

ЕВРОПЕЙСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ XX в.: ПУТИ УТВЕРЖДЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В ряду важнейших проблем современного глобализирующегося мира особое место занимает кризис национально-культурной идентичности. Свою лепту в разрешение противоречий между гомогенизацией и локализацией культур вносит исследование возможных механизмов сохранения культурной идентичности средствами киноискусства. Развитие национальных кинематографий стран Европы становится примером, демонстрирующим разнообразные пути утверждения самобытности. При этом собственные интересы (институциональные, экономико-производственные и художественно-эстетические) отстаиваются в жестких условиях.

Ключевые слова: европейский кинематограф; национально-культурное самоопределение; культурная самобытность; унификация; киноязык; авторское кино; киноиндустрия.

Противоречия современной действительности зачастую связывают с процессами глобализации, с одной стороны, проявляющимися в гомогенизации и унификации мира, с другой стороны, обостряющими тенденции локализации культур. В этих условиях актуализируется жизнеспособность национально-культурной уникальности регионов и этносов. Однако социополитическая реальность демонстрирует недостаточную эффективность мер по поддержанию национально-культурной идентичности, а также указывает на отсутствие концепции межкультурного диалога и действенных механизмов взаимодействия этносов и культур в глобализирующемся мире.

Свою лепту в осмысление возможных путей решения обозначенной проблемы может внести обращение к кинематографической форме воплощения и утверждения самобытности культур. Будучи продуктом национально-культурной идентичности, базирующейся на системе ценностей данного общества, традициях, морально-этических установках, общей истории, специфике юмора, этнографической экзотике и т.п., кинематограф является эффективным механизмом самоидентификации культуры. Одним из показателей успехов на пути культурного самоопределения, на наш взгляд, является наличие национальных киношкол с четко опознаваемыми признаками. Однако, как показывает история кино, путь самоопределения тернист и крайне неоднороден по итогам. Следует заметить, что историческая реконструкция этапов развития мирового кинематографа историками кино XX в. (Ж. Садуль, Е. Теплиц, Д. Лоусон и др.) в его институциональных, производственных и художественных срезах не предусматривает обращения к трудностям этого процесса. В большей степени акцентируют значение культурно-национальной составляющей киноискусства нынешние киноведы. Одни исследователи затрагивают данную проблему в контексте развития современного мирового кинопространства (К. Разлогов, А. Плахов, А. Долин), другие – с позиции национальной специфики киноискусства стран Европы (Н. Самутина, Х.-Е. Шлегель и др.). Внимание данной статьи, в свою очередь, направлено на анализ ключевых проблем становления европейских кинематографий XX в. При этом идейный посыл культурологического подхода, на котором строится исследование, позволяет опровергнуть представление о том, что глобализа-

ция в культуре обязательно сводится к унификации мировоззренческих и художественных процессов. Таким образом, в статье представлена картина борьбы (неявной либо осознанной) за сохранение культурной идентичности, которая сыграла важную роль в формировании кинонаправлений и авторского кино, прославивших европейский кинематограф.

В первую очередь обратимся к основным слагаемым эффективного развития национальных кинематографий первой половины XX в. Не секрет, что эволюцию функционирования такой сложной аудиовизуальной системы, как кинематограф, определяют два измерения: художественное и производственно-экономическое. Указанные стороны кинопроцесса всегда действовали то в напряженном противостоянии, то вполне согласованно, определяя, тем самым, развитие национальных кинематографий. С одной стороны, режиссеры берутся за формирование киноязыка, способного засвидетельствовать неповторимость национально-культурного самосознания. С другой стороны, массовый характер кинематографа определяет сугубо коммерческие приоритеты: финансовый успех, окупаемость кинопроката на внутреннем и внешнем рынке и т.п. Поэтому формирование европейских национальных кинематографий вынужденным образом соотносится с проблемами как художественного развития, так и коммерческой выгоды.

Финансовые ориентиры определяли, как правило, крупные промышленные группировки, стоящие за кинокомпаниями. В разных странах вырабатываются свои методы обеспечения коммерческой эффективности киноиндустрий. Среди действенных механизмов оказывается, к примеру, принятие эстетических стандартов коммерчески успешных образцов. Другим вариантом становится формирование благоприятной политики проката и финансовой поддержки национальной киноиндустрии. Третий путь – подчинение мирового кинопроизводства собственной гегемонии (что временно опробовала Германия и успешно осуществила Америка). Магнаты американского кино сделали все, чтобы постепенно захватить важнейшие позиции во Франции, Италии, Англии и других странах Европы, вызвав тем самым ответное стремление к независимости. Так определяется фактор, способствующий самоопределению и обособлению национальных киношкол. Причем в силу неразрывности

киноискусства и киноиндустрии отстаивать свою независимость приходится как в пространстве художественных поисков, так и в сфере экономико-производственной.

Трудности художественного самоопределения были связаны с тем, что применение киноязыка, выходящего за рамки стандартных приемов, не всегда соответствовало требованиям прокатного спроса и зачастую не пользовалось зрительским успехом. Излишнее увлечение экспериментами держали на контроле продюсеры, которые, по замечанию Ж. Садуля, в первую очередь являлись коммерсантами и не желали вкладывать капиталы и разоряться из одной любви к искусству [4. С. 48]. Кроме того, близкие по идейно-художественному решению какой-либо культуре фильмы в границах другой страны могли не заинтересовать зрителя. Возможно, единообразие культурных ценностей европейских стран и Америки (наиболее серьезного конкурента кинопроката) уравнило бы коммерческие успехи кинопродукции. Однако такого единства никогда не наблюдалось. Проницательные кинопромышленники вполне осознавали разность позиций «привычного мировоззрения». Так, анализируя в 1918 г. причины кризиса французской киноиндустрии, Шарль Пате предлагает сценаристам и режиссерам, стремящимся к вывозу своих картин, «принимать во внимание столь различные у каждого народа взгляды на проявление эмоций и страстей. ...Но еще лучше было бы приспособлять выдуманные им ситуации к психологии, которая не была бы свойственна исключительно французам» [Там же. С. 52].

До Первой мировой войны в авангарде киноязыка и процветающей в коммерческом отношении оказалась Франция, подтвердив возможность непротиворечивого развития обоих измерений кино. Ни одно кинопредприятие не превзошло фирму Патэ, занявшую первое место по «своей финансовой мощности, широте сети дочерних предприятий за рубежом, значению в собственной стране, монополизации смежных отраслей промышленности...» [5. С. 11]. Успешный старт французской кинематографии обеспечило сочетание искусства с коммерческими требованиями. Такой подход практикуется фирмами «Гомон», «Эклер», и особенно фирмой «Фильм д'Ар», организованной группой литераторов и театральных деятелей, стремящихся превратить простонародное зрелище в «высокое искусство».

Однако две мировые войны и революции внесли коррективы в расстановку мировых сил – глобальное преобладание в военном, экономическом, технологическом и культурном измерениях становится принадлежностью США. Большинство стран мира приобщается к американской «массовой культуре» – ее эстетическим нормам и системе ценностей, успешным проводником которых становится киноискусство. Центр мирового кинематографа перемещается в Америку, взявшую на себя смелость решать судьбу национальных кинематографий. Притязание на гегемонию кинопроизводства порождает ответную реакцию Италии, Англии, Дании, Швеции, России и других стран. С этого момента перед европейскими кинематографами встает проблема национально-культурного само-

определения. Таким образом, на протяжении первой половины XX в. стандартизации киноязыка европейских стран (а именно – приведению к общему знаменателю в мире голливудских эстетических критериев, приемов и образов) противостоит продуктивный поиск средств выразительности, маркирующих собственную культурную уникальность.

В первые послевоенные годы сопротивление вызвала не столько лежащая на поверхности политика захвата кинорынков, сколько проблема насаждения эстетических стандартов и привнесения культурных ценностей, которые не в полной мере разделялись европейцами. Так, в 1918 г. Л. Деллюк, взывающий к национальному духу, с горькой иронией пишет, что на родине Флобера и Верлена все вдруг стараются американизировать любовь. Но «американский фильм должен быть американским фильмом, итальянский должен быть итальянским, а французский фильм должен быть французским!» [4. С. 107].

Начало гегемонии американского кинематографа было положено фильмом Д.-У. Гриффита «Рождение нации», имевшим огромный финансовый успех и поднявшим в глазах американцев собственное национальное кино. Но квинтэссенцией всех устремлений становится Голливуд – центр кинематографической империи с 1913 г. и творческая родина «образцовой» эстетической модели. Основными принципами голливудского кино становятся техническое совершенство, стандартность художественных приемов, наличие ярко играющих «звезд», четкая жанровая структура, «голливудский реализм», преимущественно счастливый конец (happy end) и неизменно нарастающий приоритет зрелищности. Не обходилось без идеологичности, воплощенной в демонстрации стандартов американского образа жизни, выстроенных на основе ценностей народа США. Но принципиальным моментом, характеризующим формулу голливудского кино (которая постепенно отождествляется с американским кинематографом в целом), становится нацеленность на коммерческий эффект. Голливуд не стремился практиковать рискованные эксперименты в области авторского стиля или явно выраженные отсылки к региональным культурам. Уже в 1910-х гг. стремительно превращаясь в промышленность, американское кино представляет собой не столько прогрессивный художественный язык, сколько процветание в коммерческом отношении [Там же. С. 46]. К 1930-м гг. голливудская продукция в некоторых странах составляла до 95%. А после Второй мировой войны гегемония Голливуда определяет развитие почти всего мирового кинопространства.

Как складывается судьба европейских кинематографий в этих условиях и каковы, собственно, итоги противостояния голливудской эстетической формуле? В первую очередь происходит серьезный прорыв в развитии киноязыка. Не только искреннее желание вывести киноискусство на новый уровень, но и «практически любая идея национальной или культурной идентичности, выражаемая средствами кино, вынужденно развивается через противопоставление себя Голливуду, чем по большому количеству параметров, тем лучше» [7]. В ход идут эксперименты с художественными приемами, актерской игрой, утверждается

собственный приоритет тем, сюжетов и фокус кинематографического взгляда на мир. В итоге в 1920-е гг. появляются национальные киношколы, различные настолько, насколько были различны их мировоззренческие интересы и творческие установки.

Вместе с тем до середины XX в. принадлежность к той или иной европейской стране демонстрируется не столько намеренным педализированием этнографической специфики, сколько совокупностью художественных достижений, представленных в общем использовании. Подобное освоение новых средств выразительности, «закрепленных» за конкретной национальной кинематографией (в форме немецкого экспрессионизма, итальянского неореализма или французского авангарда) автоматически выделяет их в общем европейском кинопространстве. И, как мы заметим, за освоением тех или иных средств в определенной степени стоит специфика национально-культурного менталитета, ориентирующего кинематографический интерес, т.е. «адресность» взгляда.

Так, Франция, открывая страницу истории кино, подает пример вполне плодотворной борьбы за кинематографическую независимость. Серьезным достижением, утвердившим французскую кинематографию в качестве художественного лидера мирового кинопроцесса, становится авангардный эксперимент. С его помощью осуществились национально-культурные амбиции французского кино 1920-х гг. и были намечены формы художественного противостояния голливудской модели. Вместо стандартизации судьбу кинематографии определили такие яркие и разнообразные направления киноавангарда, как киносюрреализм (экранное воплощение фантазий, снов и ассоциаций), «чистое кино» (опыт исключительно визуального переживания), киноимпрессионизм (достигающий эффекта изменчивости и текучести действительности). В 1930-е гг. плодом французского кинематографического мышления становится «поэтический реализм», восстановивший «правду жизни». Его эстетику отличает и тонкий эстетизм, к которому тяготеет французская культура, и рационализм гармонии между подлинностью и поэтичностью, установившийся под влиянием французского натурализма и романтизма XIX в., и совершенная пластичность визуального ряда, воспитанная на импрессионизме и авангарде.

Кинематограф Германии, в свою очередь, находит творческие ресурсы для того, чтобы предложить особый формат интереса к миру. Его уникальность выразилась, например, в киноэкспрессионизме 1920-х, отразившем особую – отличную и от творческих задач Голливуда, и от других европейских киношкол – чувствительность немецкого духа к иррациональному, к глубинам человеческой природы. Поэтика этого продукта национально-культурной самобытности внесла в копилку художественного опыта киносредства, позволяющие передать инфернальную сторону природы человека, который беспомощно «бежит от реальности, но его сознание настолько проникнуто духом насилия и унижения, что он уже не отличает действительность от фантазии» [2. С. 82].

Визитной карточкой национального итальянского кино становится неореализм, предложивший опыт

приобщения к заурядной повседневности простого человека. Формирование итальянского неореализма было непосредственно связано с историческими коллизиями 1940-х гг. и явилось выражением национально-патриотического самосознания. Такие базовые принципы эстетики неореализма, как «правда жизни», ее подлинность и человечность, а также национальная традиция и достижения художественной культуры (литературы, театра, живописи), коренным образом отрицали голливудскую модель.

Несмотря на успехи и значимые достижения национальных киношкол, проблемы их независимого существования не заканчиваются. Со второй половины XX в. самоопределение европейских кинематографий обуславливает новый набор как негативных, так и благоприятных факторов. Среди них, во-первых, потеря позиций Голливуда. В 1950-е гг. внешние рынки кинопромышленности США сужаются из-за кризиса, связанного с развитием телевидения. «И почти всюду отступление Голливуда сопровождалось возрождением национального кино» [6. С. 373]. Если до 1950-х гг. история кино могла быть представлена не более чем шестью странами, то теперь национальные школы формируются повсеместно (в восточных странах, Латинской Америке, Центральной Европе и т.д.). С потерей позиций Голливуда привычное противостояние эстетических ориентиров приобретает иной характер. Голливудская модель успешно укореняется в европейском массовом развлекательном кино и не вызывает былого раздражения у мэтров высокого искусства. Более того, наряду с добровольным заимствованием эта «образцовая» формула коммерческого кино становится предметом иронического, пародийного использования.

Во-вторых, безусловный комфорт создают экономическая стабилизация и удешевление кинопроизводства. Правительство многих европейских стран содействует национальному кинематографу, оказывая серьезную поддержку внутреннему прокату. Некоторые преференции получает и низкобюджетное экспериментальное кино. Освобождение от коммерческого прессинга способствует увеличению авторской свободы. В кинематографической практике Европы с конца 1950-х гг. возникает и утверждается феномен «авторского» режиссерского кинематографа. В этом случае именно режиссер (а не продюсер, как в Америке) несет основную ответственность за фильм. Среди признаков такого авторского кино (арт-кино): ориентация на проблемность, новаторство формы, оригинальность киноязыка и изобразительных приемов, обращение к личности, подчеркнутый интеллектуализм, внимание не к действию, а к самой концепции фильма. Отмечается, что с этого момента не направление, принадлежащее кинематографии конкретной страны, а индивидуальность автора в большей степени определяет кинопространство [7].

Наконец, в-третьих, ориентиры кинопроцесса определяют внутренние противоречия глоболизирующейся Европы. Установка на «Европу регионов» поощряет развитие национальных кинематографий. Эффективным механизмом такой поддержки становится практика совместных проектов по производству

фильмов (копродукции) разными европейскими странами при финансировании специально созданных европейских структур. Созданы потенциальные условия для арт-кино, пожелавшего привнести в художественное решение фильма отчетливые черты национального менталитета. Однако активное развитие международной копродукции, как показывает современная практика, приводит национальные школы «...к средневропейскому уровню качества, а заодно, возможно, и к потере национального своеобразия» [3. С. 215]. Нынешнее кинопространство уже заполнено фильмами, которые окрестили «европудинг», т.е. «сбитыми по успешному образцу “западной красивости”, без гражданства, без лица, без намека на культурную аутентичность» [8].

Другим следствием построения «Общеввропейского дома», объединяющего разнообразные народы и инокультурные ценности, становится потребность в новом единообразии. В связи с этим к концу XX в. актуализируется единая «европейская кинематографическая модель» (Н. Самутина), нацеленная на «европейского субъекта» и призванная продемонстрировать основные ценностные ориентиры европейского сообщества. Ее формирование оказалось по силам в первую очередь режиссерам авторского кино. Причем, несмотря на индивидуальность киномышления, совокупность эстетических признаков таких фильмов избегает маркировки «страны-производителя» и признаков национальной специфики. Отличительной чертой этой части арт-кино становится «принципиальная вненациональность... как способность фильма быть интересным зрителям разных стран не просто в качестве этнографического факта, а в качестве факта их собственной культуры» [7]. Так с объединением Европы самобытность отдельных кинематографий вынужденно вписывается в общее культурное пространство.

Неоднозначность ситуации заключается в том, что путь формирования общеввропейской модели кино уводит не только за пределы национальной специфики, но и за границы возможных интересов условного «европейского субъекта». В данном направлении работает та часть арт-кино, которая избегает бытовой и социальной конкретизации и создает некие универсальные – «глобально-метафорические» фильмы. В них не опознаются ни предметы, ни имена, ни география как специфически национальные. Зато мы приближаемся к творчеству режиссера, сумевшего вечные

ценности «тщательно укутать в радикально актуальную форму» [1. С. 352], понятную не только европейскому зрителю, но и американскому, российскому, азиатскому и любому другому. Такое кино попадает в разряд «общечеловеческого» и (наряду с общевропейской и национальной моделями) принципиально противопоставлено глобализированному голливудскому продукту.

Таким образом, комфортные условия кинопроизводства не ведут к непререкаемому стремлению зафиксировать национальную специфику художественного измерения. И к рубежу XX–XXI вв. устанавливается сосуществование нескольких тенденций: общевропейской модели кино, «универсально-метафорических» произведений, глобализационно-голивудской продукции и кино, придерживающегося национально-культурных традиций.

Итак, самоопределение европейских кинематографий первой половине XX в. происходит в условиях вынужденного балансирования между экономическими интересами и художественными поисками, а также в противостоянии голливудским стандартам, унифицирующим киноязык. В итоге конфигурация европейского кинопространства формируется силами кинонаправлений и школ разных стран, безусловными лидерами среди которых оказываются Франция, Германия и Италия.

Начиная со второй половины XX в. жизнеспособность национальных кинематографий Европы обуславливают такие факторы, как свобода от голливудской гегемонии и достаточно комфортные экономико-производственные условия, способствующие развитию авторского кино. Национально-культурная самобытность получает шанс на воплощение в арт-кино. Вместе с тем противоречивая политика «Общевропейского дома», поощряющая развитие национальных кинематографий, но и провоцирующая формирование надэтнической общевропейской модели кино, инициирует новые формы единообразия. В этих условиях самобытность отдельных кинематографий проблематизируется, вынужденным образом вписываясь в общевропейское культурное пространство.

Обозначенные трудности не становятся непреодолимым препятствием на пути развития киноискусства. Современное кино продолжает справляться с противоречиями социокультурной действительности, демонстрируя разнообразный спектр как унифицированных, так и национально-самобытных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долин А. Уловка XXI века: Очерки кино нового века. М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2010. 552 с.
2. Лоусон Д.Г. Фильм – творческий процесс. М. : Искусство, 1965. 468 с.
3. Разлогов К. Мировое кино. История искусства экрана. М. : Эксмо, 2011. 688 с.
4. Садуль Ж. Всеобщая история кино. 1914–1920. М. : Искусство, 1961. Т. 3. 625 с.
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Кино становится искусством. 1909–1914. М., 1958. Т. 2. 522 с.
6. Садуль Ж. История киноискусства от его зарождения до наших дней. М., 1957. 462 с.
7. Самутина Н. Современное европейское кино и идея культуры «прошлого». URL: <http://viscult.edu.lt/article.php>
8. Шлегель Ханс-Йоахим. Проблемы культурной аутентичности в постсоциалистическую эпоху. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/>

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 23 июня 2014 г.

EUROPEAN FILM OF THE TWENTIETH CENTURY: WAYS OF PROMOTING NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY

Tomsk State University Journal. No. 386 (2014), 94-98. DOI: 10.17223/15617793/386/15

Savelieva Elena N. Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: limi77@inbox.ru, kulturtsu@yandex.ru

Keywords: European cinema; national and cultural self-determination; cultural uniqueness; unification; language of cinematography; auteur films; film industry.

Among the most important problems of the modern globalizing world a special place belongs to the crisis of national and cultural identity. A research of the possible mechanisms of preservation of cultural identity by means of motion picture art can bring a serious contribution to the resolution of conflicts between homogenization and localization of cultures. Along with other art forms in the 20th century the motion picture art assumes the role of an artistic and figurative embodiment and statement of cultural originality. However, mechanisms of self-determination of national cinematographies are subject to serious conceptualization as this problem has not been thoroughly studied in modern humanitarian knowledge. This article is an attempt to present key results and ways of development of cinematographies of the countries of Europe aimed at the preservation of national and cultural interests and uniqueness. For this purpose factors are given that complicate or help to preserve national and cultural identity by means of film language. At the same time the main stages of development of the European film space in the context of the complex opposition of unification tendencies and aspiration to preserve the specifics of national cinema are considered. Results of the analysis of the film process of the first half of the 20th century show the specifics of self-determination of the European cinematographies in the conditions of compelled balancing between economic interests and creative searches, in opposition to the Hollywood standards unifying the film language. The European film space at this stage is formed by film directions and schools of different countries with France, Germany and Italy as undisputed leaders. Since the second half of the 20th century the viability of national European cinematographies is caused by such factors as freedom from the Hollywood hegemony and comfortable economic and working conditions promoting the development of the auteur film. National and cultural originality is embodied in the auteur film. At the same time, the inconsistent policy of the "Common European Home" encouraging the development of national cinematographies yet provoking the formation of the supra-ethnic all-European model of cinema initiates new forms of uniformity. In these conditions the originality expression for separate cinematographies becomes a problem. As a whole the analysis allows to indicate the efficiency of the efforts of European countries' national cinematographies self-determination in the 20th century. Own interests (institutional, economic and production, art and esthetic) are defended in permanently severe conditions.

REFERENCES

1. Dolin A. *Ulovka XXI veka: Ocherki kino novogo veka* [The trick of the 21st century: Essays on the cinema of the new century]. Moscow: Ad Marginem Press Publ., 2010. 552 p.
2. Lawson J.H. *Fil'm – tvorcheskiy protsess* [Film: the creative process]. Translated from English. Moscow: Iskusstvo Publ., 1965. 468 p.
3. Razlogov K. *Mirovye kino. Istoriya iskusstva ekrana* [World cinema. Screen art history]. Moscow: Eksmo Publ., 2011. 688 p.
4. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino* [General history of cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. Vol. 3, 625 p.
5. Sadoul G. *Vseobshchaya istoriya kino* [General history of cinema]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1958. Vol. 2, 522 p.
6. Sadoul G. *Istoriya kinoiskusstva ot ego zarozhdeniya do nashikh dney* [History of Motion Picture Arts from its inception to the present day]. Translated from French. Moscow: Inostrannaya literatura Publ., 1957. 462 p.
7. Samutina N. *Sovremennoe evropeyskoe kino i ideya kul'tury "proshlogo"* [Contemporary European cinema and the idea of the culture of the "past"]. Available at: <http://viscult.ehu.lt/article.php>.
8. Schlegel H.-J. *Problemy kul'turnoy autentichnosti v postsotsialisticheskuyu epokhu* [Problems of cultural authenticity in the post-socialist era]. Translated from German. Available at: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/>.

Received: 23 June 2014