

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

*Н.В. Самутина*

**ИДЕОЛОГИЯ НОСТАЛЬГИИ:  
ПРОБЛЕМА ПРОШЛОГО  
В СОВРЕМЕННОМ ЕВРОПЕЙСКОМ КИНО**

Препринт WP6/2007/01

Серия WP6

Гуманитарные исследования

Москва  
ГУ ВШЭ  
2007



Самутина Н.В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. — М.: ГУ ВШЭ, 2007. — 48 с.

В работе анализируются способы репрезентации прошлого и истории как в кино в целом, так и в отдельных (выделяемых институционально, жанрово, эстетически, исторически) кинематографических формах, в первую очередь в том европейском кино 1990–2000-х гг., которое получило условное название heritage cinema. Европейское heritage cinema сыграло в середине 1990-х важную роль в становлении общеевропейского кино и в производстве идеологически востребованных образов европейского прошлого: ландшафтов, вещей, форм культурного поведения, стилистических и антропологических образов. Оно представляет собой попытку выстраивать эту символическую общность «новой Европы» именно через фигуру прошлого в его ностальгическом варианте, в том числе с помощью специфических кинематографических средств, провоцирующих у зрителя ностальгическую эмоцию. Ностальгия, нередко понимаемая исследователями культуры как феномен всецело регрессивный и/или как общее качество виртуальной среды современных медиа (Ф. Джеймисон), создает в случае с heritage cinema, напротив, исключительную возможность развести частное прошлое и травматичную европейскую историю, локальность человеческого опыта и глобальность идеологии государств и войн, — ради примирения с прошлым и обеспечения неконфликтного существования в настоящем. Такой культурный потенциал heritage cinema позволяет взглянуть на феномен ностальгии как на более многогранный и идеологически неоднозначный, чем принято считать, а также подчеркнуть возможности кино в продуцировании того, что Ф. Анкерсмит проанализировал как позитивную специфику ностальгического опыта. В работе приводятся примеры задеятельности формы heritage cinema в российском кино для решения аналогичных идеологических задач.

УДК 791.43  
ББК 85.37

Samutina N. Ideology of Nostalgia: Problem of the Past in Contemporary European Cinema. Working paper WP6/2007/01. Moscow: State University – Higher School of Economics, 2007. — 48. p. (in Russian).

The author analyses some options of representation of past and history in various forms of cinema (differentiated institutionally, aesthetically and historically), especially in European heritage cinema of the last decade. From the middle of 1990-ties, heritage cinema has been playing an important role in the construction of Pan-European cinema and in the production of ideologically claimed images of European past: landscapes, artefacts, types of cultural behavior, anthropologic patterns and so on. Heritage cinema tries to construct this symbolic “new Europe” community through the image of nostalgic past, and with some specific cinematographic apparatus, which provokes the nostalgic emotion in the spectator. Nostalgia which is often interpreted in cultural theory as a regressive phenomena, or as common effect of modern media (F. Jameson), in heritage cinema creates a unique possibility to differentiate private past and traumatic European history, local human experience and global ideology of states and wars — in order to reconcile us with the past and to provide a non-conflict existence in present. This cultural role and potential of heritage cinema helps us to see the whole nostalgia phenomena as something more complicated and ideologically polysemantic, and to underline the large possibilities of cinema in producing so-called “nostalgic experience” (in F. Ankersmit terms). Besides, the article provides some examples of heritage cinema genre in contemporary Russian cinema with the same ideological message.

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

© Н.В. Самутина, 2007  
© Оформление. Издательский дом ГУ ВШЭ, 2007

В многочисленных медиарепрезентациях, которые составляют в совокупности образно-символическое пространство современной культуры, прошлое — давно не «чужая страна» (если обыгрывать название книги историка Дэвида Лоуэнталя). Прошлое в целом и история в частности в своих медийных реконструкциях максимально «приближены» к современному зрителю, не случайно основной принцип голливудских «исторических» фильмов принято называть «окном в прошлое»<sup>2</sup>. Иллюзия непосредственного присутствия «в прошлом», подаренная нам преимущественно, но не только, голливудским кино, уже стала предметом многочисленных проблематизаций с точки зрения того, каким образом тотальная кинематографическая реконструкция отражается на самой нашей способности воспринимать прошлое как прошедшее, как нечто принципиально отделенное от нас. Так, Фредрик Джеймисон использует эффектную метафору «виртуального музея прошлого», в котором все эпохи и артефакты, воссозданные на экране в бессмысленной избыточности, равно симулятивны, равно взаимозаменяемы, не разделены ощущением исторического времени<sup>3</sup>. А Валерий Подорога, анализируя статус прошлого в таких фильмах как «Титаник», говорит о схлопывании времени в практике виртуального копирования, о «виртуальном мосте технологии», переброшенном из прошлого в настоящее и уничтожающем память, уничтожающем все, что не есть «копирующее себя настоящее»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Работа выполнена при поддержке индивидуального исследовательского гранта ГУ ВШЭ 2005 г. «Идеология ностальгии: философия прошлого в европейском heritage cinema».

<sup>2</sup> Подробный анализ голливудских способов репрезентации исторического, включая «окно в прошлое», см. в: Rosenstone R. Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History. Cambridge, 1995.

<sup>3</sup> Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: НЛО, 2006.

<sup>4</sup> «Воля к идеальной Копии — воля к возврату времени Прошлого... Теперь речь идет о *тотальном копировании* Времени, не о частном или фрагментарном, а именно in toto, т.е. опространствлении времени Воспоминания и тем самым о ликвидации исторической Памяти как времени прошедших и невозможных событий. ...Виртуальная реконструкция прошлого позволяет восстановить любую из “точек” прошлого в любой из “точек” настоящего. Не просто копирование, но размещение в точке зрительской позиции ряда образов, которые никому не принадлежат. Никакой из выживших свидетелей катастрофы не владеет *этой* точкой, совмещающей в себе момент настоящего и момент прошлого. Виртуальный мост и позволяет прошлому (фрагменты, остатки, документы, объекты, “вещи”) перейти в настоящее и тем са-

Иными словами, само соединение представлений европейских обществ о прошлом с таким медиумом как кино, способным на воспроизведение фрагментов реальности в режиме длительности, на тщательную реконструкцию материально-предметной «оболочки» других времен и культур, уже порождает проблему. Каждый вид кино, каждый жанр, каждый конкретный фильм, касающийся прошлого, вынужден так или иначе иметь дело с этой проблемой: решать ее автоматически-нерефлексивно, в рамках установившихся стандартов, или самостоятельно искать пути решения, осмыслять идеологические и философские основания сделанного выбора. Кроме того, образы прошлого, появляющиеся на экране, институционально и жанрово опосредованы, они в значительной мере имеют «формульную» природу, объединяющую в единой нарративной логике самые разные явления (к примеру, неприглядность фактов о гражданских и международных войнах, находящая свое отражение в историческом кино, почти неизбежно «компенсируется» на уровне сюжета мелодраматическими элементами, без которых невозможен жанровый фильм; однако это не делает невозможным и проблемный нежанровый фильм на военную тему, и различные варианты и оттенки этого «мелодраматизма», где-то принципиально аисторичного, где-то ориентирующегося на реконструкцию культурных норм соответствующей эпохи). Наконец, необходимо подчеркнуть, что медийное использование прошлого максимально идеологично. Как правило, за образами и способами представления прошлого в кино, на телевидении, в Интернете стоит даже не просто идеология в понимании, широко задействованном в рамках cultural studies (крупная система ценностей или ценностная схема, стоящая за любым культурным явлением и любым кинематографическим продуктом) — но и идеология в более открытом, действенно-политическом значении слова. Так, в кино, на принципиальную массовость и политичность которого (в противовес прежним системам искусства, существовавшим до «эпохи технической воспроизводимости») впервые четко указал еще Вальтер Беньямин<sup>5</sup>, прошлое регулярно задействуется для эффективного конструирования социально-групповых идентичностей, для формирования позитивных или негативных образов политических режимов, и т.д. Самые «безобидные» на первый взгляд фильмы о максимально отдаленном прошлом могут выражать актуальные идеологические месседжи современности (так,

---

мым дать возможность настоящему представить прошлое, минуя проблему его реальной невосстановимости. Прошлое — лишь имя для копирующего себя Настоящего» (Подорога В. Блокбастер. Поэтика разрушения // Фантастическое кино. Эпизод первый. С. 285–286).

<sup>5</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

например, применительно к недавнему фильму Оливера Стоуна «Александр» (2004) критика активно обсуждала систему ценностей «американского империализма»).

Однако само наличие идеологических посланий далеко не всегда означает их однозначное прочтение — напротив, недвусмысленную и лежащую на поверхности идеологию мы имеем, пожалуй, лишь в крайних случаях (Лени Рифеншталь с ее квазидокументальной пропагандой нацизма, советский кинематограф 30-х годов, полностью идеологически подконтрольный государству и фактически лично Сталину, и т.п.). В нормативной ситуации кино существует как экономически регулируемый медиум, как часть массовой культуры. Его идеологические возможности очень тесно связаны с институциональными аспектами (например, с тем, к какой модели кинематографии принадлежит фильм, какое количество средств на него затрачено, сколько и каких зрителей его посмотрят, и т.д.), с параметрами кинематографической формы (жанровые, эстетические, технологические характеристики) и с историческим аспектом самого кино (имеем ли мы дело с уникальным, новаторским продуктом, или с многолетней традицией представления чего-либо на экране).

Разбираться в идеологии кинематографического высказывания необходимо, учитывая все эти аспекты, а не только абстрактное существование привнесенной извне «идеи». Одним из примеров широкой дискуссии, связанной с этим моментом, можно считать дискуссию вокруг присуждения в 2002 году Золотой пальмовой ветви Каннского кинофестиваля фильму Романа Поланского «Пианист». Фильм был награжден, по мнению многочисленных участников фестивального процесса, за свою проблематику: он снят по мемуарам еврейского музыканта В. Шпильмана, чудом выжившего в гетто и в концлагере; фактически фильм однозначно строится как визуализация, или иллюстрация, трагедии еврейского народа, и «окно в прошлое», которое он предоставляет зрителю, есть окно в очень тяжелое, к тому же насколько возможно «достоверно» реконструированное прошлое. Однако фильм «Пианист» достаточно веско обвинялся многими в спекуляции на столь трагической теме; в том, что его мелодраматичная, «сопереживательная» история с акцентом на частной судьбе, с хэппи-эндом, снятая с использованием банальных изобразительных средств конвенционального голливудского реализма, есть в сущности «присвоение» и «продажа» исторической трагедии. При выносе такого «вердикта» интеллектуальные критики указывали конвенциональные кинематографические параметры «Пианиста» в качестве основной причины его недопустимой «фальши», — которая становится особенно очевидной в сравнении с фильмами, задолго до «Пианиста» подходящими к той же теме принципиально иначе. В первую очередь, разумеется, имеется в виду «Шоа» Клода

Ланцманна (1985, работа над фильмом шла 12 лет) — фильм девятичасовой, лишенный какой бы то ни было визуальной привлекательности и построенный в основном на диалогах со свидетелями — фильм, направленный всеми средствами именно на невозможность «присвоения» катастрофы в режиме кинематографического удовольствия. Серьезная философская работа с пониманием самого характера киноизображения, размышления о возможности свидетельства, о следах сопротивления и обнаружившейся в трагедии Шоа банальности и будничности зла, нашедшие выражение в фильме Ланцманна, в принципе отсутствуют в фильмах, подобных «Пианисту», что и вызывает у идеологически внимательного зрителя реакцию отторжения<sup>6</sup>.

Ностальгическое изображение прошлого представляется мне в этом контексте одним из сложных феноменов для интерпретации с точки зрения идеологии. Оно требует четко определиться с тем, что мы вообще сегодня считаем ностальгией; каков смысл и значение ностальгической эмоции, передаваемой с помощью кинематографических средств (и каких именно средств), а также чем различаются, если различаются, ностальгические повествования в разных типах кино. На многие из этих вопросов мне хотелось бы ответить в данной работе. Общее понятие «ностальгического кино», широко и нерелексивно употребляемое не только в массовой журналистике, но и в кинематографических исследованиях (где насчитываются десятки статей о самых разных фильмах, механически отмеченных этим ярлыком, нередко с негативным значением), мало того что не позволяет прояснить смысл современной «ностальгии», но и приводит к искаженному восприятию ряда кинематографических феноменов. Например, к игнорированию сознательного противопоставления «ностальгического» «историческому», характерного для многих фильмов, и его культурного смысла. «Ностальгическое кино», по прямой аналогии с ностальгией как таковой, зачастую воспринимается и описывается негативно как «регрессивный феномен», как отказ от настоящего и «воспевание», цитируя колоритное определение Малкольма Чейза и Кристофера Шоу, «больного европейского человека, укрытого в постели, грезящего о небывшем детстве и регрессирующего в череду вымышленных безоблачных инфантильных летних сезонов»<sup>7</sup>, — а также, несколько противоречиво, как «культурный

<sup>6</sup> См., например, примечательную дискуссию о фильме Ланцманна и о способах изображения Шоа на экране: <http://www.svoboda.org/programs/ogi/2005/ogi.052205.asp>.

<sup>7</sup> Chase M., Shaw C. The Dimensions of Nostalgia // The Imagined Past: History and Nostalgia. Manchester and N.Y.: Manchester UP, 1989. P. 1.

феномен, говорящий нам о настоящем с помощью фальсификации прошлого»<sup>8</sup>. Надо заметить, между прочим, что кино при этом сравнивается не с кино же (хотя бы ностальгическое с историческим), а с конвенциональными версиями письменной «истории историков». Однако слишком многое в современном европейском кино, на мой взгляд, противоречит такой интерпретации — даже если мы в самом деле смотрим фильм о «безоблачном инфантильном летнем сезоне» (такой, как «Последний сентябрь» Деборы Уорнер (1999) или «Космос как предчувствие» Алексея Учителя (2005)). Анализ места такого фильма в системе современного европейского (и российского) кино, его соотношения с другими видами кинематографического размышления о прошлом, может привести к иному осмыслению сущности ностальгической эмоции. Не говоря уже о том моменте, когда к ностальгическому измерению примешивается ироническое, и фильм, не теряя своих ностальгических ноток, превращается порой в жесткое размышление о парадоксах восприятия прошлого, или сам становится симптомом этих парадоксов («Гуд бай, Ленин» Вольфганга Беккера (2003) или «Первые на Луне» Алексея Федорченко (2005)). У кинематографической ностальгии больше задач, чем кажется, и ее значение может существенно различаться. Наконец, исследование проблемы ностальгического прошлого в европейском кино позволяет поставить вопрос о соотношении в этом аспекте европейской и российской кинематографий, увидеть ряд процессов российского осмысления прошлого в более широком контексте. Если европейское ностальгическое кино конструировалось в 1990-е годы как пространство репрезентации «новой европейской идентичности» с ее специфическими способами обращения к прошлому, то и его российский аналог начала нового тысячелетия находится в аналогичной ситуации — когда определенные виды и жанры кино создаются заново, когда вся институциональная система кино создается заново, и когда отношение этого нового культурного пространства к исчезнувшему пространству Большой Идеологии утверждается различными способами. Одним из этих способов и в европейском, и в российском кино становятся «ностальгические нарративы». Выяснить их идеологический смысл и анализировать процессы, симптомами которых они являются, намного продуктивнее «в связке», тем более, что для российской кинематографии этот вопрос является еще и вопросом о формах ее существования после обвала советской системы кинопроизводства.

Кино как культурная практика, кино как медиум «дает язык» современности, позволяет не только формулировать проблемы, но и фиксировать

<sup>8</sup> Case M., Shaw C. The Dimensions of Nostalgia. P. 1.

определенный «статус-кво», связанный с сегодняшними антропологическими константами. С тем, как в современной культуре понимается время (в его связке «прошлое — настоящее — будущее»), разрыв, опыт (свой и других), индивидуальное и коллективное, рефлексия и т.д. Не заходя так далеко, как Жиль Делез, обосновавший в своей двухтомной работе «Кино» возможность использовать кинематограф в качестве философского аппарата, «проявляющего» возможности нового в самом мышлении, я все же считаю необходимым говорить о ностальгическом европейском кино в том числе с точки зрения философской антропологии, и ставить проблему идеологии прошлого не только на уровне репрезентации определенных культурных смыслов в «тексте» фильма, но и на уровне различий предполагаемого зрительского опыта. Не случайно опорным теоретическим текстом для моей работы служит философская статья голландского историка Фрэнка Анкерсмита «Историзм и постмодернизм. Феноменология исторического опыта».

### Репрезентация прошлого в европейском кино: предыстория

Подробная характеристика системы европейского кино, как и его многообразной истории, не входит в задачи данной статьи. Эта информация может быть найдена в моей предыдущей работе по сходной проблематике: «Современное европейское кино и идея культуры («прошлое»)».<sup>9</sup> Я обозначу лишь основные пункты, необходимые для понимания того, каким образом в европейских кинематографиях репрезентируются идеи прошлого, и какова на этом фоне экономическая, эстетическая и идеологическая специфика *heritage cinema* — того ностальгического европейского кино, которое является основным объектом моего исследования.

На протяжении всей второй половины XX века европейское кино существовало в условиях доминирования системы Арт-синема, или авторского европейского интеллектуального кино, сложившейся после Второй мировой войны. Для Арт-синема характерны в первую очередь достаточно жесткий канон режиссеров-Авторов (с экономической точки зрения — «авторских брендов»), несущих ответственность за фильм как произведение; отношение к кино как к искусству и высокой культуре, к интеллектуальной практике, с соответствующим акцентом на проблемность, на эсте-

<sup>9</sup> Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлое») // Феномен прошлого / Сост. и науч. ред. И. Савельева, А. Полетаев. М.: ГУ ВШЭ, 2005.

тическую и смысловую новизну, на возможную социальную нагрузку (не случайно большую роль в становлении и укреплении позиций европейского Арт-синема сыграл итальянский неореализм и последующие европейские «новые волны», протестно-социальные по своей идеологической сути). Экономические параметры Арт-синема определялись относительно скромными бюджетами фильмов и функционированием системы европейских кинофестивалей, сложившейся после Второй мировой войны и обеспечивающей как экспертную оценку фильмов (кинематографическое качество, эстетическая и смысловая новизна), так и их распространение в Европе и за ее пределами. Собственно европейской систему Арт-синема делало не просто производство фильмов в Европе (к этой модели в полной мере относилось и относится «фестивальное кино» азиатских стран и Америки), но именно эта возможность пересечения границ «на интеллектуальных основаниях» и включенность, идеологическая, эстетическая и экономическая, в «большой европейский проект культуры». Как мне приходилось писать раньше, «в рамках такого понимания кино как интеллектуальной практики была достигнута относительная “победа” над рядом очень существенных для кинематографа свойств, и прежде всего, над его «массовостью», над его ориентацией на запросы максимального числа потребителей, над естественным рыночным механизмом, требующим относиться к фильму как к окупающемуся капиталовложению. Вместо этого на первый план выходит идея авторства и творческого мышления средствами кино, идея решения культурных проблем, выражения сложных культурных идентичностей, и даже, в каком-то смысле, идея образования — или, во всяком случае, воспитания зрителя на определенных образцах «настоящего» кино»<sup>10</sup>.

Кроме того, — а многие сказали бы, в первую очередь, — европейское Арт-синема, да и другие европейские кинематографические модели, с момента своего зарождения и на протяжении всего существования находятся в сложных, соревновательно-отрицающих, и в то же время взаимодополнительных, отношениях с их кинематографическим Другим — Голливудом. Все понимание кино, от экономического до ценностно-идеологического, в европейской модели Арт-синема выстраивалось с «оглядкой на» и отталкиванием от голливудских стандартов. «Европейскость» европейского интеллектуального кино, и вообще любого европейского кино создавала и осуществляла себя в дальнейшем в условиях «интеллектуального превосходства» при полном экономическом проигрыше, и стремилась к своей реализации через принципы «кино как искусства» или «кино

<sup>10</sup> Самутина Н.В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлое»). С. 347.

как социального действия», кино как места репрезентации культурных идентичностей, в противовес голливудскому принципу «кино как удовольствия», безусловно побеждающему в глазах обычного зрителя, голосящего деньгами<sup>11</sup>.

Кроме Голливуда, «внутренним Другим» для европейского интеллектуального кино всегда были «национальные кинематографии» европейских стран, формирующие модель, которую исследователи называют «popular cinema» — по преимуществу развлекательное (хотя не только) кино собственного производства, предназначенное в основном для показа на территории конкретного государства и сильно привязанное к языку, литературе и культурным особенностям отдельных стран (а также привязанное к регулярным телепоказам). Ориентируясь на широкого — хотя и исключительно «своего» — зрителя, национальное кино находилось в сложной промежуточной позиции между Голливудом, с которым его роднил общедоступный кинематографический язык и относительная популярность, и европейским Арт-кино, с которым национальные кинематографии делили место в «культурном проекте» Европы, стремление к репрезентации неповторимых культурных идентичностей и неприязнь к Голливуду (на почве борьбы за внутренний рынок).

История и прошлое всегда занимали в европейском кино достаточно большое место, и, в зависимости от кинематографической модели, репрезентировались несколькими способами. Общим можно считать — предсказуемо — противостояние тотальному историзму Голливуда. Хотя принцип «окна в прошлое», жанровой конвенциональности и психологизации (мелодраматизации) исторических персонажей иногда совпадал с голливудским — но компенсация происходила на других уровнях. Авторское интеллектуальное кино в рамках своих задач производило на свет или высокореклексивные произведения, работающие с самими понятиями истории, памяти и прошлого, с возможностью их кинематографического выражения, — или европейский эпос/историко-биографический фильм, выстроенный также с упором на рефлексивность, на анализ исторических обстоятельств и альтернативный взгляд на хорошо известные фигуры. При-

<sup>11</sup> Литература по этому вопросу многочисленна. См. ее свежий обзор в: *Elsaesser T. European cinema: Face to face with Hollywood. Amsterdam UP: Amsterdam, 2005. См. также: Hull C. Арт-кино как институция // Логос. 2002. № 5–6; Vincendeau G. Issues in European cinema // The Oxford Guide to Film Studies. Oxford University Press, 1998. P. 440–448; Aitken I. European Film Theory and Cinema: A critical Introduction. Edinburgh UP, 2001; Hollywood and Europe: Economics, Culture and National Identity 1945–95. L.: BFI, 1998; Mattelart A. European film policy and the response to Hollywood // The Oxford Guide to Film Studies. Oxford University Press, 1998. P. 478–485; European Identity in Cinema / Ed. by W. Everett. L.: Intellect, 1996.*

мерами, или образцами, первого варианта могут служить фильмы Федерико Феллини «Рим», «Амаркорд», «Сатирикон», «Казанова Феллини», Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде» и «Хиросима, любовь моя», Райнера-Вернера Фасбиндера «Лили Марлен» и «Замужество Марии Браун», Андрея Тарковского «Андрей Рублев» и «Зеркало», «Барри Линдон» Стэнли Кубрика, и т.д. Примерами второго — «XX век» и «Последний император» Бернардо Бертолуччи, «Дантон» и «Человек из мрамора» Анджее Вайды. Фильмы о прошлом (с обязательным размышлением об измерении большой Истории) многочисленны в каноне европейского высокого модернизма и отвечают основным его идеологическим и эстетическим требованиям, в частности, рефлексивности формы и глубины философского содержания (что, вводя их в общее европейское пространство размышления об истории, автоматически почти исключает их из области репрезентации массовых представлений о прошлом).

Важно заметить, что одним из основных способов конструирования альтернативного голливудскому «окну в прошлое» кинематографического размышления об истории стали все умножающиеся степени остранения. К примеру, в «Риме» Феллини остранение достигается с помощью фрагментарности повествования, смешения разных временных пластов, введения как бы документального характера изображения и самой фигуры автора (сам Феллини, появляясь в фильме, объясняет его задачи), и иронического модуса репрезентации, сконструированного, в частности, с помощью контраста между наивным зрением ребенка «из прошлого» и современным восприятием автора-повествователя, который некогда был этим ребенком. Собственно, этот «мост в прошлое», осмысленный иронически, и прошлое как воспоминание взрослого о собственном детском восприятии, как наложение различных восприятий, Феллини и считает единственно реальной историей, — в отличие от большой Истории мертвых знаков: памятников, политических, массмедийных и религиозных клише — многообразно высмеянных в фильме «Рим». Я не случайно остановилась на этом фильме чуть более подробно: дело в том, что его конструкция, вкупе с фильмом «Амаркорд», в значительной мере (хотя и с рядом изменений, как будет показано дальше) послужила «высоким образцом», эталоном для heritage cinema 1990-х годов, находящегося в центре моего исследования.

Предельным выражением остраненной репрезентации исторического стало так называемое «постмодернистское» кино об истории (возникшее тоже в рамках авторского европейского кино, но уже существенно позже, в 80–90-е годы XX века). В этом кино от «окна в прошлое» уже не остается ничего, история преподносится не как контекстный неразделимый пласт, а как набор образов и идеологических клише, подходящих для ис-

пользования в политических целях современности (это использование, эту фальшь и мифологичность «большой Истории» постмодернистские фильмы как раз призваны вскрыть и разоблачить). Нарратив здесь обычно «рваный»; абсурд, ирония и сюрреалистические элементы трансформируют его; разные не сочетающиеся дискурсы (фантастики и реальности, высокой трагедии и популярной песни, и т.д.) накладываются друг на друга; исторические персонажи скорее пародируются, чем изображаются, и то, что они расхаживают в современных одеждах или ездят на машинах, эстетически завершает эту идею «осовременивания» истории, а идеологически настаивает на возможности ее радикального «пересмотра». Подобное отношение к историческому отчасти характерно для Питера Гринуэя, для Кена Рассела, но основным образцом постмодернистского размышления об истории считаются обычно фильмы Дерека Джармена — например, «Караваджо», или «Эдуард II». В этом последнем фильме, снятом по пьесе Кристофера Марло, звучит текст XVI века — но он предельно актуализирован, помещен в контекст современной поп- и гей-культуры, со всеми свойственными ей художественными и психологическими кодами; никакая реконструкция прошлого не совершается, а проблема власти и насилия оказывается «вневременной», доказательством чему призвана служить история короля Англии в кожаных брюках, печатающего предательские указы на пишущей машинке.

Другим полюсом возможного представления истории на европейском кинопространстве было (и есть) очень важное в нашем контексте европейское «костюмное кино». Речь идет не о костюмной комедии в ее французской версии «под Александра Дюма» — чисто развлекательном жанре, не имеющем с «достоверной» историей почти ничего общего, жанре комическом и приключенческом, — вроде всех возможных экранизаций «Трех мушкетеров», «Фанфана-тюльпана», «Черного тюльпана» и т.д. «Костюмным кино» принято называть существующий в рамках национальных кинематографий (с легкими вкраплениями Арт-синема, но режиссеров не «первого ряда») тип фильмов о прошлом (национальном же), тесно связанный с литературными первоисточниками, т.е., во многих случаях, с экранизациями литературной классики; устроенный тоже как «окно в прошлое», но фиксирующий больше на реконструкции предметной среды и на мелодраматических составляющих сюжета, чем собственно на исторических событиях. Парадигмальными для «костюмного исторического кино» считаются британские экранизации литературной классики 70–80-х годов (романов Д. Остин, Г. Джеймса, У. Теккерея, Ч. Диккенса (сюда же обычно приплюсовывают британские телевизионные экранизации, образцовые в данном жанре). Яркие примеры «костюмного исторического кино», произведенного на территории Европы и с самого начала осмысляющегося

исследователями как ностальгическое — это «Посредник» Джозефа Лоузи, «Кинотеатр Парадизо» Джузеппе Торнаторе, «С добрым утром, Вавилон» братьев Тавиани, «Имя розы» и «Любовник» Жан-Жака Анно, фильмы Джеймса Айвори и Измаила Мерчента, специализирующихся на этом жанре («Бостонцы», «Поместье «Хауардс Энд», «Комната с видом», «Коттон Мэри»); ну и другие многочисленные фильмы Великобритании, Франции, Италии про национальную историю, принимающую то форму «истории королей», то форму «войн и революций».

Не во всех этих фильмах отчетливо заметен ностальгический элемент, однако и тип кино в целом, и особенно характерные его экземпляры оказались тесно связаны в восприятии зрителей с ностальгической эмоцией; как ностальгические они анализировались и — в случае идеологического неприятия — нередко осуждались. Разумеется, предметом критики становилась не визуализация историко-культурной и литературной традиции сама по себе (тем более, что качество реконструкции предметной среды в этом типе кино всегда было довольно высоким, к литературным первоисточникам оно относилось бережно, и в целом являло собой достаточно добротный культурный продукт). Критиковалось само ностальгическое качество этого кино, воспринимавшегося как тревожный симптом замалчивания и игнорирования «травмы», каковой в данном контексте может считаться история XX века в целом и два ее ключевых момента: распад колониальной системы (разумеется, именно в британском кино связка «потеря колоний — тоска по колониальному раю» прослеживается особенно четко) и Вторая мировая война (и в ее рамках — Холокост как конституирующее событие для всего послевоенного осмысления истории, как считает Томас Эльзесер<sup>12</sup>). Это восприятие европейского ностальгического кино как симптома неспособности справиться с проблемой прошлого, обрести какую-либо современную идентичность, как механизма регрессивного и успокоительного, было очень характерно для киноисследований 80-х — начала 90-х годов. В качестве примера можно привести широко известную статью Сюзанны Рэдстоун «Кино/память/история»<sup>13</sup>, где в контексте концепций таких авторов, как Фрейд, Беньямин, Джеймисон и т.д., разбирается — скорее с психоаналитической точки зрения — коллективный «траур» современного кино, его тоска по некогда приемлемой истории, его неспособность примирить индивидуальную и коллективную память и сконструировать идентичность вне меланхолического дискурса «потери».

<sup>12</sup> *Elsaesser T.* European cinema: Face to face with Hollywood.

<sup>13</sup> *Radstone S.* Cinema, Memory, History // Screen. 1995 (Spring). No. 1 (36).

Другой, более социологический вариант «беспокойства» по поводу будущего европейского ностальгического кино можно найти в по-своему парадигмальном сборнике «Европа на экране: образ и идентичность в современном европейском кино», составленном по результатам конференции 1991 года «Европа на экране: образы постколониализма»<sup>14</sup>. Вся картина беспокойства исследователей за состоятельность различных видов европейского кино нашла отражение в этом сборнике, выпущенном буквально накануне очень крупных изменений в европейском кинопроизводстве — последовавших за изменениями самой Европы, за образованием Европейского Сообщества. Сборник пронизан скепсисом по поводу возможности говорить о «европейской идентичности», ощущением исчерпанности национальных моделей кинематографии вкупе с кризисом европейского Арт-синема: так, «алармистская» статья Стюарта Холла прямо называется «Европейское кино на грани нервного срыва».

Наибольший интерес с точки зрения нашей проблематики представляет текст Йена Энга «Гегемония в опасности. Ностальгия и идеология Невозможного в европейском кино»<sup>15</sup>. Текст содержит в себе фактически образцовую теоретическую характеристику европейского ностальгического кино на тот момент времени. С опорой на тезис из «Америки» Жана Бодрийяра о Европе, пространственно и ментально оставшейся в XIX веке, автор описывает меланхолическую структуру европейского чувствования как препятствие движению вперед. Грандиозные фантомы прошлого преследуют не только визуальную образность (переполненность городов исторической архитектурой, переполненность фильмов ностальгическими колониальными ландшафтами или топосами сельской патриархальной Британии), но и само мышление, саму способность соответствовать вызовам современности. В образах «золотого» XIX века, беспроблемного европейского «мирового господства» Йен Энг видит неспособность Европы «смириться с собственной маргинализацией», ностальгическое «закукливание» в прошлом, служащее симптомом идеологической и кинематографической слабости. При этом автор не разделяет ностальгическое и историческое (он говорит о ностальгической эмоции в историческом костюмном кино как о репрезентации истории в европейском кино в целом). Его статья, так же, как статьи его коллег по этому знаменательному симпозиуму, скептически по отношению к возмож-

<sup>14</sup> Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema. L.: BFI, 1992.

<sup>15</sup> *Ang I.* Hegemony-in-trouble. Nostalgia and the Ideology of the Impossible in European Cinema // Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema.

ным вариантам развития европейского кино «как европейского» и видит продуктивный выход именно в отказе от ностальгии, в том, чтобы кино, как и сама Европа, стало «постъевропейским».

Примерно так ситуация в европейском кино (и в первую очередь с репрезентацией прошлого в нем) выглядела в начале 1990-х годов, к моменту создания Европейского Сообщества. За последние десять-пятнадцать лет картина довольно сильно изменилась. Пожалуй, по-настоящему неизменным остался лишь феномен, вынесенный в название книги Томаса Эльзессера «Европейское кино лицом к лицу с Голливудом» — кстати, пока единственной книги, пытающейся комплексно исследовать процессы в современном европейском кино, от эстетических изменений до работы системы фестивалей, каналов распространения и прочих экономических факторов. Да и то, не отказываясь от метафоры «лицом к лицу с Голливудом», Томас Эльзессер все равно пишет о нарастающей дифференциации в мировом кинопроцессе, о появлении на свет и активном развитии множества недавно еще малозаметных кинопространств, таких, например, как новое азиатское кино. Вообще же, по моему мнению, совпадающему с основным направлением рассуждений Эльзессера, речь должна вестись о размывании жестких дихотомий, до последнего времени определявших соотношение сил в киноиндустрии (не только Голливуд — Европа, но и коммерческое — элитарное кино, аналоговое — цифровое, и т.д.), о дифференциации «кинопотоков», об образовании разных тенденций в функционировании казавшихся прежде довольно «цельными» моделей. Среди основных процессов, характеризующих ситуацию в европейском кино последних десяти лет, необходимо в первую очередь назвать два «системообразующих» момента:

- Понижение влиятельности Арт-синема, во многом исчерпавшего себя в качестве доминирующей культурной формы (в изменившемся культурном пространстве современности, с неприязнью относящемся к доминированию вообще — если речь не идет о чисто коммерческом успехе). В условиях большей дифференциации, изменения роли дискурсов «высокой культуры» в массовом сознании, все растущей финансовой и эстетической влиятельности Голливуда, Арт-синема вынуждено было понемногу «размываться», сближаться, в борьбе за зрителя, с европейскими национальными кинематографиями или идти на тесное взаимодействие с Голливудом (режиссерский и продюсерский проект Люка Бессона может служить тому наилучшим примером).
- Появление и успешное утверждение «на кинематографической сцене» феномена, получившего название «общеевропейское кино» — кинематографа, возникшего на территории недавно образованного



Европейского Сообщества на деньги Европейского Сообщества, с задействованием всех существующих каналов оценки, распространения, рекламы и т.д. Борьба общеевропейского кино за свою кинематографическую и культурную идентичность – за то, чтобы, сохраняя все преимущества европейской культурной формы, ее способность репрезентировать «единство в разнообразии», стать, тем не менее, полноценным участником мирового кинематографического пространства современности. Эта борьба выразилась в том числе в том, что за какие-то десять лет только что родившееся общеевропейское кино успело, развиваясь, пережить стилистические изменения – среди них такие, как «отработка» формы *heritage cinema* и переход к актуальному в самые последние годы реалистическому политическому кино.

*Heritage cinema*, «кино наследия» становится основным предметом моего дальнейшего интереса по вполне понятной причине: в этой форме в только что зародившемся общеевропейском кино было в наибольшей мере реализовано ностальгическое отношение к европейскому прошлому. «Реализовано» – т.е. репрезентировано, осмыслено и «преодолено» в той части, с которой периодически связываются негативные коннотации. Идеология этого процесса и интересует меня в первую очередь.

### **Heritage cinema в системе общеевропейского кино (1990-е – начало 2000-х)**

Определяя место *heritage cinema* в системе современного европейского кино, необходимо кратко наметить основные характеристики «общеевропейского кино» как кинематографической модели и выделить те черты, которые *heritage cinema* «унаследовало» от предшествующих ему форм репрезентации прошлого<sup>16</sup>. Итак, название «общеевропейское кино» применяется сегодня к кинематографу конца 90-х годов XX и начала XXI века, возникшему на территории Объединенной Европы и на средства этой самой

<sup>16</sup> Исследований общеевропейского кино пока существует мало (помимо уже упоминавшейся рубажной книги Т. Эльзессера). Некоторое внимание ему уделяется в рамках изучения популярного (массового) европейского кино отдельных стран. Активным пропагандистом изучения этих видов кинематографа является Ж. Венсендо. См.: *Popular European Cinema* / Ed. by R. Dyer, J. Vincendeau. L.; N.Y.: Routledge, 1992; *Vincendeau G. The Encyclopaedia of European Cinema*. L., 1995; *Forbes J., Street S. European Cinema. An Introduction*. L., 2000; *Wayne M. The Politics of Contemporary European Cinema. Histories, Borders, Diasporas*. Bristol, Portland: Intellect, 2002; *Finnay A. The State of European Cinema*. L.: Cassell, 1996.

Объединенной Европы, при активной финансовой поддержке специально организованных для этого европейских структур: фондов и организаций типа фонда Eurimages Совета Европы, European script fund, Espace Video Europeen, с участием таких традиционных производителей европейских фильмов как французский Canal+, английский Channel Four, BBC, при поддержке дистрибуции в рамках большой Media Program of the Commission of the European Communities, и т.д. Один только фонд Eurimages поддерживает ежегодно производство около 50 полнометражных художественных фильмов (по условиям этого фонда – обязательно копродукций нескольких европейских стран). Копродукцию, совместное производство фильма несколькими европейскими странами с участием множества фондов и культурных институций (таких как телеканалы или музеи современного искусства), будь то общеевропейского, государственного или частного порядка, можно в принципе считать основным производственно-экономическим механизмом такого кино. Хотя это не означает, что фильмы, в одиночку произведенные сегодняшней Германией, Францией или Испанией, не соответствуют модели и выпадают из нашего рассмотрения – нет, среди них немало фильмов, которые по всем остальным институциональным и эстетическим характеристикам могут считаться «новым европейским кино». Принимать участие в европейских копродукциях могут и США – так же, собственно, как американские актеры и сценаристы (недавний пример такого фильма – «Голова в облаках» (2004) Джона Дигэна, костюмное кино о 30–40-х годах XX века, приближающееся по многим параметрам к *heritage cinema*; производство США-Великобритания-Испания-Канада, в главных ролях американка Шарлиз Терон, испанка Пенелопа Круз и ирландец Стюарт Таунсенд). Да и сама доля европейских стран в этом производстве неравномерна: наибольшее участие в нем, в соответствии со статусом развитых кинематографических индустрий, принимают Франция и Германия; но в этом же пространстве развиваются и добиваются сравнительных успехов более молодые кинематографии, например, исландская, ирландская, или и без того почтенная, но обретшая в последние годы «второе дыхание» датская.

Важным моментом институционального существования общеевропейского кино является характер его распространения: сравнительно широко, пересекающего воображаемые европейские границы и границы многих других стран – по аналогии с распространением Арт-синема; с задействованием всей системы небольших европейских и неевропейских, но «культурно ориентированных» фестивалей (так, образцовый фильм общеевропейского кино в жанре *heritage cinema* – «Последний сентябрь» Деборы Уорнер – является номинантом Каннского, Торонтского, Монреальского, Эдинбургского и Дублинского кинофестивалей 1999 года); с многочислен-

ными показами в рамках культурных обменов разных стран и «фестивалей европейской культуры»; с попаданием в видео и DVD-прокат, чаще всего в специфические серии (в России примером могут служить видеосери «Пять звезд» и «Кино без границ»). Отдельно обращу внимание на активное участие Великобритании (в различных конфигурациях — отдельно Шотландии, или Уэльса, или Великобритании в целом) в множестве европейских киноинициатив: в области кино Великобритании можно считать частью Европы, и конечно, большую роль в новом европейском кино играет британская традиция изображения прошлого — о чем пойдет речь чуть ниже.

Необходимо сразу сказать, что кинематограф новой Европы создавался в таком виде не в последнюю очередь с осознанной целью: придать кинематографическое лицо Европейскому Сообществу, наделить географическое пространство нового политического объединения общими образами ландшафтов («Пейзаж, воображаемый или реальный, всегда был принципиально важен для обозначения контуров того, что Эдвард Саид называл «воображаемой географией», через которую выстраивается идентичность»<sup>17</sup>) и общим культурно-идеологическим ценностным содержанием<sup>18</sup>. В его рамках и кино, изображающее актуальную современность, и посвященное прошлому heritage cinema предсказуемо транслируют идеологию европеизма более открыто, чем какие-то другие модели, проблематизируют и одновременно утверждают возможность существования европейского «общего» даже в виде набора значимых различий. Вообще сама поддержка тех или иных проектов, предоставление фильму возможности быть снятым и показанным в этой модели производится с опорой на «европейские культурные ценности» в расхожем их варианте. На «единство в разнообразии», «Европу регионов»: и поддержку получают фильмы, репрезентирующие региональную этническую и культурную идентичность — кино Прованса, Уэльса, Северной Ирландии, кино Каталонии. На поддержку стран и кинематографий Восточной Европы: и болгарские, польские фильмы, фильмы, сделанные на территории бывшей Югославии пополняют своим видением проблем, своим образным рядом коллективную картинку «новой Европы» (далеко не всегда позитивным видением — но показателен уже сам факт возможности этого высказывания, того, что для него созда-

<sup>17</sup> Hall S. European cinema on the verge of a nervous breakdown // Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema. P. 46.

<sup>18</sup> Подробно о проблемах конструирования «европейской культурной идентичности» в начале 1990-х см. в: Самутина Н. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»).

ются условия)<sup>19</sup>. На европейские традиции литературной культуры: и в новом европейском кино, как и в костюмном историческом кино предыдущих десятилетий, очень велик процент экранизаций классики, но теперь к ней более массово добавились современные книги европейских писателей. В эти же институциональные потоки вливается кино, произведенное киноиндустриями второго и третьего звена, понимающими всю безнадежность конкуренции с Голливудом и видящими свое место именно в европейском кино «культурных идентичностей».

В целом новое общеевропейское кино находится примерно между Арт-синема (если брать его в классической модели) и национальными кинематографиями европейских стран — по-настоящему же можно говорить о сильном «размывании» существовавшей несколько десятилетий назад ситуации, о том, что культурные задачи и соответствующая им институциональная организация кинематографа на территории Европы объединяют сегодня все три ранее весьма различавшиеся модели. Объем данной статьи не позволяет приводить многочисленные примеры этого «встречного движения». Замечу лишь, что «гиганты» интеллектуального проблемного Арт-синема, вроде Ларса фон Триера и Михаэля Ханеке, составляют сегодня скорее исключение: многие «заслуженные» режиссеры Арт-синема, такие как Бернардо Бертолуччи или Вернер Херцог, и сравнительно более молодые авторы, такие как Франсуа Озон или Матье Кассовиц, балансируют на грани популярного кино или прямо на него переключаются, подобно уже упоминавшемуся Люку Бессону. Роль Автора как культурно-экономического бренда, и особенно понимание кино как произведения «высокого искусства» в последнее десятилетие заметно уменьшилась, не в последнюю очередь благодаря общим тенденциям в современном искусстве, с его пересмотром многих традиционных категорий, таких как Автор, Произведение, Вкус, с той ролью, которую даже в интеллектуальных практиках сегодня играет массовая культура. Эту тенденцию подкрепляет и общий политико-эстетический «переворот» последних шести лет, когда в кино, признаваемом актуальным на международном уровне, в кино, котирующемся в высших экспертных кругах фестивалей класса А, произошел резкий поворот к «условно-реалистическому», политизированному по содержанию и упрощенному по форме кинематографу. Ключевая фигура постмодернистского кино на-

<sup>19</sup> Одним из замечательных примеров, иллюстрирующих видение «новыми европейцами» своего места в Объединенной Европе, может служить коллективный фильм «Образы Европы» (2004), состоящий из 25 сюжетов, снятых кинематографистами разных стран о Европейском союзе. Представленное там видение современной Европы, мягко говоря, далеко от идеализации.

чала 1990-х — эстет, художник, скрупулезный постановщик рафинированных кинополотен Питер Гринуэй — продолжая работать, полностью оттеснен на периферию зрительского внимания, а «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля два раза получают братья Дарденн, рассказывающие камерные социальные истории про персонажей городского дна. Такого рода истории в современном европейском кино многочисленны, и их умножение, может быть, как ничто способствовало переконфигурации пространства современного европейского кино: потому что не любая, но очень многие из этих историй могут быть вознесены на пьедестал европейских фестивалей (в качестве примера назову «Головой о стену» (Германия-Турция) режиссера-реалиста Фатиха Акина, фильм о жизни турецких эмигрантов в современной Германии, достаточно традиционное по способам съемки мелодраматическое повествование, получившее Золотого медведя на Берлинском фестивале в 2004 году). С другой стороны, новое европейское кино и национальные кинематографии европейских стран (напомню, что сейчас речь идет о моделях, и слово «национальные» употребляется именно в этом смысле) существуют во все более пересекающихся пространствах, и на фестивалях европейские копродукции можно порой увидеть в программе «Национальные хиты», а какие-нибудь «Дни итальянского кино в Париже/Амстердаме/Москве» могут включать в себя одновременно европейские копродукции о проблемах миграции и неравенства, европейское же heritage cinema, и веселые итальянские комедии положений или мелодрамы из светской жизни высшего общества.

Новое общеевропейское кино в целом, и heritage cinema в частности, может быть неплохо определено именно через отталкивание от модернистского канона классического Арт-синема (различия с Голливудом, особенно в изображении прошлого, я анализирую дальше). Поскольку в нем значительно ослаблена система авторства и практически отсутствуют «звездные» режиссеры, звездой такого фильма гораздо чаще становится широко известный европейский актер — Жерар Депардьё, Натали Бэй, Эмма Томпсон, Пенелопа Крус, Хавьер Бардем, Майкл Гэмбон. Хотя нередко фильм строится на полном отсутствии звездных персонажей, а актерами могут выступать даже любители (недавний фильм «Хористы» Кристофа Барратье — heritage cinema, производство Франция-Швейцария-Германия, национальный хит 2005 года во Франции — рассказывает об интернате для мальчиков-сирот, и, конечно, все основные роли исполняют дети-актеры). Это кино обычно лишено модернистской многозначительности, свойственной Арт-синема, оно не столь сильно ориентировано на новацию. Своим адресатом оно видит скорее рядового зрителя (что позволило Ричарду Дайеру и Женетт Венсендо определить его как «кинематограф

для среднего класса»<sup>20</sup>), «среднего» европейца, достаточно «культурного», чтобы хотеть от кинематографа выражения разделяемых им ценностей, в число которых не входит голливудский глобализм, но недостаточно вовлеченного в интеллектуальные дискурсы, чтобы ценить новаторство киноязыка или интересоваться философскими вопросами. Это популярное кино, сделанное европейцами для европейцев, существует сегодня в разных тематических и стилистических вариантах, но все они, тем не менее, тесно связаны с идеей кинематографической культуры: культуры как классического наследия прошлого, и культуры повседневной.

Для репрезентации прошлого общеевропейское кино в первую очередь «выбрало» форму, которая получила название heritage cinema, «кино наследия». Эта форма (можно, вероятно, даже говорить о ней как о жанре, если понимать под жанром конвенциональный набор повторяющихся эстетических и идеологических элементов, постоянный каркас, заполняющийся различной фактурой) вобрала в себя многие черты уже описанного «костюмного исторического кино». В глазах исследователей это сослужило ему плохую службу: на heritage cinema, которое в середине 1990-х годов оказалось одним из самых заметных европейских кинематографических явлений, посыпались те же обвинения в регрессивности, в «уходе в прошлое» и игнорировании актуальных проблем современности, в эстетическом и идеологическом консерватизме, которые ранее адресовались британскому костюмному кино. Безусловно, heritage cinema сконструировано как кино «ностальгическое», и зритель, на которого оно рассчитано, опознает основную эмоцию, им репрезентированную или вызываемую, как ностальгию. Однако со значением этой эмоции, с ее идеологией необходимо, на мой взгляд, разбираться дополнительно. Если угодно, это вопрос о некоем парадоксе нового европейского кино: если heritage cinema было (и есть — хотя в последние 5–6 лет его роль и объем существенно уменьшились, сегодня киноиндустрия Европейского Сообщества производит гораздо больше кино на темы современности) целиком ностальгическим феноменом с той смысловой нагрузкой, которая свойственна его «костюмному» аналогу, если ностальгический способ репрезентации прошлого не нес в себе позитивной нагрузки, то как вышло, что ему полностью удалась «поставленная задача» по формированию образной основы современного европейского кино? Как получилось, что именно heritage cinema стало «платформой» для конструирования кинематографической «европейской идентичности» и с успехом выполнило эту задачу, уступив в дальнейшем место другим художественным формам? Ответив на вопрос

<sup>20</sup> Popular European Cinema.

о смысле и характере ностальгической репрезентации прошлого в европейском кино — разумеется, на фоне того, что нам уже известно о других способах репрезентации прошлого в кино, — мы сможем поставить этот вопрос и применительно к кино российскому.

Итак, как же устроены ностальгические повествования heritage cinema, многочисленные в европейских копродукциях середины 1990-х — начала 2000-х? На первый взгляд кажется, что heritage cinema тоже работает как «окно в прошлое», поскольку оно строится на детальной реконструкции предметной среды и представляет обычно связанное, традиционное сюжетное повествование. Но если сравнивать европейское heritage cinema с голливудским «окном в прошлое» и с типичной голливудской конструкцией нарратива, становятся очевидными значимые отличия. Во-первых, это «окно в прошлое» не абсолютно, оно обычно сделано с некоторым «смещением», с элементами остранения «исторического» времени, с «ностальгическим зависанием» в каких-то эпизодах — «зависанием», указывающим нам на недоступность прошлого и сконструированность его именно как воспоминания, не как пространства непосредственного присутствия. Для этого в сюжет часто вводится фигура вспоминающего прошлое персонажа, а то и все повествование формируется как флэшбэк, как пространство памяти частного лица. Другие возможности создания остранения связаны собственно с кинематографическими средствами: с ностальгической музыкой, наложенной на «лирические фрагменты», приостанавливающие или даже разрывающие нарратив; с изменением цвета или введением замедленной съемки; с широким использованием фотографии и других возможностей продуцирования ностальгической ретростилистики. Например, в «образцовом» ностальгическом фрагменте из фильма «Последний сентябрь» девочка — главная героиня, с фигурой которой и связан этот ускользающий сентябрь детства, это шемящее прошлое, — смотрит на приготовления к празднику из окна, в подзорную трубу. В кашированном кадре, представляющем ее субъективное зрение, мы видим идиллическую картинку, по цвету и композиции напоминающую старые фотографии; звучит мягкая музыка, камера «выхватывает» из ландшафта разные фрагментарные сценки: бегущие дети, дамы в белых платьях и шляпах, колышущаяся на ветру высокая трава и т.п. Все происходящее на наших глазах, в реальном времени текущего фильма, подается одновременно и как прошлое, недоступное и желанное, — рождая ту самую ностальгическую эмоцию, то ощущение прикосновения к прошлому, которое можно считать «фирменным знаком» лучших образцов heritage cinema. В других эпизодах оно вводится просто с помощью замедления действия, «зависания» сюжета и концентрации на деталях — принципиальное внимание европейского кино к качест-

венной операторской работе как показателю уровня кинематографической культуры (в данном случае оператором выступает Славомир Идзак, оператор Кшиштофа Кесьлевского, один из крупнейших мастеров европейского кино) наслаивается здесь на потребность heritage cinema в концентрации на деталях, на элементах, удостоверяющих бесценность и «реальность», конкретную культурную форму именно этого прошлого — Южной Ирландии 20-х годов XX века. Аналогичным образом в немецком фильме «К чему помыслы о любви» (2004, режиссер Ахим фон Борис), серьезные актеры Даниэль Брюль и Аугуст Диль разыгрывают ностальгические моменты почти как основное содержание, параллельно течению сюжетной линии — в белых одеждах, смеющиеся, бегающие по лесу, иногда в замедленной съемке, — и Германия 1930-х, воплощенная в костюмах и интерьерах, наслаивается в фильме на какое-то время молодости, время осязаемой тоски по прошлому как навсегда ушедшему, присутствующему только в образе-воспоминании, что дополнительно задано с самого начала рамочной конструкцией воспоминания одного из героев.

Основной сюжетной формой ностальгических повествований heritage cinema можно считать историю детства, или, точнее, воспоминания о детстве. Его центральным персонажем, протагонистом оказывается ребенок, особенно взрослеющий ребенок, переживающий последнее лето/зиму детства или юности; или — в качестве эквивалентной ребенку фигуры — взрослый, медлящий на пороге принятия важного решения, ищущий свой путь (примеры, соотносимые в своей типичности с фильмом «Последний сентябрь» — «Секреты сердца» (Монксо Армендариз, 1997), «Отблески пламени» (Луис Филипп Роха, 1995), более поздний хорватский фильм «Sleep sweet, my darling» (Невен Хитреч, 2005). Сразу скажу, что эти персонажи лишены жесткой жанровой мотивированности, характерной для голливудского исторического кино: они могут быть совершенно различны и объединяются только одним важным свойством, которое можно условно назвать простодушием — невинностью детства или простотой обычного «маленького человека». Одним из самых существенных содержательных моментов мне представляется то, что, в отличие от британского «костюмного кино», европейское heritage cinema как правило не погружается в прошлое слишком глубоко, не выходит за пределы XX века (хотя есть отдельные интересные варианты работы с XVIII и XIX веком, а именно с моментом становления личности через науку или высокое искусство, обретением человеком «себя» в нелегком взаимодействии с окружающим социумом — «Ангелы и насекомые» Филипа Хааса (1995), «Спящий брат» Йозефа Вильсмайера (1995), «Я — Дина» Оле Борнедала (2002). Чаще всего heritage cinema «разбирается» не с отдаленным и

идеализированным прошлым, а с прошлым нашей современности, «modernity», имеющим прямое отношение к нам — и этот ребенок, выступающий протагонистом сюжета, еще вполне может обернуться стариком, помещенным в условно заданные «наши дни». Действие heritage cinema может приходиться на самые тревожные моменты прошлого столетия — такие как война в Испании («Отблески пламени», «Голова в облаках») или борьба Ирландии за независимость («Последний сентябрь») — или на вполне мирные, но совсем не простые для основных персонажей 70-е («Солино» (2002) — фильм Фатиха Акина об итальянских эмигрантах, или «Сестры Магдалины» (2002) Питера Муллана, рассказывающие о жизни девушек в исправительных интернатах в Ирландии). Конструкция этих фильмов предполагает, между тем, именно реализацию метафоры «отблески пламени»: История с большой буквы, История громких событий, войн и катастроф XX века всего лишь бросает отблеск на личные истории протагонистов, на их частное прошлое, негромкое и мало соотносящееся с тем, что принято считать «столбовой дорогой истории». Прошлое heritage cinema — это камерное прошлое «обочины». Тщательно реконструируя предметную наполненность эпохи, режиссеры интересуются негромкими историями частной жизни, и более того — жизни детей; следят за неуловимыми изменениями чувств героев, за тем, как они переживают ощущение уходящего детства/юности и находят свой путь в мире, который вдруг становится другим.

Такая «отстраненность» общей истории (Истории с большой буквы) чрезвычайно показательна. Прошлое и историю европейское heritage cinema разделяет так принципиально, как этого не делала ни одна кинематографическая модель, и сравнить это можно разве что с ходом, предложенным Федерико Феллини в «Риме» и «Амаркорде». Для оглядывающихся на истекший век 1990-х, пытающихся конструировать европейскую идентичность — т.е. желательно общее, и желательно позитивное, европейское прошлое, — история XX века полна ловушек и по большому счету вообще неприемлема: раздирающие континент войны, такая трагедия как Холокост, социальные проблемы, миграция и т.д. Из кинематографических форм самое большое отторжение вызывает конструкция исторического, на которую опирается Голливуд: потому что с точки зрения европейского кино она является прямым аналогом «большого исторического повествования», тотальным и в значительной мере сфальсифицированным с помощью жанровых механизмов. История как событийный процесс с его глобальностью, причинно-следственными связями, с невымышленными персонажами, выступающими, тем не менее, как аллегории Добра и Зла, борющиеся в рамках четких недвусмысленных конфликтных схем, оставляется голливудским историческим боевикам и мелодрамам — или

большому европейскому эпосу в рамках Арт-синема, не прекратившему свое существование в 1990-е годы, хотя и изрядно «сдавшему позиции». Примерами европейских авторских эпических повествований, легко отличимых от heritage cinema и по устройству сюжета (масштабность, событийность), и по проблематике (человек, или семья, в Истории), и эстетически (реалистическая манера съемки, создание эффекта «окна в прошлое») в описываемую эпоху могут служить «Вкус солнечного света» Иштвана Сабо (1998), «Непобедимый» Вернера Херцога (2001) или «Восток-запад» Режи Варнье (1999). Но для heritage cinema невозможны ни глобальность эпоса, ни такая степень вовлеченности в разговор об Истории. Нормой для него является камерность и рассказ о частном. Это чье-то выделенное малозначительное прошлое, это личные переживания, связанные с необходимостью «вписываться» в окружающий мир, вырабатывать осмысленные стратегии частного поведения. И это ностальгия, ностальгическая эмоция, всячески лелеемая даже в условно «тяжелых» фильмах, — в то время как в относительно «светлом» мелодраматическом кино, таком как «Последний сентябрь» или британская «Гувернантка» (Сандра Голдбахер, 1998) — фильм о жизни еврейской девушки, якобы причастной к изобретению фотографии, — ностальгической эмоции вообще отводится центральное место.

Повторю еще раз, что прошлое противопоставляется в heritage cinema Истории, а ностальгическое — историческому. Но при этом важно заметить, что История и соответствующая ей открытая идеология «исторического процесса» удалена из этого вида кино не полностью. Она всегда присутствует в фильмах на уровне «значимого отсутствия», тех самых «отблесков пламени» — и потому, что историческое время в heritage cinema обозначается обычно очень точно (это не «прошлое вообще», а конкретно 10-е или 20-е, или 30-е годы XX века), и потому, что именно «отблески» порой становятся катализатором малоуловимых изменений в самоощущении персонажей. История с большой буквы как глыба на картине Магритта висит где-то над событийной канвой фильма, и ее тень, часто непонятная для самих участников повседневной жизни, периодически на них падает. Отказываясь реконструировать Историю, отказываясь иметь с ней дело «напрямую», heritage cinema все же сохраняет ее в зоне своего внимания, возможно, именно для того, чтобы более заметно продемонстрировать фигуру своего отказа.

Существенным эстетико-идеологическим моментом является то, что, реконструируя прошлое, heritage cinema реконструирует в меньшей степени события, и в большей степени — состояния. Оно, конечно, всегда сюжетно наполнено и даже бывает смешным, изображая проказы детей (и отсылая в этом опять же к прообразу всего ностальгического кинематогра-

фа — «Амаркорду» Федерико Феллини; на этом примере виден механизм взаимодействия Арт-синема, некогда создававшего высокие образцы, и «среднего» европейского кино, многократно тиражирующего эти образцы почти в рамках «формульного повествования». «Heritage cinema» редко бывает рассчитано на новацию, и очередная история детских проделок или первой любви только упаковывается в нем в различные региональные и временные обертки). Но, повторю, существенны не события. На первый план в этом типе кино всегда выходит атмосфера и умение его создателей, к каковым относится не только режиссер, но в большей степени художники и операторы, воспроизвести это странное состояние «светлой печали», ностальгической тоски, спровоцировать зрителя на переживание чувства любви к прошлому вместе с осознанием его недоступности. Детальная реконструкция старых вещей, предметов обихода, одежды, всевозможных мелочей, застольных ритуалов, замедленное любование всем этим производит на свет воображаемую фигуру «культурного европейца», умеющего чувствовать, жить частной жизнью — фигуру «Неспешности», если использовать название посвященного именно этому феномену произведения Милана Кундеры — и помещает эту фигуру в основание искомой «европейской идентичности». То есть общности, объединяющей предполагаемого зрителя в неспешности и ностальгическом переживании прошлого, вопреки множественным различиям. В heritage cinema, может быть, наиболее полно воплощается некоторая часть наследия европейской культуры: та часть «культуры», которая апеллирует к ценности обычного, к неуловимой красоте повседневного. В неспешном повествовании heritage cinema всегда открыт простор для заметной операторской работы. Добавим сюда все возможности искусственного состаривания пленки, частое использование замедленной съемки, уже упоминавшееся задействование мягкой музыки в моменты подчеркнутого конструирования атмосферического ностальгического образа. Механизм работы heritage cinema можно сравнить с эффектом рассматривания старых фотографий. Хотя к недоступности фотографического референта здесь добавлена еще проблема сконструированности: вещи могут быть старыми, а костюмы аутентичными, и все же мы знаем, что смотрим художественное кино, в котором реальны только мы сами, наше зрительское восприятие — и наша ностальгия.

Примерно представляя себе, как устроено современное европейское heritage cinema, и каковы принципиальные пункты, позволяющие называть его ностальгическим, мы можем теперь задать закономерный вопрос о смысле и характере ностальгии, репрезентированной кинематографическими средствами. Для чего Европе по-настоящему понадобилось это ностальгическое кино, и что такое ностальгия — не «вообще», а в этом конкретном временном промежутке.

## Идеология ностальгии: разрыв, утопия, ирония

Поиск в Интернете по запросу «кино и ностальгия» выдает несколько тысяч ссылок на тексты и учебные программы, так или иначе рассматривающие эти предметы в соединении друг с другом. К сожалению, степень повторяемости мыслительных ходов и общей механической «сплюсванности» двух названных явлений чрезвычайно высока. Отчасти эта проблема связана с непроясненностью самого понятия «ностальгия», которое задействуется в киноисследованиях не всегда критически, и порой механически переносится из дискуссий историков. Оно вообще довольно плохо совмещается с дифференциацией внутри кино, зачастую «охватывая» в едином порыве (например, в порыве назвать ностальгическим все современное медийное отношение к истории, как это делает Фредрик Джеймисон в ряде текстов о постмодернизме<sup>21</sup>) ряд совершенно не совместимых идеологически, эстетически и экономически кинематографических явлений. К примеру, можно предложить сравнить ностальгию в кино жанра фэнтези — как метко пишут Малкольм Чейз и Кристофер Шоу, «магическую ностальгию странно немотивированного присвоения прошлого»<sup>22</sup> — и ностальгию европейского кино, представленную в heritage cinema. С точки зрения общей теории постмодернизма и то, и другое — всего лишь медийные симулякры исторического. Но если нас интересуют не только различия между XVIII—XIX веком и современностью, но новизна и различия в самой текучей изменчивой современности, мы сумеем отличить сказочное пространство произвольной эклектичной фантазии от старательной реконструкции предметной среды определенного десятилетия. Кроме того, важно установить, всегда ли ностальгическое чувство, представляющее коллективную идентичность, одинаково: имеем ли мы дело в любом случае исключительно с инфантильным эскапизмом, с «регрессией» в счастливую вневременную утопию детства, — или в ностальгической эмоции есть место для более продуктивного, «оживляющего» и возвращающего к современности чувства прошлого.

В современной концептуализации и критике ностальгического обычно выделяется несколько основных пунктов. Прежде всего, это его утопический и атмосферно-продолжительный характер, оборачивающийся антиисторичностью, ориентированный не на знание, а на эмоцию.

<sup>21</sup> Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke UP, 1991; Jameson F. Nostalgia for the Present // The South Atlantic Quarterly. 1989. No. 2 (88); Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее?

<sup>22</sup> Chase M., Shaw C. The Dimensions of Nostalgia. P. 15.

Светлана Бойм, дающая определение этому понятию с опорой на работы Жана Старобинского и Сьюзан Стюарт, пишет: «Ностальгия (от греч. *nostos* – возвращение домой, и *algia* – тоска) – это тоска по дому, которого больше нет, или, может быть, никогда не было. Это – утопия, обращенная не в будущее, а в прошлое, а также проекция времени на пространство. Ностальгия – это попытка преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство»<sup>23</sup>. Второй пункт связан с тем самым моментом, который в определенной исторической традиции описывается как «травма», но по-другому может быть определен просто как некоторый сбой в социальном ощущении времени, вызванный трагическими событиями в недавнем прошлом или неопределенностью в настоящем: «В определенные переходные периоды истории она (ностальгия. – *Н.С.*) может быть защитной реакцией, поиском в прошлом той стабильности, которой нет в настоящем. В такие моменты прошлое начинает обладать большей харизмой, чем будущее, и иногда оказывается более непредсказуемым»<sup>24</sup>. В то же время это «нарушение» может соотноситься вообще с характером современного («modern») восприятия исторического движения, быть, условно говоря, нормой современного социального существования: «именно в западных обществах, с их линейным и секулярным восприятием времени и истории, создаются особенно благоприятные условия для синдрома ностальгии»<sup>25</sup>. Чейз и Шоу, опираясь на классиков социологии Вебера и Дюркгейма, воспроизводят набор аргументов о «недостаточности» настоящего, о неспособности коллективных структур современных обществ обеспечить неконфликтное восприятие социальной реальности, что и «делает иррациональные заместители вроде харизмы и традиции очень привлекательными»<sup>26</sup>. В принципе это во многом совпадает и с концепцией ностальгии у Фредрика Джеймисона, который любые утопические модели, будь то фантастические утопии будущего или ностальгические утопии прошлого, связывает с недоступностью «напрямую» нашего отчужденного настоящего «эпохи позднего капитализма» и с необходимостью «непрямого видения», поскольку лишь оно обеспечивает доступ к настоящему, – в частности, через ностальгические проекты квазиисторического прошлого (Прустовский проект памяти или «Воображаемый

<sup>23</sup> Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: случай Ильи Кабакова // НЛО. 1999. № 39.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Chase M., Shaw C. The Dimensions of Nostalgia. P. 3.

<sup>26</sup> Ibid. P. 6

музей прошлого» в современных медиа – например, фильм Стенли Кубрика «Барри Линдон»)»<sup>27</sup>.

«Ряд теоретиков культуры определяют весь опыт постмодерна в целом как своего рода макроностальгию. Мы лишены своего аутентичного пространства, и поэтому популярная культура заполняет разрыв сфабрированными образами дома и корней: и как бы ни была убедительна эта попытка, она в сущности обречена, хотя бы в силу своего эклектизма. Потому что если мы можем быть «дома» и здесь, и там, и вообще где угодно, можно ли искомое место вообще называть домом?»<sup>28</sup>. Анализируя ностальгию на первый взгляд довольно нейтрально, все же во многом эту точку зрения разделяет и крупный историк Дэвид Лоуэнталь, автор часто цитирующейся статьи «Ностальгия проговаривает то, чего не было»<sup>29</sup>. Он выделяет три основных момента, характеризующих наши представления о современной ностальгии и вызывающих гневную критику, в первую очередь у историков. Это коммерциализация ностальгии, массовое производство и циркуляция в коммерческой сфере «артефактов» прошлого и их имитаций. Это оккупация ностальгией медиа, что приводит к размыванию «чувства реальности» исторического. И это многократно упоминавшийся реакционный характер ностальгии, ее образ прошлого, более благородного и достойного, чем прошедшее в негодность настоящее – образ, не только «фальсифицирующий прошлое», но и угрожающий будущему. Лоуэнталь не разделяет диатрибу, звучащих в адрес ностальгии от его коллег-историков (обзор подобных точек зрения содержится в его статье), но все же его аргументы «в пользу» ностальгических эмоций недостаточно уверенны, и в итоге оборачиваются тоже культурной критикой ностальгического. Так, он замечает, что ностальгические предположения о возвышенном пасторальном прошлом базируются на ложной посылке, будто «прошлое было единым и понятным, в отличие от несвязного, разделенного на множество фрагментов настоящего»<sup>30</sup>. Разрыв, фрагментированность как качество, вытесняемое в ностальгической эмоции, лежит, по мнению Лоуэнтала, в основе ностальгической «подмены», когда прошлое конструируется как единое, в то время как настоящее никогда таковым не бывает. Таким образом, все равно в итоге ностальгия оказывается в статье Лоуэнтала «болезнью» исторического сознания, хотя он призывает коллег видеть в ней скорее симптом, чем причину.

<sup>27</sup> Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? С. 37.

<sup>28</sup> Chase M., Shaw C. The Dimensions of Nostalgia. P. 15.

<sup>29</sup> Lowenthal D. Nostalgia tells it like it wasn't // The Imagined Past: History and Nostalgia; см. также: Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. СПб., 2004.

<sup>30</sup> Ibid. P. 29.

Редкий момент социальной и индивидуальной «пользы», выделяемый в ностальгическом, связывается с его утопическим же качеством «альтернативности», с потребностью взглянуть на мир прошлого по-другому (замечу сразу, что это качество, столь принципиальное для меня, актуализируется в работах по ностальгии сравнительно редко, и особенно редко — в работах по ностальгическому кино, как правило, сосредоточенных в большей степени на «травме»): «ностальгия в сочетании с рефлексией помогает расширить горизонт ожидаемого, вспомнить о другом времени, о потенциях, не реализованных в настоящем, и попробовать подойти к истории нетелеологично»<sup>31</sup>. Это воспоминание о потенциях, не реализованных в настоящем, о рефлексивности ностальгии вполне можно противопоставить ее концептуализациям как феномена «тотально регрессивного», стремлению описывать ностальгию только как приоритет идеализированного прошлого перед ущербным настоящим. «Подойти нетелеологично» не просто к истории, а к прошлому в целом, очень важно. Но для общей картины необходимо проанализировать еще одно понятие, нередко обсуждаемое в связи с ностальгией — это понятие иронии.

Ирония появляется то как двойник, то как антагонист ностальгии в работах, посвященных описанию постмодернистского состояния культуры — начиная с работ Фредрика Джеймисона. Я буду опираться на влиятельную статью «Ирония, ностальгия и постмодерн» Линды Хатчеон (известной своей дискуссией с Джеймисоном о постмодернистской иронии, представленной не только в этой статье, но и в ее книге об иронии)<sup>32</sup>. Собственно «дискуссионным» является тезис Линды Хатчеон о том, что критика Джеймисоном постмодернистской культуры сама может быть названа ностальгической, конструирующей идеальный образ докапиталистического общества. Но в контексте проблематики моей работы более интересна общая емкая характеристика ностальгического и иронического в работе Хатчеон. Отталкиваясь, как и многие теоретики постмодернизма, от примеров в архитектуре, Линда Хатчеон показывает, что во многих случаях то представление о прошлом, которое мы можем назвать постмодернистским, или современным, одновременно ностальгично и иронично: оно репрезентирует тоску по осмысленной целостности, утопически мерцающей откуда-то из прошлого, и в то же самое время деконструиру-

<sup>31</sup> Бойм С. Указ. соч.

<sup>32</sup> *Hutcheon L.* Irony, Nostalgia and the Postmodern (1998). Эта статья является Интернет-публикацией, поэтому в дальнейшем ссылок на страницы я не ставлю. Статья доступна по адресу: <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>; *Hutcheon L.* Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony. L.; N. Y.: Routledge, 1994.

ет эту тоску, ее всячески обыгрывает и в некотором смысле преодолевает. «В постмодерне, иначе говоря (и здесь возникает источник напряжения) сама ностальгия вызывается на ковер, эксплуатируется и иронизируется. ...Если, как нередко утверждалось, ностальгия — это побочный продукт культуры модерна (с ее отчуждением, ее столь оплакиваемой потерей традиции и сообщества), тогда комплексные отношения постмодерна с модерном — отношения одновременно разрыва и континуальности — могут помочь нам понять необходимость добавления иронии к этому ностальгическому наследию».

Даже если согласиться, в духе глобальных культурологических концепций, что современная культура в целом скорее ностальгична, необходимо, по мнению Линды Хатчеон, уметь выделять и анализировать места иронии в общем медийном ностальгирующем пространстве: «некоторые области современной культуры — области постмодернизма — хорошо осведомлены о соблазнах и рисках ностальгии, и пытаются сделать их очевидными с помощью иронии». Под иронией Линда Хатчеон, так же, как и большинство современных теоретиков (например, Джон Коуи, анализирующий иронию в европейском кино 1990-х, в постмодернистском представлении истории у Дерекка Джармена и других режиссеров аналогичного плана)<sup>33</sup>, имеет в виду культурный механизм остранения. Мы говорим об ироническом в том случае, если нечто выражается с помощью языка, имеющего противоположное значение; если с использованным языком не происходит идентификации, и в нем отсутствуют как «большие повествования», так и «сакральные слова», претендующие на выражение Истины. Это наличие дистанции очень заметно представлено в авторском интеллектуальном кино, и Коуи даже отваживается понимать европейскую культурную идентичность как своеобразную конфигурацию мелодраматического и иронического в разных пропорциях.

Обосновав в целом возможность относительно мирного сосуществования ностальгического и иронического «рядом» — с целью не допустить идеологической эксплуатации ностальгических эмоций в негативном модусе «регрессивного», — Линда Хатчеон справедливо характеризует механизмы действия постмодернистской иронии в современном культурном пространстве через работу с «воображаемыми сообществами» (примерно так же Светлана Бойм описывает концептуальную работу с ностальгическим у Ильи Кабакова). Ироничная постмодернистская ностальгия конструируется через изменение отношения сообщества к коллективным ценностям и идеалам, которые недавно считались незыблемыми. И вооб-

<sup>33</sup> *Caughie J.* Becoming European. Art Cinema, Irony and Identity // Screening Europe: Image and Identity in Contemporary European Cinema.



ще это слово, «отношение», выделяется как принципиально важное в характеристике не только иронического модуса ностальгии, но ностальгии в целом. «Я утверждаю, что называть что-либо ироничным или ностальгическим означает в меньшей мере описание самой общности, чем определение качества отношения. ...ностальгия не есть что-то, что вы «воспринимаете» в объекте — это то, что вы чувствуете, когда два различных момента времени, прошлое и настоящее, для вас соединяются, и это соединение часто обладает существенной эмоциональной значимостью». То же можно сказать и об иронии, только сдвиг в восприятии, делающий его ироническим, может быть связан с различием культурных языков — языка произведения и языка его воспринимающего (как например в обыгрывании соцреалистических объектов в практиках современного искусства). И еще одно общее качество ностальгии и иронии выделяется Линдой Хатчеон: их «трансидеологичность» (термин Хейдена Уайта), то обстоятельство, что и правые, и левые, и вообще любые политические идеологии могут использовать не только иронию, но и ностальгию в своих целях. Например, тоска по идеализированному пасторальному сообществу, помещенному в прошлое, может быть свойственна и фашиствующим группам — и гораздо более либерально настроенным экологическим движениям. То есть Линда Хатчеон отказывается от стереотипного восприятия ностальгии как тотально консервативного феномена, и вообще ставит под сомнение всеобщую неявную предпосылку, что у ностальгии есть своя неизменная жесткая идеология. Ностальгическое, по мнению Линды Хатчеон, может задействоваться различными идеологическими системами в своих целях, и соответственно может изменяться в зависимости от того, какими эти цели являются.

Подведем промежуточные итоги. Критическое понимание ностальгии в том виде, в котором оно исходит от исторического сообщества, заведомо непродуктивно для культурологической работы с современным кино в многообразии его форм и в очевидной разнице в поставленных задачах между способами кинематографической репрезентации исторического («прошлого»). Негативистские описания феномена ностальгии, имеющие своим противоположным полюсом позитивно понятую традиционную историчность («историю историков»), не склонны учитывать тот факт, что история и прошлое никогда не представлялись в кино так, как они представляются в учебниках. По поводу «коммодификации» можно сказать, что ностальгические формы кино обычно гораздо менее финансово успешны, гораздо более нуждаются в поддержке культурных институций, чем массовые формы исторического кино. Да, прошлое в ностальгическом кино условно (по сравнению с тщательной проблемной реконструкцией прошлого в каком-нибудь добротном историческом ис-

следовании) — но точно так же, и во многом гораздо хуже обстоит дело с прошлым в исторических боевиках и даже биографических фильмах. «Историчность», которая могла бы устроить требовательных историков, возможна (о чем многократно писал Роберт Розенстоун, «лазутчик» историков в мире масс-медиа) только в очень редких образцах авторского интеллектуального кино, максимально рефлексивных и в силу своей сложности и необычности лишенных доступа к массовому зрителю<sup>34</sup>. Да, ностальгические повествования в европейском кино нередко представляются как идеализирующие «утерянный рай», как утопические — и это качество утопии в самом деле неотъемлемо от любого ностальгического повествования. Но отношение к утопии и идеологические задачи, сопровождающие ее конструирование, могут быть очень различны: утопии heritage cinema не выглядят ни чрезмерно идеалистическими, ни безнадежно утраченными в прошлом, и самое главное — как я попытаюсь доказать — они обладают достаточно сильным «строительным» потенциалом, обращенным к настоящему и будущему. И даже если мы согласимся принять общую теорию Джеймисона о ностальгии как реакции на отчуждение человека от социальной реальности в медийном пространстве постмодерна, нам надо будет что-то делать с социальными задачами различных групп, стоящими за производством различных же исторических и ностальгических образов. Например, с тем обстоятельством, что с точки зрения европейского кино, его производителей и его зрителей, никакого идеологического или эстетического единения с Голливудом быть не может: Америка — это всегда Другой. А европейское кино говорит о ностальгии, так же, как и обо всем остальном, только через призму своей европейскости (выраженной не просто в образности, но в способах производства, распространения, зрительской адресации).

Поэтому опорными точками дальнейшего движения я хотела бы выбрать два важных тезиса из сделанного только что обзора. Это утопическое качество «альтернативности», воображаемого изменения травматичной истории, присутствующее в ностальгических повествованиях; и это понимание ностальгического как особого способа отношения к прошлому, характеризующего *различные* воображаемые сообщества и несущего *различную* идеологическую нагрузку в зависимости от того, кто его в данной ситуации переживает.

Отталкиваясь от этих двух пунктов, я пытаюсь ответить на принципиальные вопросы данной работы. Почему современное европейское кино

<sup>34</sup> Rosenstone R. Visions of the Past: the Challenge of Film to our Idea of History; Revisioning History. Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press, 1995.

в середине 1990-х — начале 2000-х годов, в период самоконструирования, так часто обращалось к прошлому? Почему оно охотно выбирало для этого ностальгическую форму *heritage cinema*? Можем ли мы говорить о других ностальгических формах в современном европейском кино, отталкиваясь от введенного теоретиками, и в частности Линдой Хатчеон, различия между «серьезной» и «иронической» ностальгией, — и если да, то в чем будет выражаться основное кинематографическое различие между этими двумя ностальгическими модусами? Мне хотелось бы доказать, что в кинематографе как культурной практике, как медиуме, как одном из механизмов репрезентации символических значений и культурных ценностей (идеологий), возможны разные формы выражения ностальгического, с варьирующимся «идеологическим наполнением». И что собственно в современном европейском кино именно ностальгическая модель, прежде всего, в варианте *heritage cinema*, и затем в варианте «ироничной ностальгии» (основные образцы фильмов подобного рода вышли на экраны уже после того, как формула *heritage cinema* была многократно отработана и стала уходить в прошлое) оказывается позитивно действенной с точки зрения репрезентации прошлого, диалога с прошлым и, если угодно, столь значимого в социальном смысле «примирения» с прошлым, которое гарантирует обществу и культуре движение вперед. Идеологическая задача ностальгического европейского кино начиная с конца 1990-х была именно такой, и эту задачу оно успешно выполняет.

Парадоксальным образом концепцию, наиболее подходящую для анализа идеологии европейского *heritage cinema* и его места в культуре, предложил исследователь, в работе которого кино вообще не упоминается — голландский теоретик истории Фрэнк Анкерсмит. Решая специфические задачи, связанные с переосмыслением соотношения таких феноменов как историзм и постмодернистская философия истории, Анкерсмит в статье «Историзм и постмодернизм. Феноменология исторического опыта», «реабилитировал» феномен ностальгии как одну из возможностей современного отношения к прошлому, или, точнее, отношений с прошлым<sup>35</sup>. Потому что Анкерсмит рассматривает ностальгию с феноменологических позиций, через понятие опыта, и пытается найти причины ее востребованности в антропологических конструкциях постмодерна — там, где

<sup>35</sup> *Ankersmit F.R. Historism and Postmodernism: A Phenomenology of Historical Experience // Ankersmit F.R. History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor. University of California Press, 1994.* Несмотря на то, что эта книга переведена на русский язык, я цитирую ее по английскому изданию, перевод везде мой. Дело в том, что опубликованный русский перевод подвергался серьезной критике. Страницы статьи Анкерсмита далее даются в тексте в скобках.

«метанарративы» подвергаются радикальной критике, и концептуализация «чувства исторического», заодно с «исторической реальностью», претерпевает большие изменения. Взгляд Анкерсмита, постмодернистского историографа, на ностальгию как форму восприятия прошлого оказался столь продуктивным не в последнюю очередь благодаря его «непредубежденности», отсутствию намерений считать ностальгию «болезнью», симптомом вытеснения травмы или неполноценной идеологически реакционной версией исторического. Ностальгия понадобилась ему в ситуации разграничения истористского и постмодернистского отношения к «исторической реальности» — в первом случае так или иначе «объективной» и «независимой» от исследователя, во втором случае в обязательном порядке опосредованной дискурсом, лишенной какого-либо «единства» и «независимости» от взгляда того, кто ее изучает. Сама задача описания механизма ностальгического опыта (для чего Анкерсмит привлекает богатый литературно-философский материал, начиная с Ленау и Гете, заканчивая Ницше), формулируется следующим образом: «Если до конца очистить понятие ностальгии от ассоциаций с сентиментальностью и с мнимой идеализацией (т.е. реификацией!) прошлого, оно станет самым полезным и необходимым инструментом для прояснения того, как мы понимаем прошлое и как переживаем его» (с. 206). Это «очищение» понятия ностальгии приводит к созданию концепции «позитивной» ностальгии, ностальгии как средства выстраивать плодотворные отношения с прошлым и вообще вводить общее прошлое в горизонт личного аффективного восприятия. Как раз это и делает, на мой взгляд, европейское *heritage cinema*, — в своих попытках (удавшихся) конструировать европейскую образность и зрительскую идентичность с помощью провоцирования ностальгии по рафинированному прошлому «европейского детства».

Фрэнк Анкерсмит осмысляет ностальгию как основной механизм того «опыта прошлого», который доступен нам — и в личном опыте воспоминания о собственном прошлом, и в прикосновении к образам коллективного прошлого, производимым культурой. Делая предметом своего внимания именно *опыт* ностальгического переживания (а не то «материализованное» прошлое, которое может быть представлено как объект исторического исследования), он утверждает, что «Ностальгия и ностальгическое воспоминание о прошлом дают нам самый интенсивный и самый аутентичный опыт прошлого» (с. 197). Этот опыт основан на переживании разрыва, принципиального несовпадения «прошлого» и «настоящего», который и есть «реальность» — не историческая реальность «реальна» для нас, а реально это ощущение разрыва. Оно есть, если угодно, другая история — единственная доступная в персональном опыте: «В опыте различия прошлое и настоящее объединены» (с. 201).

И тоска по прошлому, возникающая в переживании опыта разрыва, а также ощущение, благодаря этому, некоторого отчуждения от привычного устройства мира — сдвига, или дистанции, или «роения», о котором говорят поэты, описывающие переживание таких «разрывных» моментов, становится для нас ностальгическим опытом, не основанным, в отличие от других исторических нарративов, на свидетельстве — но нашим собственным опытом.

Этой современной фигуре «своего опыта» очень хорошо соответствуют некоторые моменты конструкции *heritage cinema*, специфические для этого типа кино о прошлом. Это и выстраивание соединения через разрыв на уровне персонажа (непосредственно персонаж, вспоминающий о своем детстве-юности; или персонаж, репрезентирующий общее «культурное детство» — обязательно главный герой, с которым отождествляется зритель), и описанный мною выше прием сдвига, производства легкой дистанции от изображаемой «реальности». Дистанция, не дающая полностью отождествиться с прошлым, принять его как «окно», работает на сохранение этого щемящего ощущения разрыва, недоступности волшебного мира детства и невинности, позволяет переживать его, не присваивая, вне имитации тотального присутствия. При этом «несовпадение прошлого и настоящего» оказывается все же нормальной ситуацией, хоть и с оттенком светлой печали: прошлое обозначается как ценное и трогательное, но настоящее не обозначается как что-то негативное, как то, с чем хочется расстаться. Напротив, герой *heritage cinema* всегда вырастает; сюжетом этого кино становится обретение взрослости, а не вечное заикливание в круге детства. Так, главная героиня фильма «Гувернантка», еврейская девушка, чье «взросление» в конце XIX века происходит параллельно с обучением искусству фотографии, заканчивает фильм фразой от первого лица: «Мне говорят, что в своих фотографиях я отразила красоту своего народа». После показа фотографий на финальных титрах звучит еврейская музыка в исполнении современной певицы Офры Хаза: прошлое и будущее буквально смыкаются, конфликты фильма разрешаются через обретение героиней идентичности и профессиональной самостоятельности, а ее драматичная любовная история, оставшаяся в прошлом, служит поводом для меланхолии, но не препятствует жизненному движению вперед. Как правило, таковы все концовки фильмов *heritage cinema* — репрезентацию прошлого в этом типе кино не назовешь трагической, она всегда жизнеутверждающая, хотя и с оттенком «светлой грусти», которую со времен Шпенглера принято считать фирменным знаком «европейской меланхолии».

Как эффект, возникающий в опыте, ностальгия не есть, по мнению Анкерсмита, память или знание — хотя она часто опирается на них, бы-

вает к ним дополнительна и служит их двигателем. Ностальгия существует именно в ощущении субъекта (даже если речь идет об индивидуальном ощущении коллективного прошлого, например, о хайдеггерианской тоске по древнегреческой культуре), она не подлежит отчуждению, в отличие от истории. Это, безусловно, делает ее привлекательной для постмодернистских репрезентаций прошлого, в которых на любые метанарративы, и прежде всего на Историю, а также на «большую Идеологию», наложен запрет, а основное внимание уделяется частному, маргинальному, малозначимому на первый взгляд опыту — и даже то знание, которое в результате порождается, не совпадает в итоге с общезначимым «событийным» знанием. Безусловно, вся структура *heritage cinema* этой концепции соответствует, причем не только в смыслообразующих сферах приоритета более демократичного «кино для всех» перед элитарным и культурно властным Арт-кино; частного перед общим в сюжете и выборе проблематики; хорошего камерного актера перед «звездой»; тонкой игры чувств перед внешней событийностью, — но и в таких эстетических проявлениях как атмосферность этого кино, его привязанность к деталям, любование фасонами шляпок и оборками белых платьев фасона, например, 1920-х годов. Примечательно, что и Анкерсмит отдельно подчеркивает фрагментарность, периферийность и атмосферность ностальгического опыта, обозначаемую во всех культурных описаниях этого феномена: не просто «то, что, безусловно, является центром нашего опыта и нашего существования — настоящее, «здесь и сейчас» — внезапно отодвинуто на периферию» (с. 199), но еще и «мы можем ностальгически припоминать определенную атмосферу какого-нибудь специфического момента нашей жизни в доме родителей, или каникул в семье; но у нас редко появляются ностальгические воспоминания о сдаче экзаменов или о назначении на более ответственный пост» (с. 210).

Атмосферность ностальгического дискурса в *heritage cinema* ни в коей мере не случайна — она и есть его «ядро», то, что позволяет этому типу кино передать совершенно специфические отношения с прошлым. Не случайно работа художников, операторов, композиторов в ностальгическом европейском кино выходит на первый план: именно она обеспечивает этому кино реализацию (или нереализацию, здесь уж как получится) его основной кинематографической задачи. И еще один связанный с этим нюанс: Анкерсмит подчеркивает, а *heritage cinema* в «кинематографической ткани» демонстрирует — противостояние атмосферности и нарративности как двух разных полюсов представления исторического, в каком-то смысле исключаящих друг друга. Не только постмодернистский опыт написания ностальгической «истории» значительно менее нарративизирован, больше ориентирован на коллекции случайных

фактов, не связанных в единую контекстуальную картину, по сравнению с апологией контекста и связности в теории и практике классического историзма. Но и «прошлое» европейского ностальгического кино куда более локально, случайно, куда менее встроено в активное повествование, чем «история» кино голливудского, или даже европейского исторического эпоса. Общий темп фильма в жанре *heritage cinema* обычно весьма невысок. Американский же исторический боевик атмосферным не бывает по определению.

Примечательным примером (хотя и «забегаящим вперед») может служить конструкция российского ностальгического фильма, сделанного практически по канонам *heritage cinema* — «Космос как предчувствие» Алексея Учителя. Фильм, хорошо принятый и зрителями, и профессионалами (главный приз Московского кинофестиваля 2005 года), породил все же достаточно широко разошедшееся по критическим статьям недоумение. Оно связано с серьезным «перекосом» в сторону атмосферности, реконструкции предметной среды, идеальной «картинки», обработанной в духе ретростилистики и отправляющей зрителя в идеализированное прошлое 1957 года, в маленький приморский городок где-то на периферии СССР (что характерно, год указывается точно, а вот место действия принципиально конструируется как «условное», какое-угодно, важно, что периферийное). В то же время общий «смысловой посыл» фильма остается не до конца ясным, история персонажа как будто обрывается в тот момент, когда из беспечного наивного детства он переходит во взрослую жизнь, а из своего маленького городка переезжает в Москву. (Главный герой фильма, повар Конек — не ребенок, это просто молодой человек, но, в соответствии с конвенциями жанра, он является «простоцем», персонажем, наивно воспринимающим реальность и в процессе развития сюжета «преодолевающим» эту свою наивность.) Однако, будучи рассмотрен не с точки зрения историко-биографического жанра, для которого «Космосу как предчувствию» не хватает эпичности и недвусмысленности, а с точки зрения соответствия типу и идеологии *heritage cinema*, этот фильм видится как совершенно ясный и органичный. Его атмосферность принципиальна, его акцент на частной истории маленького человека позволяет подчеркнуть контраст между идеологической машиной, посылающей в провинциальный городок свои «отблески пламени», и невероятной, трогающей ценностью индивидуальной частной жизни, в ее легких смещениях чувств и плотности окружающей предметной среды. Ностальгичность «Космоса как предчувствия» конструируется именно через противопоставление большой Идеологии советского (ее преступлений и ее свершений) — и металлического тазика для мытья, висящего на стене в доме главной героини, ее голубых сережек в виде цветочков, и кожаного шлема, который носит герой.

Совершенно замечателен финал фильма. В Москве Конек присутствует на торжествах в честь Гагарина. Он находится в толпе, приветствующей первого космонавта, на празднике, который с точки зрения большой Идеологии представляет собой апофеоз Советского Человека — героя, как будто созданного в общем порыве всей советской системой, — и торжество этой системы общих ценностей над любыми проявлениями частного. Чествования Гагарина даются в основном в документальной хронике. Но вдруг мы видим Конька, бегущего подарить Гагарину букет цветов — и напоминающего ему об их мимолетной встрече в поезде, в тот момент, когда несколько лет назад Конек уезжал в Москву. Маленькая жизнь Конька, случайная эпизодическая встреча в поезде с никому не известным летчиком Юрой, оказывается на одной чаше весов с «бессмертным подвигом советского народа», локальный смысл — с большой Идеологией. Нельзя сказать, что они здесь прямо противопоставлены друг другу: мы не знаем «биографии» Конька в Москве, его степени вовлеченности в «строительство социализма» и прочих подробностей, для нас он существует в свете только что рассказанной истории о его юности и возмужании в неизвестном городке на берегу моря. Достаточно и того, что они сопоставлены, и через историю Конька может преобразиться даже история Гагарина, история «космоса как предчувствия», потому что общность, явленная в чествованиях Гагарина, наполняется для нас иным смыслом. Мы видим не толпу строителей социализма, а множество людей, похожих на Конька. Ностальгическое переживание прошлого как частного опыта перечеркивает в нашем восприятии знание об идеологии истории и оставляет из этого советского праздника только момент аффективной социальной общности. Конек как бы «оправдывает» каждого из стоящих в толпе людей, и ностальгия «переигрывает» историю в желании принять и примириться с собственным прошлым, не возвращаясь, тем не менее, к его идеологическому наполнению. Так жанровый механизм европейского *heritage cinema*, позволивший европейскому кино выстроить новую «европейскую культурную идентичность» на чувстве любви к частному прошлому, позволяет и новому российскому кино выстраивать модели прошлого, удовлетворяющие ностальгические эмоции зрителей по временам «советской юности» и по предметно-культурному наследию (в прямом смысле: предметный след, культурное наследование) исчезнувшей страны, ни в каком виде не возвращаясь к идеологии этой страны.

Переживание опыта прошлого как ощущения реальности разрыва между прошлым и настоящим, лежащее в основании ностальгической конструкции, для Анкерсмита является позитивным моментом: «...ностальгия дает нам объединение прошлого и настоящего: поскольку опыт

различия требует одновременного присутствия того, что лежит на обоих концах различия, т.е. и прошлого, и настоящего. В опыте различия прошлое и настоящее объединены» (с. 201). Субъект, переживающий этот опыт разрыва как живой опыт прошлого, находится, тем не менее, в настоящем, и на настоящее, на производство культурной идентичности, включающей в себя прошлое как важную часть ценностной конструкции, работает весь механизм понимаемой таким образом ностальгии. Все это очень хорошо позволяет объяснить ту роль, которую heritage cinema сыграло в середине 1990-х годов — и в создающемся на новых основаниях европейском кино, и в поставленном перед ним в качестве задачи производстве положительных, объединяющих образов европейского: европейского прошлого, европейских ландшафтов, европейских форм культурного поведения. В условиях невозможности обратиться к большой событийной истории, неприемлемости открытых идеологических лозунгов, наличия множества специфических политических проблем (включая иммиграцию и огромные пространства «неевропейского» по соседству с традиционно понимаемым «европейским»), и кроме всего прочего, в условиях отсутствия реальной европейской общности — максимально открытая, неконкретизированная, и в то же время визуально привлекательная, позитивно ценностно нагруженная форма ностальгии оказалась в точности на своем месте. Символическая общность «новой Европы» начала выстраиваться именно через фигуру прошлого в его ностальгическом варианте. Предполагалось, что это прошлое может стать необходимым шагом на пути конструирования коллективной идентичности, на пути к обретению собственного кинематографического опыта в разнообразных конструкциях настоящего. И heritage cinema успешно справилось с этой задачей, обеспечив общеевропейскому кино некоторый плацдарм, от которого могут отталкиваться многочисленные более проблемные формы, говорящие как о прошлом, так и непосредственно о проблемах настоящего.

Значимым тут оказалось все. И то качество ностальгического, которое Анкерсмит называет «призраками альтернативного будущего»: Всеобщая История, замененная на частное прошлое, больше не давит, не раздирает раны, но наоборот превращается в гирлянды нереализованных возможностей, в некоторое строительное движение, ориентированное уже на современность. И возможности самого кино: потому что ничто так, как кино, не связывает индивидуальный опыт восприятия с коллективным опытом сообщества — в конструкции кинематографического зрелища, предполагающей зрительскую десубъективацию, разделенность-образа-с-другими. Это позволяет конструировать открытую позицию доступа к ностальгическому опыту для любого зрителя фильма, и «исключенность» из про-

странства европейского каких-то маргинальных групп перестает на уровне кинематографического механизма быть исключенностью: в том смысле, что хотя история Европы не всеми признается «своей историей», тем не менее переживание ностальгического европейского опыта доступно с помощью кино каждому. Важна и обращенность heritage cinema к XX веку или к концу века XIX, к тем временам, связь с которыми в рамках интуитивно ощущаемой «современности» еще не до конца потеряна, и которые в рамках ностальгической конструкции могут быть подвержены переосмыслению. Наконец, имеет значение весь сюжет с противостоянием Европы Голливуду на уровне кино — потому что для разговора о своем прошлом и своей культурной идентичности Европа вынуждена была опираться на относительно «аутентичные» и относительно некоммерциализированные кинематографические формы.

Парадоксальным образом эти выводы заставляют пересмотреть и некоторые киноведческие оценки такой формы как heritage cinema. Восприятие этого киножанра через теорию ностальгии требует поместить его в пост-модернистское пространство, и сближает heritage cinema скорее с фильмами Джармена, чем с эпическим историческим кино — хотя на первый взгляд реалистичная репрезентация прошлого в heritage cinema очень далека от ироничных игр «Эдуарда II» и «Караваджо». Однако рефлексивная, протестная составляющая heritage cinema позволяет в некотором смысле «повысить» его в культурном ранге. Несмотря на то, что полистилистика ему не свойственна, а его повествовательная форма так напоминает британские костюмные мелодрамы, степень рефлексивности heritage cinema должна оцениваться не «сама по себе», на уровне анализа кинопроизведения, а в контексте других кинематографических способов репрезентации прошлого (истории), существующих в 1990-е.

Идеология же ностальгии в европейском heritage cinema может характеризоваться всей совокупностью вышесказанного. Специфические условия середины 1990-х, с их потребностью найти кинематографическое выражение для системы ценностей Объединенной Европы, привели к созданию «своей» формы кино, отвечающей европейским идеалам и возможностям на экономическом, эстетическом и идеологическом уровне. Европейское прошлое стало одним из главных аргументов в конструировании европейской культурной идентичности с «положительным» знаком. В этих условиях ностальгическое в кино отчетливо противопоставлялось историческому, прошлое — Истории, европейское — голливудскому. А идеология ностальгии выглядела как подчеркнутое отрицание «большой Идеологии исторического процесса», как право на камерное частное прошлое, на тонкие различия, на неспешность, на повседневную культуру и весь прилагающийся к этому набор ценностей, характеризующих обыч-

но «европейскую культурную идентичность». Соглашаясь с Линдой Хатчеон и Фрэнком Анкерсмитом в их понимании ностальгии как «трансидеологического» феномена, я возьмусь утверждать, что и по задачам, и по имеющимся культурным результатам современная европейская ностальгия (как она репрезентирована в *heritage cinema*) имеет мало общего с регрессивным «уходом» в утопию неподвижного прошлого. Этот вариант ностальгического опыта скорее ориентирован на «конструирование альтернативных пространств» и на примирение с прошлым ради адекватного существования в настоящем.

Основным предметом моего исследования в данной работе была репрезентация прошлого в европейском *heritage cinema*. Но мне хотелось бы совсем кратко охарактеризовать еще одну форму нового европейского кино, которая тоже работает с ностальгической репрезентацией прошлого — но делает это с помощью подчеркнутой иронии. Рассуждениям Линды Хатчеон о соотношении ностальгического и иронического не случайно нашлось место в моем тексте. Уже на фоне *heritage cinema*, в начале нового столетия в европейском кино стало появляться все больше фильмов, выбирающих заведомо иронический модус репрезентации прошлого, — и истории, потому что эти фильмы не страшатся исторического, подходя к нему, защищенные жесткой броней иронического смещения, хотя все с тем же заметным ностальгическим акцентом. Подробный анализ иронической ностальгии выходит за рамки моих задач, и я лишь кратко обрисую механизм работы подобного рода репрезентации. Ярче всего его представляет, конечно, «Гуд бай, Ленин» Вольфганга Беккера (2003) — фильм западного немца о Восточной Германии и эпохе падения Берлинской стены, имевший огромный успех во всей Европе; некоторые элементы задеирования ироничного модуса ностальгического можно обнаружить в «Мечтателях» Бернардо Бертолуччи (также 2003) — которые, будучи слишком близки к модели Арт-синема, в итоге «зависают» между историческим и ностальгическим типами кино. Немного другой способ введения иронии представляет жанровая костюмная комедия, изобразительно близкая к *heritage cinema* (с тщательной костюмной реконструкцией), но сюжетно реализующая полностью гротескное повествование с современной смысловой структурой — вроде «Убить Фрейда» Хоакина Ористреля (2004) или «Вверх тормашками» (2001) Майка Ли. В российском кино примером ироничного ностальгического повествования может служить фильм Алексея Федорченко «Первые на Луне» (2005).

Во всех этих фильмах репрезентация прошлого строится на резком контрасте между разными культурными языками. В тех случаях, когда режиссеры прибегают к прямому задействию сильных идеологизированных языков прошлого (истории), они вводят одновременно иронич-

ное остранение как основной способ прочтения текстов, написанных на первом языке. Контраст получается смыслообразующим, а идеологическая составляющая как правило или резко обнажается, или нивелируется. При этом лазейка для действия ностальгии остается неизменной — потому что в этот разрыв между сильными способами интерпретации «проползает» все та же симпатия к частно-предметной наполненности мира обычного человека. Вещи, существующие на экране в жесткой борьбе различных ценностных толкований, существуют там же еще и сами по себе, в своей ностальгической ауре. В фильме «Гуд бай, Ленин» работа этого механизма признана многими виртуозной. Пропагандистская речь официальной социалистической идеологии, в ее материальном выражении (телепередачи, одежда, предметный мир, кадры кинохроники и т.д.) иронически деконструируется самой ситуацией ее воспроизведения — когда эту речь персонажи вынуждены разыгрывать в условиях полностью изменившейся реальности. Но вместе с тем и сюжетная ситуация этой игры (мелодраматически-сочувственная), и ее предметная наполненность (огурчики, узнаваемые ткани и фасоны одежды, стилистика телепередач, хор пионеров и т.д.) создают утопическое пространство позитивной ностальгии, которое Томас Эльзессер даже считает уникальной для европейского кино реализованной утопией: действие иронически-ностальгического импульса в фильме приводит к тому, что сами герои, разыгрывающие комедию, начинают верить в какую-то фантастическую утопию всеобщего примирения и объединения. Эльзессер описывает эту утопию, желанную для европейского культурного сознания, с помощью яркой метафоры «перезагрузки»: «Он (фильм. — *Н.С.*) обозначает желание чего-то вроде перезагрузки, возвращения к нулевой отметке, присутствующее в политическом, социальном, а также субъективно-аффективном Воображаемом европейских национальных государств»<sup>36</sup>. Современное европейское кино обращается к ностальгическому всегда с надеждой на изменение, и механизм ностальгической иронии делает эту надежду более явной. Ну, а в тех случаях, когда фильм существует в жанре комедии — как в «Убить Фрейда», где изощренная предметная среда европейского модернизма служит пристанищем для юмористических сексуальных приключений в современном духе — возникающая на контрасте ностальгическая ирония может служить производству комического эффекта и расставаться с прошлым, смеясь.

<sup>36</sup> *Elsaesser T.* European cinema: Face to face with Hollywood. P. 129.

## Вместо заключения. Ностальгическое в современном российском кино

Подробно анализируя ностальгическую репрезентацию прошлого в европейском heritage cinema, я не могла не обращать внимания на множественные параллели ей в современном российском кино. Эта тема, разумеется, требует отдельного исследования, с учетом прежде всего того факта, что российское кино является национальной кинематографией со своей историей, своей структурой и «расстановкой сил» — и без анализа этой системы в целом разговор о репрезентации прошлого в современном российском кино неоправдан (достаточно упомянуть лишь тот факт, что советское кино было практически лишено коммерческой системы жанров, и российскому кино сегодня приходится осваивать это голливудское ультимативное требование «с нуля»<sup>37</sup>). Однако некоторые параллели, намечающие контуры возможных сравнений, все же хотелось бы провести.

Дело в том, что ситуация «отработки» ностальгической конструкции имеет очень много общего в европейском кино и российском. В обоих случаях на институциональном уровне само кино воссоздается в некотором роде заново: в меньшей степени европейское кино после объединения Европы, в большей степени российское кино после коллапса, вызванного распадом Советского Союза, и на принципиально других экономических основаниях. В обоих случаях на уровне идеологической задачи есть необходимость в конструировании новой культурной идентичности; в обоих случаях она связана с потребностью конституировать неконфликтное, не «тянущее назад» прошлое. В обоих случаях в процессе работы с этим прошлым идет отталкивание от открытой политической идеологии, исключение «большого идеологического комплекса», и связанного с ним травматичного Большого повествования. Для Европы этим «идеологически опасным Другим» служит История, для России — советское государство. В обоих случаях для того, чтобы обеспечить нормальное существование и развитие настоящего, в ностальгически вспоминаемом прошлом конструируются частные деидеологизированные пространства, полные позитивных образов.

В этом смысле форма heritage cinema предсказуемо появляется и в российском кино (с «естественным» для развития российской кинематографии опозданием на 5–10 лет). Я уже анализировала в точности соответствующую

---

<sup>37</sup> См. об этом: Самутина Н. Приключения жанра на российских дорогах // Историк и художник. 2005. № 3; Самутина Н. Наш гражданин Кейн. «Олигарх» П. Лунгина: идеология и форма // <http://www.nz-online.ru/index.phtml?aid=5010177>.

щий всем канонам жанра фильм Алексея Учителя «Космос как предчувствие», и несколько лет назад мне приходилось писать об ориентации на модель европейского кино одного из предыдущих фильмов того же режиссера — «Дневник его жены»<sup>38</sup>. Точно так же всем канонам жанра и всем описанным идеологическим критериям соответствует замечательный фильм Сергея Урсуляка «Долгое прощание» (2004) по повести Юрия Трифонова — атмосферный фильм о частной жизни в 1950-е годы, с тонкой операторской работой, с многообразно обработанной пленкой, создающей разное настроение, с большими ненарративными вставками, вроде пейзажных фрагментов, когда за кадром звучат стихи Бориса Пастернака. К этому же типу кино относятся фильмы Бахтияра Худойназарова (особенно «Шик», 2003), «Гарпаstum» Алексея Германа младшего (2005) и другие работы ностальгического плана о разных периодах советского прошлого. Несколько сложнее дело обстоит с ностальгической иронией, но блистательный образец, произведенный недавно — «Первые на Луне» Алексея Федорченко, — возможно, подаст пример и «потянет за собой» фильмы-подражатели. В любом случае, «негромкое слово» европейского heritage cinema, как мне представляется, еще может прозвучать на русском языке, и идеологическое наполнение этого жанра в российском варианте тоже не должно быть оставлено без внимания.

---

<sup>38</sup> Самутина Н. Праздник неоднозначности, или Как сделан «Дневник его жены» Алексея Учителя // Неприкосновенный запас. 2001. № 2 (16).

## Препринты ИГИТИ ГУ ВШЭ

### Серия WP6 «Гуманитарные исследования»

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. Психоллингвистика: 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 в. 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? Часть 1. Препринт WP6/2006/04. М.: ГУ ВШЭ, 2006.

24. Вахштайн В.С. «Неудобная классика» социологии XX в.: творческое наследие Ирвинга Гофмана. Препринт WP6/2006/05. М.: ГУ ВШЭ, 2006.

25. Савельева И.М., Полетаев А.П. Знают ли американцы историю? Часть 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.



*Препринт WP6/2007/01*  
*Серия WP6*  
*Гуманитарные исследования ИГИТИ*

Редактор серии WP6  
«Гуманитарные исследования»  
*И.М. Савельева*

Н.В. Самутина

**Идеология ностальгии:  
проблема прошлого  
в современном европейском кино**

Зав. редакцией *А.В. Заиченко*  
Технический редактор *О.А. Быстрова*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.  
Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Печать трафаретная.  
Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 3,2. Усл. печ. л. 2,8.  
Заказ № . Изд. № 664

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