя таким образом с целью продажи книги о не самых известных фильмах прошлого — но ведь если классика «забыта», то она явно не может быть актуальна и влиятельна; или «Modern Classics» (авторитетная серия книг об отдельных фильмах от British Film Institute), что уже почти совпадает с канонем выдающихся кинособытий XX века, включая достаточно современные фильмы.

Какие вопросы мы можем задать этому обширному полю зрительского восприятия? Возможно ли просто отмахнуться от «неправильного», неопределенного термина, или стоит попытаться понять, почему столь

ния. «Camp» как прилагательное, обозначающее специфическую манерность гомосексуальной саморепрезентации, аффектированность, вычурность поведения, речи и одежды, встречается уже в конце XIX века в субкультурной среде викторианской Англии. Сегодня практически в этом же значении оно присутствует в британском и, реже, американском словоупотреблении, обозначая не обязательно гомосексуальность, но характерную аффектированность, нарочитое подчеркивание избыточности в стиле поведения и одежды. В академический дискурс понятие «кэмп» ввела Сьюзан Зонтаг в своей авторитетной статье 1964 г. «Заметки о кэмп» (на русском языке см. в: Зонтаг С. Мысль как страсть. М.: Русское феноменологическое общество, 1997. С. 48–64). Зонтаг описывает кэмп как одну из разновидностей вкуса — в первую очередь, вкуса применительно к произведениям искусства, но также и как один из способов эстетизации действительности, перечисляя характерные для этой специфической чувственности признаки: искусственность, декоративность, «цветистая манерность», экстравагантность, предпочтение «самого плохого», «дурновкусыцы» с точки зрения традиционной эстетики, избыточность и преувеличенность, театральность и травестия, двусмысленность всех сортов, и вместе с тем предельная серьезность, «серьезность вплоть до полного провала». Из статьи Зонтаг почти явно следует то, что на кэмп всегда легче указать, чем определить его; что это подвижное, трудноуловимое измерение категории вкуса, «дополнительный набор стандартов». В гендерных исследованиях и исследованиях современной культуры это понятие используется в различных значениях, обсуждается как таковое (см., например: Camp Grounds: Style and Homosexuality / D. Bergman (ed.). University of Massachusetts Press, 1993, или The Politics and Poetics of Camp / M. Meyer (ed.). Routledge, 1994), но одно из его характера и всей его истории следует, казалось бы, недвусмысленно: полная противоположность понятию «классика».

неопределенный термин продолжает так активно употребляться и служить средством организации зрительских ожиданий, оказывается важным словом, которое понимается носителями культуры контекстуально, интуитивно и используется для называния чего-то, что стоит, наверное, определять на не совсем привычных для исследователя основаниях. Совершенно очевидно, что никакие общие черты формы или содержания не объединяют эти произведения, выделенные массовым восприятием как «классические», и в этом отношении феномен «киноклассики» подобен феномену культового кино, чрезвычайно важному и ставшему предметом активного изучения в последние годы. Классика в кино, множественная, протеичная и определяемая каждый раз ситуативно, должна изучаться как одна из стратегий зрительского восприятия, исходя из общей специфики кино как культурной практики и средства массовой коммуникации, из характера функционирования зрительских сообществ, и из особенностей организации знания о кино, в том числе знания, транслируемого через научные и образовательные институции.

Итак, мы попробуем проанализировать характер кинематографической нормативности, обратим внимание на соответствующие ей зрительские ожидания и стратегии восприятия, и попытаемся понять, какие культурные механизмы стоят за этой распространенностью «стихийной классикализации», за потребностью провести в пространстве кино какие-то значимые границы по принципу классика/современность. Сразу же стоит уточнить, что в соответствии со спецификой кино как средства массовой коммуникации, как медиума, предполагающего коллективное производство и коллективное же потребление массового продукта, образность нас будет интересовать в той же мере, что и образцы. «Классическими» в кино оказываются не только какие-то фильмы или работы определенных режиссеров, не просто фигуры «классиков жанра», вроде классика трэш-хоррора Роджера Кормена или классика вестерна Джона Форда, но и сами типы образности, воспринимаемые зрителями комплексно, как характерные для того или иного периода киноистории или жанра. Таков, например, образ черно-белого голливудского кино 1930 — 1950-х, для современного зрителя — основной образ старого голливудского фильма, с константным набором формальных характеристик, как то: отсутствие цвета; незаметный монтаж без какого-либо нарушения правил (*continuity editing*); тщательно выстроенные мизансцены (преимущественно городских улиц и комнат); качественная глубинная съемка, нередко с использованием углубляющих пространство нижних и верхних диагональных ракурсов; большой процент диалогов, снятых преимущественно с помощью монтажной фигуры *short-reverse*

shot (нередко занимающей, по мнению исследователей классического Голливуда, до 50 процентов фильма); определенный расклад характеров, задействующий сильного мужественного амбивалентного героя, женщину-вамп и ее антагонистку, добропорядочную домохозяйку, а также обаятельных персонажей второго плана, оттеняющих и комментирующих историю; развитие сюжета таким образом, чтобы концовка выглядела одновременно логичной и неожиданной; нередко — большая роль музыки в повествовании, как закадровой, так и диегетической, часто в форме вокальных номеров, исполняемых актрисами-певицами; наконец, способы съемки звезд, предполагающие «лестницу планов», кончающуюся доминирующим крупным планом лица, контровый свет, особенно удачно выглядящий в черно-белом изображении, эффектно-нереалистичные костюмы³.

Этот образ равно создают новаторская драма «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса, мрачный детектив «Мальтийский сокол» Джона Хьюстона, драма характеров «Гильда» Чарльза Видора, экзотическая антифашистская мелодрама «Касабланка» Майкла Кёртица, комедии «Ниночка» Эрнста Любича и «Некоторые любят погорячее» Билли Уайлдера, и сотни «каких-угодно» фильмов этой или более низкой категории (в прямом смысле, в терминах того времени, «категории Б»). Главное, что, будучи процитирован в современном кино или случайно обнаружен в процессе ТВ-запинга, этот образ однозначно идентифицируется как «классический Голливуд», даже если сам фильм, как это чаще всего и бывает, зрителями не узнан. Так же работает образ цветного голливудского кино 1950 — 60-х, чаще всего связанный с жанром исторической драмы, чем-то вроде «Спартака» или «Клеопатры» — предполагающий цвета пленки «Техниколор», легко отличимые от современных «кодаковских» цветов, широкий формат, аисторичные грим и костюмы, так удачно высмеянные в «Сладкой жизни» Федерико Феллини, и т.д. Эти коллективные образы распознаются как «классические» с первого взгляда (например,

³ Разумеется, киноисследователи, историки, да и зрители, специально интересующиеся именно классическим голливудским кино, видят это кино в динамике, различают его множественные варианты, как жанровые, так и технико-стилистические (например, размытое изображение на более плоском фоне в конце 1920-х серьезно отличается для киноисследователя от четкого глубинного изображения начала 1940-х — о чем пишет Дэвид Бордуэлл в «Классическом голливудском кино», в главе «Глубокофокусная кинематография»), но общему восприятию образа как цельного это не противоречит. Какие бы варианты ни допускали конвенции классического Голливуда, эти варианты все равно незначительны по сравнению с отличием от других типов кинематографии: Голливуда современного или, например, советского монтажного кино.

на обложку DVD или фрагмент фильма в телепрограмме), и несут в себе представление о «другом кино»: о кино, которое было когда-то, о его истории, воплотившейся не только в именах и названиях, но и в типах кинематографического письма. Еще раз заметим (и об этом пойдет речь ниже), что распознавание этих классических образов зрителем происходит как при его непосредственном столкновении со старыми фильмами, так и в ситуации цитирования или частичного воспроизводства этих образов в современном кино.

2

Говоря в самом начале статьи о том, что в каком-то смысле в кино нет и не может быть классики, мы имели в виду не аморфность этого понятия, а специфику кино как социокультурного института, как средства массовой коммуникации XX века, обретающего жизнь уже в рамках современного общества, в условиях существования массовой культуры. Идея и культурные функции классики в литературе и традиционном искусстве претерпевают ряд изменений на протяжении столетий⁴, но с конца XVIII века они фактически вписаны в конструкцию этих культурных институтов — во-первых, в значении, своеобразно противопоставленном «современности», во-вторых, в значении «национального достояния», и в-третьих, в значении «высокого» и «элитарного» в противовес нарождающемуся «массовому». Это находит свое выражение в конструкции «классической национальной литературы» и в становлении канонов общезначимых (изучаемых в школе, составляющих базу художественной «образованности», т.е. вкуса, и вообще национальной культурной идентичности) классических произведений. Борис Дубин в нескольких работах последовательно просматривает на примере института литературы этот сюжет выработки значений классического, начиная с романтиков, и, как и ряд других авторов, подчеркивает прежде всего, что «Классика», равно как и «история», — феномены XIX века, буржу-

⁴ Зенкин С. «Классика» и «современность» // Литературный пантеон / Материалы российско-французского colloquium. М.: Наследие, 1999. С. 32–44; Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое. Начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы // Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы. М.: Новое издательство, 2004. С. 13–30; Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998 (особенно глава «Идея и функции «классического»»).

азного общества»⁵. В процессе автономизации литературы как культурного института и в процессе возникновения массовой литературы как определенной альтернативы высоким образцам (альтернативы с точки зрения адресации и устройства, но, на что многократно указывает Дубин, не с точки зрения решаемых антропологических задач, аналогичных в каждом из модусов литературного существования), первоначально складываются достаточно внятные культурные оппозиции, в том числе оппозиции восприятия: так, восприятие, или понимание, классики предполагает и образованность, и хороший вкус, во многом на этой же классике «воспитанный». Наконец, «к середине XX века противопоставление авангарда и классики, гения и рынка, элитарного и массового в Европе и США окончательно теряет принципиальную остроту и культуротворческий смысл»⁶. В некотором смысле похожей будет и культурная история изобразительного искусства, на всех стадиях его перехода от традиционного искусства «мастеров» к концептуальному «современному искусству», в само название которого понятие «современности» вписано неудалимым образом.

В данном контексте кино принципиально отличается от традиционных медиа. Кино молодо, из него по определению исключено такое значение «классики», как «давность»: оно рождается на рубеже XIX и XX веков, а как институциональная система складывается начиная с 1910-х годов. С этим обретением кинематографом институциональной конструкции, соответствующей культуре развитых демократий, связан весь сюжет выработки как приемлемой формы потребления фильмов, так и самой формы фильма — выработки через мощный запрос, посылаемый посредством кино «никельдеонов» преимущественно эмигрантскими зрительскими аудиториями в Америке в начале 1910-х годов⁷. Кино изначально возникает в ситуации существования массовой культуры, возникает и как ответ на потребность развивающихся массовых обществ в динамичной, емкой, демократичной и универсальной

⁵ Дубин Б. Классик — звезда — модное имя — культовая фигура. О стратегиях легитимации культурных авторитетов // Синий диван. 2006. № 8. С. 102.

⁶ Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы. С. 27.

⁷ О сюжете рождения современного кино из формы раннего кино и об особенностях культурной антропологии модерна см.: Cinema and the Invention of Modern Life / L. Charney, V. Schwartz (eds.). Berkeley: University of California Press, 1995; Hansen, Miriam. Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Cambridge, M., and London: Harvard UP, 1991; Doane M. The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, M., and London: Harvard UP, 2002; Самутина Н. Мельес жив, или Магия перевода // Синий диван. 2005. № 7.

форме трансляции информации — и как по-другому, в сравнении с литературой, организованное средство удовлетворения эмоциональных потребностей человека нового времени, человека мегаполиса, как форма чувственности, соответствующая условиям непрерывно развивающейся массовой культуры.

Об этом, среди прочих, пишет Том Ганнинг в своих влиятельных статьях «Кино аттракционов: раннее кино, его зритель и авангард» и «Эстетика изумления: раннее кино и (не)вероятный зритель»⁸: «колоссальное развитие индустрии развлечений начиная с 1910-х годов и растущее признание ее со стороны культуры среднего класса (а также привыкание, сделавшее это признание возможным) с трудом позволяют нам осознать, какое освобождение популярное развлечение принесло в начале столетия»⁹. «Поезд, “бросающийся” на зрителей, производил не просто негативный опыт страха, но специфически модернистскую форму развлечения-ужаса, воплощенную повсюду в недавно построенных аттракционах парков развлечений, таких, как американские горки, сочетающие чувство взлета и падения с ощущением безопасности, гарантированной индустриальными технологиями модерна»¹⁰. Соединять эту «обнаженную» визуальность опыта с более традиционной повествовательностью и переводить «экспозиционистскую» позицию зрителя раннего кино в «вуайеристскую» позицию зрителя кино нарративного массовая культура научилась очень быстро, в соответствии с существующими запросами и потребностями растущих аудиторий — но сам момент микрошока, своеобразного аттракциона, воплощенный в киноmontаже, в развитии «подвижного виртуального взгляда» (Энн Фридберг), во фрагментированном восприятии реальности через смену кинематографических планов, видеоискатель кино- и фотокамеры, фиксируется исследователями, начиная с Вальтера Беньямина, как один из существенных моментов антропологического изменения, связанного с появлением кино как визуального режима современности. Изменения, предполагающего освобождение во многих смыслах, и в особенности освобождение от специфической формы труда на благо развлечения — труда, требующе-

⁸ Gunning T. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // Early Cinema. Space, Frame, Narrative / T. Elsaesser (ed.). L.: BFI, 1990; Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator // Viewing Positions. Ways of Seeing Film / L. Williams (ed.). New Brunswick, N. J.: Rutgers UP, 1995.

⁹ Gunning T. The Cinema of Attraction... P. 232.

¹⁰ Gunning T. An Aesthetic of Astonishment... P. 122. Также см. об этом подробно: Бюкатман С. Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном // Фантастическое кино. Эпизод первый / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: НЛЮ, 2006.

го в более традиционных культурных формах серьезного образования и «воспитания вкуса», для получения небольшой группой избранных умственного и эстетического удовольствия от сложной и хорошо написанной книги или от изящного произведения искусства.

С самого своего рождения кино предполагает предельную массовость, универсальность и доступность «нового зрелища», «популярного развлечения», предполагает изменение самой развлекательной формы, и параллельно решение ряда адаптационных задач, предоставление человеку большого города, человеку толпы, рабочему «нового зрения» для адекватного существования в складывающейся на рубеже веков среде мегаполиса. Современность — вот ключевое слово для этого медиума, и все значения и ценности этой конструкции, та антропологическая модель, на которую кино ориентировано, те функции, которые оно в целом как культурный институт выполняет, изначально прямо противоположны конструкциям и значениям «классического», или даже шире, «традиции», как они сложились к тому времени в литературе и изобразительном искусстве. Это кстати приводит к впечатляющему парадоксу восприятия, на который со свойственной ему пронизательностью указывает Вальтер Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости»: «Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину. Для прогрессивного отношения характерно при этом тесное сплетение зрительского удовольствия, сопереживания с позицией экспертной оценки»¹¹. И далее: «Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным»¹². И масса, и кино оказываются такой матрицей современности, культурным условием происходящих изменений — и сами они одновременно изменениями обусловлены, они есть причина и следствие становления культурных режимов модерна в его наиболее реализованной форме — форме аудиовизуальной культуры.

Поэтому изначально кино никаких традиционалистских значений не несет, и все возможности «быть искусством», адресоваться элитам, отсекают кого-то, не способного к восприятию по причине недостаточной образованности или квалификации, оно вырабатывает постепенно и до-

¹¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996. С. 49.

¹² Там же. С. 59

вольно трудно, и выделяет в конце концов в отдельные модели, такие, как модель авторского интеллектуального кино и модель авангардного кино. Кино современно, молодо, кино «другое» — техническая воспроизводимость и коллективный характер производства, а также массовый характер потребления очень замедляют его вхождение в консервативные институты «высокой культуры», национальных ценностей и образования. Последние два пункта особенно принципиальны для сравнения с литературной классикой, одной из основных форм которой начиная с XIX века, как известно, становятся каноны произведений на национальных языках, обязательных к изучению в образовательной системе, в первую очередь — в школе. Произведений, формирующих влиятельный корпус «национальной классики», служащих до определенной степени образцами литературного письма, наделенных повышенной культурной ценностью и подлежащих исследованию средствами филологической науки, а также определенной «защите» от «дурного влияния» и «неверного использования» другими медиа (в связи с этим характерно, что даже сегодня, в начале XXI века, во многих странах возможно зафиксировать чрезвычайно трепетные и пристрастные общественные реакции на экранизации национальной классики, требования точного соответствия «духу и букве» оригинала — на самом же деле, точного соответствия школьно-ориентированным массовым ожиданиям). У кино же возникают «проблемы» и с образовательными канонами, и с понятием «национального».

Изучаться как предмет науки, систематически преподаваться в университетах и колледжах (что влечет за собой формирование канонов исследовательски значимых фильмов, и вообще создание некоторой верифицируемой историко-теоретической карты развития кинематографа) кино начинает только с 1970-х годов, с формированием парадигмы структурно-семиотического анализа фильма, гендерных киноисследований, теории кинематографического аппарата, всего того, что получило название «screen theory», по имени влиятельного британского журнала «Screen». Это совпадает с — и даже прямо провоцируется — процессом демократизации университетского образования после политических событий конца 1960-х годов, это связано с рождением новых междисциплинарных программ, таких, как визуальные исследования или теория медиа — на стыке социологии, философии, филологии, культурной антропологии, теории искусства. В относительно консервативный институт образования кино попадает именно в контексте трансформации гуманитарных наук, под лозунгами современности, и пройдет несколько десяти-

летий прежде, чем образовательные каноны «cinema studies» обвинят в традиционности и подвергнут пересмотру. В то же время относительно литературных и арт-канонов эти кинематографические каноны в любом случае выглядят как нестабильные, допускающие куда большую вариативность, подверженные значительному различию интерпретации — и выделяющие образцы для изучения по целому комплексу признаков, порой совершенно далеких от того, что мы привыкли соотносить с понятием «классического» (например, влиятельный канон феминистских исследований).

И более того, здесь необходимо обозначить существенное в случае с кино различие между понятиями «канон» и «классика». Понимание — и изучение — кинематографа как канона авторитетных имен и неизбежных в любых списках произведений (десять или двести великих фильмов «всех времен и народов» по версии такого-то журнала, критика, учебной программы) свойственно в первую очередь модели Арт-синема, модели режиссерски ориентированной¹³, высоко ставящей новаторство формы, стилистическую и смысловую оригинальность, нашедшей в кино возможности для выражения идеологии высокой культуры, неотделимой в том числе от потребности в идеальных образцах и в лидерах художественных движений. Впрочем, на эту модель, с учетом всех достижений “auteur theory” ориентируется и массовое восприятие жанрового кино в тех случаях, когда оно конструирует каноны, превознося неповторимый авторский почерк мастеров трэша Эда Вуда, Дарио Ардженто или ранних фильмов Питера Джексона (подобно тому, как в конце 1950-х основоположники “auteur theory” из круга журнала «Кайе дю синема» возвели в ранг «авторского письма» фильмы Ховарда Хоукса и Дугласа Сёрка, не говоря уже об особом случае Альфреда Хичкока). Модель Арт-синема, столь влиятельная в критическом и образовательном дискурсе, предполагает, вполне в духе традиционной классикализации, производство, определение и изучение ценностных образцов, и даже различных способов удержания этих образцов в зоне своего внимания — таков не только центральный канон лучших режиссеров-авторов «всех времен и народов», но и множество более мелких канонов, порожденных со-

¹³ Подробно об истории и характеристиках модели Арт-синема см. в: Elsaesser T. European cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam UP: Amsterdam, 2005; Нил С. Арт-синема как институция // Логос. 2002. № 5–6; Самутина Н. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого») // Феномен прошлого / Сост. и науч. ред. И. Савельева, А. Полетаев. М.: Изд. дом ГУ ВШЭ, 2005; Самутина Н. Авторский интеллектуальный кинематограф как европейская идея // Киноведческие записки. 2002. № 60. С. 25–42.

временной культурной ситуацией: пресловутый феминистский канон женщин-режиссеров, канон режиссеров, выработанный queer studies, каноны «третьего кино» (самые парадоксальные, ибо они чаще всего состоят из описаний фильмов, малодоступных для просмотра, вроде авторских фильмов режиссеров Бразилии или малобюджетных экспериментов режиссеров Африки).

Основное и радикальное отличие конструкции канонов авторского кино от любой конструкции классики заключается в том, что в рамках Арт-синема определяются — и получают высокий статус — образцы (имена), но не транслируется образность. Для авторского кино принципиально важен максимально высокий статус новаторства, индивидуального творчества, оно ориентировано на постоянное обновление формы, поиск оригинальных решений в области киноязыка — и режиссеры, не соответствующие этим требованиям, из канонов авторского кино рано или поздно выпадают, получая обвинения в самоповторах или вторичности своего творчества в целом. Институт классики, одной из главных составляющих которого в культуре является подражание высоким образцам (их воспроизводство, цитирование и т.д.), по определению несовместим с системой, в которой подражание образцам осуждается. Каждый режиссер-автор, до тех пор пока его помнят в этом качестве, остается единственным, а выражение «классика авторского кино» лишено смысла более, чем любое другое выражение с прилагательным «классика» — ибо в авторском кино «классик», наверное, каждый, от Жана Ренуара или Карла-Теодора Дрейера до Бернардо Бертолуччи, Ларса фон Триера, Михаэля Ханеке и того неизвестного нам режиссера, который в следующем году проснется знаменитым, получив главный приз Каннского кинофестиваля. Авторское кино как система аисторично, для него не существует государственных или культурных границ — это постоянно длящийся здесь и сейчас «фестиваль фестивалей», соревнование «всех со всеми» на самое оригинальное индивидуальное видение, самую обоснованную художественную и политическую позицию, самое осмысленное употребление кинематографических средств. Не случайно в исследовательском дискурсе понятие «классика авторства» не употребляется вовсе, а примеры его обыденного, или рекламного употребления очень редки и не несут другой смысловой нагрузки, кроме подчеркивания величины фигуры режиссера-автора¹⁴. Несмотря на всю его культурную

¹⁴ Рекламные стратегии продавцов фильмов в данном случае обычно выглядят более осмысленным образом. Например, Стэнли Кубрик, признанный режиссер-автор, не называется классиком на обложке ДВД, если этот диск входит в комплект из любых четырех фильмов Кубрика — скорее, Кубрик наделяется какими-нибудь превосходными

нагруженность и кажущуюся близость к литературе, к «затрудненному чтению» компетентным зрителем сложного кинопроизведения, авторское интеллектуальное кино необходимо полностью выводить за рамки вопроса о киноклассике.

Не менее оригинальная ситуация складывается в кино с «национальным вопросом». Такие понятия, как «национальная киноклассика» и «режиссеры — классики национального кино», являются (в отличие от положения дел с признанной национальной классикой в литературе, где один из принципиальных моментов классикализации — это привязка литературы к национальному языку и национальной образовательной системе) в основном понятиями обыденного языка, точно такими же, в сущности, как «классика хоррора» или «классика трэша». «Национальное» в этом случае прилагается к «классическому» в равно нерелексивном качестве. Социологически и медиа-ориентированная теория кино не признает непроблемного разговора о национальном кинематографе, многообразно указывает на условность и ограниченность применения этого понятия. Этот подход суммирован уже в 1989 году в получившей большую известность статье Эндрю Хигсона «Понятие национального кино» в журнале «Screen»¹⁵, опирающейся и на работы Томаса Эльзессера о немецком кино, и на статью Стива Нила «Арт-синема как институция», и на весь корпус современных текстов, отказывающих кино в прямой аналогии с более традиционными практиками национальных культур. Первоначальное мощное требование универсальности языка, которое предъявляется к кинематографу массовой культурой и массовыми обществами, впоследствии дополняется и претензией кино на глобальность, стремлением наиболее успешной кинематографической формы, т.е. голливудского жанрового кино, к максимальной экспансии¹⁶. Причем эта экспансия распространяется не только на поставку готовых продуктов (фильмов, которые с минимальной степенью сопротивления востребу-

эпитетами вроде «величайшего режиссера американского кино». Другое дело, если бокс из четырех фильмов подобран по принципу «классика интеллектуальной фантастики» — тогда «Космическая одиссея 2001» включается туда, наряду с «Солярисом» и «Альфавилем», в качестве классического образца фантастического кино, а Стэнли Кубрик, Андрей Тарковский и Жан-Люк Годар именуются классиками определенного жанра, фигурами, произведшими на свет значимые жанровые образцы.

¹⁵ Higson A. The Concept of National Cinema // Screen. Autumn 1989. Vol. 50. № 4. P. 36–46.

¹⁶ Примечательно, что именно голливудское кино чаще всего служит, наряду с Макдональдсом, основным негативным аргументом в устах противников глобализации, защищающих культурное разнообразие.

ются любыми национальными аудиториями), но и на стили и языки художественной выразительности, жанровые конвенции, способы организации (в каком-то смысле, воспитания) зрительских реакций и ожиданий. «Голливуд — это не просто самый интернационально влиятельный кинематограф, но он был и остается в течение многих лет интегрированной и натурализованной частью национальной культуры, или массового воображения, в большинстве стран, в которых кино существует как устоявшаяся форма развлечения», — пишет Эндрю Хигсон, и затем цитирует Томаса Эльзессера: «Голливуд едва ли может быть осмыслен как тотальное другое, с учетом того, какая большая часть каждой национальной кинокультуры есть имплицитный “Голливуд”»¹⁷.

Как «тотальное другое» Голливуд всегда готово осмыслять авторское интеллектуальное кино, но и оно никак не может быть признано национальным продуктом, несмотря на всю ту финансовую и символическую поддержку, которой пользуются в национальных государствах успешные режиссеры-авторы, добывающие для этих государств призы на международных фестивалях. Ибо авторское интеллектуальное кино, как уже говорилось выше, рассчитано на интернациональную аудиторию «квалифицированных зрителей» и имеет своей основной задачей не только постановку общезначимых культурных, социальных, философских проблем, но и развитие самого кинематографа как искусства, как одного из универсальных языков современной высокой культуры. Авторское интеллектуальное кино выделяется в отдельную модель со своими задачами и соотносится с голливудским кино примерно так же, как в описаниях социологов культуры соотносятся высокая и массовая литература XX века: и то и другое кино универсально и интернационально, и то и другое говорит на языке современности о проблемах современности, и основное различие проходит по критерию открытой артикуляции этих проблем или их непрямого выражения в развлекательной форме.

А вот кинематографам национальных государств, т.е. кинематографам, работающим на деньги, на территории, на языке национальных государств, и рассчитанным преимущественно на внутреннее потребление, приходится вести постоянную трудную работу по освоению и репрезентации меняющейся в исторических обстоятельствах национальной культуры (во всей сложности и противоречивости этого понятия в век культуры массовой, когда даже изображение в фильме культурных и социальных проблем конкретного узнаваемого общества не предполага-

¹⁷ Higson A. The Concept... P. 39.

ет никакой обязательной отсылки к национальной истории или национальному культурному содержанию — допуская при этом вполне конвенциональные голливудские средства выражения). Говорить о стабильной, образцовой, влиятельной и общепризнанной национальной классике в кинематографах различных государств практически не приходится. Подчеркнем еще раз, что фильмы Сергея Эйзенштейна или Андрея Тарковского (Роберто Росселлини, Марселя Карне, Ингмара Бергмана), порой относимые к таковой классике в обыденном словоупотреблении, особенно там, где задействован националистический дискурс в принципе — например, в перечислении «доблестных заслуг» национальной культуры перед мировым сообществом, — в научной литературе о кино будут описаны в первую очередь как произведения режиссеров-авторов, виднейших представителей авторского интеллектуального кино, в каждом случае в контексте, во-первых, задач этого самого авторского кино, и во-вторых, в контексте кинематографических стилей и направлений соответствующей эпохи — советского революционного авангарда, итальянского неореализма, французского поэтического реализма, и т.д.¹⁸ А внутренняя продукция национальных кинематографий будет квалифицироваться как типичная для своего места и времени — например, французское кино 1950-х или итальянская комедия 1970 — 80-х годов — но не как образцовая или «классическая» для такого конструкта, как «национальный кинематограф» в целом (каковому конструкту в принципе мало кто из исследователей позволяет состояться, с учетом того, что уже было сказано о характере голливудского универсализма). Пожалуй, самым убедительным пространством одновременной национализации и классикализации кинематографа как медиа окажется только зона экранизаций национальной литературной классики: можно сказать, что в этом случае традиция восприятия литературы одерживает верх над силами кинематографа, и процедура классикализации будет тем более на-

¹⁸ Пожалуй, как особый случай в этом ряду может быть рассмотрен только Сергей Эйзенштейн, чье влияние на советское кино — благодаря определенной «закулиссности» последнего, ориентации в основном на свои сильные традиции киноязыка, в первую очередь монтажные традиции, восходящие как раз к изобретениям Эйзенштейна, плюс благодаря отсутствию в СССР коммерческого кинопроката и доступа зрительских масс к голливудской кинопродукции, следовательно, отсутствия их прямого давления на производителей — оказалось едва ли не формообразующим, выходящим за рамки любого возможного влияния авторского режиссерского видения на массовое кинопроизводство. Как нам представляется, оно в некоторой степени может быть признано формирующим язык «национального кино» — советской кинематографии 1930 — начала 1950-х годов. Однако более пристальное рассмотрение этого уникального «случая Эйзенштейна» не входит в задачи нашей статьи.

стойчивой, чем большую роль в данной национальной культуре играет литература. То есть эта ситуация опять же не создает всеобщих правил, позволяя исторически выделять как кинематографические культуры, имеющие образцы классических экранизаций — самым ярким примером будет советское кино, с его внутренне образцовыми экранизациями классических литературных произведений XIX века — так и кинематографии, не уделяющие значительного внимания подобному опыту.

Итак, подведем промежуточные итоги. В кино как культурном институте развитого модерна, как средстве массовой коммуникации и массовой культурной практике нет и не может быть института классики в том значении, в каком это слово употребляется применительно к более традиционным культурным сферам. Основные оппозиции в поле значений «классическое—элитарное—массовое» (см. одноименную статью Бориса Дубина), с которыми связано современное существование понятия «классика», применительно к кинематографу не работают или работают неузнаваемым образом. Массовое не выстраивается как оппозиция классическому: кино массовое все, никакой единственно влиятельной и образцовой культурной формы в нем не существует, а впоследствии классическими признаются как раз самые массовые образцы. Среди тех образцов, которые обыденное употребление фиксирует как классические, равно наличествуют и самые элитарные, из области авторского интеллектуального кино, и самые «низкие», не соответствующие зачастую даже критериям приемлемого технического качества («классика трэша») — т.е. оппозиция высокого/низкого в отношении понятия «классика» в данном случае тоже несостоятельна. Пытаться разбираться с актуальным функционированием понятия «классика» и искать возможности его теоретизации применительно к кино необходимо с учетом уже другого, измененного значения термина — с четким пониманием того, что речь идет больше об аналогии, о необходимости закрепить и обозначить нечто в современном состоянии культуры, что может быть удобно закрепить и обозначить в том числе с помощью этого старого понятия, позаимствованного у языка культуры более раннего времени. Классика в кино, даже если мы попытаемся ее обнаружить, по определению будет переизобретенной, в очередной раз заново для чего-то назначенной классикой, подобно тому, как регулярно изобретается или заново назначается традиция в современной культуре в целом (нельзя не упомянуть в этом контексте известную концепцию Эрика Хобсбаума)¹⁹. Изобретенная классика, как в свое время изобретенная традиция, отвечает

¹⁹ The Invention of Tradition / E.J. Hobsbawm, T.O. Ranger (eds.). Cambridge U.P., 1983.

ряду существенных потребностей современности, современных обществ и современных кинозрителей. Два возможных пути работы с этой изобретенной классикой мы попытаемся указать.

3

Первый путь связан с основной кинематографической системой нормативности — т.е. системой жанров. Для кино (и это сближает его с массовой литературой, позволяя и то и другое частично описывать через понятие формульности, формульных повествований²⁰) именно жанр достаточно рано становится основным, неудаляемым из системы конвенций способом деления фильмов на типы и одновременно способом организации зрительских ожиданий²¹. Система жанровых кодов и конвенций голливудского кино, сложившись очень рано, уже где-то в районе 1910—1920-х годов, определяет на уровне обыденного знания и производство, и циркуляцию, и восприятие фильмов как продуктов массовой индустрии, предусматривает возможность трансляции идеологических посланий, в первую очередь вписанных в саму «идеологию жанров»²², и, кроме того, на уровне всей системы жанров предполагает то же, что в жанровом кино регулярно осуществляется на уровне отдельного фильма, а именно: динамику и напряжение формулы и ее наполнения, постоянного каркаса и исторически изменяемого содержания.

Так, например, определенные конвенции остаются обязательными для кино фантастического жанра на протяжении всей его истории: сюжеты о покорении космоса или невероятных возможностях человеческого тела; соответствующая технологическая/биотехнологическая образность и общее внимание фантастического кино к технологии, в том числе его склонность к использованию спецэффектов; сравнительно меньшее, чем в принято в других жанрах, значение актеров-звезд даже в главных ролях; сравнительно меньшее значение открытых эротических сцен, внешнее целомудрие и сублимация любовных историй до предельно общей нормативной ситуации влюбленности — обретения

²⁰ Кавелти Дж. Изучение литературных формул // НЛО. 1996. № 22.

²¹ А если жанровые конвенции и ожидания отсутствуют, как в авторском кино, не предполагающем обязательной жанровой привязки, то это прочитывается именно как значимое отсутствие, свойственное этой модели в целом.

²² См. об этом, например: Самутина Н. «Бумер»: приключения жанра на российских дорогах // Историк и художник. Ежеквартальный журнал. 2005. № 1 (3).

законного партнера, не мешающей общему исследовательскому делу²³; адресация в первую очередь подростковым аудиториям, и т.д. Однако фантастический жанр, сохраняя эту основу, переживает тем не менее различные исторические периоды, времена расцвета и относительно забвения, он сигнализирует о различных общественных проблемах и идеологических состояниях, как самим своим наличием или отсутствием в доминирующем в конкретный период репертуаре жанров, так и изменением отдельных элементов собственной жанровой структуры. Приведем в пример взлет фантастического жанра в 1950-е годы в Америке, на фоне «холодной войны», и особый, почти не повторяющийся расклад сил внутри самих фантастических фильмов 1950-х, предполагающий чаще всего противостояние слаженных, идеально работающих команд военных/астронавтов и абсолютного, нечеловеческого зла, воплощенного в фигурах инопланетных Чужих. По сравнению с этим Чужие, произведенные в постмодернистские (критика классических концепций субъективности) и политкорректные 1980-е, кажутся почти очеловеченными — и их угрожающее присутствие используется не в последнюю очередь для того, чтобы вскрыть внутреннюю нестабильность самого человека и монструозность человеческого социума. Не говоря уже о том, что с конца 1970-х фантастическое кино развивается по пути наращивания воздействия спецэффектов и постепенно оказывается в авангарде кино измененной чувственности, кино, все более жертвующего осмысленной нарративностью ради аттракциона, сюжетом ради зрелища — что, оставляя это кино в рамках фантастического жанра, довольно далеко уводит его от тематически, но не технологически сопоставимых образцов 1930-х или 1950-х годов.

Жанровая формула переживает ряд трансформаций, целые циклы изменений, затрагивающих то один, то другой, то сразу несколько из четырех принципиальных жанровых компонентов (технология, нарратив, иконография и звезды)²⁴. Всегда говоря на каком-то общем уровне об одном и том же: например, о принципиальном идеологическом послы фантастического зрелища — нашем желании, и невозможности, увидеть иное, преодолеть пределы собственного воображения, и, соответственно, указывая на эти пределы²⁵, — с помощью изменений фор-

²³ Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. М.: НЛО, 2006.

²⁴ Hayward S. Genre // Hayward S. Cinema Studies: The Key Concepts. L., 2000.

²⁵ Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый; Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного. Там же.

мулы фильмы одного и того же жанра порой говорят об очень разных вещах, указывают на разные проблемы и состояния, как общества, так и самой кинематографической индустрии, ибо жанр есть всегда в некотором смысле «кино о кино», это память фильмов обо всех предыдущих фильмах аналогичного типа. Жанр, одна из, казалось бы, самых устойчивых нормативных систем кинематографа, рассматривается в современных киноисследованиях преимущественно в состоянии динамики, жанровые ожидания описываются как пластичные, поддающиеся изменению и тесному взаимопроникновению, взаимообмену — с учетом, кроме всего прочего, большой доли автопародийности в устройстве жанрового кино в принципе. Фильмы-пародии, такие, как «Марс атакует» Тима Бертона или «Пятый элемент» Люка Бессона, пародируют не просто определенный жанр, как можно было бы подумать по их фантастическим сюжетам и антуражу, а сам жанровый механизм кино в целом, все жанровые штампы по очереди, как будто указывая нам на общность этой материи, в которой перемешаны штампы фантастики, боевиков, военных фильмов, комедий, мелодрам, фильмов ужасов и т.д. И в то же время жанровые формулы никуда не исчезают, их взаимопроникновение и обмен не лишают нас умения различать на уровне произведений устойчивые жанры, пусть более дифференцированно (специалисты пользуются понятием «поджанры») и осмысленно выделяемые.

Жанровый механизм кино нуждается в понятии классики, потому что именно оно может содержательно обозначить специфику механизма преемственности-изменения в кинематографе — медиуме, который с самого начала своего существования стал зависим от этого достаточно жесткого нормативно-регулирующего средства²⁶. Понятие «классика жанра», так прижившееся в обыденном словоупотреблении — «классический вестерн» (в противовес современному, пародийному или цитатному, вестерну, или например «спагетти-вестерну»), «классическая мелодрама» (не только мелодрама классического голливудского кино, но мелодрама, образцово отвечающая всем канонам мелодраматического повествования), «классика фантастики» (фантастическое кино, самим своим возникновением установившее базовые законы фантастического на экране, выступившее авторитетным образцом и повлиявшее на развитие жанра

²⁶ Возможные пространственные аналогии с жанрами литературы на протяжении ее тысячелетней истории выходят за пределы нашей компетенции — напомним лишь в очередной раз, что киножанры не делятся на «высокие» и «низкие», не порождают серьезных языковых различий (уровня поэзии/прозы), взаимодополнительны идеологически и в некотором смысле говорят одно и то же различным социальным группам (прежде всего имеет значение возрастная и гендерная адресация отдельных жанров).

в целом), и т.д. — оказывается очень удобным способом указать одновременно на нормативность образца, на многократную его реализацию в последующих образцах и на наличие некоторого разрыва между «классическим» и «современным» состоянием жанровой конвенции.

Этот обязательный разрыв между классикой и современностью жанра — один из самых существенных и интересных моментов всего процесса кинематографической классикализации. Он интересен не только своей основной функцией — предоставлением зрительскому восприятию (равно как и производству фильма) возможности отбрасывать ступени своеобразной жанровой ракеты, пародировать и преодолевать полностью устоявшиеся, «отработанные до автоматизма»²⁷ и в конце концов переставшие соответствовать своей задаче (социальной, идеологической) жанровые элементы. Но и момент неравномерности, различной глубины этого разрыва оказывается значимым и указывает на некоторые важные обстоятельства. Разрыв между классикой жанра и современным его состоянием может быть минимален в наименее кинематографичных, наиболее универсальных (с точки зрения медиа) жанрах: классическая мелодрама регулярно воспроизводится в неизменном виде, во всей полноте своих, рожденных еще популярным театром и массовой литературой XIX века, конвенций и компенсаторных механизмов (хотя все равно, конечно, в области социальных значений изменения существенны, меняется роль женщины в обществе, и границы возможных для женщины действий и ситуаций все время сдвигаются). В случае мелодрамы понятие классики менее выражено и фактически останавливается на значении типичности. Но жанры, рожденные непосредственно кинематографом, жанры, сформированные иконографией, звездами и технологией не меньше, а больше, чем сюжетом, ведут себя не так. В этих жанрах разрыв между классическим и современным проходит гораздо глубже, вплоть до возможности рассуждать о смерти жанра в момент истечения его «исторических полномочий» и о новом прочтении, о цитатной или пародийной интерпретации этого, давно почившего, жанра в современном кино. Одним из самых очевидных примеров такого жанра, пережившего стадию «классики», гибель и возвращение на уровне цитатного разыгрывания, пародирования, воспроизведения всей формулы в модусе «оммажа» (характерно, что лучшие «первообразцы» жанра в этом случае наделяются чем-то вроде статуса «высоких», непревзойденных, требующих почтительного отношения), или переосмысления, «выворачивания» наизнанку жанровых конвенций (традиционно «плохие» становятся «хорошими»,

²⁷ Определение жанровой формулы, по Кавелли.

решения принимаются не в пользу привычного победителя, и т.д.), конечно же, является вестерн. Здесь разрыв обоснован уходом социального содержания жанра, утратой культурной актуальности проблематики фронта и типа героя, стоящего на границе цивилизации и дикости (wilderness)²⁸, а также, вследствие этого, потерей жанром своей аудитории — мужской аудитории, с определенного времени находящей больше удовольствия в актуальных городских и военных боевиках.

Другим примером может послужить *film noir*, не жанр, а фактически поджанр криминального триллера 1930 — середины 40-х годов, и иконография, и идеология которого были сформированы достаточно очевидными историческими и экономическими обстоятельствами (Великая депрессия, Вторая мировая война). Исследователи указывают как на существенный факт в становлении этого сумрачного, тревожного детективного жанра на то обстоятельство, что среди его авторов оказалось немало режиссеров, бежавших в Америку из Германии с приходом к власти нацистов — режиссеров, не только особенно чутких к социально-политической ситуации времени, но и хорошо знакомых со стилистическими и смысловыми решениями немецкого экспрессионизма (Фриц Ланг, Джозеф фон Штернберг, Отто Преминджер, Билли Уайлдер и другие). Классический нуар был жанром малобюджетным (что хорошо согласовывалось с экономической системой кино того времени, с введением в кинопроизводство понятия «категория Б»), жанром с минималистской запоминающейся иконографией (снаружи — темные, часто ночные улицы, пустыри, подворотни; в помещении — интерьеры детективных агентств или бюро, гангстерских квартир, задних комнат ресторанов и бильярдных; пробивающийся сквозь жалюзи свет, колышущиеся занавески на окнах), с четко обозначенным гендерным конфликтом (активное использование амплуа женщины-вамп, социально, или даже асоциально, активной, сильной, раскованно сексуальной, вступающей в борьбу с главным героем), жанром с, опять же, классическими приемами по созданию напряжения, характерными именно для голливудского жанрового кино (детективный сюжет, убийства или угрозы убийств, полный сюжетный переворот и раскрытие тайны не раньше последней сцены, использование штампов-обманок, когда красавица-блондинка, просящая о помощи, оказывается главным преступником — как в «Леди из Шанхая» Орсона Уэллса или «Мальтийском соколе» Джона Хьюстона).

²⁸ Hayward S. Westerns // Cinema Studies: The Key Concepts.

С начала 1950-х этот жанр, эта узнаваемая иконография исчезают или уходят в репертуар случайных решений, цитат (как в «Бегущем по лезвию» Ридли Скотта или «На последнем дыхании» Жана-Люка Годара), или украшают собой индивидуальную стилистику, например, Жана-Пьера Мельвиля, режиссера французских полицейских детективов. Но в современном кино наблюдается невероятный взлет этого жанра, или, точнее, активное обращение к этому жанру как к классическому образцу. Жанр воспроизводится как стиль, жанр обыгрывается и цитируется, отдельные его формульные элементы (такие, как костюмы 1940-х годов и даже целиком образы кинозвезд того времени — как в «Тайнах Лос-Анджелеса», где Ким Бейсингер изображает двойника Вероники Лейк) проникают в современные фильмы. Фильм «Черная орхидея» Брайана де Пальма (2006) сделан с учетом максимального числа конвенций жанра «филм нуар» — и можно сказать, сделан вопреки современному восприятию, вопреки учету потребностей сегодняшнего зрителя — что не могло не сказаться на рецензиях и сборах. Зрители и критики отдавали должное любви режиссера к жанру, знатоки радостно смаковали мельчайшие формульные детали, от интерьеров отдела расследований до деталей противостояния блондинки и брюнетки, их образов, костюмов, характера реплик. Но все это не отменяет того факта, что перипетии сюжета слишком запутанны и сложны для запоминания, что современный зритель, привыкший к зрелищному кино «прямого воздействия», уже почти не в состоянии следить за последовательным развитием детективного действия на протяжении двух часов, чтобы только в последние десять минут (это требование жанра в фильме соблюдено) получить разгадку. И содержательный посыл, «смысл» фильма ускользает от современного восприятия, ограничиваясь в первую очередь, а может, и исключительно той самой исторической отсылкой к филм нуар, идеей добросовестной реконструкции формы.

Современный образец, сделанный по лекалам классического жанра, воспринимается совсем не так, как сам образец классического жанра. С одной стороны, работа с классикой жанра приветствуется, ожидается, свидетельствует о потребности кино в воспроизведении и сохранении своей истории (а можно сказать — и о нашей зрительской потребности в исчезающем чувстве исторического, о нашем желании видеть в кино не только механизм перевода всего на свете в измерение тотального настоящего, идеально реконструированный и вновь погибающий на наших глазах «Титаник» — но и обратный механизм сохранения исторического в самой кинематографической ткани, в разнообразно проявленной памяти жанра). С другой стороны, именно в силу указанной потребности

эта работа должна производиться с пониманием того, что время вернуть нельзя, с ощущением исторического разрыва, и успех, глубину содержания, оригинальность формы в данном случае может гарантировать только переосмысление классического образца, только рефлексивное отношение к нему как к отправной точке для размышлений. Содержание, художественное и идеологическое, должно быть новым — это одно из условий, позволяющих нам указать на нужность и ценность понятия «классика». Соблюдение этого условия — чрезвычайно трудная культурная задача, выводящая жанровое кино на очередной виток творческого развития, и потенциал этой задачи ощущается современными кинематографистами. Ряд фильмов задействует жанр «филм нуар» более оригинально — можно назвать хотя бы «Город грехов» Роберта Родригеса, где атмосфера и образы, характерные для нуара, воссоздаются средствами новейшей кинематографии, а сам классический жанр цитируется, обыгрывается для производства определенного эффекта, но не существует вне столкновения с новыми возможностями компьютерных технологий и принципами повествования, пришедшими из популярных комиксов (задающими небывалый для нуара уровень условности). «Ночь и город» Ирвина Уинклера (1992, римейк одноименного нуара 1950-го года), «Антенна» Эстебана Сапира (2007, аргентинский фильм, соединяющий иконографию нуара с сюжетными и изобразительными элементами фантастической антиутопии), «Кирпич» Райана Джонсона (2005) и многие другие фильмы так или иначе работают с этим классическим жанром и обозначаются в современном восприятии понятием «неонуар».

Третий яркий пример — все то же фантастическое кино, пережившее с конца 1970-х принципиальный технологический переворот. Увеличение доли и характера спецэффектов в этом жанре привело к изменению всей структуры зрелища, к тому, что фантастическое кино, будь то в варианте блокбастеров («Война миров» Спилберга) или в варианте почти комиксового характера («Небесный капитан и мир будущего», реж. Кэрри Конран), становится кинематографом прямого воздействия, оно атакует зрительское восприятие, вовлекая зрителя в захватывающий аттракцион, в гораздо большей степени, чем рассказывает историю или побуждает к размышлениям — а его нарратив перестает отвечать старым (хочется сказать, классическим) голливудским требованиям к связному динамичному повествованию. Теперь повествование скорее строится по принципу американских горок, многократно переходя от напряженных сцен катастрофы или угрозы к относительно спокойным лирическим эпизодам «для переведения духа». Интенсификация спецэффектов, переход их количества в совершенно новое качество не только ставит фан-

тастику в авангард изменений кинематографической технологии (она была на этом месте всегда), но и проводит видимую черту между классическими образцами жанра, будь то «Потерянный горизонт» Фрэнка Капры или «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика, и любыми, пусть даже ни в коей мере не сопоставимыми по уровню примерами современного применения компьютерных технологий. Разрыв между классикой и современностью, не очень заметный в области иконографии или сюжета, совсем не маркированный в области звезд, оказывается достаточно глубоким по критерию технологии. Сохраняя серьезную, неотъемлемую преемственность с классикой жанра, фантастическое кино нового типа тем не менее делает эту классику историей, и таким образом, надо заметить, создает живое ощущение исторического, самой истории на уровне жанровой формулы — и одновременно реализует необходимость изменения.

Более того, этот последний пример побуждает нас думать о том, что, поскольку фантастическое кино располагается в авангарде технологического развития кинематографа, мы можем и должны предполагать подобную метаморфозу и проведение такой границы в целом между старым пленочным кино с его трюками и комбинированными съемками — и новым кинематографом компьютерных и цифровых технологий, кинематографом спецэффекта, атаки зрительского восприятия, кинематографом аттракционов, как любят о нем говорить исследователи, вспоминая об институциональном и эстетическом устройстве раннего кино. Может быть, совсем скоро значение понятия «классика» распространится на весь кинематограф XX века, отделяя его от в чем-то сходной, какие-то базовые принципы воспроизводящей, но бесконечно технологически ушедшей вперед кинематографической формы. Такой выход на более высокие уровни нормативности, чем даже жанр, но сопоставимые с жанром, возвращает нас к книге Бордуэлла, Стейджер и Томпсон о классическом голливудском кино — к тому смыслу, в котором они употребили понятие «классический», обозначив им в сущности институциональную систему: не только стиль, но и способ производства, не только какой-то из отдельных жанров, но всю (относительно устойчивую в этой форме) жанровую систему, и т.д. В таких контекстах, на самом глобальном уровне размышления о кино как индустрии, форме массовой культуры, режиме визуальности, и при наличии безусловного разрыва между двумя крупными формами, вероятно, можно будет говорить и о каких-то еще формах классичности — к примеру, если авторское интеллектуальное кино в его современном виде прекратит свое существование. Но пока это, разумеется, только гипотезы.

Таким образом, через понятие жанра возможно выйти на содержательное использование понятия «классика» в кинематографе, отметив попутно и зрительскую готовность принимать логику такого суждения (дискуссии в синефильских чатах о неонуаре, например, повторяют всю приведенную нами логическую процедуру: описание первичного, исторического состояния жанра нуар, фиксация в современности образцов, так или иначе апеллирующих к историческому жанру, выделение типов этой апелляции и оценка их по критериям осмысленности и удачности, рассуждения о сходстве и различии исторического и актуального состояния жанра), и соответствие ее условиям высказывания о кино в рамках современной кинотеории. Фигура жанровой классики позволяет обозначить ряд сущностных механизмов устройства кинематографа: относительно жесткая, несмотря на все современные изменения и «раскачивания», нормативная система, организующая зрительское восприятие; наличие возможности серьезной смены идеологического (или даже антропологического — как в случае с фантастикой) содержания конкретных жанров, влекущее их временную «смерть» или уход в тень, а затем образование разрыва и вероятное «воскрешение» с рядом новых условий. С работой этого механизма связана «внутренняя», передающаяся по жанровой цепочке из фильма в фильм историчность кино. И кроме того, относительные, но все же наличествующие значения «первого» и «высокого», или хотя бы «авторитетного», и образцовость, лежащая в основе существующих жанровых канонов, тоже входят в условие восприятия «классики жанра».

4

Второе, не менее значимое место изобретения классики в кинематографе мы склонны обнаруживать неподалеку от той сферы активности зрительских сообществ, которая стала предметом изучения сравнительно недавно, под условными названиями «синефилия» и «культовое кино». Этот ход возвращает нас к началу статьи — во-первых, к разнообразию зрительской апелляции к понятию классики — вне деления на высокие и низкие, выдающиеся и типичные, давние и более близкие по времени образцы — словом, к такому словоупотреблению, как «cult camp classics», во всей его противоречивости и нелогичности. И во-вторых, к образности «классического Голливуда», к тем неопределенно-размытым, но тем не менее моментально узнаваемым визуальным пространствам, которые

для рядового зрителя могут служить объектом почтительной и одновременно снисходительной реакции (стереотип «наивности» старого кино сопровождает его восприятие почти неизбежно) — а для современного режиссера, такого, например, как Квентин Тарантино, бездонным колышком для черпания цитат, стилистических решений, для оформления целых сцен как «оммаж» тому или иному воспоминанию или жанру²⁹. Обращаясь в данном случае к области «обыденного восприятия», пытаюсь разобраться с тем, что стоит за определенными зрительскими предпочтениями и описаниями, за зрительской оценкой, мы имеем возможность опереться на одну из влиятельных традиций современных киноисследований: традицию, решительно выводящую вперед фигуру зрителя. И не просто зрителя, но зрительские сообщества, по-разному организованные, иногда ограниченные субкультурно, иногда реализующие себя через движения фанатов, иногда просто возникающие в случайной констелляции обстоятельств, в момент непредсказуемого, а порой и необъяснимого, успеха какого-либо фильма.

И активность зрительских сообществ, и их способность создавать свои собственные влиятельные описания, свои когнитивные и исторические карты кинематографического пространства, никогда не были для исследователей секретом, и даже в определениях феномена жанра зрительское восприятие и его умение изменять конвенции всегда занимало почетное место. Но, как справедливо замечает в одной из самых содержательных на сегодняшний день статей о понятии синефилии Томас Эльзессер³⁰, «психосемиотика» 1970-х (еще известная под условным названием «screen theory»), возникнув как наука в том числе на волне разочарования первого поколения синефилов в современном кино, сконцентрировалась более всего на анализе текста, его символической экономии и «объективных» значениях, если и зависящих от внешних факторов, то исключительно в смысле контекста³¹. Наличие в самой природе кино как медиа

²⁹ Тарантино не ограничивает свое цитирование только фильмами и жанрами классического Голливуда, он продуктивно работает и с восточным кино, особенно с фильмами про восточные единоборства. Но для большинства зрителей образ «классического кино» — это, конечно, именно описанный в самом начале нашей статьи образ старого Голливуда, не имеющий аналогов по сочетанию общедоступности, жанровости, неизменности на протяжении десятилетий и вместе с тем удаленности во времени, представленности в сознании как абсолютное прошлое.

³⁰ Elsaesser T. *Cinephilia or the Uses of Disenchantment* // *Cinephilia. Movies, Love and Memory* / M. de Valck, M. Hagener (eds.). Amsterdam UP, 2005.

³¹ Эльзессер не останавливается подробно на факторах, позволяющих нам считать возникновение киноисследований в их научном варианте объективным явлением (пре-

и аудиовизуальной практики больших возможностей для воздействия «за пределами репрезентации», на что в известном диалоге о синефилии указывает даже один из ведущих авторов журнала «Screen» в 1970-е годы Пол Уиллемен³², феномен переописания зрительскими сообществами «базовых значений» фильма, или просто игнорирования их в процессе восприятия, направленном более на самопрезентацию, на делание видимыми посредством кино своих желаний и фантазий, феномен ярко манифестированной зрительской любви к фильмам, «beyond all reason» — все это стало предметом исследования, как одна из неотъемлемых составляющих устройства кино, с момента появления в 1991 году первого теоретического издания о культовом кино — сборника «The cult film experience. Beyond all reason» под редакцией Дж.П.Телотта, с программной статьей Тимоти Корригана «Фильм и культура культа»³³.

С тех пор проблематизированное понятие «культовое кино» вошло в обиход кинематографических исследований в качестве одной из возможностей описания зрительского восприятия и зрительской активности (в более традиционном социокультурном дискурсе подобные виды активности скорее изучались как культурные практики различных групп фанатов, с определенного момента к ним стали применять и придуманный Джеффри Скусом термин «paracinematic fan activity»³⁴ — что не мешает большинству исследователей культового кино отличать культовое отношение от фанатского). С большей или меньшей степенью успешности ряд изданий и авторов пытались прояснить общие принципы работы «культового механизма» и описать те возможности, которые он открывает и для кино (как почти отдельная культурная форма, некоторое дополнительное измерение в смысле действий и влияний, производимых фильмом), и для понимания нас самих и тех способов, которые мы выбираем для культурной рефлексии или выражения аффекта (а также

жде всего, параллельность подобных процессов во всех областях исследований современной культуры, претензии семиотики на универсальность, усилившаяся потребность во введении знаний о современной культуре в научную и образовательную среду, и т.д.) — ему важно прописать сюжет отталкивания «психосемиотики» от синефилии, сюжет борьбы разных типов отношения к знанию о кино.

³² Willemen P. *Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered* // Willemen P. *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. L.: BFI, 1994. P. 240–241.

³³ Corrigan Timothy. *Film and the Culture of Cult* // *The Cult Film Experience. Beyond all Reason* / J.P. Telotte (ed.). University of Texas Press, Austin, 1991.

³⁴ Sconce J. “Trashing” the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic Style // *Screen*. 1995. № 36 (4). P. 371–393.

характеристик этой рефлексии и причин этого аффекта)³⁵. Примечательно, что предметом отдельной дискуссии стали способы выражения и специфика культового отношения к кино в среде самих киноисследователей. Наконец, с появлением сперва нарочито публицистичной статьи Сьюзан Зонтаг³⁶, а затем поднимающей дискуссию на новый уровень книги «Cinephilia. Movies, Love and Memory» с емкой статьей Томаса Эльзессера, к проблематизации культового отношения прибавилось еще и осмысление синефилии, аналогичным образом — как особого взгляда, особой зрительской позиции (сложно объединяющей, по мнению Эльзессера, возможности критического метода, коллективной идентификации в практиках зрительских сообществ и организации индивидуального зрительского опыта). С нашей точки зрения, это явления так близко расположены друг к другу, что заслуживают быть рассмотренными из общей перспективы — различаясь, в сущности, лишь в деталях употребления понятий (понятие синефилии более принято относить к зрительским группам повышенной компетентности, в соответствии с его историческим происхождением — из самоназвания французских синефилов 1960-х, объединившихся вокруг журнала «Кайе дю синема»).

Подобно тому, как Ролан Барт³⁷ сделал предметом дискуссии в разговоре о фотографии не студиум, а пунктум, не знание, а восприятие и отношение, не общее, а уникальное — и показал, что фотография как медиум предоставляет этой уникальности возможность быть «проявленной», — точно так же теоретики культового кино «вернули» зрителю свободу восприятия и право на самостоятельное наделение любого фильма уникальностью, а кинематографу в целом — одну из его важнейших антропологических задач. Культовое кино не только «проявляет» зрительскую любовь как культурный механизм, но и делает очевидной зрительскую общность в ее активной функции, не особо предполагавшейся традиционными интерпретациями позиции зрителя. Наконец, культовое кино — именно «культовое», оно вскрывает в кинематографе ту связь с ритуалом и своеобразной сакрализацией объекта, которую он, как казалось, долго не проявлял или затушевывал, выступая в своем очевид-

³⁵ Среди заметных изданий о культовом кино, кроме книги под редакцией Телотта, можно назвать сборники *Defining Cult Movies. The Cultural Politics of Oppositional Taste* / M. Jancovich, A.L. Reboll, J. Stringer, A. Willis (eds.). Manchester UP: Manchester and New York, 2003 и *Unruly Pleasures. The Cult Film and its Critics* / X. Mendik, G. Harper (eds.). FAB Press, Guildford, Surrey, 2000; кроме того, см. об этом подробно в статье: Самутина Н. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. 2002. № 5—6.

³⁶ Sontag S. The Decay of Cinema // New York Times. 25 February, 1996.

³⁷ Барт Р. Camera Lucida: Комментарий к фотографиям. М.: Ad Marginem, 1997.

ном качестве экономического механизма и медиума больших идеологий, средства предельно политизированного и потому окончательно «расколдованного» (на чем очень настаивал Вальтер Беньямин в «Произведении искусства в эпоху его технической воспроизводимости»). Первый серьезный теоретик культового кино Тимоти Корриган начинает свою статью «Фильм и культура культа» с дискуссии с Умберто Эко, утверждавшим в ряде работ, что есть фильмы, которые «рождаются, чтобы стать культовыми объектами»³⁸. Корриган возражает: «Ни один фильм, осмелюсь утверждать, не есть культовый фильм изначально; все культовые фильмы — это приемные дети»³⁹. Случайным или не случайным образом сложившиеся зрительские сообщества (произвольное объединение именно вокруг данного фильма или отчасти предзаданная субкультурная маргинальность) избирают какие-то из фильмов для проявления самых разных видов «*paracinematic activity*», они объединяются вокруг фильмов, делают фильмы как местом инвестиции эмоций и времени, так и зеркалом, показывающим им самих себя, их готовность любить кино (а также его готовность и способность быть любимым — не только прочитанным или понятым, но зачастую и вовсе не прочитанным, не понятым, но переосмысленным по-своему, ответившим на какие-то запросы аудиторий и неотменимо ценным).

Корриган лучше всех осознал эту принципиальную «непрочитанность» культовых фильмов культовыми аудиториями: «О чем более всего свидетельствует это уникальное отношение между аудиторией и экраном, и почему я думаю, что оно так важно (важно настолько, что преодолевает часто сомнительное качество самих фильмов) — это о нетипичном равнодушии к авторитету текста и системной связности. Иными словами, оно выводит на первый план сравнительно редкую инстанцию доминирующего восприятия и семиотическую практику, отказывающуюся соблюдать правила традиционной киноигры»⁴⁰. И далее, там же: «Культовые фильмы, таковые “изначально” или “избранные”, неминуемо сопротивляются неподвижности и пассивности, характеризующей стандартные практики чтения и просмотра. Если они провоцируют некий тип идентификации, то это совсем не привычная о-внутренняя идентификация фантазии, но скорее идентификация с материальностью образа, о-внешненные воображаемые означающие как маркеры значения образа: отдельные фразы диалога, жест, образец одежды. Эти образы и марке-

³⁸ Corrigan T. Film and the Culture of Cult. P. 26.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. P. 29.

ры лишены какой-либо сущностной стабильности или собственного баланса, и без этих составляющих не может организоваться та бинарная структура, которая поддерживает само понятие чтения (читатель — текст, зритель — идентификация, знак — отношения интерпретации). Вместо этого всегда представлены “перечитывания”, поскольку аудитория в этих случаях неизменно приходит подготовленной и вооруженной собственным текстом, делающим текст фильма фактически вторичным. Для культовых фильмов не существует первых просмотров, эти фильмы по определению предлагают себя сразу для бесконечного пересматривания: их полностью сношенные приемы становятся проводниками не оригинального означивания, но потенциально бесконечного возобновления значений и коннотаций, посредством чего аудитория читает и перечитывает себя в большей степени, чем фильм».

Это «перечитывание себя» аудиторией в процессе культовой активности, эта повышенная «забота о себе» и своим праве переписывать, «переснимать» фильмы⁴¹, та произвольность, с которой избираются культовые объекты (как многократно показано в различных текстах о культовом кино, объектом культового отношения может быть и трогательная нелепость голливудских мелодрам вроде «Касабланки» Майкла Кёртица, и завораживающие фантастические образы «Бегущего по лезвию» Ридли Скотта, и гипертрофированность хоррор-приемов «Техасской резни бензопилой» Тоба Хупера, и пародийная субкультурная вампука «The Rocky Horror Picture Show» Джима Шермана, и постмодернистская изощренность работы с кинематографическими клише вкупе с детальной проработанностью фактуры декораций и костюмов «Криминального чтива» Квентина Тарантино, и так далее), — все это сопровождается рядом очевидных культурных следствий. Перечислим эти следствия, одновременно держа в поле своего зрения все сказанное выше применительно к понятию классики в кино.

⁴¹ К интерпретационным стратегиям сегодняшних зрителей-синефилов Томас Эльзессер применяет термин «reframing» — не только как альтернативное прочтение фильма, но и как постоянные реконфигурации воспринимающим собственного опыта, своей позиции активного зрителя, требующей сложного обращения со временем и пространством. Эльзессер подчеркивает, что существование активного синефила сегодня довольно насыщено: ему необходимо держать в уме разные экономические режимы (добывание фильмов на DVD, в Интернете и т.д.), разные темпоральности, справляться с мобильностью объектов и нестабильностью образов, вброшенных в обращение, с множественностью их значений. «Технология сегодня позволяет синефилу воссоздавать посредством технологических манипуляций, но также и с помощью выбора форматов медиа и хранения это чувство уникального, чувство места, причины и момента, столь существенное для всех форм синефилии» (Elsaesser T. Cinephilia or the Uses of Disenchantment. P. 40).

Итак, в культовом отношении к кино не работает оппозиция дурного/хорошего вкуса — и вообще в кино, взятом в данном аспекте, не работает понятие вкуса, потому что «дурной вкус» по-своему канонизирован, переведен в режим положительной оценки, а выделение того, что будет считаться стильным, талантливым, имеющим ценность, происходит почти произвольно, с соблюдением только одного обязательного условия: сопротивления «мейнстриму». Содержание понятия «мейнстрим» при этом, разумеется, тоже далеко не константно и каждый раз определяется заново, самим фактом выстраивания оппозиции — а также регулярно размывается с появлением все новых и новых «спорных случаев» (чего стоит хотя бы случай Питера Джексона, культового режиссера сначала культовых же трэш-ужастиков, затем загадочного — и тоже культового — фильма «Небесные создания», и наконец — максимально коммерческого блокбастера «Властелин колец», снятого притом по культовой книге Дж. Р. Р. Толкиена и имеющего заведомую аудиторию книжных фанатов, тоже стремящихся к определению своего отношения как культового)⁴². И размывается содержание тем больше, чем сильнее коммерциализируется само культовое поведение, давно включенное в маркетинговые стратегии кинопроизводителей в качестве необходимого элемента. Культовая стратегия зрительского восприятия, т.е. зрительской активности, ибо культ все же предполагает ритуалы почитания, пересматривание, разыгрывание (образов актеров, сцен из фильма), тематическую Интернет-коммуникацию, сбор или публикацию информации о ценных для культового зрителя фрагментах фильмов, проведение просмотров и даже фестивалей и т.д. — обрекает зрителя на постоянную борьбу с мейнстримом (в первую очередь, с современной конвенциональной голливудской кинопродукцией) и с коммерциализацией за чистоту любви к кинематографу и за право свободно «качать и миловать», давать имена, выбирать образцы и создавать из них каноны⁴³.

⁴² См. об этом: Wu H. Trading in Horror, Cult and Matricide: Peter Jackson's Phenomenal Bad Taste and New Zealand Fantasies of Inter/national Cinematic Success // Defining Cult Movies.

⁴³ Содержательно и ярко эти стратегии борьбы с мейнстримом описаны в статье: Hunt N. The Importance of Trivia: Ownership, Exclusion and Authority in Science Fiction Fandom // Defining Cult Movies. Автор статьи, на основании изучения множества периодических изданий по направлению science-fiction, прослеживает линию борьбы с коммерческим присвоением даже в отношении фанатов к отдельным персонажам сиквелов «Звездных войн» Джорджа Лукаса. Среди персонажей «Звездных войн» определяются «аутентичные» и «коммерциализированные», последних зрители активно не любили и, пока сага не была завершена, регулярно требовали сокращения их ролей.

Культовым, как и классическим, может быть фильм любого «культурного ранга», главное, чтобы он отзывался на требования активной зрительской любви — требования достаточно неопределенные в области причин (так же и с классикой — то ли образцы «классического кино» должны быть нормативно-актуальными, то ли совершенно вынесенными в область истории, а то и вовсе первыми; то ли типичными и рекомендованными к применению, то ли оригинальными и неповторимыми). Но эти требования весьма определены в том, что касается самого факта утверждения коллективным зрителем своей интерпретации объекта как культового, а также в задании своих правил восприятия этого объекта, каковые правила чаще всего не очень согласуются с культурно-исторической нормой, предполагающей для этого восприятия всей формой фильма. Наиболее наглядным примером здесь может служить даже не Голливуд, хотя и там примеров множество, но восприятие современными российскими зрителями образцов советского кино как любимых и позитивно ценностно нагруженных, известных наизусть до каждого кадра, до каждой «крылатой» реплики — но при этом чаще всего полностью лишенных своего первоначального идеологического содержания⁴⁴. И кроме того, еще один общий принцип, одна черта в отношении зрителей к фильмам, которая кажется неудалимой из самой конструкции «культового кино» — и которая, на наш взгляд, иным, но в чем-то похожим образом просматривается в конструировании зрительским восприятием «киноклассики». Именно эта черта, рассмотренная несколькими исследователями применительно к культовому кино, может стать завершающим штрихом в определении специфики и функций «стихийной классикализации» киноматериала зрительскими сообществами.

Эту черту мы хотели бы назвать уже использовавшимся выше словом «разрыв», или словом «дистанция» — напомним, именно как дистанцию Вальтер Беньямин понимает ауру («уникальное ощущение дали, как бы близок при этом предмет ни был»⁴⁵). Беньямин отказывается в способности создавать ауру кинематографу и искусствам технической воспроизводимости в целом, объясняя это тем, что при массовом тиражировании происходит удаление этой, он называет ее «традиционной», составляющей из восприятия предмета, ликвидируется это «уникальное ощу-

⁴⁴ То, что это достаточно яркое соединение культовой реакции с ностальгией уже давно всюю эксплуатируют государственные идеологические каналы (и каналы влияния, и каналы телевизионные), совершенно не удивительно — но, разумеется, они только транслируют и развивают выгодную им культурную реакцию, но не являются ее изначальными производителями.

⁴⁵ Беньямин В. Произведение искусства... С. 24.

шение дали» в условиях отсутствия оригинала и предельного омассовления каждой «копии копии». Но теория культового кино опровергает это предположение, показывая, что аура и сакрализация, вытесненные, на первый взгляд чуждые этому средству массовой коммуникации, возвращаются в него окольными путями. Культовые аудитории вступают с объектами своей страсти в сложные игры с соблюдением/нарушением дистанции, с попытками проникнуть за запретную черту по ту сторону экрана, но эти попытки всегда ими же самими страхуются от успешности с помощью множественности ступеней отдаленности образа. Возможно, именно в этом смысле был прав Умберто Эко, говоря, что есть фильмы, имеющие больше шансов на культовую реакцию, чем другие — это те фильмы, в которых многообразно представлены маргиналии: экзотические страны и просто необычные, пугающие, влекущие пространства, субкультурные группы и редкие, загадочные персонажи, обильные детали, множество непонятого, влекущего и удивляющего, будь то в образах или фактуре реквизита, костюмов, декораций; где сакрализующая сила концентрируется вокруг недоступных и влекущих актеров-звезд, звезд особого типа, представляющих влиятельные киномифы (например, в «Касабланке» Хамфри Богарт — «Двойной Искатель приключений», Ингрид Бергман — «Таинственная или Роковая женщина», и т.д.)⁴⁶.

Но определения Тимоти Корригана все равно точнее: «приемные дети», всегда сохраняющие в себе элемент чуждости, недоступности, несмотря на любовь и возникающее родство, — и еще «зрение туриста», превращение фильма в туристский сувенир, в добычу, приобретенную или даже украденную на чужой территории. Корриган многократно подчеркивает странность (включающую и ино-странность) большого количества известных культовых образцов — порой предзаданную, очевидную в тексте (хотя бы самим фактом использования в этом качестве иностранного фильма)⁴⁷, порой же возникающую именно в результате культового присвоения и перечитывания фильма, «усыновления» этого «ребенка». В случае, когда дистанция не пространственна, а исторична, когда культовое отношение охватывает образцы «классического Голливуда», Корриган считает нужным говорить об «историческом культовом фильме», а составители сборника даже, подхватывая это на уровне структуры, используют такой оборот как «культовая классика», относя

⁴⁶ Эко У. «Касабланка», или Воскрешение богов // Киноведческие записки. 2000. № 45. С. 53–56.

⁴⁷ См. об этом, например: Peter Hutchings. The Argento Effect // Defining Cult Movies.

к этому разряду все фильмы классического Голливуда, любимые культовыми аудиториями, и прежде всего, разумеется, «Касабланку». Впоследствии эту линию продолжает и Томас Эльзессер в своей концептуализации синефилии, утверждая, что синефилия всегда сразу поймана в несколько видов отсрочки (мы бы сказали, дистанции): отдаленность в пространстве, сдвиг в регистре (интонации или идеологии) и отложенность во времени. В основе синефилии он видит не только любовь или страсть, но вечное недовольство современностью, вечное предпочтение далекого близкому, и в сущности, еще более глубоко, симптом «кризиса памяти» — не только кинематографической памяти, но нашей модернистской идеи памяти и истории в целом.

В потоке медиа-образов, где утрачивается историческое измерение, где все прошлое развернуто как на ладони в убедительности настоящего момента, а ловушки присвоения расставляются все глубже (синефил, как справедливо указывает Эльзессер, догадывается о том, что его реакция заранее является частью пакета продаж, и это тревожит его, так же, как культовых зрителей тревожит перспектива оказаться частью мейнстрима), где от нас постоянно ускользают возможности «рефрейминга» смыслов, образов, ситуаций восприятия, синефил вынужден выстраивать все более сложные стратегии организации собственного зрительского опыта, бороться за уникальность неповторимого — хотя всегда разделенного с другими зрителями, предполагающего эту разделенность, ведь мы говорим о кино — переживания, воспоминания, чувства пространства и времени, сотворенного из кинообразов, ухваченных его активным зрением. Там, где все может быть коммерциализировано, присвоено и приближено, во многих смыслах, от доступности кинопродукции на DVD и в Интернете, до неоспоримой тенденции медиaprостранства к уничтожению чувства истории — борьба синефила за дистанцию, за сохранение уникальности приобретает особый смысл. И в этой борьбе за дистанцию — о чем не пишет ни один из исследователей — понятию классики может принадлежать отдельное место. Понятие «классического» в кинематографе оказывается одним из постоянных инструментов обозначения и сохранения дистанции, в первую очередь — дистанции временной, дистанции, отвечающей за механизм историчности.

Как бы ни походили, по многим параметрам, стратегии зрительского восприятия классики в кино на стратегии культовой активности, все же нам видится тут важное различие, позволяющее подвести классическое в данном контексте довольно близко к культовому, но не заменить одно другим. Напомню, что под классическим в данном случае имеется в виду прежде всего обобщенный образ старого голливудского кино, описан-

ный нами выше, или другие комплексные образы «классического старого кино», если их комплексность и историчность в зрительском восприятии будет достаточно убедительно доказана. И та, и другая стратегия обыденного восприятия — т.е. культ и классикализация — «сметают» на своем пути все преграды более традиционной нормативности (высокое/низкое, простое/сложное, авторское интеллектуальное/жанровое, дорогое/малобюджетное, глобальное/локальное и т.д.), реализуя таким образом активную зрительскую позицию, зрительское видение или даже «картографирование» зрителем всего пространства имеющихся фильмов: так, по стратегиям позиционирования DVD-дисков на рынках продаж можно легко нарисовать «карту классикализации» кино, и старый Голливуд окажется на ней весь, от интеллектуальных драм Элиа Казана и психологических мелодрам с Бетт Дэвис до мюзиклов и вестернов первого, второго и десятого ряда. Невозможно усомниться в том, что отношение к классике в данном случае строится именно исходя из ощущения разрыва (дистанции), из невозможности зрителя принять этот образ как свой и необходимости поместить его в опознаваемое прошлое. Массовое сознание порой даже может оперировать классикой Голливуда как синонимом кинематографической истории в принципе, потому что этот «приемный ребенок» легко делается своим, «усыновляется» через существующую систему жанров и практик восприятия популярного кино — хотя он всегда чужой в смысле четкого понимания того, что у него есть свое настоящее, полностью расположенное в прошлом.

Что еще отличает при этом классику от культового кино и позволяет выделять ее в отдельный тип, кроме самого факта наличия исторической дистанции, — это цельность, нерасчлененность в массовом сознании общего образа «классического», с одной стороны, вкупе с готовностью содержательно реагировать на центральные значения и идеологические послылы отдельных фильмов с учетом их исторического качества, с другой. В то время как культовое кино пестует маргинальность и аисторичность интерпретации, выступает в индивидуальном качестве (культовый фильм всегда «один в своем роде»), классика оказывается прямым выражением своеобразного зрительского чувства истории, что позволяет массовому зрителю, не интересуясь аналитическими процедурами, создавать и хранить образы групп фильмов — таково, например, хорошо понятное любому зрителю различие между черно-белой и цветной голливудской классикой — и в то же время на удивление грамотно интерпретировать действия героев, сюжетные конфликты и стилистический выбор режиссеров в старом, классическом кино, как детерминированные своим временем, культурно-историческим контекстом. Восприя-

тие классического кино не предполагает его модернизации. А борьба за дистанцию, которая в культовом кино выглядит как страсть ко всему (ино)странному, непреодолимо и влекуще другому, в случае с классикой предстает более привычной нам по другим культурным практикам борьбой за распознаваемость прошлого в этом качестве, за его дистанцированность: в данном случае и как прошлого всего медиума кино вообще, и как прошлого голливудского кино в частности. Разрыв между классическим и современным образом кино, выраженный в понятии классики, если мы рассматриваем его как стратегию зрительского восприятия, оказывается безусловным, историзирующим и продуктивным. В остальном культовое кино и классика кино имеют больше черт сходства, чем различия.

В заключение, чтобы подтвердить свою конструкцию более развернутым примером, обратимся к тому самому фильму, без которого не обходится ни одно серьезное рассуждение о культовом кино — к «Касабланке» Майкла Кёртица (1942)⁴⁸. Надо ли говорить также, что «Касабланка» — один из фильмов, наиболее часто упоминающихся вместе с интересующим нас прилагательным «классический» — даже видеокассета, лежащая сейчас перед нами, имеет торговый лейбл «Мировая классика». Действительно, особый статус этого фильма в зрительском восприятии, зафиксированный в десятках, а может быть, и сотнях культурных источников, позволяет последовательно рассмотреть его с одной и с другой точки зрения, т.е. и как фильм классический, и как фильм культовый.

В первом случае объектом внимания должна стать типичность этого фильма с точки зрения конвенционального представления о классическом голливудском кино. Эту типичность легко подтвердить анализом какой угодно степени подробности, и даже до любого анализа на память придет запоминающаяся черно-белая образность фильма, качественная глубинная кинематография, легко узнаваемая павильонная съемка, мягкая световая гамма, позволяющая говорить о комфортности изображения для зрения, и в то же время наличие «затемненных сцен», как уличных, так и в интерьере, совпадающих с моментами наивыс-

⁴⁸ В уже упоминавшемся разделе «Культовая классика» сборника «The cult film Experience. Beyond All Reason» четыре статьи из имеющихся пяти посвящены именно «Касабланке». При этом ученые никаким образом не отказывают себе в реализации своих культовых эмоций: так, одна из статей попросту называется «Признания служителя культа “Касабланки”».

шего драматизма⁴⁹. Исследователи сразу обратили бы внимание на то, на что зритель внимания не обращает, просто автоматически «плюсуя» это к норме «голливудского реализма», не мешающей беспрепятственно следить за историей: на абсолютную конвенциональность фильма с точки зрения киноязыка, неукоснительное соблюдение всех основных правил непрерывного монтажа (правило линии взгляда, классические восьмерки в диалогах, лестницы планов, конвенциональная постановка и движение камеры в массовых сценах, и т.д.). И точно так же — на использование весьма штампованных жанровых монтажных приемов: например, сопровождение неожиданности громким тревожным музыкальным аккордом, или показ персонажа сначала через деталь (как мы впервые видим Рика через данные крупным планом руки, выписывающие чек), или флэшбэк, обозначенный плавным наездом на лицо Рика. Далее, «Касабланка» довольно традиционно устроена композиционно, в ней соединились легко выделяемые формульные схемы военного приключения и мелодрамы, при пересечении которых конфликт нередко определяется вмешательством долга в любовную интригу — и победой в ней, как происходит и здесь.

В фильме снимаются крупнейшие голливудские звезды того времени, Хамфри Богарт и Ингрид Бергман, ампула которых, равно как и способности представления на экране (новые платья в каждой сцене, мягкие фильтры при съемке лица и контровый свет на затемненных крупных планах для звезды-актрисы, безупречные дорогие костюмы актера, высокий общий процент крупных планов в фильме) не менее нормативны, чем лирическая музыка в сценах объяснения персонажей в любви и регламентация действующим кодексом Хейса продолжительности их поцелуя, вообще предельного целомудрия любовной линии. Сюда же можно добавить динамичность развития маловероятного сюжета, яркость образов второстепенных персонажей, написанные как по учебнику сценариста юмористические диалоги-перебрасывания репликами, выделенную в отдельный сюжет роль заглавной песни, предельную ясность и моралистичность концовки. Разбирать «Касабланку» по элементам можно бесконечно долго, но специфичных, уникальных среди них действительно окажется немного, и значительная часть сконцентрируется даже не «внутри», а в контекстуальном пласте фильма — в том, что

⁴⁹ Этот момент иконографии «Касабланки» даже побуждает зрителей спорить о том, не принадлежит ли «Касабланка» к жанру «филм нуар», а многие из них достаточно безапелляционны в этом утверждении (характерный диалог с одного из кинофорумов: «Мне “Касабланка” мелодрамой показалась» — «Касабланка — нуар! Точно. Не в чистом виде, но нуар»).

фильм снимался в середине войны, но уверенность главных героев в победе над нацистами безусловна, победный дух фильма в целом силен, и восприятие его без мысли об этом почти невозможно; в том, что актерам, по довольно распространенной версии, до конца не было известно, с кем и при каких обстоятельствах останется Ильза, и потому их, и особенно ее, игра чуть более амбивалентна, чем это принято; в конкретном «шлейфе» ролей ряда второстепенных героев (например, Питера Лорре, легендарного убийцы из «М» Фрица Ланга) — хотя в самом факте наличия у героев шлейфа предыдущих актерских ролей ничего особенного нет. Но в целом фильм может быть увиден глазами обычного зрителя как жанрово качественное и увлекательное, исторически интересное кино, в чем-то захватывающее эмоциональным и даже идеологическим драйвом, в чем-то отталкивающее или смешашее характерной наивностью, обычным для классического Голливуда набором допущений. Кино, полностью принадлежащее своему времени, о нем свидетельствующее, его репрезентирующее. Не полностью чужое сегодняшнему зрителю, более чем понятное, но и не совсем свое, сделанное не по тем образцам, по которым кино делается в современном Голливуде. То есть типичный, популярный, в каком-то смысле даже обязательный к просмотру классический образец.

Если же мы попробуем поговорить о «Касабланке» как о фильме культовом, в первую очередь нам надо заручиться поддержкой как можно большего числа других культовых зрителей — и в данном случае их парад возглавит сам Умберто Эко, продолжают не только сотни рядовых поклонников, чья активность сегодня может быть легко зафиксирована в Интернете, но и десятки поклонников-исследователей, и к ним еще присоединятся самые разные режиссеры, наделившие в различное время своих героев страстной любовью к этому фильму, его атмосфере и героям. «Касабланку» пересматривает герой Вуди Аллена в «Сыграй это снова, Сэм», мечтая стать похожим на Богарта, в конце концов выходящего к нему с экрана и дающего советы по устройству личной жизни. На финальной сцене с репликой «это начало великой дружбы» помешан цыган из фильма «Черная кошка, белый кот» Эмира Кустурицы. Фильм так или иначе цитируют, пародируют, вспоминают, случайно обнаруживают на экране режиссеры или героини мелодрам («Когда Гарри встретил Салли») и комедий («Ночь в Касабланке» братьев Маркс), авторского кино («Бразилия» Терри Гиллиама) и приключенческого детектива («Кабобланко» Дж.Ли Томпсона с Чарльзом Бронсоном в главной роли), ему равно преданы персонажи фильмов и даже мультфильмов (в одной из серий мультсериала «Симпсоны» находят альтернативный финал «Каса-

бланки», в «Короле-льве» и «Рататуе» ее упоминают, а в «Маппет-шоу» на нее делают пародию — через несколько десятилетий после ее выхода на экраны). География путешествия «Касабланки» по кинематографическим образцам явно превышает размеры нашего зрительского опыта. Это цитирование и упоминание носит между тем особый характер — не просто характер цитаты, но характер цитаты, которую уже все цитируют («всегда уже пересматривание», по Корригану) — упоминание слишком демонстративно, слишком рассчитано на ожидаемую реакцию вроде радостного свиста в зрительном зале. Далее, «Касабланка» максимально растащена на словесные цитаты: фильм «Обычные подозреваемые»; бесконечно произносимое всеми вокруг, даже не в англоязычном контексте, «начало великой дружбы»; и весь список, который приводит по этому случаю Умберто Эко в уже упомянутой статье ««Касабланка», или Воскрешение богов». Множество фраз из «Касабланки» стали крылатыми, подтверждая в своем повторении не что иное как ритуально-культовую основу коммуникации посредством кинообраза.

Для культового зрителя нелепая, пестрая, фрагментированная атмосфера «Касабланки», будь то на улицах или в кафе Рика, гораздо важнее, в сущности, чем общий сюжет; отдельные сцены важнее неправдоподобной композиции. Именно финальная сцена «Касабланки», сцена в тумане, сцена, где тревожное напряжение разряжается переменой ролей, где бросаются самые запоминающиеся взгляды и звучат самые благородные слова, разумеется, не случайно стала рекордсменом по зрительской симпатии-вовлеченности в магию кинообраза. Но и сцены с «сумасшедшим русским» в баре, и упоминание комических сходок подпольщиков, и разумеется совершенно невероятная, граничащая с интонацией «кэмпа» сцена, в которой Виктор Ласло в присутствии нацистов дирижирует Марсельезой, а нетрезвая барышня легкого поведения проникается духом патриотизма и поет ее со слезами на глазах — все эти фрагменты встречаются при просмотрах аплодисментами, помнятся в малейших подробностях. Здесь же и незапятнанная белизна костюмов и платьев Ильзы, и все гротес, которые зрителям удастся высмотреть на экране в бесконечной перемотке, и пространственное измерение этого «полностью обустроенного мира» (так Умберто Эко определяет одно из требований к культовым фильмам), может быть и обязанного своим качеством обычному голливудскому студийному дизайну, но ценимого «своим» зрителем за возможность, в сотый раз пересматривая фильм, все равно находить в углу кадра что-нибудь новенькое. И сам факт экзотики, пространственной и временной удаленности фильма: в «Касабланку» можно погрузиться как в экзотическую вселенную, далекую и

давнюю, но погрузиться с твердым намерением там не теряться, вести себя активно и выбирать все, что может понравиться.

Наконец, культовый зритель не может не обнаружить в «Касабланке» пространство скрытых желаний, бушующие подводные течения, которые на поверхности дают некоторую неловкость, небольшие нарративные сбои — и, соответственно, могут быть переосмыслены в том или ином маргинальном ключе, могут стать предметом альтернативных повествований или игры. Например, такова широко распространенная версия о симпатии-соперничестве двух главных героев фильма. Есть видимое противоречие в том, что Виктор Ласло так мягок и неловок, что и его, и героиню спасает гораздо более мужественный Рик — при том, что о доблести Ласло мы все время слышим, но почти не видим ее, если не считать серии полукомических эпизодов подпольной деятельности в совершенно для этого непригодной Касабланке. Такого колебания, микроразрыва уже достаточно для того, чтобы психоаналитические объяснения и маргинальные версии ринулись в эту щель. Культовое кино не отбрасывает ни одну из них — в значительной степени оно для этого и существует, этим и отличается от других возможных видов прочтения — в том числе, от прочтения фильма как классики. Классика не терпит произвола, требует понимания всех обстоятельств действия и считывания всех «центральных значений» повествования — культ же приветствует произвол, во многом реализуется через него, используя эту возможность для проявления потенциала активности зрительских сообществ.

5

Итак, по мере разворачивания системы аргументов и примеров мы последовательно зафиксировали ограничения и сложности, возникающие с употреблением понятия «классика» применительно к кино, а также наметили ряд возможностей, открывающихся в результате проблематизации это понятия, выявления его теоретического потенциала и связанных с ним культурных значений. Говорить о классике в кино с точки зрения обыденного словоупотребления в научном тексте не представляется возможным — но использовать это словоупотребление как указание на работу определенных культурных механизмов не только возможно, но и необходимо. Мы постарались показать, что употребление понятия «классика» в кино всегда так или иначе связано с проблемой истории, с тем очевидным кризисом исторического восприятия, одна из причин

которого собственно и усматривается многими в работе кинематографа. И тем не менее, как показывает наличие механизмов производства классики в этом молодом средстве массовой коммуникации, к выражению чувства истории, казалось бы, совсем не приспособленном — кино несет в себе самом ряд возможностей для фиксации прошлого в этом, историческом, качестве, для сохранения разрыва и осмысленной дистанции по отношению к своим историческим состояниям. Одна из этих возможностей отчетливо просматривается в историческом измерении жанров, вторую мы постарались проявить в классикализации как стратегии активного зрительского восприятия, направленной на сохранение различия между историческими образами кино. Вновь, в подтверждение уже цитировавшейся гипотезы Вальтера Беньямина, самый массовый зритель и самое массовое кино оказываются в некотором смысле более прогрессивны, чем традиционные историки, сокрушающиеся по поводу аисторичности отдельных кинопроизведений, или чем философы, указывающие на временную тотальность кинематографического образа, его необратимую захваченность настоящим. Остается выразить надежду, что понятие классики применительно к кино отныне ждет более рефлексивное использование, содержательное развитие и дальнейшая проблематизация, с учетом возможностей современной теории кино и с учетом всей институциональной, медийной и технологической специфики кинематографа.

Препринты ИГИТИ ГУ ВШЭ

1. Савельева И.М., Полетаев А.В. Функции истории. Препринт WP6/2003/01. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
2. Дубин Б.В. Семантика, риторика и социальные функции «прошлого»: к социологии советского и постсоветского исторического романа. Препринт WP6/2003/02. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
3. Руткевич А.М. Психоаналитическое учение о символе и интерпретации. Препринт WP6/2003/03. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
4. Андреев М.Л. Второе рождение нормативной поэтики. Препринт WP6/2003/04. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
5. Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
6. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и интуиция: наследие романтиков. Препринт WP6/2003/06. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
7. Репина Л.П. Культурная память и проблемы историописания (историографические заметки). Препринт WP6/2003/07. М.: ГУ ВШЭ, 2003.
8. Никс Н.Н. «Велик и благороден труд профессора» (Жизнь и деятельность московской профессуры второй половины XIX — начала XX вв.). Препринт WP6/2004/01. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
9. Юревич А.В. Социогуманитарная наука в современной России: адаптация к социальному контексту. Препринт WP6/2004/02. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
10. Андреев М.Л. Формы прошлого в классической европейской литературе. Препринт WP6/2004/03. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
11. Фрумкина Р.М. Психолингвистика: что мы делаем, когда говорим и думаем. Препринт WP6/2004/04. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
12. Филиппов А.Ф. Конструирование прошлого в процессе коммуникации: теоретическая логика социологического подхода. Препринт WP6/2004/05. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
13. Руткевич А.М. Психоанализ и доктрина «исторической памяти». Препринт WP6/2004/06. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
14. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: типы и механизмы формирования. Препринт WP6/2004/07. М.: ГУ ВШЭ, 2004.
15. Савельева И.М., Полетаев А.В. Социальные представления о прошлом: источники и репрезентации. Препринт WP6/2005/01. М.: ГУ ВШЭ, 2005.

16. Капелюшников Р.И. Деконструируя Поланьи (заметки на полях «Великой трансформации»). Препринт WP6/2005/02. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
17. Ерусалимский К.Ю. История на посольской службе: дипломатия и память в России XVI века. Препринт WP6/2005/03. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
18. Савельева И.М., Полетаев А.В. История и социальные науки. Препринт WP6/2005/04. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
19. Зарецкий Ю.П. История европейского индивида: от Мишле и Буркхардта до Фуко и Гринблатта. Препринт WP6/2005/05. М.: ГУ ВШЭ, 2005.
20. Фрумкина Р.М. Культурно-историческая психология Выготского — Лурия. Препринт WP6/2006/01. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
21. Полетаев А.В. Валовой внутренний продукт Российской Федерации в сопоставлении с Соединенными Штатами, 1960—2004 гг. Препринт WP6/2006/02. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
22. Руткевич А.М. Прошлое историка. Препринт WP6/2006/03. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
23. Савельева И.М., Полетаев А.В. Знают ли американцы историю? Ч. 1. Препринт WP6/2006/04. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
24. Вахштайн В.С. «Неудобная классика» социологии XX века: творческое наследие Ирвинга Гофмана. Препринт WP6/2006/05. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
25. Савельева И.М., Полетаев А.П. Знают ли американцы историю? Ч. 2. Препринт WP6/2006/06. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
26. Зарецкий Ю.П. Зачем писать это? (Послание римского папы турецкому султану). Препринт WP6/2006/07. М.: ГУ ВШЭ, 2006.
27. Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
28. Руткевич А.М. Времена идеологов: Философия истории «консервативной революции». Препринт WP6/2007/02. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
29. Юревич А.В. Психология революций. WP6/2007/03. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
30. Каменский А.Б. Подданство, лояльность, патриотизм в имперском дискурсе России XVIII в.: исследовательские проблемы. WP6/2007/04. М.: ГУ ВШЭ, 2007.

Препринт WP6/2008/01
Серия WP6
Гуманитарные исследования

Н.В. Самугина

**«Cult Camp Classics»: специфика нормативности
и стратегии зрительского восприятия в кинематографе**

Публикуется в авторской редакции

Выпускающий редактор *А.В. Заиченко*
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.
Отпечатано в типографии ГУ ВШЭ с представленного оригинал-макета.
Формат 60×84 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 2,9.
Усл. печ. л. 2,8. Заказ № . Изд. № 850.

ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография ГУ ВШЭ. 125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Тел.: (495) 772-95-71; 772-95-73

Для заметок
