

УДК 791.4

DOI: 10.17223/22220836/27/21

А.В. Конева

ИДЕНТИФИКАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ СОВРЕМЕННОГО ФРАНЦУЗСКОГО КИНО: ТОЛЕРАНТНОСТЬ, ПСИХОЛОГИЧНОСТЬ, ВКУС

Статья посвящена исследованию идентификационных стратегий современного французского кинематографа. Автор исследует основания и этапы становления французской национально-культурной идентичности, соотносит эти этапы с парадигмальным развитием европейской культуры и философии, рассматривает специфику отражения каждого этапа в кино. Основное внимание уделяется современной парадигме культуры и трем аспектам идентификационных стратегий, которые выделены в современном кино, толерантности, психологичности, вкусу.

Ключевые слова: идентичность, идентификация, идентификационная стратегия, современное французское кино, история французского кино, толерантность, мультикультурализм, психология, роскошь, вкус.

Кинематограф уже давно стал той частью массовой культуры, которая легче всего внедряет образы и идеи в общественное сознание. В кинематографе мы вполне явно видим отражение всех трендов современной культуры, кино можно назвать одним из механизмов самоидентификации культуры. Современное состояние европейского кино позволяет говорить о сложности взаимодействия процессов глобализации и локализации и острой потребности в самоопределении как для собственно национально-культурных идентичностей, так и для национальных кинематографических традиций.

Это тенденция не новая. В статье «Европейский кинематограф XX в., пути утверждения национально-культурной идентичности» Е.Н. Савельева отмечает, что развитие индустрии шло параллельно с развитием художественного киноязыка, и первоначально именно Франция была законодателем мод в кино [1]. Было бы сложно представить иное, учитывая, что именно Франции принадлежит честь изобретения нового искусства. Тем сложнее было французскому кино после мировых войн, которые повлияли на экономику европейских стран в целом и на киноиндустрию в частности. Американская гегемония в киноиндустрии отчётливо проявилась по второй половине XX в., заставив национальные киношколы задуматься о путях поиска развития своеобразия и национально-культурных отличий. Эстетическая формула голливудского кино – это «техническое совершенство, стандартность художественных приемов, наличие ярко играющих «звезд», чёткая жанровая структура, «голливудский реализм», преимущественно счастливый конец (happy end) и неизменно нарастающий приоритет зрелищности» [1. С. 95]. Национальные киношколы были вынуждены развиваться, учитывая аспект противопоставления себя Голливуду. Европейский кинематограф совершенствовался через эксперименты с художественной формой и языком, поиск

собственных сюжетов и фокусов внимания режиссёров. Е.Н. Савельева выделяет такие направления, как французский авангард, немецкий экспрессионизм, итальянский неореализм. После Второй мировой войны европейский кинематограф развивается в направлении авторского кино, параллельно заимствуя и адаптируя успешную коммерческую модель американского фильма.

Авторское кино как успешный кинопродукт тоже стало приоритетом Франции – рождение авторского кино в Европе связано, прежде всего, с развитием кинематографа «новой волны», и лишь затем появились идеи «свободного кино» Великобритании, «нового немецкого кино» и др. Понятие авторского кино было сформулировано Ф. Трюффо в программной статье, опубликованной в *Les cahiers du cinema* в 1954 г. Появление «новой волны» в 1959 г. ознаменовало, по словам самого Трюффо, борьбу молодёжи против «папиного кино». Идея снимать «кино про жизнь», созвучная творчеству самого Трюффо, была подхвачена его молодыми коллегами, однако сутью «новой волны» оставался типично французский индивидуализм, опорой и выражением которого стала французская философия второй половины XX в., а проявлениями события, повлиявшие на трансформацию национально-культурной идентичности.

Трансформация французской национально-культурной идентичности может быть прослежена в контексте крупных социокультурных изменений, её отражением стал и продолжает оставаться французский кинематограф. Мы знаем, что Франция как централизованное государство создавалась и пестовалась в идеологии «золотой власти», или люкса, примером тому – Париж, имидж которого целенаправленно создавался как имидж столицы моды. Мода здесь не только мода на одежду, хотя и на нее в первую очередь, но мода имеется в виду в широком смысле слова – как инновация, образ для подражания в области идей, мысли, презентации, в самом широком смысле слова вкуса. Франция как мировая держава «хорошего вкуса» теснейшим образом связана с образом Франции как страны роскоши и с формированием специфического образа статусного потребления.

Роскошь определяется целым рядом специфических характеристик: «превосходное качество, высокая цена, редкость и уникальность, эстетика и множественная чувственность, наследие и собственная история, излишество» [2] (цит. по [3]). Таким образом, в понятии роскоши помимо представлений о статусе выделяется целый ряд значений, позволяющих этот статус определить как исключительный. Это понятия качества и свободы от денежных затруднений, высокие эстетические и художественные достоинства, наличие истории и «наследия» и то, что Дюбуа определяет как «излишество». Роскошь, таким образом, функционирует как символический капитал, она подчеркивает эксклюзивность продукта, при этом особенно важным оказывается механизм индивидуализации. Роскошь функционирует как значение, которое устанавливается и легитимизируется культурой. Эти значения интерпретируются культурой (см.: [4; 5]), выбираются и принимаются как собственные определенными социальными группами. Даже в те эпохи, когда люкс выходит из моды, как это было, например, в период с 60-х по 80-е гг. XX в., когда на общественное сознание и культуру в целом стали оказывать влияние протестные и молодежные явления, люкс вовсе не перестает суще-

ствовать. Напротив, эти периоды акцентируют дистанцию – люкс усиливает свои коннотации избранности, недоступности.

На становление французской самоидентичности, таким образом, исторически повлияла общепризнанная значимость уникального, индивидуально-редкого, дорогого, статусного, национальная идентичность развивалась под знаком люкса, индивидуации, высокого вкуса. Это было поддержано на государственном уровне и, как отмечают некоторые исследователи, нанесло урон признанию регионального своеобразия. Возможно, это отчасти верно применительно к первой половине XX в. – когда национально-культурная идентичность французов впервые подвергалась испытанию нашествием выходцев из колоний и других стран. И.П. Именитова отмечает, что в первой половине XX в. французское государство проводило политику унификации, стремилось создать единую нацию и единую лингвистическую общность, что «данный этап отмечен доминированием “высокой нормативной” культуры над фольклорной и преимущественным вниманием к истории идей, а не традиций и обычаев» [6]. Как представляется, данные тенденции начала XX в. вполне поддерживают просвещенческую парадигму культуры с её традициями уважения Истины и Высокого Вкуса, наследие имперской Франции «класса люкс» здесь действительно доминирует в ущерб региональному своеобразию.

Если мы посмотрим внимательно на то, что происходит в это время в кинематографе, то увидим, что Франция с самого начала становления киноискусства последовательно реализует свой образ «законодательницы Вкуса» – это и возникновение нового модного искусства, и первые стратегии его развития, и эксперименты с формой и киноязыком как таковым – эксперименты с временем кинокадра Ж. Мельеса, авангард и сюрреализм. Все эти изыскания в области нового искусства укладываются в эстетическую концепцию эксклюзивности, особенности авторского взгляда, художественного эксперимента. А «новую волну» с её идеей «разглядывания повседневности» можно вполне считать предвестником нового этапа самоопределения французской культуры.

Следующий этап можно условно датировать 1968 г. – годом студенческих бунтов и радикальных изменений как общественных институтов, так и общественного сознания. Философией нового самосознания французов стал экзистенциализм Ж.-П. Сартра и Симоны де Бовуар, наиболее остро в философской и художественной форме выразивший тот «антропологический поворот», который уже состоялся в философии (начиная с экзистенциализма С. Киркегора и феноменологии Э. Гуссерля и М. Хайдеггера) и наконец вылился в массовые демонстрации и смещение акцентов в дефиниции собственного Я конкретных людей. В политике культурной идентичности акценты смещаются на своеобразие, право – на отличие, чувствование и внутреннюю свободу. Французское кино после «новой волны» стало более разнообразным и развивалось в поиске новых форм и сюжетов. Как доминирующий акцент появляется психологизм – поиск индивидуального своеобразия.

Любопытно, что в это время сюжетная линия начинает превалировать. Многие известные актёры и режиссеры «меняют жанр», мигрируя из интеллектуального в коммерческое кино. Так, Ж.-П. Бельмондо оставляет кино

«высокого вкуса» и с неизменным успехом играет одного за другим «крутых полицейских», обаятельных подонков и суперменов, А. Делон оставляет в прошлом психологические эксперименты и перемещается в авантюрно-приключенческий жанр... Словно утрачиваются идеи «люкса» как части национально-культурной идентичности и начинают исследоваться стороны, ему противоположные.

Одной из доминирующих черт становится исследование в кинематографе образа юнгианской Тени или плохого-хорошего человека. Это касается как женской, так и мужской «теней», от «Эммануэль» Ж. Жакина (1974), изучающей свою и чужую сексуальность, и «Вальсирующих» Б. Блие (1973), сплошь составленных из «пороков молодого поколения», до пронзительного «Последнего танго в Париже» (1972) и эпохального «Двадцатого века» (1976) Б. Бертолуччи, трагедийной «Соседки» Ф. Трюффо (1980) и мощного «Дантона» А. Вайды (1982), показывающих страсти и пороки, которые движут людскими поступками и судьбами.

В эпоху экзистенциального кино после «новой волны» французский кинематограф начал разрабатывать приемы психологической драмы, причем эта тенденция заметна и в «фирменном» французском жанре комедии. «Комичных и непутевых героев Луи де Фюнеса вытеснили невезучие и комичные герои Пьера Ришара», – пишет Д.В. Харитонов [7. С. 210]. Если взглянуть внимательнее, чем непутевый отличается от невезучего, то важнее всего окажется именно экзистенциальная составляющая. Герои Луи де Фюнеса были самодовольны и карикатурны, в них не было ни глубины, ни выраженной индивидуальности. Герои Пьера Ришара, так же как и превосходно сыгравшего с ним в паре в нескольких фильмах гораздо более многопланового Жерара Депардье, отличаются не просто бытовой невезучестью, нелепым поведением, наивностью, но также верой в Добро, искренним стремлением делать хорошее, они наделены состраданием, верностью, умеют сопереживать и тонко чувствуют грань между добром и злом. Получается очень человечный «гибрид» подглядывания за реальностью и чистотой переживания в ясном доступе к собственным чувствам.

Пожалуй, апогеем тенденции экзистенциального кино конца XX столетия можно считать творчество Люка Бессона, которому удалось соединить вполне американский экшн и французский интеллектуализм. Французская кинематографическая идентичность стала здесь выглядеть и современной, и коммерческой, не утратив при этом ни психологической глубины, ни хорошего вкуса. Пафос фильмов Бессона – «иной» мир. По сути, это та же психологическая юнгианская Тень, только в социальном аспекте. Французское интеллектуальное кино делают люди, хорошо знающие французскую же философию. Идеи Г. Башляра, Ж. Дюрана, М. Маффесоли и М. Фуко ясно читаются в бессоновских фильмах. Система образов выстраивается антропологически и тем самым беспроблемно увлекает зрителя. Мир привычных социальных стереотипов и то, как можно иначе, – сквозная линия Люка Бессона от «Подземки» (1982) со звездным составом К. Ламбер, Ж. Рено, И. Аджани, поднимающих вопросы социального отвержения и этики, до «Никиты» (1993) и «Леона» (1994), поднимающих вопросы любви и смерти.

В конце первого десятилетия XXI в. тема национально-культурной идентичности для французов зазвучала вновь. Причем Другим здесь выступили другие в прямом смысле слова: третий этап переосмысления идентичности французской культуры связан с признанием и дискуссией о неудаче мультикультурализма. Официальной датой можно считать февраль 2011 г., когда на Мюнхенской конференции по безопасности руководители европейских государств открыто заявили о неуспехе политики мультикультурализма и толерантности. Но уже все первое десятилетие нового века во Франции активно обсуждались эти вопросы и проблема национально-культурной идентичности остро стояла на повестке дня. «Осенью 2009 г. правительством объявлена общенациональная дискуссия о национальной идентичности. В ходе этой дискуссии на первый план выдвинуты проблемы иммиграции и интеграции», – отмечает И.П. Именитова [6]. В общекультурном и политическом плане курс на национальную идентичность включает разработку программ поддержки регионов. Своеобразие отдельных городов, городков, сел и коммун, региональные кушанья и традиционные праздники, одежда, ремесла, местечковые фестивали, создание микромузеев, достопримечательностей «одной идеи», интерактивных экспозиций – все это арсенал в создании образа многоаспектной, но единой культурной идентичности богатой и разнообразной французской культуры. На этом этапе французская культура, и кино в частности, вновь обратилась к исторически устойчивой для нее идее «люкса», однако не утратило приобретенного психологизма. Тема же толерантности стала доминирующей, причем речь идет, как мы увидим ниже, не только о толерантности мультикультурной.

Парадигма современной культуры, которая пришла на смену парадигме экзистенциализма, может быть определена французским словом *difference* – различие. Тема различия онтологически обосновывается в трудах Ж. Деррида и Ж. Делеза и определяет путь современной философии. Актуальным в теоретических дискуссиях стал вопрос о наступлении информационной парадигмы, что, по сути, и есть парадигма различения. Различение основывается на знании, которое обеспечивает конкурентоспособность, суть его – в оперировании информацией. Не случайно информация сама определяется через разнообразие, требующее компетентного различения онтологического порядка (см.: [8]). Так, в современной философии вновь ставится вопрос о бытии [9], а в современной культуре, в контексте процессов глобализации, вопрос о том, как возможна культура, оказывается вопросом различия. Утверждение культуры становится утверждением различия, несходства, многообразия – при принятии и признании единых мировых процессов. Идентичность становится идентичностью различий, культурная компетентность выражается в праве на интерпретацию, которое подтверждается социальным признанием, выступающим также как различение (этой интерпретации от других).

Для современной эпохи ценностью становится свобода – в её новых ипостасях: как свобода быть, действовать, передвигаться, знать и принимать новое [10]. Свобода быть проявляет себя в жизненной стратегии по принципу «здесь и сейчас», свобода действовать выражается как расчет на собственные силы, мобильность, неизбежный спутник глобализации, рождает че-

ловека-номада, готового к смене мест и занятий. Изменившийся мир предоставляет человеку свободу знать. Изменяется само знание, на смену общетеоретическому знанию как поиску абсолютной истины приходит знание гуманитарное, ориентированное на человека в его практической деятельности. Свобода – во всех ее модусах – оказывается свободой различать, а результатом различения оказывается индивидуальность как субъект культуры.

Такой теоретический и социальный поворот не мог быть не замечен вечным рефлексом идентификационных стратегий кинематографом. Что же мы наблюдаем в современном французском кино, как меняются идентификационные стратегии и какими реперными точками сегодня оперируют режиссёры?

Пункт первый, мультикультурный – толерантность. Эта тема звучит остро для французского кино, причем переосмысливается она как в жанре экшн, так и в жанре психологизма. Здесь мы не найдем одиозной парочки чернокожего и белого полицейских, но зато в XXI в. режиссёры «вдруг» прозрели в отношении вполне реальных проблем французов нефранцузского происхождения. Второй пункт – характерный для французского кино психологизм. Французское кино любит сюжеты про отношения отцов и детей, про любовь в её сложном и многообразном проявлении, продолжает исследовать теневую сторону человеческой психики. Одним из «коронных» трюков современного французского кино можно считать умение показать, какие душевные страсти и переживания кроются за внешним фасадом благополучия и процветания. И связанный с этим третий пункт – это идентификация себя через вкус. Во французском кино огромное количество фильмов посвящены тому, что можно назвать французским же словосочетанием *art de vivre*. В последние годы отдельным направлением стали фильмы... про еду, такие как «Шеф» (*Comme un chef*, 2012) Д. Коэна, например. На первый план вышла французская кухня хорошего вкуса, и этот тренд можно смело назвать частью идентификационной стратегии, причем категории люкс. Через еду и искусство готовки (как на профессиональном, так и на «домашнем» уровне) люкс становится доступным для каждого француза.

Рассмотрим эти три пункта подробнее, хотя, разумеется, в фильмах мы наблюдаем все три аспекта одновременно.

Мультикультурализм и толерантность. Примеров можно найти множество, часть из них даже не вполне переводима, как, например, фильм Оливье Накаша и Эрика Толедано «Неприкасаемые» (*Intouchable*, 2012), в российском переводе «Один плюс один». Русский перевод названия стыдливо намекает на экзистенциалистскую проблематику одиночества, отвергнутости, внутренних переживаний. Да, это очень по-французски, но так было бы до эпохи парадигмы Различения. Неприкасаемые – а-толерантно и верно. Герои фильма – Другие, их опыт совершенно не такой, как у среднего зрителя. Более того, зритель хочет отличать себя от подобного опыта. Герои ленты – тяжелый инвалид и чернокожий иммигрант из трущоб. Это те люди, про которых зритель говорит – нет, со мной так не должно быть. Это – максимальное воплощение юнгианской Тени, «типичное не-Я». Сказать, что фильм остросоциален, значит не сказать ничего. Здесь показана и торговля наркотиками, и уличная жизнь. С другой стороны, быт парализованного человека,

пусть и богатого, но от этого не менее обездвиженного и беспомощного. То, что в основе фильма лежит реальная история, лишь дополнительная «приманка» (кстати, книга больше повествует о переживаниях автора и его внутреннем мире, а не об отношениях между двумя людьми в экстремальных душевных обстоятельствах).

Фильм ясно поднимает все три выделенные нами проблемы. Сюжет – о встрече богатого инвалида и бедного темнокожего иммигранта, который практически случайно получает работу «сиделки», помощника для полностью парализованного инвалида. Герой Омара Си, Дрисс – выходец из Сенегала, он живет в Париже в семье своих родственников, потому что его отдали как приемного ребенка в семью, где не было детей, из семьи, где детей было слишком много. Родная семья Дрисса, как следует из повествования, осталась на территории бывшей французской колонии. В Париже Дрисс вел вполне асоциальную жизнь темнокожего подростка и молодого человека, он крал, участвовал в драках, сидел в тюрьме за взлом ювелирной лавки. Социальная служба заставляет молодого человека искать работу, чего ему совершенно не хочется. Именно поэтому он приходит в богатый дом в «золотом треугольнике», ему нужно получить «три отказа, чтобы социальная служба выделила пособие». Но оказывается, что потерявшему свободу движения Филиппу (Франсуа Клозе) осточертели помощники, переполненные жалостью к нему, он сам – экстремал, его внутренние системы требуют постоянного вброса дофамина и адреналина, в нём самом нет ни капли жалости – как и в парне «с улицы», которого он берет на работу. Берет «на слабо» – «я готов взять вас на месяц, но спорю, что вы сбежите через две недели». Так случается этот странный союз двух «неприкасаемых».

Ключевой темой союза оказывается свобода. Свобода в тех самых актуальных для современной культуры ипостасях, в первую очередь свобода быть. Оба персонажа находятся в невозможности быть, быть собой. И эта история дает им опору друг в друге, чтобы найти новый способ быть собой для каждого из них. Филипп открывает Дриссу мир смыслов и образов, Дрисс Филиппу – мир реальных отношений и манипуляций, чувственных удовольствий и запретов. Эта история о реальном балансе в отношениях – о балансе между брать и давать, на котором и строится настоящая дружба. Баланс возможен там, где есть достоинство и ясные внутренние границы, у персонажей фильма (кстати, не только главных, но и второстепенных) достоинство и границы есть. Именно поэтому Дрисс устраивает танцы на дне рождения Филиппа, а Филипп буквально заставляет Дрисса слушать классику и летать с парашютом. Не для того, чтобы нарушить границы другого, а чтобы разделить свой опыт удовольствий и открыть другому больше возможностей. В этом психологизм фильма и психологический смысл толерантности.

Тема роскоши как типично французской идентичности звучит в этой ленте тоже более чем отчетливо. Филипп богат, он живет в дорогом доме, где на стенах полотна старых мастеров, на каминной полке – 25 яиц Фаберже, во дворе дома Maseratti, в собственном саду садовник выращивает кабачки и редиску, сам герой покупает произведения искусства по 40 тысяч евро, летает на частном самолете и приглашает домой оркестр, чтобы послушать

любимую им классику. Но и для Дрисса роскошь оказывается, скажем, доступной. Если поначалу он чувствует себя скованно в этой чуждой атмосфере, то затем с легкостью принимает правила игры, более того, меняет их под себя, увлекая тот же оркестр играть танцевальную музыку или рисуя в отведенной ему комнате под строгими взглядами старинных портретов. Этот изначальный «вкус к роскоши» тоже имеет отношение к достоинству и границам, т.е. также получает психологическое обоснование.

Интересно вырисовываются основные темы французской идентичности в фильме «Не говори никому» (*Ne le dis a personne*, 2007) режиссёра Гийома Кане, экранизация популярного детектива Харлана Кобена. Сюжет этой детективной ленты строится на классическом приеме разгадывания таинственного исчезновения – мнимой смерти. Марго Бек (Мари-Жозе Кроз) погибает от рук серийного убийцы, который никогда так и не признал своей вины именно в этой смерти. Вдовец убитой Александр Бек (Франсуа Ключе) хранит память и любовь долгие 8 лет, но спустя эти годы вдруг возобновляется расследование, всплывают новые данные, а Александру начинает поступать странная информация, подтверждающая, что Марго не умерла.

В этом фильме одну из второстепенных ролей сыграл Жиль Леллуш. Его персонаж – условно арабского происхождения, без идентифицирующих черт, но типологизированный до предела а-толерантности: тренировочные штаны и майка-алкоголичка, толстенная цепь на шее, модная небритость и, напротив, бритая голова, татуировки. Персонаж в фильме несет специфическую нагрузку. Впервые он появляется в кадре, когда главного героя, потерявшего 8 лет назад жену педиатра Александра Бека, показывают на работе как прекрасного профессионала и хорошего человека: доктор Бек демонстрирует понимание того, что ребенок зависим от родителей и это может сказаться соматическими заболеваниями, поддерживает ребенка, шокирует авторитарных родителей... и тут же бежит в приемный покой больницы, слыша своё имя и настойчивое требование «позовите его». Скандалит именно этот условно-арабский персонаж, грубо отталкивающий медиков и не дающий им в руки ребенка, без сознания лежащего на его руках. Выясняется, что мальчик, сын араба, страдает гемофилией и с ним произошел несчастный случай. Доктор Бек знает, что речь не идет о семейном насилии, берет на себя ответственность и спасает ребенка. Этого мало – араб Брюно пытается дать доктору деньги, но тот не берет, и между двумя мужчинами устанавливается связь, основанная на нарушении баланса «брать – давать» – «по понятиям», араб остается доктору «должен». Этот долг на самом деле есть, хотя согласно цивилизованно-европейским взглядам доктор всего лишь поступает профессионально. Но, по сути, доктор спасает жизнь – и жизнь остается в долгу.

Этот долг Брюно отдает, когда доктору приходится спасать свою жизнь, – Бека спустя 8 лет подозревают в убийстве жены, затем в убийстве их общей подруги, после чего Бек пускается в бег. Динамичная погоня в духе Люка Бессона приводит героя в мусорный бак, откуда он звонит Брюно. И тут волшебным образом полиции приходится туго – толпа молодёжи окружает полицейский автомобиль и не дает ему двинуться с места, выстрелом отвлекают внимание полицейских, указывают им неверное направление

движения... Абсолютно все участвующие в этом люди – либо чернокожие, либо арабской внешности. Криминальный мир живет по своим законам, и эти законы признают долг, равный самой жизни. При этом роскошь в этом фильме показана и как часть культуры «чужих» – это Брюно ездит на роскошном автомобиле.

Этому криминальному миру «новых французов» противопоставлен в фильме криминальный же мир большого капитала, роскоши в своей «теневой» ипостаси – мира, который покрывает насилие в отношении несовершеннолетних, бытовое насилие и прямое нарушение законов. Сюжет детективной истории открывает неприглядные действия сына «большого человека», и выясняется, что жена Бека в свое время убила подонка, а её собственный отец спрятал концы в воду и затем подстроил фальшивую смерть дочери, чтобы обезопасить её от мести «сильных мира сего». Здесь долгов не признают и баланса «брать – давать» не соблюдают. Получается, что выходцы из трущоб и предместьев, «понаехавшие» из былых колоний, обладают большим достоинством и чувством чести. Свобода знать оказывается здесь буквально равной долгу жизни – главный герой фильма собирает информацию, и помогают ему в этом криминальные элементы нефранцузского происхождения. Толерантность здесь высвечивается бинарно: с одной стороны, речь идет о помощи «хорошему» (даже слишком хорошему, скажем в скобках) герою, с другой – криминальный мир показан вполне открыто и жестко – с ненормативной лексикой (утраченной в переводе), сексуальным подтекстом, рукоприкладством и насилием. Это отчасти напоминает нам фильмы «новой волны», но герои её – уже абсолютно чужие для французов, и, разумеется, фильм не позволяет ни восхищаться ими, ни уважать их, потому что известно, что чадолубие и верность «мужской чести» – часть культуры «приезжих французов».

Арабская культура, культура народов Африки – это варианты «культуры чести» (понятие, введенное американскими социологами) (см.: [11, 12]). М. Гладуэлл показал, что культура чести уходит корнями в культуры пастухов, проживающих в горных районах и прочих малопродуктивных местах, таких как Сицилия, Страна Басков или горная часть Шотландии [12]. Добавим, что культуры Кавказа и, скажем, Афганистана также отвечают данному определению. Ритуалы демонстрации агрессивности, своего рода инициация для молодого человека – это публичные «стычки», в которых необходимо должным образом, «по-мужски» отреагировать на оскорбление. Стычки должны непременно быть публичными, повод к стычке – демонстративным, реакция – спонтанной и незамедлительной. Результатом данного социального ритуала становится определенный уровень признания, репутация «человека чести», способного защитить свою собственность или семью.

Голландский исследователь Гирт Хофстед в своей ставшей классической работе «Последствия культуры» выделил ряд критериев для описания культуры наций. Его теория близка пониманию сущности социального как области воображаемого. На сегодня это одна из наиболее популярных парадигм межкультурной психологии. Хофстед определяет культуру как «коллективную ментальную запрограммированность, часть предопределенности нашего восприятия мира, общую с другими представителями нашей

нации, региона или группы и отличающую нас от представителей других наций, регионов и групп» [13]. Он выделяет пять измерений, согласно которым мы можем реально оценивать дифференцированность (по Делезу) конкретных культур: индивидуализм/коллективизм; индекс дистанции власти; неприятие неопределенности; мужественность/женственность; краткосрочная/долгосрочная ориентация на будущее. «Культура чести» – выражено мужская, в ней высок уровень обособленности индивида, индекс дистанции власти, неприятие неопределенности. Почти по всем критериям «культуры чести» будут противопоставлены «культурам сотрудничества», к которым относится и французская. В художественно-образном решении, особенно в популярных жанрах, это особенно хорошо видно. Для культур сотрудничества, напротив, характерны женская доминирующая роль, домовитость, высокий уровень психологизма и низкий – эмоций.

Психологизм как идентифицирующая черта присутствовал во французском кино практически всегда. Однако в последние годы этот аспект получает новое наполнение, что не в последнюю очередь связано с развитием новых форм толерантности и с разрушением системы привычных ценностей. Детско-родительские отношения – одна из таких трансформирующихся линий. Этой непростой теме посвящен фильм «Мой сын для меня» (*Mon fils a moi*, 2006) Марциала Фужерона. Динамичный психологический триллер заставляет зрителя мучительно сопереживать маленькому герою – Жюльену (Виктор Сево), мать которого пытается противостоять его сепарации. Фильм внешне – очень французский. Это фасад. И начинается лента с фасада – фасада дома в некоем французском городке, откуда выносят тело под простыней и грузят в скорую помощь. Эти первые кадры задают драму, которую зритель ждёт и которой сопереживает, и раскрывают основную линию натяжения – фасад и то, что скрыто за ним. Фасад вполне люксовый – состоятельная французская семья, хороший вкус, папа-профессор, дочь учится в престижном университете, сын в приличной школе, элегантная художавая мать семейства со вкусом ведет дом... Мы видим сцену танца сына с матерью, перестановки мебели, уделено внимание и типично французской еде. Но за всем этим скрываются острые, непереносимые чувства, которые режиссёр мастерски выносит зрителям, – фильм трудно смотреть, настолько непереносимо всё то, что демонстрирует нам каждый кадр. Мать Жюльена (Натали Бей) утратила (или так и не обрела) саму себя. У неё нет иной идентичности, кроме хорошей хозяйки и хорошей матери. Но дети растут и их приходится отпускать от себя. Муж (Оливье Гурмэ) занят наукой, дочь (Мари Кремер) выросла и уехала из дома, того гляди сын вырастет тоже и тогда останется лишь одинокая старость в четырёх роскошных стенах... Страшно смотреть, как идентичность хорошей матери может калечить психику сына. Страшно осознавать, что любовь и контроль идут рука об руку, видеть за любовью боль, непонимание, нарушение границ. Этот фильм – тоже про границы и достоинство, и про то, что ребенок не может отстоять свои границы без помощи и поддержки любящих взрослых. Как ни странно, но и эта лента о толерантности – о той толерантности, о которой писал еще Ж.-Ж. Руссо, о толерантности к детям, которые тоже личности.

Детство получило свой собственный статус в европейской культуре довольно поздно – лишь в викторианскую эпоху оно становится ценностью в культуре, долгое детство легитимируется необходимостью образования, но при этом воспитание принимает все менее репрессивные формы – и на протяжении XX в. этот процесс продолжается. Тенденция романтизации детства, признания за ним не просто невинности, но особого рода чувственности связана с переходом к экзистенциальной парадигме мышления. Детство начало пониматься не просто как период, но как время, когда формируется основа индивидуальности, – это происходит благодаря открытиям психоанализа. Детство получает новую смысловую нагрузку, оно изучается, в нем открываются новые глубины. Благодаря этому XX в., в отличие от XIX, перестает видеть в детях «ангелочков», детство становится более «человечным», одновременно с этим ребенок начинает пониматься как незащищенное существо в мире, полном опасностей. Когда же культура вновь парадигмально изменяется и на первый план выходит парадигма различия, детство, быть может впервые за всю историю, получает право на толерантность. Детские омбудсмены, права ребенка, детские психологи и аналитики – всё это черты современности. В фильме Фужерона ребенок в какой-то момент вызывает полицию и в дом приходят двое полицейских, чтобы удостовериться, что с мальчиком всё в порядке. Интенция социальной толерантности налицо, однако и несовершенство системы, трудности, с которыми она сталкивается, – благополучный фасад – тоже налицо. У полицейских нет никаких реальных возможностей понять, действительно ли ребенок подвергается насилию. Если насилие физическое, еще возможно было бы верифицировать его следы, но как быть с насилием психологическим? В детско-родительских отношениях баланс «брать – давать» работает принципиально иначе – линия, скорее даже поток «от старших к младшим» есть не материальные блага, включая образование и воспитание, но линия любви, и если нарушен баланс именно в любви – как показывает нам Фужерон – и родительская любовь начинает брать вместо того, чтобы давать, случается катастрофа.

Родительская любовь постоянно балансирует на грани между слиянием и отделением, ребенок, сколько бы ему ни было лет, всегда остается «моим», но при этом и у ребенка, и у взрослого есть (должна быть) своя жизнь. На примере упомянутого выше комедийного фильма «Шеф» (*Comme un chef*, 2012) Д. Коэна хорошо видно, как может быть показана эта проблема. Сюжет фильма – кулинарный. Великий «трехзвездочный» согласно гиду Мишлен шеф (наивысшая из возможных квалификаций) Александр Лагар (Жан Рено) – повар, что называется, от Бога, но он и бизнесмен, который обязан поддерживать реноме свое и своего ресторана. Случайно он находит молодого, амбициозного и исключительно талантливого повара Жаки Боно (Микаэль Юн), который «вносит свежую струю» в ресторанный кухню, умудряется создать новое меню, сочетающее принципы классической французской высокой кулинарии и модной молекулярной кухни, и вообще творит чудеса. Кулинарная линия фильма – это воплощение идентификации хорошего вкуса и роскоши, в фильме присутствуют и роскошные интерьеры, и превосходная декорация блюд, не менее важная в высокой кухне, чем вкусовые их качест-

ва, и дорогие вещи, включая автомобиль Maseratti. Но нас больше интересует вторая линия фильма – сюжет об отношениях, которые у обоих главных героев проблемны. У героя Жана Рено сложные отношения с взрослой дочерью (Саломе Стевенен), которая пишет диссертацию о русских писателях и очень расстраивается оттого, что отец проявляет по отношению к ней мало заботы, а её делу уделяет мало внимания. У героя Микаэля Юна сложные отношения с женой (Рафаэль Агоге), которая ждет ребенка и переживает, что её талантливый, но конфликтный муж не удерживается ни на одной работе. Психологическая линия здесь строится на конфликте между призванием и любовью, и характерно, что в финале фильма (с хэппи эндом, согласно общепринятой голливудской модели) оба героя принимают необходимость вкладывать свою энергию не только в дело, но и в отношения, а обе героини признают, что дело для мужчины важнее отношений. Восстановление баланса «брать – давать» создает счастливый финал. Интересно, что культура показана тут как культура сотрудничества (по Гладуэллу) – Амандин Лагар с блеском защищает диссертацию на мудрёную тему, а жена Жаки Боно показана как успешная работающая женщина. В кратком эпизоде с родителями Беатрис (героини Рафаэль Агоге) подчеркнута роль её матери, чье мнение оказывается решающим для дочери в принятии решения простить непутевого мужа. Французская идентификационная стратегия строится на компромиссе между мужским и женским, на сотрудничестве, в конечном итоге – на толерантности. Кстати, толерантность в фильме показана и более явно – в «команде» поваров, которая в экстремальной ситуации выручает талантливого Жаки, – темнокожий, китаец и очень полный человек, все они непрофессионалы поварского дела, но увлеченные и преданные люди, готовые помогать. Этот штрих призван, конечно, нести комедийную нагрузку, так же как и ситуации «разоблачения лгуна», когда жена Жаки случайно узнает о том, что он работает у Лагара, и сцена, когда Александр покидает амфитеатр, где идет защита его дочери, в разгар научной дискуссии... Однако с юмором или нет, но идентификационные стратегии кинематографа Франции налицо.

Таким образом, мы можем констатировать, что французское кино рефлексировало над современным ему состоянием культуры с некоторым опережением – как «новая волна» была предвестником нового этапа национально-культурной идентификации, так и фильмы, актуализирующие проблематику толерантности, появились раньше, чем была официально признана эта стратегия идентичности. Мы также видим, что французский кинематограф устроен по принципу «те же и Софья» (термин В.С. Библера, придуманный им для определения специфики культуры, в которой новый феномен не отменяет, а дополняет предыдущие) – идентификационные стратегии современного французского кино включают и перерабатывают уже наработанные стратегии предшествующих этапов. Национальный кинематограф Франции хранит традиции интеллектуального кино, кино психологически глубокого, поднимающего темы внутреннего самоопределения, вместе с тем особенность национального кинематографа в том, что «фоном» проходит признание ценности хорошего вкуса, роскоши и важности статуса и социального признания, а тенденцией последних лет становится обсуждение тем толерантности во всех их аспектах.

Литература

1. Савельева Е.Н. Европейский кинематограф XX в., пути утверждения национально-культурной идентичности // Вестн. Том. гос. ун-та. 2014. № 386. С. 94–98.
2. Dubois B. Consumer Rapport to luxury : analysing complex and ambivalent attitudes. Working Paper 736. HEC School of Management, France, 2001.
3. Хайнс Т. Маркетинг в индустрии моды / Т. Хайнс, М. Брюс; пер. с англ. Минск : Гревцов Паблшер, 2009. С. 184–185.
4. Geertz C. Local Knowledge: further essays in interpretive anthropology. NY: Basic Books, 1983.
5. Гиц К. Интерпретация культур. М. : РОССПЭН, 2004. 560 с.
6. Именитова И.П. Три этапа трансформации французской национальной идентичности [Электронный ресурс]. URL: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-03-27/322--q-> (дата обращения: 20.08.2017).
7. Харитонов Д.В. После «новой волны»... (линии французского кино 1970–90-х годов) // Вестн. Челяб. гос. ун-та. 1999. № 2. С. 203–212.
8. Калинин В.Н. Теория систем и управления (структурно-математический подход) / В.Н. Калинин, Б.А. Резников. Л., 1976.
9. Делез Ж. Различие и повторение. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1998. 384 с.
10. Конева А.В. Средний класс : мифология успеха // Вестн. Самар. гос. ун-та. 2004. № 1 (31). С. 5–15.
11. Гладуэлл М. Переломный момент. М.: Вильямс, 2006. 399 с.
12. Гладуэлл М. Гении и аутсайдеры. М.: Альпина бизнес букс, 2010. 255 с.
13. Hofstede G. Culture's Consequences, Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations. Thousand Oaks CA: Sage Publications, 2001.

Koneva Anna V. Leningrad State University n.a. A.S. Pushkin (St. Petersburg, Pushkin, Russian Federation).

E-mail: akoneva@list.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017. № 27. 229–242 pp.
DOI: 10.17223/22220836/27/21

IDENTIFICATION STRATEGIES OF MODERN FRENCH CINEMA: TOLERANCE, PSYCHOLOGY, TASTE

Key words: identity, identification, identification strategy, contemporary French cinema, history of French cinema, tolerance, multiculturalism, psychology, luxury, taste.

The article is devoted to the study of identification strategies of modern French cinema. The author explores the ways and the stages of formation of French national and cultural identity, relates these stages to the paradigmatic development of European culture and philosophy, examines the specifics of the reflection of each of them in the Cinema. The article is focused on the modern paradigm of Culture. The author identifies three aspects of identification strategies that are highlighted in French modern Cinema: tolerance, psychology, taste.

The transformation of the French national and cultural identity is traced in the context of the most significant social and cultural changes, and French cinema has become and continues to be a reflection of it. France as a centralized State was created in the ideology of "golden power" or luxury, in the broadest sense of the word of good taste. National identity developed under the sign of luxury, individuation, high taste. This trend can be traced to the first half of XXth century. Researchers note that at this time the French State supported the policy of unification, the creation of a common nation, a unified Culture that is based on common values. This stage in the development of national and cultural identity corresponds to the beginning of the development of cinematography in general and of French in particular. French cinema of this period is distinguished by experiments in the field of image creation, experiments with the film language. It was a time of avant-garde and surrealism in the cinema. These researches in the field of new art fit into the aesthetic concept of exclusivity, author's view, artistic experiment.

The next stage can be provisionally dated 1968 - the year of student riots and radical changes in both society and public consciousness. It is the time of existentialism as a paradigm of Culture. In the policy of cultural identity, the emphasis shifts on originality, the right to difference, feeling and inner

freedom. French cinema has become more diverse and evolved in the search for new forms and plots. The psychological approach appears as a dominant accent.

At the end of the first decade of the 21st century, the theme of national and cultural identity for the French has again become important. The third stage of the rethinking of the national identity is connected with the discussion about the failure of multiculturalism. There is the new paradigm of Culture which can be named The Difference appeared. The article investigates the processes taking place at the actual period. The author identifies three main areas of identity reflection in the Cinema. The first direction is multiculturalism and tolerance. The second is the psychological approach, which was developed earlier. The third is to follow the good taste and the "spirit of luxury" inherent in French culture.

References

1. Savelieva, E.N. (2014) European film of the twentieth century: ways of promoting national and cultural identity. *Vestn. Tom. gos. un-ta – Tomsk State University Journal*. 386. pp. 94–98. (In Russian). DOI: 10.17223/15617793/386/15
2. Dubois, B., Laurent, G. & Czellar, S. (2001) *Consumer Rapport to luxury: analysing complex and ambivalent attitudes*. Working Paper 736. HEC School of Management, France.
3. Hines, T. & Bruce, M. (2009) *Marketing v industrii mody* [Marketing in the Fashion Industry]. Translated from English. Minsk: Grevtsov Publisher. pp. 184–185.
4. Geertz, C. (1983) *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books.
5. Guerts, K. (2004) *Interpretatsiya kul'tur* [Interpretation of Cultures]. Moscow: ROSSPEN.
6. Imenitova, I.P. (2012) *Tri etapy transformatsii frantsuzskoy natsional'noy identichnosti* [Three stages of the transformation of the French national identity]. [Online] Available from: <http://regionalstudies.ru/journal/homejournal/rubric/2012-11-02-22-03-27/322--q->. (Accessed: 20th August 2017).
7. Kharitonov, D.V. (1999) Posle “novoy volny”... (linii frantsuzskogo kino 1970–90-kh godov) [After the “new wave” ... (lines of French cinema of the 1970–90s)]. *Vestn. Chelyab. gos. un-ta*. № 2. pp. 203–212.
8. Kalinin, V.N. & Reznikov, B.A. (1976) *Teoriya sistem i upravleniya (strukturno-matematicheskii podkhod)* [Theory of systems and control (a structural-mathematical approach)]. Leningrad: VKA.
9. Deleuze, J. (1998) *Razlichie i povtorenie* [Difference and repetition]. Translated from French by N.B. Mankovskaya. St. Petersburg: Petropolis.
10. Koneva, A.V. (2004) Sredniy klass: mifologiya uspekha [The middle class: Mythology of success]. *Vestn. Samar. gos. un-ta – Vestnik of Samara State University*. 1(31). pp. 5–15.
11. Gladwell, M. (2006) *Perelomnyy moment* [The Tipping Point]. Translated from English by V. Logvinova. Moscow: Vil'yams.
12. Gladwell, M. (2010) *Genii i autsaydery* [Geniuses and Outsiders]. Translated from English by O. Galkin. Moscow: Al'pina biznes buks.
13. Hofstede, G. (2001) *Culture's Consequences, Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*. Thousand Oaks CA: Sage Publications.