

АВТОР

ГОРДОН ГРЕЙ

НАЗВАНИЕ

КИНО: ВИЗУАЛЬНАЯ
АНТРОПОЛОГИЯ

ДИС

СЕРИЯ

КИНОТЕКСТЫ

К:И:Н:О:
Т:Е:
К:С:Т:
Ъ:
>

НЛО

Gordon Gray

CINEMA
A Visual Anthropology

BERG
Oxford • New York

Гордон Грей

КИНО

Визуальная антропология

Перевод с английского
М.С. Неклюдовой

УДК 791.43.01
ББК 85.370
Г79

Перевод с английского
М.С. Неклюдовой

Серия выходит под редакцией
А.И. Рейтблата

Грей, Г.

Г79 **Кино: Визуальная антропология** / Гордон Грей; пер. с англ. М.С. Неклюдовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 208 с.: ил.

ISBN 978-5-4448-0126-0

Каждый день сотни тысяч людей во всем мире посещают кинотеатры, миллионы смотрят фильмы по телевизору. Чем порожден массовый интерес к кино? Почему оно играет такую важную роль? Американский антрополог Гордон Грей предпринимает в своей книге попытку ответить на многие ключевые вопросы: как можно через кино изучать ценности и представления людей? как влияет на кино национальный и культурный контекст их производства и проката? чем, в частности, различаются такие модели кинематографа, как Голливуд, Болливуд, нигерийские видеофильмы? какие культурные и психологические механизмы позволяют фильму увлечь зрителя и как зритель воспринимает и интерпретирует фильм?

УДК 791.43.01
ББК 85.370

© Gordon Gray 2010

© М.С. Неклюдова. Перевод с английского, 2014

© ООО «Новое литературное обозрение». Оформление, 2014

ВВЕДЕНИЕ

При просмотре «Расёмона» мы когнитивно «узнаем» и эмоционально «переживаем» события, которые никогда не происходили, не имеют под собой никакой реальности и являются «всего лишь фильмом». Более того, как утверждал Хьюго Мюнстерберг, первым из философов начавший писать о кинематографе, мы переживаем и ощущаем мир кино, ни на секунду не забывая о том, что он ненастоящий, о его абсурдной отделенности от нашего мира и при всем том получая от него удовольствие. Мы отнюдь не пребываем в заблуждении. Как так получается и какова природа этого отключения установки на достоверность, которое не препятствует работе когнитивных и аффективных функций, но не позволяет нам принять мир кино за реальность?

*Й. Джарви. Философия кино:
эпистемология, онтология, эстетика*

С точки зрения многих людей, слова «антропология» и «кино» сочетаются примерно так же, как хлеб и бензин, что достойно сожаления, поскольку эти области знания многое могут друг другу предложить. Одна из основных целей, которую я перед собой ставлю, — показать желательность изменения нашего понимания их взаимоотношений. Кроме того, я постарался предложить базовый инструментарий для работы с одним из самых интересных и живых коммуникативных средств.

Но перед тем, как углубиться в наш предмет, необходимо задать важный вопрос: что именно означает слово «кино»? Это может показаться странным, поскольку все мы знаем, что имеем в виду, когда его произносим; но мы не всегда подразумеваем одно и то же, и нет гарантии, что нас правильно поймут. «Кино» — расхожий и расплывчатый термин, при использовании которого мы не тратим особых усилий, чтобы четко обозначить, что именно имеется в виду. Тем не менее в зависимости от ситуации он способен обозначать разные вещи: физическое пространство («Я иду в кино»), средство развлечения («Касабланка» — настоящий киношедевр») и целую индустрию во всем ее объеме («Я изучаю болливудское кино»). Более того, это третье значение — киноиндустрия — может включать или *не включать* в себя два предыдущих. Одна из задач



Кинотеатр в Токио в квартале Асакуса.
Фотография Э. Катерборга (2008)

книги — проанализировать этот термин, рассмотреть разные уровни присущих ему значений, от самого узкого до максимально широкого. В результате мы должны прийти к ответам на вопросы: что представляет собой кино и каково наше понимание его? А также рассмотреть сильные и слабые стороны разнообразных подходов, имеющих дело с этим многозначным термином.

Изучение кинематографа сулит и другие преимущества, не ограничивающиеся прояснением семантических значений. Когда мы испытываем удовольствие от просмотра прекрасного фильма или, наоборот, разочарование и раздражение от просмотра плохого, это обогащает наш киноопыт. Более того, изучение кино способно помочь нам понять общества других эпох и мест, к которым трудно или даже невозможно получить доступ. Организаторы и менеджеры в сфере культуры (*cultural producers*) часто играют заметную роль в таких сферах, как мода, эстетика, стиль, где они имеют значительное влияние. Кино позволяет проследить исторические изменения, происходящие с эстетикой и стилем, составить представление о свойственных тому или иному времени и месту идеях и предубеждениях, особенно когда речь идет о производителях культуры.

Помимо всех этих прагматических соображений, существенное значение имеет тот факт, что кино обладает способностью трогать людей. Это его свойство резко критиковалось некоторыми ранними теориями массмедиа. Как мы не раз убедимся, кино — чрезвычайно успешное средство коммуникации, которое не только получило общемировое распространение, но и очень быстро прижилось по всему земному шару. Иначе говоря, кинематограф развлекал и захватывал публику в таких мало похожих друг на друга городах, как Нью-Йорк, Берлин, Джакарта, Мадрас и Токио. Как «работает» кинематограф и почему он способен заинтересовывать такую массу людей, причем на протяжении весьма длительного периода? Разобраться в этом важно еще и потому, что это поможет лучше понять такие процессы, как социализация и аккультурация, не говоря о глобализации культуры; позволит узнать, каким образом люди осмысляют увиденные ими фильмы. Художественные фильмы могут служить путеводной нитью в вопросах культурного конструирования повседневности, символической и метафорической коммуникации, конфигурации политических и экономических сил. Они также способны давать нам представление о свойственных тому или иному времени и месту типичных реакциях на проблемы и события.

Далее, надо иметь в виду, что эта книга написана антропологом, но адресована представителям других дисциплин. В ней использованы примеры как из западных, так и из незападных кинематографий, представлены как антропологические, так и неантропологические теории, идеи и подходы, которые способны углубить знание художественного кино и интерес

к нему. Внутри каждой главы имеется несколько конкретных анализов, рассматривающих важнейшие из затрагиваемых проблем. Надо сказать, что значительной части кинотеории свойственна некоторая историческая ограниченность, поскольку в целом она сосредоточена на западном кинематографе (конечно, встречаются и попытки обратиться к тому, что происходит за его пределами). Мы же, напротив, хотя будем обращаться к фильмам, произведенным в США, Великобритании и континентальной Европе, основное внимание уделим рассмотрению художественных фильмов из других частей мира. В качестве иллюстрации рассматриваемых нами идей, методов и подходов будет использоваться кинопродукция не только США и Великобритании, но и Индии, Японии, Индонезии и Нигерии.

Эта историческая ограниченность многих американских и европейских киноисследований (заметная и за пределами дисциплины) привела не только к тому, что лишь немногие африканские или индонезийские фильмы попадают в списки рекомендованных материалов соответствующих университетских курсов. Существует некоторый дисбаланс и в том, как исследования кино подходят к западным и незападным фильмам: если первые разбираются при помощи теорий, о которых пойдет речь во второй главе, то последние, как правило, рассматриваются как продукты национальной индустрии, особого внимания удостоиваются лишь единичные режиссеры (скажем, Акира Куросава). Более того, хотя есть попытки преодолеть это неравенство в трактовке разных кинематографий и исследовательский интерес к этой области постоянно растет, тем не менее общий фундамент остается довольно шатким. Так, Чоу (Chow 1995) и Шохат и Стам (Shohat and Stam 1994) призывают к более углубленному изучению социального и культурного *контекста* кинопроизводства, особенно в случае не слишком привычных для западной публики — да и для западных исследователей — кинематографических традиций. Более того, Чоу даже пишет о необходимости создания антропологии кино. По ходу книги я постараюсь собрать вместе те элементы, которые потребуются для выполнения подобной задачи.

Если «кино» — термин широко известный, но не всегда имеющий четкую дефиницию, то с «антропологией» обратная история: термин этот имеет достаточно четкое определение, но не слишком широко распространен. Если говорить совсем просто, то антропология — это наука о человеке. Именно поэтому предмет ее изучения отличается большим разбросом — от генетики до джентрификации или глобализации. На фоне других социальных наук антропология выделяется своей методологией, склонностью к *культурному релятивизму* (пониманию отдельно взятой культуры в ее собственных терминах) и вниманием к контексту (что порой описывается как *холизм*). В общем и целом, она занимается изучением людей и их образа жизни. Это может подразумевать исследование родства, гендера, политики, экономики, обрядов и религии или даже таких явлений, как насилие, война, агрессия. Антропология исходит из полевых



исследований, которые, как правило, основаны на *включенном наблюдении*. Этот не совсем удачный термин обозначает ряд базовых исследовательских принципов: исследования проводятся на протяжении значительного периода (от нескольких месяцев до нескольких лет); исследователь говорит на языке людей, которых изучает, и в максимально возможной степени принимает участие в их повседневной жизни. Одно из преимуществ такого подхода — антрополог в большей степени получает доступ к тому, что люди «делают» (в отличие от того, что они «говорят»). Порой эта оппозиция обозначается как противопоставление «официальной» версии и «практики». Скажем, у того или иного народа может быть «официальный» брачный кодекс, но на практике только один сын / дочь заключают брак в соответствии с ним, а все прочие вступают в союзы с теми, кто не является их «официальным» брачным партнером. Это не означает, что люди врут по поводу своих действий, просто такое поведение настолько для них естественно, что они не задумываются о том, как и почему они поступают. Как мы увидим в третьей и четвертой главах, именно особое внимание к контексту и к повседневной жизни изучаемых народов дает антропологии возможность расширить наши способы понимания кинематографа¹.

В начале Введения я уже упоминал, что большинство людей не думает о кинематографе как о чем-то сочетающемся с антропологией. Однако существует разновидность кино, у которой в целом прекрасные отношения с антропологией: это тот вид документалистики, который именуется этнографическим кино². Поскольку я сам документалист, мне

¹ Тем, кто захочет познакомиться с антропологией глубже, стоит взять такие труды, как классическая работа Ли (*Lee R.B. The Double Jul'hoansi*. Fort Worth, 1993) или более недавняя книга Бургуа (*Bourgois P. In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Cambridge; N.Y., 1995). Я также горячо рекомендую не лишнее юмора описание полевых исследований Райбека (*Raybeck D. Mad Dogs, Englishmen, and the Errant Anthropologist*. Prospect Heights, IL, 1996). В качестве обзорных и ознакомительных текстов стоит обратиться к книгам Роббинса (*Robbins R. Cultural Anthropology: A Problem-based Approach*. Irasca, IL, 2001) или Пикока (*Peacock J.L. The Anthropological Lens: Harsh Light, Soft Focus*. Cambridge, 2002): обе дают необходимое представление об антропологии. Что касается антропологических теорий, то одним из лучших путеводителей является Бэрнард (*Barnard A. History and Theory in Anthropology*. Cambridge, N.Y., 2000). Тем, кто интересуется визуальной антропологией, стоит начать с Бэнкса и Морфи (*Banks M., Morphy H. Rethinking Visual Anthropology*. New Haven; L., 1997).

² Термины «этнографическое кино» и «антропологическое кино» часто используются как синонимы, однако есть и тенденция проводить между ними различие. Хотя эта терминологическая дифференциация активно обсуждается, считается, что этнографический фильм — разновидность документального кино, посвященная в основном показу образа жизни того или иного человеческого сообщества. В его фокусе могут быть отдельные аспекты культурных практик, скажем конкретный ритуал или, шире, какой-либо общественный институт — родство и проч. Причем такой показ почти не связан с подтверждением той или иной теории или определенной антропологической точки зрения. Термин «антропологическое кино» употребляется в тех случаях, когда автор(ы) фильма более активно занимаются обоснованием той или иной антропологической теории, позиции или точки зрения.

жаль, что подробного разговора о нем не будет, хотя в третьей главе речь пойдет об одном из видов художественного кино, который во многом близок к этнографическому, — о туземных массмедиа, и особенно о таких туземных этнографических фильмах, как «Атанарджуат — быстрый бегун» (З. Кунук, 2001). Я оставляю в стороне этнографическое и другие разновидности документального кино в силу ряда причин. Главная из них — книга должна иметь свои содержательные рамки, и различие между художественными и нехудожественными произведениями нам всем привычно: мы сталкиваемся с ним в библиотеках или в магазине, когда перебираем новые DVD. Однако тут есть и другие соображения. В силу своей специфики эти виды кино требуют различной подготовки конечного продукта и способов его производства. Если создателям художественных фильмов не приходится ограничиваться правдивыми рассказами или изложением реальных событий и ситуаций (в самом широком смысле), то их связывает иной набор обязательств и интересов. Значительная часть этих обязательств будет обсуждаться на всем протяжении книги, особенно во второй главе, где пойдет речь о кинотеории. Создатели художественного и нехудожественного кино выполняют различные функции; радикально различается и спектр повествовательных возможностей. Конечно, из правила есть свои исключения — скажем, такие фильмы, как «Двойная порция» (М. Сперлок, 2004), или такие режиссеры, как Майкл Мур, — которые не вписываются в обозначенные мною рамки, но в целом оба вида кино требуют разных подходов, и один из них останется за пределами этой книги. Памятуя об этом, давайте вернемся к тому, что в ней далее будет изложено.

Глава I. История кино

Книгу открывает общий обзор развития художественного кинематографа, как в Европе и в Америке, так и в других странах, включая Индию, Японию, Нигерию и Индонезию. Для понимания любого явления, в нашем случае художественного кино, необходимо уяснить его происхождение, исторические изменения и пути развития, равно как и его эпистемологическую эволюцию. Художественный кинематограф в этом неоригинален. Первая глава представляет ключевые фигуры и события истории художественного кино, начиная с братьев Люмьер (родоначальников французского кино, которым обычно приписывается честь изобретения кинематографа как такового), Д.У. Гриффита (одного из первых американских режиссеров-новаторов) и голливудской студийной системы. Хотя значительная часть этой главы сфокусирована на происходившем в Европе и в Соединенных Штатах, в ней также будет представлен краткий очерк развития кинематографа в других странах мира³.

Конкретные анализы позволят нам наметить те проблемы, которые будут представлены в последующих главах: по всему миру развитие кинематографа зависело от условий производства, проката и цензурирования фильмов. Отдельно будет рассмотрено творчество Гриффита и Ф.В. Мурнау (еще одного из первых режиссеров-новаторов), а также примеры из истории развития киноиндустрии Индии и Японии. Эти конкретные анализы помогут читателям составить представление об истории кино различных стран.

Глава II. Теория кино

В этой главе прослеживается развитие различных подходов к пониманию художественного кино. К ним относятся попытки понять *содержание* художественного фильма, то есть обращение с ним как с произведением искусства. Кроме того, читатели познакомятся с историей развития кинотеории и с наиболее влиятельными ее направлениями. Учитывая ту антипатию, которая нередко существует между теорией и практикой, есть некоторая ирония в том, что развитие художественного кинематографа и кинотеории неразрывно связаны друг с другом. Уже это делает знание последней весьма важным, но дело тем не ограничивается. Понимание внутреннего устройства фильма — один из ключевых компонентов кинотеории; благодаря ему мы получаем инструментарий и для понимания кино как такового, и для его обсуждения. Здесь будет кратко представлен ряд влиятельных кинотеорий, с 1920-х годов и до наших дней, в частности теории монтажа и мизансцены (*mise-en-scène*) или перспективы, способствовавшие развитию кинематографа как специфической формы искусства. Канон кинотеории вобрал в себя и некоторые теоретические направления, развивавшиеся за пределами мира кино: это марксизм, который рассматривал кино с точки зрения трансмиссии и поддержки идеологии государства и правящих элит; структурализм и семиотика, которые изучали составные элементы киноповествования и способы их наиболее эффективного использования; а также теории, берущие начало от психоанализа, которые занимаются взаимодействием кино с нашими подсознательными потребностями и желаниями. Всем этим теоретическим моделям будет дана краткая характеристика. Мы также обратимся к важному интеллектуальному повороту, произошедшему во второй половине XX века и связанному с литературно-критической теорией (*critical*

³ Перефразируя «предупреждение о риске для здоровья», данное Баркером в начале его превосходного введения в культурные исследования, можно сказать, что «любая книга [о кино] по необходимости избирательна и способна провоцировать споры, обсуждения и даже столкновения» (Barker 2000, с. 3). Охват моей книги таков, что я лишь коснусь разнообразных аспектов обсуждаемых тем — скажем, истории кино, — не пытаясь представить их более детальный анализ.

(literary theory), когда фильмы стали рассматриваться и анализироваться как тексты. Затем мы перейдем к таким теоретическим областям, как рецепция, Третий кинематограф, национальное кино и антропологический подход к изучению кино, который будет более подробно представлен далее. Конкретные анализы будут включать в той или иной мере знакомый материал — скажем, фильмы Хичкока, но их обсуждение будет вестись не с самой привычной точки зрения (интерпретация фильмов Хичкока с помощью психоанализа, и т.д.).

Глава III. Контекст производства, проката и демонстрации фильмов

Хотя безусловно важно понимать *содержание* фильма — действия, идеи и все то, что показывается или представляется на экране, — не менее важно рассматривать и его *контекст*, то есть все то, что делает возможным его просмотр. Поэтому существенное место в моей книге занимают не только разные виды содержательного анализа, но и контекстуализирующие подходы, стремящиеся понять, как именно на тот или иной фильм (или ряд фильмов) повлиял национальный и культурный контекст его (их) производства. Несмотря на то что исследования производства, распространения и показа художественных фильмов менее многочисленны, чем те, что посвящены проблемам рецепции (о которых речь пойдет в четвертой главе), они все же существуют и предоставляют нам полезные и оригинальные способы понимания кино. В принципе, идея изучения контекста кинопроизводства восходит еще к 1920-м годам, но два основных подхода к анализу этого контекста сформировались относительно недавно; это рассмотрение национальной кинотрадиции и Третьего кинематографа (порой именуемого кинематографом Третьего мира). Обратившись к современному положению дел, мы рассмотрим одну из разновидностей Третьего кинематографа — туземные медиа, и в особенности туземное кино. Все эти подходы объединяет повышенный интерес к *идеологическим* аспектам кино. Анализ кинопроизводства часто упускает из виду тот факт, что для кино так же важны условия его проката и показа. Эта область исследования связана с политэкономией киноиндустрии и, в некоторых случаях, с национальной политикой (например, с введением для защиты национальной киноиндустрии повышенной пошлины на импорт иностранных фильмов). За рамками политики и экономики кинопроката с разной степенью успеха действуют независимые кинопроизводители и любители, пользующиеся различными неофициальными каналами, такими как Интернет и фестивали независимого кино. В начале этой главы мы обратимся к тому, как может выглядеть и чем может быть полезна киноантропология, в особенности — но не исключительно — в случае незападного кинематографа. Опять-таки основная часть конкретных анализов будет связана с западными материалами. В рамках конкретных

анализов будет рассмотрено, как политические потрясения в Индонезии повлияли на индонезийскую кинематографическую продукцию и как в африканском кинематографе проявляются постколониальные идеологические тенденции, а также социальный и культурный контекст американского кинематографа 1980-х годов. Эти конкретные анализы покажут читателям, что некоторые стороны нашей жизни, обычно с кинематографом не связываемые (особенно в Америке или в Европе), оказывают безусловное влияние на наши любимые фильмы.

Глава IV. Контекст рецепции

Еще один интересующий нас контекст связан со зрителем, а подходы к нему — с изучением аудитории и другими видами рецепционных исследований. Изучение аудитории и рецепции — единственная область анализа художественных фильмов, к которой антропологи действительно приложили руку. Однако антропология — не единственная дисциплина, проводящая исследования такого типа, и в этой главе будут представлены и антропологические, и неантропологические подходы к изучению аудитории. Исследователи кино, безусловно, пытались понять, как фильм воздействует на зрителя — к аудитории в особенности обращен психоаналитический подход. А исследователи коммуникаций и медиа одними из первых начали разбираться в том, как «реальные» аудитории воспринимают содержание художественных фильмов. В исследованиях культуры фокус зачастую смещается в сторону того, как аудитория присваивает себе или разрушает сообщение и/или специфику его носителя. Как уже было сказано, изучение аудитории — именно та сфера, где антропология чаще всего обращается к художественному кинематографу. Антропологические исследования аудитории интересны также тем, что почти исключительно ориентированы на незападных зрителей и, нередко, на западные медиа. Поэтому, хотя ряд примеров будет связан с США или с Великобританией, большая их часть касается западного кино и/или западной аудитории — скажем, ситуации в Индии. Отдельно будет рассмотрено, как болливудские фильмы «прочитываются» за пределами Индии и как ходят в кино в Нигерии. На этих примерах мы увидим, как разные аудитории воспринимают фильмы, порой следуя за тем, что было важно для создателей фильма, а порой понимая их в совершенно ином, непредполагавшемся смысле.

Я надеюсь, что книга «Кино: визуальная антропология» внесет двойной вклад в изучение художественного кинематографа: тем, кто изучает антропологию, она не только предоставит сведения о теории и подходах, лежащих за пределами антропологического канона, но и продемонстрирует плодотворность работы с этим увлекательным искусством; а представителям других специальностей она даст представление об ан-

тропологических методах анализа художественного кинематографа. Кроме того, она может быть полезна своим географическим охватом. Многие из обсуждаемых здесь киноиндустрий мало знакомы как антропологам, так и исследователям других специальностей. Если об индийском или японском кино им может быть что-то известно, то о нигерийском или индонезийском, скорее всего, нет. Мне пришлось принимать нелегкие решения по поводу того, какие киноиндустрии включить в обзор, а какие оставить за его рамками. Так, за бортом остались Китай, Бразилия, Аргентина и ряд европейских кинематографий, которые нам не столь известны, как французская или немецкая. Моей целью было сочетать привычное с непривычным, причем так, чтобы была возможность для сравнения. Например, и Индия и Нигерия — бывшие британские колонии, поэтому влияние британской политики и событий, происходивших после их освобождения, могут быть сопоставлены. Индонезия, как Индия и Япония, относится к азиатскому региону, но не обладает столь же успешной и международно признанной киноиндустрией. Это открывает возможность для сопоставлений, противопоставлений и разработки теорий по поводу того, почему эти киноиндустрии столь отличаются друг от друга.

Когда я работал над этой книгой, одной из моих целей было восполнить то, что мне казалось пробелами в двух разных сферах, — недостаток кино в антропологии и антропологии в кино. Хотя в рамках обеих встречаются отдельные примеры и того и другого, однако в целом гораздо более ощутимо их отсутствие. Меж тем у них есть чем поделиться друг с другом. Кино не только открывает антропологии новую территорию для изучения человека, но и показывает то, что обычно не до конца вербализуется (идеологии, вкусы и культурные различия и т.п.), особенно в отношении менеджеров культуры. Что касается кино, то антропология предлагает новое понимание тех аспектов кинематографа, которые ранее оставались без внимания или были плохо изучены: того, как обычные люди взаимодействуют с кино и его идеологическим непроговариваемым содержанием; тех культурно укорененных черт, которые маркируют французские фильмы как «французские», а нигерийские — как «нигерийские». Кинематограф и антропология, скорее всего, никогда не будут столь же крепко соединены в сознании людей, как хлеб и масло, однако это не значит, что они должны быть так же несополагаемы, как хлеб и бензин.

ГЛАВА I

ИСТОРИЯ КИНО

Мы собрались, чтобы посмотреть «Роковое влечение» на лазерном диске, поскольку актриса Радхика и ее друзья — режиссер, оператор, сценарист, помощник режиссера и несколько актеров — подумывали о том, чтобы сделать индийский ремейк. Хотя большинство собравшихся фильм видело, сегодня вечером они смотрели его для того, чтобы принять решение о ремейке.

Во время особенно страстной любовной сцены Радхика обернулась к Таруну, которому предстояло быть режиссером обсуждаемого ремейка: «Как ты тут поступишь? Вставишь сюда песню? Как ты собираешься показать, что у них потрясающий секс?»

Тарун ответил:

— Я справлюсь.

— Но как? — продолжила настаивать Радхика.

— Я сделаю как надо, — заверил ее Тарун.

— Только не так, как в твоём последнем фильме, с тенями, силуэтами и крупными планами. Это не работает.

Когда Тарун снова сказал:

— Не беспокойся, я справлюсь, —

Радхика возразила:

— погоди, но если ты и справишься, то я не согласна заниматься этим с человеком, которого только что встретила! Я так не могу!

Тарун пояснил (имея в виду героиню, не Радхикку):

— У тебя душевное расстройство.

Радхика запротестовала:

— Я не хочу иметь душевное расстройство! Это теперь совершенно немодно, и так уже не делается!

Когда фильм закончился, Тарун объявил:

— Мы не можем братья за этот фильм.

Имран, сценарист, согласился:

— Ты прав, он не пойдёт. Скука смертная.

Т. Ганти. «Но сердце у меня по-прежнему индийское»: Бомбейская киноиндустрия и (х)индианизация Голливуда

Введение

С какого момента отсчитывать начало кинематографа? На этот вопрос ответить очень просто и одновременно достаточно сложно. Простой и часто повторяющийся ответ сводится к тому, что кино возникло



Тосиро Мифуне и Матико Кё в сцене из «Расёмона»
(А. Куросава, 1951)

в 1895 году, когда два французских изобретателя, братья Люмьер, продемонстрировали аппарат, который мог и «запечатлеть» и проецировать кинокартины. Сложное объяснение намного интереснее. Паркинсон характеризует кинематограф как самое современное, максимально технологическое и западное из всех искусств (Parkinson 1995, с. 7), что совершенно справедливо, если мы принимаем простую интерпретацию возникновения кино. Однако существует и другая точка зрения, согласно которой кинематограф появился из сочетания ряда процессов большой исторической протяженности: тут и свойственная человеку чувствительность к зрительной стимуляции, и осознание некоторых особенностей зрения, и характерная для XIX столетия увлеченность технологией, механизмами и зрелищами, а также финансовая прозорливость отдельных людей. Хотя многие предшественники кино общепризнаны (взять хотя бы его взаимоотношения с фотографией), немалый интерес представляют как раз те, что обычно остаются без внимания. В общем и целом, недостаточное освещение получила та роль, которую при зарождении кинематографа сыграл театр, и то же самое можно сказать о других формах развлечений. На протяжении тысячелетий и практически по всему миру люди создавали зрительные стимулы — от рисунков и живописи до кукольного теневого театра, драматического театра и оперы. Технологические добавления в виде фотографии и различных типов волшебных фонарей в равной мере расширили репертуар зрительных стимулов и создали новый тип визуальных медиа. Но если генеалогия, прочерчивающая путь от фотографии к кино (исследование движения Майбриджем в сочетании с инерцией зрительного восприятия дает движущиеся изображения), хорошо документирована (Charney and Schwartz 1995; Parkinson 1995; Usai 1996; Gunning 2000; Cousins 2004), то не стоит забывать и о других линиях родства.

Существует масса книг по истории кино, как общего характера, так и посвященных отдельным странам. Многие из них отмечают быстроту и широту распространения нового искусства, но лишь считанные авторы задаются вопросом, почему это стало возможным, особенно в свете того, что кинематограф (как было сказано выше) считается специфически западным феноменом. Чтобы понять причины такого общемирового успеха, необходимо не только пересмотреть клишированные представления о том, откуда взялся кинематограф, но и изучить все его аспекты без исключения (производство, прокат, показ). Стандартные истории кино нередко упускают из виду проблемы проката и показа (см., например: Cousins 2004), а ведь эти сферы несут значительную долю ответственности за успех или неудачу кинематографии в том или ином культурном контексте. В данной главе мы постараемся совместить стандартный рассказ об истории кинематографа с более пристальным вниманием к тем разнообразным факторам, которые влияют на его развитие в различных странах мира.

Предтечи

Кинематограф — одна из самых успешных оптических иллюзий, известных истории. Фильм может существовать потому, что мозг человека обладает определенным порогом восприятия, за которым неподвижные изображения кажутся взаимосвязанными и передающими движение. Причина — в инерции зрительного восприятия; используемая в кино скорость 24 кадра в секунду превышает этот порог⁴. Инерция зрительного восприятия известна по меньшей мере со времен Древнего Египта; на протяжении веков она и ряд других оптических особенностей служили основой для разнообразных оптических приспособлений. Например, ученые обнаружили, что при наличии достаточных оснований мозг имеет тенденцию воспринимать двумерное изображение как трехмерное (как это происходит в перспективной живописи); это свойство полезно при подготовке чертежей и совершенно необходимо в случае другой технологии, сыгравшей ключевую роль в формировании кинематографа, — фотографии. Прекрасным тому примером служит одна из упоминавшихся оптических игрушек — волшебный фонарь. Это ранняя форма показа слайдов, когда изображения наносились на стекла, которые вставлялись в «фонарь», проецировавший их на стену или на экран (Parkinson 1995). Такие показы могли сопровождаться разнообразными спецэффектами — дымом, размноженными изображениями — и производить сильное впечатление. Такие «игрушки» завораживали публику с 1600-х до конца 1800-х годов. Со временем волшебные фонари все более совершенствовались: всего за три года до братьев Люмьер Эмиль Рейно использовал в своем праксиноскопе систему зеркал, объектив для проекции и куски пленки, в результате создав зрелище, очень напоминающее кино (Parkinson 1995).

Как и в случае инерции зрительного восприятия и построенных на этом принципе приспособлений, фотография имеет достаточно длительную историю. Первые эксперименты с камерой-обскурой — большим темным ящиком, похожим на комнату без окон, с маленьким отверстием для проникновения света — начались сотни лет назад; так, начало фотографии датируется этими опытами XVI века, и развитие ее не прекращается до наших дней. Из множества отличий камеры-обскуры от фотоаппарата упомянем самое важное: последний *способен фиксировать*, что не дано темному ящику с прорезью. При помощи камеры-обскуры вы можете, например, посмотреть на изображение Эдинбурга, но не можете взять его домой и показать семье. В том, что касается фотографии, одно из са-

⁴ Видео снимается и показывается на более высокой скорости, нежели кино, и это одна из причин, по которой один и тот же кинокадр имеет разный вид при видео- и кинопроизводении.

мых существенных новшеств касалось способа фиксации получаемых в этих протокамерах изображений. Но не будем слишком увлекаться техническими деталями: развитию кинематографа способствовали и другие явления, о которых я уже упоминал, включая театр и даже живопись. Их часто упускают из виду, а между тем они являются выражением глубоко укорененного в человеке интереса к визуальным стимулам и в таком качестве тесно связаны с обширным репертуаром актуальных *визуальных* конвенций. Более того, Казинс полагает, что стремительное распространение кинематографа по земному шару хотя бы отчасти было связано с его *немотой*: создатели фильмов в большей степени полагались на визуальные образы, чем на диалог, а потому кино было интернациональным (Cousins 2004, с. 18). Все это, естественно, не уменьшает значения технического прогресса, который был необходим для появления кино, но необходимо помнить, что очень многое происходило совершенно на другом уровне, за пределами техники.

Раз уж мы заговорили о технике: когда перечисленные технологии начали взаимодействовать друг с другом, одним из катализаторов этого процесса послужила знаменитая серия Майбриджа с изображениями скачущей лошади. Их история — часто пересказываемая весьма приблизительно — такова: чтобы разрешить спор о том, действительно ли существует момент, когда у скачущей галопом лошади все четыре копыта отрываются от земли, Майбридж установил вдоль скаковой дорожки двенадцать фотокамер, снимавших различные фазы движения лошадей (Parkinson 1995)⁵. Как выяснилось, во время скачки есть моменты, когда все копыта лошади находятся в воздухе, и Майбридж выиграл пари. Примерно в то же время Этьен Жюль Марей разработал так называемую фотографическую винтовку, которая за секунду делала 12 снимков на вращающемся диске. Когда же для создания серии изображений он начал использовать целлулоидную пленку производства компании «Истман Кодак», то все было подготовлено для появления кинематографа, по крайней мере так представляется задним числом. Последними шагами на этом пути стало изобретение Уильямом Диксоном, тогда главой лаборатории Томаса Эдисона в Уэст-Орандже, кинетографа (1890) и кинетоскопа (1891).

Первая киностудия была опять-таки основана компанией Эдисона, в его кинетоскопных залах начали демонстрировать такие «хиты», как «Фредд Отт чихает» (1894) и «Поцелуй» (1896). Залы представляли собой помещения с несколькими кинетоскопами, каждый из них был рассчитан на одного зрителя, который за небольшую плату (около 5 центов) мог несколько секунд смотреть немонтированную пленку с изображением

⁵ Это стало возможным благодаря изобретению контактного механизма спуска, а также сокращению времени экспонирования.

разнообразных действий — чихания или поцелуев, и т.п. Эдисон не позаботился запатентовать эти изобретения за пределами США — редкий случай близорукости в его звездной финансовой карьере, — считая, что кино будет преходящим увлечением, ограниченным кинетоскопом. Как пишет Паркинсон, «это продиктованное скупостью решение в итоге дорого ему обошлось» (Parkinson 1995, с. 15)⁶. Возможно, что к лучшему, так как кинетоскоп имел существенный недостаток, способный направить дальнейшую работу Эдисона в неверное русло — он не мог проецировать показываемые изображения, то есть обслуживать более одного зрителя за раз. Это резко ограничило бы охват аудитории и в конечном счете не позволило бы кино превратиться в массовое и международное искусство, со всеми вытекающими социальными и экономическими последствиями (в том числе теми, которые будут обсуждаться в этой книге).

Завершающий этап слияния технологий, о котором шла выше речь, наступил тогда, когда изобретатели в Англии, Франции, Германии и США бросились искать «действенный способ скрестить кинетоскоп с волшебным фонарем» (Parkinson 1995, с. 16). Считается, что эту гонку выиграли братья Люмьер, которые в 1895 году представили аудитории короткую платную программу, состоявшую из их синематографических фильмов, включая теперь знаменитое «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (1895). И хотя правда, что ни один отдельно взятый человек не может претендовать на то, что именно он «изобрел» кино, братья Люмьер — вне зависимости от статуса «отцов кинематографа» — и их синематограф действительно сыграли важную роль. Наиболее существенно то, что их аппарат был переносным и позволял снимать, печатать и осуществлять проекцию изображений с пленки. Люмьеры использовали эту портативность и многофункциональность в полной мере. Год спустя после демонстрации 1895 года люмьеровские фильмы снимались и показывались во многих странах мира, включая Индию и Японию. К 1900 году их уже можно было видеть в Сенегале и Иране (Cousins 2004, с. 24). Не менее существенно и то, что снимаемые Люмьерами фильмы были сами по себе занимательны и обладали рудиментами повествовательной структуры. Пришествие кинематографа стало свершившимся фактом.

Ранний кинематограф

Как только кинематограф отвоёвал свою метафорическую «пляс земли», он начал стремительно превращаться в ведущее визуальное искусство начала XX века. Вскоре после того, как камеры братьев Люмьер

⁶ Существует еще более ранний фильм «Мост в Лидсе» (1888), снятый французским фотографом Луи Лепренсом. Однако Лепренс таинственным образом исчез, и его работа не была завершена (Cousins 2004, с. 17).

разошлись по миру, в Британии начались съемки фильмов, которые показывались не только в пределах страны, но и за рубежом. Один из примеров — картина новостного типа «Бриллиантовый юбилей королевы Виктории», снятая в 1897 году, возможно, Ричардом Джоном Эпплдоном. На следующий год она демонстрировалась во многих британских колониях, и в ряде случаев, как в Малайе (теперь Малайзия и Сингапур), это был первый кинопоказ в тех местах (Khan 1997, с. 58). В отличие от Европы и Соединенных Штатов, где ранний кинематограф воспринимался как низкопробное развлечение для рабочего класса или иммигрантов, в таких колониях, как Малайя и Индия, его потребителем была элита. Первые фильмы показывались избранной публике — колониальным чиновникам и влиятельным бизнесменам, а отнюдь не массам. Но, несмотря на такое малообещающее начало, кинофильмы вскоре стали демонстрировать в гостиницах, передвижных киноустановках и парках аттракционов. Следуя уже сложившимся обычаям, связанным с другими формами развлечений, цены на билеты назначали различные, в зависимости от удобства и классовых соображений: наименее привлекательные и дешевые места предназначались малайцам и детям, более дорогие — европейцам и китайцам. Первый кинотеатр в стране был построен в Сингапуре в 1907 году и назывался «Альгамбра». Чтобы понять значение этой даты, уточним, что в США первый кинотеатр был возведен также в 1907 году в городе Питсбург, штат Пенсильвания. На самом деле Малайя — показательный, хотя и не самый яркий, пример того, как быстро принимали кинематограф незападные страны. И хотя наиболее активно процесс внедрения шел в США (несмотря на то что ранний американский кинематограф находился в зависимости от французской продукции), он имел поразительный успех во всем мире (Parkinson 1995; Cousins 2004).

Период между «изобретением» кино и формированием того, что мы теперь считаем «настоящим» кино (смонтированные киноповествования), именуется «ранним кинематографом», или «кинематографом аттракционов» (cinema of attraction), а также кинематографом переходной стадии. Вне зависимости от используемого термина начальный период развития кинематографа был отмечен несколькими особенностями. Первое место среди них, по-видимому, как и в предшествующий период, должно быть отдано творческому новаторству и изобретательности, которые характерны для сохранившихся работ⁷. Это относится к знаменитому «Путешествию на Луну» (1902) Жоржа Мельеса с его анимационными эффектами и выдумками, а также к картинам Эдвина Портера, автора нескольких фильмов, принадлежащих к числу самых сложных произведений

⁷ Одна из серьезнейших проблем, связанных с изучением первых лет истории кино, состоит в том, что многие фильмы дошли до нас в поврежденном виде из-за химического состава пленки и неправильных условий хранения. Это в особенности касается менее коммерчески успешных фильмов и тех, что были произведены за пределами Голливуда.



Кадр из фильма «Путешествие на Луну» (Ж. Мельес, 1902)

раннего кинематографа («Жизнь американского пожарного» (1902), «Большое ограбление поезда» (1903)) (Pearson 1996a, 1996b).

До недавнего времени Портер считался первым кинематографистом, использовавшим параллельный монтаж, чтобы создать впечатление одновременности двух событий. Не исключено, что публика увидела параллельный монтаж в силу счастливой случайности (по мнению некоторых историков, это было дело рук изобретательного или невнимательного киномеханика, который вставил в проектор не ту катушку) или, как считают другие, в результате удачной подсказки со стороны коллеги. Как бы то ни было, согласно распространенной точке зрения, публика не была способна воспринять такой способ повествования. Большая часть фильмов того времени воспроизводила строго хронологическую последовательность событий. Если в них присутствовали разные, но одновременно происходящие действия, то эти сцены показывались полностью, одна за другой. После «Жизни американского пожарного» и «Большого ограбления поезда» с его шокирующей концовкой, когда один из бандитов стреляет прямо в камеру, стало очевидно, что зрители не только не испытывают затруднений с параллельным монтажом, но и приветствуют более сложные виды киноповествования (Cousins 2004, с. 37—38). Монтаж вместе со многими другими новациями, произведенными кинематографом и, по-видимому, для него необходимыми, — скажем, такими как субъективная точка зрения, когда камера сначала показывает лицо персонажа, а потом то, на что он смотрит (с точки зрения самого персонажа), — нередко именуется «грамматикой» кино (собрание кодов и конвенций, позволяющих свести вместе разные элементы фильма для производства более общего целостного смысла)⁸. Разработка этой «грамматики», которая теперь воспринимается как более или менее «естественный» способ художественного киноповествования, началась в ранний период истории кинематографа. Как показывает пример Малайзии, эта новая «кинограмматика» очень быстро и с большим успехом распространилась по миру. Честь разработки «грамматики» современного фильма во многом принадлежит Д.У. Гриффиту — точнее, Гриффиту и его оператору Билли Битцеру. Гриффит придумывал новые способы сочетания уже существовавших техник съемки (горизонтальное и вертикальное панорамирование [pan, tilt], съемка с движения [tracking shot]) с новыми идеями, а Битцер умел воплощать их на практике. И в таких фильмах, как «Рождение нации» (1915), они, по-видимому, более, чем кто-либо еще, способствовали развитию повествовательного кино (Parkinson 1995, с. 23—27; Cousins 2004, с. 51—53).

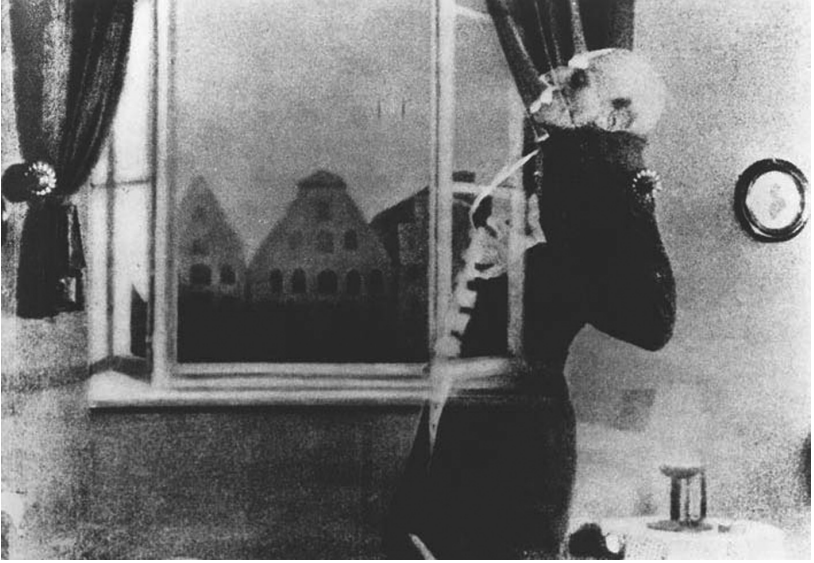
⁸ Это спорный термин: по мнению его критиков, такой лингвистический термин, как «грамматика», не может использоваться для описания типов сочетания различных элементов фильма. Но, поскольку он по-прежнему широко используется в научной литературе, я буду его употреблять — но в кавычках.



Джордж Сигман и Лилиан Гиш в сцене из фильма
«Рождение нации» (Д.У. Гриффит, 1915)

В то время, когда Гриффит и Битцер формировали эстетику и коды нового искусства, свой вклад в общее дело вносили кинематографисты и из других частей света. В 1906 году в Австралии Чарльз Тейт снял первый полнометражный фильм «История банды Келли». Раннее французское кино примечательно тем вниманием, которое режиссеры уделяли мизансценам (*mise-en-scène*, буквально «размещению на сцене»: выражение относится не только к декорациям, бутафории и освещению, но и ко всей организации сцены, которая сообщает необходимую информацию без дополнительного разъяснения). Абсолютно театральные декорации и типично статичную камеру можно видеть в таких фильмах, как «Убийство герцога Гиза» (Ш. Ле Баржи и А. Кальметт, 1908) и «Королева Елизавета» (Л. Меркантион, 1912). Благодаря им первостепенное значение приобрело оформление кадра, и красивые, напоминающие живописные полотна мизансцены стали характерной чертой раннего французского кино. В Италии кинематографисты постоянно увеличивали продолжительность фильмов, создавая такие длинные исторические мелодрамы, как «Последние дни Помпеи» (Л. Маджи, 1908), «Лукреция Борджиа» (М. Казерини, 1910) и «Падение Трои» (Дж. Пастроне, 1910). Большой коммерческий успех, несмотря на значительные расходы на гигантские декорации и более пяти тысяч человек массовки, имел фильм Энрико Гуаццони «Камо грядеши?» (1913). Он шел около 120 минут (10 катушек пленки), тогда как большинство фильмов того времени были сняты и показывались на одной катушке (около 17 минут). В Германии кинематограф развивался несколько медленнее, чем у многих ее европейских соседей; несмотря на это, она внесла большой вклад в развитие полнометражного кино, в особенности в период между Первой и Второй мировыми войнами. Киноклассикой совершенно заслуженно считаются работы таких режиссеров, как Р. Вине («Кабинет доктора Калигари», 1919), Ф.В. Мурнау («Носферату», 1922) и Ф. Ланга («Метрополис», 1926). Эти фильмы и режиссеры пользуются известностью по сей день, поскольку ими была сформирована новая киноэстетика — изобретательные ракурсы, необычные мизансцены, нагнетающие напряжение и передающие или подразумевающие скрытые от взгляда смыслы (скажем, в «Кабинете доктора Калигари» деформированные декорации и ракурсы съемки указывают на душевное расстройство персонажа). У Мурнау, в особенности, камера превращается в полноценный персонаж и помогает создать субъективную перспективу. В силу экономических и политических причин ряд немецких режиссеров оказались в США, где способствовали формированию Голливуда — в том виде, в каком мы его теперь знаем (Parkinson 1995, с. 58—64).

Британия — что неудивительно, учитывая разброс ее владений, — производила значительное количество травелогов и «информационных» фильмов, предназначавшихся как для метрополии, так и для колоний. Поэтому вряд ли можно считать случайностью, что родоначаль-



Макс Шрек в сцене из фильма «Носферату» (Ф.В. Мурнау, 1922)

никами документалистики стали именно британские режиссеры, такие как Грирсон. Ранняя британская киноиндустрия была чрезвычайно активна, во многом в силу того, что колониальная ситуация давала ей огромную потенциальную аудиторию. Когда этим рынком стали все больше интересоваться киноиндустрии других государств, британские власти обложили пошлиной все ввозимые в страну небританские (в особенности американские) фильмы (Vasey 1996; Jaikumar 2006). Как мы увидим, в целом это решение оказалось непродуктивным: подобная экономическая политика способствовала тому, что британская промышленность заботилась не о качестве, а о количестве выпускаемых фильмов. Похоже, что они не имели популярности в таких колониях, как Индия и Малайя, где ограничения на импорт могли непосредственно способствовать формированию местного кинопроизводства.

Кинопромышленность Японии начала развиваться вскоре после того, как в 1897 году там стали показывать первые фильмы; к 1908 году производством кинокартин занималось уже четыре кинокомпании. Не стоит удивляться тому, что кино укоренилось так быстро, хотя исследователи, не являющиеся специалистами по японскому кинематографу, находят это в высшей степени поразительным. В начале XX столетия Япония была региональным лидером на стадии активной модернизации, которая должна была усилить ее международное положение. А как мы подчеркивали, кинематограф того времени был ультрасовременным, маркированным как западный и зависящим от техники способом коммуникации. Все эти факторы помогают объяснить готовность японских чиновников принять кинематограф, другой вопрос — почему его приняли японская публика и сами кинематографисты. Как утверждает Стэндиш, для понимания кинематографических традиций за пределами Голливуда необходимо представлять себе механизмы приспособления новых киноформ к сложившимся национальным рынкам (Standish 2005, с. 14). В таком случае, чтобы оценить привлекательность кино для внутреннего японского рынка, необходимо принять во внимание другие факторы, такие как воздействие существующих форм театра (в основном Кабуки и Но) и бэнши на ранний японский кинематограф. Как и в случае раннего французского кино, первые японские фильмы, по сути, были заснятыми на пленку спектаклями и следовали японской театральной традиции: все роли исполнялись мужчинами; использовались традиционные костюмы и грим; поединки разыгрывались без физического контакта; движения были стилизованы; действие время от времени приостанавливалось, чтобы особо подчеркнуть тот или иной момент. Еще один важный элемент японской театральной традиции, перешедший в кино, — присутствие бэнши (порой именуемого кацубэном). В театре он исполнял роль рассказчика, однако в кино его функции усложнились (McDonald 2006). Стоя сбоку от экрана, бэнши выполнял несколько функций: перед началом он кратко рассказывал пуб-

лике содержание фильма; затем объяснял происходящее на экране (если показывался американский или европейский фильм, это усиливало элемент интерпретации); обеспечивал звуковые эффекты и произносил реплики за актеров. Но самой важной была, пожалуй, «невидимая» часть его роли, поскольку бэнши служили посредниками между западными кинематографическими моделями и местной публикой с ее специфическими зрительскими ожиданиями (Richie 2005, с. 19—22). Для культурно закрытого общества, каким было японское, это было чрезвычайно важное посредничество. Искусные бэнши пользовались широкой известностью и постепенно начали оказывать серьезное влияние на местное кинопроизводство, в особенности что касается продолжительности эпизодов. Только после разрушительного землетрясения 1923 года, которое приостановило производство национальных фильмов, японский кинематограф начал освобождаться от диктата бэнши и театральных традиций Кабуки и Но.

Когда мы сейчас смотрим сохранившиеся образцы кинопродукции того периода, то нам, возможно, не бросается в глаза, что это было время великих перемен, когда вырабатывались основные коды и конвенции создания (и просмотра) кино, которые актуальны до наших дней. В 1896 году кинематограф обосновался в выставочных залах и стал частью передвижных шоу. Дешевые кинотеатры (никельодеоны) перенесли кино в бывшие торговые помещения, часто располагавшиеся в бедных и небезопасных районах (Parkinson 1995, с. 28). Со временем фильмы начали показывать в шикарных «кинотеатрах-дворцах». Одновременно с этим изменением в пространственной локализации произошел и другой сдвиг: кино, сперва бывшее научным курьезом и кунштюком, затем — дешевым и броским развлечением для нищих иммигрантов (особенно в США), превратилось в блестящую «фабрику грез». На смену техническим экспериментам небольшой группы новаторов и изобретателей пришли гигантские студии, чья продукция расходилась по всему миру и затрагивала жизнь миллионов людей (Vasey 1996). И хотя под влиянием различных культурных факторов и национальных традиций этот процесс шел неравномерно, к концу 1920-х годов кинематограф утвердился в качестве нового типа развлечения. И во многих странах мира это стало началом его «золотого века».

Конкретный анализ. *Д.У. Гриффит*

Дэвид Уорк Гриффит (1875—1948) — уроженец Кентукки, сын ветерана Гражданской войны, широко известен как основоположник современного кино (Parkinson 1995, с. 23—27; Pearson 1996с, с. 30—31; Cousins 2004, с. 51—56). Его знакомство с новым искусством состоялось в 1907 году, когда он начал работать на компании «Байограф» и «Эдисон» в качестве актера

и сценариста; первый его режиссерский опыт датируется 1908 годом, когда ему было 33 года, и связан с «Байографом». Пятью годами позднее он полностью освоил возможности нового вида зрелища и, объединив технические приемы своих коллег, создал связную и понятную систему кинематографического языка (Parkinson 1995, с. 23). Гриффит снял для «Байографа» более 400 картин и внес существенный вклад в развитие кинопроизводства — вернее, как уже говорилось, это совместная заслуга Гриффита и его оператора Билли Битцера (Parkinson 1955; Pearson 1996с).

Помимо прочего Гриффит кодифицировал введенное Эдвином Портером использование панорамных и наклонных кадров, сопровождающей камеры. Это существенно, поскольку они стали основополагающими элементами «грамматики» кино, частью кинотехники, которая помогает кинематографистам строить повествование, поскольку за счет частого и планомерного использования публика воспринимает их как значимые компоненты. Гриффит также известен сложным чередованием кадров и монтажными приемами. Опять-таки эта техника уже существовала, но он разработал имевшиеся приемы, и выстроенная им система стала нормой (Pearson 1996с). Перечислим некоторые из них. Использование параллельного монтажа (чередования фрагментов из двух одновременно происходящих сцен) для повышения повествовательной и географической ясности, а также для создания напряжения и определенного ритма. Например, в «Рождении нации» (1915), чтобы внушить публике чувство тревоги и страха, Гриффит дает кадр с негром (на самом деле загримированным белым актером), затем — с незащитной белой женщиной, которая не знает, что за ней следят, а потом снова кадр с чернокожим, на лице которого видна похоть. С помощью этих простых, но очень действенных средств параллельного монтажа (тут нет элемента субъективного взгляда, поскольку мы смотрим на женщину глазами не мужчины, а скорее, стороннего наблюдателя, который видит, что сейчас произойдет что-то непоправимое, но не может ничего сделать). Гриффит также ввел в практику один из центральных элементов кино — использование крупных планов (Pearson 1996с, с. 30). Переходя на крупные планы при изображении страха и потрясения, Гриффит задал один из основных способов, при помощи которых кинематографисты могут создавать субъективную позицию для своих персонажей. Мы «знаем», что этот человек важен и что важны его чувства, поскольку его изображение заполняет экран. Так мы начинаем идентифицироваться с персонажем. Не столь ключевую, но также очень важную роль играет то, как Гриффит использовал флешбэки, наплывы,

ирисовую диафрагму и фильтры, последовательно создавая определенные повествовательные эффекты (Parkinson 1955; Pearson 1996с, с. 30). Так, наплыв сигнализирует аудитории о разрыве пространственной или временной последовательности, нередко о переходе в область сна или фантазии. В более близких к нам по времени фильмах, которым свойственна некоторая степень саморефлексии по поводу собственного инструментария, такие приемы могут использоваться, чтобы обмануть ожидания зрителя и создать комический эффект. Например, такой тип «внутреннего» юмора используется в фильме «Очень страшное кино» и его сиквелах. Суть в том, что такого рода коды могут быть нарушены исключительно потому, что мы понимаем их значение, конструирование которого во многом является заслугой Гриффита.

Помимо разработки части кодов и конвенций современного киноповествования Гриффит также способствовал формированию эстетики раннего американского фильма, примером чему служит его забота о мизансценах. Он отказался от рисованных задников и использовал настоящие вещи, создавая ощущение глубины кадра и давая возможность переставлять камеру и снимать с разных позиций (Parkinson 1995, с. 24). В определенной степени его работы предвосхищали и монтаж Эйзенштейна, и субъективную камеру Мурнау, хотя, в отличие от них, он не довел до предела ни один из этих приемов. Он также сделал обязательными репетиции и настаивал на более сдержанной актерской игре, что привело к выработке более «кестественного» стиля, контрастировавшего с преимущественно театральной (утрированной) манерой, свойственной актерам того времени (Parkinson 1995, с. 24—25). Одна из характерных черт значительной части фильмов раннего кинематографа связана с отсутствием синхронного звука, что ограничивало возможности передачи смысла. Отсюда излишне драматическая мимика, отчасти объяснявшаяся неуверенностью кинематографистов в том, что публика поймет чувства героев, если актеры не будут утрировать их внешнее выражение. С годами Гриффита стал все больше раздражать отказ «Байографа» от производства полнометражных картин на нескольких катушках. Как уже было сказано, «фильма» обычно занимала одну катушку и шла около 17 минут. Перед тем как уйти из «Байографа» и начать продюсировать собственные фильмы, Гриффит втайне работал над эпической картиной на библейскую тему — «Юдифь из Бетулии» (1914). Наибольшим успехом и одновременно громким провалом Гриффита стал его фильм «Рождение нации».

Хотя с кинематографической точки зрения «Рождение нации» — замечательное достижение, в котором Гриффит с успехом применил не только уже упомянутые приемы, но и целый ряд других (точная и детальная историческая реконструкция, ночные съемки, вираж [tint], виртуозный монтаж), с содержательной точки зрения этот фильм — расистская апология Ку-клукс-клана (Parkinson 1995; Pearson 1996c; Cousins 2004). Его первая часть знакомит зрителя с двумя семьями — Стоунмены (северяне) и Кэмероны (южане); действие разворачивается перед, во время и сразу после Гражданской войны. Стоунмены приезжают в гости к Кэмеронам в их поместье в Южной Каролине. Когда начинается война, сыновья обеих семей присоединяются к армии: Стоунмены — к сторонникам Союза, а братья Кэмерон — к конфедератам. Во время войны на дом Кэмеронов нападают чернокожие ополченцы, но женщин спасают силы конфедератов. Старшие братья Кэмерон погибают на поле боя, а младший, Бен, с ранением попадает в госпиталь северян. Война заканчивается, и действие переносится в период Реконструкции Юга. Конгрессмен Стоунмен и его помощник-мулат (Линч) активно пытаются с помощью обмана усилить влияние чернокожих выборщиков Южной Каролины. Бен, увидев, как белые дети наряжаются призраками и пугают чернокожих ровесников, планирует преодолеть «бессилие» белых южан и создает Ку-клукс-клан. Бывший раб (Газ), работающий на Стоумена и Линча, преследует белую женщину, которая падает и разбивается насмерть. Газа ловят, линчуют и оставляют его труп на ступенях дома Линча. Тот приказывает расправиться с Ку-клукс-кланом. Однако Клан торжествует, побеждает силы зла и разгоняет «обезумевших негров», которые вышли из-под контроля и представляют опасность для добропорядочных белых граждан. В конце фильма показаны выборы, на которых чернокожих лишают избирательных прав и разоружают ку-клукс-клановцы.

Фильм вызвал сильную негативную реакцию (хотя с коммерческой точки зрения это был успех: он окупился всего за два месяца проката), которая глубоко травмировала Гриффита (Parkinson 1995). Попробовав исправить ситуацию и спасти свою репутацию, он снимает «Нетерпимость» (1916). Как и «Рождение нации», это был мастерски сделанный фильм, однако его проповеднический пафос пришелся не по вкусу публике (Parkinson 1995, с. 27). Гриффит не смог прийти в себя после двойного провала, вначале у критики («Рождение нации»), затем коммерческого («Нетерпимость»), и его работы становятся все более

маргинальными и старомодными. Печально, но человек, много сделавший для разработки до сих пор используемых кинематографических кодов и конвенций, сегодня известен не столько своими достижениями, сколько как автор одного из самых одиозных фильмов.

Конкретный анализ. *Ф.В. Мурнау*

Один из самых одаренных деятелей эры немого кино, Ф.В. Мурнау (1888—1931), снял всего двадцать один фильм: автомобильная авария рано оборвала его карьеру (Bergstrom 1996, с. 146). В отличие от многих кинематографистов той эпохи, Мурнау вырос в высококультурной среде и получил образование в Гейдельбергском университете, входившем в число самых престижных университетов Европы; там он изучал историю искусства и литературу. Работая в Германии, Мурнау снял несколько самых визуально необычных и знаменитых фильмов 1920-х годов (Bergstrom 1996, с. 146; Cousins 2004, с. 101).

В то время как первого «Дракулу» (Т. Броунинг, 1931) сейчас трудно смотреть, во всяком случае как фильм ужасов, а не как комедию, «Носферату» (1921) Мурнау, в основе которого также лежит роман Брема Стокера, по-прежнему производит тревожное и пугающее впечатление. Некоторые эффекты и актерские приемы, конечно, уже не столь убедительны, как должны были казаться тогда, но многие сцены вызывают дрожь восхищения. Например, сохраняет действенность то, как «нормальные» ситуации оказываются пронизаны сверхъестественным элементом. В качестве примера можно рассмотреть сцену, когда, после встречи с графом Орлоком, Хаттер отправляется в свою комнату. Мы видим его проходящим сквозь просторный дверной проем. Когда он засыпает, в комнату входит граф, с трудом протискиваясь в тот же дверной проем, сквозь который легко прошел Хаттер. Простая, но в высшей степени эффектная сцена. Еще более эффективным и очень важным для всей киноиндустрии было использование эстетики экспрессионизма (Parkinson 1995, с. 60). Освещение, дающее длинные, пугающие тени, смещенный и низкий угол съемки вызывали у зрителя ощущение тревоги и дезориентации, равно как и рваный монтаж, — все это стало важным вкладом не только в эстетику «Носферату» (и создало его визуальный стиль), но и в киноискусство в целом. Так, «Третий человек» (1949) Кэрола Рида с его знаменитым использованием теней

и непривычных ракурсов съемки, создающих напряженную и беспокойную атмосферу, многим обязан немецкому киноэкспрессионизму, в том числе «Носферату».

В «Последнем человеке» (1924) Мурнау начинает использовать камеру невиданным до него образом: некоторые историки считают, что это была попытка создать универсальный визуальный язык (Bergstrom 1996, с. 146). В фильме рассказывается история величавого портье известного отеля (эту роль исполняет Э. Яннингс). Однако владельцы решают, что он слишком стар, чтобы быть «лицом отеля», и его переводят на более низкую должность: теперь он прислуживает в туалетной комнате. Глубоко униженный, бывший портье старается скрыть понижение от семьи и друзей, но в итоге правда выходит наружу. Его друзья насмеваются над ним, считая, что он с самого начала врал о своей престижной работе, а родные отворачиваются от него из-за того, что его новая работа кажется им постыдным занятием. Не зная, куда податься, герой возвращается в отель и ночует в той самой туалетной комнате, где работает. Единственный человек, который выражает ему сочувствие, — ночной дежурный, который присматривает за спящим стариком. И тут в фильме впервые появляются интертитры: «Здесь бы и должна закончиться эта история, поскольку в реальной жизни одинокий старик вряд ли может на что-нибудь рассчитывать помимо смерти. Но автор пожалел его и придумал совершенно невероятный эпилог». В эпилоге герой наследует большое состояние, бросает работу и теперь может ужинать в отеле, служителем которого он раньше был.

Вместо того чтобы, как было принято в то время, вести повествование при помощи интертитров, Мурнау использует для этого камеру, только раз использовав титр (Parkinson, с. 61). «Отпустив» камеру, чтобы показать мир глазами портье, Мурнау превратил ее в одно из действующих лиц. Ее неподвижное положение или движение стали значимыми. Эта способность камеры персонифицировать или представлять субъективную точку зрения имела далеко идущие последствия. Как уже упоминалось в случае Гриффита, это дало возможность кинематографистам вовлекать зрителя в субъективный мир персонажа, провоцировать сопереживание и понимание (хотя не всегда симпатию), что является необходимым компонентом успеха фильма. Хотя Мурнау тут не был первооткрывателем, он, как и Гриффит, выработал определенный набор условностей, понятных как создателям фильма, так и его зрителям.

«Золотая пора» художественного фильма

К концу 1920-х — началу 1930-х годов кинематограф уже обзавелся большей частью ключевых элементов: были разработаны многие коды и конвенции киноповествования, на полную мощность функционировали студийная система и система звезд, и кинематограф стал международным явлением. Единственное, чего еще не хватало, — звук, хотя такое утверждение не вполне точно (Marks 1996). Не хватало синхронизированного звука, когда звук и изображение совпадали бы и при записи, и при воспроизведении, так что публика слышала бы «естественный» звук (то есть такой, какой слышал бы зритель, если бы присутствовал при представляемой сцене: в этих случаях также говорят о «живом» звуке), координированный с действием (Parkinson 1995). Разработка систем синхронизации звука потребовала больше времени, чем решение проблемы звука в фильме или общего музыкального сопровождения. С самых первых дней существования кинематографа изображение сопровождалось звуками: судя по всему, это одна из причин, почему им заинтересовался Эдисон, увидевший тут возможность применить свой фонограф. Вне зависимости от намерений Эдисона фильмы эпохи «немом» кино сопровождались самыми разнообразными звуками. Для фильмов сочинялись специальные музыкальные композиции, и полнометражные немые фильмы распространялись вместе с нотными листами с подсказками, где именно должны играть те или иные куски. Многие большие кинотеатры имели собственных музыкантов, порой целые оркестры, которые сопровождали показ фильма. Позднее, особенно в более скромных заведениях, эти функции перешли к пианистам и органистам (Marks 1996). Нередко — особенно с 1910 года в США — встречались и своеобразные генераторы звуковых эффектов.

Для утверждения в кино «естественного» звука надо было преодолеть ряд проблем, не последней из которых было нежелание студий вкладывать огромные капиталы в то, что могло оказаться кратковременной модой. Имелись и технические сложности — скажем, синхронизация звука и изображения, — но они, в основном, были решены к концу 1920-х годов. Парадоксальным образом, хотя американские студии вначале неохотно инвестировали в звуковое кино, не исключено, что именно оно спасло Голливуд во время Великой депрессии 1930-х годов. При том, что небольшие города США и значительная часть экспортного рынка оставались «немыми», к 1931 году большая часть внутреннего американского кинорынка стала звуковой. Это было сделано благодаря гигантским инвестициям (около 300 миллионов долларов), обеспечившим актуальное взаимодей-

ствие между киностудиями и корпоративной Америкой. Благодаря этому даже во время Великой депрессии, между 1927 годом (когда был произведен первый голливудский звуковой фильм — «Певец джаза» А. Кросланда) и 1930 годом, американская зрительская аудитория выросла на 33%, а выручка — на 50% (Parkinson 1995)⁹.

Переход к звуку потянул за собой шлейф новых проблем. Техника была несовершенной, что ограничивало возможности кинематографистов. Камера, недавно получившая свободу передвижения благодаря таким режиссерам, как Гриффит и Мурнау, снова застыла на месте из-за сложностей, возникающих при одновременной съемке и записи звука. Как хорошо (и часто по горькому опыту) известно всем, кто пользовался встроенным в видеокамеру микрофоном, он фиксирует *абсолютно все*, включая звук работающей камеры. Поэтому актеры стали более статичны, а съемочные павильоны — аскетичны, чтобы ограничить воздействие на микрофон. Но, наверное, одна из самых известных проблем, возникших вместе со звуковыми фильмами, это проблема голоса. Многие актеры немного кино говорили с разнообразными европейскими акцентами, или их голоса считались неподходящими для их персонажей. Это быстро привело к ряду художественных и технологических новаций: кинематографисты начали использовать несколько камер одновременно, чтобы добиться динамики за счет переключения с одной точки зрения на другую; отдельно записанный звук (дубляж) и, вероятно, самое важное, стали применять звукозаписывающий бокс (blimp), в который помещали камеру, чтобы в микрофон не попадал звук жужжания ее механизма. Камеру в боксе можно было передвигать на подъемниках и операторских тележках.

Мы часто забываем о том, что звук является одним из компонентов кино¹⁰, однако его появление и развитие открыли для этого искусства новые возможности и смыслы. Именно появление звука превратило кино из «мультимедийного зрелища с элементами живого выступления» в «самодостаточное зрелище, независимое от местных исполнителей, которое в одном и том же виде демонстрируется во всех кинотеатрах мира» (Dibbets 1996, с. 214). Как полагает Диббетс, изменилось само понимание того, что представляет собой фильм, теперь ставший полноценным, завершенным «текстом» — что, как мы убедимся в следующей главе, име-

⁹ Полнометражный «Дон Жуан» Кросланда был первым фильмом с синхронизированным звуком, но без диалогов. Скорее, он представлял собой немой фильм с добавлением музыкальных и звуковых эффектов. Его коммерческий успех, по-видимому, убедил киностудию «Уорнер бразерс» продолжить эксперименты со звуком.

¹⁰ Некоторые историки и теоретики кино утверждают, что звук разрушил «чистый» кинематограф, в качестве которого выступают немые фильмы. По их мнению, появление звука отодвинуло на второй план — если не уничтожило — визуальное мастерство, необходимое для построения киноповествования.

ло существенные последствия для теории кино (Dibbets 1996, с. 214), — а не полуфабрикатом, проходящим через руки местных исполнителей и прокатчиков. Появление звука оказалось выигрышным для целого ряда киножанров: представьте себе автомобильную погоню без рева моторов и визга колес. Конечно, эти эффекты существовали и ранее, но они добавлялись к фильму при показе и не были его составной частью. Но хотя все киножанры выиграли от появления звука, только один стал его непосредственным результатом — мюзикл (Parkinson 1995, с. 88). Такие имена, как Фред Астер и Джинджер Роджерс, равно как и имя хореографа Басби Беркли, стали нарицательными, равно как и названия их фильмов: «42-я улица» (Л. Бекон, 1933); «Золотоискательницы 1933 года» (М. Лерой, 1933), «Цилиндр» (М. Сэндрич, 1935). Мюзиклы сохраняли популярность на протяжении практически всего периода, который теперь именуется «золотой порой» Голливуда (1927—1941), и почти до середины 1960-х годов. Даже сегодня массовая культура изобилует пародиями и пастишами таких классических мюзиклов, как «Оклахома!» (Ф. Циннеманн, 1955) или «Океания» (Дж. Логан, 1958). Так, заставка сериала «Гриффины» («Family Guy») сочетает в себе реминисценцию заставки популярного телесериала 1970-х годов «Все в семье» с элементами мюзикла в духе Басби Беркли. И хотя в Голливуде мюзикл постепенно утратил популярность, он по-прежнему остается основным элементом массового кинематографа Индии (т.е. Болливуда), примером чему может служить недавний фильм «Невеста и предрассудки» (Г. Чадха, 2004). Эксперты спорят о том, какова историческая связь между индийским кинематографом и музыкой, насколько они важны друг для друга и пр., но нет никакого сомнения в чрезвычайной продуктивности этой комбинации, способствовавшей формированию крупнейшей в мире киноиндустрии.

Возвращаясь к ранее сказанному, отметим, что появление звука навсегда изменило финансовый ландшафт американского (а потом и остального) кинематографа. Подобно более поздним блокбастерам (см. далее), звук повысил ставки для кинопроизводителей. Многие компании исчезли или были поглощены другими компаниями. Но это не единственный результат влияния финансовых рисков на кинематограф; были и другие. Одним из способов их понижения стала студийная система, которая уже существовала на протяжении десятилетий, но тут была формализована до невиданного ранее уровня (Schatz 1996). Студия жестко контролировала карьеры принадлежащих к ее «конюшне» режиссеров, сценаристов и актеров (как правило, связанных исключительными и долгосрочными контрактами). Этому во многом посвящен фильм братьев Коэн «Бартон Финк» (1991). Свойственные раннему кино экспериментаторство и новаторство оказались прерогативой не столь крупных студий, где соотношение риска и прибыли было совсем иным. В этой связи нельзя не удивляться тому, что первые франшизы на ужасы — «Дракула» (Т. Броу-



Актриса Айшвария Рай
в снятом в болливудском ключе музыкальном номере
из фильма «Невеста и предрассудки» (Г. Чадха, 2004)

нинг, 1931), «Франкенштейн» (Дж. Уэйл, 1931) и «Мумия» (К. Фройнд, 1932) — принадлежали одной из ведущих голливудских студий, «Юниверсл», которая совсем не была расположена к риску¹¹. За редкими исключениями вроде «На Западном фронте без перемен» (Л. Майлстоун, 1930), «Юниверсл» штамповала жанровые фильмы (вестерны, детективы и т.д.), хотя два ее фильма «ужасов», «Горбун из Нотр-Дама» (У. Уорсли, 1923) и «Призрак Оперы» (Р. Джулиан, 1925), имели успех в 1920-е годы. Однако когда студия приобрела права на несколько успешных бродвейских пьес, включая «Дракулу», упускать удачную возможность просто не имело смысла. Одно из безусловных преимуществ студийной системы состоит в том, что «Юниверсл» (или любая другая студия первого ряда) имела в своем распоряжении большое количество талантливых людей, которые могли быть брошены на любой проект, вне зависимости от его изначальной «ценности». Поэтому студийная система прямо ответственна за создание ряда классических фильмов. Показательным примером тому может служить «Касабланка» (М. Кертиц, 1942). Сама по себе история была ничемным образчиком военной мелодрамы со значительной примесью пропаганды. Но когда студия поручила работу над фильмом несколько раз номинированному на «Оскар» режиссеру (за «Капитана Блада», 1935, «Ангелов с грязными лицами», 1938, и «Четырех дочерей», 1938), а также привлекла к участию в нем таких звезд, как Хамфри Богарт, Клод Рейнс и Питер Лорре, то даже по весьма слабому сценарию был снят лучший фильм всех времен и народов.

Студийная система отличалась очень высокой продуктивностью — безусловно, в количественном и, до некоторой степени, в качественном смысле. В ее рамках могли прекрасно функционировать даже такие режиссеры-«авторы», как Хичкок¹². В силу перечисленных причин высшая точка расцвета студийной системы в целом совпадает с золотой порой Голливуда. Однако она была рестриктивной в том, что касалось обращения с людьми, и непосредственно продукции (Schatz 1996). Ее упадок во многом стал следствием успеха: создаваемые ею звезды, на которых она в основном полагалась, вскоре начали тяготиться зависимостью, а общемировое распространение продукции американской «фабрики грез» столкнулось с сопротивлением. Антиголивудский пафос был свойствен таким

¹¹ Поскольку студия «Юниверсл» не имела собственной сети кинотеатров, она в основном сотрудничала с независимыми залами, расположенными в сельской местности, предоставляя им недорогие пакетные соглашения, в которые входили фильмы трех уровней (малобюджетные, массовые и престижные). «Дракула» и другие фильмы ужасов первоначально не попадали в категорию престижных лент.

¹² Мы говорим об «авторском кино», когда фильм воплощает в себе особое творческое видение конкретного режиссера. «Авторами» именуют тех режиссеров, которые постоянно снимают такого рода фильмы. Об этой концепции речь пойдет в следующем разделе и во второй главе.



Один из «кинодворцов» золотой поры — «Eros Cinema»
(Мумбаи, Индия). Построен в 1938 г. Фотограф Мадхав Пай (2008)

движениям, как французское *синема-веритэ* («киноправда») или итальянский неореализм. Многие национальные кинематографии активно противостояли тому, что им казалось наводнением мирового кинопроката бессмысленными и легковесными фильмами (Parkinson 1995, с. 125—126, 185—195; Morandini 1996a; Vincendeau 1996; Cousins 2004, с. 186—216). Приток американских фильмов также беспокоил некоторые государства, контролировавшие их доступ на национальные рынки при помощи разных политических и финансовых ограничений (например, пошлины на импорт). Возможно, именно в силу перечисленных причин золотая пора Голливуда совпала с золотым веком ряда других кинематографий, нередко использовавших собственные разновидности студийной системы, или немного ему предшествовала. И при том, что у каждого кинематографа был свой золотой век, в целом для всех них период между 1940-ми и 1960-ми годами был одним из самых активных. Имена большинства голливудских звезд и известных режиссеров этой эпохи слишком на слуху, чтобы подробно здесь говорить о них, но немало крупных кинодеятелей работало за пределами Голливуда. Так, именно к этому периоду принадлежат два самых знаменитых неевроамериканских режиссера.

Конкретный анализ. *Сатьяджит Рей и Акира Куросава*

Акира Куросава и Сатьяджит Рей — два очень разных кинорежиссера, между которыми, однако, обнаруживается неожиданное сходство. К 1929 году, когда ему исполнилось 19 лет, Куросава успел посмотреть более сотни иностранных фильмов (Richie 2005, с. 28). Семья Рея принадлежала к политически активным кругам, и он начал свою карьеру в качестве художника-иллюстратора в сфере рекламы (Rajadhyaksha 1996, с. 682). При работе в кино им обоим приходилось лавировать между развитым западным искусством и собственными культурными традициями и ожиданиями. Им также приходилось искать компромисс между свойственным им творческим видением и работой внутри очень жесткой студийной системы. Их успех свидетельствует о том, что оба были в высшей степени наделены способностью к такого рода балансированию.

Сатьяджит Рей пришел в кино позже Куросавы; значительное влияние на него оказала встреча с французским режиссером Жаном Ренуаром, но решение посвятить себя кино он принял после того, как увидел итальянский неореалистический фильм «Похитители велосипедов» (В. Де Сика, 1948) (Rajadhyaksha 1996, с. 682). Наибольшей известностью за пределами Индии пользуется его фильм «Патер Панчали» (1955), снятый по мотивам

бенгальской повести начала XX века. Действие происходит в сельской Бенгалии в 1920-е годы; фильм рассказывает о жизни Апу и его семьи, обитающих в старом доме в Нисчиндипуре. Они едва сводят концы с концами, в основном существуя на случайные приработки отца, мать воспитывает двоих детей — Апу и его старшую сестру Дургу, а также заботится о престарелой золовке Индир. Дурга часто ворует фрукты из соседского сада и делится ими с тетушкой Индир, с которой чувствует душевную близость. Однажды она крадет бусы, но потом отрицает, что это ее рук дело. Апу и Дурга очень дружны, и значительная часть фильма посвящена их отношениям. Отец решает обойти окрестные города, чтобы найти работу, обещая вскоре вернуться с деньгами. К несчастью, во время его отсутствия финансовое положение семьи еще более ухудшается. Дурга, поиграв под дождем, заболевает, у нее начинается жар, и она умирает. Отец возвращается домой, и его встречает известие о смерти дочери. Семья решает покинуть деревню, и фильм заканчивается сценой, когда Апу и его родители уезжают из родного дома на телеге, запряженной волами. Стремления Рея снимать в неореалистическом стиле не всегда приветствовались индийской студийной системой, в которой он работал, и создали для него немало проблем (Rajadhyaksha 1996, с. 682). Однако «Патер Панчали» имел громкий успех, приведший к созданию двух сиквелов (возможно, по совету Джавахарлала Неру), которые вместе с первым фильмом образуют так называемую «трилогию Апу». Реалистическая манера Рея была созвучна раннему периоду независимости Индии: его фильмы соответствовали тем целям и задачам, которые ставило тогда индийское правительство, поощрявшее развитие серьезного индийского кинематографа. Однако к 1960-м годам эта манера уже не отвечала изменившейся политической и социальной обстановке. В конце 1950-х и в 1960-е годы фильмы Рея становятся более стилизованными, сосредоточиваясь на исследовании психологических взаимоотношений. В 1970-х годах, во время политических волнений, Рей снимает мелодрамы о разрушении традиционных для Индии систем ценностей и неспособности элиты решить эту проблему (Rajadhyaksha 1996, с. 683). По иронии судьбы, именно в это время правительство Индиры Ганди пропагандирует его неореалистические картины как образцы настоящего индийского кино (в противоположность эскапизму Болливуда). Позже Рей стал делать коммерчески успешные фильмы для детей, и хотя в некоторых из них были сатирически представлены ошибки индийского правительства, в целом режиссер отошел от политики.

Акира Куросава начал смотреть фильмы в то время, когда важное влияние на японский кинематограф все еще оказывали бэнши. Тем не менее Куросава — один из самых «западных» японских кинематографистов той эпохи: именно так его характеризуют как японские, так и западные исследователи (Richie 2005, с. 176). Хотя действие его фильмов всегда происходит в Японии, их повествование строится по западным принципам: например, в «Расёмоне» (1950), благодаря которому Япония вошла в мировой кинематограф, рассказывается об убийстве самурая, причем история излагается с четырех точек зрения, тем самым демонстрируя относительность истины, что многие комментаторы расценивают как совершенно западный концепт. Глава студии, на которой был снят «Расёмон», многие японские критики и публика в целом приняли фильм достаточно прохладно, и в Японии он не имел ни коммерческого, ни критического успеха. Куросава считал, что за этой сдержанной реакцией скрывалось недоверчивое отношение к фильму, который получил одобрение западной публики. Возможно, что этим отчасти объясняется репутация Куросавы как «западного» режиссера. Кроме того, в его картинах нередко усматривают сквозной сюжет о переходе от феодального к более современному или демократическому обществу, что сам Куросава всегда отрицал. Как и Сатьяджит Рей, Куросава в основном работал в реалистической традиции, его фильмы часто касаются социальных проблем и особенностей человеческой природы (Komatsu 1996, с. 716; Cousins 2004, с. 212). Ранний богатый опыт Куросавы как увлеченного зрителя западного кинематографа сказался в его способности эффективно комбинировать и совершенствовать идеи и приемы, заимствованные из голливудских и европейских фильмов. С одной стороны, он нередко обращался к классическим произведениям западной литературы, с другой — открыто восхищался Голливудом золотой поры, в том числе таким режиссером, как Джон Форд. Вестерны последнего вдохновили Куросаву на создание «Семи самураев» (1954) и «Телохранителя» (1961), которые в свою очередь произвели сильное впечатление на американских и европейских кинематографистов, примером чему служат «Великолепная семерка» (1960) Дж. Старджеса, ремейк «Семи самураев», и «За пригоршню долларов» (1964) С. Леоне, позднее оказавшие воздействие на голливудских кинематографистов конца 1960-х и 1970-х годов (Komatsu 1966, с. 716). В бурные социально ориентированные 1960-е годы фильмы Куросавы с их пристальным интересом к человеку стали восприниматься как устаревшие и не имеющие отношения к современности. В отличие от Рея, Куросаве удалось преодолеть творческие

и личные трудности (среди которых попытка самоубийства в 1971 году), и в 1980-е годы он снял две эпические картины, также ставшие классикой, «Тень воина» (1980) и «Ран» (1985), а в 1990-е — несколько более интимных фильмов (Komatsu 1996, с. 716).

Рей и Куросава добились успеха и на национальном, и на международном кинорынке. Тому можно найти ряд объяснений, но для нас сейчас важно, что они имели одно общее качество — способность сочетать западную «грамматику» с релевантными для их культур эстетическими принципами, идеологиями и повествованиями. Рей использовал кинематографические приемы неореализма для изложения абсолютно индийской истории, и из этой комбинации родился безусловный киношедевр. Куросава приспособил традицию реализма к изложению типично японских сюжетов, хотя, как в случае «Расёмона», он был готов экспериментировать и с различными моделями повествования. Тот факт, что оба режиссера работали с общепонятной западной кинематографической традицией, способствовал и, одновременно, препятствовал развитию их карьеры. То же самое можно сказать об их существовании внутри относительно мощной студийной системы, которая снабжала их ресурсами и персоналом, но при этом отличалась творческим и финансовым консерватизмом. Пока снимаемые ими фильмы имели успех, система им помогала, но до того, как они подтвердили свою способность выпускать хиты, и в тех случаях, когда картина не становилась хитом, эта же система могла сильно ограничивать возможности режиссера. Когда Рей и Куросава находили успешное сочетание западных кинематографических кодов и конвенций с релевантными элементами индийской или японской культуры, им удавалось представить эти культуры западной публике, при этом сохраняя симпатии национальной аудитории. Если же, как в случае «Расёмона», этого не удавалось достичь, их ожидали нападки критики и творческий кризис. Но в целом и Рей и Куросава успешно сочетали западную и национальную системы ожиданий и представлений, благодаря чему мировой кинематограф приобрел двух из числа самых красноречивых своих представителей.

Как отмечалось, голливудская студийная система имела многочисленных противников, которые постепенно ослабляли ее авторитет. Демографические изменения в США — например, рост пригородов — привели к уменьшению количества посетителей кинотеатров. В 1948 году правительство приняло ряд законов, направленных на прекращение практики, позволяющей студиям владеть собственными сетями кинотеатров и

навязывать независимым кинотеатрам так называемое «пакетное соглашение», когда для того, чтобы получить фильмы первой категории, необходимо было брать весь «пакет». Более подробно о правительственных мерах против пакетного соглашения и аналогичных злоупотреблений речь пойдет в третьей главе. Кроме того, все большее недовольство проявляли те самые звезды и режиссеры, от которых зависели студии. После Второй мировой «творческое» сопротивление Голливуду стало постепенно проникать внутрь его системы. Особенно сильно на американских кинематографистов повлиял неореализм, причем не всегда это объяснялось исключительно творческими соображениями, поскольку «кино о настоящей жизни» обходилось студиям намного дешевле (Morandini 1996a). Отчетливому воздействию неореализма подвергся такой жанр, как фильм-нуар, оказавшийся особо созвучным послевоенной эпохе. Как пишет Паркинсон, «по сути, это было “кино нравственной обеспокоенности”», и эта нравственная обеспокоенность в сочетании с кинематографическими находками, нередко предлагавшимися бежавшими из Европы режиссерами, и детективными сюжетами давала потрясающую — и весьма коммерчески успешную — смесь. Однако характерный для этого жанра пессимистический и циничный взгляд на американское общество находил сочувствие далеко не у всех. Не исключено, что популярность фильма-нуар подстегнула охоту на ведьм конца 1940-х — начала 1950-х годов, когда сенатор Дж. Маккарти искал в Голливуде коммунистов и сочувствующих им (Parkinson 1995, с. 158—159). Представление о царивших тогда страхе и паранойе дает фильм Дж. Клуни «Доброй ночи и удачи» (2005).

Хотя маккартизм не покончил со студийной системой, он сильно повредил Голливуду, который и так переживал трудный момент. Студии, выше всего ставившие безопасность инвестиций, не могли угнаться за политическими, эстетическими, технологическими и социальными изменениями и были сильно дезориентированы. Все чаще им приходилось конфликтовать из-за оплаты с актерами и режиссерами, что ставило на первый план проблему бюджета. Немалых затрат требовало также привлечение новых технологий — в особенности широкого экрана и цвета, — которое было призвано вернуть публику в кинотеатры. Как и в случае прихода звука, Голливуд стремился ограничить риски, производя коммерчески «беспроигрышные» картины. Пока американское кино пыталось справиться с волной перемен, европейское переживало период расцвета (Vincendeau 1996). Во Франции идеи авторского кино, синема-веритэ и социальной ангажированности способствовали появлению так называемой Новой волны (Трюффо, Годар, Шаброль). В Британии постепенно развивалась своя форма социально ориентированного кинематографа, показывавшего жизнь неблагополучной молодежи индустриальных районов севера Англии; эти «кухонные драмы» были реакцией и на Голливуд, и на собственно британское наследие — так называемые «квотовые поделки»

(Parkinson 1995, с. 185—195; Cousins 2004, с. 186—216)¹³. И синема-веритэ, и британские «кухонные драмы» были реакцией на голливудский романтический флер и на эскапизм и конформизм значительной части кинематографа того времени. Так, работы Годара («На последнем дыхании», 1959) и Трюффо («Жюль и Джим», 1961) отличаются искусной, порой даже слишком изощренной игрой со сложившимися к тому времени кинематографическими кодами и конвенциями. Например, в фильме «На последнем дыхании» Годар нарушает одно из старейших правил монтажа, которое гласит, что монтажный прыжок во времени [jump cut] допустим только там, где нужно ввести новый эпизод. Годар делает девять резких переходов в рамках одной и той же сцены, когда мы смотрим на затылок актрисы Джин Сиберг и единственные происходящие изменения касаются фона или того, как падает свет (Cousins 2004, с. 269). Может показаться, что это мелочь, но представьте себе, что вы встречаетесь с другом, он спрашивает: «Как дела?» — и отворачивается, не дожидаясь ответа; тут происходит примерно то же самое. Годар намеренно нарушает коммуникацию с аудиторией; отказываясь от ожидаемой и установленной «грамматики» кадра, он привлекает внимание зрителей к собственно кинематографической природе увиденного. В фильме «Уик-энд» (1967) он провоцирует аудиторию, беспокоит ее и даже вызывает отвращение, используя длинные кадры — скажем, когда камера на протяжении десяти минут следит за автомобильной пробкой, и наделяя своих персонажей отталкивающими мерзкими характерами.

Привычное положение вещей нарушали и снимаемые в Британии социально-реалистические фильмы, но, как свидетельствует данное им определение, они это делали главным образом за счет прямого комментирования социальной реальности, а не художественного осмысления. Страстными размышлениями по поводу жизни в Британии и британского общества были такие картины, как «Оглянись во гневе» (Т. Ричардсон, 1959) и «Такова спортивная жизнь» (Л. Андерсон, 1963). В центре их всегда стоят мужские персонажи, жизнь рабочего класса, нередко в одном из северных промышленных городов; в этом отношении они максимально далеки от французской Новой волны. Однако объединяющим фактором служили чувство неудовлетворенности и склонность к бунту, равно подпитывавшие эти столь разные кинематографические направления (Petrie 1996; Cousins 2004, с. 298—300). Британские фильмы той эпохи были прямыми высказываниями с левых позиций по поводу социальной реальности. Такие портреты «с бородавками и всем прочим» легко пробуждали сочувствие к персонажам, даже если их было трудно полюбить.

¹³ Более подробно об этом речь пойдет в третьей главе. Появление «квотовых поделок», т.е. дешевых и низкокачественных однодневок, стало результатом политики британского правительства, поощрявшего производство британских фильмов в надежде оживить национальный кинематограф.

Примером может служить «Билли-лжец» (Дж. Шлезингер, 1963) — история молодого человека, Билли Фишера (Том Кортни), который живет на севере Англии и, будучи неудовлетворен своей жизнью, из вранья и преувеличений выстраивает собственный фантастический мир, который позволяет ему укрыться от реальности. Хотя он часто обманывает, друзья и родные продолжают его поддерживать, не вполне понимая (в случае родителей), что им движет и откуда берутся все эти выдумки. В тот момент, когда его вранье оборачивается серьезными последствиями, он встречает Лиз (Джули Кристи), открытую и не скованную предрассудками девушку, предлагающую ему реальную возможность вырваться за пределы рутинного существования. Несмотря на несколько тяжеловесное морализаторство, этот фильм — прекрасный образец социальной истории, рисующий жизнь на севере Британии в конце 1950-х — начале 1960-х годов. Это портрет Англии на пороге «свингующих шестидесятых», когда Лондон превратился в музыкальную и модную столицу — по крайней мере, Европы. Об этом напоминает конец фильма, когда Лиз (ранний набросок будущего культурного типа) садится в лондонский поезд, считая, что Билли поедет вместе с ней. Но того одолевают сомнения и страх перед реальностью, и, несмотря на хвастовство и разглагольствования, он остается дома. Парадоксальным образом «свингующие шестидесятые», наступление которых ощутимо в «Билле-лжеце», откажутся от «кухонных драм» и будут довольствоваться сравнительно пустой и легковесной продукцией (Petrie 1996, с. 605; Cousins 2004, с. 299—300), расставившись с «кухонными драмами» столь же бесповоротно, как Лиз оставляет Билли.

Европа была подвержена изменениям ничуть не меньше США; на смену французской Новой волне и британскому социальному кино приходили новые направления. Но и в Америке время не стояло на месте: не выдержав слишком сильных потрясений, голливудская студийная система к 1960 году рассыпалась на части. Ее падение вызвало сокращение числа снимаемых фильмов. Независимые студии и кинематографисты принялись экспериментировать с новыми визуальными и повествовательными стилями, равно как и с более «взрослым» содержанием (Cousins 2004, с. 333—336). В привычных жанрах авторы стали искать более острые и смелые формы. На смену американским вестернам с их хорошими парнями в белых шляпах, такими как Рой Роджерс или Том Микс, пришли спагетти-вестерны (название объясняется тем, что их режиссеры и значительная часть актеров были итальянцами) — скажем, «За пригоршню долларов» (С. Леоне, 1964), снятый на основе сценария «Телохранителя» Куросавы, или «Однажды на Диком Западе» (С. Леоне, 1964) — с их жестокими и нравственно неоднозначными героями в исполнении Клинта Иствуда или Ли Ван Клифа (Parkinson 1995, с. 202; Morandini 1996b, с. 592—594; Cousins 2004, с. 286—288). И независимые, и крупные студии начали ориентироваться на молодежную аудиторию, производя для нее низкобюджетные ленты и фильмы, эксплуатирующие интересы опре-

деленных групп, прежде всего чернокожего населения (блэксплотейшн) и женщин (сексплотейшн). Будучи построена на стереотипных представлениях о городской культуре (сутенеры, банды, наркотики и насилие), продукция блэксплотейшн занимает весьма спорное место в истории кино. Тем не менее она открыла уникальные возможности для чернокожих актеров и режиссеров, которые наконец-то получали ведущие роли (Pines 1996). Картины из категории сексплотейшн не столь неоднозначны, поскольку они не давали проявить себя ни актрисам, ни женщинам-режиссерам¹⁴. Их нередко снимали такие монстры постстудийной эры, как Роджер Корман и Расс Мейер, которые, однако, помогли сделать первые шаги в профессии многим крупным фигурам следующего десятилетия (если не десятилетий) — Фрэнсису Форду Копполе, Мартину Скорсезе, Питеру Богдановичу, Джеймсу Кэмерону, Джонатану Демме, не говоря уже о Джеке Николсоне, Питере Хоппере и Сильвестре Сталлоне (Newman 1996, с. 513). Прямо или косвенно, они сыграли значительную роль в формировании постстудийной системы Голливуда (Newman 1996, с. 513—514). Еще одним далеко идущим изменением стал приход нового поколения «кинограмотных» кинематографистов — уже упомянутых Коппола и Скорсезе, и ряда других режиссеров, из которых можно назвать В. Аллена и С. Спилберга. 1970-е годы, особенно такие фильмы, как «Таксист» (М. Скорсезе, 1976), открыли эпоху голливудского авторского кино, проводниками которой стали режиссеры-кинофилы (Parkinson 1995, с. 248). Поэтому 1970-е и начало 1980-х годов теперь рассматриваются как период интенсивного экспериментаторства, расширения горизонтов и лидерства режиссеров. Порой его называют «Новым Голливудом», поскольку тогда сильно ощущалось влияние европейского авторского кино и японского кинематографа, в особенности Акиры Куросавы, и — что важнее — студиям удалось найти точки соприкосновения с молодежной аудиторией (Parkinson 1995, с. 245—247; Gomery 1996). В повестке дня оказались реализм и контркультура. Когда я сегодня показываю фильмы 1970-х своим студентам, их часто удивляют, даже поражают интенсивность (порой избыточная) изображения секса и насилия и серьезность предлагаемых зрителям интеллектуальных и нравственных проблем. Правда, при этом они также сетуют на спецэффекты того времени, медленный ритм и относительное убожество производства. Голливудские студии стремились всеми силами удержать связь с публикой, и в этом плане многим из перечис-

¹⁴ Я не буду касаться порнографии, хотя это один из киножанров, причем весьма успешный хотя бы с коммерческой точки зрения. Мое решение объясняется несколькими причинами — не в последнюю очередь тем, что порно функционирует иначе, нежели прочие жанры художественного кино, и построено на вполне определенных ожиданиях того, как публика будет реагировать на фильм и его героев (об общих принципах функционирования фильма речь пойдет во второй главе). Научный анализ этого жанра содержится в классическом труде Уильямса (Williams 1989).

ленных режиссеров предстояло сыграть важную — и не всегда позитивную — роль.

Большинство режиссеров Нового Голливуда требовало от студий предоставить им полный контроль над творческой составляющей и над бюджетом. Каждая удача побуждала их выставлять все более немислимые условия. Даже со стороны было видно, что Голливуд утратил контроль (Cousins 2004, с. 385—386). Примером тому служит карьера Майкла Чимино. После успеха его режиссерского дебюта, «Громобой и быстроножка» (1976), а затем восторженно принятого публикой и критиками «Охотника на оленей» (1978) казалось, что репутация Чимино непоколебима. Однако потом последовали «Врата рая» (1980). Студия «Юнайтед артистс» предоставила ему полный контроль над проектом; из-за немислимых запросов Чимино «Врата рая» в несколько раз превысили бюджет и привели к финансовой катастрофе. Фильм стал символом всего худшего, что есть в Голливуде, и Чимино никогда уже не оправился от его провала. Последствия оказались столь же разрушительны для «Юнайтед артистс», которых «Врата рая» практически обанкротили, и в конце концов дело закончилось продажей студии. Провал фильма М. Чимино, а потом «От всего сердца» Ф.Ф. Копполы (1982) стал закатом Нового Голливуда, но к этому времени уже наметилась другая парадигма развития. В 1975 году картина о гигантской акуле — «Челюсти» С. Спилберга — изменила киноиндустрию до такой степени, что последствия этого ощущаются по сей день (Gomery 1996, с. 479; Cousins 2004, с. 381—383).

Авторы, независимый кинематограф и международные блокбастеры

Один фильм об акуле, сколь бы он ни был хорош, не мог изменить историю кинематографа, однако «Челюсти» действительно появились в переломный момент и вместе со «Звездными войнами» Дж. Лукаса (1977) сформировали новую линию развития Голливуда (Gomery 1996, с. 479—482; Cousins 2004, с. 381—385). Как уже было сказано, распад студийной системы частично объяснялся переменами во взаимоотношениях между звездами, режиссерами и студиями. Появление таких блокбастеров, как «Челюсти» и «Звездные войны», изменило финансовую расстановку сил. Оценив их возможную прибыль, крупные корпорации начали скупать студии. Снова, как в момент появления звукового и цветного кино, это привело к увеличению бюджетов, побуждая студии максимизировать прибыль и минимизировать риски. Конечно, они всегда старались придерживаться такой политики, но теперь были другие став-



Роберт Де Ниро в фильме «Таксист» (М. Скорсезе, 1976)

ки. Стало очевидно, что публика будет ломиться на высокобюджетные картины с большим количеством спецэффектов и звездными исполнителями, снятые знаменитыми (порой печально знаменитыми) режиссерами (Parkinson 1995, с. 245—252). Студии начали отказываться от предшествующих моделей производства, когда на каждый фильм категории А приходилось множество фильмов категории В; теперь они старались вложить деньги в ограниченное количество картин, которые «надо обязательно посмотреть». Это не означает, что они совсем прекратили выпуск фильмов категории В, которые одновременно выходили на видео и тоже приносили доход, хотя и другого масштаба; но их количество и разнообразие значительно уменьшилось.

Эпоха блокбастеров принесла перемены не только в финансовую сферу. Вместе с ней пришло повышенное внимание к спецэффектам и сюжетности повествования, а также возникла новая эстетика монтажа, изменившая характер просмотра. Начиная с 1980-х годов в таких телесериалах, как «Полиция Майами» и недолговечный «Стингрей», можно увидеть характерные черты музыкальных видео — быстрые переходы, стремительный темп монтажа и утрированные ракурсы. Эта эстетика, также известная как MTV-стиль (по названию музыкального канала, сделавшего популярным такую манеру съемки и монтажа), стала проникать и в полнометражные фильмы (Cousins 2004, с. 398—400). Хотя она встречается и в серьезных работах, ее присутствие стало нормой для блокбастеров. Стопроцентным воплощением MTV-стиля может служить фильм «Козырные тузы» (Дж. Карнахан, 2006). По мнению многих критиков и историков кино, ориентация на быстрое развитие действия в сочетании со всеми упомянутыми выше элементами — причем часто за счет создания характеров — оказала негативное влияние на современный художественный кинематограф. Например, и рецензенты, и публика очень прохладно приняли «Хеллбоя» (2004) Г. Дель Торо. Как следует из разных отзывов, в этом фильме настолько мало развиты характеры персонажей, что зритель не идентифицируется с главными героями и не сочувствует им. Из интервью с Дель Торо (оно сопровождает DVD-версию ленты) очевидно, что, когда при монтаже надо было выбирать между действием и разработкой характера, всякий раз делался выбор в пользу действия.

Потенциально высокая доходность блокбастеров вроде бы перевешивала риски, связанные с ограничением разнообразия, стилей и количества выпускаемых фильмов. Однако, как показывает история «Врат рая», в случае неудачи расплачиваться приходилось всем участникам проекта. Огромная прибыль от *успешных* блокбастеров максимально повысила их потенциал окупаемости, причем не только на территории США. Хотя Голливуд всегда принимал в расчет доходы от зарубежного проката, в новых условиях они приобрели особо важное значение. Это ускорило начавшийся еще в эпоху немого кино процесс глобализации Голливуда

(Gomery 1996, с. 482). И дома, и за океаном голливудские студии все больше работали по принципу понижения риска и повышения прибыли. Такое превращение Голливуда в бизнес-корпорацию имело серьезные последствия для кинематографа. Даже самый алчный продюсер эпохи студийной системы все-таки хотел снимать кино, тогда как теперь основные параметры производства включали: легко суммируемую суть замысла [high concept] и повышенное внимание к выпуску сопутствующих товаров, которые так или иначе могли ассоциироваться с фильмом (например, игрушки)¹⁵; создание дополнительных продуктов для других медиа (скажем, саундтрека); адресацию к массовой аудитории, максимально широкий прокат. Один из важнейших факторов успеха — оплата звезды категории А, чтобы на афише стояло ее или его имя. Среди других стратегий максимизации прибыли и минимизации рисков можно назвать рекламную кампанию и нагнетание ожиданий перед выходом блокбастера; контроль над распространением и показом новых фильмов — опять-таки не только в США, но по всему миру; производство фильмов, способных привлечь максимально широкую аудиторию; и (возможно, наиболее очевидное) тенденция действовать наверняка, снимая сиквелы и ремейки (Gomery 1996), как это было с чрезвычайно успешной франшизой «Терминатора». Это не значит, что Голливуд полностью отказался от экспериментов; скорее, он экспериментирует только с тем, что уже доказало свою эффективность. Так, в 1970-е годы компания «Уорнер бразерс» отметила растущую популярность фильмов о боевых искусствах и сняла картину совместно с гонконгской студией «Голден Харвест», которая продюсировала ленты с Брюсом Ли — американцем по происхождению и звездой боевых искусств. Фильм назывался «Входит дракон» (Р. Клоуз, 1973). Он произвел сенсацию, сделал Ли звездой мирового масштаба и положил начало кунг-фумании в США. Голливуд снова обратился к Гонконгу в 1980-х годах, когда Джеки Чан соединил клоунаду с боевыми искусствами (опять-таки его фильмы уже были важнейшим элементом гонконгской киноиндустрии и имели большой успех у потребителей ее продукции), а затем в 1990-х годах, с ростом популярности режиссера Джона Ву. Последний оказался наиболее влиятельной фигурой (хотя Ли, конечно, остается самой культовой): его стилизованная репрезентация жестокости и насилия, использование замедленного движения в сценах боя оказали на Голливуд заметное и продолжительное влияние. Эстетику Ву можно встретить во многих фильмах — «Блейд» (С. Норрингтон, 1998), «Матрица» (братья Вачовски, 1999), «Пристрели их» (М. Дэвис, 2007) и «Особо опасен» (Т. Бекмамбетов, 2008): во всех них присутствуют элементы его режиссерского стиля.

¹⁵ Сюжет фильмов с четко сформулированным замыслом легко воспринимается любой публикой и обычно может быть изложен в одном-двух предложениях или полностью заключен в его названии. Персонажи таких фильмов отличаются относительной простотой, а режиссеры в основном полагаются на жанровые конвенции.

В последние годы гигантский рынок DVD (и все в большей степени Blu-Ray) дает студиям возможность продавать по две-три версии одного и того же фильма. Все эти стратегии по меньшей мере столь же важны, как и выпуск качественных продуктов — за исключением, конечно, «оскаровского сезона», который, впрочем, значим с точки зрения как маркетинга, так и признания профессиональных достижений. Однако не все так плохо: рост бюджетов и компьютерные спецэффекты (Belton 1996, с. 484—485) имели и положительные последствия — например, до появления последних достижений в сфере технологии и финансирования классическая трилогия Толкиена «Властелин колец» считалась не поддающейся экранизации. Эхо этих перемен прокатилось по всему миру, где-то дав толчок для дальнейшего развития, а где-то вызвав не столь положительные отзвуки. На короткое время пальма первенства снова перешла к французским кинематографистам — группе талантливых молодых режиссеров, снимавших яркие и провокационные картины (Cousins 2004, с. 407—408). Порой их называют Новой Новой волной или «cinéma du look»; им принадлежит ряд классических картин 1990-х годов — «Дива» (1981) и «Тридцать семь и два по утрам» (1986) Ж.-Ж. Бенекса, а также «Подземка» (1985), «Никита» (1990) и «Леон» (1994) Л. Бессона. Во Франции, как и по всей Европе, стало нормой международное сопродюсирование, когда в одном проекте участвуют кинематографисты из пяти-шести стран. В Британии одним из ведущих источников финансирования независимого кино стал телеканал «Channel 4» (Petrie 1996, с. 612) через компанию «Channel Four Films», которая в 1998 году была переименована в «FilmFour». Среди успешных проектов, поддержанных «Channel 4», можно назвать «Жестокую игру» (Н. Джордан, 1992), «На игле» (Д. Бойл, 1996) и «Клуб Буэна Виста» (В. Вендерс, 1999). В силу причин финансового характера «Channel 4» с 2002 года меньше участвует в кинопроектах, хотя по-прежнему старается поддерживать некоторые из них — скажем, фильм «Последний король Шотландии» (К. Макдональд, 2006). Своя «новая волна» была и в Китае (обычно именуемая «пятым поколением»); такие фильмы, как «Желтая земля» (1984) и «Прощай, моя наложница» (1993) Чэна Кайгэ, «Красный гаолян» (1987), «Цзуй Доу» (1990) и «Зажги красный фонарь» (1991) Чжана Имоу, принесли китайскому кинематографу признание критиков и одобрение публики (Cousins 2004, с. 419—420). Для всех них, как и для Голливуда — и тут нужно отдельное исследование механизмов глобализации, — секрет успеха или провала состоит в том, чтобы завоевать рынки за пределами страны производства.

Я работал над этой главой летом 2007 года, когда среди громких летних блокбастеров едва ли не преобладали сиквелы — «Фантастическая четверка. Вторжение Серебряного серфера» (Т. Стори, 2007), «Пираты Карибского моря: На краю света» (Г. Вербински, 2007), «Человек-

паук 3» (С. Рэйми, 2007), «Гарри Поттер и орден Феникса» (Д. Йейтс, 2007) и «Ультиматум Борна» (П. Гринграсс, 2007)¹⁶. К ним можно добавить несколько «надежных» жанровых картин, таких как «Чак и Ларри: Пожарная свадьба» (Д. Дуган, 2007), «Лови волну!» (Э. Бреннон и К. Бак, 2007), «Немножко беременна» (Д. Апатоу, 2007) и «1408» (М. Хофстрём, 2007), ремейки прошлых хитов — «Хеллоуин» (Р. Зомби, 2007), «Лак для волос» (А. Шенкман, 2007) и киноверсии успешных телешоу, в частности «Симпсоны в кино» (Д. Силверман, 2007), «Трансформеры» (М. Бэй, 2007) и «Суперпес» (Ф. Ду Чау, 2007). Все они побывали в десятке самых кассовых фильмов США. Можно с уверенностью сказать, что — по крайней мере, на данный момент — ничто не нарушает установленное Голливудом статус-кво.

За пределами мейнстрима кинематографисты все чаще обращаются к альтернативным способам представления своих работ, минуя официальные пути проката. Порой это объясняется финансовыми и творческими причинами, поскольку, в силу свойственного им консерватизма, студии сопротивляются рискованным инвестициям в новые имена или необычные истории; а порой — политическими и юридическими сложностями — как, скажем, в тех странах, где присутствует жесткая цензура. Возможной альтернативой обычной системе распространения фильмов через кинотеатры/видео/телевидение выступают многочисленные, разбросанные по всему миру кинофестивали. Они не являются альтернативой Голливуду, один из первых фестивалей независимого кино «Сандэнс» теперь настолько коммерциализирован, что мало чем отличается от мейнстрима. Однако на каждый «Сандэнс» приходится десяток менее громких мероприятий, которые охотно принимают новое и/или альтернативное кино. Другим значимым средством распространения фильмов является Интернет. Появление таких сайтов, как «YouTube», «Google Video» и «Yahoo Video», а также стрим-технологий и скоростных интернет-соединений сделало легко доступными загрузку и распространение короткометражных фильмов и трейлеров полнометражных картин, которые можно посмотреть практически из любой точки мира.

Открываемые Интернетом возможности не прошли и мимо внимания Голливуда: в рекламных компаниях «Змеиного полета» (Д.Р. Эллис, 2006) и «Монстро» (М. Ривз, 2008) была использована стратегия «вирусного видео» (viral video). Так обычно обозначается процесс обмена видеоклипами в Сети — через электронную почту, блоги, сайты для обмена файлами. Как правило, это шуточные клипы, либо снятые самостоятельно, либо «найденные» в Сети: вспомним (печально) знаменитое видео

¹⁶ Не говоря о «Тринадцати друзьях Оушена» (С. Содерберг, 2007), «Часе пик 3» (Б. Ратнер, 2007), «Эване всемогущем» (Т. Шэдьях, 2007) и «Крепком орешке 4» (Л. Уайзман, 2007).

«Девушка Обамы». В случае упомянутых фильмов это был не спонтанный феномен, а управляемый процесс. Вирусное видео скрещивается с рекламой, и возникает вирусный маркетинг (viral marketing) — рекламная технология, использующая уже существующие социальные сети и сайты для внедрения мнений о тех или иных продуктах. Такие кампании могут быть скрытыми (как в случае «Змеинного полета», но не в случае вполне откровенного продвижения «Монстро»), создавая впечатление спонтанного энтузиазма: эту технологию иногда называют «астротурфингом». Например, многие отзывы пользователей на сайте Internet Movie Database (www.imdb.com) вызывают подозрение, что за ними на самом деле стоят студии, стремящиеся подстегнуть интерес к тому или иному фильму. На данный момент эффект вирусного маркетинга трудно измерить, но похоже, что работа Интернета, социальных сетей и сайтов для обмена видеофайлами станет одним из факторов будущего развития кинематографа.

ГЛАВА II

ТЕОРИЯ КИНО

Есть множество причин, в силу которых фильмы этих жанров [ужасов, триллер, порно, комедия, мелодрама и мюзикл], когда-то бывшие — а во Франции и остающиеся — довольно многочисленными, совершенно нетронутая территория с точки зрения теории. Одна из них — тяготение к арт-синема. Популярные европейские жанры (если они не ассоциируются с определенным автором, как произошло со спагетти-вестернами Серджио Леоне или комедиями Клода Шаброля и Жака Тати) просто не соответствуют общемировым представлениям о европейском кино. Кроме того, национальные агентства занимаются продвижением арт-синема и несколько стесняются популярного кино своей страны. Парадокс состоит в том, что популярные жанры за счет своей близости к повседневной культуре (язык, жесты персонажей, аллюзии), по-видимому, требуют более сложного декодирования, нежели арт-синема.

Дж. Венсандро. Проблемы европейского кинематографа

Введение

Принимая во внимание то взаимное неприятие, которое существует между теорией изучения кинематографа и его практикой, есть безусловная ирония в том, что их развитие невозможно отделить друг от друга. От «киноглаза» Вертова до «Догмы 95» теория и практика оказывали друг на друга существенное влияние. Уже поэтому понимать их взаимодействие чрезвычайно важно, но существуют и другие причины, по которым кинотеория необходима для неспециалистов. На самом базовом уровне она дает концептуальный инструментарий, позволяющий не ограничиваться простыми констатациями вроде «Мне понравился “Бегущий по лезвию”» или «“Хэллбой” — страшная скука». Разные теории предоставляют исследователям разные наборы инструментов или концептов, позволяющих осмыслять и — что важнее — формулировать и обсуждать те идеи, которые порождает кино. Даже ранние теории, такие как формализм, до сих пор являются источником терминов, широко использующихся



Арт-хаусный кинотеатр в Нагое (Япония).
Фотография Рюхэя Окада (2008)

в кинокритике; мы можем встретить их в газетной статье или услышать по телевизору. Они также дают базовые понятия — мизансцена, композиция, кадрирование, освещение, — позволяющие идти дальше и углубляться в изучение смыслов и мотивов, на которых сосредоточены более поздние теории, интересующиеся тем, «как работает фильм». Социологические подходы обычно концентрируют внимание на тех факторах и феноменах, которые скрываются за внешней оболочкой явлений. То же самое делают многие из тех теорий, которые будут рассмотрены в этой главе. Но хотя некоторые из них имеют общие цели — и в ряде случаев используются или использовались в социальных науках, — делается это по-разному. Например, марксизм иначе применяется в исследовании кино, чем при кросс-культурном изучении жизненных стратегий или моделей городского проживания. Понимание таких различий дает нам также представление о различных дисциплинарных методах и эпистемологиях. Более того, и для специалистов, и для неспециалистов знание истории теоретической мысли и ее развития чрезвычайно важно для понимания современной кинотеории и, учитывая тот факт, что мы живем в эпоху кинообразованных и ориентированных на ту или иную киношколу режиссеров, для понимания самих фильмов.

По своему формату эта глава отличается от всех прочих, поскольку различные теории будут обсуждаться отдельно и довольно отвлеченно. Тому есть несколько причин, включая и ту, что, когда я был студентом, для меня это был наиболее удобный способ систематизировать разнообразные идеи по поводу кино. Далее, такая манера изложения позволяет сосредоточиться на особенностях этих теорий и отказаться от обсуждения тех непростых отношений, которые зачастую существовали между их сторонниками, что было бы труднее сделать при хронологическом изложении. Таким образом, в этой главе будут суммированы важнейшие кинотеории начиная с 1920-х годов. Сформулированные в 1920-е и 1930-е годы идеи С. Эйзенштейна, З. Кракауэра и В. Беньямина до сих пор сохраняют свое значение для современных теоретиков. Мы также кратко коснемся других теоретических направлений — марксистского, структуралистского, семиотического и психоаналитического подходов¹⁷. Не пройдем мы и мимо литературного поворота, произошедшего во второй половине XX века. Как мы увидим, практически все из рассматриваемых в этой главе теорий фокусируются на *содержании* кино. О теориях и подходах, которые занимаются его контекстом, речь пойдет в последующих частях этой книги.

¹⁷ Классическими работами по теории кино являются книга Эндрю (Andrew J.D. *The Major Film Theories: An Introduction* (1976)) и сборник Масти и Коэна (*Film Theory and Criticism* (1979)). Как показывают даты их выхода, обе книги лучше использовать при изучении ранних теорий, от формализма до семиотики. Для более позднего периода см.: *Lapsley R., Westlake M. Film Theory: An Introduction* (1988).

Ранняя кинотеория

Как было сказано в предыдущей главе, на заре своего существования кинематограф — особенно в США и в Европе — рассматривался как дешевое развлечение для низших слоев населения и иммигрантов. Аналогичным образом, критики и теоретики сперва отказывались воспринимать его всерьез, и если как-то отмечали его существование, то лишь в негативном смысле. Таким образом, с самого начала дискуссий по поводу кинематографа было важно установить, что он из себя представляет, и возможные ответы на этот вопрос продолжали вызывать бурные споры.

Формализм и концепция кино как искусства

Однако были и теоретики, принимавшие кино всерьез. Одной из первых их задач была легитимация кино. Это достигалось двумя способами: путем установления отличий кино от его предшественников (что было достаточно сложно, учитывая, насколько тесно они были переплетены на данном этапе) и путем анализа фильма как особой формы искусства. Перед тем как более подробно поговорить о некоторых идеях, выдвинутых теоретиками кино как искусства, стоит сказать, что они достигли безусловного успеха в достижении своих целей, то есть в деле легитимации кинематографа. К моменту появления звука представление о кино как особом виде искусства стало более или менее повсеместным. Одна из самых ранних и влиятельных теорий кино как искусства — формализм (Andrew 1976, с. 11—101). Развиваемый Белой Балашем (Balázs 1979, с. 288—298; Andrew 1976, с. 76—101), Гуго Мюнстербергом (Munsterberg 1979, с. 349—358; Andrew 1976, с. 14—26) и Рудольфом Арнхеймом (Arnheim 1979, с. 28—32; Andrew 1976, с. 27—41), этот теоретический подход концентрировал внимание на формальных элементах кинематографа — освещении, монтаже и таких аспектах операторской работы, как, например, построение кадра. Современному читателю может показаться несколько странным, что мы представляем формализм как самостоятельную теорию, тем не менее предложенный им набор идей по сей день остается важнейшей частью теоретического инструментария киноисследований. Более того, вплоть до 1960-х годов различные варианты формализма оставались доминирующей парадигмой любого серьезного анализа фильма. Вопрос дефиниции был чрезвычайно важен для ранних теоретиков: они рассматривали кинематограф как форму визуального искусства, аналогичную живописи или театру (см. прежде всего: Munsterberg 1979). Таким образом, они определяли кино исключительно в терминах его содержания.

Но большая часть ранних кинотеорий вышла из французского авангарда. И хотя было бы натяжкой именовать «теорией» высказывания по поводу раннего кинематографа — многие авторы были склонны скорее к лиризму и эмоциональности, нежели к строгости и глубине анализа, — тем не менее их влияние было значительным. Один из крупных теоретиков, Луи Деллюк (1890—1924), первоначально был враждебно настроен по отношению к кино, но постепенно превратился в его ярого пропагандиста. Предвосхищая одну из важных позднейших киноконцепций — национального кинематографа, — Деллюк стремился к созданию по-настоящему французского кино в рамках коммерческой индустрии. Его фильмы, как и работы всех тех, кто разделял его убеждение, что кинематограф обладает «уникальной способностью превращать объекты в символы мыслей и эмоций» (Parkinson 1995, с. 64), отличаются намеренной неопределенностью и провоцируют на размышления. Эти первые французские кинематографисты и теоретики со всей убедительностью доказали законность существования кинематографа; кроме того, они во многом создали тот визуальный стиль, который по сей день отличает французские фильмы. Внимание к мизансценам, использование символов для создания настроения и атмосферы в равной мере являются элементами раннего французского кино, Новой волны (Годар, Трюффо и др.) и Новой Новой волны (Л. Бессон, Ж.-Ж. Бенекс и т.д.). Примером тому может быть кадр, в котором автомобиль едет по сельской местности. Многие (хотя далеко не все) кинематографисты использовали бы его для того, чтобы «подготовить сцену» и локализовать действие и/или актеров. В таких фильмах, как «Розалина и львы» (1989) Бенекса, где подобный эпизод длится дольше обычного, зритель начинает искать в сцене более глубокий смысл — природная красота и мощь пейзажа, на фоне которого разворачивается действие, контрастируют с недолговечностью и отчужденностью персонажей. Опять-таки, с точки зрения первых французских теоретиков, значение кино заключалось в его визуальных возможностях. Однако они отдавали себе отчет и в его идеологическом потенциале, и, до некоторой степени, в потенциале связанной с ним индустрии. Хотя их больше интересовало внутреннее содержание кино, они — пусть в самом общем виде — все же связывали его с контекстом.

Экспрессионизм

Немецкий экспрессионизм не имел такого идеолога, как Деллюк; самыми красноречивыми его теоретиками были кинематографисты. Экспрессионизм не был школой, скорее это такое направление в искусстве, когда художник отказывается от объективного отражения «реальности» ради субъективного изображения интеллектуального или эмоционального

состояния — как правило, тревоги [angst]¹⁸. Считается, что существует только один настоящий экспрессионистский фильм — «Кабинет доктора Калигари» (Р. Вине, 1920). Однако многие вдохновленные этим течением идеи нашли воплощение в работах Мурнау, Ланга и других режиссеров, включая тех, кто не был напрямую связан с его теорией. Так, в «Кабинете доктора Калигари» были использованы стилизованные, диспропорциональные декорации, призванные свидетельствовать о безумии рассказчика.

Истинным вкладом экспрессионизма в развитие кинематографа стало понимание камеры как субъективной инстанции: она избавилась от роли стороннего наблюдателя и превратилась в активного участника процесса создания фильма (Parkinson 1995, с. 60—62). Хотя, скорее всего, роль камеры в построении повествования изменилась бы и без вмешательства Мурнау и прочих, их «субъективная камера» оставила глубокий след в развитии кино, и без нее мы лишились бы значительной части «кинограмматики». Представьте себе «Психо» (А. Хичкок, 1960) или «Хэллоуин» (Дж. Карпентер, 1978) без субъективных кадров, снятых с точки зрения убийцы, до какой степени это бы уменьшило силу воздействия подобных сцен. Помимо «субъективной камеры» экспрессионисты для передачи эмоций использовали также освещение и ракурсы, подобно тому, как для Деллюка и компании ключевым было использование мизансцены. Многие немецкие режиссеры-экспрессионисты в 1920-е годы снимали в Голливуде в рамках соглашения, заключенного с германской национальной кинокомпанией «УФА» (Parkinson 1995, с. 63—64). Однако далеко не все смогли работать в условиях студийной системы: так, Роберт Сиодмак и Билли Уайлдер добились успеха, но большинство вернулось в Германию. Вскоре, с приходом к власти нацистов, многие из них снова перебрались в США. Влияние экспрессионизма ощущается в целом ряде аспектов классической эстетики Голливуда, особенно в использовании освещения и операторской работе, свидетельством чему являются фильмы Хичкока или «Третий человек» (1949) Кэрола Рида. Поскольку обсуждаются они в тех же терминах, что и художественное направление в целом, не будет натяжкой предположить, что для экспрессионистов, как и для более ранних теоретиков, кинематограф определялся своим содержанием. Но одновременно с экспрессионизмом формировался совсем другой теоретический подход к кинематографу.

Кракауэр и Франкфуртская школа

Почти в то же время, когда режиссеры-экспрессионисты перебрались в США, в Германии складывался другой комплекс идей, более со-

¹⁸ Знаменитая картина Эдварда Мунка «Крик» рассматривается как один из источников экспрессионизма.



Орсон Уэллс в ключевой сцене из испытавшего влияние экспрессионизма фильма «Третий человек» (К. Рид, 1949)

звучный тому пренебрежительному отношению к кино, против которого выступали формалисты и другие сторонники кино как искусства (Krasauer 1979, с. 21—22; Andrew 1976, с. 106—128). Карьера Зигфрида Кракауэра началась в первой половине 1920-х годов, когда он писал для «Франкфуртер цайтунг» (одной из ведущих германских газет); постепенно он превратился во влиятельного критика-культуролога, теоретически осмыслявшего современные аспекты повседневности — кино, литературу, туризм, фотографию и даже городское планирование (Andrew 1976, с. 106—107). На протяжении 1920—1930-х годов он пришел к критической оценке свойственного, по его мнению, новому среднему классу предпочтения пустых, бессодержательных развлечений (Andrew 1976, с. 125). Идеи Кракауэра, его критическое отношение к капитализму и «низколобым» медиа, равно как и концепции его коллеги по «Франкфуртер цайтунг» Вальтера Беньямина, оказали существенное влияние на Франкфуртскую школу — одно из важнейших теоретических направлений, начавших изучение медиа. Теоретиков этой школы больше всего интересовали восприятие кино, процесс его производства, проката и демонстрации, а также те социо- и политэкономические идеологии, которые встроены в структуру киноиндустрии. Хотя эти теоретики и критики не обязательно выступали единым интеллектуальным фронтом, тем не менее общая позиция Франкфуртской школы состояла в том, что массовая и популярная культура являются инструментами господства, порабощения масс, отлучения их от социально значимого опыта и идей, отупления их и насаждения зависимости от общих тривиальных развлечений. В частности, Кракауэр выступал не против кино как такового, а против кинематографа Веймарской республики (Mast and Cohen 1979, с. 3).

И Беньямин и Адорно (один из лидеров Франкфуртской школы) считали, что массовая культура лишает искусство его «ауры»; разница состояла в том, что, по мнению Адорно, тем самым массовая культура лишалась способности играть положительную образовательную или революционно-политическую роль. Подход Беньямина был не столь однозначным; он отдавал себе отчет в том, что массовое искусство может быть использовано в политических целях (например, соцреализм в СССР) или для политического манипулирования (так, как это было свойственно нацистской партии, которая использовала массовую культуру для контроля над обществом). Есть некоторая ирония в том, что фильм, в котором воплощены многие идеи Кракауэра и Франкфуртской школы по поводу немецкого общества и культуры 1920-х годов, — «Метрополис» (Ф. Ланг, 1927) — принадлежит к именно той разновидности фильмов, против которых выступал критик. Кракауэр был одним из первых теоретиков кино, который сам не являлся кинематографистом; он также считается основателем современной кинокритики. Самые его известные и влиятельные книги — «От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого

кино» (1947), где он связал зарождение фашизма с уже упомянутыми пустыми развлекательными фильмами веймарской поры, и «Теория фильма: Реабилитация физической реальности» (1960), в которой он утверждал, что главной функцией кино является реализм. В различные эпохи и для разных теоретиков термин «реализм» означал далеко не одно и то же, но, грубо говоря, идея состоит в том, что фикциональное произведение (повесть, фильм и т.д.) должно быть максимально «реалистично». Например, если речь идет о сцене из фильма, то ее участники должны вести себя так же, как в повседневной жизни. Персонажи и сюжет также должны быть созвучны реальности, даже если это чуждая для нас реальность, как в фэнтези или научно-фантастических фильмах, например в «Звездной пыли» (М. Вон, 2007) или в «Звездных войнах. Эпизод IV: Новая надежда» (Дж. Лукас, 1997). Кракауэр понимал реализм как механическое воспроизведение уже существующего, но в соответствующей специфике кино манере. О реализме мы подробнее поговорим ближе к концу главы, и тогда станет очевидно, что представление о нем Кракауэра отличалось от тех определений, которыми пользовались другие теоретики. Сила и одновременно проблематичность такой концепции связаны с тем, что, в конечном счете, «настоящий» реализм сводится к намерениям кинематографиста. Один из способов раскрытия этих намерений — анализ его произведений, и именно тут в игру вступают другие элементы метода Кракауэра. Как утверждали критики экспрессионизма, то кино, которое сосредоточивается на технике, вместо того чтобы реалистично отражать окружающий нас мир, не исполняет своего предназначения — оно не просвещает, а отвлекает от проблем (Andrew 1976, с. 113—114). Рассматривая произведения экспрессионистов веймарского периода и их воздействие на публику, Кракауэр исходил из состояния германского общества той эпохи. Так кино начало приобретать более широкое значение, охватывая не только содержание фильма, но и непосредственные контексты его существования.

Монтаж

Приблизительно в то же время, когда экспрессионисты двинулись в Голливуд, а движение кино как искусства практически сошло на нет, на мировой карте появился новый центр теории и практики кино — Москва. Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов являются, по-видимому, наиболее известными из советских кинематографистов того периода, но был и целый ряд других, которым мы обязаны разработкой широкого спектра идей, связанных с техникой и теорией монтажа. После революции 1917 года многие русские кинематографисты увидели в кино нечто большее, чем просто развлечение. Например, Дзига Вертов снял и показывал по всей

стране фильм, сделанный в стиле документального кино, являвшийся разновидностью агитационной пропаганды (агитпропа). Кульминацией его идей по поводу революционной роли кинематографа стал фильм «Человек с киноаппаратом» (1929). Для создания того, что Паркинсон именуется «кинопоэзией», Вертов и его монтажер Елизавета Свилова использовали разнообразные монтажные техники — в частности, наложение кадров, поделенный на две части экран, наплывы (Parkinson 1995, с. 72). Над теорией монтажа работали также Лев Кулешов и Сергей Эйзенштейн: первый, в основном, не смог применить свои идеи на практике из-за отсутствия необходимых для того средств. Эйзенштейн несет ответственность за создание и самых знаменитых образцов раннего советского кино, и самых известных кинотеорий (Eisenstein 1979, с. 85—122; Andrew 1976, с. 42—75; Parkinson 1995, с. 73—78).

И Кулешов и Эйзенштейн разрабатывали концепцию *монтажа*. Сам по себе термин «montage» переводится с французского как «сборка». В кино этот термин означает склейку отдельных коротких фрагментов пленки, часто применяемую для того, чтобы в целях ускорения действия сжать время, пространство и пр. Примерами монтажа могут служить эпизоды тренировки героев в таких спортивных лентах, как «Рокки» (Дж. Эвилдсен, 1976) или «Малышка на миллион» (К. Иствуд, 2004). Эйзенштейн, Вертов и Кулешов стремились использовать монтаж в качестве изощренной повествовательной техники, соединяя не обязательно имевшие непосредственное отношение друг к другу кадры, чтобы у зрителей возникали новые ассоциации (Eisenstein 1979, с. 104—122; Andrew 1976, с. 48—49). Эйзенштейн пошел еще дальше, выделяя пять разновидностей монтажа, самый важный из которых — интеллектуальный, когда сочетание контрастных образов несет в себе идеологический смысл. Такой тип монтажа встречается достаточно часто. Например, к нему прибегает Майкл Мур, когда в фильме «Роджер и я» (1989) ставит рядом кадры, фиксирующие богатство корпоративной Америки и нищету таких мест, как Flint в штате Мичиган. Знаменитые кадры одесской лестницы в «Броненосце «Потемкине»» (1925) Эйзенштейна считаются наиболее полным и впечатляющим воплощением его концепции монтажа, когда зрители оказываются очевидцами жестокости царских солдат и, *одновременно*, идентифицируются с их жертвами (Parkinson 1995, с. 77). Если фильмы Эйзенштейна получили широкое признание за пределами России, то в самой стране большей популярностью пользовались ленты В.И. Пудовкина. При монтаже он использовал многие идеи Кулешова и Эйзенштейна, однако не столько для противопоставления, сколько для установления связей между различными изображениями (Pudovkin 1979, с. 77—84). Кроме того, у него были более индивидуализированные главные персонажи (с которыми можно было идентифицироваться), чем эйзенштейновский «человек из толпы» (рабочий класс в качестве героя и т.д.).

Было бы интересно проанализировать, почему в развитии ранней кинотеории столь важную роль сыграли именно теоретики из России. По крайней мере, один из возможных ответов на этот вопрос созвучен тому, о чем мы еще будем говорить в разных частях этой книги: Ленин рассматривал *немой* кинематограф как в высшей степени действенное идеологическое оружие в условиях страны, жители которой говорили более чем на 100 языках (Parkinson 1995, с. 72). Именно поэтому в Советском Союзе кино оказалось частью пропагандистской машины и приветствовалось в качестве важнейшего искусства молодой страны. Это не означает, что Вертов или Эйзенштейн не стали бы или не смогли бы создавать свои теории в досоветской России, в Европе или в США. Скорее, дело в общем контексте, во многом способствовавшем их работе. Иными словами, хотя теоретики монтажа и близкие к ним кинематографисты, скорее всего, определяли кино в первую очередь в терминах содержания, важнейшую роль играл тот контекст, в котором они работали и писали. Как и во всем мире, «универсальность» русского немого кинематографа закончилась вместе с приходом звука, а вслед за этим изменились и теории. В предыдущей главе мы уже упоминали, что его появление способствовало (по крайней мере, на ранних этапах) формированию в студийной системе Голливуда особой психологии, желания «действовать наверняка», положившего конец спорам и экспериментам эпохи немого кино. Однако такое подавление творческого духа в свою очередь спровоцировало появление новых теорий и практик.

Конкретный анализ. *С.М. Эйзенштейн*

Сергей Эйзенштейн (1898—1948) начал свой творческий путь с театра. К двадцати пяти годам он уже был известен своими в высшей степени экспериментальными постановками. Примерно тогда он получил предложение снять фильм для Пролеткульта — центра театрального и художественного агитпропа. «Стачка» (1925) стала первым его шагом к превращению в одного из самых знаменитых режиссеров и теоретиков советского кино. В этой картине предвосхищено дальнейшее развитие Эйзенштейна, и в ней присутствует целый ряд тем, которые будут характерны для его более поздних работ: в центре фильма — не отдельные персонажи, чьи роли играют актеры, а набранные на улице типажи. И, конечно, использование монтажа. Явно сказывается театральный опыт режиссера — в его внимании к освещению, костюмам и обстановке; в экспрессивности лиц и поз, часто идущей вразрез с реалистическими конвенциями и рассчитанной на то, чтобы вызывать ответную реакцию у зрителя; в

излишней склонности к драматическим эффектам. Действие происходит в 1912 году во время заводской стачки; фильм представляет борьбу рабочего класса против царской власти. В «Стачке» присутствует целый ряд потрясающих и совершенно новаторских визуальных образов и приемов, которые и сейчас рассматриваются как творческие способы создать настроение и чувство эмоциональной вовлеченности и продолжают выполнять свою функцию и сегодня.

Начальные титры сообщают, что пока на заводе все спокойно, но эта ситуация может в любой момент измениться. После кадров с работающими станками идет сцена, показывающая, что администрация завода ведет слежку за рабочими, используя шпиков. Обстановка напряженная, большевики и агитаторы планируют устроить забастовку, и тут происходит трагическое происшествие, которое становится толчком к дальнейшим событиям. Из цеха пропадает ценное оборудование (микрометр), стоимость которого примерно равна трехнедельному заработку. В его краже обвиняют рабочего, который в итоге кончает с собой. Начинаются беспорядки, работа останавливается. Из окна литейного цеха бастующие бросают камни и металллом, затем вступают в противостояние с администрацией, хватают одного из управляющих, сажают в тачку и вываливают в воду, затем расходятся. Акционеры обсуждают требования рабочих. Эйзенштейн противопоставляет сцены семейного быта бастующих и психологию толстосумов — акционеров и владельца завода. Далее — по-видимому, по указанию владельцев завода в ситуацию вмешивается полиция. Но стачка все не кончается, и мы видим растущие очереди перед закрытой лавкой, голодного ребенка и другие свидетельства того, как дорого обходится эта ситуация самим рабочим. Обстановка обостряется, когда заводские шпики избивают одного из участвующих в стачке рабочих, а администрация идет на провокации; в итоге возмущенную толпу разгоняют водой из пожарных шлангов. В конце концов на завод присылают войска, и становится понятно, что благополучного разрешения стачки не будет. Людей гонят через ворота и заграждения, они пытаются спастись на балконах окружающих зданий. Один из полицейских поднимается и сбрасывает с балкона ребенка, который разбивается насмерть. Рабочих выгоняют в поле и там расстреливают — кадры расстрела перемежаются с кадрами забоя скота. Как многие фильмы Эйзенштейна, «Стачка» местами напоминает скорее современное авангардное кино, нежели картину почти столетней давности.

Эйзенштейн считал кино синтезом всех предшествовавших ему форм искусства, где в качестве центрального связующего элемента выступает монтаж (Bordwell 1996, с. 168). Когда разные образы сводятся вместе, то могут возникать новые, оригинальные идеи, или у аудитории провоцируются определенные чувства, или передаются определенные идеологические конструкты. Монтаж — центральная проблема и тема как режиссерской работы Эйзенштейна, так и его теоретических выкладок. Примерами монтажа могут служить кадры убийства рабочих из «Стачки», перемежающиеся с кадрами со скотобойни, или переключение камеры с бурлящей толпы на мерно спускающихся по одесской лестнице солдат в «Броненосце “Потемкине”», или сцена на мосту в «Октябре» (1928). Причем эта техника не была исключительно визуальной, приход звука позволил Эйзенштейну создавать новые монтажные комбинации, где музыка и звук придавали действию особый драматизм. Но использование им монтажа, как и любых других профессиональных приемов, всегда было подчинено идеологическим целям. И это может оттолкнуть современного зрителя, тем более что идеология подается грубо, если не сказать — наивно (особенно с учетом того, что произошло потом в сталинскую эпоху). Нет сомнения, что на протяжении эпохи немного кино Эйзенштейн, как и участники Пролеткульта, верил в гармоничное сосуществование искусства и пропаганды. Уже упомянутые его работы, к которым можно добавить «Старое и новое» (1929), представляли собой не столько произведения искусства, сколько образчики советской мифологии — сказки. За исключением периода краткого пребывания его в Голливуде и в Мексике (1931—1932), фильмы его были призваны служить тем или иным идеологическим целям. Даже за пределами России его кинематографический талант обеспечивал поддержку советскому режиму. Однако эта откровенная идеологичность в итоге привела к противоречивым последствиям, особенно при изменении характера идеологии в сталинские годы. Хотя первая часть «Ивана Грозного» (1944) была, очевидно, посвящена истории царя, то есть персонажа, который теоретически не должен был бы вызывать симпатии советского правительства, тем не менее в этот момент Сталин поддерживал русский патриотизм и санкционировал возвращение образов некоторых национальных лидеров. А вот вторая часть «Ивана Грозного» не получила одобрения ЦК партии и подверглась запрету. Хотя она была снята еще в 1945 году, цензурный запрет был отменен только после смерти Сталина. Некоторые исследователи видят в этом диптихе отражение тех изме-

нений, которым была подвержена сама советская власть, что также могло сыграть роль в судьбе второй части.

Запрет второй части «Ивана Грозного» стал творческим и человеческим ударом для Эйзенштейна, от которого он до конца так и не оправился. Многие от него отвернулись, и в 1948 году он умер, по-прежнему находясь в опале и под подозрением. Отношение к его наследию в Советском Союзе изменилось к лучшему лишь десятилетие спустя; за рубежом его слава оставалась неизменной. Эйзенштейн, безусловно, остается самым известным советским режиссером и одним из крайне влиятельных и уважаемых кинематографистов всего мира (Bordwell 1996, с. 169). Как можно убедиться на примере любого его фильма, его режиссерское мастерство, и в особенности монтаж, до сих пор сохраняет педагогическое значение. И хотя его теории отчасти устарели, они остаются важным вкладом в развитие кинематографа.

Основные теории кино

Сразу после окончания Второй мировой войны проявляются, в основном, две взаимосвязанные тенденции. Одна из них — уже упомянутое отторжение от Голливуда и/или его студийной системы — характерна прежде всего для Франции и Италии. Другая — переход киноисследований в академическую плоскость. Между ними было много общего (например, теория авторского кино), но это два самостоятельных течения; первое типологически напоминало ранние теоретические рассуждения кинематографистов, а второе — ситуацию с Кракауэром и Бенямином, формулировавшими свои теории вне практики. В кинокритике этот период также примечателен тем, что происходит дискурсивный переход от общей концепции кино как искусства (формализм, сине-арт, теории монтажа) к идее кино как средства (идеологии, политэкономии, «смысла»). Начинается переосмысление того, что такое кино, и хотя большинство исследователей обоих направлений продолжает рассматривать кинематограф с точки зрения его содержания, постепенно растет признание значения контекста и понимание того, что изучение кино требует большего, чем знание формальных механизмов его производства (Lapsley and Westlake 1988, с. VII). Однако это отнюдь не гарантировало общего согласия по поводу реальной важности контекста. Наиболее влиятельными европейскими направлениями развития кинематографа после Второй мировой войны были итальянский неореализм и французская Новая волна.

Неореализм и французская Новая волна

Хотя считается, что неореализм — скорее этап развития итальянского кино, чем определенная школа, его влияние на мировой кинематограф огромно (как мы убедились в предыдущей главе на примере творчества Сатьяджита Рейя). Он возник в последние годы Второй мировой войны, но, в основном, его судьба связана с уже послевоенной Италией. Неореализм — это фильмы о бедняках и рабочем классе, снятые длинными кадрами, обычно на натуре и часто с привлечением непрофессиональных актеров (Parkinson 1995, с. 150—154). Неореалистическая эстетика отчасти была продиктована идеологическим выбором — отходом от эскапистских фантазий фашистских фильмов и искусственности Голливуда, отчасти являлась реальным свидетельством той масштабной разрухи, с которой пыталась справиться послевоенная Италия. Сюжетно и содержательно неореалистические фильмы были, в основном, посвящены тяжелым экономическим и нравственным условиям жизни Италии в послевоенные годы.

Хотя неореализм начался с идеологических деклараций теоретика Чезаре Дзаваттини и критика Умберто Барбаро (Parkinson 1995, с. 150—154), ратовавших за ценности обычных людей, за отказ от простых нравственных суждений, за эмоциональную правду (вместо абстрактных идей), мало кто из кинематографистов мог соответствовать столь высоким идеалам (Cousins 2004, с. 189—192). Как уже было сказано, общая для неореалистических фильмов эстетика включала в себя натурные съемки, использование непрофессиональных актеров и перезапись диалогов после съемок. Озвучивание уменьшило зависимость кинематографистов от студийных павильонов, которые были либо разрушены, либо переоборудованы под другие цели, и дало большую свободу в построении мизансцен (Nowell-Smith 1996b, с. 435). Изменился, по сравнению с более ранними итальянскими фильмами, и сам диалог, поскольку более формализованному литературному языку неореалисты предпочитали разговорную речь. И хотя главные роли все-таки исполняли профессиональные актеры, второстепенные, как правило, отдавались непрофессионалам. Более того, непрофессиональным был весь актерский состав самого знаменитого неореалистического фильма «Похитители велосипедов» (В. Де Сика, 1948). Считалось, что участие обычных людей — в отличие от профессиональных актеров — создает большее ощущение реалистичности и, соответственно, подлинности происходящего на экране. Кроме того, в неореализме можно наблюдать отказ от сложных приемов при монтаже, в операторской работе и освещении во имя более простого «документального» стиля. Из неореалистического движения вышел ряд знаменитых итальянских режиссеров, включая, скажем, Роберто Росселлини.

Как и итальянский неореализм, кинематограф Франции после Второй мировой войны был окрашен антиэскапизмом; это сыграло существенную роль в эволюции кинотеории в сторону большей академичности. В 1951 году Андре Базен, Жак Дониоль-Валькроз и Жозеф-Мари Ло Дюка основали журнал «Кайе дю синема» (Andrew 1976, с. 135), ставший одной из важнейших площадок для французской кинокритики и напрямую ответственный за формирование кинематографистов Новой волны 1950—1960-х годов. Особенно влиятельной фигурой в сфере исследований кино стал Базен. Он был не только главным редактором «Кайе...», но и автором множества работ, после его смерти собранных в четырехтомник «Что такое кино?», который, будучи переведен на английский язык, лег в основу университетских курсов по кино в США и Великобритании. Вполне в духе сине-арт Базен пропагандировал глубинное построение кадра [deep focus], широкоугольную оптику [wide shots], длинные кадры и мизансцены. Однако он был также сторонником реализма (Andrew 1976, с. 137), что упомянутому движению отнюдь не было свойственно. Объясняя механизмы работы кино, Базен формирует довольно специфическое понимание реализма. По его мнению, это то, что позволяет понять привлекательность фильма для публики (Andrew 1976, с. 140). Кино притягательно потому, что в нем мы видим связь с реальностью, причем выраженную понятным нам способом. Чуть позже я еще вернусь к этой идее, поскольку она предвещает появление ряда других влиятельных теорий (семиотики, пирсовской концепции знаков-символов и литературной теории Бахтина). Такой подход отделяет реализм от механического воспроизведения реальности, за которое ратовал Кракауэр и которого стремится достичь документалистика, и создает пространство для особого реализма, находящегося в отношении не полной идентичности с «реальностью».

Во многом Базен представлял собой противоположность Эйзенштейну или Вертову, так же как и перечисленные выше идеи являются антитезой монтажа и идеологической пропаганды. Действительно, он требовал, чтобы режиссер оставался «невидимым» для зрителя, вместо того чтобы играть ключевую роль. Это не означает, что режиссер не должен накладывать на фильм свой отпечаток — напротив, теоретики «Кайе...» горячо ратовали за то, чтобы в фильмах выражалось индивидуальное видение их режиссеров. Примером последнего может служить «Гражданин Кейн» (1941) Орсона Уэллса. Позднее эти идеи оформятся в теорию автора и помогут установить базовые принципы современной теории кино. Наконец, Базен отдавал себе отчет в институциональном аспекте кинематографа (в духе Кракауэра и Франкфуртской школы) и понимал важную роль его социальной функции — например, отношений с популярной культурой. В наиболее чистом виде идеи Базена сводились к тому, что внешний реализм окружающего мира должен быть соотнесен с внутренним

реализмом личного видения того или иного режиссера (Andrew 1976, с. 170—178). В этом плане наибольшее влияние сам Базен и другие теоретики «Кайе...» оказали на французскую Новую волну. Поскольку об этом направлении уже было сказано в предшествующей главе, здесь будет представлен лишь краткий обзор основных идеологических позиций принадлежавших к нему кинематографистов.

Неореализм дал итальянскому кинематографу одним из самых известных его режиссеров, то же можно сказать о французской Новой волне, с которой связаны имена Клода Шаброля, Жана-Люка Годара, Франсуа Трюффо и Алена Рене. Воодушевляемые и критиками «Кайе...», и коммерческим успехом ряда ранних фильмов Новой волны (прежде всего, «И Бог создал женщину» (Р. Вадим, 1956)), более сотни кинематографистов между 1959 и 1962 годами работали в рамках нового направления (Parkinson 1995, с. 186). Киноэстетика Новой волны до некоторой степени воплощала указания Базена, но в целом ряде вопросов проявляла самостоятельность — особенно в том, что касается «кинематографичности» кино. Если Базен считал, что режиссер должен быть «невидимым», то кинематографисты Новой волны поддерживали иные стилистические решения, выходявшие за пределы его концепции. Например, они использовали набор технических приемов, привлекающих внимание к искусственному, сконструированному характеру кинематографа: немотивированные движения камеры, диафрагмирование [iris-ing]¹⁹, резкие переходы и проч. Подобные приемы создают намеренный зазор между фильмом и зрителем, тем самым выводя на первый план режиссера — и как создателя фильма, и как особую инстанцию, задающую отношения между зрителем и картиной (подтверждение этого тезиса можно было видеть в предшествующей главе на примере Трюффо и Годара). Наряду с этим кинематографисты Новой волны проявляли склонность к спонтанности, к отсылкам к другим произведениям и к шуткам для посвященных. И, конечно, использовали приемы, заимствованные у неореализма или у Базена, — натурные съемки, съемки ручной камерой, при естественном освещении. Эксперименты часто затрагивали то, что было самой сутью кинематографа с первых дней его существования — реализм, используя «приблизительные причинно-следственные связи, сбивающие с толку смены тональности, отступления, нечеткие мотивации персонажей» (Parkinson 1995, с. 186). Если вы думаете, что все это, должно быть, невыносимо, то вы абсолютно правы. Успех Новой волны в большей степе-

¹⁹ Диафрагмирование — кинематографический прием, ставший популярным благодаря Д.У. Гриффиту, обычно используемый в начале или в конце эпизода. Если речь идет о начале, то кадр появляется внутри небольшой окружности, со всех сторон окруженной темным экраном. Постепенно окружность расширяется, охватывает весь экран, и тогда мы видим кадр целиком. Если диафрагмирование используется в конце, то последовательность имеет обратный порядок.

ни объяснялся вполне личными и уникальными удачами ее участников, нежели наличием связной программы действий, помимо желания заметить конвенции киноповествования новыми моделями творческого самовыражения. Тем не менее влияние ее было огромным. Оно сказалось на британской социальной драме 1950-х и 1960-х годов («кухонных» драмах, о которых шла речь в предшествующей главе); его испытали на себе и работавшие в Англии более коммерчески ориентированные режиссеры — скажем, Ричард Лестер («Вечер трудного дня», 1964), и такие американские кинематографисты, как Стенли Кубрик, Сидни Люмет и Сэм Пекинпа. Кроме того, в итальянском неореализме и французской Новой волне черпали вдохновение документалисты, которые хотели выйти за пределы классического британского документального стиля, характеризуемого типом наррации в духе «гласа свыше». Не менее важно и то, что неореалистические идеи и эстетические интересы Новой волны легли в основу кинотеории 1950—1960-х годов.

Марксизм

В силу целого ряда причин (в частности, политической деятельности во французских университетах) теоретическая мысль конца 1960-х — начала 1970-х годов во многом опиралась на идеи Франкфуртской школы, «Кайе дю синема» и неореалистов, удаляясь от концепции кино как искусства. Именно в этот период кинотеория по-настоящему входит в университетские программы (Freiberg 2000, с. 181); происходит очередное размежевание между теорией и практикой. На первый план выходят проблемы *идеологии*, необходимость разобраться в том, каким образом фильм может функционировать в качестве идеологического инструмента. Найти им решение стремились структурализм, семиотика, психоанализ и марксизм. Последний в 1970-е годы переживал настоящее возрождение, так что концепции, несущие на себе следы влияния марксизма, входят в число наиболее влиятельных и распространенных академических теорий. Не будет преувеличением сказать, что труднее найти теории, которые были бы полностью от него независимы, хотя бы на уровне противостояния марксистским идеям. Такие фигуры, как Адорно и Хоркхаймер (Франкфуртская школа), и Альтюссер, имеют важное значение для истории кинотеории; парадоксальным образом их репрезентация массмедиа как поставщика идеологии и идеологического аппарата государства повысила уровень доверия к кинематографу и, как следствие, к работам теоретиков кино.

В проникновении марксизма в кинотеорию после 1960-х годов значительную роль сыграл Луи Альтюссер (Lapsley and Westlake 1988, с. 2—8). Сложившийся на основе политических и философских теорий

Карла Маркса марксизм рассматривает историю человечества как поэтапное движение (скажем, от феодализма к капитализму). Это движение приводит к капитализму, который отличает набор характеристик, обусловленных спецификой экономических отношений. Более того, экономика — это тот фундамент, на котором покоится вся социальная надстройка (система родства, политика, религия и пр.). В условиях капитализма это приводит к возникновению определенного социального порядка, при котором капиталисты существуют за счет эксплуатации бездействующего и послушного рабочего класса, чья ценность зависит лишь от выполняемого им труда и увеличения прибыли. Чтобы рабочий класс продолжал бездействовать, правящий класс принимает меры по поддержанию его в состоянии разобщенности и пассивности (контролируя способы и средства производства, а также доступ к информации (и ее содержание), равно как и к другим источникам интеллектуального роста). Если эти меры по-настоящему эффективны, рабочий класс постепенно начинает участвовать в собственной эксплуатации, усваивая идеологию правящего класса как свою собственную. Для исправления подобной ситуации необходима революция, в результате которой рабочие становятся собственниками и получают контроль над способами и средствами производства. Только тогда возникает возможность развития справедливой экономической системы (социализма/коммунизма)²⁰. До появления Альтюссера казалось, что марксистская теория ставит ряд неразрешимых проблем: не является ли она сама еще одной из форм идеологии? Насколько определяющую роль играет экономика по сравнению с другими аспектами социальной жизни? И, наконец, что такое «идеология»? Не будем входить в детали того, как именно разрешил эти проблемы Альтюссер; скажем только, что его способ примирения противоречий произвел ошеломляющее впечатление на весь научный мир (Lapsley and Westlake 1988, с. 8). Альтюссер позиционировал марксизм как источник научного знания и нередуцируемого анализа того, как возникает и работает общественная формация; отсюда же происходит понятие «идеология», которое связано с реальной действительностью и обладает над ней определенной властью. Все это оказалось важным при использовании марксистских идей для понимания кино (Lapsley and Westlake 1988, с. 8). Те аналитики, которых интересовали проблемы «работы» кино, рассматривали значительную часть ранней кинокритики (до 1960-х годов) как производную от господствующих идеологий, опирающуюся на впечатления и ощущения, а не на прочный (научный) фундамент. Стремясь прояснить взаимоотношения между экономикой и обществом, Альтюссер разработал концепцию *интерпелляции*: идентичность индивидуума производится обществом, но тот же индиви-

²⁰ Это *крайне* сжатое изложение одной из самых значимых и влиятельных теорий, которая послужила точкой отсчета для многих тысяч работ.

дуум участвует в процессе ее создания (Lapsley and Westlake 1988, с. 7—8). В этот процесс вовлечена идеология, поскольку формирование субъекта происходит при посредстве таких государственных идеологических структур, как массмедиа или образовательные институты; но сам субъект, признавая и принимая такое формирование, подтверждает, утверждает и, со временем, воспроизводит и транслирует идеологию. Кинематограф, уже давно рассматриваемый в качестве идеологического аппарата, теперь можно рассматривать в терминах того, каким образом он это делает, то есть как он «работает» в этом качестве (Lapsley and Westlake 1988, с. 8). Более того, фильм воздействует и формой и содержанием, а это значит, что его базовые элементы должны подлежать столь же (если не более) подробному рассмотрению, что и нарративы. Будучи отчетливо сформулирована, проблема того, как работает фильм (в марксистском понимании, т.е. с точки зрения идеологии), стала базовым элементом кинотеории и критического анализа.

Марксистские подходы, вероятно, можно считать максимальной степенью удаления от интерпретации кино в терминах его содержания. Содержание, конечно, играет существенную роль в качестве конкретного примера различных форм интерпелляции, но не имеет той самостоятельной важности, которую придавали ему более ранние теоретические модели. Кроме того, чисто марксистский анализ того или иного фильма встречается нечасто — гораздо реже, чем марксистско-структуралистские (скажем, в таких французских журналах, как «Кайе дю синема» и «Синетик», или в британском «Скрин мэгэзин») или марксистско-феминистские разборы конкретных фильмов. Примером первого может служить редакционная статья о фильме «Молодой мистер Линкольн» (Дж. Форд, 1939), представленная на страницах «Кайе дю синема» в 1979 году²¹. Ее авторы специально подчеркивают, что, хотя произведение искусства (в данном случае фильм) не должно рассматриваться как прямое и непосредственное следствие социоисторической ситуации, тот же самый фильм, представляющий собой самостоятельный, отдельный текст, тем не менее является частью более общего, исторически и социополитически детерминированного текста, в рамках которого создаются и обретают смысл отдельные тексты. Для понимания «Молодого мистера Линкольна» необходимо выяснить его связь с общим текстом («классическим» голливудским кино) и определенными историческими событиями (американской экономической ситуацией конца 1930-х годов). Таким образом, разбор «Молодого мистера Линкольна» предполагает анализ ряда взаимосвязанных факторов — Голливуда конца 1930-х годов, обстановки в

²¹ «Синетик» занимал более жестко марксистские позиции, нежели «Кайе дю синема», и журналы часто конфликтовали, хотя их идеологические основы были очень близки (Lapsley and Westlake 1988, с. 8—10).



Кинотеатр «Palace Talkies» в Мумбае (Индия)
для фабричных рабочих. Фотография Мадхава Паи (2008)

США в этот же период, работы студии («XX век Фокс»), руководителя ее кинопроизводства (Д. Занук) и режиссера (Дж. Форд), а также сюжета фильма и его разнообразных составляющих элементов. Первые две части анализа играют решающую роль для понимания фильма, поскольку именно они дают необходимый контекст, проясняющий идеологию, которой пронизан и которую артикулирует «Молодой мистер Линкольн» (Mast and Cohen 1979, с. 783—784). Прежде всего таким контекстом является Голливуд, на исходе Великой депрессии оказавшийся под контролем большого бизнеса, в данном случае — банков. Следствием такого контроля стал ряд экономических и идеологических мер, например создание Кодекса Хейса. В то же время выручка от национального проката постоянно падала, что побуждает подключить другой контекст — сложившуюся в США к концу Великой депрессии ситуацию, когда у власти стояла Демократическая партия Рузвельта, чьи политическая и экономическая линии были враждебны большому бизнесу. Ее политика (рузвельтовский Новый курс) завела страну в тупик, поскольку основные экономические показатели (уровень безработицы и пр.) ухудшались. В итоге обстоятельства были таковы: «Федеральный централизм, изоляционизм, экономическая реорганизация (затронувшая Голливуд), усиление противостояния Демократической и Республиканской партий, новые угрозы внешнего и внутреннего кризиса, кризис и ограничения внутри самого Голливуда — таков достаточно мрачный контекст создания “Молодого мистера Линкольна” (1939)» (Mast and Cohen 1979, с. 785).

Студия «XX век Фокс» поддерживала Республиканскую партию и по инициативе продюсера Д. Занука запустила в производство фильм, в котором Линкольн и республиканцы были показаны как воплощение закона и правосудия. Этот эффект достигается при помощи ряда приемов, которые можно видеть на всем протяжении фильма: скажем, в сцене предвыборной речи, где при помощи нескольких кратких реплик Линкольн представлен и как неизменный защитник республиканских ценностей, и как человек, поднявшийся над «обычной» политикой, — настоящий американский герой. В качестве другого примера можно привести более позднюю сцену суда, где Линкольн выигрывает процесс при помощи «здравого смысла» (свераясь с календарем) и, тем самым, гарантирует торжество закона и справедливости, то есть их гарантом выступает и Республиканская партия (Mast and Cohen 1979, с. 820—822). Трудно сомневаться в мотивации и идеологических целях «Молодого мистера Линкольна», созданного за год до президентских выборов: способствовать победе над противниками большого бизнеса и республиканцев. В конечном счете редакции «Кайе дю синема» не удалось уйти от выявления причинно-следственных зависимостей, против которых она предостерегала в начале статьи (Lapsley and Westlake 1988, с. 116).

Как и в случае многих других теорий, заимствованных теоретиками кино из других дисциплин, использование марксизма в теории кино отчасти похоже, отчасти отличается от того, как он применяется, скажем, в социальных науках. Во многом это связано с тем символическим уровнем абстракции, который свойствен исследованиям кино (как мы видели при рассмотрении случая Эйзенштейна): в отличие от исследования системы родства, рыночных сил или создания рабочих мест марксистская кинотеория вынуждена изучать идеологическое влияние опосредованно, поэтому действенность и цели этого влияния скорее устанавливаются гипотетически, чем определяются эмпирически. Как мы увидим дальше, такой подход к исследованию кино не лишен проблематичности. Но марксизм — не единственная теория, стремившаяся установить, как именно «работает» фильм.

Структурализм

Опираясь на лингвистические работы Соссюра, структуралисты (и, как мы увидим ниже, семиотики) попытались выявить базовые смысловые единицы кино (Lapsley and Westlake 1988, с. 10—12). Сам по себе структурализм одновременно сложен и прост. Его основная посылка состоит в том, что люди общаются с миром, осмысляют его и существуют в нем при посредстве набора бинарных оппозиций: хорошо/плохо, лево/право, земля/небо, суша/вода и т.д. Скажем, в «Звездных войнах» Люк Скайуокер — «хороший», а Дарт Вейдер — «плохой». Я мог бы привести аналогичные примеры из множества других фильмов, но, как мы увидим дальше, «Звездные войны» вспоминаются отнюдь не случайно. Структуралисты считают, что значительная доля нашего понимания окружающего мира достигается путем сопоставления и противопоставления вышеупомянутых оппозиций. Более того, можно сказать, что люди состоят из определенных ранее структур (Lapsley and Westlake 1988, с. 11). Это относительно простой аспект структурализма. Его сложность обусловлена тем, что человек (да и мир в целом) редко остается неизменным и не бывает исключительно плохим или хорошим. Люди, места и вещи изменяются от одной ситуации к другой и могут усваивать чуждые для них элементы. В качестве решения этой проблемы структуралисты предполагают, что некоторые вещи, периоды жизни и эпохи являются переходами между двумя ситуациями или состояниями. Большинство мифов и ритуалов — если не все — либо объясняют существование таких переходных пространств и периодов, либо стараются их отменить. В переходном пространстве происходит действие большей доли вымышленных повествований.

Первый труд, посвященный структурным элементам прозаических повествований, принадлежит Владимиру Проппу, который проанализировал русские волшебные сказки, выделив в них базовые повествовательные единицы. Он каталогизировал типы персонажей и разновидностей действия, придя к выводу, что число базовых функций равняется тридцати одной, а типов персонажей — восьми, в том числе: герой, антагонист, царевна, даритель (тот, кто готовит героя к испытаниям и дарит ему некий волшебный предмет), (чудесный) помощник и отправитель (тот, кто посылает героев на поиск). Эти роли могут быть распределены между разными персонажами, но бывает и так, что один персонаж имеет несколько ролей. Что касается действий, то Пропп заметил, что, хотя отнюдь не каждая сказка содержит тридцать одну функцию, все проанализированные им сюжеты располагают имеющийся в них набор в одном и том же порядке. Так, в волшебных сказках после вступительной части, представляющей исходную ситуацию, выстраивается определенная последовательность (из соображений краткости я не буду перечислять все ее звенья): один из членов семьи временно отлучается из дома (как правило, тут происходит представление героя); герою дан запрет (ей или ему наказывается «не ходить туда-то / не делать того-то»); запрет нарушается (тут обычно на сцену выходит антагонист); антагонист пытается обмануть жертву, чтобы завладеть ею или ее имуществом; жертва поддается обману и невольно помогает врагу; антагонист наносит вред/ущерб семье; о беде или недостатке становится известно, и героя посылают в дорогу; герой покидает дом и т.д. Если вам это что-то напоминает, возьмите этот перечень и пересмотрите «Звездные войны», эпизоды IV—VI. Один из секретов их огромного успеха по всему миру (в отличие от эпизодов I—III) состоит в том, что Лукас близко следовал тому, что Пропп мог бы назвать «универсальным сценарием».

В своих разборах Пропп не ставил задачу обнаружить глубинное значение, а потому структуралисты по большей части не считают его своим. Однако его попытки выделить элементарные структурные блоки, из которых состоит повествование, оказали существенное влияние на ряд крупных структуралистов, равно как и на медиа- и киноисследования. Структуралисты, со своей стороны, взяли эти базовые структуры и дали им новые роли, используя для того, чтобы понять, как слушающие сказки или смотрящие фильмы воспринимают себя и свою роль в обществе (что, по сути, близко к интерпелляции). Обеспечивающие успех фильма механизмы — когда публика и сопереживает происходящему, и в то же время понимает, что это происходит не на самом деле, — рассматривались ими как способы превращения зрителей в объект воздействия господствующих представлений правящей ортодоксии. Критически настроенный наблюдатель мог бы заметить, что структуралистский подход к кино слиш-

ком похож на структуралистский же подход к проблеме родства или экономике, поскольку в любом случае он задается способом мышления исследователя; действительно, структуралистские методы предполагают высокую степень абстракции. Однако последняя полезна при работе с таким символическим медиа, как кино, где содержание уже абстрагировано от «реального» мира. В этом смысле структуралистский разбор «Бегущего по лезвию» (Р. Скотт, 1982) действительно во многом будет схож с тем, как Леви-Стросс анализирует более «антропологические» темы, например маски (Lévy-Strauss 1982). Примером тому может служить работа Питера Уоллена, посвященная творчеству Форда, Хичкока и Хоукса (Lapsley and Westlake 1996, с. 109—110). Он демонстрирует, что в работах каждого из них есть своя «ключевая антиномия» (или базовая оппозиция). Скажем, в фильмах Форда это ключевая антиномия природы и культуры, которая проявляется в серии бинарных оппозиций: «оседлый/кочевой, европейский/индейский, цивилизованный/дикий, книга/ружье» (Lapsley and Westlake 1996, с. 110). Точное взаимоотношение этих оппозиций будет зависеть от конкретного фильма: в одном из них «европеец» будет выступать как цивилизованный человек, в другом — как дикарь, но их общая комбинация остается в рамках фордовской системы, основанной на базовом противопоставлении. На этом небольшом примере можно видеть и некоторую абстрактность такого подхода, и его привлекательность: он позволяет исследователю убедительно показать целостность творчества режиссера и преимущества более теоретического подхода к изучению кино — особенно авторского, как в случае Уоллена. Можно предположить, что именно в силу этих и близких им причин структуралистский подход стал частью других теоретических моделей изучения кинематографа, таких как уже рассмотренный нами марксизм или семиотика, к которой мы теперь обратимся.

Семиотика

Семиотика — еще один комплекс теорий, связанный с попытками установить, как именно работает фильм. Говоря просто, семиотика — изучение «языка» знаков и символов. Однако на деле все не так просто. Семиотики начинали с относительно безобидных попыток понять систему использования и интерпретации знаков, но вскоре заняли гораздо более агрессивные позиции, которые показались угрожающими представителям других интеллектуальных направлений и, как можно догадаться, встретили существенный отпор.

Как и марксисты, семиотики стремились поставить анализ и критику кино на научные основания, тем самым уйдя от распространенного

«импрессионистского» стиля рассуждений (т.е. исходящего из впечатлений и «вчувствования», а не из научных предпосылок). Одним из конкретных примеров реализации этого проекта служат работы французского исследователя Кристиана Метца. Он считал, что теория кино должна сделать шаг вперед, оставив позади то, что ему казалось необходимым, но пройденным этапом, подразумевавшим скорее общие философские рассуждения, нежели конкретный научный разбор (Lapsley and Westlake 1988, с. 32—33). Для этого, приняв за отправную точку структурную лингвистику, он поставил себе целью точное описание *значения* (signification) в кино. Значение является ключевым концептом этой и многих последующих теорий: суть идеи в том, что все элементы фильма *несут в себе определенное значение* — скажем, переход к общему или крупному плану имеет конкретный смысл (за исключением тех случаев, когда они не мотивированы и мы имеем дело с образцом плохой режиссуры). Тут надо установить некоторые базовые положения. Прежде всего Метц выделяет два проблемных поля, фильмическое (filmic) и кинематографическое (cinematic) (Andrew 1976, с. 216). Первое включает в себя все то, что является внешним по отношению к фильму, и его взаимосвязь с другими видами деятельности (то, что мы здесь называем «контекстом производства»). Второе имеет отношение только к фильму как таковому. Семиотика Метца была ориентирована на кинематографические, а не на фильмические проблемы. Установив это различие, исследователь посвящает значительную часть своих трудов разработке «науки» о кино. Первоначально реализация его проекта предполагала построение высокоструктурированной и формализованной иерархии элементов киноповествования, где в качестве минимальной смысловой единицы выступал кадр. Затем кадры должны быть систематизированы в последовательности, как слова организуются в предложения при помощи грамматики и синтаксиса, тем самым порождая смысл. Эта система оказалась по-своему любопытна, но не слишком приспособлена к практическому применению, поэтому Метц переключился на более продуктивный проект — выделение кодов кинематографического текста. Он попытался установить более общие правила означивания, благодаря которым мы способны понимать фильм, включая задействованные при этом и кинематографические, и внекинематографические комплексы (Lapsley and Westlake 1988, с. 40—41). Такие кинематографические элементы, как освещение, отдельные кадры, расстановка персонажей (blocking) и кадрирование, обладают собственными кодами, позволяющими и кинематографистам, и публике оперировать определенными смыслами/значениями: крупный план показывает эмоции персонажа; и для создателей фильма, и для зрителей это сигнализирует, что чувства данного персонажа важны — и, соответственно, важен и он сам, и именно с ним должна идентифицироваться аудитория. К внекинемато-

графическим кодам относятся жесты, костюмы, мимика, диалог (Lapsley and Westlake 1988, с. 42—43). Работу этих кодов можно продемонстрировать на примере отдельного фильма или кинематографического жанра: скажем, использования крупных планов в «Головокружении» (1958) Хичкока или в американском нуаре 1940-х годов.

Попытка Метца создать научную семиотику киноязыка может сейчас показаться ведущей по неверному пути; как мы видели, его проекты действительно менялись со временем. Но его работы спровоцировали ряд важных интеллектуальных дискуссий, как с участием Метца, так и помимо него. Так, Эко и Хит попытались добавить к его более последовательному проекту ряд культурных и социальных компонентов. Эко использовал пирсовские символы (см. ниже), а Хит интересовался взаимодействием между кинематографом и аудиторией. Полемизируя друг с другом, Уиллмен и Маккейб постарались проблематизировать отношения между текстом, идеологией/означающим и субъектом (Lapsley and Westlake 1988, с. 32—62). Эта и другие полемики 1970-х годов способствовали тому, что повышенное внимание к *смыслу* стало одной из основных характеристик теории кино, хотя сами по себе такие столкновения становились все более локальными, фокусируясь не столько на анализе фильмов, сколько на опровержении чужих идей и аргументов. Семиотика помогла также ввести в теоретический дискурс понятие «означающего», что имело важное значение для психоаналитических теорий. Как мы увидим далее, хотя семиотический метод работы с символическим началом в сфере кино уже не пользуется популярностью, в практику работы вернулись другие символические подходы (в особенности испытывавшие на себе влияние теорий Пирса).

Психоанализ

Еще две ключевые фигуры для кинотеории 1970-х годов — Фрейд и Лакан. Психоаналитические теории во многом сочетались с марксизмом и семиотикой и нередко использовались последователями обоих направлений, равно как и теоретиками феминизма, — и пользовались чрезвычайной популярностью. Но начало взаимодействия психоанализа и кино датируется отнюдь не 1970-ми годами. Голливуд — не случайно именуемый «фабрикой грез» — постоянно оперировал набором клишированных фрейдистских мотивов: скажем, заезжающий в туннель поезд обозначал сексуальный акт, и т.п. (Lapsley and Westlake 1988, с. 67). Хичкок с удовольствием обыгрывал фрейдистскую символику в таких фильмах, как «Окно во двор» (1954) и «На север через северо-запад» (1959). Однако со временем использование традиционного фрейдизма стало слишком



Некоторые коды Болливуда,
представленные на нарисованных вручную киноафишах
в Бангалоре (Индия). Фотография Пола Келлера (2008)

штампованным, и все фильмы начали трактовать как эдиповские/вуайеристские/кастрационные фантазии²². Такой редуccionизм в итоге скомпрометировал фрейдовский психоанализ в качестве эффективного и осмысленного инструмента кинотеории (Lapsley and Westlake 1988, с. 67).

В 1970-х психоанализ снова вернулся в кинотеорию благодаря более тонкой интерпретации фрейдовского наследия Лаканом, особенно в том, что касается субъекта. Можно утверждать, что наибольшее влияние на киноисследования оказало именно психоаналитическое понимание субъекта. Лакановские идеи по этому поводу чрезвычайно сложны и во многом спорны, но в них стоит разобраться, хотя бы в силу их заметного воздействия на последующие теории. Одна из базовых идей Лакана состоит в том, что ребенок первоначально не воспринимает себя отдельно от матери, а потому ощущает полноту и целостность. Когда он постепенно осознает свою отдельность, он начинает осознавать себя как «я» (так начинается формирование личности). Но за это понимание приходится платить, поскольку отделение себя от матери дает чувство нехватки (единства с ней). Ребенок (а затем подросток и взрослый) стремится преодолеть эту нехватку и вернуть целостность, но эти устремления не могут сбыться (Lapsley and Westlake 1988, с. 67—68). Сознание нехватки и желание ее преодолеть подталкивают ребенка к поиску других способов компенсации. Некоторые из них санкционированы обществом (любовь, брак), другие — нет (болезненные фиксации или фетиши). По мнению Лакана, развитие субъективности проходит через три определяющие фазы: самосознание (зеркальная стадия), обретение языка и социализация (Lapsley and Westlake 1988, с. 68—74). Каждая из этих фаз открывает перед ребенком/субъектом новые перспективы, и все они имеют свою цену. Самосознание дает ребенку сознание собственного «я» как отдельной личности и осознание Другого, но за них приходится расплачиваться ощущением нехватки и отчуждения. Язык открывает субъекту доступ к сфере символического, знаков и объектов, но также к (неудовлетворенному) желанию, и усиливает чувство нехватки (Lapsley and Westlake 1988, с. 73). Язык необходим также для социализации, которая дает ребенку ряд способов, с помощью которых он будет стремиться избавиться от нехватки, и играет ключевую роль в формировании его идентичности (по крайней мере, социальной идентичности — см. концепцию интерпелляции). Однако он также подчиняет ребенка правилам и ограничениям, обучение которым часто бывает болезненным. Лакановская интерпретация Фрейда, в особенности в той части, которая связана с развитием

²² Фрейд использовал термин «эдипов комплекс» (отталкиваясь от древнегреческого мифа об Эдипе, который случайно убил собственного отца и женился на своей матери) для обозначения подсознательного желания ребенка мужского пола, чтобы любовь матери принадлежала только ему, и ревности по отношению к отцу, которая может выражаться в бессознательном желании его смерти.

субъекта, занимает важное место в кинотеории, поскольку переводит решение проблемы того, как работает фильм, на совершенно иной — личный — уровень. Идеи Лакана помогают теоретикам кино понять, почему тот или иной индивидуум получает удовольствие именно от этих конкретных фильмов или от кино в целом. Примером их использования может служить классическая работа Лауры Малви о «взгляде» («the gaze») в популярном кинематографе (Mulvey 1975).

Работа Малви посвящена идее удовольствия и тому, как его обеспечивает массовый кинематограф. Удовольствие провоцируется путем эксплуатации уже наличествующих у зрителя психологических структур. Оно тесно связано с функцией кинематографа как проводника господствующих идеологий, в данном случае сексуального/гендерного порядка (Lapsley and Westlake 1988, с. 77—79, 98). Мужское удовольствие провоцируется тремя способами: путем идентификации, вуайеризма и фетишизма. Кинозрители идентифицируются с идеализированными героями экрана, проецируя себя на персонажей и тем самым повышая собственное самоощущение. Посещение кино — занятие вуайеристское по определению; в процессе просмотра субъект (зритель мужского пола) обретает власть и контроль над предметом созерцания — как правило, женщиной, точнее, женским телом. Последнее подводит нас к фетишизму, поскольку разделение женского тела на части этой женщины — ноги, грудь — делает их единственными предметами желания и избавляет зрителя от тревожного ощущения нехватки или отчуждения. Кинематограф «работает», до некоторой степени (и временно) компенсируя чувство нехватки и отчуждения, а на индивидуальном уровне он дает удовольствие. Аргументация Малви звучала чрезвычайно убедительно, и к концу 1970-х годов в феминистской или просто идеологической кинокритике часто можно было прочесть, что массовое кино производится во имя удовольствия одинокого зрителя-субъекта (мужского пола), чей вуайеристский взгляд становится основным орудием визуального господства. Со временем эти идеи начали оспаривать, например, с точки зрения того, какое место такая модель отводит женской части публичности и возможна ли идентификация зрителей-мужчин с женскими персонажами (Lapsley and Westlake 1988, с. 98—104). Тем не менее поднимаемые этой критикой проблемы опять-таки подчеркивали важность аудитории, субъекта и идентификации. В этом отношении она способствовала расширению границ кинотеории. Использование в киноисследованиях психоаналитических теорий считается спорным за пределами этого профессионального поля, поскольку (с внешней точки зрения) лакановские концепции применяются достаточно некритично и не всегда в предусмотренном их создателем смысле. Такого рода обвинения, как правило, звучат, когда одна дисциплина заимствует идеи у другой, но их становится трудно игнорировать, когда читаешь тысячную работу о вуайеризме, где в качестве примера приводится что-

нибудь из Хичкока (как мы увидим, когда дойдем до обсуждения его творчества). Однако эта критика относится не столько к теории, сколько к ее применению; как и в случае структурализма и символических подходов к теории кино, психоаналитические методы выполняют возложенную на них задачу интерпретации фильма, даже если они используются несколько иначе, чем в других дисциплинах.

Конкретный анализ. *Хичкок: автор и психоанализ*

Альфреда Хичкока (1899—1980) можно назвать одним из самых знаменитых кинорежиссеров. Он работал в Англии, Германии (где имел возможность непосредственно наблюдать, как снимал фильмы Мурнау; и в его ранних работах явно ощущается влияние экспрессионизма) и Америке. Его профессиональная деятельность длилась более полувека, включая переход от немого кино к звуковому, от расцвета студийной системы к появлению первых блокбастеров — его последний фильм «Семейный заговор» (1976) вышел год спустя после «Челюстей» Спилберга. Он снимал ленты самых разных жанров, от романтической комедии «Мистер и миссис Смит» (1941) до «Психо» (1960), ставшего прототипом слэшера (поджанр фильма ужасов). Хотя значительное число его фильмов было создано в рамках студийной системы Голливуда, он один из первых режиссеров, которого стали именовать «автором», и интерпретация его фильмов сыграла огромную роль для «Кайе дю синема» и, в конечном счете, для придания киноисследованиям академического статуса. Фильмы Хичкока являются уникальными произведениями, демонстрирующими его личные интересы и цели, тем не менее он был коммерчески успешным и популярным режиссером. Будучи знаменитым и удачливым голливудским деятелем, он, однако, пользовался уважением кинематографистов французской Новой волны. Об этом в высшей степени влиятельном режиссере написано больше, чем о каком-либо другом, а его наследие становилось предметом разбора с разных точек зрения, в том числе структуралистской, феминистской и психоаналитической, не говоря о формалистических упражнениях в духе концепции кино как искусства. Хотя ряд фильмов, снятых Хичкоком в конце его длинной карьеры, воспринимаются как пятно на его репутации (начиная с середины 1960-х годов его ленты становятся все более женоненавистническими), его ведущая роль как в истории, так и в теории кино не ставится под сомнение. Как пишет Казинс: «С самого начала своей карьеры этот полный, отчетливо выговаривающий слова

сын торговца бакалеей проявлял недюжинный талант. Но мало кто мог предположить, что к 1960-м годам он будет стоять на одной доске с таким художником, как Пабло Пикассо» (Cousins 2004, с. 155). Его фильмы стали истинным сокровищем для теоретиков кино, благодаря многочисленным следам разнообразных влияний и выверенной работе самого режиссера, добивавшегося целостности техники и эстетики. Два наиболее распространенных подхода к роли Хичкока в истории кино, — анализ его статуса в качестве автора и рассмотрение его фильмов сквозь призму психоанализа. Мы также сосредоточимся на этих аспектах и постараемся показать преимущества и недостатки обоих подходов.

Несмотря на то что фильмы Хичкока разнообразны по своим временным, пространственным и даже жанровым характеристикам, они обладают набором общих свойств, которые можно назвать *хичкоковизмами* (O'Neill 1996, с. 310). Его работы знамениты своим ритмом и атмосферой тревожного ожидания (*suspense*), причем он так сравнивал последнее с неожиданностью, приводя в пример сцену, где пара сидит за столом, под которым заложена бомба: если она взорвется — это неожиданность, если нет — тревожное ожидание. К ритму и тревожному ожиданию можно добавить черный юмор и сюжеты, в основном связанные с обычными людьми, оказавшимися в экстраординарной ситуации. Фильмы Хичкока в большей степени, чем работы его современников, раздвигали рамки киноповествования; он умел виртуозно использовать разработанные предшественниками коды и конвенции. И во всех его лентах есть то уникальное видение, которое было столь важно для теории авторского кино, разрабатывавшейся «Кайе дю синема». Перечислим некоторые типичные аспекты хичкоковского фильма: прежде всего, как уже было сказано, тревожное ожидание; вуайеризм и намеки на вуайеризм зрителей; не тот мужчина или не та женщина не в том месте и не в то время (прекрасный тому пример — «На север через северо-запад» (1959)); обаятельные негодяи; использование лестниц для обозначения и повышения напряжения и ощущения опасности; деспотичные матери (тут трудно не вспомнить «Психо»); сексуальность — Хичкок расширил не только повествовательные границы, но и возможности изображения сексуальности, порой вполне шуточные, как в случае въезжающего в туннель поезда, чтобы выразить консумацию брака (что также обсуждается с точки зрения психоанализа); присутствие блондинок (крайним случаем является «Головокружение» (1958)); сцены, где информация передается в большей степени визуальным образом, нежели через диалог; знаменитые появления самого Хичкока в эпизодических

ролях (O'Neill 1996, с. 310—311). Конечно, на этом список не заканчивается, но мы перечислили ключевые аспекты хичкоковских фильмов. Все это, по-видимому, указывает на то, что Хичкок принадлежит к числу режиссеров-авторов, что я не собираюсь отрицать. Однако одновременно с этим он был коммерчески успешным режиссером, процветавшим в рамках той самой студийной системы, на обличение которой направлена теория авторского кино. Кроме того, фильмы не делаются в вакууме и не являются созданием одного человека — с чем согласны современные историки и исследователи кино. Например, Хичкок в 1926 году женился на Альме Ревилл, исполнявшей обязанности помощника режиссера. Она работала с ним на всех его фильмах и написала для него несколько сценариев. К этому стоит добавить, что, благодаря студийной системе, Хичкок мог привлекать к участию в своих картинах многих высокоталантливых голливудских актеров: среди прочих Кэри Гранта в «Подозрении» (1941), «Дурной славе» (1946), «Поймать вора» (1955) и «На север через северо-запад» (1959); Джеймса Стюарта в «Веревке» (1948), «Окне во двор» (1954), «Человеке, который слишком много знал» (1956) и «Головокружении» (1958); Ингрид Бергман в «Завороженном» (1945), «Дурной славе» и «Под знаком Козерога» (1947) и Грейс Келли в «В случае убийства набирайте "М"» (1954), «Окне во двор» и «Поймать вора». Все это не умаляет режиссерского таланта Хичкока, но, возможно, показывает, что не стоит сосредотачиваться только на его роли в создании этих фильмов.

Тем более достойно пересмотра порой излишне поспешное использование психоанализа для интерпретации работ Хичкока. Лэпсли и Уэстлейк утверждают, что «одно из клише посвященных Хичкоку исследований — все его истории проигрывают эдиповский сценарий, где воплощенное в женщине (или возбуждаемое ею) желание воспринимается как трансгрессия, наказываемая актом насилия, — что, естественно, объясняется неразрешенным эдиповым комплексом самого Хичкока» (Lapsley and Westlake 1988, с. 153). При обсуждении творчества Хичкока часто вспоминают некоторые эпизоды из его детских лет, когда отец в качестве наказания отвел его в полицию (что отчасти способствовало развитию эдипова комплекса) или когда мать в качестве наказания заставляла его подолгу стоять у подножия ее кровати (безусловно, образ деспотичной матери часто встречается в хичкоковских фильмах). Как уже упоминалось выше, одна из проблем фрейдовского психоанализа состоит в том, что он легко банализируется, тем более что в данном случае многие образы имеют намеренный (как в «Завороженном») или шуточный характер, как

в случае обозначения сексуального акта через метафору поезда, въезжающего в туннель в «На север через северо-запад» (O'Neill 1996, с. 311). Такого рода истолкования становятся еще более неубедительными, если вспомнить, что секс/эротика не могли быть представлены напрямую, но должны были передаваться окольным путем, то есть при помощи символов. Порой доходит до того, что сторонники психоаналитического подхода начинают разбирать те элементы, которые Хичкок специально использовал в своих фильмах для передачи некоторых психоаналитических идей (примером тому могут служить бесконечные разборы вуайеризма в «Головокружении»). Значительно лучше работают более сложные формы лакановского психоанализа. Разборы «Птиц» (1963), «Головокружения» и «Окна во двор» открывают интересные и полезные пути к пониманию таких тем, как кино и вуайеризм, зрительская идентификация и фетишизм. Хичкок мастерски использует камеру, чтобы заставить публику идентифицироваться с тем или иным персонажем: ограничение доступной зрителю информации, выверенное использование крупных планов и другие техники, передающие определенную точку зрения, провоцируют сопереживание и отождествление с персонажами, тем самым обеспечивая успех фильма. В таких картинах, как «Психо», идентификация не всегда приносит удовольствие, так как мы понимаем, что отождествляли себя с сумасшедшим убийцей. В «Птицах» некоторые из этих технических приемов выведены на новый уровень, и многие критики, использующие психоаналитический подход, отмечают присутствие в этом и в других поздних фильмах Хичкока открытого насилия, которому подвергаются женские персонажи, фиксацию камеры на определенных частях женского тела и подчинение женщин мужскому разглядыванию (O'Neill 1996, с. 310). Другие исследователи возражают, что дело тут не в обычном женоненавистничестве, а в том, что идентификация переходит от персонажа к персонажу и мы имеем дело со сложной проблематизацией этих вопросов: зрители становятся предметом рассмотрения, и наоборот; создается внешняя точка зрения Другого, который, собственно, разглядывает и фетишизирует, и пр. (Lapsley and Westlake 1988, с. 98—104). Согласно этой трактовке, Хичкок деконструирует слишком простые способы интерпретации мужского взгляда и женского субъекта, одновременно напоминая публике, что именно таковы ожидаемые ею роли и механизмы отождествления и что она, публика, выступает тут в качестве соучастника. Это, вероятно, не самая простая позиция, но намного более тонкая интерпретация работ самого известного из кинорежиссеров.

Литературные теории

Начиная с 1980-х годов существенное влияние на исследования кино оказывают литературные теории — не одна (как, например, в случае структурализма), а несколько взаимосвязанных теорий, имеющих ряд общих тем и областей интересов (Collier and Geyer-Ryan 1992). Кино и литературные теории имеют большую область интеллектуальных пересечений и много общих теоретических проблем. Например, марксизм и структурализм равно важны для исследования как литературы, так и кино. Одна из областей тематических пересечений связана с проблемой повествовательных конвенций, имеющих отношение к формированию субъективности как индивида, так и государства (Willemen 1995, с. 101—103).

Хотя в качестве определенного комплекса знаний кинотеория имеет различные теоретические корни и источники вдохновения, многие из которых мы уже упоминали выше, значительная часть современной терминологии и риторики киноисследований пришла именно из литературной теории. Одна из важных дискуссий, которая ведется в ее рамках, затрагивает проблему формирования современной субъективности (самосознания, саморефлектирующей личности) и того, каким образом она связана с современными повествовательными формами и способами изложения истории. Хотя различие между предмодерном и модерном на первый взгляд кажется элементарным, на самом деле оно достаточно сложно, поэтому и в литературных, и в киноисследованиях используется готовый набор общих установок, помогающих описать соответствующий переход от предмодерности к модерности (McKeon 1987; Fujii 1993).

Литературная теория по-разному локализует во времени и пространстве тот сдвиг, который привел к появлению современной повествовательной модели — романа, но все согласны, что проявляется он в нарративных структурах. Так, согласно одной концепции, переход от предмодерных литературных форм (саги, устная традиция) к современным был связан с новой категоризацией литературных жанров, сочетавшейся с развитием нового литературного формата — романа (McKeon 1987). Формирование последнего было реакцией на огромные изменения, происходившие в обществе того времени. Переопределение жанровых категорий могло быть одним из примеров того, как широкие социальные изменения отражались в определенной сфере — в литературе. Короче говоря, суть в том, что роман возникает в Европе тогда, когда там происходят радикальные изменения, связанные с тем, как европейцы воспринимают окружающий их мир (McKeon 1987). На смену религиозному и алхимическому пониманию законов вселенной приходит научная модель познания. Появляются новые концепты (например, идея нации), которые заставляют людей пересмотреть свои представления о том, кто они такие и каково их

место в этом мире. В литературе эти социальные изменения связаны с трактовкой «истины» (особенно в том, что касается повествовательного изображения и репрезентации «истины») и «нравственности» в отношениях между социальным порядком и членами общества. И с проблемами власти — кто именно рассказывает историю, кто устанавливает связь между двумя этими звеньями и определяет стилистический регистр их описания. Изменения в системе верований, мышления, эволюция модели общества (от феодальной к демократической, от религиозной к светской) породили новые формы легитимации (Cascardi 1992, с. 43). Феодальная/религиозная модель легитимации предполагала существование «естественных» авторитетов — соответственно, короля и Бога. Все то, что исходило от них, было, по определению, истиной. Переход к демократической/светской модели потребовал новой концептуализации власти. Одним из способов установления авторитета/истины выступал разум — способность концептуализировать и изображать мир с объективной точки зрения, с позиции стороннего наблюдателя (научная перспектива). В сфере литературы это привело к разработке новых повествовательных форм, которые использовали другие приемы для утверждения в глазах читателя авторитета текста и, соответственно, его автора (McKeon 1987; Bracht Branham 1995). Стремясь установить свой авторитет, автор структурирует рассказ, решая, когда и чью точку зрения выводить на первый план, тем самым выступая в роли всеведущего рассказчика, повествующего от третьего лица. Автор — по крайней мере, в процессе письма — становится персонажем или внутренним читателем/рассказчиком собственного сочинения.

Теоретики кино пытались также определить то хронологическое окно, когда происходит переход от предмодерного к современному кинематографу (см. в том числе: Gunning 1991, 1995 или Abel 1996, 1999, 2006). Одна из точек зрения (отчасти близкая к аналогичным спорам в литературоведении) состоит в том, что современный кинематограф начинается с того момента, когда на первый план выходит повествовательная функция. «Классический» Голливуд (в особенности связанный с именем Д.У. Гриффита) становится таковым, когда кино действительно берется за рассказывание историй, подчиняя собственно кинематографические элементы повествовательным (образчики такого подхода см.: Parkinson 1995). Эта концепция вызывает ряд вопросов, поскольку переход от «раннего» (предмодерного) к современному кинематографу не был одномоментным и, как мы видели во второй главе и еще увидим дальше, был экономически связан с прокатом и показом (см., например: Abel 1999). Более того, заметную роль при переходе от статичных, «театральных» картин к формированию столь необходимого для повествовательного кинематографа внутреннего рассказчика сыграло совершенствование кинооборудования и техники. Успеху этого приема во многом содействовал ряд новых ки-

нематографических конвенций — съемка с точки зрения персонажа, следование за взглядом персонажа, правило 180 градусов²³ и крупные планы. Иначе говоря, эти конвенции нужны для выявления, конструирования и показа субъективности, особенно в том, что касается позиционирования рассказчика. Однако они изменили и позиционирование зрителя, заставляя его активно сводить в единое целое различные элементы фильма. Субъективное изображение персонажей, поступков и событий позволяет публике и лучше понимать эти элементы, и стать участником *диегезиса* (существующего внутри фильма мира, включая те его элементы, которые не обязательно показаны на экране) как такового.

Эти рассуждения могут показаться достаточно эзотеричными, но они действительно важны для понимания того, как функционирует фильм. Многие теории (марксизм, структурализм — и практически все интересные ответом на вопрос «как работает фильм?») исходят из того, что литература и кино не являются бесполезными забавами, но служат выразителями идеологических позиций; однако, за исключением психоанализа, они не *объясняют*, как писатели или кинематографисты получают способность служить передатчиками определенных идеологий. Они не раскрывают механизмы убеждения, при помощи которых читатели/зрители начинают верить тому, что им говорится/показывается. Вышеупомянутые концепции также сильно усложняют относительно простые идеи интерпелляции и «субъекта» (и взаимодействие между ними в случае кино). Особый интерес в этом плане представляют работы Михаила Бахтина.

Михаил Бахтин (1895—1975) — русский философ и литературовед, чьи работы стали источником вдохновения для таких имеющих мало общего теоретических направлений, как неомарксизм, структурализм и семиотика (Lodge 1990; Bracht Branham 1995). Хотя известность пришла к нему довольно поздно (многие его работы опубликованы посмертно), влияние Бахтина на исследования в области литературы трудно переоценить. Его идея *диалогизма* (литература — не односторонний монолог автора, но диалог с другими литературными произведениями, авторами и читателями [Holquist 1990; Lodge 1990]) и ценности понимания пространственно-временных характеристик (т.е. контекста) литературного «акта» — или, как мы увидим, кинематографического «акта» — оказались в высшей степени продуктивными аналитическими инструментами. Особенно активно используются два аспекта теории Бахтина. Первый: он рассматривает то, что обычно считается нерелевантным с точки зрения анализа романа (т.е. контекст). Второй: Бахтин рассматривает литературу

²³ Это правило связано с принципами перемещения камеры. Если в сцене участвуют два персонажа, то камера не должна поворачиваться вокруг них более чем на 180 градусов. Это гарантирует, что они внезапно не поменяются местами на экране.

не как непосредственное навязывание идеологии, но как место коммуникации и соревнования между господствующей и подчиненной позициями субъекта. Запомним это, поскольку в следующей главе мы обратимся к собственно кинотеориям, которые сосредоточиваются на национальном и Третьем кинематографе и на проблеме контекста.

Конкретный анализ. *Глобализованный кинематограф: Болливуд, аниме и нигерийские видеофильмы*

Крайне любопытной иллюстрацией того, что может вкладываться в бахтинскую трактовку *диалогизма* и *контекста*, служит глобальная природа кино. Когда говорят о глобализации, то часто кажется, что движение идет в одном направлении — от Запада к «прочему» миру. Как мы уже имели возможность убедиться на примере Куросавы, на самом деле это не так. Теперь рассмотрим три кинематографии глобального уровня, но разного масштаба и влияния; это позволит нам более детально рассмотреть взаимосвязи в мире вообще и в киноиндустрии в частности.

Болливудом именуют массовое индийское кино на хинди; по числу зрителей Болливуд можно считать крупнейшей мировой киноиндустрией. В 2002 году на болливудские фильмы было продано на миллиард больше билетов, чем на голливудскую продукцию, хотя общая прибыль Голливуда была выше почти на 50 миллиардов. Болливудом часто называют весь индийский кинематограф, хотя на самом деле он является лишь частью национальной кинематографии. Болливудские фильмы — это, как правило, мюзиклы, где развитие драматического сюжета перемежается с танцевальными и песенными номерами (Gokulsing and Dissanayake 2004, с. 31). Западному зрителю бросается в глаза, что во время таких номеров нередко происходит совершенно нереалистичский перенос действия из одного места в другое, костюмы героев могут меняться между куплетами одной песни. Тесное взаимодействие между музыкой и кино способно затрагивать и социальную сферу, так как успех фильма во многом зависит от музыкальных номеров; нередко бывает, что они становятся доступными публике до выхода картины, что позволяет поднять шум вокруг фильма и увеличить приток зрителей. Болливудские сюжеты, как правило, мелодраматичны и содержат в себе ряд формульных компонентов — разлученные влюбленные, гневные родственники, негодяи-интриганы, семейные связи и т.п. Действительно, одна из причин международного успеха болливудских фильмов состоит в том, что их без труда понимают люди разных культур



Стенд, на котором продаются нигерийские VCD
во время мультикультурного фестиваля Квакое,
проходящего в Амстердаме в районе Бийлмермеер (Нидерланды).
Фотография Пола Келлера (2006)

(Gokulsing and Dissanayake 2004, с. 28—31). Не требуется особых усилий, чтобы включиться в их сюжет: так, «плохие» персонажи всегда выглядят и действуют определенным узнаваемым образом, а сюжет практически полностью распадается на формульные составляющие (очень напоминающие пропповский анализ волшебных сказок, о котором шла речь ранее). По голливудским стандартам, это очень длинные картины, их продолжительность порой достигает трех часов и более. Многочисленные индийские диаспоры, рассыпанные по всему миру (особенно в англоязычных странах), и формульные, универсально понятные сюжеты вывели голливудские фильмы на общемировой рынок. Их производство теперь требует многомиллионных затрат, наиболее дорогие могут стоить до 10 миллионов долларов. Как выяснилось, продажа билетов сильно увеличивается при наличии в картине эпизодов, снятых в других странах, поэтому голливудские фильмы все чаще снимаются в США, Великобритании, континентальной Европе и т.д. Голливуд — важный компонент массовой культуры не только Индии, но всей Южной Азии, Ближнего Востока и некоторых частей Африки и Юго-Восточной Азии, равно как и общемировой южноазиатской диаспоры (Gokulsing and Dissanayake 2004, с. 2—6). Он оказал влияние на развитие индустрии видеофильмов в Нигерии и Гане, о которых пойдет речь далее. Голливуд также находится в диалоге с западным кинематографом, по меньшей мере заставив его осознать мощь индийского массового кино. Например, появление таких фильмов, как оscarоносный «Миллионер из трущоб» (Д. Бойл и Л. Тандан, 2008), красноречиво свидетельствует о воздействии, которое Голливуд начинает оказывать на другие кинематографии, включая Голливуд. Конечно, распространение голливудских блокбастеров, заполняющих кинотеатры по всему миру, отнюдь не прекратилось, но теперь мы видим и движение в обратном направлении — скорее диалог, нежели прежний монолог.

Аниме, безусловно, является самой известной западному зрителю-непрофессионалу разновидностью японского кинематографа. Даже те, кто никогда не слышал об Одзу, Мидзогути или Куросаве, знают об «Акире» (К. Отомо, 1988). Феноменальным коммерческим и критическим успехом «Акиры» на западном рынке (McDonald 2006, с. 176) порой объясняют активизацию *манги* (японских комиксов) и *аниме* за пределами Японии, подготовивших почву для более изощренных аниме 1990—2000-х годов. Аниме — японское сокращение слова «анимация», но на Западе оно обозначает именно японскую анимацию. Корни последней уходят в 1920-е годы: в силу финансовых и целого ряда других

причин анимация считалась в Японии более серьезной альтернативой игровому кино, чем на Западе (смотри, например: Richie 2005, с. 251—258). Японская анимация разработала определенный набор специфических характеристик, которые, в основном, отличают ее по сей день. Как считается, наибольший вклад в ее эстетику сделал «отец» аниме, Осаму Тэдзука (Richie 2005, с. 254). Находясь под влиянием таких широкодоступных и популярных диснеевских фильмов, как «Белоснежка» (1937), и мультсериалов вроде «Бетти Буп», Тэдзука создал многие внешние характеристики и жанры современных аниме. Например, несоразмерно большие глаза персонажей аниме — одно из самых очевидных эстетических отличий — заимствованы у таких героев, как Бетти Буп и Бэмби. Тэдзука понял, что огромные глаза придают персонажам большую выразительность, чем глаза нормального размера. Помимо других стилистических конвенций (утрированной мимики, капель пота) большее значение в аниме играют мизансцены — гораздо большее, чем в западной анимации, где они нередко напоминают статичные театральные сцены. Аниме присутствуют на западном рынке с 1960-х годов: например, телесериал «Астробой» был показан в США на канале NBC. Однако в 1980—1990-х годах они превратились в один из основных предметов культурного экспорта; теперь рынок аниме в США превышает 4 миллиарда долларов. Еще большим коммерческим успехом и популярностью они пользуются в Азии, Европе и Латинской Америке. Этим обусловлено их безусловное культурное влияние: эстетика аниме и связанные с ней конвенции проникают не только в западную анимацию, но и в игровой кинематограф. Примером заимствования приемов аниме может служить кружащаяся камера [fly-around shots] (когда камера описывает полный круг вокруг актера или группы актеров), как это несколько раз происходит в «Матрице» (Cousins 2004, с. 459—460). Фильм братьев Вачовски 2008 года «Спиди-гонщик» основан на одноименном классическом аниме, демонстрировавшемся по американскому телевидению в 1967—1968 годах, и это можно считать наиболее прямым свидетельством влияния эстетики аниме, хотя ее элементы встречаются и в других анимационных и игровых фильмах (конечно, тут сразу вспоминаются обе части «Убить Билла» Тарантино 2003 и 2004 годов). Считается, что самым влиятельным и известным фильмом аниме является «Акира», добившийся коммерческого успеха на западном рынке, благодаря которому увлечение аниме распространилось за пределы традиционной мужской подростковой аудитории. «Акира» повлиял также на следующее поколение аниме, стремящееся к высококачественному производству, вклю-

чая синхронизацию речи с движениями губ персонажа и разработку таких тем, как киберпанк, социальная информированность, детская преступность, отчуждение и коррупция, которые находят отклик у зрителей по всему миру (McDonald 2006, с. 176). Следы и эстетические черты «Акиры» обнаруживаются во многих американских кинофильмах и телесериалах, порой в самых неожиданных местах. Так, в эпизоде «Школьный портфель» мультсериала «Южный парк» использован сюжет «Терминатора» (Дж. Кэмерон, 1984): Эрик абсорбируется компьютером, что приводит к появлению монстра, похожего на чудище из «Акиры». Элементы эстетики «Акиры» присутствуют в телевизионном мультсериале «Бэтмен будущего», особенно это чувствуется в навязчивом присутствии мотоциклов. Как мы уже видели на примере Куросавы, японское кино оказало существенное влияние на мировой кинематограф. Случай аниме еще более убедителен, поскольку эти фильмы не просто повлияли на другие национальные традиции, но сами стали частью мирового кинематографа.

Нигерийские видеофильмы — также глобальная кинематография, но совершенно иного порядка. Как мы увидим в третьей главе, в силу разнообразных причин в бывших африканских колониях Великобритании кинопроизводство наладилось намного позже, чем в других ее бывших владениях (Diawara 1992, с. 2—11). Там создавались новостные ролики и документальные фильмы, в основном носившие черты колониального наследия (т.е. пропагандистские ленты), но не было практически ничего, что можно считать производством художественных фильмов, и вплоть до недавнего времени все попытки его создания в Нигерии и Гане заканчивались провалом (Diawara 1992, с. 5—8). Когда же местное производство все же налаживали, то на всех этапах ему мешала крайняя бедность ресурсов. Финансирование практически отсутствовало, оборудование было недоступным, слишком дорогим или устаревшим. Так, пленка обычно отправлялась на проявку в Великобританию, что стоило немислимых денег. Как правило, попытки снять художественный фильм были связаны с националистическими программами по ограничению культурного господства США, Европы и Болливуда и по пропаганде местных культурных ценностей, искусства и обычаев. Например, Нигерия имеет традицию кинопроизводства, основанного на театральной традиции йоруба (одной из самых многочисленных этнических групп этой страны). Эти фильмы редко находили аудиторию за пределами адресной этнической группы, но помогали поддерживать на некотором уровне сам процесс кинопроизводства (Diawara 1992, с. 116—127). В начале 1990-х годов появ-

ляется новый способ делать фильмы. Отказавшись от дорогостоящей целлулоидной пленки, кинематографисты начинают осваивать более дешевый носитель — видеокассеты (Adesanya 2000, с. 41). Видеопроизводители использовали и другие способы сокращения бюджета: оформление, освещение и прочие технические элементы были минимализированы; одни и те же актеры играли во множестве картин; спецэффекты сводились к самым рудиментарным; видеофильмы делались чрезвычайно длинными, в результате извлекалась максимальная прибыль из сделанных капиталовложений. Их сюжетом обычно являются местные мифы или легенды или сочетание элементов местных мифов и легенд, мелодрамы, жанровых зарисовок нравов и обычаев (Haynes and Okome 2000). Видеофильмы трудно воспринимать тем зрителям, которые не знакомы с этими историями или местными повествовательными традициями. Когда их смотрит непосвященный, возникает впечатление, что это запутанная мыльная опера, где непонятно, кто есть кто. Я бы затруднился кратко изложить содержание такого фильма, как «Брак богов» (Ф.Р. Арасе, 2007). На футляре кассеты прочерчен следующий сюжетный маршрут 175-минутной картины: «Борец Кофи спас свое королевство и принца от беды, которая должна была их постичь. Король предложил выполнить любую его просьбу, а принц за храбрость сделал его своим другом. Как-то, когда Кофи шел к принцу, на него напали, но его спасла Сарпома, горбатая девушка, которая много лет назад была изгнана из деревни вместе с матерью. Теперь он должен спасти ее и сообщить свою просьбу королю. Выполнит ли король данное обещание, и что за этим последует?» Могу сказать, что за этим следует еще 140 минут действия. Сначала нигерийские видеофильмы имели крохотные бюджеты, производились при помощи устаревшего оборудования и поэтому отличались низким качеством. Более новые фильмы вроде «Брака богов» уже имеют относительно высокую производственную стоимость. Они также крайне популярны и широко (но не всегда легально) распространяются в Нигерии и за ее пределами. За три года видеопроизводители официально поставили на рынок 450 новых названий, не говоря о никому не ведомом количестве неофициально снятых лент (Adesanya 2000, с. 41). Этот формат быстро завоевал Гану (именно там, собственно, сделан «Брак богов»), и к тому времени, когда вы будете читать эти слова, весьма вероятно, что он распространится и на другие части Африки, поскольку коммерческий успех такого производства фильмов был замечен во многих местах и даже известные кинорежиссеры начинают задаваться вопросом, не является ли оно наилучшим вариантом для

Африки. Хороший сбыт обеспечивают как низкая стоимость производства и конечной продукции, так и большое число нигерийцев, живущих в Соединенных Штатах и в Великобритании. Дешевые и легкодоступные (например, их можно купить у уличных торговцев в Нью-Йорке), эти фильмы снабжают выходцев из Нигерии (и, шире, из Западной Африки) привычными и/или ностальгическими образами родной земли. Обратившись к новой (для того времени) технологии, нигерийские видеопроизводители смогли избежать государственного вмешательства, уйти от ожиданий, связанных с кинематографом Третьего мира, и создавать культурно состоятельные картины для постоянно растущей мировой аудитории (Haunes 2000b, с. 4—9). Более того, нигерийская видеоиндустрия имеет такой успех, что порой ее называют *Нолливудом*. На данный момент она не оказывает особенного влияния на западный кинематограф, но находится в диалоге с другими незападными традициями, например с франкофонным африканским кино (о котором еще пойдет речь) и Болливудом. Напомним про второй элемент теории Бахтина: знание *контекста* существования нигерийских видеофильмов также помогает нам понять успех и влияние этой — *на первый взгляд, почти невероятной* — киноиндустрии. Мы еще к этому вернемся, когда будем разбирать другие конкретные случаи.

Кинотеории

Существует множество разновидностей теории кино, о которых мы еще не говорили. Начиная с 1970-х годов феминистская критика (с которой обычно ассоциируется упомянутая выше работа Малви) и квин-теория (см., например: Ruby Rich 1998) вывели на первый план *политику репрезентации*. Последние работы сторонников обоих этих направлений во многом улучшили наше понимание того, как кинематограф представляет различные группы людей, как он осмысляет эти репрезентации и как это все сочетается с «удовольствием от просмотра», получаемым аудиторией, включая тех зрителей, которые не принадлежат к числу женщин или, скажем, гомосексуалистов. Другие теории сосредоточивались на том, какую роль (и в положительном, и в отрицательном смысле) играет аппарат кино. Как утверждает аппаратная теория, на наше понимание кино влияет сам кинематографический инструментарий (Baudry 1985, 1986; Comolli 1985). Его механические орудия оказываются идеологически «заряжены». Последняя идея нашла широкий отклик в дискуссиях по поводу незападного кино — непреодолимо западной является не только «грамматика» (коды и конвенции) кинематографа, но и его материально-техническая

составляющая (Lapsley and Westlake 1988, с. 79—81). Это означает, что всегда существует вопрос о том, до какой степени «западным» будет оставаться незападное кино, о чем мы еще поговорим в следующей главе.

Когнитивный и феноменологический подходы стремятся достичь понимания воздействия фильма соответственно в терминах мозговой деятельности (первый) и как опосредуемого телом и понимаемого через него опыта (второй). Большая часть этих теоретических установок пересекается с другими подходами: например, феминистская критика и аппаратная теория порой сочетаются с психоанализом, как это можно видеть на примере работы Малви. Сегодня исследователи кино, как правило, используют несколько теоретических моделей для анализа своего материала. Отчасти это связано с общей проблемой целого ряда теорий, о которых шла речь, — психоанализа, структурализма, семиотики и марксизма, — поскольку все они имеют тотальный характер. Эти «большие теории» подвергаются критике как внутри дисциплины, так и за ее пределами (Nichols 2000), и теперь их использование стало более нюансированным. Как говорилось выше, последователи этих теорий в большей степени вовлечены в острые споры между собой, чем в изучение кинопродукции, что чревато как усилением разрыва между теорией и практикой, так и конкуренцией со стороны новых, менее абстрактных теорий.

Использование теоретических моделей, заимствованных из других дисциплин (как это было с литературной теорией), внесло значительный вклад в теорию кино. Многие из тех, кто изучает символические медиа, включая кино, обращаются к семиотике Пирса (отличной от семиотики Метца), в особенности к его идее индексичности — уровня реального соотношения между символом (или знаком) и зрителем, что дает интересные результаты в плане понимания функционирования кино (Erhat 2005). Также частью традиции как литературных, так и киноисследований являются идеи Фуко по поводу власти и ее агентов (Foucault 1972, 1974), понимание Бартом роли автора (Barthes 1977) и разработанная Деррида техника деконструкции текста в поисках значения (Derrida 1976): благодаря им анализ кино пополнился новыми уровнями. Такие специалисты, как Ганнинг (Gunning 2000), Крэри (Crary 1990) и Уиллемен (Willemen 1995), нюансировали наше понимание проблем, связанных с положением зрителя и субъективностью. А когда британские специалисты в области культурных исследований добавили к классическому марксизму идеи Грамши по поводу *гегемонии* (использования правящим классом различных интеллектуальных и моральных способов достижения согласия со стороны подчиненных классов по поводу того, какое место они занимают в обществе, вместо обращения к грубой силе), это дало нам лучшее понимание политэкономии кино, национального и социального контекста, в котором производится и потребляется кинопродукция, позиций и тактик в этом вопросе как господствующих, так и подчиненных классов.

В этом смысле традиционное внимание теории к содержанию кино может быть одновременно и продуктивным, и создающим ограничения на пути исследования. Последнее особенно характерно для тех случаев, когда речь идет о том, что происходит за пределами западной традиции. Исследования неголливудского и неевропейского кино, особенно специалистами по незападному кинематографу, подняли ряд серьезных вопросов по поводу уместности применения к такому материалу якобы «универсальных» теорий, которые на самом деле основаны на западном опыте и ориентированы именно на него (Ukadike 1994; Bakari 2000). В случае западного кинематографа мы слышим призывы к более точному изучению контекста производства — национального, экономического и социокультурного — и даже видим отдельные попытки им следовать. Последние работы об американском кинематографе показали, как важно понимать общий контекст, в котором фильм создается и смотрится (Ukadike 1994; Vasudevan 2000; Bakari 2000). Наконец, проблема классической кинотеории состоит в том, что она практически не затрагивает один из важнейших элементов кинематографа — его публику (Vasudevan 2000; Gokulsing and Dissanayake 2004). Хотя упомянутые модели так или иначе учитывают ее наличие, о реальных людях речь почти никогда не идет. Многие исследователи считают такую ситуацию неудовлетворительной (как мы увидим в четвертой главе) и стремятся двигаться в сторону лучшего понимания того, что думают о кино обычные люди. В следующих главах мы, соответственно, обратимся к исследованиям, посвященным национальному и Третьему кинематографу и изучению аудитории.

ГЛАВА ІІІ
КОНТЕКСТ ПРОИЗВОДСТВА,
ПРОКАТА И ДЕМОНСТРАЦИИ
ФИЛЬМОВ

12 декабря 1995 года, за два дня до того, как я должен был встречать самбуру в аэропорту, меня вызвали на встречу с Майклом Дугласом в арендованный им дом неподалеку от места съемок. Встреча была посвящена словам на суахили, необходимым для сцены 98, а также обсуждению его трактовки сцены прибытия массаи <...>. Майкл хотел построить эпизод по принципу вызов — ответ; он что-то прокричит невидимым воинам, которые тогда вдвойне поразят публику своим внезапным появлением и «чем-то вроде боевого клича». Он попросил меня предложить фразу на суахили, которую он мог бы выкрикнуть, и ответ воинов. Я сказал, что должен посоветоваться с самбуру, когда они приедут. Изобретение традиции — не самая легкая задача для антрополога.

*К. Эскью. Потрясающие самбуру и безумная корова:
приключения в Антрополливуде*

Введение

В этой главе мы перейдем от теоретических моделей, в центре которых находится содержание — отдельные фильмы и кинематографисты, — к тем, что пытаются поместить фильмы и их создателей в более широкий контекст. Как мы убедимся, порой это приводит к полному игнорированию содержания. Хотя в целом исследования контекстов, связанных с производством, прокатом и демонстрацией фильмов, встречаются реже, чем работы, посвященные контексту просмотра (правда, сейчас ситуация несколько меняется), о которых мы поговорим в следующей главе, тем не менее они существуют и дают нам в высшей степени полезное и оригинальное понимание кино. Сама идея изучения контекста кинопроизводства восходит по крайней мере к Кракауэру и Франкфуртской школе, внутри теории кино есть два подхода, занимающихся анализом и интерпретацией контекста, — с точки зрения национального и Третьего кинематографа. Обоим свойствен повышенный интерес к идеологическим аспектам кино.



Кинотеатр в Марракеше (Марокко).
Фотография Матиаса Кланга (2008)

Те, кто изучает кинопроизводство, нередко упускают из виду, сколь важны для кинематографа прокат и показ фильмов. Именно тут в игру вступают политэкономия кинопромышленности и, во многих случаях, националистические проекты (например, ограничительные пошлины на импорт фильмов из других стран в целях защиты национального кинопроизводства). Большой интерес вызывает тот факт, что независимые и непрофессиональные кинематографисты находят способы выйти — с разной степенью успеха — за рамки политики и экономики кинопроката, используя такие неофициальные каналы, как Интернет и независимые кинофестивали. Как мы убедимся, для большинства сторонников этой парадигмы кинематограф ассоциируется скорее с индустрией, со сферой производства в полном ее объеме, чем с отдельными фильмами (содержанием).

Можно перечислить ряд попыток конкретно разобраться в культурном и социальном контексте производства художественных фильмов: тут можно вспомнить работы Паудермейкер (Powdermaker 2002), Джарви (Jarvie 1987), Бабба (Babb 1981) и Юкадайка (Ukadike 1994), посвященные как кино в целом, так и конкретным незападным кинематографиям. Чоу (Chow 1995), Шохат и Стам (Shohat and Stam 1994) в особенности ратовали за пристальное изучение социокультурных контекстов кинопроизводства. Чоу даже призывал к разработке киноантропологии (Chow 1995). В рамках этой главы мы рассмотрим, чего требует и что может предложить подобная антропология, особенно при обращении к западному кино.

Контекст производства

Как уже было сказано, многие традиционные подходы к кино не обращают особого внимания на контекст производства фильмов и еще меньше интересуются их распространением и показом. Но эта ситуация постепенно меняется, и недавно в свет вышел ряд увлекательных трудов, в том числе работы Гривсона (Grieverson 2004), Кинга (King 2008) и Уиссель (Whissel 2008). Абель (Abel 1999), например, пишет только о периоде с 1900 по 1910 год, когда на американском рынке доминировали иностранные — французские — фильмы, в особенности продукция фирмы «Братья Патэ», которая до такой степени заполонила рынок, что разнообразные учреждения предпринимали совместные усилия для «устранения иностранности» американского кинематографа. С одной стороны, импорт из Франции повышал посещаемость, с другой — провоцировал страхи (отчасти связанные со спорами того времени по поводу иммигрантов), что американская публика усвоит чуждую культуру. Абель считает, что одним

из способов противостояния французскому влиянию стало распространение специфически американского киножанра — вестерна. Несмотря на наличие работ такого типа, многие исследователи кино пренебрегают изучением контекста, возможно, из-за укоренившегося подхода к фильму как к произведению искусства и связью между теорией авторского кино и процессом превращения теории кино в академическую дисциплину. Среди моделей анализа контекста кинопроизводства существует несколько основных подходов, связанных с Франкфуртской школой, коммуникационными исследованиями, а внутри самих киностудий — с концепциями национального и Третьего кинематографа.

Франкфуртская школа

Поскольку мы уже подробно говорили о Франкфуртской школе во второй главе, этот раздел будет скорее кратким обзором. Обозначение «Франкфуртская школа» применяется и к той группе теоретиков-марксистов, включая Адорно и Хоркхаймера, которые работали во Франкфуртском университете, и, в более широком смысле, к их последователям (O'Sullivan et al. 1994, с. 123). Хотя сами философы, составившие ядро школы, не были теоретиками кино, их идеи оказали существенное влияние на развитие различных направлений изучения кино. Возможно, наиболее важная из этих идей сводится к тому, что медиа, включая кино, не являются «ценностно нейтральными»: фильмы, телевидение и т.п. создаются отнюдь не в вакууме. С 1920-х годов и вплоть до современных исследований коммуникаций (медиа) и исследований культуры мы встречаем устойчивое представление о том, что медиа отнюдь не нейтральны, но глубоко вовлечены в пропаганду ценностей правящей элиты среди широкой аудитории (O'Sullivan et al. 1994, с. 123; Barker 2000, с. 44—45). Как говорилось во второй главе (подробнее об этом — в четвертой главе), такое понимание идеологической роли кинематографа, его воздействия на массовую аудиторию, считающуюся пассивным получателем идеологических сообщений, намечает оппозицию, которую потом будут разрабатывать другие подходы, полагающие, что публика играет более активную роль. Для многих теоретиков, близких к марксизму или к Франкфуртской школе, за пределами идеологического аппарата находится только протестное искусство — скажем, различные авангардные течения. Эти идеи (в особенности последняя) сыграли важную роль в создании «Кайе дю синема» и формировании неореализма, равно как и в формировании теоретических подходов, занимающихся анализом контекста кинопроизводства, в особенности концепции Третьего кинематографа.



Частично изготовленная вручную афиша в Нагоя (Япония), рекламирующая Жана-Клода Ван Дамма в фильме «Ж.К.В.Д.» (М. Эль Мекри, 2008). Фотография Рюгея Окада (2009)

Исследования коммуникаций

Исследования коммуникаций (в Великобритании — исследования медиа) — один из теоретических подходов, сложившихся под влиянием Франкфуртской школы. Хотя фильм является средством коммуникации, изучение кино обычно не считается частью исследований коммуникации. Безусловно, эти дисциплинарные поля во многом пересекаются, но исследования коммуникации, как правило, в большей степени ассоциируются с журналистикой. Это одна из первых академических дисциплин, которая начала придавать важное значение производственному контексту, а не только содержанию медиа (хотя оно тоже важно для исследований коммуникации). Существует ряд исторических отличий разных вариантов исследований коммуникации: континентальная Европа в основном придерживалась принципов Франкфуртской школы, Великобританию отличали интерес к собственно медийной специфике и близость к исследованиям культуры (о чем пойдет речь в следующей главе), а в США предпочитали социологический подход. Сейчас эти три направления имеют столько же сходств, сколько расхождений, но их объединяет определенный набор ключевых тем, из которых наиболее существенными являются анализ контента, а также масскоммуникации и журналистики, политэкономического соотношения, изучение аудитории (см. следующую главу).

Хотя, как только что было сказано, внутри исследований коммуникации есть свои национальные традиции, тем не менее существует историческое сходство в понимании ими процесса «коммуникации». Вначале появилась *модель передачи* (*transmission model*) (порой также именуемая «моделью гиподермической иглы»), понимавшая коммуникацию как механический процесс, где передача напрямую приводит к рецепции (O'Sullivan et al. 1994, с. 137). Так определяется относительная значимость трех компонентов медийной коммуникации (производитель/сообщение, медианоситель, аудитория), где главная роль принадлежит производителю/сообщению, а наименее значимая — аудитории. Эта модель использовалась в ранних исследованиях *пропаганды* и *медиаэффектов* в США (их суть прямо соответствует названию), в работах представителей Франкфуртской школы и в некоторых других вариантах марксистского подхода к медийной коммуникации (O'Sullivan et al. 1994, с. 100—101, 137). Как уже было сказано, она ставит акцент на контенте и его производителях. Так, если мы используем модель передачи при изучении медиаэффектов насилия, то наше внимание будет сосредоточено на примерах насилия, встречающихся в одном или, напротив, во всех медиа, на частотности и уровне жестокости его изображения. Результаты такого анализа, как правило, потом сопоставляются с данными об уровне насилия в обществе в тот или иной период. Эта модель имеет свои преимущества и недостатки — и остается влиятельной и актуальной по

сей день. Под ее воздействие часто попадают индийские критики и исследователи, ратующие за художественный (в противоположность массовому) кинематограф, аргументируя это тем, что индийской публике свойствен предмодерный и иррациональный взгляд на мир и потому она с готовностью усваивает идеологические установки, которые несет в себе национальное массовое кино. А качественное художественное кино способно привести к появлению более просвещенной и рациональной аудитории (см., например: Das Gupta 1991). Главное достоинство этой модели состоит в том, что она выдвигает на первый план роль медиапроизводителей, которую легко упустить из виду при использовании других видов анализа. А главный недостаток — в том, что при этом возникает тенденция к недооценке роли коммуникационных средств и аудитории.

Знаменитый тезис Маршалла Маклюэна «средство коммуникации есть сообщение» («medium is the message») отчасти был реакцией на модель передачи: он подчеркивал, что роль технологии и конкретных средств коммуникации должна рассматриваться независимо от их содержания. Хотя Маклюэн — отнюдь не единственный теоретик, работающий в этой области, его, вероятно, можно считать самым известным. Сторонники *технологической модели* коммуникации утверждают, что средства коммуникации *сильнее* влияют на восприятие людей, чем само сообщение (O'Sullivan et al. 1994, с. 176—177). Так, согласно концепции Маклюэна, появление печатного станка (как и более раннего средства коммуникации — алфавита) было одним из последних событий, повлекших за собой превращение человека из преимущественно слушающего в преимущественно смотрящего. Печать изменила человеческое восприятие, а это, в свою очередь, привело к изменению общества: мы начали получать больше информации при помощи визуальных средств, и наше общество стало отдавать предпочтение визуальным медиа, из-за чего мы все чаще получаем информацию через их посредство, и так далее — круг замкнулся. Понять сообщение можно только в том случае, если одновременно анализировать его, средство, осуществляющее его передачу, и среду, в которой происходит его усвоение. Возвращаясь к примеру насилия, сами случаи насилия, их частотность и т.д. не показательны, если мы не принимаем в расчет представляющие их средства коммуникации и тот контекст, в который они помещены. Насилие в кино не влияет на зрителей, но сам просмотр кино — *независимо от его содержания* — безусловно влияет. Такое понимание роли и механизмов воздействия средств коммуникации приобрело большое влияние не только в сфере исследований коммуникации, но и в других дисциплинах. Например, исходя из нее, формирование современного национального государства можно интерпретировать как следствие появления такого нового коммуникативного средства, как печать (Anderson 1991).

Реакцией на модель передачи можно хотя бы частично считать и то повышенное внимание, с которым исследования коммуникации относятся к тому, как публика воспринимает и осмысляет медиа. Это так называемая «теория использования и удовлетворения» (use and gratification theory) (O'Sullivan et al. 1994, с. 325—327): она устанавливает связь между конкретными аудиториями и тем, как они соединяют сообщения, передаваемые им посредством телепрограмм и проч., с собственным социальным опытом, осознавая одно через другое, причем каждая часть этого соединения усиливает и санкционирует другую. Поскольку теория использования и удовлетворения является предшественницей изучения рецепции/аудитории, то я более подробно вернусь к ней в четвертой главе. Для нас сейчас важно то, что используемые в исследованиях коммуникаций (медиа) подходы были разработаны в рамках перчисленных моделей.

Практически с первых дней своего существования исследования коммуникаций (медиа) были тесно связаны с политикой (теория пропаганды) и политэкономией (Франкфуртская школа). В последнюю четверть века особенно важную роль стала играть политэкономия, прежде всего при рассмотрении влияния, оказываемого на общество корпоративным владением медиапродукцией и ее распространением. С политэкономией связаны различные виды политических исследований, в фокусе которых находятся правительственные решения и их воздействие на разнообразные средства массовой коммуникации (см., например: Grenfell 1979). Эта область исследований коммуникаций пристально изучает также влияние правительственной политики на демонстрацию и распространение медиапродукции, поэтому мы вернемся к ней чуть позже. Кроме того, ей свойственно сосредоточиться скорее на западных медиа. Например, Джон Лент много занимался спецификой массмедиа в Азии, в особенности проблемами развития в этом регионе собственных кинематографий (Lent 1990). Его работы и подпадают под уже упомянутую парадигму политических исследований, и соответствуют устремлениям исследований национального кино, о которых еще пойдет речь. Опять-таки легко заметить, что для такого подхода интересны не столько отдельные фильмы или кинематографисты, сколько роль правительственных учреждений в распространении фильмов, их цензурировании и другие вопросы такого рода. Например, рассматривая становление кинематографа в Индонезии, Лент останавливается на тех проблемах, с которыми сталкивалась индустрия в целом, — скажем, использование кинематографа в пропагандистских целях во время японской оккупации и при режиме Сукарно в 1950—1960-е годы (Lent 1990, с. 202). Он упоминает такие исторически важные картины, как «Рис» (А. Балинк и М. Франкен, 1936) и «Лунный свет»²⁴

²⁴ В ряде источников название и его перевод даются несколько иначе: «Terang Boelan» («Full Moon») — «Полнолуние».

(А. Балинк, 1938), но не анализирует их, фиксируя только их значимость или финансовый успех: «...располагая взятыми в долг деньгами и элементарными представлениями о кино, в основном почерпнутыми из литературы, Альберт Балинк, журналист индонезийско-датского происхождения, взялся за съемки “Риса”, склонив к сотрудничеству Вонгов [индонезийских бизнесменов, китайцев по национальности, сыгравших важную роль в становлении индонезийского кинопроизводства]. С помощью датского кинодокументалиста Маннуса Франкена он создал тщательно отделанный и дорогой фильм, который привлек большую зрительскую аудиторию, но привел к банкротству Балинка и Вонгов. “Рис” представлял собой нечто большее, нежели желание заработать деньги: это была попытка представить индонезийскую культуру» (Lent 1990, с. 203).

Примером такого подхода может служить и анализ ситуации в Индонезии.

Конкретный анализ. *Связи между индонезийским правительством и киноиндустрией*

Далеко не все правительства стран Юго-Восточной Азии открыто использовали кино в качестве инструмента пропаганды (см., например: Grenfell 1979), однако правительство Индонезии всегда деятельно участвовало в работе национальной киноиндустрии²⁵. В разные периоды это участие принимало различные формы, но факт тот, что в 1950—1970-е годы индонезийские фильмы были чем-то большим, нежели просто развлечение.

Вскоре после завершения Второй мировой войны Сукарно провозгласил независимость Индонезии и был объявлен ее президентом. Вооруженная и дипломатическая борьба с колонизатором — Нидерландами — завершилась в декабре 1949 года официальным признанием независимости нового государства. Однако правление Сукарно, провозгласившего курс на «управляемую демократию», становилось все более авторитарным (Sen 1994, с. 27—29). Он удерживал власть, балансируя между военными, исламистскими группами и Коммунистической партией Индонезии (КПИ). По мере усиления военных Сукарно все больше сближался с коммунистами. В 1965 году военные предотвратили попытку переворота, задуманного младшими офицерами. Вина за него была возложена на КПИ, начались яростные гонения на коммунистов, и КПИ прекратила свое существование (Sen

²⁵ Еще один пример мобилизации киноиндустрии на службу правительству продемонстрировал режим Ф. Маркоса на Филиппинах (David 1995).

1994, с. 48—49). За это время было уничтожено от полумиллиона до миллиона людей, Сукарно потерял основного политического союзника, и в марте 1968 года президентом был назначен возглавлявший военные силы генерал Сухарто (Sen and Hill 2007, с. 2—5). Его «новый порядок» поддержали Соединенные Штаты, главным образом в силу того, что Сухарто был противником коммунизма и поощрял иностранные инвестиции в страну. Как и в случае «управляемой демократии» Сукарно, «новый порядок» вскоре навлек на себя обвинения в коррупции и подавлении политической оппозиции. Так продолжалось до отставки Сухарто в 1998 году. Эти события сами по себе не могли не повлиять на индонезийскую киноиндустрию, но на деле национальный и политический контекст ее существования еще более сложен. Оба режима использовали кино для идеологической пропаганды (Lent 1990; Sen 1994; Sen and Hill 2007), что оказало очень сильное воздействие на всю индустрию.

В 1950-е и в начале 1960-х годов Индонезия являлась крупнейшим рынком для производимых в Малайе (теперь Малайзия и Сингапур) фильмов. Сочетание разных факторов — языковой и культурной близости, наличия такой звезды, как малайский актер П. Рамли, относительно свободного кинорынка и жесткой цензуры в Индонезии — обеспечивало малайским фильмам большой успех в Индонезии и затрудняло развитие ее собственной киноиндустрии (Lent 1990, с. 206—207; Alauddin 1992). Как мы видели ранее, британские колониальные власти ограничивали импорт американских фильмов; точно так же поступило индонезийское правительство, в конце 1960-х годов введя дополнительные пошлины и цензурные ограничения на поставку фильмов из-за рубежа (Lent 1990, с. 206—207; Alauddin 1992; Sen 1994, с. 21—25, 58—59). Эта тактика дала желаемый эффект: индонезийская киноиндустрия получила в исключительное владение огромный рынок сбыта. Кроме того, наряду с такими историческими событиями, как обретение независимости и разделение Малайи на Малайзию и Сингапур, она способствовала упадку малайской киноиндустрии. Однако вмешательство индонезийских властей в национальную киноиндустрию этим не ограничивается.

Режим Сукарно культивировал антиимпериалистическую, и особенно антиамериканскую, риторику. В частности, от индонезийского общества требовалось активно противостоять империализму (Lent 1990, с. 202), чего, по мнению Сукарно, не делали современные ему кинематографисты. Когда в 1957 году наиболее влиятельная организация по продвижению кинофиль-

мов (PPFI), образованная двумя крупнейшими кинопродюсерами Индонезии, Усмаром Исмаилом и Джамалуддином Маликом, объявила, что ее члены будут вынуждены прекратить производство фильмов, коммунистическая партия использовала это как повод для призывов к расправе со всей индустрией. За производство легких развлекательных фильмов Исмаил был объявлен американским агентом и «проституткой» (Lent 1990, с. 202); Малик провел два года в тюрьме и потерял свою компанию. В 1960-е годы кинематография оказалась заложницей опасного союза национализма с антиамериканизмом, с одной стороны, и идеологического раскола внутри возглавляемой Сукарно правящей коалиции, с другой (Lent 1990, с. 202—203). Усилившаяся в Индонезии политическая поляризация означала, что практически любая деятельность обретала политические коннотации, что имело свои плюсы и минусы. Примером тому может служить политика протекционизма, которая была давней мечтой местных кинематографистов, стремившихся расширить распространение собственной продукции. В 1960-е годы их желания совпали с идеологическими установками правительства; по мере усиления антиамериканских настроений одной из главных мишеней критики стали именно американские фильмы (Sen 1990, с. 24—25, 32—36). Были созданы и получили общенациональное распространение такие объединения, как Комитет для организации бойкота империалистического кино Соединенных Штатов Америки (PAPFIAS), в который вошли и прокоммунистические группы, и кинематографисты, не имевшие никаких партийных предпочтений. По-видимому, в ситуации, когда показ американских фильмов нередко приводил к вспышкам насилия (Sen 1994, с. 34), многим казалось разумным возглавить это движение. Однако через несколько месяцев после официального признания Комитета правительством Сукарно произошло резкое изменение политической обстановки: в течение ближайших двух лет все, кто имели связи с организациями левого толка, были убиты, или оказались в заключении, или были вынуждены скрываться. В 1967 году Министерство информации нового правительства обнародовало список кинодеятелей, подозревавшихся в участии в попытке переворота. Некоторые имена попали туда исключительно из-за связей с Комитетом (Sen 1994, с. 34).

Это всего лишь один пример тех изменений, которые произошли в киноиндустрии при «новом порядке». Сукарно использовал кино для прямой пропаганды своей политической идеологии; подход Сухарто был менее очевидным, но не менее жестким. Используя государственные учреждения и регулируя работу част-

ных, он стремился достичь собственных целей, формируя то, что Сен и Хилл назвали «национальным вымыслом» порядка (Sen and Hill 2007, с. 137—138). Как уже было сказано, расправа с компартией была чрезвычайно жестокой и повлекла за собой преследование всех групп и культурных организаций левого толка, в том числе и связанных с киноиндустрией. Одновременно с физическим уничтожением противников новое правительство вело также идеологическую войну: ему надо было заменить не только людей, но и идеи. После завершения кровавой чистки были сформированы новые институты, работавшие на «национальный вымысел» Сухарто (Sen and Hill 2007, с. 138—151). Кинематограф — и наиболее привлекательное для широкой аудитории, и одновременно одно из самых легко контролируемых средств массовой коммуникации (многочисленные тому примеры можно видеть как в этом разборе индонезийской ситуации, так и в основном тексте книги). И хотя этот контроль (как и привлекательность) имеет свои пределы, он является мощным средством воздействия, особенно в сочетании с другими формами принуждения (скажем, переписыванием истории). Правительство «нового порядка» использовало весь набор идеологических инструментов. В случае кинематографа он включал новый комплекс протекционистских мер (дополнительная пошлина и ограничение числа иностранных фильмов, обязательный показ каждый месяц по крайней мере двух картин национального производства), цензуру (не только готового продукта, но и всего отснятого материала), активное участие государства в производстве фильмов (создание таких проправительственных организаций, как Государственная кинокорпорация, которая в 1980-е годы стала выпускать высокобюджетные художественные фильмы, прославлявшие режим) и подчинение киноиндустрии Министерству информации (Sen 1994, с. 50—71; Sen and Hill 2007, с. 138—151). Последнее может показаться вполне безобидным, но, на самом деле, это был важнейший из всех предпринятых шагов. Хотя кино было отдано в подчинение Министерству информации еще в последние дни правления Сукарно, именно режим Сухарто использовал его на полную мощность. Принадлежность к Министерству информации означала, что кинематограф рассматривался не как искусство, а как массмедиа, то есть как часть идеологического и пропагандистского государственного аппарата (Sen 1994, с. 50—51). В тисках этих институций индонезийский кинематограф 1970—1980-х годов усвоил и начал воспроизводить различные элементы «национального вымысла» «нового порядка», особенно идею восстановления порядка после хаоса правления Сукарно.

Исследования кино

Исследование национального кино — не столько теория, сколько набор подходов к изучению тех связей, которые существуют между кинопродукцией или кинематографистами той или иной страны и самой страной, — может подразумевать две вещи. В более «умеренном» варианте — рассмотрение совокупности фильмов определенной страны, часто с учетом целого ряда факторов: источников финансирования, используемых в фильме языка (языков) и специфических этнических или культурных репрезентаций, как в статье Лента об индонезийском кино (Lent 1990)²⁶. Начнем мы именно с такого варианта. В более узком смысле речь идет о совокупности теорий, которые изучают формирование кинематографических традиций (и способствуют их укреплению) с местными/национальными формой и содержанием, отличными от голливудских. В рамках этой парадигмы можно говорить о французской Новой волне и итальянском неореализме, но, как правило, она используется для работы с кинематографом стран Третьего мира. Концепция национального кино часто фигурирует при обсуждении фильмов из Латинской Америки и Африки, но поскольку тут возникает пересечение с некоторыми определениями Третьего кинематографа, то я обращаюсь к этим примерам несколько позже.

«Умеренное» определение национального кинематографа затрагивает целый комплекс проблем, многие из которых я хотел бы затронуть в этой главе; прежде всего тот факт, что кино не возникает ниоткуда, но существует в разнообразных контекстах. Вопросы производства, проката и демонстрации фильмов отнюдь не являются обязательной частью киноисследований: так, им не нашлось места в пятисотстраничном труде Казинса (Cousins 2004). Однако именно тут с наибольшей четкостью проявляются национальные интересы и экономические установки. Многие правительства контролируют свои киноиндустрии, точно так же как и другие сферы производства. Порой это делается открыто, при помощи жестких цензурных правил, налогового обложения импортируемых фильмов и финансовой поддержки национальной киноиндустрии. Такой политики в начале XX века придерживалась Великобритания, как на внутреннем рынке, так и в колониях. Например, американские фильмы часто подвергались цензуре или запрету, особенно со стороны колониальных властей. Цензура контролировала также проявление национальных чувств в тех фильмах, которые снимались в колониях (Lent 1990, с. 236). Запрет на показ иностранных лент оправдывался тем, что в них не с лучшей стороны были представлены белые, особенно белые женщины. Но тот факт,

²⁶ Дополнительные примеры см. в: Khan 1997; дальнейшее обсуждение национального кинематографа см. в работе: Crofts 2000.

что в 1920-е годы в кинотеатрах Великобритании и ее колоний преобладали американские фильмы (Jaikumar 2006, с. 5) и они же чаще всего подвергались цензуре, заставляет искать другие объяснения: запрет американской продукции открывал дорогу британской. В 1927 году британское правительство приняло Закон о кинофильмах (Закон о квоте) (Vasey 1996). Изначально он предназначался для защиты местной киноиндустрии, но британские производители ратовали за то, чтобы он был распространен на все владения империи, что позволило бы им расширить рынок сбыта. В итоге они добились своего, и система квот включила в себя все кинопроизводство Британской империи. Это, казалось бы, было в интересах индийского кинематографа, который к тому времени уже встал на ноги (первым индийским художественным фильмом был «Раджа Харишчандра» Б.Д. Фальке, снятый в 1913 году). Однако были приняты меры, чтобы британское кинопроизводство не пострадало от конкуренции с собственными колониями, например огромными налогами были обложены оптовые закупки киноплёнки. Непосредственно в Англии это способствовало появлению так называемых «квотовых поделок» (низкобюджетных и низкокачественных фильмов, производимых для удовлетворения правительственных требований), а отнюдь не сильной, способной конкурировать с Голливудом национальной индустрии. Ирония состоит в том, что эти меры *привели* к возникновению киноиндустрии, способной соперничать с Голливудом, только произошло это в Индии (Jaikumar 2006). Толчком к появлению того, что теперь именуют Болливудом, во многом послужила британская колониальная политика. Однако те же меры оказались менее эффективными при формировании киноиндустрий в других колониях (таких как Малайя), а кое-где имели прямо противоположные следствия (скажем, в Нигерии). В наших разборах мы более подробно остановимся на последнем случае.

Одна из проблем изучения национального кино связана с опасностью абсолютизации местной традиции и игнорированием проблемы международных влияний, которым она подвержена. Классическим примером подобного взаимовлияния может служить то взаимное восхищение, которое испытывали Акира Куросава и ряд голливудских создателей вестернов. Куросава был поклонником вестернов Джона Форда, и многие его фильмы — такие как «Семь самураев» (1954) — являются тому свидетельством. В свою очередь, картины Куросавы оказали значительное влияние на более поздние вестерны, примером чему служит «Великолепная семерка» (Дж. Старджес, 1960) — ремейк «Семи самураев», действие которого перенесено на Дикий Запад. Еще одна связанная с национальным подходом проблема состоит в том, что он игнорирует определенные темы — скажем, специфику формирования киноиндустрий при колониальных режимах (как в Индии и Нигерии) или, ближе к нам по времени, развитие кинематографий, выходящих за национальные границы (как курдская или



Фасад кинотеатра колониальной эпохи «Elgin Talkies»
(построен в 1896 г.) в Бангалоре (Индия).
Фотография Пола Келлера (2008)

палестинская). Необходимо упомянуть еще одну разновидность кинематографа, о которой еще не было речи: *кино диаспоры*, которое снимается принадлежащими к диаспоре кинематографистами для публики из диаспоры. В зависимости от личной ситуации режиссера оно может выступать также как кино изгнания (Naficy 1993, 2001). Так, к первой категории можно отнести ряд индийских режиссеров-эмигрантов, таких как Мира Наир («Свадьба в сезон дождей», 2001) или Дипа Мехта («Огонь», 1996); ко второй — работы иранских кинематографистов-изгнанников, снятые в США. На примере Дипы Мехты, канадского режиссера (и сценариста) индийского происхождения, видно, почему кино диаспоры/изгнания плохо вписывается в существующие категории. Ее работы в основном посвящены индийскому обществу и индийской диаспоре, однако фильм «Огонь» был воспринят в Индии столь враждебно, что на некоторые кинотеатры, в которых он шел, были совершены нападения²⁷. Действие фильма разворачивается в современной Индии, в городе Дели, в доме семьи, владеющей закусочной и видеопрокатом. В центре — две женщины, Сита и Радха, которые вошли в семью в результате организованных их родственниками браков. Обе пары несчастливы, женщины ищут утешения друг у друга, и в итоге между ними завязываются любовные отношения. Муж Радхи Ашок находит их вместе в постели. Сита уходит, а Радха остается, чтобы объясниться с ним. Во время ссоры сари Радхи загорается от огня очага, и Ашок оставляет ее обьятой пламенем. В конце женщины снова оказываются вместе. «Огонь» — первый «индийский» фильм, открыто показывающий гомосексуальные отношения. После его выхода в Индии индуистские группы правого толка организовали несколько бурных акций протеста, тем самым вызвав к жизни общественное обсуждение таких проблем, как гомосексуализм и свобода слова.

Третий кинематограф

На совершенно новый уровень выводит идею производственно-го и национального контекста такое направление, как *Третий кинематограф*. Сам термин впервые прозвучал в манифесте аргентинских кинорежиссеров Фернандо Соланаса и Октавио Хетино «По направлению к Третьему кинематографу», который был опубликован в 1969 году (Solanas

²⁷ Я не буду отдельно говорить о женщинах-режиссерах. Как отмечает Паркинсон, за пределами авангардного кино «необходимость продемонстрировать коммерческий потенциал для поддержки будущих независимых проектов, не говоря уже о прорыве к массовой аудитории, означала, что Кэтрин Бигелоу, Лиззи Борден, Марта Кулидж <...> и другие обычно бывали вынуждены сублимировать свои феминистские устремления» (Parkinson 1995, с. 250). Как показывает пример Дипы Мехты и Миры Наир, это относится отнюдь не ко всем странам и временам.

and Getino 1976). В качестве движения — объединения определенных идей, фильмов и кинематографистов — Третий кинематограф существовал в 1960-е и в 1970-е годы. Его сторонники заявляли: «До недавнего времени фильм был синонимом зрелища или развлечения — одним словом, это был еще один товар потребления. В лучшем случае кино выступало свидетелем распада буржуазных ценностей и социальной несправедливости. Но, как правило, оно обращалось лишь к последствиям, а не к причинам, вводило в заблуждение и было антиисторичным. Это был кинематограф прибавочной стоимости. В таких условиях существования кино — самое ценное орудие коммуникации нашего времени — было обречено удовлетворять лишь идеологические и экономические интересы владельцев киноиндустрии, хозяев мирового кинорынка, большинство из которых обитает в США» (Solanas and Getino 1976, с. 44). С их точки зрения, Голливуд (модель Первого кинематографа) (включая технологии, формальные характеристики производства фильмов и даже пространства и места их показа) стал универсальным (часто бессознательным) стандартом для всего мира. Европейское арт-синема (Второй кинематограф), в большей или меньшей степени отвергающее голливудские конвенции, по-прежнему ориентировано на индивидуальное самовыражение, то есть на фигуру автора. Хотя Второй кинематограф делает шаг в сторону от Голливуда, он тем не менее в лучшем случае «свидетельствует о социальной несправедливости» (Solanas and Getino 1976, с. 44). Третий кинематограф ставил перед собой задачу изменить существующее положение вещей, создать протестное кино, которое помогало бы освободительным движениям и культурным революциям, происходившим тогда в Третьем мире и в странах Запада.

Для выполнения такой программы Третий кинематограф должен был создавать картины, которые не могли быть ассимилированы мейнстримом, фильмы, которые сопротивлялись бы существующему социальному порядку. Отталкиваясь от модели документального фильма, Третий кинематограф обязан был не только отображать реальность, но и способствовать ее изменению. Ему предстояло выйти за пределы того, что его сторонники считали орудиями империализма, то есть за пределы национальных и региональных границ, производя интернациональные, классовые и политизированные картины. И это должно было быть коллективным действием, а не индивидуалистическим самовыражением. Всем членам коллектива надо было обладать навыками во всех сферах кинопроизводства, чтобы выйти за пределы специализации и разделения труда, которые были и остаются характерной чертой капиталистического производства в целом и голливудской студийной системы в частности. Например, люди, занимающиеся только звуком или монтажом, получают вознаграждение в соответствии с «ценностью» их специализации (Solanas and Getino 1976). Более того, контролируя распространение и показ фильмов,

предоставляя их только близким революционным группам и устраивая подпольные просмотры, Третий кинематограф надеялся превратить зрителей в активных участников — активистов борьбы, фиксируемой этими самыми лентами.

Анализировать наследие Третьего кинематографа довольно сложно. С точки зрения теории он во многом был порождением своей эпохи — времени широкого культурного, социального и даже политического брожения во многих странах мира, когда в таких западных странах, как Франция, США и Италия, и в некоторых государствах Третьего мира, таких как Мексика, происходили студенческие и рабочие волнения, вызванные рядом различных проблем. Европейские колонии боролись за независимость, нередко вооруженным путем. В этом смысле идея Третьего кинематографа возникла в нужное время и в нужном месте. Однако его собственное идеологическое наследие (задача перестройки общества) представляется весьма спорным, а порожденный им дискурс нередко вызывал негативное отношение к тем киноиндустриям или режиссерам Третьего мира, которые не соответствовали требованиям протестного кинематографа (как, например, это происходило в случае Болливуда). Как пишет в своей книге Гунератне, Третий кинематограф «выдвигал слишком общие, почти мессианские требования и выступал от лица огромного социогеографического региона, который уже тогда (в начале 1960-х годов) производил львиную долю всех фильмов» (Guneratne 2003, с. 1). Тем не менее, как было сказано, до его появления кинематографии незападных — особенно неиндустриализированных — стран обычно не становились предметом исследования, и эта ситуация начала меняться только в последнее время. И хотя корпус фильмов Третьего кинематографа количественно меньше, чем совокупность картин, произведенных странами Первого мира, в него входит ряд самых провокационных лент: «Земля в трансе» (1967) Глаубера Роша, «Погубленные жизни» (1963) Нельсона Перейры душ Сантуша, «Воспоминания об отсталости» (1968) Томаса Гутьерреса Алеа и др. «Воспоминания об отсталости» — рассказ о нравственно амбивалентном интеллектуале-буржуа (Серхио), живущем в Гаване в эпоху между высадкой в заливе Свиней и кубинским ракетным кризисом. Его жена и друзья уезжают в Майами, но Серхио решает остаться на Кубе, хотя и презирает свою страну. Он размышляет над происходящими вокруг него изменениями, об особенностях жизни в отсталой стране, о своих отношениях с подругами, Еленой и Ханной. Его существование постепенно теряет всякую значимость, и он превращается в человека, совершенно ненужного новой Кубе. «Воспоминания об отсталости» — красноречивое изображение отчуждения, происходящего в период бурных социальных перемен, представленное с привлечением различных техник, стилей и материалов, от документальных съемок и приемов до фотографий и монтажа. Хотя в политическом плане он не столь критичен, как многие образ-

чики Третьего кинематографа, тем не менее творчески и кинематографически он напрямую противостоит эстетике Голливуда. Считается, что идеи Третьего кинематографа в наибольшей степени затронули Латинскую Америку и Африку. В случае последней они соединились с panaфриканизмом (движением за объединение всех африканцев, живущих к югу от Сахары, и членов африканских диаспор с целью получения социальных и политических выгод), результатом чего явился ряд ярких и провокационных кинокартин. В последнее время африканские кинематографисты начинают пересматривать принципы «африканского» кино с точки зрения Третьего кинематографа (Ukadike 2002).

Стремление Третьего кинематографа найти альтернативные пути представления своих сообществ разделяет (если вычесть политический протест) такое направление, как туземный художественный кинематограф, образчиком которого служит фильм «Атанарджуат — быстрый бегун» (З. Кунук, 2001)²⁸. Его действие происходит в далеком прошлом, в конце первого тысячелетия, в Восточной Арктике. Сюжет основан на инуитской легенде, повествующей о расколе внутри сообщества. Злой шаман приходит на становье инуитов и нарушает и без того хрупкое равновесие. Он насылает на его обитателей проклятие, поощряющее зависть, жадность и желание власти. Вождь убит, а занявший его место Саури надсмехается над своим проигравшим соперником Тулимаком. Однако расстановка сил меняется, когда у Тулимака рождаются сыновья, Амакджук («сильный») и Атанарджуат («быстрый бегун»). Сын вождя Оки завидует их успехам. Ситуация обостряется, когда Атанарджуат побеждает в поединке и женится на Атунат, которая была обещана в жены Оки. По наущению отца Оки и его друзья пытаются убить обоих братьев, пока те спят. Амакджук погибает, но Атанарджуату чудесным образом удается спастись. Голый (и не без вмешательства сверхъестественных сил), он убегает по снегу от своих преследователей, и его подбирает и выхаживает пожилая пара, которая ушла со становья еще до того, как на племя было наложено проклятие. После того как с помощью старшего наставника Атанарджуату открывается его духовный путь, он возвращается в становье, чтобы спасти свою семью от врагов и сверхъестественного зла. Атанарджуат разрывает цикл ненависти, зависти и кровопролития и тем самым снимает проклятие. Это первый художественный фильм, снятый на языке инуитов. Он завоевал множество наград на кинофестивалях, включая Золотую камеру в Каннах, и был одним из самых кассовых фильмов в Канаде в 2002 году (Bessire 2003, с. 832). Однако для съемочной группы значение этого фильма было простым: идея возникла тогда, когда один из продюсеров ленты увидел, как дети инуитов играют в Атанарджуата. Иначе говоря, задача состояла в том, чтобы при помощи нового типа повествования —

²⁸ Порой этот фильм именуют кратко «Атанарджуат» или даже «Быстрый бегун».

фильма — способствовать культурному сохранению инуитских сообществ, показать эту народность так, как она представляет сама себя, а не так, как на протяжении столетий ее изображали извне. Фильм был предназначен прежде всего туземной аудитории, чтобы дать ей возможность увидеть себя в положительном и верном виде (Bessire 2003, с. 835). И хотя художественные фильмы про аборигенов по-прежнему остаются маргинальным явлением в кинопроизводстве (во многом из-за нехватки ресурсов и квалифицированных кадров), такие картины, как фильм «Десять каноэ» (Р. де Хир и П. Джигирр, 2006), снятый на языках австралийских аборигенов (гунвинггу и диалектах йолнгу мата), свидетельствуют, что этот киножанр обладает определенным потенциалом²⁹.

Конкретный анализ. «Африканское» кино как Третий кинематограф

Развитие киноиндустрии на африканском континенте шло значительно позже и в меньших масштабах, чем во многих других частях света, например в Азии. В пределах самой Африки существует большая разница между развитием киноиндустрии в бывших французских (франкоязычная Африка) и британских колониях (англоязычная Африка). Хотя франкофонный африканский кинематограф может похвастаться целым рядом знаменитых и получивших признание режиссеров (таких как сенегалец Усман Сембен, малиец Сулейман Сиссе, Гастон Каборе и Идрисса Уэдраого из Буркина-Фасо), их успех у критики далеко не всегда означал коммерческую состоятельность и необязательно приводил к дальнейшему росту киноиндустрии в соответствующих странах (Diawara 1992). Одна из наиболее очевидных характеристик творчества многих кинематографистов франкоязычной Африки — политизированность их работ, в которых присутствуют идеи panafricanism и Третьего кинематографа (Diawara 1992, с. 35—50; Pfaff 2004, с. 1—6; Roof 2004). Кинематограф англоязычной Африки не добился такого признания у критики, но бурное развитие производства видеофильмов (и особенно их распространение за пределами Африки) в Нигерии и Гане было намного более коммерчески успешным. В этом конкретном анализе в основном будут представлены материалы, относящиеся к первой (франкофонной) модели кинопроизводства; мы рассмотрим различные траектории колониальной и постколониальной истории и по-

²⁹ Хотя фильм снят белым режиссером, сам он считает его созданием аборигенов, практическому воплощению которого он несколько поспособствовал.

пробуем оценить, какова роль Третьего кинематографа в развитии франкоязычного кино.

Начиная, по крайней мере, с 1920-х годов, во французских и британских колониях шел процесс обучения национальных элит: некоторая часть общества, обычно представители высших классов, получала образование в западных университетах. Предполагалось, что это поможет обеспечить плавный переход от европейского правления к самоуправлению, а затем и к независимости. Однако зачастую — особенно в случае англоязычной Африки — именно эти люди становились лидерами освободительного движения. В целом деколонизация и франко-, и англоязычной Черной (лежащей к югу от Сахары) Африки происходила довольно мирно, хотя на территориях, которые теперь принадлежат Зимбабве, белые поселенцы удерживали контроль и продолжали сопротивляться вплоть до 1980 года. Напротив, во франкофонной Северной Африке разыгралась кровавая война за независимость Алжира. После обретения независимости французские и британские специалисты какое-то время продолжали оставаться во многих странах к югу от Сахары, обеспечивая работу ряда институций. Одной из таких сфер был кинематограф (Diawara 1992). Парадоксальным образом, основное различие в развитии киноиндустрий независимой Африки состояло в том, что франкоязычные страны имели мало или не имели никакого опыта в кинопроизводстве, тогда как во многих британских колониях действовало Подразделение колониального кино. Это подразделение готовило африканских специалистов и привлекало их к кинопроизводству (Diawara 1992, с. 1—5). Однако его основной продукцией были пропагандистские ленты, прославлявшие качество жизни при британском правлении и побуждавшие африканцев поддерживать Великобританию в сражениях Второй мировой войны. После обретения независимости большая часть его отделений была закрыта — и потому, что они были проводниками британских интересов, и в силу их склонности к производству фильмов в голливудском стиле, и просто из-за изменившегося экономического контекста. Их исчезновение сократило и без того ограниченные возможности кинопроизводства в англоязычных странах Африки, и эта ситуация изменилась только недавно, когда возникла другая модель кинематографа — нигерийские и ганские видеофильмы. Как я уже отмечал, парадокс в том, что во франкоязычных странах, где колониальные режимы активно препятствовали участию африканцев в кинопроизводстве, произошло прямо противоположное (Diawara 1992, с. 21—34).

Это лишь кажущийся парадокс, поскольку именно жесткий колониальный контроль и был причиной бурного развития кинематографа в странах франкоязычной Африки после обретения ими независимости: поскольку раньше там не было кинопроизводства и съемки фильма не ассоциировались с пропагандой (напротив, воспринимались как проявление бунта), то и отношение к кино было совсем иным, чем в странах англоязычной Африки. Более того, в том контексте, где кино не связывалось с колониальной пропагандой, оно воспринималось как мощный инструмент построения нации и повышения политического сознания (Diawara 1992). Иными словами, кино во франкоязычных странах понималось вполне в духе Третьего кинематографа или примерно так, как у Вертова: кинематограф — не эскапистские фантазии, а средство выражения антиколониальных и проафриканских настроений (Roof 2004). Тут присутствовал и другой фактор, поскольку возглавлявшие борьбу за независимость элиты прекрасно знали, что кино надо использовать для построения нации и выражения политических мнений. Поэтому сразу после получения независимости политические лидеры стали охотно сотрудничать с поколением политически ориентированных кинематографистов, разделявших те ценности, которые они пытались привить новым национальным государствам, — в данном случае, панафриканизм и левые взгляды. Первый, как указывает название, представлял собой политическую платформу, согласно которой у африканских народов и стран больше общего, чем различий, поэтому кооперация между народами Африки скорее послужит общеафриканским интересам, чем взаимное соперничество, поскольку более могущественные государства могут провоцировать конфликты между ними и извлекать из этого выгоду (Diawara 1992, с. 39—45; Shaka 2004). Кроме того, после распада колониальной системы Франция перестала препятствовать африканскому участию в кинопроизводстве и даже начала его поощрять, основав ряд базировавшихся в Париже организаций, предназначенных для поддержки африканских кинематографистов.

Фильмы этого периода таких режиссеров, как У. Сембен, М. Хондо или С. Сиссе, имеют много общего, хотя в чем-то они сильно отличаются друг от друга. Их объединяет ощущение, что кино — не развлечение, но средство возвращения к африканской истории и культуре, отсюда необходимость производства не коммерческих, а социальных фильмов (Diawara 1992, с. 140—166). Это не означает, что перечисленные кинематографисты не снимали или не могли снимать развлекательные ленты, но развлечение было побочным продуктом, а не самоцелью. Все они сочетали

классическую «грамматику» кино с культурными установками своих народов (устной традицией или использованием по ходу повествования музыки и танцев). Особый интерес представляет то, насколько по-разному западные и африканские исследователи (или африканисты) интерпретируют этот синтез: например, западные критики считают работы Ондо авангардными, тогда как африканисты прежде всего видят их связь с «традиционной» устной культурой (Ukadike 2000, с. 187). К этой особенности мы вернемся чуть позже, поскольку это одна из вариаций тезиса, поддерживаемого многими специалистами по незападному кино, о трудности прямого приложения европейских и американских теорий к этому материалу. Пока же просто подчеркнем важность этого явления.

Со временем идиллические отношения между африканскими кинематографистами, правительствами соответствующих стран и французскими бюро по поддержке африканского кино начали разрушаться (Diawara 1992, с. 104—115). На смену оптимизму, вызванному освобождением Африки, пришло разочарование. Экономика независимых африканских государств пришла в упадок, поскольку с колониальной эпохи ее основой служили выращивание монокультур, таких как какао, и добыча полезных ископаемых, таких как медь. В 1970-е годы рынок сбыта для этих товаров стал уменьшаться, а инфраструктуры для переориентации экономики просто не существовало. Политические цели уступили место личным и прагматике «холодной войны», когда Африка снова стала одним из игровых полей для внешних сил, на сей раз США и СССР. Панафриканизм отошел на второй план перед национальными политическими и экономическими интересами. Кинематографисты и их ученики, ранее опекаемые первыми независимыми правительствами, теперь начали восприниматься как источник неприятностей, поскольку они критиковали освободившиеся африканские страны за промахи и неудачи (Diawara 1992, с. 80—81). Примером может служить фильм У. Сембена «Ксала» (1974). Его действие происходит в Дакаре, в Сенегале (на родине самого Сембена). Слово «ксала» означает проклятие, в данном случае — проклятие бессилием, которое постигает героя Эль Хаджи в первую брачную ночь с его третьей женой. Это также аллегория бессилия сенегальского среднего класса, который ради легких денег и роскоши отказался от широких и социально полезных целей. Этот отказ препятствует развитию Сенегала и, в более широком смысле, Африки в целом. Сембен тщательно выстраивает свою сатиру, в деталях представляя импотенцию центрального персонажа, и лишь постепенно зритель начинает понимать связь между его состоянием и экономическим бессилием страны. Эль

Хаджи и его друзья-бизнесмены добились своего положения, обманывая свои семьи, зарабатывая на снабжении жертв засухи и другими нечестными способами. Они живут не по средствам, в полном отчуждении от своих культурных ценностей и наследия — за исключением тех случаев, когда это им выгодно, как в случае с практикой полигамии (многоженства). Большинство мужских персонажей служит только своим интересам, тогда как женщины в «Ксале» представлены по-разному. Так, вторая и третья жены Эль Хаджи являются воплощением вестернизированной современности, его первая жена символизирует традиционные сенегальские ценности, а дочь от первой жены — потенциал модернизированной Африки. Кроме того, через весь фильм проходит тема вмешательства в африканские дела бывших колонизаторов, в данном случае Франции и французских банков, которые могут давать или не давать деньги и тем самым продолжают контролировать ситуацию. Эта тема представлена отчасти символически, отчасти буквально, умножая лежащий на плечах Эль Хаджи и его коллег груз вины, поскольку они ради личной выгоды в прямом смысле слова продают собственную страну неокOLONIALИСТАМ. В фильме Сембена присутствует и множество других проблем: незаконные связи полиции со средним классом, продолжающееся влияние Франции, деятельность правительства и пустые обещания «истинного социализма, африканского социализма», которые отражают реальное положение дел. В фильме также присутствуют песни и используемый нищими (представляющими сенегальцев (или вообще африкацев), не принадлежащих к среднему классу и преданных всеми названными выше социальными группами и категориями) особый песенный стиль. Повторяющиеся песни сводят вместе распространенные выражения, пословицы и метафоры, которые понятны сенегальским зрителям, и как бы образуют сопроводительный текст, параллельный основному повествованию (Ukadike 2000, с. 135).

Со временем на сцену вышло новое поколение кинематографистов, которые в меньшей степени сочувствуют идеям потерпевшего, по их мнению, крах панафриканизма предшествующего поколения (Ukadike 2000). Многие представители франкоязычного кино проявляют интерес к коммерчески успешной, хотя и не имеющей признания у критиков, нигерийской и ганской индустрии видеофильмов, видя в ней одну из возможных моделей дальнейшего развития (Balogun 2004). Но поколение, о котором в основном шла речь, активно и осознанно выстраивало модель Третьего кинематографа, используя свой талант и политическую волю. Даже разочарование реальным развитием постколониаль-

ной Африки не лишало их уверенности в важном предназначении кино как такового. Они были уверены, что оно должно служить высоким целям и играть серьезную роль, воплощать и выражать их политические убеждения. В сцене из «Ксалы», когда Рама, дочь Эль Хаджи (которая, как было сказано, воплощает модернизированный Сенегал), вступает с ним в спор, она одета в африканский наряд с национальными цветами Сенегала, а за ней висит карта Африки *без обозначения национальных границ*.

Контекст проката и демонстрации фильмов

Исследователи кино не сразу включили в круг своих интересов изучение контекста кинопроизводства, но начиная с 1980-х годов можно наблюдать заметный рост количества работ, посвященных отдельным национальным традициям внутри мирового кинематографа³⁰ или попыткам определить место тех или иных кинематографистов внутри этих традиций. Прокат и показ фильмов пока не удостоились такого интереса, хотя, опять-таки, начиная с 1980-х годов число исследований на эту тему стало увеличиваться (см., например: Lewis 1998). Более восприимчивыми к этой проблематике оказались исследования коммуникации (медиа). Распространение и показ чрезвычайно важны с точки зрения финансового здоровья кинематографа: какая разница, хорош ваш фильм или нет, если никто его не увидит? Как мы показали в первой главе, ситуация не так проста, как может показаться.

В значительной части мира прокат и показ идут впереди производства. В таких странах каналы проката нередко становятся контекстом для производства: либо те, кто ранее импортировал фильмы из Европы или США (или из Китая, как в случае Малайзии и Индонезии), начинают сами снимать фильмы, либо импортируемые картины приучают зрителей к определенному типу историй и качеству продукции (см., например: Sen 1994, с. 13—17). Еще одним важным фактором являются деньги, поскольку даже в 1920-е годы производство фильма требовало немалого капитала и это ограничивало количество (и часто тип) людей, которые *имели возможность* создавать кино. Соответствующие группы оказывались в сильной позиции, определяя, какие типы фильмов будут сниматься, и добиваясь успешной работы киноиндустрии. Например, в Индонезии первые фильмы местного производства появились благодаря сотрудничеству гол-

³⁰ Так, издательство «Wallflower Press» представило целую серию книг о национальных кинематографиях: Beumers 2006; Falicov 2006; McFarlane 2006.

ландских и китайско-индонезийских бизнесменов (Lent 1990, с. 203—204). Эта продукция была в основном адресована незначительной по размеру китайско-индонезийской аудитории. Лишь позднее стали появляться фильмы, ориентированные на более широкую индонезийскую публику, но и тогда их создателями были не индонезийские, а голландские кинематографисты. Можно по-разному оценивать их успех, поскольку они оказались наиболее привлекательны для наименее обеспеченной аудитории, то есть для рабочего класса. В результате те немногие фильмы, которые были произведены в Индонезии до Второй мировой войны, собирали полные залы и пользовались широкой популярностью, но далеко не всегда давали прибыль (Lent 1990, с. 203—204).

В тех частях мира, где на первом месте стоит производство, ситуация несколько иная, хотя в любом случае официальные каналы распространения и показа фильмов находятся под жестким контролем. В США голливудские студии (производители) контролировали прокат вплоть до конца 1940-х годов; им принадлежали престижные первозкранные кинотеатры, а все прочие они принуждали к пакетным соглашениям (т.е. заставляли покупать готовый набор фильмов разного качества). Это означало, что студии могли помещать в один пакет фильмы категории А, категории Б и другие, что было очень выгодно для студий и невыгодно для кинотеатров. С 1930-х годов американское правительство грозило покончить с монополией крупных студий, однако реально это произошло только в 1948 году после решения Верховного суда по делу против киностудии «Парамаунт» (Parkinson 1995, с. 155—156). Студии сохранили контроль над зарубежным прокатом (в чем одна из причин возросшей важности приносимой им прибыли, о чем уже шла речь в первой главе), но это не могло компенсировать утрату контроля над прокатом и показом фильмов в США. Не могло не в последнюю очередь потому, что многие страны определяли, какие фильмы будут допущены на их рынок, в каком количестве и какой налог придется платить дистрибьютору. На всем протяжении XX века страны использовали налоги и пошлины, ограничивая либо доступ Голливуда к своему рынку, либо рынка — к голливудской продукции (Parkinson 1995). Иными словами, контроль имел две разновидности, экономическую (обычно в виде налогов и пошлин) и национально-идеологическую (часто, но не всегда, в виде цензуры), при помощи которых правительства старались регулировать доступ Голливуда на их территории (хотя границы между этими мерами достаточно нечеткие или вообще отсутствуют). Примером может служить использовавшееся Великобританией сочетание пошлин и цензуры. Однако контроль за распространением и показом касался не только голливудских фильмов. Во время Второй мировой войны, когда Юго-Восточная Азия находилась под контролем Японии, там была запрещена вся кинопродукция союзных государств (в особенности США и Англии), точно так же как на контроли-

руемых союзными силами территориях были запрещены фильмы стран «оси» (Германии, Италии, вишистской Франции и Японии). Можно привести пример и из более поздних событий, также связанный с Юго-Восточной Азией, в особенности с Индонезией и Малайзией. В данном случае правительственное регулирование кинематографа имело экономические последствия, решительным образом повлияв на две национальные кинематографии (см. выше конкретный анализ связей индонезийского кино и правительства).

В нынешней ситуации, в условиях ужесточения политики киноиндустрии, нацеленной на максимизацию прибыли и исключение рисков, независимым кинематографистам приходится бороться за распространение своих фильмов по официальным каналам. Некоторым из тех, кто работает внутри системы, как К. Смит («Клерки», 1994) и Р. Родригес («Музыкант», 1992), удалось завоевать Голливуд при помощи малобюджетных, но хорошо сделанных фильмов. Но мало кто добивается такого результата, а потому большинству приходится искать другие способы демонстрации своих работ. Чрезвычайное значение для молодых кинематографистов приобрели кинофестивали, самые крупные из них превратились в площадки по найму для больших студий и продюсеров. Это привело к цепной реакции, и теперь попадание «независимого» фильма на основные фестивали (Венецианский, Берлинский, Торонтский или Каннский) столь же мало вероятно, как получение поддержки крупной студии. При этом возникло множество мелких фестивалей, часто имеющих территориальную или тематическую привязку (женщины-кинематографисты, афроамериканцы, гомосексуальная тематика и проч.). Некоторые из них проводятся в Сети — «виртуальные» кинофестивали. Интернет дает потенциальным кинематографистам платформу другого рода — все более доступные и простые в обращении стрим-технологии и позволяющие их использовать сайты. Наиболее известный из них, вероятно, «YouTube», но существует и множество других возможностей, включая видеоразделы «Google» и «Yahoo!», где пользователи могут размещать короткие ролики, которые доступны для просмотра любому, кто имеет доступ к компьютеру и Интернету. Большинство этих сайтов позволяет давать оценку увиденному и писать комментарии, а также переправлять видео другим пользователям. Интересные, хорошо сделанные или просто модные ролики имеют гигантскую, но не платящую деньги аудиторию. По-видимому, более полезна для независимых кинематографистов возможность вывешивать на этих сайтах трейлеры своих фильмов, направляя ссылку на них продюсерам, критикам и другим кинематографистам. И хотя шансы того, что видео на «YouTube» принесет своему создателю крупный голливудский контракт, крайне малы, тем не менее его имя и работа получают определенную известность и круг зрителей. Последнее, как уже было отмечено в первой главе, не прошло мимо внимания Голливуда, оценившего потен-

циал «YouTube» и социальных сетей вроде «Facebook» или «MySpace» для повышения интереса к своей продукции. Так, «Змеинный полет» (Д.Р. Эллис, 2006) был широко разрекламирован в Интернете, с «утечкой» наиболее впечатляющих сцен. В случае «Монстро» (2008) Интернет использовался гораздо более интересным — практически противоположным «Змеинному полету» — образом, с настоящими тизерами (например, кадрами, когда голова статуи Свободы падает на улицы Нью-Йорка, но мы не видим, что является тому причиной) и атмосферой сугубой секретности, которая усилила связанные с фильмом ожидания.

Социальный и культурный контексты: антропология кино

Хотя идеологические подходы к кино затрагивают некоторые аспекты его производства, как правило, это происходит в рамках марксистской/политэкономической модели: скажем, Голливуд существует в государстве с капиталистической экономикой, а потому обречен производить безобидные жанровые фильмы, тем самым максимально увеличивая свои доходы и ограничивая финансовые риски, и т.д. Нет сомнения, что экономики США, Франции или Индии играют важную роль (особенно в случае распространения и проката, по отношению к которым государство обычно занимает активную позицию), но нельзя недооценивать влияние других факторов, в первую очередь социального и культурного порядка. Из всех рассмотренных нами аспектов производства в наименьшей мере изученным остается его социокультурный контекст. Между тем фильмы создаются не в культурном вакууме — даже голливудские, хотя они воспринимаются как культурно не маркированная «норма»³¹. На сегодняшний день существует очень мало работ, посвященных влиянию социокультурных факторов на контекст кинопроизводства, еще меньшее их число получило достаточную известность, и только в единичных случаях речь идет о Голливуде. Хотя термин «культура» встречается в некоторых исследованиях, обычно он обозначает культуру самого Голливуда — систему «звезд» и воздействие на конечный продукт местной голливудской политэкономии. Выполненный Траубе разбор фильма «Секрет моего успеха» (Г. Росс, 1994) — один из немногих примеров анализа влияния на конкретный голливудский фильм американского общества в целом. Интерес

³¹ В предыдущем примечании я упомянул серию книг о национальных кинематографах, выпускаемую издательством «Wallflower Press»: она не включает книгу, посвященную США, поскольку Голливуд воспринимается как нечто отличное от национального кинематографа.

также представляют наблюдения Эскью за съемками голливудского фильма в Южной Африке и теми важными культурными несовпадениями, которые обнаруживались между голливудскими кинематографистами и участвовавшими в съемках африканскими актерами (Askew 2004). Чаше можно встретить работы о связях определенного фильма или развития определенного киножанра с историческими событиями (примерами могут служить «Уолл-стрит» (1987) Оливера Стоуна — размышление о капитализме образца 1980-х годов, а также поток патриотических фильмов после 11 сентября). Антропология способна углубить наше понимание кино, поскольку работает именно с несовпадениями, то есть с тем, что является *культурно заданным*, — социокультурными нормами и ценностями, которые закладываются в фильмы в процессе производства.

Антропология

Одна из первых попыток соединить кино с антропологией была предпринята Г. Паудермейкер в ее книге о Голливуде (Powdermaker 2002 [1950]). Эта работа во многом является детищем своей эпохи (например, в плане довольно элементарного понимания массмедиа как инструмента манипуляции), но тем не менее представляет интерес не только в силу новизны или как историческое явление. На первых ее страницах присутствуют несколько чрезвычайно важных для нас тезисов. Во-первых, Голливуд — не изолированный феномен, но часть общества, внутри которого он существует. Во-вторых, голливудское кинопроизводство является не только искусством, но *и* индустрией и должно рассматриваться в обоих аспектах. Однако в самом исследовании эти проблемы представлены в разной мере: «Антрополог рассматривает любой сегмент общества как часть целого; он видит Голливуд как одну из составляющих Соединенных Штатов Америки, а сами США — как часть более общей западной цивилизации. Проблемы киноиндустрии не уникальны, но целый ряд особенностей современного мира в Голливуде доведен до крайностей, тогда как другие, напротив, приглушены. Таким образом, Голливуд — не отражение, но карикатура отдельных современных тенденций, которые, в свою очередь, оставляют отпечаток на производимых им фильмах» (Powdermaker 2002, с. 163—164; курсив мой).

В конечном счете Голливуд не просто оказывается частью общества, но начинает напоминать плохого предпринимателя, который является социальным злом даже тогда, когда производит то, чего хотят люди. Такая теоретическая установка понижает информативность исследования Паудермейкер: она действительно пишет о контексте существования Голливуда, однако этот контекст не столько взаимодействует с Голливудом, сколько помогает ему оправдывать свои идеологические преступления

против «масс». При этом Голливуд почти исключительно рассматривается как индустрия — и лишь в малой степени как разновидность искусства. Как можно видеть на примере книги Паудермейкер, антропология сама по себе не гарантирует лучшего понимания кино; тем не менее в этой книге есть полезные наметки того, какое применение можно найти этой дисциплине и связанным с ней подходам.

Более полезным и, по-видимому, более интересным опытом сочетания кино и антропологии стала работа Бабба 1981 года о визуальном взаимодействии в индуизме между верующими и божествами. Верующие хотят видеть и, что более важно, быть увиденными богами. Созерцание в данном случае позволяет созерцателю воспринять частицы добродетели божества. Это само по себе в высшей степени любопытное понимание зрения, но для нас интересно то, что в качестве одного из примеров Бабб использует популярный религиозный фильм «Джай Сантоши Ма» (В. Шарма, 1975). Бабб начинает анализ фильма с постулирования его значения с точки зрения представленной концепции: «Народное [vernacular] кино — богатый, но малоиспользуемый источник культурной информации» (Babb 1981, с. 391). Это тем более интересное заявление, что в нем содержатся два тезиса. Первый сформулирован прямо: антропологи должны анализировать художественные фильмы на предмет их культурного содержания (автор сопоставляет этот материал с туземными медиа); второй, скорее, подразумевается: культурный контекст оставляет свой отпечаток на художественных фильмах. Хотя Бабб не входит в подробности сюжета или способа повествования, его разбор содержания фильма чрезвычайно полезен. В ряде сцен, включая центральный эпизод картины, верующие обмениваются взглядами с богиней — и в виде изображения (статуи), и непосредственно, хотя в последнем случае такой обмен имеет непрямой характер. На всем протяжении фильма камера представляет субъективные точки зрения, поэтому в упомянутых сценах присутствуют кадры «от первого лица», то есть и с позиции молящихся, и с позиции богини. Например, «во время танца они [женщины] смотрят на богиню, и когда камера оборачивается к ней, мы предположительно видим то, что видят они, — изображение божества, на которое мы смотрим снизу вверх <...>. Когда же камера переключается на точку зрения богини, мы начинаем сверху вниз взирать на молящихся, которые, в свою очередь, смотрят на нас» (Babb 1981, с. 392).

Далее Бабб указывает, что поскольку индуистам хорошо известна концепция дурного глаза, то идея, что глаза — не просто зеркало души, но некая опасная инстанция, не кажется им столь уж странной. В индуистском мире смотрение означает своего рода прикосновение к тому, на что направлен взгляд. Эта особая культурная перспектива составляет основу фильма. Анализируя его, Бабб выстраивает модель интеграции кино

и антропологии, которая охватывает и содержание, и контекст. Как мы увидим далее, это имеет важнейшее значение для антропологии кино.

Наиболее очевидной точкой пересечения антропологии с исследованиями кино является, вероятно, интерес первой дисциплины к незападным культурам и накопленные ею знания в этой сфере. В киноисследованиях западные фильмы часто рассматриваются с точки зрения влияния на конечный продукт социального или культурного контекста. Действительно, существует практически обратная зависимость между степенью известности того или иного фильма/киноиндустрии и тем, будет ли он(а) обсуждаться при помощи тех теорий, о которых шла речь в предыдущей главе, или в терминах культурной и социальной специфики. Так, фильмы из Африки и Индонезии имеют больше шансов подвергнуться культурному анализу, тогда как голливудская продукция крайне редко становится предметом подобного разбора. Об этом много писал Юкадайк (Ukadike 1994, 2000, 2002); Фрайберг (Freiberg 2000) указывал на существование такой тенденции в исследованиях японского кино, особенно выделяя Макдональда и Ричи. В изданном Хиллом и Черч Гибсоном томе (Hill and Church Gibson 2000) представлен целый ряд теоретиков, освещающих проблемы, с которыми сталкиваются (и которые производят) исследования «мирового кинематографа». Основное наблюдение сводится к тому, что, когда западные теории прилагаются к западным фильмам, это нередко делается слишком грубо, без учета культурной специфики и различий. Например, если вернуться к «Джай Сантоши Ма», субъективизация взгляда богини на молящихся не может быть «реальной» с западной точки зрения и подлежит целому ряду различных толкований, в зависимости от избираемого подхода. В нем можно видеть метафорическое изображение, идеологический комментарий, модель поведения в соответствующих обстоятельствах или вуайеристскую фантазию на тему социального контроля. То, что данная репрезентация может считаться вполне реалистической в рамках соответствующей культурной среды, не означает, что так ее должна трактовать кинотеория. Юкадайк приводит другой пример из фильма «Ксала» (У. Сембен, 1975): феминистская критика психоаналитического уклона увидела в сцене, где пищу толкут пестиком в ступе, очевидный фаллический символ, тогда как Сембен использовал ее как метафору столкновения африканского и западного образа жизни, что является одной из основных тем фильма (Ukadike 2000, с. 190). Это может показаться чем-то вроде «ловушки 22»: западные исследователи обречены на провал, будут они использовать западную теорию или нет. Тем не менее это очень важный вопрос, поскольку мы видим, что разные фильмы по-разному воспринимаются и интерпретируются критикой, теоретиками и зрителями. Эта система двойных стандартов, о которой уже шла речь во второй главе, является серьезной проблемой для кинематографистов и киноиндустрий Третьего мира. Речь идет о двух самостоятельных, но вза-

имосвязанных вопросах: приложимы ли к незападному кинематографу теории, разработанные для западных фильмов и на их основе, в особенности если речь идет о той его части, которая выступает против западной кинематографии? И если эти теоретические модели приложимы, то почему они не применяются в равной мере в обоих случаях? Третий вопрос состоит в том, почему обычно только произведения незападного кинематографа рассматриваются с точки зрения культуры (в ее антропологическом понимании)? Так, африканские кинематографисты в высшей степени болезненно реагируют на часто звучащее мнение, что африканское кино можно интерпретировать только в контексте африканской устной культуры (Ukadike 2000), а не при помощи психоанализа, структуриализма или методов литературной теории. Как независимо друг от друга указывают Макдональд (McDonald 2006) и Чоу (Chow 1995), ситуацию усугубляет то, что используемые в таких анализах культурная черта или социоисторическая особенность нередко бывают неправильно поняты или не имеют отношения к рассматриваемым материям. Чоу пишет о том, что западные исследователи уделяли немало внимания конструированию пространства в таких фильмах, как «Желтая земля» (Ч. Кайгэ, 1984) или «Красный гаолян» (Ч. Имоу, 1989), видя в нем критику Культурной революции, но не пытаясь понять, какой смысл это имело для местного сообщества. Однако взаимодействие между фильмом и аудиторией должно истолковываться в локальных терминах, в особенности с оглядкой на местные политические и идеологические конструкции. Именно в этом смысле Чоу ратует за антропологию кино, то есть такой подход, который учитывал бы как местную специфику выстраивания смысла, власть и политику (контекст), так и реальное содержание фильма — из-за их аналитической ценности (культурной детерминированности) и из-за диалога с аудиторией. Действительно, при обращении к такого рода проблемам антропология способна подсказать новые продуктивные способы киноанализа. Как мы видели на примере работы Паудермейкер, антропологический подход к кино не содержит в себе все ответы, но помогает начать формулировать по-настоящему продуктивные вопросы.

Конкретный анализ. *«Секрет моего успеха»*

Как уже было сказано, Голливуд часто представляется существующим вне какого-либо культурного контекста — что-то вроде позиции «У меня нет акцента — это у других он есть». Это лицемерие, причем небезопасное. Голливудские кинематографисты существуют в социальном и культурном контексте, который отчасти сами же и создают (поскольку являются крупными культурными производителями) и который находится в постоянном



Многоязычные кинотеатры распространены в Африке,
но показ фильмов может проводиться
в самых неожиданных местах,
как в этом спортивном и развлекательном центре в Гамбии.
Фотография Виктора де ла Фуэнте (2008)

диалоге с более широким общеамериканским контекстом. В первой главе мы показали, что Голливуд все больше полагается на блокбастеры, то есть использует модель малый риск / высокая прибыль, существование которой зависит от способности привлекать как можно больше людей. Это означает, что вы должны удовлетворить ожидания большинства зрителей. Для этого вам необходимо производить то, что им понятно и приносит удовольствие. На первый взгляд может показаться, что это противоречит марксистской модели или теориям Франкфуртской школы, но на самом деле говорит лишь о необходимости более нюансированного подхода. Кинопроизводители и общество находятся в ситуации неравного, но динамичного диалога. Кинематографисты могут «говорить» своей публике, что ей следует думать, но только в той степени, в какой она уже усвоила значительную, если не большую, часть послания. Эта модель постепенного убеждения во многом соответствует идее *гегемонии* Грамши или теории *диалогизма* Бахтина, выделяя в качестве объекта исследования ситуацию обмена. Примером антропологического подхода к идеологическому обмену может служить разбор Траубе фильма «Секрет моего успеха» (Г. Росс, 1987). С одной стороны, это забавная комедия с хорошим подбором актеров (включая Майкла Дж. Фокса); с другой — воспроизведение и развитие типичного для рейгановской эры социополитического дискурса в пользу меритократии и личных достижений (Traube 1994). В этом конкретном анализе мы рассмотрим социальный и культурный контекст, который является не только главным пуантом фильма, но и средой его возникновения и завоевания успеха.

Траубе отмечает, что «Секрет моего успеха» — один из многих фильмов середины 1980-х годов, пропагандировавших ценности рейгановской эпохи: социэкономическую мобильность каждого отдельного человека и его личную успешность (Traube 1994, с. 557). Вместе с такими картинами, как «Все верные ходы» (М. Чэпмен, 1983), «Выходной день Ферриса Бьюллера» (Дж. Хьюз, 1986), «Ничего общего» (Г. Маршалл, 1986), «Секрет моего успеха» определяет универсального американского героя в терминах современного (на тот момент) американского общества, существующего в условиях ориентированного на потребителя корпоративного капитализма. Если добивающиеся всего собственными силами персонажи Горацио Олджера или стоические ковбои вестернов уже давно вошли в американскую мифологию и стали культурными героями, то Америка 1980-х годов — встревоженная культурными войнами 1960-х и 1970-х, напуганная экономическим кризисом 1970-х и «холодной войной», обременен-

ная разочарованиями никсоновской эры и событиями вьетнамской войны — нуждалась в новом герое, более приспособленном к ура-патриотизму и социальному хладнокровию нового правого крыла (примерами которого являются правительства Рейгана в США и Тэтчер в Великобритании). Этот герой нашел, по-видимому, наиболее полное воплощение в персонаже Фокса — Брентли Фостере (Traube 1994, с. 573).

Фостер — персонаж в духе Горацио Олджера, живущий в мире печально знаменитого Гордона Гекко (герой Майкла Дугласа в фильме О. Стоуна 1987 года «Уолл-стрит»), чей девиз «жадность — это хорошо». В начале фильма Фостер уезжает с фермы, на которой вырос, и мечтает об успехе в Нью-Йорке. Его личные способности и полезность не подвергаются сомнению, поскольку мы знаем, что он закончил колледж (я намеренно использую эту ценностную риторику, чтобы передать впечатление, которое стремится сформировать фильм). Показ его приезда в Нью-Йорк перемежается изложением предыстории. Как подчеркивает Траубе, фильм скупыми, но выразительными чертами рисует образы сельской жизни, тяжелого труда и даже отдельные стороны характера героя: независимость, экономность, умение работать на совесть, честность, прочные личные и семейные ценности (хотя, как мы убедимся чуть позже, последняя констатация чревата некоторой иронией). Но мечты Фостера определяются потребительскими ценностями образца 1980-х годов с их стремлением к беспредельному обогащению (Traube 1994, с. 573). Фостер приезжает в Нью-Йорк, считая, что обеспечен работой и карьерой, но его увольняют в первый же день, еще до того, как он смог найти отведенный ему в офисе стол. Дела идут все хуже, он вынужден снимать жилье в трущобах, которое, пока у него есть надежды, кажется ему колоритным и живым местом, но, когда он оказывается безработным, внезапно предстает совершенно иным, и Фостер обнаруживает себя в окружении бедности и насилия, слабо контролируемого властями. Это пространство пришедшего в упадок капитализма становится отправной точкой или контекстом дальнейшей борьбы героя за место под солнцем. Противоположностью ему выступает сфера Гекко и подобных ему — мир небоскребов и корпоративного бизнеса, в который хочет проникнуть Фостер. Однако этот мир совсем не таков, как он ожидал, и его старомодных добродетелей и способностей недостаточно, чтобы получить место. И тут новый культурный герой резко отклоняется от обычной траектории подобных персонажей: чтобы соответствовать требованиям корпоративного мира, Фостер подделывает свое резюме (Traube 1994, с. 574). Однако и это не имеет

желанного эффекта, поскольку — и это, согласно фильму, истинная реальность Америки 1980-х годов — он не принадлежит к национальному меньшинству и не является женщиной (прямой выпад против позитивной дискриминации).

В конце концов Фостер перелаживает себя и звонит дальнему родственнику, надеясь получить работу благодаря семейным связям, а не личным возможностям и умениям. Этот родственник, дядя Говард (Ричард Джордан), является исполнительным директором многонациональной корпорации. Пробывшись к нему, Фостер получает работу — по сортировке почты. Это практически самая низкая ступенька корпоративной лестницы. В сверхиерархизированном мире большого бизнеса это безнадежная позиция, тупик. Почтовый отдел совершенно отрезан от корпоративной иерархии: два мира существуют в одном пространстве, но между ними нет ничего общего (Traube 1994, с. 574). Разочарование Фостера усиливает тот факт, что его непосредственный начальник — мелкий тиран, который настроен против него и стремится (безуспешно) испортить ему жизнь. Однако в условиях системы слепого бюрократического контроля низший и средний менеджмент практически бессилён, поскольку такая позиция подразумевает отсутствие настоящей власти (или мобильности), только ответственность. Это приводит к тому, что, за исключением высших уровней, повсюду царят апатия и равнодушие. Единственный ресурс, которым располагают отвечающие за доставку почты работники, — контроль над потоками информации, что обычно является функцией высших уровней управления. Однако доставщики почты не могут действовать в соответствии с этой информацией. Но Фостер понимает, что надо не пытаться подняться по корпоративной лестнице, а создать подставную персону, уже занимающую одну из верхних ступеней (Traube 1994, с. 575—576). Отыскав пустующий офис, он придумывает нового менеджера высшего уровня (доступ к информации почтового отдела означает, что он обладает необходимыми средствами для создания этой роли — именных бланков, именной таблички и других символов корпоративного статуса) и начинает вести двойное существование как почтовый клерк Фостер и менеджер высшего звена Карлтон Уитфильд. Это приводит к ряду комических ситуаций, поскольку ему приходится быстро менять одежду и идентичность — в какой-то момент секретарь застаёт его в кабинете полуголым. Естественно, Фостер/Уитфильд добивается больших успехов — иначе бы фильм имел другое название. Он спасает компанию, отбивает у дяди любовницу и даже заводит роман с его женой (то есть со своей «тетей»). Это звучит очень в духе эдипова комплек-

са (который на определенном уровне имеет место), но в данном случае отец — или дядя — представляет устаревшее понимание экономики, уже не имеющее отношения к новым финансовым реалиям. И хотя в фильме присутствуют и другие аспекты, основная его часть посвящена трем типам отношений: Фостер/Уитфильд и дядя Говард, где Фостер представляет свежую кровь и новые идеи; Фостер и любовница Говарда, в которую герой влюблен и пытается освободить от его власти (в фильме отчетливо показано, что их отношения держатся, с одной стороны, на потребности в авторитете, с другой — на сильном стремлении все контролировать); Фостер и тетя Вера, которая обучает деревенского юношу утонченному аристократическому поведению, позволяющему ему на равных общаться с элитой, как того заслуживают его ум и деловые способности (Traube 1994, с. 577). В итоге двойная игра Фостера выходит наружу, и его увольняют. Но в этот момент корпорация оказывается на грани краха; положение спасают Вера, Фостер, подруга героя (бывшая возлюбленная Говарда) и еще парочка достойных (но не столь достойных, как Фостер) людей, тем самым обеспечивая триумфальное окончание истории (Traube 1994, с. 579—580). Как выясняется, Вера купила долю в компании, и ее друзья в банковском бизнесе согласились финансировать приобретение спекулирующей компании (что воспринимается очень иронично в аспекте экономических событий начала XXI века).

Если не учитывать контекст этого фильма, то перед нами обычная веселая комедия со счастливым концом, действие которой происходит в специфической обстановке, не представляющая ничего особенного. Мы видим некоторые основания для ее психоаналитической интерпретации, и очевидно, что на первом плане стоит проблема бюрократической системы. Однако если посмотреть на нее в более широком контексте кинопроизводства, то можно понять ряд важных вещей: для какой аудитории она была предназначена, какие ценности оказались воплощены в ее сюжете, персонажах и повествовании. Эпоха Рейгана стала временем окончательного заката ориентированной на производство экономики. Центральным элементом плана Фостера по спасению компании и неотъемлемой частью его собственного представления об успехе является экономика потребления. Это может показаться довольно банальным, но далее мы переходим к более глубинным смысловым уровням, поскольку экономика потребления радикальным образом изменяет другие аспекты американского общества: социальное контролирование осуществляется путем убеждения и соблазна, а не прямого подавления (по крайней мере, для иму-

щих; для неимущих, как можно видеть на примере соседей Фостера по трущобам, подавления никто не отменял); имидж так же важен, как и суть (это прямо подчеркивается в нескольких эпизодах фильма); и, что более существенно, фильм обращен к молодой аудитории, которую убеждают в том, что мир, в котором ей предстоит жить и работать, именно таков — он несовершенен, но, обладая необходимыми качествами, обязательно добьешься успеха. Такова свойственная идеологии рейгановской эпохи мечта о меритократии (Traube 1994, с. 581). В конечном счете новый культурный герой (Фостер) является лишь слегка обновленным вариантом предшествующих, но он лучше подходит своим времени и месту и репрезентативен для них.

ГЛАВА IV

КОНТЕКСТ РЕЦЕПЦИИ

В конце 1980-х годов [в Таиланде] не было узаконенного пространства для публичного обсуждения таких проблем, где люди могли бы открыто выражать свои мнения и выслушивать мнения других. Хотя газеты могли печатать, что хотели, следствием прямого упоминания отдельных имен или групп людей нередко становилась ручная граната, брошенная в окно спальни журналиста или издателя. На телевидении не было передач, посвященных расследованиям или комментированию последних событий, на радио — интерактивных шоу. Запреты и осторожность [при публичном обсуждении в Таиланде политических, экономических и религиозных тем] привели к появлению своеобразного парадискурса, где обсуждение той или иной темы ведется через отсылки к чему-то другому — прежде всего, телевидению или рассказам. Нарративы могут истолковываться как повествования о чем-то другом: так, богатый старший сын из современной китайской теледрамы, у которого семейные проблемы, может стать кодовым именем в разговоре о кронпринце. Современные события, теле- и киноповествования способны обрести свое место в бесконечной означающей последовательности тайской истории, неся в себе больше значений, чем может показаться, если учитывать только уровень прямого смысла.

*А. Гамильтон. Национальная картина:
тайские медиа и культурная идентичность*

Введение

Первые попытки теоретического осмысления кинематографа были связаны с его легитимацией в качестве нового искусства, поэтому нет ничего удивительного в том, что проблема аудитории далеко не сразу вошла в повестку дня. Сказанное не означает, что до этого никто не думал о публике, но в ходе обсуждения попыток легитимации кино (формализм) и проблем, возникших вместе с технологией (массовых) визуальных медиа, разновидностью которых является кино (Франкфуртская школа), проблема восприятия и понимания фильмов обычными зрителями как-то отошла на второй план. Но с точки зрения тех подходов, о ко-



Кинотеатр «Cathay» в Шанхае (Китай).
Фотография Шун-че (Марка) Чана (2006)

торых пойдет речь в этой главе, любое определение кинематографа остается неполным, если в нем не учитываются аудитория и то, что она привлекает из потребляемых ею фильмов.

Теория кино

Первыми, кто заговорил об аудитории (пусть в ограниченном смысле) и начал о ней писать, были марксистски ориентированные теоретики Франкфуртской школы, хотя, как уже было сказано, кино для них было частью более общей проблемы капиталистического манипулирования массами посредством популистских медиа (Barker 2000, с. 44—45). Было бы интересно оценить, до какой степени такое отношение к кинематографу было продиктовано тем, что в ранний период существования (т.е. до 1920-х годов) его публика в основном состояла из рабочего класса и (в случае США) иммигрантов. К тому времени, когда писались соответствующие работы, уже вошли в силу студийная и звездная системы Голливуда, фильмы стали более повествовательными и состав аудитории, безусловно, изменился. Однако не исключено, что теоретики Франкфуртской школы реагировали на более раннее положение вещей, когда кино ассоциировалось с убогими никельдеонами и ярмарочными развлечениями. Так или иначе, но они считали, что медиа (как часть более общей культурной индустрии) являются орудием, используемым элитами для подчинения масс. Будучи дешевым популярным развлечением, кино помогает контролировать массы, делает их менее чувствительными к неравенству, являющемуся неотъемлемой частью капиталистической системы, чье существование в свою очередь зависит от покорности масс. Популярные медиа достигают этого эффекта несколькими путями: пустые развлечения «умиротворяют» публику, потворствуя низкопробным развлечениям; фантазии помогают ей позабыть о тяжелой реальности; а изображающие «хорошую жизнь» кинофильмы и телешоу убеждают рабочий класс, что его положение может улучшиться, если много трудиться и сотрудничать с системой. Эта аргументация нам вполне знакома, мы ее слышим всякий раз, когда речь заходит о потенциальной вреде медиа: например, о том, что пропитанные насилием фильмы (видеоигры, музыка в стиле дэт-метал) напрямую провоцируют на насилие своих зрителей и слушателей. Но я не хочу создать впечатление, что теория кино полностью игнорировала проблему публики; многие направления стремились понять, что именно происходит с аудиторией в кинотеатре. На первое место тут, пожалуй, стоит поставить психоанализ, о котором уже шла речь во второй главе.

Все ранние попытки осмысления кино включали рассмотрение вопроса: что зрители получают от этого зрелища? Почему люди ходят в

кино и, по-видимому, извлекают из этого удовольствие? Формалистский подход предполагает, что зрителям не только интересно, но и нравятся такие вещи, как умело поставленное освещение, хорошая композиция, искусные мизансцены. Согласно марксистским подходам, массовая публика любит кино, поскольку ей положено его любить. Политологические исследования показывают, ходят ли люди на тот или иной фильм (или тип фильмов) и каковы демографические параметры (пол, возраст, уровень дохода и т.д.) собираемой определенным фильмом аудитории. Однако ни один из этих подходов не объясняет, почему люди — как все вместе, так и по отдельности — любят кино. Так в киноисследованиях пришел психоанализ (см., например, изложение взглядов Малви во второй главе). Если подумать, то это действительно странное занятие — сидеть в темном зале в окружении незнакомых людей и следить за сменой на экране двухмерных изображений, которые в нашем мозгу превращаются в целостную трехмерную картину. Почему мы не только это делаем, но и получаем при этом удовольствие — один из важных аспектов психоаналитического понимания кино. Это понимание, более подробно освещенное во второй главе, предполагает, что фильм «подключается» к нашему подсознанию — как в хорошем, так и не в столь хорошем смысле. Как мы уже видели во второй главе, исследования в этой области выводят на первый план аудиторию (пусть в довольно ограниченном понимании), субъекта и «идентификацию». Но не сразу очевиден тот факт, что речь тут идет не о реальных людях, а об идеализированной, теоретически сконструированной аудитории. Психоаналитический подход часто критиковали за то, что его не слишком интересуют мысли и чувства конкретных зрителей (см.: Barker 2000). А когда мнения реальной аудитории не согласуются с теорией, это несоответствие считается свидетельством того, насколько успешны массмедиа в навязывании публике ложного сознания.

Исследования рецепции и аудитории

Исследования коммуникации

Первые систематические попытки пробиться к «реальной» аудитории были, вероятно, предприняты в рамках исследований медиа и коммуникаций. Однако сегодня их интерпретация того, как публика воспринимает потребляемый ею медийный продукт, вызывает возражения с точки зрения как использовавшихся моделей, так и методов. Как было сказано в предыдущей главе, одной из первых вошла в оборот *модель передачи* (иначе — *гипотермической иглы*), согласно которой происходит прямая односторонняя передача сообщения от его производителя к получателю (O'Sullivan et al. 1994, с. 137). На смену ей пришла более

сложная *двухступенчатая модель*, которая, как свидетельствует ее название, предполагала менее прямое взаимодействие между производителем и реципиентом. Те реципиенты, которые имеют больший доступ к медиа или лучшее их понимание, служат передатчиками для тех, кто имеет более ограниченный доступ или менее восприимчив к передаваемым сообщениям (O'Sullivan et al. 1994, с. 322—323). Другая черта ранних коммуникационных подходов связана с использованием количественных (статистических) методов, то есть анкет, опросов и т.д. Результаты таких исследований часто полезны для политологических исследований — например, изучения того, как влияют на численность и состав аудитории изменения в цензурном законодательстве или классификации фильмов, или при изучении более общих демографических тенденций на примере посетителей кинотеатров. Такова, скажем, работа Гренфелла о массмедиа в Малайзии (Grenfell 1979), которая в основном построена на сопоставлении данных об уровне востребованности различных медиа, хотя он делает некоторые обобщения и объясняет наблюдаемые различия в численности зрителей. Тем не менее количественные исследования не слишком хорошо объясняют, *почему* происходят такие изменения. Так, когда я проводил полевые исследования, связанные с фильмами на малайских языках, то несколько раз сталкивался со следующим объяснением низкого уровня их посещаемости: люди в Малайзии относительно рано обзаводятся семьями, и ходить в кино становится для них слишком дорогим удовольствием. Семейные люди, как правило, не оставляют детей дома (это относится к большинству населения, за исключением элиты — верхних слоев среднего класса и выше), кроме тех случаев, когда надо идти на работу. Поход в кино означает, что надо брать с собой детей и платить за них. Это вполне удобный вывод, обоснованный рядом количественных исследований, проводившихся по упомянутым выше методам, но он не дает ответа на вопрос, почему необязательной роскошью становится именно кино. Семьи, в основном, обладают достаточным доходом, то есть отказ от кино — осознанный *выбор*, причины которого не вполне объясняют статистические выкладки. Тут необходимы подходы иного рода.

В медийных и коммуникационных исследованиях используются и качественные методы изучения аудитории, что привело к появлению ряда ценных для нас трудов. Качественные исследования коммуникаций были в числе первых, рассматривающих проблемы незападных аудиторий. Прекрасным примером тому может случить проведенный Лопесом анализ латиноамериканских *теленовелл* (мелодраматических телесериалов) (Lopez 1995). Теленовелла — мыльная опера заранее определенного размера, обладающая набором типичных характеристик, в частности склонностью к мелодраматичности. Лопес приводит краткий обзор истории исследования латиноамериканских теленовелл: так, в 1970-е годы, в пору расцвета массмедийного подхода, многие латиноамериканские критики

видели в этом развлечении тайное влияние США, стремящихся «оглупить» население и способствовать его отчуждению от национальной культуры (Lopez 1995, с. 256). В 1980-е годы маятник качнулся в другую сторону, и теленовеллу стали рассматривать как спасительницу латиноамериканской культуры и оружие в борьбе против культурного господства США (Lopez 1995, с. 256—257). Из чуждого Другого она за одно десятилетие превратилась в культурного героя. Обе позиции, конечно, являются крайностями, и значительная часть работы Лопеса сводится к маневрированию между ними. Для публики теленовелла — пространство взаимодействия, особенно в вопросах модернизации и отношений между аудиторией и производителем. По мнению Лопеса, она должна быть понята как агент сложных процессов модернизации и построения нации (Lopez 1995, с. 257). В том, что касается построения нации, коммерческий успех теленовелл обеспечил латиноамериканским телеканалам и телеиндустрии в целом некоторую долю независимости от культурной индустрии США и, соответственно, некоторую долю собственного влияния. В отличие от кинопроизводства, которое не выдерживает сравнения с Голливудом, теленовелла привела к расцвету латиноамериканской телеиндустрии. Внутри этого жанра легко различаются особенности, характерные для продукции разных латиноамериканских стран: мексиканские теленовеллы отличаются крайним драматизмом и резким контрастом добра и зла; бразильские считаются более реалистическими и требуют больших затрат на производство. Продукция других стран Латинской Америки находится между этими двумя категориями, там часто добавляется к теленовеллам комический элемент — в Колумбии он даже выходит на первый план (Lopez 1995, с. 261—262). Итак, теленовелла снабжает латиноамериканских зрителей понятными и узнаваемыми образами, с которыми они могут идентифицироваться, тем самым подтверждая свою национальную идентичность. В 1990-е годы, когда в местной и межрегиональной риторике стали господствовать панлатиноамериканские настроения, различия между национальными теленовеллами начали размываться. Тем более, что, имея большую аудиторию в США, теленовелла стала оказывать влияние и на их гигантскую культурную индустрию (Lopez 1995, с. 266—267).

Конкретный анализ. *Наблюдения за людьми, смотрящими телевизор*

Этот конкретный анализ будет посвящен одному из первых опытов изучения аудитории, где использовался качественный метод, — анализу телеаудитории. Им занимались исследователи культуры и исследователи коммуникаций, а также антропологи. Основную часть разбора мы посвятим обзору общих проблем и

методологии этого подхода на примере работы Луизы Спенс о зрительницах дневных мыльных опер (Spence 1995). Качественные исследования телеаудитории вызывают определенную критику, но в целом они оказались весьма полезны, модифицировав способы концептуализации и, соответственно, изучения этого предмета. Мы поговорим об их сильных сторонах, о тех изменениях, которые они приносят в исследования зрительского восприятия, и о том, как они применяются в медийных исследованиях и в антропологии. Последняя имеет то преимущество, что антропологические исследования ведутся на протяжении большого времени и предполагают как можно более тесное участие исследователя в повседневной жизни людей. Влияет ли это на конечный результат исследований? Итак, рассмотрим конкретный случай и попробуем наметить основу для сравнения различных теорий и методов изучения аудитории.

Спенс начала свои исследования еще в 1980-е годы, ее в особенности интересовало то удовольствие, которое получает от американских дневных сериалов женская аудитория. Название статьи «Они прикончили Марлену, но теперь она в другом шоу» (1995) она позаимствовала из разговора своих матери и бабушки, регулярно смотревших мыльную оперу «Дни нашей жизни» [сериал начат в 1965 году, продолжается и сейчас]. Поскольку бабушка пропустила несколько серий, то мать рассказывала ей о развитии событий: «Они [создатели сериала] прикончили Марлену [одну из основных героинь], но теперь она [актриса, игравшая Марлену] в другом шоу» (Spence 1995, с. 182). Бабушка поинтересовалась, кто это сделал, то есть кто из персонажей шоу убил Марлену, и мать назвала его имя. Этот разговор подтолкнул Спенс к более глубокому изучению взаимодействия фантазии и реальности, которое возникает при просмотре мыльных опер. Особенно ее заинтересовал механизм переключения от реальности (создатели сериала, актриса, получившая другую работу) к миру сериала (персонаж Марлена погибает от рук другого персонажа). Вскоре после того, как я прочел статью Спенс, мне довелось столкнуться с похожей моделью восприятия. Я был в Англии, и в одном из лондонских автобусов услышал, как сидящие неподалеку от меня две женщины обсуждают семейные события и одновременно британскую мыльную оперу «Жители Ист-Энда» [сериал существует с 1985 года до наших дней]. Я обратил на это внимание, поскольку они говорили на обе темы одновременно — до такой степени, что я не сразу понял, в чем дело. Спешу добавить, что разговор был громким и скорее раздражал, чем был интересным, пока я не услышал, как одна из них говорит о члене своего

семейства («мой племянник» или что-то в этом духе), а другая в ответ начинает обсуждать отношения между персонажами сериала «Жители Ист-Энда». Меня эта сцена поразила, поскольку она, по-видимому, подкрепляла стереотипное представление о том, что зрители мыльных опер неспособны отличать сериальные вымыслы от реальности собственной жизни. Как указывает Спенс, существует множество историй о том, как люди кидались с кулаками на «плохих» персонажей или посылали свадебные подарки только что поженившимся (Spence 1995, с. 182). Приведенные примеры, особенно услышанный мною разговор, как будто подкрепляют этот стереотип, но, по словам Спенс, если поговорить со зрителями, то убеждаешься, что это не так и что на самом деле они обладают четким представлением о «реальности», через призму которой они смотрят сериал и осмысливают его события. Однако они так же хорошо ориентируются в «реальности» сериала, которая отчасти пересекается с настоящим миром, но во многом отстает от него, а потому их оценки, скажем, правдоподобия тех или иных сюжетных поворотов и приемов («Твой отец не Билл, а Джон...») или воскрешения «умерших» персонажей построены на сложном смешении обеих реальностей. Факты и вымыслы переплетаются друг с другом, образуя привычный и одновременно странный мир. Персонажи, ситуации и места действия знакомы, но, в силу своего телевизионного существования, необычны. К этому стоит добавить, что создатели американских мыльных опер (в отличие от их британских или австралийских коллег) считают, что обычная жизнь недостаточно интересна, отсюда их склонность к невероятным сюжетным поворотам. Эта нереальная реальность также обсуждается зрителями мыльных опер с точки зрения ее правдоподобия (Spence 1995, с. 183—184). Более того, эта нереальная реальность обыгрывается при рекламировании и продвижении сериалов и их звезд, когда смешиваются события из реальной жизни актера или актрисы с тем, что происходит с их персонажами. Нередко для этого корректируются сюжеты мыльных опер: Спенс приводит примеры того, как в сценарий были вписаны в одном случае косметическая подтяжка лица, а в другом — проблемы актрисы со здоровьем.

Разговаривая со зрителями такого рода сериалов, Спенс обнаружила, что они предъявляют достаточно высокие требования к правдоподобию предлагаемых им историй, которые должны соответствовать их собственному опыту и представлениям о мире. Одна из опрашиваемых негативно отозвалась о сюжете некой мыльной оперы: «Никто не живет с родителями; все женаты не на тех людях. Я не думаю, что в реальной жизни все так слож-

но, как в этом шоу» (Spence 1995, с. 187—188). Зрители ожидают, что создатели сериала знают, на что похожа жизнь, и рисуют эту реальность. Эта жизнь может не вполне совпадать с той, что им знакома, но она должна быть достаточно понятной, чтобы они могли установить с ней личную связь — на основе того, как мы, зрители, понимаем людей и жизнь в целом. Иными словами, мы хотим иметь возможность идентифицироваться с персонажами и ситуациями и сопереживать им. Мы также знаем, что это не «настоящая» реальность и что тут есть элементы игры с тем, что является «настоящим», и в какой степени «настоящее» существование мыльной оперы должно соответствовать нашему опыту и ожиданиям. Это балансирование между реальностями осложняется знанием публики о том, как именно снимаются такие шоу — их создатели нередко распространяют подобные сведения в журналах и других средствах коммуникации, следящих за непростыми перипетиями съемок и жизнью исполнителей. Как сказала Спенс по поводу отрицательного персонажа одна из участниц опроса, «он негодяй, но когда подумаешь, как хорошо он играет, то становится трудно его ненавидеть» (Spence 1995, с. 190—191). В этой фразе так же перемешаны разные уровни «реальности», как во фразе, вынесенной в заглавие статьи и послужившей толчком к ее написанию. Но она абсолютно понятна тем, кто знает, о каком персонаже идет речь, и понимает, что это не настоящий мир, но тем не менее требует от мыльной оперы «реальности», — иными словами, всем, кто смотрит такие сериалы. Или, как другая информантка характеризовала совершенно невероятное событие в одном из шоу: «Такое иногда *действительно* случается — но не в нашей обычной жизни. Такое случается с другими, не со мной» (Spence 1995, с. 192).

Даже по этому краткому пересказу работы Спенс — а она еще касается таких вопросов, как наличие обратного влияния, оказываемого зрительской аудиторией на создателей сериалов (которое имеет место), и того, почему неправдоподобные и невероятные сюжетные ходы приносят удовольствие (они подтверждают правильность нашей жизни и, тем самым, укрепляют систему ценностей аудитории), — можно видеть ряд свойственных такого рода исследованиям особенностей, о которых мы уже говорили: на первом плане в них находятся зрители — не безмолвные массы Франкфуртской школы, далекие от стереотипных реакций (зритель нападает на актера, играющего отрицательного персонажа, и пр.). Однако проблема состоит в том, что ранние исследования такого рода обладают и целым рядом методологических слабостей. Как сказано выше, их часто критикуют за ис-

пользование лишь небольшого числа респондентов. С точки зрения оппонентов, это означает, что их выводы опираются на недостаточно репрезентативные данные, а потому не вызывают доверия. Что отчасти справедливо по отношению ко многим исследованиям, хотя сила качественного подхода состоит скорее в *глубине* достигаемого понимания, нежели в его *охвате*. Но тут стоит посмотреть, как достигается эта глубина. В своей статье Спенс не указывает, как долго она проводила свои изыскания, сколько было опрошено информантов и сколько времени она беседовала с каждым из них, а эта информация дала бы нам некоторое представление о глубине ее исследования. Все это не означает, что перед нами некачественная работа, но именно таковы требования, предъявляемые к качественным исследованиям. Я хотел бы отметить и некоторое отсутствие глубины в ее характеристике информантов. В более объемных работах она приводит необходимые сведения (см., например: Spence 2005), но ее статьи действительно дают основания для критики. Ее информанты выходят на авансцену, подают реплику и снова исчезают до следующего раза; даже ее мать и бабушка оказываются не столько полноценными персонажами, сколько (как в мыльной опере) сюжетными приемами. Мы совершенно не представляем себе интервьюируемых ею женщин, не знаем, сколько времени она с ними беседовала, не углубляемся в детали их жизни. Они более реальны, чем гипотетическая аудитория марксистов, но мы узнаем только их слова. Для достижения настоящей глубины такого рода исследователи должны отказаться от противостояния методам изучения массовых аудиторий и проводить больше времени с теми, кого они исследуют. Как мы увидим в следующих конкретных анализах, именно это происходит в исследованиях медиа и культуры, и особенно в антропологических студиях аудитории.

Исследования культуры

Качественные исследования кино стали проводиться позднее, чем исследования других направлений; по сути, они появились тогда, когда исследования культуры выделились в самостоятельную дисциплину³². Хотя, как уже было сказано, изучение аудитории началось еще в рамках

³² Полезным источником информации о взаимоотношениях исследований культуры и исследований рецепции может служить подготовленный Мачором и Голдстейном сборник (Machor and Goldstein 2000).

исследований коммуникаций, оно в основном опиралось на количественный анализ и — по крайней мере, на раннем этапе — использовало относительно простую модель передачи. Со временем оно стало более нюансированным, не в последнюю очередь благодаря пониманию того, что роль реципиентов не сводится к пассивному восприятию (Barker 2000, с. 32—33). Однако к тому моменту подход исследователей культуры уже вполне сформировался, особенно отметим модель *кодирования/декодирования* Стюарта Холла. Исследования культуры объединили в себе элементы разных теоретических подходов, заимствованных из политэкономии, социологии, литературной теории, философии и искусствоведения, применяя их к изучению преимущественно (но не исключительно) популярной культуры (Barker 2000, с. 3—34). В центре их внимания находятся взаимоотношения между различными видами популярной культуры (кино, телевидения, рекламы и пр.) и проблемами более общего порядка, такими как политическая идеология, классовые и гендерные вопросы. Существует довольно много разновидностей исследований культуры, но зародились они в 1960-е годы в Центре современных исследований культуры (Barker 2000, с. 6), который был основан при Бирмингемском университете и известен также как Бирмингемская школа исследований культуры. С самого начала Центр имел политическую ориентацию и стремился развить некоторые идеи Франкфуртской школы, особенно по части критики популярной культуры как опоры капитализма (Barker 2000, с. 10). Однако к концу 1960-х и в 1970-е годы он стал несколько по-иному рассматривать взаимоотношения между культурой и властью, сформировав новый тип критической теории.

Под руководством Стюарта Холла в Центре был разработан подход к медиа как к текстам. Понятие «текст» в данном случае не ограничивалось письменными или печатными сообщениями, но распространялось и на такие культурные продукты, как кино (Barker 2000, с. 11). Текст существует в пространстве между производителями и потребителями/аудиторией. Самое важное тут то, что он «читается» своей аудиторией. И чтение представляет собой активное, а не пассивное взаимодействие с текстом. Иными словами, читатель оказывается *агентом*, то есть наделяется способностью к активному и критическому участию в процессе. В некоторых разновидностях исследований культуры эта идея агента противопоставляется в качестве ограниченного или не имеющего под собой реальности концепта идее групп. Она также способствовала анализу того, как группы сопротивляются, принимают и впитывают в себя господствующие идеологию и политику. Читатель истолковывает смысл текста, принимает или отвергает «сообщение» в зависимости от множества факторов, важнейшим среди которых является его собственный культурный опыт. Итак, модель кодирования/декодирования Холла выдвигает на первый план активную роль аудитории, тем самым ломая схему Франкфурт-

ской школы. В рамках исследований культуры было написано немало важных работ, опиравшихся на эмпирические данные и раскрывавших взаимодействие культурных текстов и их аудитории. По-видимому, самая влиятельная из них принадлежит Йену Ангу и называется «Смотря “Даллас”: мыльная опера и мелодраматическое воображение» (Ang 1985). Значительные исследования кино- и телеаудиторий были также выполнены Дэвидом Морли (Morley 1980, 1996) и Мэри Гиллеспи (Gillespie 1995).

Исследования культуры — не единственная дисциплина, в рамках которой проводились качественные исследования аудитории, но именно она популяризировала этот подход. Его суть (с некоторыми вариациями, о которых скажу ниже) состояла в том, что исследователь проводит время с реальными людьми, смотрящими (или потребляющими — отсюда другое обозначение этого направления — *исследование потребления*) телевизор, ходящими в кино или использующими Интернет. Как явствует из предыдущего конкретного анализа, значительная часть такой работы была связана с телеаудиторией, и ее результаты оказали большое влияние на изучение медиа в целом, вне зависимости от того, происходило ли оно в рамках исследований культуры или исследований коммуникаций, антропологии или социологии. Выводы, к которым приходили исследователи, во многом противоречили теоретическим установкам в духе Франкфуртской школы, поскольку аудитории потребителей телешоу демонстрировали активные качества агентов и хорошее понимание работы медиа и были способны сложным образом взаимодействовать с такими телеповествованиями, как «Даллас» или «Династия», поддерживая стремление к богатству и определенному образу жизни и одновременно высказываясь о непрактичности подобных желаний (Barker 2000, с. 32—33). Центральное место тут, опять-таки, принадлежит Ангу и его анализу «Далласа». Как уже упоминалось, многие из этих исследований акцентировали активную роль реципиента, потому они вступали в противоречие с работами, посвященными «массовой аудитории». Эта дихотомия означает, что в исследованиях медиа существуют два противоположных подхода, и хотя некоторые исследователи вполне продуктивно их комбинируют, противостояние этих подходов провоцирует неизбежные споры. Такое положение вещей создает определенное напряжение внутри студий медиа, порой не слишком для них благоприятное. В этом смысле одно из преимуществ антропологии состоит в ее стремлении к *холизму* (когда та или иная система или феномен понимаются не как сочетание отдельных компонентов, а как единое целое). Иными словами, недостаточно знать, как аудитория X воспринимает то или иное телешоу, необходимо также понимать, как это восприятие взаимосвязано с более общим культурным и социальным контекстом. Было бы лицемерием не признать, что этим занимаются многие социологи, а также исследователи культуры и коммуникаций и что не все антропологи выходят на этот уровень; важно, что именно в



Фильмы смотрят не только в кинотеатрах:
«Special Video Club» (Гамбия).
Фотография Виктора де ла Фуэнте (2008)

антропологии такой подход является обязательным и, как мы увидим на примере последующих конкретных анализов, дает в высшей степени полезные результаты.

Конкретный анализ. *Как индийский религиозный фильм «читается» за пределами Индии*

Изучение аудитории дает исследователям кино богатую информацию о том, как конкретные люди принимают, отвергают или усваивают сообщения, адресованные им создателями фильма. Эта динамика становится еще более интересной, когда сообщение потребляется далеко за пределами тех мест (речь тут не только о пространстве), для которых оно изначально предназначалось. Примером тому может служить работа Гиллеспи, посвященная аудитории потребителей индийского телевидения и кино в западном пригороде Лондона под названием Саутхолл (Gillespie 1995). Хотя речь идет об индийской публике, состоит она из экспатриантов, которые уже не погружены в тот национальный, политический или религиозный контекст, в котором находятся кино- и телепроизводители. Какое влияние оказывает такая дистанция на восприятие ими интересующих нас фильмов? Имеет ли она значение, когда мы изучаем конкретную аудиторию? Можно ли тут продолжать говорить об изучении аудитории или надо проводить изучение *аудиторий*? В этом конкретном анализе собраны сведения, которые позволяют по-новому взглянуть на различные варианты взаимоотношений между производителями фильмов и их аудиторией и понять их последствия для таких глобализованных разновидностей кино, как Голливуд или аниме.

Гиллеспи ратует за подлинно этнографическое изучение аудитории, поскольку, по ее мнению, это позволит избежать противостояния подходов Франкфуртской школы и исследователей реципиентов как агентов (Gillespie 1995, с. 360). Она осуждает антропологов за отсутствие интереса к медиа. Тут я с ней полностью согласен, поскольку по собственному опыту могу сказать, что серьезное отношение к визуальным средствам коммуникации и их аудиториям способно давать в высшей степени полезные результаты. Кроме того, даже ее небольшие статьи демонстрируют безусловную разницу, существующую между работой с аудиторией ради подтверждения той или иной теории (что особенно характерно для ранних исследований в этой сфере) и работой, отправной точкой которой является аудитория как таковая (в максимальной степени приближения, поскольку все исследователи

работают в рамках той или иной теоретической парадигмы и испытывают влияние других факторов). Эта мысль присутствует уже на первой странице статьи «Сакральные сериалы, религиозные просмотры и домашние культы» (Gillespie 1995), открывающейся выдержками из ее полевого дневника: «6 после полудня. Я в старом Саутхолле, у дома семьи Дхани, с террасой и тремя спальнями. Обувь снимается в коридоре. В воздухе сильно пахнет благовониями. Мать, отец и семеро детей (в возрасте от 11 до 21 года) сидят в гостиной. Мы издали приветствуем друг друга. Малати, смешливая 14-летняя девочка с живым взглядом (моя бывшая ученица), усаживает меня на диван между младшими детьми, и мы болтаем» (Gillespie 1995, с. 354).

Так Гиллеспи кратко представляет обстановку, в которой происходит ее общение с семьей Дхани и будет проходить просмотр фильма. Она объясняет природу своего знакомства с ее членами, а затем дает дополнительную информацию — все они почитатели Кришны и знакомы с британским телевидением: семья смотрит шоу «Свидание вслепую», и мать советует участнице выбрать претендента под вторым номером (Gillespie 1995, с. 354). Гиллеспи рассказывает также о программе, которую она собирается смотреть вместе с информантами, это телефильм по британской театральной постановке «Махабхараты» (древнеиндийский эпос). Ее интересует реакция индийского семейства на неиндийскую интерпретацию этого важнейшего культурного и религиозного текста. Реакция не заставляет себя ждать: «7.30 после полудня. Начинается “Махабхарата”. Международный состав исполнителей тут же делает их горячо любимых богов неузнаваемыми. Недоумение выражается в громком обмене репликами:

Р а н д ж и т: Это Ганеша!

С е ф а л и: Нет, это не он, помолчи!

Л и п и: Это Вишну!

М а л а т и: Не говори глупостей, это Вьяса! <...>

Комната наполняется шумом. Дети обращаются за помощью к матери, но она тоже не узнает своих богов» (Gillespie 1995, с. 355).

Отец и старший сын вскоре уходят, а дети говорят Гиллеспи, что ей стоит посмотреть фильм «Свадьба Ситы» (возможно, речь идет о фильме Бапу 1976 года «Sita Swayamvar»). Примерно в 22.25, встревоженные и смущенные тем, что представляется им нравственно двусмысленным изображением особо почитаемого ими бога, они выключают телевизор и проводят ритуальное моление (пуджа) у домашнего алтаря. Дети убеждают Гиллеспи посмотреть с ними «Свадьбу Ситы». Поскольку речь идет о трех-

часовом фильме, который семья, скорее всего, будет смотреть целиком, это требует немалых уговоров. Гиллеспи отмечает, что, когда дети предлагают посмотреть этот фильм, атмосфера в доме меняется, становится более спокойной. Когда же на экране появляется Кришна, то «впервые за вечер общее настроение становится радостным» (Gillespie 1995, с. 356). Гиллеспи задается вопросом, можно ли свести эту реакцию на телевизионную постановку и фильм к простой дихотомии сакрального («Свадьба Ситы») и профанного (западная версия «Махабхараты»), или индийского и западного контекста производства и потребления, или целевой аудитории «Махабхараты» — западного среднего класса и простых индийцев (Gillespie 1995, с. 357). Возможно, в силу случайного совпадения, но вскоре после описываемых событий другой британский телеканал показал индийскую версию «Махабхараты», позволив Гиллеспи и ее информантам непосредственно сравнить ее с британской. Реакция семьи, и особенно детей, родившихся уже в Великобритании, на все три показа дала Гиллеспи возможность прийти к выводам, которые имеют непосредственное отношение к предмету нашей книги. А именно: 1) существует культурная специфика способов, которыми аудитория придает смысл тому, что она смотрит; 2) этнические группы могут быть подсоединены к местным (телешоу «Свидание вслепую») и глобальным (видеокассета с фильмом «Свадьба Ситы») коммуникационным сетям; 3) эти группы могут создавать собственные местные интерпретации продуктов глобальных медиа.

Аргументация Гиллеспи во многом идет вразрез и с ориентацией на массовую аудиторию, и с агентным подходом, о которых шла речь. Ее аудитория — в данном случае семейство Дхани — лавирует между двумя мировоззрениями, прагматическим и религиозным, которые взаимодействуют и влияют друг на друга (Gillespie 1995, с. 359). Я думаю, что мы спокойно можем заменить религиозный фактор этнической или национальной идентичностью. Например, если взять пользующуюся большой популярностью австралийскую мыльную оперу «Соседи» [сериал был начат в 1985 году, существует и сейчас], то можно увидеть разную динамику точек зрения родителей и детей. Для родителей и местной индийской общины это шоу практически неприемлемо, поскольку демонстрирует враждебные им общественные ценности. Детям «Соседи» дают систему представлений и ценностей, на основе которой они могут обсуждать с матерью (и, шире, с индийской общиной) меняющиеся представления о гендерных ролях и других важных общественных ценностях (Gillespie 1995, с. 361—362). Приобщение к индийским медиа поддерживает культурную

идентичность и соответствующие ценности, а в некоторых случаях — индийский национализм и религиозный фундаментализм, поскольку благодаря просмотру индийских медиа младшее поколение, как дети семьи Дхани, лучше способно соотнести два взгляда на мир. Старшим членам индийской общины индийское телевидение и кино дают комфорт и уверенность, которых им не хватает в мире, который им часто чужд, или в трудные периоды, как во время болезни (Gillespie 1995, с. 362—378). Однако наиболее существенно то, что знакомство с разными медиа позволяет семейству Дхани испытывать и развивать свои религиозные убеждения (опять-таки, Гиллеспи пишет о религии, но мы можем с тем же успехом заменить ее этнической или национальной идентичностью). Поскольку потребление происходит в определенном контексте — индийская семья в пригороде Лондона, — его динамика столь же специфична, как и контекст. Глобальные («Свадьба Ситы», «Соседи») и локальные («Свидание вслепую») медиа представляют разные точки зрения на мир, утешая, раздвигая горизонты и подкрепляя верования, и конкретное соотношение между ними определяется контекстом рецепции.

Антропология

Антропологи не столь решительно, как представители других дисциплин, подключаются к изучению медиа, особенно кино. Как неоднократно отмечалось в этой книге, за это их часто критикуют (см., например: Gillespie 1995, с. 360). Однако существует одна область их активного взаимодействия с массмедиа — изучение рецепции (см., например, соответствующие главы у Гинсбурга, Абу-Лугход и Ларкина [Ginsburg, Abu-Lughod and Larkin 2002] или у Эскью и Уилка [Askew and Wilk 2002]). Такое положение объясняется целым рядом причин: исторически социокультурная антропология в основном изучала деревенские сообщества, а не городские (положение изменилось только после 1960-х годов); в фокусе ее внимания были культуры и общества, относимые к Третьему миру (часто — бывшие колонии); кроме того, посещение кино является не очень регулярным занятием, в отличие от ежедневного просмотра телевизора. Мне вспоминается разговор по поводу полевых исследований, который я, еще будучи студентом, имел с одним профессором. Он посоветовал мне привыкнуть к тому, что придется много смотреть телевизор, поскольку именно этим будут заниматься мои информанты большую часть времени, которое мне предстоит с ними проводить. Сказано это было свысока, не без осуждения, хотя медиа становятся важным подразделением внутри дисциплинарного поля и антропология рассматривает их как одну из состав-

ляющих изучаемого общества. Создание европейской ассоциации социальных антропологов The Media Anthropology Network представляет собой шаг вперед, приветствовавшийся многими антропологами, чья работа связана с новыми медийными технологиями, включая Интернет.

На данный момент, однако, точкой наибольшего пресечения антропологии и кино является изучение аудитории. Например, если взять работу Дики о кинопублике в Южной Индии, то ее больше всего интересовало то, «что аудитория извлекает из медиа» (Dickey 1993, с. 5). Изучая жизнь городской бедноты на юге Индии, она анализировала фильмы на тамильском языке, их жанры, фан-клубы наиболее известных тамильских звезд и влияние этих фильмов на зрителей с точки зрения самих зрителей. Чтобы показать важность кино для Южной Индии, Дики набрасывает такую картину: «В городе Мадурасе кино повсюду. Переливающиеся красками рекламные щиты оповещают о последних фильмах, стены заклеены небольшими афишами. Во время свадеб, пубертатных обрядов, храмовых и алтарных праздников из громкоговорителей и магнитофонов несутся песни из фильмов. Кассеты с записями диалогов фильма звучат в кофейных лавках, посетители которых вторят репликам персонажей. На тележках рикш и вывесках магазинов — изображения кинозвезд. Юноши и девушки подражают стилю одежды и прическам из последних фильмов. Дети обмениваются почтовыми карточками с фотографиями кинозвезд, учатся танцевать диско и воспроизводят баталии любимых киногероев. Члены фан-клубов собираются на улицах, расхваливая своего любимца и потешаясь над его соперником» (Dickey 1993, с. 3).

Работа Дики во многом является анализом того союза, который может возникнуть между культурными производителями и потребителями, когда средства коммуникации успешно удовлетворяют требования/потребности/желания потребителей (даже если эти потребности отчасти созданы самими медиа). В данном случае рабочий класс — в отличие от среднего, который часто смотрит на популярное индийское кино свысока, — получает удовольствие и активно участвует в медиапотреблении. Фильмы удовлетворяют разные потребности своих зрителей, и, как показывает количество последних, в случае индийского кино они это делают в полной мере.

Наиболее существенный вклад антропологии в изучение аудитории (или, как сказано в третьей главе, в киноисследования в целом) состоит в том, что она практически исключительно занимается незападными народами и их средствами коммуникации. Как уже было сказано, исследования культуры и другие дисциплины уделяли некоторое внимание незападным аудиториям, но это почти всегда были случаи экспатриантов, например индийских эмигрантов в Лондоне, смотрящих индийское кино или телевидение (в исследовании Гиллеспи). Хотя исследования



Нолливудские компакт-диски VCD, продающиеся со стенда во время мультикультурного фестиваля Квакое, проходящего в районе Амстердама Бийлмермеер (Нидерланды). Фотография Пола Келлера (2006)

такого рода, безусловно, любопытны и информативны, их значение для нашего понимания, скажем, взаимоотношений между индийским кино и индийской же публикой (как в работе Дики) остается ограниченным. Как мы убедились на примере Дипы Мехты и ее фильма «Огонь», различие между реакциями может быть огромным. Анализ «домашней» аудитории добавляет нам понимание того социального и культурного контекста, в котором смотрят фильм. Так, работа Абу-Лугход о египетской мелодраме (Abu-Lughod 2002) дает нам представление о том, как египтяне взаимодействуют с современным миром и какую роль в этом процессе играет телевидение. Египетские мелодрамы являются сериалами фиксированного объема и потому больше похожи на латиноамериканские теленовеллы, чем на британские или американские мыльные оперы. Кроме того, они лишены моральной двусмысленности и более эмоциональны, чем их европейские и американские аналоги. И представляют они не только национальную идентичность, как показал Лопес в отношении латиноамериканских теленовелл (Lopez 1995), но и ценности среднего класса. Таким образом, демонстрируемые египетскими мелодрамами эмоции направлены на активное формирование нового понимания собственного «я» и идентичности, связанного со свойственным среднему классу восприятием современности и своих отношений с ней, и создание соответствующих дискурсов (Abu-Lughod 2002, с. 115—116). Особенно это касается все возрастающего индивидуализма, который часто рассматривается как одна из центральных характеристик западной модерности: более широкое восприятие себя как автономного, отчетливо выделенного, самостоятельно действующего современного субъекта. В качестве примера Абу-Лугход приводит случай Амиры, работающей домашней прислугой (Abu-Lughod 2002, с. 122—127). Каждый вечер она смотрит сериалы и очень редко — телепрограммы зарубежного производства. Ее рассказы о собственной жизни демонстрируют, до какой степени сериалы вовлечены в структурирование идентичности. Излагая события, связанные с ее приездом в Каир, Амира представляет себя в качестве героини собственного мелодраматического сериала, где люди, которых она встречает, делятся на явно плохих или явно хороших. Абу-Лугход пишет: «Как в телевизионных драмах, ее рассказ построен на теме денег — негодяй пытается выманить их у нее — и тайны — правда о ее зловещем муже выходит наружу слишком поздно. Мелодраматическая героиня, невинная и хорошая, всегда оказывается жертвой зла. В поисках лучшей жизни, символом которой являются наряды и золотые украшения ее сестер, она покидает свой дом и деревню и оказывается в доме, где ее заставляют много работать, мало платят и держат впроголодь, запирая еду. Ищет ли она любви, партнерства или положения в обществе — или чего-то другого, что должен принести ей брак, — дело неизменно заканчивается предательством» (Abu-Lughod 2002, с. 124).

По мнению Абу-Лугход, саморепрезентация Амиры как главной героини собственной мелодрамы ставит ее в положение современного горожанина, чего и добиваются создатели сериала (Abu-Lughod 2002, с. 124). Мы видим, что ситуация пока более или менее укладывается в рамки обычной модели передачи или теорий Франкфуртской школы, однако все не так просто, поскольку тут присутствует еще один фактор — ислам. Религия является важной частью жизни и самопонимания Амиры, и у ислама есть собственная (далекая от вестернизированной и свойственной среднему классу) модель модерности. Наличие альтернативных и конкурирующих трактовок современности вынуждает Амиру согласовывать обе модели. Кроме того, на представление людей о самих себе влияет повседневная социальная реальность, в которой они живут. В таких людях, как Амира, родовая и религиозная идентичности сочетаются с современной идентичностью среднего класса, создавая совершенно новый образ современной египтянки (Abu-Lughod 2002, с. 128—129). Этот пример также демонстрирует успешное лавирование между жесткой дихотомией двух подходов к аудитории (массовая аудитория / агенты), поскольку социальное существование конкретных зрителей намного сложнее, чем предполагают соответствующие теоретические модели. Это хорошо осознают те, кто выбирает средний путь и стремится установить связи между медиа и социальной сферой.

Как можно видеть на примере Амиры и как неоднократно подчеркивалось в предшествующих главах, зритель смотрит кино или телевидение не в социокультурном вакууме; то же самое относится и к работе их производителей. Есть большая разница в том, через призму каких конкретных исторических, социальных и религиозных контекстов воспринимается кино в Индии, Японии, Индонезии или Нигерии, поскольку именно через их посредство публика осмысляет увиденное. Вернемся к нашему предыдущему аргументу: когда аудитория состоит из экспатриантов, ее понимание фильма лишь частично зависит от перечисленных факторов. Например, если речь идет о втором или третьем поколении эмигрантов или о политических или религиозных диссидентах, то их восприятие будет пропущено через другие культурные фильтры. Более того, поскольку они смотрят эти фильмы с некоторой дистанции, их реакция чаще соответствует тому, о чем говорят сторонники теории агентности, ей свойственна высокая степень нюансировки и сознательности (см., например, конкретный анализ, посвященный работе Гиллеспи). Такие аудитории намного более «активны» в своем взаимодействии с медиа: они принимают одни элементы — и даже восторженно оценивают их — и критически воспринимают другие. Реакции зрителей на родине, как правило, более неоднозначны, их нюансировка зависит от возрастной и классовой принадлежности и от более специфических факторов — таких, скажем, как ностальгия. Еще более сложная ситуация возникает тогда, когда мы об-

ращаемся к кинопродукции диаспоры. Как можно было видеть на примере Дипы Мехты и ее фильма «Огонь», медийная деятельность диаспоры может вызывать противоречивые чувства у тех групп, которые не разделяют ее меняющиеся взгляды. Когда же диаспора существует на протяжении многих поколений, то появляются дополнительные проблемы, которые лучше всего рассмотреть на примере работы Шейн, посвященной медийному производству и потреблению в диаспоре хмонгов (Schein 2002). Хмонги — этническая группа, происходящая из Китая, где эту народность называют мяо, и расселившаяся по всей Юго-Восточной Азии, а после Вьетнамской войны и последовавших за ней событий в значительной степени переселившаяся в Соединенные Штаты, Канаду, Францию и Австралию. Медиа диаспоры хмонгов находятся на ином уровне, чем изучаемая Нафисы кино- и телепродукция иранских иммигрантов (Naficy 1993, 2001). Они весьма разнообразны: газеты, фотографии, музыкальные CD, теле- и радиошоу, а также видео. Последним свойствен широкий жанровый и содержательный охват; это драмы, мелодрамы, военные истории, боевые искусства, конкурсы красоты и другие общественные события, затрагивающие хмонгов, живущих как в диаспоре, так и в Юго-Восточной Азии (Schein 2002, с. 230). Такие видео производятся исключительно для хмонгов, вне зависимости от их местонахождения, и без корпоративной поддержки в виде рекламы, хотя зачастую они нацелены на получение прибыли. Значительная доля видео имеет местом действия Лаос (где родились многие из живущих в США хмонгов), Таиланд (где многие побывали в лагерях беженцев) или Китай (родина хмонгов). Связанные с этими местами истории и их репрезентации также сильно отличаются друг от друга. Как уже говорилось, базирующиеся в США медиа хмонгов работают и на местную диаспору, и на ту, что находится в Лаосе. Но при изучении медийной деятельности диаспоры или эмигрантских общин необходимо учитывать, что они находятся во власти по крайней мере двух противоречивых побуждений (Schein 2002, с. 230—231; Naficy 1993). Это, безусловно, справедливо по отношению к медийной продукции хмонгов, которая связана с чувством этнической идентичности, причем в случае эмигрантской общины такое чувство отчасти основано на *представлениях* об идентичности хмонгов из Юго-Восточной Азии, опирающихся не столько на реальный опыт, сколько на получаемые посредством медиа — в том числе и видео — знания (Schein 2002, с. 231). Таков случай видео, в которых прославляются культура хмонгов и земли их предков в Китае. Подобные репрезентации предметов этнической гордости и достижений очень важны для культурно и экономически маргинализированных групп, включая диаспору хмонгов. Но тут есть и поколенческие различия, когда, скажем, хмонги старшего поколения, которые действительно помнят Лаос, по-другому воспринимают такие видео, чем представители более младших возрастных групп. Видео также позволяют хмонгам диаспоры общаться

с теми, кто остался на родине, хотя это общение на расстоянии и через посредника. Такие фильмы обычно делаются в документальном стиле с добавлением сообщений личного характера: «В другом отрывке, снятом в документальном стиле, туристский взгляд камеры сменяется брокерским. Показав пейзажи, деревни и образ жизни местных мяо, она начинает выполнять более практическую функцию. Три сельские девушки, одетые в красочные костюмы, стоят на холме на фоне пейзажной панорамы. Снимающий их человек говорит: “Спойте песню, чтобы я отвез ее в Америку и нашел вам мужей”. И еще: “Вы все еще молодые незамужние девушки?” <...> Они поют, не зная, куда девать глаза. Похоже, что они сбиты с толку подобными действиями, которые при личном ухаживании были бы диалогом, но тут превращаются в одностороннюю возможность саморекламы, что, судя по выражению их лиц, вызывает у них неоднозначные чувства» (Schein 2002, с. 239).

Этот и другие приводимые Шейн примеры свидетельствуют еще об одном существенном различии в понимании такого средства обмена, поскольку именно хмонги из диаспоры контролируют репрезентацию и даже голоса тех, кто остался на родине. В конечном счете сами фильмы и то, что они представляют, рассчитаны на удовлетворение потребительских желаний диаспоры, которая смотрит и слушает их специфическим образом.

Исследование аудитории имеет свои проблемы — например, есть опасность чрезмерных обобщений. По своей природе качественный метод имеет дело с небольшими аудиториями. Исследователь просто не способен войти в личный контакт с тем же количеством информантов, которое используется при количественном подходе. Сторонники последнего считают, что те, кто применяет качественный метод, не могут делать обобщения, исходя из столь ограниченного объема данных, и что это является главным недостатком таких работ (Gillespie 1995, с. 359). К сожалению, это вполне справедливо по отношению к ряду ранних исследований в этой области. Другой важной причиной критики исследований аудитории является то, что качественные исследования не всегда учитывают, какое влияние на их респондентов оказывают власть и контроль истеблишмента (O’Sullivan et al. 1994, с. 110). Они до такой степени сосредоточены на доказательстве того, что зрители и потребители занимают активную позицию по отношению к медиапродуктам, что не замечают тех случаев, когда (и где) это не так, и причин такого рода ситуаций. Однако изучение аудитории дает нам ряд важных уроков: прежде всего оно помогает нам понять, как именно «работает» фильм. Для теоретиков это означает использование набора более тонких инструментов для анализа фильмов, а для кинематографистов — возможность делать более успешные/хорошие фильмы. По моему опыту, этот аспект кинотеории встречает наибольшее сопротивление со стороны студентов, которые специализируются на

кино (в том числе и этнографическом). Однако контекст восприятия действительно важен — или должен быть важен — для кинематографистов, хотя бы в силу эгоистических причин: понимание того, как фильм взаимодействует с аудиторией, означает, что можно снимать такие ленты, которые будут лучше «работать», — теоретически, картины, которые принесут больше удовольствия или близки по духу своей публике, имеют больший (коммерческий или критический) успех. Это подразумевает понимание не только основ кинопроизводства (то есть того, например, как правильно снять крупный план), но и того, почему они оказываются эффективны (так, правильное использование крупных планов способствует восприятию зрителем субъективной позиции персонажа, тем самым обеспечивая сопереживание ему или идентификацию с ним). Интерпретация этого механизма меняется в зависимости от позиции исследователя: например, с точки зрения психоанализа фильм вступает во взаимодействие с подсознанием человека; с точки зрения теории текста публика понимает «грамматику» фильма, согласно которой крупный план маркирует эмоционально важную репрезентацию. Говоря прагматически, для кинематографистов может *казаться* не столь существенным, что служит причиной соответствующей реакции, если они понимают, как добиться искомого результата; но в любом случае очень важно понимать, как фильм воспринимается аудиторией.

Однако, на другом уровне, это все-таки не ответ на прозвучавшую критику, и тут как раз существенную роль может сыграть антропология. Как показывают антропологические примеры и изучение отдельных случаев, если мы принимаем во внимание более широкий социальный контекст потребления медиапродуктов, это позволяет нам избежать некоторых из перечисленных выше проблем. Так, в случае хмонгов, если мы хотим понять, что именно медийная деятельность диаспоры *означает* для ее потребителей, нам надо видеть в них и активных агентов, и объекты воздействия глобальных процессов (Schein 2002, с. 242). А проведенный Ларкином конкретный анализ (см. далее) демонстрирует, что на способ восприятия того или иного типа медиа могут оказывать влияние физическое пространство просмотра и социальные отношения. Как уже говорилось в предыдущей главе, антропологический подход к кино открывает богатые возможности, и это в первую очередь касается контекстов рецепции. Долговременное изучение повседневной жизни людей, на котором настаивает антропологический метод, дает возможность расширить границы анализируемой аудитории и увеличить глубину знакомства с ней. Год или больший срок, проведенный с определенной группой людей, дает возможности для сбора такого корпуса данных, какой немислим при кратковременных исследованиях. На опыте познакомиться с разными событиями жизненного цикла (скажем, рождением детей), повстречаться с большим количеством информантов и тем самым расширить корпус дан-

ных, стать свидетелем событий более общего порядка, таких как выборы, и проанализировать их в рамках данного контекста или иметь возможность увидеть изменения в группе, происходящие с течением времени, — все это значительно углубляет исследовательский анализ, особенно когда сочетается с пониманием, что такое средство выражения, как кино, является неотъемлемой частью общества — не его отражением, а частью сети взаимоотношений, и их нужно понимать друг через друга: кино в той же степени интегрировано в общество, в какой культурные ценности и социальные знания интегрированы в кино. Если вернуться к вопросу о дефиниции антропологии кино, который был поднят во Введении, то ответом на него служит все сказанное выше.

Конкретный анализ. *Посещение кино в Нигерии*

Продолжая логику предыдущего конкретного анализа, зададимся другим, также релевантным для изучения аудитории вопросом: существуют ли различия в отношениях между зрителями и производителями фильмов в зависимости от места показа и типа фильма? По всему миру можно отметить ряд отличий, связанных с посещением кино, и весьма несхожие стандарты поведения. В Нидерландах и в Мьянме публика ведет себя шумно. В Великобритании и США зрители обычно смотрят фильм внимательно и в тишине, если только в зале не преобладают подростки или если буйное поведение не является культурно приемлемым, как в случае полуночного показа «Шоу ужасов Роки Хоррора» (Дж. Шармен, 1975). Какое воздействие оказывают эти различия на восприятие фильма и заложенного в нем сообщения — и оказывают ли? Влияют ли на рецепцию конкретной аудитории различные идеологические смыслы, содержащиеся в голливудской или японской кинопродукции или же в индийском кино, о котором уже шла речь? Или стилистические и технические различия? В этом конкретном анализе мы рассмотрим, как ходят в кино в Нигерии, и попытаемся ответить на некоторые из поставленных вопросов. Это, безусловно, повлияет на наше понимание взаимодействия медиа и публики.

Одно из определений, которое было приведено во Введении и с тех пор не использовалось, это определение кино как особого физического пространства — кинотеатра. Хотя физические характеристики самого кинотеатра и его внутреннего пространства могут влиять на то, получает ли зритель удовольствие от просмотра или нет, этот аспект кино редко становится предметом обсуждения. Если же физическое пространство просмотр-

ра кино сочетается с особыми практиками его посещения и соответствующими манерами поведения, то перед нами открывается обширное поле для изучения его воздействия на публику (Larkin 2002, с. 320—321). Поход в кино охватывает достаточно широкий спектр возможностей. Громадные первозканные кинотеатры первой половины XX века совершенно по-другому структурировали пространство, чем современные мультиплексы в торговых центрах. Итак, границами этого спектра могут служить старые «кинодворцы», которые еще можно встретить в разных частях света, и арт-хаусные залы в мультиплексах, где с трудом размещается человек двадцать; промежуточные варианты не поддаются исчислению. И это без учета возможности просмотра фильмов дома. Помимо внутреннего пространства кинотеатра надо отдавать себе отчет и в его расположении внутри определенного — пространственного и социального — ландшафта. Кинотеатр — нечто большее, чем просто здание, в котором показывают фильмы (Larkin 2002, с. 320). Он существует в напластованиях различных социальных и нравственных дискурсов, представляя то как волшебное место, пространство отдыха, то как средоточие безнравственных развлечений. В разных частях света, обладающих разными представлениями о нравственности — особенно о нормах поведения в публичных местах, — места показа кино могут приобретать сильно отличающиеся коннотации.

В Северной Нигерии кино располагается внутри не только системы координат нравственное/безнравственное, но и внутри ландшафта, сформированного колониальным правлением и остающегося его частью (Larkin 2002, с. 319—320, 322, 326 и далее). Представленное в Нигерии кино весьма разнообразно — это и нигерийские видеофильмы, и болливудская и голливудская продукция. Так же разнообразны и формы его просмотра, от домашнего просмотра видеомагнитофона или телевидения до похода в кино. Посещение просмотра и восприятие фильмов в разных местах их показа связано и с различными социальными отношениями, и с теми смысловыми коннотациями, которые закрепились за разными фильмами, местами их демонстрации и публикой. На посещение кино влияют такие факторы, как класс, гендер, этническая принадлежность и даже религиозные убеждения. Их сочетание сильно влияет на то, какие смыслы закрепляются за потреблением тех или иных медиа или извлекаются из них (Larkin 2002, с. 323).

Когда британское колониальное правительство допустило кино в Нигерию, то, как и в прочих британских колониях, оно

предназначалось исключительно для элиты, в первую очередь европейской. В результате для составляющих значительную часть населения Северной Нигерии мусульман статус кино в колониальном прошлом в сочетании с существующим в исламе запретом на создание изображений людей имел следствием то, что сейчас кино имеет вдвойне «плохие» коннотации. Так, в городе Кано первый кинотеатр был устроен за пределами традиционно мусульманского центра города, что сразу создало ему дурную репутацию (Larkin 2002, с. 327). Поскольку он располагается в той части города, где происходят распитие спиртного и другие недостойные (с точки зрения мусульман) действия, кинотеатр как особый тип социального пространства по сей день имеет негативные коннотации. В этих областях Нигерии посещение кино — почти исключительно мужское занятие, свойственное низшим слоям общества (это не относится к небольшим аудиториям, как мы увидим чуть позже). Посещающая кинотеатр женщина считается проституткой, из-за чего кино также ассоциируется с сексуальным желанием, что дополнительно укрепляет его репутацию безнравственного развлечения. Так, просмотр индийских фильмов в Северной Нигерии имеет совершенно иной характер, чем в самой Индии. Пространство кинотеатра рассматривается как место, где, в силу присутствующей ему безнравственности, можно не следовать социальным нормам поведения, поэтому в нем допустимо заниматься тем, что за его пределами считалось бы антисоциальным. В мусульманской Нигерии женщинам вообще запрещено посещать публичные места, где они могут встретиться с мужчинами, а если к этому добавить дурную репутацию кинотеатров, то это означает, что они не имеют никакого доступа к этому типу социального пространства (Larkin 2000, с. 225). Как следствие, для них чрезвычайно важны домашние медиа, телевидение и видео. Индийское кино пользуется огромной популярностью и на телевидении, и на видео: в Северной Нигерии индийские фильмы иногда даже именуют женскими фильмами. Наглядное свидетельство этой популярности — молодые женщины народности хауса (основной этнической группы этой части Нигерии) носят украшения, похожие на те, которые можно видеть на индийских актрисах. Но зрительский опыт может быть сформирован и другими факторами: «Смотреть на то, как индийская актриса танцует на экране высотой в двадцать футов, сидя рядом с тысячами других мужчин, многие из которых свистят и отпускают комментарии сексуального характера, — почти физиологический опыт. Чувственность атмосферы только усиливает сексуальная доступность проституток (*karuwai*), которые бродят между рядами» (Larkin 2000, с. 227). Тот же

фильм, просмотренный дома по телевизору, имеет иное значение и дает иной опыт.

Эта связь различных смыслов и правил поведения с различными медиапространствами повлияла и на развитие основного для Нигерии медиа — видеофильмов, по крайней мере тех, что производятся народностью хауса. Разные опыты кинематографа и связанные с ними смыслы являются одним из фоновых аспектов формирования приемлемой для хауса модели видеофильма. Индийское кино дало нигерийским потребителям незападную модель модерна, которая не вполне совпадает с мусульманскими ожиданиями и ценностями, но является альтернативой западной модели (Larkin 2000, с. 228—233). Вариативность возможных прочтений и переживаний различных медиа также позволяет кинематографистам народности хауса разнообразить свои модели. Так, хотя обязательные для индийских фильмов песни и танцы пользуются широкой популярностью, их исполнение недопустимо для актеров хауса, поэтому придумываются способы обойти этот запрет. В одном случае главный герой записывает любовную песню на магнитофон и посылает кассету женщине, в которую он влюблен, что позволяет исполнить любовную песню, не нарушая правил гендерной сегрегации (Larkin 2000, с. 236). Как мы можем видеть, индийское популярное кино, ранее считавшееся дурной имитацией западного, получает признание в качестве альтернативной модели и ощутимо влияет на фильмы, которые производятся на другом континенте. Видеофильмы народности хауса имеют много общего с индийскими, особенно в том, что касается рефлексии по поводу размывания социальных ценностей, происходящего под давлением западного материализма. Кроме того, они также сосредоточены на теме любви, но своим, специфическим образом — скажем, стремясь уменьшить напряжение между традиционными договорными браками и браками по любви. Некоторые их элементы заимствованы из видеофильмов и культурного опыта других народностей Нигерии, йоруба и игбо, но, как и в случае индийских фильмов, этим заимствованиям придается приемлемая для хауса форма (Larkin 2000, с. 233). Меняет ли появление таких видеофильмов социальное пространство кино в Северной Нигерии — пока сказать трудно, поскольку его культурные и социальные последствия еще не проявились.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ценность антропологических подходов состоит в общем для них понимании медиа как одного из аспектов современного существования общества, по сути не отличающегося от законов, экономики, родственных связей, социальной организации, искусства и религии. Все эти категории мышления и поведения являются общественными концептами и проявляются в социальных условиях. Антропологи решительно отвергают распространенную тенденцию рассматривать медиа как нечто отдельное от социальной жизни и, последовательно анализируя этнографические данные, случай за случаем показывают связи между медийными практиками и общей системой культурных референций.

К. Эскью. Антропология медиа

Изучение кинематографа — одно из самых увлекательных и продуктивных занятий из тех, с которыми мне доводилось иметь дело на протяжении моей научной карьеры. Художественные фильмы обладают способностью до удивления точно передавать опыт нашей повседневной жизни, но при этом они могут уносить нас на крыльях фантазии от обыденных трудностей и стрессов. Они способны оживить наш интерес к окружающему миру, напоминая о том, насколько он поразителен. Они заставляют нас смеяться и плакать, негодовать и радоваться. Будучи хорошо сделанными, они позволяют нам забыть о себе (приостановка недоверия) и погрузиться в рассказываемую историю. Напротив, когда они плохо сделаны, то это вдвойне разочаровывает, как будто мы проиграли дважды — сначала потратив время и деньги, а потом не испытав ожидаемого погружения. Кино обладает практически бесконечным потенциалом для рассказывания историй и привлечения зрителей. Даже «бросовые» фильмы, к числу которых относятся многие голливудские блокбастеры, порой обладают не очевидными на первый взгляд глубинами и смыслами. Изучение таких фильмов, как «Трансформеры» (М. Бэй, 2007) или «Пятница 13-е» (М. Ниспел, 2009), может быть по-своему продуктивным, хотя и в силу иных причин, чем анализ классических картин — скажем, «Гражданина Кейна» (О. Уэллс, 1941) или «Третьего человека» (К. Рид, 1949). Еще



Синеплекс в Японии. Фотография Юкари Йошитаке (2009)

более интересным (опять-таки, в силу других причин) может быть работа с «плохими» фильмами вроде «Робота-монстра» (Ф. Таккер, 1953) или «План 9 из открытого космоса» (Э. Вуд-мл., 1959), поскольку не менее важно понимать, что происходит, когда фильм *не* работает. В силу этих и множества других резонов нам стоит разобраться в том, почему кино производит на нас, зрителей, столь сильное впечатление. Иначе говоря, понять, как работает фильм. Меня порой спрашивают, не мешает ли знание секретов волшебства тому, чтобы получать от него удовольствие. Ни в коем случае. Напротив, я стал получать больше удовольствия, чем когда просто «ходил в кино». Знание секретов волшебства мешает иллюзии тогда, когда мы имеем дело с неумелым волшебником, но в таком случае волшебство изначально отсутствует. Одной из задач этой книги было показать тем, кто занимается антропологией или другими гуманитарными дисциплинами, как много скрыто за поверхностью повествования, и снабдить их инструментами для того, чтобы добраться до более глубоких уровней.

В начале книги была поставлена вроде бы простая задача: дать определение *кино*. По мере того как мы вспоминали различные события из истории мирового кинематографа, стало очевидно, что история эта в высшей степени сложна, особенно если брать кино в широком смысле, выходя за рамки Голливуда, Европы и, может быть, Японии и Индии. Когда мы рассматриваем такую общую историю кинематографа, то обнаруживаются весьма интересные проблемы. Одна из них — необычайный успех и быстрое распространение кинематографа по всему миру, особенно с учетом того, что он часто считается самым западным и технологическим средством коммуникации. И это важно понимать как антропологам, так и представителям других научных дисциплин. Кино было и остается чрезвычайно популярным благодаря своей способности оказывать многообразное воздействие на людей. Кроме того, в разных частях мира начинают развиваться национальные кинематографии, которые апеллируют к публике и своей *кинематографичностью* (немецкий фильм в первую очередь является фильмом), и тем, что выступают в качестве особого выражения определенной культуры. Любое исследование кино должно принимать во внимание оба этих аспекта. Но понимание сложных связей и разрывов, существующих между разными эпохами, жанрами, национальными проектами и событиями, не слишком помогло нам с дефиницией кино, хотя показало, что сформулировать определение будет труднее, чем мы полагали. История кинематографа — помимо соображений о пользе или бессмысленности его определения — чрезвычайно важна, поскольку позволяет нам выйти за рамки старых стереотипов его осмысления. Главное, о чем надо помнить: кинематограф — *глобальное* явление, и хотя некоторые его аспекты оказались более значимыми, чем другие, взаимодействие между ними имеет диалогический характер.

В ходе поиска дефиниции во второй главе мы сделали краткий обзор основных теоретических подходов к кино и убедились, что для многих из них суть кинематографа — в его содержании и в работе кинематографистов (в особенности «автора»), что можно считать одним из рабочих определений интересующего нас феномена. Хотя некоторые теоретики, безусловно, уделяют внимание контексту, большинство сосредотачивается на том, что происходит на экране, и на намерениях режиссера. Между практикой и теорией кино всегда существовала связь, поскольку целый ряд влиятельных режиссеров раннего периода были и первыми теоретиками кино. Несмотря на быстрый успех (или, напротив, в силу него), кинематограф не сразу добился признания, и первые теоретические модели его осмысления (скажем, в рамках Франкфуртской школы) нередко имели критический характер. Одновременно появляются и другие теоретические модели (в том числе формализм), стремящиеся легитимировать новый вид искусства / медиа. Эти представления о кино как искусстве уходят в прошлое в конце 1960-х и в 1970-х годах, когда исследования кино приобретают более академический характер. На первом плане оказываются новые модели анализа, прежде всего обращенные к идеологической функции фильма и к тому, как он «работает». Среди них нам по сей день доступны марксистский, структуралистский, семиотический и психоаналитический подходы, а также комплекс литературных теорий. Опять-таки, необходимо, чтобы при изучении кино антропологи и неантропологи знали, сколь богата история его теоретического осмысления. Понимание принципов работы фильма является первостепенным для всех, кто стремится разобраться в механизмах его воздействия на зрителей или в самом средстве коммуникации. Внимание к функционированию фильма заставляет анализировать и более общий контекст его производства, однако, за исключением случаев целенаправленного изучения национального кино или Третьего кинематографа, этот контекст не является центральным предметом исследования.

Хотя теория кино охватывает массу тематических и проблемных полей, не все из них пользуются равным вниманием исследователей. Среди относительно мало разработанных участков можно назвать контекст производства, распространения и показа фильмов. Их теоретическое осмысление дает нам еще одну возможную дефиницию: кино — это не только изображения на экране, но и целый комплекс связей, тянущихся от локальных мест показа фильмов к глобальной политической и экономической стратегии. В третьей главе мы обсудили некоторые общие условия работы кинематографистов, включая национальный контекст, к исследованию которого был привлечен целый ряд не собственно кинематографических (Франкфуртская школа, исследования коммуникаций) и кинематографических (национальное кино, Третий кинематограф) подходов. Еще менее изучены социальный и культурный контексты кинопроиз-

водства. Важно, чтобы и антропологи, и те, кто специализируется по другим дисциплинам, понимали степень значения этих контекстов для кино. Как указывалось на протяжении всей книги, именно тут, когда мы стремимся разобраться в контексте создания фильмов, одним из самых многообещающих является антропологический подход. И в третьей главе были рассмотрены первые его плоды.

Другой важный для кинематографа и не достаивавшийся достаточного внимания со стороны сторонников традиционных подходов контекст — это аудитория. Таким образом, мы приходим к еще одному, не совпадающему с прочими варианту дефиниции, который требует учета рецепции кино. Хотя эту проблему отчасти освещают некоторые традиционные подходы, они, как правило, имеют дело с «идеальной» публикой, то есть с теоретическим концептом, а не с реальными людьми. Например, сторонники психоаналитического подхода стремятся понять, что именно зрители «получают» от кино — почему этот опыт приносит им радость и что фильм делает с ними, но они не опираются на эмпирические данные, собранные на основании изучения реальных людей. Другие выходящие за пределы классической кинотеории подходы, включая исследования коммуникаций и культуры и антропологию, основывают свои выводы о реакциях медийных аудиторий на конкретных данных. В этом смысле преимущество антропологии состоит в ее внимании к контексту и использовании метода включенного наблюдения; антропологический подход к изучению аудитории предполагает долгосрочный качественный анализ, который позволяет накопить достаточно информации, чтобы выйти на новый уровень понимания типов взаимоотношений между кино и публикой: интерпелляция, агентность, субъективность, взаимодействие и многие другие, неоднократно упоминавшиеся в этой книге.

Итак, вернемся к тому, с чего начали, — к идее о потенциальной ценности антропологии для понимания кино. Она положена в основу этой книги, а потому я хочу еще раз перечислить причины, по которым антропология действительно имеет большое значение для исследования кино. Как было сказано в третьей главе, эта дисциплина обладает набором ключевых характеристик, которые могут уточнить наши способы работы с кино. В первую очередь, серьезнейшим доводом в пользу включения антропологических методов в арсенал киноанализа является богатый опыт взаимодействия с незападными культурами. Слишком часто классическая кинотеория исходила из того, что используемые ею модели имеют универсальный характер, что такие явления, как интерпелляция, агентность и субъективность (и целый ряд других перечисленных в этой книге), остаются неизменными в любом месте планеты и что повсюду публика осмысляет эти явления примерно одинаковым образом. Антропология с ее огромным знанием и опытом работы с локальными интерпретациями и мировоззрениями способна помочь нам хотя бы отчасти избавиться от этих

стереотипов. Слишком часто социальный и культурный контекст производства и рецепции фильмов воспринимался как некая данность, особенно в случае голливудской продукции. По-видимому, еще более вредным можно считать представление о том, что Голливуд обладает «культурной нейтральностью». Как уже было указано, оборотной стороной такого универсального применения теорий, опирающихся и ориентированных на западный опыт, является выведение незападного кинематографа за рамки любых аналитических подходов, за исключением исследований культуры, и рассмотрение голливудских фильмов вне какого-либо контекста помимо их собственного. И если в третьей главе наше внимание было в основном сосредоточено на незападном кино, то в этом надо видеть и результат сознательного выбора, и некоторую необходимость, поскольку не так много можно найти исследований, всерьез связывающих американское кинопроизводство с более широким социальным и культурным контекстом его существования. Особенно это относится к работам, посвященным тому или иному режиссеру, как будто такие связи компрометируют его авторский статус. Безусловно, существует ряд серьезных исследований контекста американского кинопроизводства и деятельности кинематографистов, но они не образуют заметной тенденции. Если добавить сюда убеждение в универсальности теорий (обычно опирающихся на опыт западного кинематографа), то все это не так безобидно. И хотя общие установки постепенно меняются, антропологический подход способен существенно облегчить такие изменения и продвинуть вперед наше понимание кино.

Однако антропология может предложить исследованиям кино намного больше, чем историческую экспертизу и иное представление о мире в целом. Другая сильная ее сторона — пристальное внимание к контексту (не случайно это слово фигурирует в названиях третьей и четвертой глав). Как сказано в эпиграфе к последней, антропологи рассматривают кино в качестве неотъемлемой части общества, для настоящего понимания которой необходимо исследовать взаимодействие кино и общества. Такой холистский подход способен разрешить противоречия, которые возникают при изолированном анализе кино и общества, о которых мы говорили в нескольких местах этой книги. Когда кинематограф изымается из контекста и анализируется без учета его положения в обществе, мы, безусловно, больше узнаем о кино, и это очень важно для понимания его. Но, в конечном счете, такой избирательный подход оставляет слишком много вопросов без ответа и закономерно становится объектом критики. Например, исследователи незападного кино часто сетуют на то, что фильмы их стран рассматриваются в отрыве от мировых тенденций, и тут, возможно, вина лежит на привычке к избирательному подходу и на уже упомянутых представлениях об универсальном характере западных теорий. При понимании общего контекста производства

и потребления кинопродукции мы сможем успешно соединить международный уровень (глобализация, влияние разных кинематографий и медиа), местный уровень (политика и эстетика отдельных правительств) и уровень аудитории. Все медиа — в особенности кино — являются местом пересечения «больших дискурсов» политэкономии и глобализации, класса и гендера, национализма и интернационализма с жизнью обычных людей. О продуктивности такой контекстуализации можно судить на примере медийного производства и потребления внутри диаспоры хмонгов или посещения кино в Нигерии. Антропологические методы, в особенности метод включенного наблюдения и связанное с ним долгосрочное участие в повседневной жизни информантов, являются мощным инструментом для понимания, каким образом люди сочетают эти дискурсы, как образуются локальные модели осмысления и как интерпретируются заложенные в потребляемых ими фильмах сообщения. Как уже было сказано, идеологические и другие теоретические парадигмы рецепции слишком часто исходят из гипотетических представлений об аудитории, а не из эмпирических данных о реальных людях. Антропологический подход способен помочь нам понять, в каком виде эти дискурсы и их отношения с повседневной действительностью предстают перед зрителем и как он интерпретирует такие репрезентации. Это особенно относится к незападным контекстам кинопроизводства и кинопотребления — к тем киноиндустриям и аудиториям, которые, как правило, не слишком интересуют западных теоретиков, а в случае наличия интереса не всегда адекватно ими воспринимаются.

Антропология может внести весомый вклад в исследование кино, но верно и обратное. Исторически сложившаяся неприязнь антропологов к кино (и в меньшей мере к популярной культуре и массмедиа в целом) негативно влияет на дисциплину. Как уже упоминалось во Введении, художественные фильмы можно рассматривать как своеобразное свидетельство о моде, вкусах и стилях определенной эпохи. Их изучение помогает узнать идеи и предрассудки того или иного времени или места; оно также способно быть путеводной нитью в вопросах культурного конструирования повседневности, символической и метафорической коммуникации, конфигурации политических и экономических сил. Эти и другие культурные артефакты спрятаны в фильмах (которые всегда произведены в определенном контексте) и, как указывают различные комментаторы, практически не затронуты антропологами. Художественные фильмы также могут давать нам представление о реакциях на разнообразные события или проблемы прошлого или представлять точку зрения тех групп, которые иначе были бы труднодоступны. По мере того как антропология расстается с привычными ей местами и интересами, ее практикам необходимо входить в контакт с новыми аспектами жизни интересующих их обществ и народов, одним из которых являются медиа, в том числе и кинемато-

граф. Следовательно, антропологи должны и дальше не игнорировать медиа, но активно участвовать в их исследовании. Для этого им надо более серьезно относиться к контенту изучаемых ими медиа, в частности поближе познакомиться с существующими теориями кино. Исходя из личного опыта, могу сказать, что инкорпорирование элементов кинотеории в антропологию не только само по себе интересно, но и открывает в исследуемом предмете неожиданные смыслы и аналитические глубины. Во многом это продолжение того, чем и так занимаются антропологи, — попытки прийти к максимально холистскому взгляду на предмет исследования. Как антропологические знания могут быть крайне полезны для изучения кино, так и антропологи только выиграют от понимания того, как именно работает фильм (и другие виды популярной культуры и медиа). Нам необходимо разбираться в том, как эти мощные источники влияния воздействуют на жизнь конкретных людей.

Свойственные антропологии давние связи с культурным релятивизмом и стремление максимально точно понимать чужую культуру в присутствии ей терминах, внимание к повседневному опыту существования тех людей, с которыми работают антропологи, попытки достичь как можно более холистского представления о предмете исследования и традиционный интерес к незападным культурам — все это может быть важнейшим вкладом антропологии в исследования кино. Если сочетать эти преимущества с более глубоким пониманием содержания и того богатого теоретического контекста, который помогает осмыслять это содержание, то мы получим мощный инструментарий, которым антропология кино способна пополнить арсенал киноисследований. И это может дать лишь положительный результат.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

- Abel 1996 — Silent Film / Ed. by R. Abel. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1996.
- Abel 1999 — Abel R. The Red Rooster Scare: Making American Cinema, 1900—1910. Berkeley: UC Press, 1999.
- Abel 2006 — Abel R. Americanizing the Movies and «Movie-mad» Audiences, 1910—1914. Berkeley: UC Press, 2006.
- Abu-Lughod 2002 — Egyptian Melodrama — Technology of the Modern Subject? // Media Worlds: Anthropology on New Terrain / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press, 2002. P. 115—133.
- Adesanya 2000 — Adesanya A. From Film to Video // Nigerian Video Films / Ed. by J. Haynes. Ohio Center for International Studies, 2000. P. 37—50.
- Alauddin 1992 — Alauddin R.A. A Brief History of the Development of Indonesian Films in Malaysia // Indonesian Film Panorama. Jakarta: Permanent Committee of the Indonesian Film Festival, 1992. P. 682—683.
- Andrew 1976 — Andrew J.D. The Major Film Theories: An Introduction. N.Y.: Oxford UP, 1976.
- Anderson 1991 — Anderson B. Imagined Communities: Reflection on the Origin and Spread of Nationalism. L.; N.Y.: Verso, 1991.
- Ang 1985 — Ang I. Watching «Dallas»: Soap Opera and the Melodramatic Imagination. L.: Methuen, 1985.
- Arnheim 1979 — Arnheim R. From «Film as Art» // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 28—32. [Рус. перевод: Арнхейм Р. Кино как искусство / Пер. с англ. М.: Изд-во иностр. лит., 1960.]

- Askew 2002 — Askew K. Introduction // *The Anthropology of Media: A Reader* / Ed. by K. Askew and R. Wilk. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. P. 1—13.
- Askew 2004 — Askew K. Striking Samburu and a Mad Cow: Adventures in Anthropolollywood // *Off Stage/On Display: Intimacy and Ethnography in the Age of Public Culture* / Ed. by A. Shyrock. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004. P. 31—68.
- Askew and Wilk 2002 — *The Anthropology of Media: A Reader* / Ed. by K. Askew and R. Wilk. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Babb 1981 — Babb L. Glancing: Visual Interaction in Hinduism // *Journal of Anthropological Research*. 1981. Vol. 37. № 4. P. 387—401.
- Bakari 2000 — Bakari I. Introduction: African Cinema and the Emergent Africa // *Symbolic Narratives/African Cinema: Audiences, Theory and the Moving Image* / Ed. by J. Givanni. L.: British Film Institute, 2000. P. 3—24.
- Balázs 1979 — Balázs B. From «Theory of the Film» // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 288—298. [Рус. перевод: Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства / Пер. с нем. М.: Прогресс, 1968.]
- Balogun 2004 — Balogun F. Booming Videoeconomy: The Case of Nigeria // *Focus on African Films* / Ed. by F. Pfaff. Bloomington, IN: Indiana UP, 2004. P. 173—181.
- Banks and Morphy 1997 — *Rethinking Visual Anthropology* / Ed. by M. Banks and H. Morphy. New Haven; L.: Yale UP, 1997.
- Barker 2000 — Barker C. *Cultural Studies: Theory and Practice*. L.; Thousand Oaks: Sage Publication, 2000.
- Barnard 2000 — Barnard A. *History and Theory in Anthropology*. Cambridge; N.Y.: Cambridge UP, 2000.
- Barthes 1977 — Barthes R. *Image, Music, Text* / Trans. S. Heath. N.Y.: Hill and Wang, 1977. [Рус. перевод: Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.]
- Baudry 1985 — Baudry J.-L. Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus // *Movies and Methods. Volume II: An Anthology* / Ed. by B. Nichols. Berkeley: UC Press, 1985. P. 531—542.

- Baudry 1986 — Baudry J.-L. *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema // Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* / Ed. by P. Rosen. N.Y.: Columbia UP, 1986. P. 177—198.
- Bazin 1967—1971 — Bazin A. *What is Cinema?* Berkeley: UC Press, 1967—1971. [Рус. перевод: Базен А. *Что такое кино* / Пер. с фр. М.: Искусство, 1972.]
- Belton 1996 — Belton J. *New Technologies // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 483—490.
- Bessire 2003 — Bessire L. *Talking Back to Primitivism: Divided Audiences, Collective Desires // American Anthropologist*. 2003. Vol. 105. № 4. P. 832—838.
- Bergstrom 1996 — Bergstrom J. *Friedrich Wilhelm Murnau (1888—1931) // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 146—147.
- Beumers 2006 — Beumers B. *The Cinema of Russia & the Former Soviet Union (24 Frames)*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2006.
- Bordwell 1996 — Bordwell D. *Sergei Eisenstein (1898—1948) // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 168—169.
- Bourgois 1995 — Bourgois P. *In Search of Respect: Selling Crack in El Barrio*. Cambridge; N.Y.: Cambridge UP, 1995.
- Bracht Branham 1995 — *Inventing the Novel // Bakhtin in Contexts: Across the Disciplines* / Ed. by C. Emerton. Evanston, IL: Northwestern UP, 1995. P. 9—89.
- Burch 1979 — Burch N. *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Cascardi 1992 — Cascardi A. *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Charney and Schwartz 1995 — Charney L., Schwartz V.R. *Introduction // Cinema and the Invention of Modern Life* / Ed. by L. Charney and V.R. Schwartz. Berkeley: UC Press, 1995. P. 1—12.
- Chow 1995 — Chow R. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. N.Y.: Columbia UP, 1995.

- Collier and Geyer-Ryan 1992 — Collier P., Geyer-Ryan H. Introduction: Beyond Post-modernism // *Literary Theory Today* / Ed. by P. Collier and H. Geyer-Ryan. Cambridge: Polity Press, 1992. P. 1—9.
- Comolli 1985 — Comolli J.-L. Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field // *Movies and Methods Volume II: An Anthology* / Ed. by B. Nichols. Berkeley: UC Press, 1985. P. 40—57.
- Cousins 2004 — Cousins M. *The Story of Film*. N.Y.: Thunder's Mouth Press, 2004.
- Crary 1990 — Crary J. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1990.
- Crofts 2000 — *Concepts of National Cinema // World Cinema: Critical Approaches* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 2000. P. 1—10.
- Das Gupta 1991 — Das Gupta C. *The Painted Face: Studies in India's Popular Cinema*. New Delhi: Roli Books, 1991.
- David 1995 — David J. *Fields of Vision: Critical Applications in Recent Philippine Cinema*. Manila: Areneo de Manila UP, 1995.
- Derné 2000 — Derné S. *Movies, Masculinity, and Modernity: An Ethnography of Men's Filmgoing in India*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Derrida 1976 — Derrida J. *Of Grammatology* / Trans. G.S. Spivak. Baltimore: John Hopkins UP, 1976. [Рус. перевод: Деррида Ж. О грамматиологии / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.]
- Diawara 1992 — Diawara M. *African Cinema: Politics and Culture*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1992.
- Dibbets 1996 — Dibbets K. The Introduction of Sound // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 211—220.
- Dickey 1993 — Dickey S. *Cinema and the Urban Poor in South India*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Dwyer 2005 — Dwyer R. *100 Bollywood Films: BFI Screen Guides*. L.: British Film Institute Publishing, 2005.
- Dwyer and Patal 2002 — Dwyer R., Patal D. *Cinema India: The Visual Culture of Hindi Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 2002.
- Eisenstein 1979 — Eisenstein S. From «Film Form» // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / Ed. by G. Mast,

- M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 85—122. [См. издания теоретических работ С. Эйзенштейна на русском языке: Эйзенштейн С.М. Избранные произведения. М.: Искусство, 1964—1971. Т. 2—4; *Он же*. Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2000; *Он же*. Метод. Т. 1—2. М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002; *Он же*. Неравнодушная природа. Том 1—2. М.: Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2004—2006].
- Erhat 2005 — Erhat J. *Cinema and Semiotic: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Falicov 2006 — Falicov T. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2006.
- Foucault 1972 — Foucault M. *The Archaeology of Knowledge* / Trans. A.M. Sheridan Smith. N.Y.: Pantheon Books, 1972. [Рус. перевод: Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. СПб.: Гуманитарная акад., 2004.]
- Foucault 1974 — *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. L.: Tavistock Publications, 1974. [Рус. перевод: Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1977.]
- Freiberg 2000 — Freiberg F. *Japanese Cinema // World Cinema: Critical Approaches* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 2000. P. 178—184.
- Fujii 1993 — Fujii A. *Complicit Fictions: The Subject in Modern Japanese Prose Narrative*. Berkeley: UC Press, 1993.
- Ganti 2002 — Ganti T. «And Yet My Heart is Still Indian»: *The Bombay Film Industry and the (H)Indianization of Hollywood // Media Worlds: Anthropology on New Terrain* / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press, 2002. P. 281—300.
- Ganti 2004 — Ganti T. *Bollywood: A Guidebook to Popular Hindi Cinema*. N.Y.: Routledge, 2004.
- Giannetti 1990 — Giannetti L. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1990.
- Gillespie 1995 — Gillespie M. *Sacred Serials, devotional viewing and domestic worship: A case study in the interpretation of two TV versions of The Mahabharata in a Hindu family in west London // To Be Continued...: Soap Opera around the World* / Ed. by R.D. Allen. L.; N.Y.: Routledge, 1995. P. 354—381.

- Ginsburg, Abu-Lughod and Larkin 2002 — Media Worlds: Anthropology on New Terrain / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press, 2002.
- Gokulsing
Cinand Dissanayake 2004 — Gokulsing K.M., Dissanayake W. Indian Popular Cinema: A Narrative of Cultural Change. Revised Edition. Sterling, VA: Trentham Books, 2004.
- Gomery 1996 — Gomery D. The New Hollywood // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 475—482.
- Gramsci 1973 — Gramsci A. Letters from Prison / Trans. L. Lawner. N.Y.: Harper à Row, 1973. [Рус. перевод: Грамши А. Письма из тюрьмы // Грамши А. Избранные произведения. М.: Изд. иностр. дит., 1957. Т. 2.]
- Grenfell 1979 — Grenfell N. Switch On: Switch Off: Mass Media Audiences in Malaysia. Kuala Lumpur: Oxford UP, 1979.
- Grieveson 2004 — Grieveson L. Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America. Berkeley: UC Press, 2004.
- Gugler 2003 — Gugler J. African Film: Re-Imagining a Continent. Bloomington, IN: Indiana UP, 2003.
- Guneratne 2003 — Guneratne A. Introduction: rethinking Third Cinema // Rethinking Third Cinema / Ed. by A. Guneratne, W. Dissanayake. L.; N.Y.: Routledge, 2003.
- Guneratne
and Dissanayake 2003 — Rethinking Third Cinema / Ed. by A. Guneratne, W. Dissanayake. L.; N.Y.: Routledge, 2003.
- Gunning 1991 — Gunning T. D.W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at Biograph. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1991.
- Gunning 1995 — Gunning T. An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator // Viewing Positions: Ways of Seeing Film / Ed. by L. Williams. New Brunswick, N.J.: Rutgers UP, 1995. P. 114—131.
- Gunning 2000 — Gunning T. «Animated Pictures»: tales of cinema's forgotten future, after 100 years of films // Reinventing Film Studies / Ed. by C. Gledhill and L. Williams. L.: Arnold Publishing, 2000. P. 316—331.
- Hamilton 2002 — Hamilton A. The National Picture: Thai Media and Cultural Identity // Media Worlds: Anthropology on New Terrain / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press, 2002. P. 152—170.
- Hay, Grossberg and Wartella 1996 — The Audience and its Landscape / Ed. by J. Hay, L. Grossberg and E. Wartella. Boulder, CO: Westview Press, 1996.

- Haynes 2000 — Nigerian Video Films / Ed. by J. Haynes. Ohio Center for International Studies, 2000.
- Haynes and Okome 2000 — Haynes J., Okome O. *Evolving Popular Media: Nigerian Video Films // Nigerian Video Films* / Ed. by J. Haynes. Ohio Center for International Studies, 2000. P. 51—88.
- Heider 1991 — Heider K. *Indonesian Cinema: National Culture on Screen*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1991.
- Hill and Church Gibson 1998 — *The Oxford Guide to Film Studies* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 1998.
- Hill and Church Gibson 2000 — *World Cinema: Critical Approaches* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 2000.
- Holquist 1990 — Holquist M. *Dialogism: Bakhtin and his World*. L.; N.Y.: Routledge, 1990.
- Jaikumar 2006 — Jaikumar P. *Cinema at the End of Empire: A Politics of Transition in Britain and India*. Durham, NC: Duke UP, 2006.
- Jarvie 1987 — Jarvie I.C. *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. N.Y.: Routledge, 1987.
- Khan 1997 — Khan H.A. *The Malay Cinema*. Kuala Lumpur: Penerbit Universiti Kebangsaan Press, 1997.
- King 2008 — King R. *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*. Berkeley: UC Press, 2008.
- Komatsu 1996 — Komatsu H. Akira Kurosava // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 716.
- Kracauer 1947 — Kracauer S. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1947. [Рус. перевод: Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977.]
- Kracauer 1979 — Kracauer S. From «Theory of Film» // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 7—22. [Рус. перевод: Кракауэр З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. М.: Искусство, 1974.]
- Lapsley and Westlake 1988 — Lapsley R., Westlake M. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester UP, 1988.
- Larkin 2000 — *Housa Dramas and the Rise of Video Culture in Nigeria // Nigerian Video Films* / Ed. by J. Haynes.

- Ohio Center for International Studies, 2000. P. 209—241.
- Larkin 2002 — Larkin B. The Materiality of Cinema Theaters in Northern Nigeria // *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press. P. 319—336.
- Lee 1993 — Lee R.B. *The Dobe Jul'hoansi*. Fort Worth, TX: Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- Lent 1990 — Lent J.A. *The Asian Film Industry*. L.: Christopher Helm, 1990.
- Lévy-Strauss 1982 — Lévy-Strauss C. *The Way of the Masks*. Seattle, WA: University of Washington Press, 1982. [Рус. перевод: Леви-Стросс К. *Путь масок* / Пер. с фр. А.Б. Островского. М.: Республика, 2000.]
- Lewis 1998 — *The New American Cinema* / Ed. by J. Lewis. Durham, NC: Duke UP, 1998.
- Lewis and Smoodin 2007 — *Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method* / Ed. by J. Lewis and E. Smoodin. Durham, NC: Duke UP, 2007.
- Lodge 1990 — Lodge D. *After Bakhtin: Essays in Fiction and Criticism*. L.; N.Y.: Routledge, 1990.
- Lopez 1995 — Lopez A.M. *Our Welcome Guests: Telenovelas in Latin America* // *To Be Continued...: Soap Opera around the World*. Ed. by R.D. Allen. L.; N.Y.: Routledge, 1995. P. 256—275.
- McDonald 2006 — McDonald K. *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2006.
- McFarlane 2006 — McFarlane B. *The Cinema of Britain and Ireland (24 Frames)*. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2006.
- McKeon 1987 — McKeon M. *The Origin of the English Novel 1600—1740*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1987.
- Machor and Goldstein 2000 — *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies* / Ed. by J. Machor and P. Goldstein. N.Y.: Routledge, 2000.
- Marks 1996 — Marks M. *Music and the Silent Film* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 183—192.
- Mast and Cohen 1979 — *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979.
- Morandini 1996a — Morandini M. *Italy from Fascism to Neo-Realism* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive*

- History of Cinema Worldwide / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 353—361.
- Morandini 1996b — Morandini M. Italy: Auteurs and After // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 586—596.
- Morley 1980 — Morley D. The «Nationwide» Audience: Structure and Decoding. L.: British Film Institute, 1980.
- Morley 1996 — Morley D. The Geography of Television: Ethnography, Communication, and Community // The Audience and Its Landscape / Ed. by J. Hay, L. Grossberg, and E. Wartella. Boulder, CO: Westview, 1996. P. 317—342.
- Mulvey 1975 — Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen. 1976. Vol.16. № 2. P. 6—18. [Рус. перевод: Малви Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280—297.]
- Munsterberg 1979 — Munsterberg H. From «The Film: A Psychological Study» // Film Theory and Criticism: Introductory Readings / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 349—358. [Рус. перевод: Мюнстерберг Х. Фотописьма: Психологическое исследование. Главы из книги / Публ. и предисл. С.А. Филиппова // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 234—277.]
- Naficy 1993 — Naficy H. Exile Discourse and Televisual Fetishization // Otherness and the Media: The Ethnography of the Imagined and the Imaged / Ed. by H. Naficy and T. Gabriel. Langhorn, PA: Harwood Academic Press, 1993. P. 85—116.
- Naficy 2001 — Naficy H. An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking. Princeton, N.J.: Princeton UP, 2001.
- Newman 1996 — Newman K. Exploitation and the Mainstream // The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 509—516.
- Nichols 2000 — Nichols B. Film Theory and the Revolt against Master Narratives // Reinventing Film Studies / Ed. by C. Gledhill and L. Williams. L.: Arnold Publishing, 2000. P. 34—53.
- Nowell-Smith 1996a — The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996.

- Nowell-Smith 1996b — Nowell-Smith G. *The Post-War World: After the War* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 436—443.
- O'Neill 1996 — O'Neill E. *Alfred Hitchcock (1899—1980)* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 310—311.
- O'Sullivan et al. 1994 — O'Sullivan T., Hartley J., Saunders D., Montgomery M., Fisk J. *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, 2nd ed. L.; N.Y.: Routledge, 1994.
- Parkinson 1995 — Parkinson D. *The History of Film*. N.Y.: Thames and Hudson, 1995.
- Peacock 2002 — Peacock J.L. *The Anthropological Lens: Harsh Light, Soft Focus*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Pearson 1996a — Pearson R. *Early Cinema* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 13—23.
- Pearson 1996b — Pearson R. *Transitional Cinema* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 23—42.
- Pearson 1996c — Pearson R. *David Wark Griffith (1875—1948)* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 30—31.
- Petrie 1996 — Petrie D. *British Cinema: The Search for Identity* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 604—614.
- Pines 1996 — Pines J. *The Black Presence in American Cinema* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 497—509.
- Pfaff 2004 — *Focus on African Films* / Ed. by F. Pfaff. Bloomington, IN: Indiana UP, 2004.
- Powdermaker 2002 — Powdermaker H. *Hollywood and the USA* // *The Anthropology of Media: A Reader* / Ed. by K. Askew and R. Wilk. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. P. 161—171.

- Propp 1968 — Propp V. *Morphology of the Folktale*. Austin, TX: University of Texas Press, 1968. [Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969.]
- Pudovkin 1979 — Pudovkin V. From «Film Technique» // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* / Ed. by G. Mast, M. Cohen. 2nd ed. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1979. P. 77—84. [См. издание теоретических работ В. Пудовкина на русском языке: Пудовкин В.И. Собр. соч. М., 1974. Т. 1.]
- Rajadhyaksha 1996 — Rajadhyaksha A. Satyajit Ray (1921—1992) // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 682—683.
- Rajadhyaksha jadhyaand Willemen 2002 — *Encyclopedia of Indian Cinema* / Ed. by A. Raaksha and P. Willemen. Revised Edition. L.: British Film Institute Publishing, 2002.
- Raybeck 1996 — Raybeck D. *Mad Dogs, Englishmen, and the Errant Anthropologist: Fieldwork in Malaysia*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, 1996.
- Richie 1990 — Richie D. *Japanese Cinema: An Introduction*. N.Y.: Oxford UP, 1990.
- Richie 2005 — Richie D. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to DVDs and Videos*. N.Y.: Kodansha International, 2005.
- Robbins 2001 — Robbins R. *Cultural Anthropology: A Problem-based Approach*. Irasca, IL: F.E. Peacock Publishers, Inc., 2001.
- Roof 2004 — Roof M. *African and Latin American Cinemas: Contexts and Contacts* // *Focus on African Films* / Ed. by F. Pfaff. Bloomington, IN: Indiana UP, 2004. P. 241—270.
- Ruby Rich 1998 — Ruby Rich B. *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham, NC: Duke UP, 1998.
- Said 1991 — Said S. *Shadows on the Silver Screen: A Social History of Indonesian Cinema*. Jakarta: The Lontar Foundation, 1991.
- Schatz 1996 — Schatz T. *Hollywood: The Triumph of the Studio System* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. New York: Oxford UP, 1996. P. 220—235.

- Schein 2002 — Mapping Hmong Media in Diasporic Space // *Media Worlds: Anthropology on New Terrain* / Ed. by F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, and B. Larkin. Berkeley: UC Press, 2002. P. 229—244.
- Sen 1994 — Sen K. *Indonesian Cinema: Framing the New Order*. L.; N.J.: Zed Books, 1994.
- Sen and Hill 2007 — Sen K., Hill. D. *Media, Culture and Politics in Indonesia*. Jakarta: Equinox Publishing, 2007.
- Shaka 2004 — Shaka F.O. *Modernity and the African Cinema: A Study in Colonialist Discourse, Postcoloniality, and Modern African Identities*. Trenton, N.J.: African World Press, Inc., 2004.
- Shohat and Stam 1994 — Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. L.; N.Y.: Routledge, 1994.
- Slide 1989 — Slide A. *The International Film Industry: A Historical Dictionary*. L.: Greenwood Press, 1989.
- Solanas and Getino 1976 — Solanas F., Getino O. *Towards a Third Cinema // Movies and Methods: An Anthology* / Ed. by B. Nichols. Berkeley: UC Press, 1976. P. 44—64.
- Spence 1995 — Spence L. «They killed Marlina, but she's on another show now»: Fantasy, reality and pleasure, in watching daytime soap operas // *To Be Continued...: Soap Opera around the World* / Ed. by R.D. Allen. L.; N.Y.: Routledge, 1995. P. 182—198.
- Spence 2005 — Spence L. *Watching Daytime Soap Operas: The Power of Pleasure*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2005.
- Stam 2000 — Stam R. *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2000.
- Standish 2005 — Standish I. *A New History of Japanese Cinema; A Century of Narrative Film*. N.Y.: The Continuum International Publishing Group Inc., 2005.
- Thompson and Bordwell 1994 — Thompson K., Bordwell D. *Film History: An Introduction*. N.Y.: UC Press, 1994.
- Traube 1994 — Traube E.G. *Secrets of Success in Postmodern Society // Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory* / Ed. by G. Eley, S. Ortner, N. Dirks. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1994. P. 557—584.
- Ukadike 1994 — Ukadike N.F. *Black African Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Ukadike 2000 — Ukadike N.F. *African Cinema // World Cinema: Critical Approaches* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 2000. P. 185—191.

- Ukadike 2002 — Ukadike N.F. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Usai 1996 — Usai P.C. *The Early Years: Origins and Survival* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 6—13.
- Vasey 1996 — Vasey R. *The World-Wide Spread of Cinema* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 53—62.
- Vasudevan 2000 — *Making Meaning in Indian Cinema* / Ed. by R. Vasudevan. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Vincendeau 1996 — Vincendeau G. *The Popular Art of French Cinema* // *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* / Ed. by G. Nowell-Smith. N.Y.: Oxford UP, 1996. P. 344—353.
- Vincendeau 2000 — Vincendeau G. *Issues in European Cinema* // *World Cinema: Critical Approaches* / Ed. by J. Hill and P. Church Gibson. N.Y.: Oxford UP, 2000. P. 56—64.
- Vitali and Willemen 2008 — Vitali V., Willemen P. *Theorising National Cinema*. L.: British Film Institute, 2008.
- Whissel 2008 — Whissel K. *Picturing American Modernity: Traffic, Technology and the Silent Cinema*. Durham, NC: Duke UP, 2008.
- Willemen 1995 — Willemen P. *Regimes of Subjectivity and Looking* // *The UTS Review*, 1995. Vol. 1. № 2. P. 101—129.
- Williams 1989 — Williams L. *Hard Core: Power, Pleasure, and the «Frenzy of the Visible»*. Berkeley: UC Press, 1989.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абель Р. 94, 109, 183
Абу-Лугход Л. 163, 166, 167, 183, 187, 188, 190, 194
Автономова Н.С. 186
Адорно Т. 66, 76, 110
Аллен В. 49
Альтюссер Л. 76, 77
Анг Й. 158, 183
Андерсон Л. 47
Апатоу Д. 55
Арасе Ф.Р. 101
Арнхейм Р. 62, 183
Астер Ф. 38
- Бабб Л. 109, 136, 184
Базен А. 74, 75, 185
Бак К. 55
Балаш Б. 62, 184
Балинк А. 114, 115
Бапу 161
Барбаро У. 73
Баржи Ш. ле 27
Баркер К. 11, 110, 149, 150, 157, 158, 184
Барт Р. 103, 184
Бахтин М.М. 74, 95, 102, 140
Бекмамбетов Т.Н. 53
Бекон Л. 38
Бенекс Ж.-Ж. 54, 63
Беньямин В. 61, 66
Бергман Ингрид 91
Беркли Б. 38
Бессон Л. 54, 63
Бигелу К. 122
Битцер Б. 25, 27, 31
Богарт Х. 40
Богданович П. 49
Бойл Д. 54, 98
- Борден Л. 122
Бреннон Э. 55
Броунинг Т. 34, 38, 40
Бургуа П. 9, 185
Бэй М. 55, 175
Бэнкс М. 9, 184
Бэрнард А. 9, 184
- Вадим Р. 75
Ван Дамм Ж.-К. 111
Ван Клиф Л. 48
Вачовски Л. 53, 99
Вачовски Э. 53, 99
Вендерс В. 54
Венсандо Дж. 59
Вербински Г. 54
Вертов Д. (Д.А. Кауфман) 59, 67—69, 74, 128
Вине Р. 27, 64
Вон М. 67
Вонги, братья 115
Ву Дж. 53
Вуд-мл. Э. 177
- Гамильтон А. 147
Ганди И. 43
Ганти Т. 17
Гиллеспи М. 158, 160—164, 167, 169, 187
Гинсбург Ф. 163, 183, 187, 188, 190, 194
Гиш Л. 26
Годар Ж.-Л. 46, 47, 63, 75
Голдстейн П. 156, 190
Грамши А. 103, 140, 188
Грант К. 91
Гренфелл Н. 114, 115, 151, 188
Гривсон Л. 109, 188
Гринграсс П. 55

- Грирсон Дж. 29
 Гриффит Д.У. 10, 11, 25—27, 30—33, 35,
 37, 75, 94, 188, 192
 Гуаццони Э. 27
 Гунератне А. 124, 188
 Гутьеррес Алеа Т. 124
- Де Ниро Р. 51
 Де Сика В. 42, 73
 Деллюк Л. 63, 64
 Дель Торо Г. 52
 Демме Дж. 49
 Деррида Ж. 103, 186
 Джарви Й. К. 5, 109, 189
 Джигирр П. 126
 Джордан Н. 54
 Джордан Р. 142
 Джулиан Р. 40
 Дзаваттини Ч. 73
 Диббетс К. 37, 38, 186
 Дики С. 164, 166, 186
 Диксон У. 21
 Дониоль-Валькрос Ж. 74
 Ду Чау Ф. 55
 Дуглас М. 107, 141
 Дуиган Д. 55
 Дэвис М. 53
- Занук Д. 80
 Зомби Р. 55
- Имоу Ч. 54, 138
 Исмаил У. 117
 Иствуд К. 48, 68
- Йейтс Д. 55
 Йошитаке Ю. 176
- Каборе Г. 126
 Казерини М. 27
 Казинс М. 19, 21—23, 25, 30, 33, 34, 40,
 42, 44, 47, 48, 50, 52, 54, 73, 89, 90,
 99, 119, 186
 Кайгэ Ч. 54, 138
- Кальметт А. 27
 Карнахан Дж. 52
 Карпенгер Дж. 64
 Картерборг Э. 6
 Келлер П. 86, 97, 121, 165
 Келли Г. 91
 Кертиц М. 40
 Кё М. 18
 Кинг Р. 109, 189
 Кланг М. 108
 Клоуз Р. 53
 Клуни Дж. 46
 Коппола Ф.Ф. 49, 50
 Корман Р. 49
 Кортни Т. 48
 Косиков Г.К. 184
 Коэн Дж. 38
 Коэн И. 38
 Коэн М. 61, 66, 80, 183, 184, 187, 189—
 191, 193
 Кракауэр З. 61, 64, 66, 67, 72, 74, 107,
 189
 Кристи Дж. 48
 Кросланд А. 37
 Крэри Дж. 103, 186
 Кубрик С. 76
 Кулешов Л. 68
 Кулидж М. 122
 Кунук З. 10, 125
 Курасава А. 8, 18, 42, 44, 45, 48, 49, 96,
 98, 100, 120, 189
 Кэмерон Дж. 49, 100
- Лакан Ж. 85, 87, 88
 Ланг Ф. 27, 64, 66
 Ларкин Б. 163, 170, 172—174, 183,
 187—190, 194
 Леви-Стросс К. 83, 190
 Ленин (Ульянов) В.И. 69
 Лент Дж. 114, 119
 Леоне С. 44, 48, 59
 Лепренс Л. 22
 Лерой М. 38
 Лестер Р. 76

- Ли Б. 53
Ли Р.Б. 9, 190
Линкольн А. 80
Ло Дюка Ж.-М. 74
Логан Дж. 38
Лопес А.М. 151, 152, 166, 190
Лорре П. 40
Лукас Дж. 50, 67, 82
Лэпсли Р. 61, 72, 76—78, 80, 81, 83—85,
87, 88, 91, 92, 103, 189
Люмет С. 76
Люмьер Л. 10, 19, 20, 22
Люмьер О. 10, 19, 20, 22
- Маджи Л. 27
Майбридж Э. 19, 21
Майлстоун Л. 40
Макдональд Кевин 54
Макдональд Кейко 29, 98, 100, 137, 138,
190
Маккарти Дж. 46
Маккейб К. 85
Маклюэн М. 113
Малви Л. 88, 102, 103, 150, 191
Малик Дж. 117
Марей Э.Ж. 21
Маркос Ф. 115
Маркс К. 77
Маршалл Г. 140
Маст Г. 61, 66, 80, 183, 184, 186, 189—
191, 193
Мачор Дж. 156, 190
Мейер Р. 49
Мельес Ж. 23, 24
Меркантон Л. 27
Метц К. 84, 85, 103
Мехта Д. 122, 166, 168
Мидзогути К. 98
Микс Т. 48
Мифуне Т. 18
Морли Д. 158, 191
Морфи Г. 9, 184
Мунк Э. 64
Мур М. 10, 68
- Мурнау Ф. В. 11, 27, 28, 32, 34, 35, 37,
64, 89
Мюнстерберг Г. 5, 62, 191
- Наир М. 122
Нафиси Г. 122, 168, 191
Николсон Дж. 49
Ниспел М. 175
Норрингтон С. 53
- Одзу Я. 98
Окад Р. 60, 111
Олджер Г. 140, 141
Островский А.Б. 190
Отомо К. 98
- Пай М. 41, 79
Паркинсон Д. 19—23, 25, 27, 30—38,
40, 42, 46—49, 52, 63, 64, 68, 69, 73,
75, 94, 122, 132, 192
Пастроне Дж. 27
Паудермейкер Г. 109, 135, 136, 138, 192
Пекинпа С. 76
Перейра душ Сантуш Н. 124
Пикассо П. 90
Пикок Дж.Л. 9, 192, 193
Пирс Ч.С. 85, 103
Портер Э. 23, 25, 31
Пропп В.Я. 82, 193
Пудовкин В.И. 68, 193
- Рай А. 39
Райбек Д. 9, 193
Рамли П. 116
Ратнер Б. 55
Ревилл А. 91
Рей С. 42—45, 73, 193
Рейган Р. 141, 143
Рейно Э. 20
Рейнс К. 40
Рене А. 75
Ренуар Ж. 42
Ривз М. 55
Рид К. 34, 64, 65, 175

Ричардсон Т. 47
Ричи Д. 30, 42, 44, 99, 137, 193
Роббинс Р. 9, 193
Роджерс Дж. 38
Роджерс Р. 48
Родригес Р. 133
Росс Г. 134, 140
Росселлини Р. 73
Рош Г. 124
Рузвельт Ф. 80
Рэйми С. 55

Свилова Е.И. 68
Сембен У. 126, 128—130, 137
Сиберг Дж. 47
Сигман Дж. 26
Силверман Д. 55
Сиодмак Р. 64
Сиссе С. 126, 128
Скорсезе М. 49, 51
Скотт Р. 83
Смит К. 133
Содерберг С. 55
Соколова Д.Ф. 189
Соланас Ф. 122, 123, 194
Соссюр Ф. де 81
Спенс Л. 153—156, 194
Сперлок М. 10
Спилберг С. 49, 50, 89
Сталин (Джугашвили) И.В. 71
Сталлоне С. 49
Стам Р. 8, 109, 194
Стандиш И. 29, 194
Старджес Дж. 44, 120
Стокер Б. 34
Стори Т. 54
Стоун О. 135, 141
Стюарт Дж. 91
Сукарно 114—118
Сухарто 116—118
Сэндрич М. 38

Таккер Ф. 177
Тандан Л. 98

Тарантино К. 99
Тати Ж. 59
Тейт Ч. 27
Толкиен Дж.Р.Р. 54
Траубе Е.Г. 134, 140—144, 194
Трюффо Ф. 46, 47, 63, 75
Тэдзука О. 99
Тэтчер М. 141

Уайдлер Б. 64
Уайзман Л. 55
Уилк Р. 163, 184, 192
Уиллмен П. 85, 93, 103, 193, 195
Уильямс Л. 49, 188, 191, 195
Уиссель К. 109, 195
Уоллен П. 83
Уорсли У. 40
Уэдраого И. 126
Уэйл Дж. 40
Уэллс О. 65, 74, 175
Уэстлейк М. 61, 72, 76—78, 80, 81, 83—
85, 87, 88, 91, 92, 103, 189

Фальке Б.Д. 120
Филиппов С.А. 191
Фокс М.Дж. 140, 141
Форд Дж. 44, 78, 80, 83, 120
Фрайберг Ф. 76, 137, 187
Франкен М. 114, 115
Фрейд З. 85, 87
Фройнд К. 40
Фуко М. 103, 187
Фуэнте В. де ла 139, 159

Хетино О. 122, 123, 194
Хилл Д. 116, 118, 194
Хилл Дж. 137, 186, 187, 189, 194, 195
Хир Р. де 126
Хит С. 85
Хичкок А. 12, 40, 64, 83, 85, 89—92, 192
Холл С. 157
Хондо М. 128
Хоппер П. 49

- Хоркхаймер М. 76, 110
 Хоукс Г. 83
 Хофстрём М. 55
 Хьюз Дж. 140
- Циннеманн Ф. 38
- Чадха Г. 38, 39
 Чан Дж. 53
 Чан Шун-че (Марк) 148
 Черч Гибсон Р. 137, 186, 187, 189, 194, 195
 Чимино М. 50
 Чоу Р. 8, 109, 138, 185
 Чэпмен М. 140
- Шаброль К. 46, 75
 Шарм В. 136
 Шармен Дж. 171
 Шейн Л. 168—170, 194
 Шенкман А. 55
 Шлезингер Дж. 48
 Шохат Е. 8, 109, 194
 Шрек М. 28
 Шэдяк Т. 55
- Эвилдсен Дж. 68
 Эдисон Т. 21, 22, 36
 Эйзенштейн С.М. 32, 61, 67—72, 74, 81, 185—187
 Эко У. 85
 Эллис Д.Р. 55, 134
 Эль Мекри М. 111
 Эндрю Дж.Д. 61, 62, 66—68, 74, 75, 84, 183
 Эпплдон Р.Дж. 23
 Эскью К. 107, 135, 163, 170, 175, 184, 192
- Юкадайк Н.Ф. 104, 109, 125, 129, 130, 137, 138, 194, 195
- Яннингс Э. 35
- Abel R. — см.: Абель Р.
 Abu-Lughod L. — см.: Абу-Лугход Л.
 Adesanya A. 101, 183
 Alauddin R.A. 116, 183
 Allen R.D. 187, 190, 194
 Anderson B. 113, 183
 Andrew J.D. — см.: Эндрю Дж.Д.
 Ang I. — см.: Анг Й.
 Arnheim R. — см.: Арнхейм Р.
 Askew K. — см.: Эскью К.
- Babb L. — см.: Бабб Л.
 Bakari I. 104, 184
 Bakhtin M. — см.: Бахтин М.М.
 Balázs B. — см.: Балаш Б.
 Balogun F. 130, 184
 Banks M. — см.: Бэнкс М.
 Barker C. — см.: Баркер К.
 Barnard A. — см.: Бэрнард А.
 Barthes R. — см.: Барт Р.
 Baudry J.-L. 102, 184, 185
 Bazin A. — см.: Базен А.
 Belton J. 54, 185
 Bergstrom J. 34, 35, 185
 Bessire L. 125, 126, 185
 Beumers B. 131, 185
 Bordwell D. 71, 72, 185, 194
 Bourgeois P. — см.: Бургуа Р.
 Bracht Branham R. 94, 95, 185
 Burch N. 185
- Cascardi A. 94, 185
 Charney L. 19, 185
 Chow R. — см.: Чоу Р.
 Church Gibson P. — см.: Черч Гибсон Р.
 Cohen M. — см.: Коэн М.
 Collier P. 93, 186
 Comolli J.-L. 102, 186
 Cousins M. — см.: Казинс М.
 Crary J. — см.: Крэри Дж.
 Crofts Ch. 119, 186
- Das Gupta C. 113, 186
 David J. 115, 186

- Derné S. 186
 Derrida J. — см.: Деррида Ж.
 Diawara M. 100, 126—129, 186
 Dibbets K. — см.: Диббетс К.
 Dickey S. — см.: Дики С.
 Dirks N. 194
 Dissanayake W. 96, 98, 104, 188
 Dwyer R. 186
- Eisenstein S. — см.: Эйзенштейн С.М.
 Eley G. 194
 Emerton C. 185
 Erhat J. 103, 187
- Falicov T. 131, 187
 Fisk J. 110, 112—114, 150, 151, 169, 192
 Foucault M. — см.: Фуко М.
 Freiberg F. — см.: Фрайберг Ф.
 Fujii A. 93, 187
- Gabriel T. 191
 Ganti T. 187
 Getino O. — см.: Хетино О.
 Geyer-Ryan H. 93, 186
 Giannetti L. 187
 Gillespie M. — см.: Гиллеспи М.
 Ginsburg F. — см.: Гинсбург Ф.
 Giovanni J. 184
 Gledhill C. 188, 191
 Gokulsing K.M. 96, 98, 104, 188
 Goldstein P. — см.: Голдстейн П.
 Gomery D. 49, 50, 53, 188
 Gramsci A. — см.: Грамши А.
 Grenfell N. — см.: Гренфелл Н.
 Grievson L. — см.: Гривсон Л.
 Griffith D.W. — см.: Гриффит Д.У.
 Grossberg L. 188, 191
 Gugler J. 188
 Guneratne A. — см.: Гунератне А.
 Gunning T.D.W. 19, 94, 103, 188
- Hamilton A. 188
 Hartley J. 192
 Hay J. 188, 191
 Haynes J. 101, 102, 183, 189
- Heider K. 189
 Hill D. — см.: Хилл Д.
 Hill J. — см.: Хилл Дж.
 Hitchcock A. — см.: Хичкок А.
 Holquist M. 95, 189
- Jaikumar P. 29, 120, 189
 Jarvie I.C. — см.: Джарви Й.К.
- Khan H.A. 23, 119, 189
 King R. — см.: Кинг Р.
 Komatsu H. 44, 45, 189
 Kracauer S. — см.: Кракауэр З.
 Kurosava A. — см.: Куросава А.
- Lapsley R. — см.: Лэпли Р.
 Larkin B. — см.: Ларкин Б.
 Lawner L. 188
 Lee R.B. — см.: Ли Р.Б.
 Lent J.A. 114—117, 119, 132, 190
 Lévy-Strauss C. — см.: Леви-Стросс К.
 Lewis J. 131, 190
 Lodge D. 95, 190
 Lopez A.M. — см.: Лопес А.М.
- Machor J. — см.: Мачор Дж.
 Marks M. 36, 190
 Mast G. — см.: Маст Г.
 McDonald K. — см.: Макдональд К.
 McFarlane B. 131, 190
 McKeon M. 93, 94, 190
 Montgomery M. 110, 112—114, 150, 151,
 159, 192
 Morandini M. 42, 46, 48, 190, 191
 Morley D. — см.: Морли Д.
 Morphy H. — см.: Морфи Г.
 Mulvey L. — см.: Малви Л.
 Munsterberg H. — см.: Мюнстерберг Г.
- Naficy H. — см.: Нафиси Г.
 Newman K. 49, 191
 Nichols B. 103, 184, 186, 191, 194
 Nowell-Smith G. 73, 185, 186, 188—193,
 195

- O'Neill E. 90, 91, 92, 192
O'Sullivan T. 110, 112—114, 150, 151,
169, 192
Okome O. 101, 189
Ortner S. 194
- Parkinson D. — см.: Паркинсон Д.
Patal D. 186
Peacock J.L. — см.: Пикок Дж.Л.
Pearson R. 25, 30—33, 192
Petrie D. 47, 48, 54, 192
Pfaff F. 126, 184, 192, 193
Pines J. 49, 192
Powdermaker H. — см.: Паудермейкер Г.
Propp V. — см.: Пропп В.Я.
Pudovkin V.I. — см.: Пудовкин В.И.
- Rajadhyaksha A. 42, 43, 193
Ray S. — см.: Рей С.
Raybeck D. — см.: Райбек Д.
Richie D. — см.: Ричи Д.
Robbins R. — см.: Роббинс Р.
Roof M. 126, 128, 193
Rosen R. 185
Ruby Rich B. 102, 193
- Said S. 193
Saunders D. 110, 112—114, 150, 151,
169, 192
Schatz T. 38, 40, 193
Schein L. — см.: Шейн Л.
- Schwartz V.R. 19, 185
Sen K. 115—118, 131, 194
Shaka F.O. 128, 194
Sheridan Smith A.M. 187
Shohat E. — см.: Шохат Е.
Shyrock A. 184
Slide A. 194
Smoodin E. 190
Solanas F. — см.: Соланас Ф.
Spence L. — см.: Спенс Л.
Spivak G.S. 186
Stam R. — см.: Стам Р.
Standish I. — см.: Стандиш И.
- Thompson K. 194
Traube E.G. — см.: Траубе Е.Г.
- Ukadike N.F. — см.: Юкадаик Н.Ф.
Usai P.C. 19, 195
- Vasey R. 29, 30, 120, 195
Vasudevan R. 104, 195
Vincendeau G. 42, 46, 195
Vitali V. 195
- Wartella E. 188, 191
Westlake M. — см.: Уэстлейк М.
Whissel K. — см.: Уиссель К.
Wilk R. — см.: Уилк Р.
Willemen P. — см.: Уиллмен П.
Williams L. — см.: Уильямс Л.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
-----------------------	---

ГЛАВА I ИСТОРИЯ КИНО

Введение	17
Предтечи	20
Ранний кинематограф	22
«Золотая пора» художественного фильма	36
Авторы, независимый кинематограф и международные блокбастеры	50

ГЛАВА II ТЕОРИЯ КИНО

Введение	59
Ранняя кинотеория	62
Основные теории кино	72

ГЛАВА III КОНТЕКСТ ПРОИЗВОДСТВА, ПРОКАТА И ДЕМОНСТРАЦИИ ФИЛЬМОВ

Введение	107
Контекст производства	109
Третий кинематограф	122

Контекст проката и демонстрации фильмов	131
Социальный и культурный контексты: антропология кино	134

ГЛАВА IV

КОНТЕКСТ РЕЦЕПЦИИ

Введение	147
Исследования рецепции и аудитории	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	175
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	183
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	196

Грей Гордон

КИНО

Визуальная антропология

Дизайнер

Д. Черногаев

Редактор

А.И. Рейтблат

Корректоры

О.Е. Косова, Л.Н. Морозова

Компьютерная верстка

С.М. Пчелинцев

Налоговая льгота —
общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес издательства:

129626, Москва,

абонентский ящик 55

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

Интернет: <http://www.nlobooks.ru>

Формат 60×90¹/₁₆

Бумага офсетная № 1

Печ. л. 13. Тираж 2000. Заказ №

Отпечатано в ОАО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15