

ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Т.В. Бакина

**ОБРАЗ ПРОШЛОГО
И НОСТАЛЬГИЧЕСКОЕ
ПЕРЕЖИВАНИЕ
В КИНЕМАТОГРАФЕ**

Препринт WP20/2014/05

Серия WP20

Философия и исследования культуры

Москва
2014

УДК 791
ББК 85.37
Б19

Редактор серии WP20
«Философия и исследования культуры»
В.А. Куренной

- Б19 **Бакина, Т. В.** Образ прошлого и ностальгическое переживание в кинематографе [Текст] : препринт WP20/2014/05 / Т. В. Бакина ; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М. : Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 56 с. – (Серия WP20 «Философия и исследования культуры»). – 10 экз.

Исследование посвящено феномену ностальгического кино как особой категории современного кинематографа. В работе предпринимается попытка осмысления основных механизмов конструирования ностальгического переживания и образов, к которым с этой целью апеллирует кино, на примере ряда фильмов 1970–2010-х годов. Особое внимание уделяется тенденции кинематографа к саморефлексии и заинтересованности киноиндустрии своей историей.

Ностальгический образ прошлого, репрезентируемый голливудским кино, анализируется в данной работе как особый мифологический конструкт, включающий в себя сложный комплекс различных мотивов, артефактов и образов предшествующих эпох.

Ключевые слова: история кино, ностальгия, образ прошлого, кино, Голливуд, визуальная культура

УДК 791
ББК 85.37

**Препринты Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» размещаются по адресу: <http://www.hse.ru/org/hse/wp>**

© Бакина Т. В., 2014
© Оформление. Издательский дом
Высшей школы экономики», 2014

На протяжении последнего десятилетия в массовой культуре и медиа все чаще можно наблюдать тенденцию к ретроспекции, к заимствованию образов прошлого и их сознательному использованию в сферах рекламы, телевидения, модной индустрии, кинематографа и т.д. Рекламные образы современной России часто апеллируют к идеализированному советскому прошлому, в индустрии моды очевидно возвращение к стилевым тенденциям 1960-х и 1980-х годов, а премию киноакадемии США в категории «лучший фильм» 2011 года получает «немой» фильм «Артист» («The Artist», реж. Мишель Хазанавичус). С учетом тематического многообразия современной культуры, постоянной смены трендов, подобное возвращение к прошлому приводит к мысли о том, что в настоящем нам не хватает того, что осталось в прошлом, – того, что не подлежит возвращению и может стать лишь объектом идеализированных воспоминаний.

Если следовать позиции Фредрика Джеймисона, то ностальгические тенденции в современной культуре в некоторой степени являются следствием «творческого кризиса» постмодернизма. *«Все, что нам осталось в мире, где стилистические инновации более невозможны, – так это имитировать мертвые стили, говорить через маску голосом этих стилей из воображаемого музея»* (Джеймисон, 2000 [1983]), – так американский теоретик объясняет причины возникновения такого явления, как пастиш – стилистической имитации, имеющей схожие черты с пародией. Однако в отличие от нее пастиш нейтрален по своей сути и лишен сатирического и/или снижающего подтекста. Джеймисон одним из первых акцентирует внимание на понятии ностальгического кино (*nostalgia film*) как на конкретном примере пастиша в массовой культуре 1970–1980-х годов.

По мнению Джеймисона, «ностальгическое кино» следует понимать в самом широком смысле, избегая сведения этого термина лишь к обозначению фильмов о прошлом. Ностальгическое кино – *«то, что французы более точно обозначают как la mode retro – ретроспективная стилистика»* (Джеймисон, 2000 [1983]) – это особая категория, которую не удастся причислить к историческому кино и, тем более, к пародийному.

Примеров ностальгического фильма в современной киноиндустрии немало. Причем конкретной цели снять «ностальгический фильм» у создателей фильма нет, но они сознательно работают с теми образами и мотивами, которые могут вызвать ностальгическое переживание как у зрителя, так и у самих себя, если они обращаются к своему персональному ностальгическому опыту.

Одной из главных тенденций в кинематографе ностальгии последних лет является обращение к истории кино. Интерес к кинематографическому прошлому можно обнаружить и в более ранних кинокартинах, однако именно на это время приходится своеобразный «ностальгический бум», для которого в наибольшей степени характерна «имитация стилей прошлого». К таким картинам можно отнести фильмы «Хранитель времени» («Hugo», реж. Мартин Скорсезе, 2011), «Хичкок» («Hitchcock», реж. Саша Джерваси, 2012) и в особенности «Артист». В перечисленных кинокартинах объектом ностальгии становится прошлое кинематографа, будь то его ключевые вехи, творчество конкретных авторов или процесс работы над культовым фильмом.

Прежде всего, чтобы разобраться с понятием ностальгического кино и его спецификой, нужно понять, что такое ностальгия в самом общем смысле, какие именно образы прошлого вызывают ностальгическое переживание, и наконец, – какой образ прошлого конструируется современной культурой, и в частности кинематографом.

Ностальгическое переживание как культурный феномен и субъективный опыт

Чаще всего понятие ностальгии используется для описания специфического томления. Если слово «тоска» как частичный синоним ностальгии может приобретать в русском языке негативные коннотации (восприниматься в значении скуки, уныния), то «ностальгия» означает более конкретизированное чувство тоски по дому, прошлому, чему-то безвозвратно утерянному.

Контексты применения понятия «ностальгия» апеллируют к субъективному опыту конкретного человека. То есть объект ностальгии индивидуален. Но в последние десятилетия стал очевиден и другой случай употребления этого понятия, в котором ностальгическое переживание

переходит из сферы субъективного опыта в сферу коллективного. В качестве описания общего для какой-либо группы людей состояния понятие ностальгии используется не впервые, но культурным феноменом ностальгия становится именно во второй половине XX века.

«Наша современная культура, несомненно, ностальгична»¹ (Hutcheon, 1997) – таков отправной пункт Линды Хатчин в отношении ностальгии. Что же следует понимать под «ностальгичностью» культуры? Фредрик Джеймисон анализирует ностальгию в ее связи с пастишем, Линда Хатчин – в контексте иронии, Светлана Бойм называет ностальгию утопией и «симптомом эпохи» (Бойм, 1999). О классическом значении понятия как «тоски по дому» речи здесь уже не идет. Ностальгия в культуре – это ностальгия по прошлому, по «утраченному времени», и даже по самой культуре на разных ее временных этапах. Впрочем, речь здесь не о проблеме самоидентификации, а скорее о культурной памяти и мифологизации.

В первую очередь, это осознанное стремление к ретроспекции, которое находит выражение в воспроизводстве, а иногда – в имитации стилей и объектов прошлого. Целью подобных попыток «возвращения» к прошлому чаще всего становится желание вернуть или снова испытать то «лучшее», что было в культуре прошлого, и с чем она ассоциируется в сознании людей. Объектами ностальгии в этом случае становятся предметы быта и произведения культуры, поскольку именно они воплощают материальную субстанцию прошлого и являются его атрибутами.

Важной характеристикой ностальгии в культуре является сложный характер взаимоотношений между прошлым и настоящим, а также связанная с ним селекция объектов ностальгии. Причина, по которой прошлое кажется нам привлекательным, состоит в его видимой простоте, стабильности, определенности, т.е. тех самых качеств, которых всегда не хватает в настоящем. При этом память о прошлом, будь то культурная память или индивидуальная – селективна. Дистанция, которая отделяет настоящее от прошлого, формирует идеализированный образ прошлого, основанный на положительных воспоминаниях. В реальности прошлое никогда не было настолько простым и стабильным, каким оно может представляться спустя какое-то время. Достаточно указать на самый очевидный факт – прошлое когда-то было настоящим, т.е. тем самым неидеализированным миром, от которого человек пытается скрыться через ностальгическое переживание.

¹ Our contemporary culture is indeed nostalgic.

Ключевым фактором для ностальгического переживания как культурного феномена является время. Тем не менее современному пониманию термина предшествовала долгая эволюция. Появление понятия «ностальгия» относят к 1688 году: в диссертации швейцарского студента-медика Йоханнеса Хофера «ностальгией» называется медицинский термин, обозначающий болезненное состояние, выраженное тоскливым настроением (Hofer, 1934 [1688]). В конце XVIII века понятие приобретает политический смысл, а в последующем столетии ностальгия стала восприниматься как своеобразный механизм, который помогает адаптироваться к постоянным переменам. Именно на этой стадии осознается темпоральный аспект ностальгии. Изменения в жизненном укладе людей под воздействием технического прогресса и урбанизация постепенно оттеснили тоску по «дому» и «родине» в пользу тоски по «прошлому». Постепенно ностальгическое переживание из сферы строго индивидуального опыта перешло в категорию коллективного феномена, а с развитием технологий стало возможным осознанно конструировать ностальгию, сначала текстуально, а позднее и визуально.

Ностальгия, ее объекты и типология в современной культуре

Важной особенностью феномена ностальгии в современной культуре является повсеместное проникновение данного понятия по сравнению с предыдущими этапами его развития. В первой половине XX века понятие ностальгии возникало преимущественно в публицистических статьях или рецензиях, посвященных конкретным культурным событиям, фильмам, спектаклям. Теоретическое осмысление ностальгии как социокультурного феномена происходит в 1970-х годах, когда это явление становится объектом академических исследований.

Временная дистанция, которая разделяет прошлое и настоящее, является важнейшим понятием для концепции ностальгии в культуре, поскольку именно дистанция является причиной привлекательности прошлого. Она также способствует селекции воспоминаний, определяет главное (то, что остается в памяти) и второстепенное (то, что забывается). Поэтому ностальгия по прошлому всегда является ностальгией по идеализированному прошлому.

В большинстве случаев достаточно одного-двух десятилетий для того, чтобы начать эстетизировать прошлое. С другой стороны, прошлое начинает вызывать ностальгию тогда, когда становится тематическим объ-

ектом в массовой культуре, поскольку именно идеализация прошлого в произведениях культуры является мощнейшим механизмом провокации ностальгического переживания.

Ностальгия становится возможна тогда, когда приходит осознание недостижимости объекта. Причем недостижимым этот объект будет не просто потому, что относится к прошлому, но и потому, что это «прошлое» уже подверглось эстетизации.

Ностальгическое переживание провоцируется неким мифологическим прошлым, которое реконструируется культурой. К такому выводу приходит Линда Хатчин: «Именно в самой архаичности прошлого, его недостижимости, состоит сила ностальгии [...]. Разумеется, редко это именно то прошлое, которое действительно было прожито; это то прошлое, каким его воображают и идеализируют посредством памяти и желания. В этом смысле, впрочем, ностальгия больше касается настоящего, нежели прошлого»² (Hutcheon, 1997). Идеализированное прошлое представляет собой тот идеал, который бы нам хотелось прожить в прошлом, а не то прошлое, которое действительно было прожито. Такая проекция желаний на прошлое, их нереализованность, и формирует чувство неудовлетворенности прошлым (хотя, в сущности, это неудовлетворенность настоящим), и, как следствие, вызывает ностальгию по «утраченному времени».

Другое важное условие ностальгии – наличие свидетельств о прошлом. В отсутствие источника знаний о прошлом и периодического повторения уже знакомых образов механизм ностальгического переживания не будет функционировать. Причем чем нагляднее будут воспроизводиться образы прошлого, тем сильнее будет их воздействие. В этом смысле использование визуальных образов будет наиболее эффективным.

Учитывая, что ностальгия может функционировать как в рамках индивидуального опыта, так и в качестве культурного феномена, возникает необходимость в выявлении классификации ностальгии. Джанелль Уилсон анализирует две типологии, представленные в работах Фреда Дэвиса и Светланы Бойм (Wilson, 2005, 30–31). Так, Дэвис различает коллективную (*collective*) и приватную (*private*) ностальгию (Davis, 1979).

² It is the very pastness of the past, its inaccessibility, that likely accounts for a large part of nostalgia's power [...]. This is rarely the past as actually experienced, of course; it is the past as imagined, as idealized through memory and desire. In this sense, however, nostalgia is less about the past than about the present.

Коллективная ностальгия является откликом на те символические объекты, которые являются частью общедоступной культуры, т.е. знакомы большинству. Иными словами, это те символические ресурсы прошлого, которые в определенных условиях могут спровоцировать ностальгическое переживание у большой группы людей одновременно, поскольку будут апеллировать не к индивидуальному опыту этих людей, а к их культурной идентичности. Приватная ностальгия, напротив, является откликом на символические образы прошлого и аллюзии, которые относятся к персональной биографии и памяти конкретной личности, и потому всегда индивидуализированы.

Несколько иную типологию представляет Светлана Бойм: она различает *реставрационную (restorative)* и *рефлексивную (reflexive)* ностальгию (Boym, 2001). Так, реставрационная ностальгия возвращает к тому значению термина, которое выражается в «тоске по дому». Тотальная ностальгия находит выражение в желании восстановить или вновь построить некий мифический коллективный дом. В случае с рефлексивной (иронической) ностальгией акцент ставится на воспоминании как таковом: она функционирует как *«любование ускользающей деталью»* (Бойм, 1999). В основе этого типа переживания – осознание невозможности изменить прошлое, и потому рефлексивная ностальгия связана с *«этическим осмыслением прошлого, а не с маскировкой новодела под старину»* (Бойм, 1999). Ироническим этот тип ностальгии Бойм называет потому, что ему свойственно противоречивое отношение к прошлому, и в этом смысле данный тип перекликается с позицией Линды Хатчин. *«Конечно, относиться к прошлому можно по-разному. Можно смотреть и отвергать его. А можно смотреть и хотеть в нем задержаться»*³ (Hutcheon, 1997). Желание «задержаться» в прошлом и конструируется посредством ностальгии как социокультурного феномена.

Ностальгическое кино: специфика, эстетика и мотивы ретро-фильмов

Актуализация социокультурного значения феномена ностальгии в 1970-е годы ознаменовала не только всплеск интереса к данной теме

³ There are, of course, many ways to look backward. You can look and reject. Or you can look and linger longingly.

в академической среде, но и осмысление нового стилистического направления в кинематографе – ностальгического кино. Если его понимать как пример пастиша, т.е. имитации стилей прошлого, то причины более позднего обращения кинематографа к концепции ностальгии вполне ясны. Будучи одним из самых молодых видов искусства в XX веке, кино не нуждалось в «имитации стилей прошлого» до определенного момента, поскольку располагало достаточными ресурсами обновления культурного пространства. Но с наступлением эпохи постмодерна и появлением новых медиа ситуация изменилась.

Впервые термин «ностальгическое кино» (согласно исследованию Кристин Спренглер (Sprengler, 2009, 83)) появляется в статье Марка Ле Сьера «Теория номер пять: Анатомия ностальгических фильмов: Наследие и методы», опубликованной в 1977 году. Ле Сьер определяет ностальгию как «историческую концепцию»: способ донести знание о прошлом в тех его аспектах, которые игнорируются традиционными подходами к изучению истории. Голливуд, согласно его позиции, является «главным поставщиком ностальгии»⁴ (Le Sueur, 1977, 189–192 (цит. по: Sprengler, 2009, 84)). При этом ностальгия «преподносит крайне романтизированный образ прошлого и проводит лишь несущественный анализ тех эпох прошлого, которые она репрезентирует»⁵ (Le Sueur, 1977, 189–192 (цит. по: Sprengler, 2009, 84)). Впрочем, по мнению Ле Сьера, это не отменяет того, что ностальгия в кино может создавать новые способы интерпретации истории.

Для конструирования ностальгического переживания кинематограф задействует не только тематический материал, т.е. исторические факты, но и две ключевых эстетических стратегии: «внешний реализм» (surface realism) и «умышленный архаизм» (deliberate archaism) (Sprengler, 2009, 85).

По замечанию Кристин Спренглер, статья М. Ле Сьера долгое время оставалась недооцененной (Sprengler, 2009, 83). Более влиятельной оказалась статья Ф. Джеймисона «Постмодернизм и общество потребления», один из разделов которой он посвящает ностальгическому кино. Для описания фильмов такого типа, по мнению Джеймисона, нужны новые категории, поскольку ностальгическое кино нельзя вписать в жанровые рамки исторического кино, с которым его чаще всего сравнивают.

⁴ The main purveyor of nostalgia.

⁵ Presenting a highly romanticized image of the past and providing little analysis of these previous eras represented.

В чем же состоит отличие ностальгического кино от исторического? В обоих случаях так или иначе происходит апелляция к прошлому. Но для исторического кино действие фильма обязательно должно разворачиваться в прошлом, а в ностальгическом кино прошлое задействуется на иных уровнях. Причем время действия фильма, будь это прошлое, настоящее или будущее, не имеет никакого значения, поскольку ключевой задачей ностальгического кино является не столько достоверная реконструкция прошлого, сколько апелляция к прошлому на эмоциональном уровне, посредством которой и конструируется ностальгическое переживание. Следуя такой логике, Фредрик Джеймисон включает фильм «Звездные войны» («Star Wars», реж. Джордж Лукас, 1977) в категорию ностальгического кино, поскольку *«воссоздавая чувство и форму характерных художественных объектов прошлого (сериалов), он [фильм] стремится пробудить ощущение прошлого, ассоциируемое с этими объектами»* (Джеймисон, 2000 [1983]).

Ностальгическое переживание конструируется в кинематографе осознанно, посредством конкретных механизмов и системы приемов. Но вместе с этим фильмы воссоздают и особый образ прошлого, который должен найти отклик в сердцах зрителей.

Мифологический образ прошлого в кино. «Decade nostalgia»

В силу ряда причин ностальгический образ прошлого и реальное прошлое имеют мало общего. Во-первых, обязательным условием ностальгического переживания является временная дистанция, отделяющая настоящее от прошлого, благодаря которой прошлое идеализируется. Во-вторых, в случае с кинематографом нужно помнить о художественном вымысле, который в той или иной степени искажает прошлое.

Кроме того, объектом ностальгического переживания в кинематографе не всегда становится прошлое в образе какой-то эпохи. Фильм может апеллировать к той или иной культурной или социальной практике прошлого, которая либо кардинально изменилась, либо исчезла вовсе. Примером могут послужить разнообразные практики культурного досуга, например просмотр фильма в кинотеатре. Наконец, фильм может провоцировать ностальгию по тем артефактам культуры, которые являлись ключевыми для своей эпохи, и с которыми эта эпоха впоследствии ассоциируется. Это могут быть тенденции в культуре и моде, а также музыка, кинофильмы или сериалы, даже предметы быта.

Если эпоха, изображаемая на экране, знакома зрителю по его индивидуальным воспоминаниям, то причины его ностальгии вполне ясны. Но как можно объяснить ностальгическое переживание у зрителя по эпохе, в которую он не жил и которая знакома ему лишь по косвенным источникам? Механизм формирования чувства ностальгии остается прежним, но поскольку воспоминаний о давнем прошлом из индивидуально-го опыта человек получить не может, ему предоставляется образ прошлого, сконструированный массовой культурой. Разумеется, это идеализированный конструкт, вобравший в себя все положительное, что было свойственно той или иной эпохе. Сравнивая такой мифологический образ с тем, что человек видит и испытывает в настоящем, у него может возникнуть ложное чувство, что прошлое лучше настоящего. Вследствие разочарованности настоящим и ощущения недоступности прошлого и возникает чувство ностальгии. То же самое касается тех случаев, когда объектом ностальгии становится не историческая эпоха, а культурные практики прошлого или культурные артефакты.

В большинстве случаев ностальгических объектов в одном фильме несколько. В качестве главного может выступать историческая эпоха, которой сопутствуют характерные для этого периода культурные практики и артефакты. Впрочем, фильмы репрезентируют не саму историческую эпоху, а тот образ, который был сформирован массовой культурой и продолжает через нее транслироваться, т.е. некий культурный стереотип. Существует целый ряд подобных клише, которые настолько прочно закрепились в культуре, что мгновенно считываются более или менее подготовленным человеком, который обладает хотя бы минимальными знаниями в области истории и хотя бы раз сталкивался с визуальным отражением тех или иных культурных стереотипов.

Чем больше временная дистанция между настоящим и прошлым, тем большей исторической длительностью характеризуется та или иная эпоха как культурный конструкт. И чем хронологически более ранний период изображается в фильме, тем более обобщенным он является. Например, если объектом ностальгии в фильме является XVII век, то лишь редкий зритель может опознать конкретное десятилетие или год. Но если объектом ностальгии в фильме будет конкретная эпоха XX века – практически любой зритель сможет отличить, например, тридцатые годы от восьмидесятых. Причиной этому является то, что в памяти зрителя остается однажды увиденный им культурный конструкт, поскольку каждому такому конструкту соответствует строго обозначенный визуальный ряд

стереотипов и клише, которые постоянно повторяются и воспроизводятся массовой культурой.

Исторические эпохи ранее последней четверти XIX века довольно редко становятся объектами ностальгического кино, и гораздо чаще – исторических фильмов. И поскольку XX век принято делить на десятилетия, то вполне объяснимо появление термина «ностальгия по десятилетию» (*decade nostalgia*). Об этом понятии пишет Кристин Спренглер, уточняя, что данный термин вполне применим и к 1880–1890-м годам, а ностальгия по этим десятилетиям возникает уже в 1930-е годы (Sprengler, 2009, 26). Во избежание путаницы 1880–1890-е годы чаще объединяются в культурном конструкте «Поздневикторианской эпохи» в Англии или «*Belle Epoque*» во Франции, или же «Дикого Запада» в США – в зависимости от места действия.

Каждому «ностальгическому» десятилетию соответствует определенный комплекс стереотипов, постоянное воспроизводство которых и позволяет идентифицировать их принадлежность к конкретной эпохе. Он включает в себя моду, музыку, интерьеры, мебель, автомобили, предметы быта и другой реквизит, этикет, практики досуга, стереотипы социальных ролей и др. Часто для создания дополнительного эффекта аутентичности в сюжет включаются упоминания об известных личностях конкретной эпохи, либо они сами становятся действующими лицами. Распространенным приемом в кинематографе является и «фильм в фильме», посредством которого оригинальные киноматериалы могут задействоваться в новой кинокартине. По схожей схеме задействуются и другие визуальные образы, например киноафиши, стилизованные фотографии, печатная продукция, рекламные образы и др.

Стоит отдельно проанализировать те случаи, когда действие ностальгического фильма происходит не в прошлом, а в настоящем или будущем. Важно заметить, что апелляция к прошлому, а точнее к образам массовой культуры, в таких фильмах все равно присутствует.

Фредрик Джеймисон акцентировал внимание на таких «аномальных» случаях, как ностальгическое настроение, конструируемое в фильме «Звездные войны». В данном случае ностальгическим объектом являются научно-фантастические телесериалы 1950-х годов, а также присущие им образы и непосредственно культурный опыт их просмотра. *«Настоящие американские герои, героини, попавшие в беду, опасные чужаки, лучи смерти или злоеющие контейнеры, а также неперемнная сцена с цепляющимися за выступ скалы персонажем, чудесное спасение которо-*

го ожидало вас в ближайший субботний вечер. “Звездные войны” заново изобретают этот опыт в форме пастыша [...]. [Фильм] реализует более глубокое и собственно ностальгическое желание вернуться в прежнюю эпоху и снова пожить среди ее причудливых реликтов» (Джеймисон, 2000 [1983]).

Есть и более сложные случаи, когда образы прошлого сосуществуют с объектами настоящего в рамках пространства одного фильма. Один из таких случаев анализирует Фредрик Джеймисон на примере фильма «Жар тела» («Body Heat», реж. Лоуренс Касдан, 1981). Формально он не является римейком, но сюжетная линия кинокартины во многом напоминает сюжет фильма-нуар «Двойная страховка» («Double Indemnity», реж. Билли Уайлдер, 1944). Действие кинокартины происходит в современном мире, т.е. в 1980-е годы, однако вскоре зритель забывает об этом, поскольку посредством ряда механизмов в фильме сознательно конструируется вневременное пространство. Хотя героев кинокартины окружают современные им предметы 1980-х годов, возникает ощущение, что действие фильма происходит в 1930-е. Такой темпоральный диссонанс достигается целым комплексом аллюзий на различные мифологические конструкты массовой культуры. Первый намек считывается зрителем уже во вступительных титрах, где название фильма набрано литерами в стиле арт-деко. Далее, амплуа героев и визуальная стилистика кинокартины (контрастное освещение, светотень, ночная съемка, нетипичные ракурсы и др.) провоцируют провести параллель с фильмом-нуар – главным стилистическим направлением в голливудском кинематографе 1940–1950-х годов. По мере развития сюжета даже одежда героев, интерьеры и предметы постепенно теряют связь с современным миром. Музыкальное сопровождение фильма в лице джазовых композиций завершает ностальгический образ прошлого. *«Технологически, стало быть, предметный мир здесь представляет продукцию 80-х (автомобили, например), но все в нем тайно устроено так, чтобы заглушить эти непосредственные признаки современности и создать возможность восприятия фильма как ностальгического произведения – как повествования, разворачивающегося в неопределенном ностальгическом прошлом, в вечных 30-х»* (Джеймисон, 2000 [1983]). Его определение «вечных 30-х» очень точно передает ощущение, которое складывается от просмотра фильма.

Схожим образом конструируется атмосфера «вечных 50-х» в телесериале «Твин Пикс» («Twin Peaks», авторы идеи Д. Линч и М. Фрост, 1990–1991), хотя формально действие сериала также разворачивается

в современном мире. Еще более сложным случаем конструирования ностальгии является фильм «Бегущий по лезвию» («Blade Runner», реж. Ридли Скотт, 1982), где в «вечных 40-х» существует будущее.

Причиной подобного темпорального диссонанса, согласно позиции Фредрика Джеймисона, является неспособность современного общества *«сосредоточиться на [...] собственном настоящем, как если бы мы утратили способность создавать эстетические репрезентации нашего собственного актуального опыта»* (Джеймисон, 2000 [1983]). Отчасти такая позиция верна, но если принять во внимание то, что подобная вне-временная атмосфера конструируется создателями фильма осознанно, то очевидно, что за этим стоит вполне конкретная цель. Интертекстуальность в кинематографе, заимствование стилистических элементов прошлого не отменяют возможность их комфортного сосуществования с эстетическими репрезентациями современности. Более того, это свидетельствует о неразрывности темпоральных конструкторов «прошлого», «настоящего» и «будущего» как в кинопространстве, так и в сознании зрителя. И едва ли можно назвать справедливыми упреки в адрес ностальгического кино в конструировании ложного, идеализированного образа прошлого и поощрении зрителя в разочарованности настоящим.

Механизмы реконструкции прошлого и эстетика ретро-кинематографа

Использование конкретных исторических материалов для воссоздания образа прошлого в кинематографе не является достаточным условием для конструирования ностальгического переживания. Важно проанализировать существующие приемы и эстетические стратегии, которые применяются в ностальгическом кино. Обратимся к двум таким стратегиям, обозначенным Марком Ле Сьером: «внешний реализм» (surface realism) и «умышленный архаизм» (deliberate archaism).

«Внешний реализм» – это буквально воссоздание реалистичного образа прошлого через те объекты, которые относятся к этому периоду, т.е. были непосредственно созданы в эпоху, изображаемую на экране. С одной стороны, это наиболее очевидные маркеры прошлого, среди которых одежда, автомобили, мебель, предметы быта. С другой стороны, это экстерьеры и интерьеры. Логично было бы включить сюда и декорации, но поскольку это искусственный конструктор, то отнести его к «реализму» можно лишь в зависимости от тщательности и аккуратности, с которой декорации создаются в каждом конкретном случае. Что же касается экс-

терьеров и интерьеров, то наиболее аутентичными объектами будут архитектурные сооружения, построенные в тот исторический период, который воссоздается на экране.

Почему такой «реализм» Ле Сьер определяет как внешний, поверхностный? При попытке воссоздать мир прошлого посредством предметной сферы в большинстве случаев задействуются именно те объекты, которые были произведены в этот конкретный период. Представим, что на экране воссоздается типичный интерьер 1950-х годов посредством оригинальных предметов, произведенных в это десятилетие. Для зрителя такая картина будет убедительна, но это будет полностью искусственный конструкт. Едва ли реальный «типичный» интерьер 1950-х годов состоял исключительно из предметов, произведенных в этот период. Но если включить туда более старые предметы, что было бы корректнее из тех же соображений реалистичности, то идентифицировать такой интерьер как типичный для 1950-х годов зрителю фильма было бы сложнее. Поэтому тот «внешний реализм» прошлого, который мы видим на экране, – это тщательно отфильтрованный конструкт, где зрителю предлагается определенный набор предметов, который будет гарантированно вызывать четкие ассоциации с тем или иным историческим периодом.

Но даже осознания искусственности образа прошлого не будет достаточно для того, чтобы полностью подорвать веру зрителя в аутентичность репрезентируемого мира. Артефакты материальной культуры являются мощными провокаторами ностальгического переживания, поскольку составляют неотъемлемую часть повседневного мира. Приобретая новую вещь взамен устаревшей, человек редко испытывает тоску по старому предмету. Но если такая вещь случайно попадет на глаза спустя годы, она невольно вызовет цепочку воспоминаний, и, как следствие, спровоцирует ностальгическое переживание.

Если же вещь будет артефактом отдаленного прошлого, которое не было частью индивидуального опыта человека, то через идентификацию такого предмета с уже знакомыми аналогами и будет произведено сравнение. И хотя объективно большинство артефактов прошлого имеет усовершенствованные аналоги в настоящем, которые намного практичнее и лучше адаптированы к условиям современной жизни, чем их устаревшие формы, стилистически такие объекты могут выглядеть привлекательнее современных.

Вторая стратегия конструирования ностальгического переживания в кинематографе – «умышленный архаизм» – визуальная стилизация, на-

правленная не только на воссоздание образа и атмосферы того или иного периода, но также имитирующая внешний вид культурных артефактов этого времени. В данном случае сам объект ностальгии диктует правила реконструкции образа. Это может быть сознательный отказ от цвета в пользу монохромности как аллюзия на эпоху черно-белого кинематографа в фильме «Хороший немец» («The Good German», реж. Стивен Содерберг, 2006), либо имитация цветопередачи системы «Техниколор» в фильме «Авиатор» («The Aviator», реж. Мартин Скорсезе, 2004), либо воссоздание киноязыка немого фильма в кинокартине «Артист», либо имитация стилистики и формата телесериалов 1950-х годов в фильме «Плезанвилль» («Pleasantville», реж. Гэри Росс, 1998).

Все вышеперечисленные примеры иллюстрируют случаи ностальгии по конкретным объектам массовой культуры. Но как может фильм или телесериал в принципе стать объектом ностальгии? Если вернуться в прошлое – чтобы прожить, к примеру, двадцатые годы – невозможно, то фильм или телесериал всегда доступен для просмотра, особенно в эпоху видеоносителей и Интернета. А если объект ностальгии перестает быть недостижимым, то исчезает и само чувство ностальгии.

Причина такой ностальгии заключается в другом. Так, заинтересованный зритель может посмотреть десяток немых фильмов или сериалов 1950-х годов, но так и не преодолеть тоску по этим артефактам массовой культуры. Дело в том, что объектом ностальгии является не просто кино, но и опыт его просмотра. К примеру, однажды увиденный фильм при вторичном просмотре будет восприниматься зрителем совершенно иначе. Причем опыт просмотра кинокартины складывается из совокупности факторов, среди которых не только первичное восприятие фильма, но и индивидуальные обстоятельства. Ностальгический фильм в данном случае может оказать большее эмоциональное воздействие на зрителя, нежели десяток просмотренных фильмов прошлого.

Модель репрезентации прошлого в фильмах Вуди Аллена

Одним из очевидных примеров ностальгического кино являются работы Вуди Аллена. Его творчество интересно проанализировать с точки зрения работы механизмов ностальгического переживания потому, что

к ним Аллен обращается систематически, гораздо чаще других режиссеров, а также потому, что начало его кинокарьеры практически совпадает и с появлением ностальгического кино как такового. Было бы интересно проследить эволюцию взаимовлияния авторского стиля Вуди Аллена, его особой кинематографической манеры, и визуальной стилистики, присущей ностальгическому кино.

Тематический круг материалов, который задействует Вуди Аллен, практически не изменяется от фильма к фильму. В его творчестве можно обнаружить ряд ключевых тем, которые Аллен постоянно воспроизводит. Именно поэтому складывается впечатление, что «новый» фильм Вуди Аллена – это «старый» фильм Вуди Аллена, будь то очередная романтическая ода Нью-Йорку (Лондону, Венеции, Барселоне, Парижу, Риму и т.д.), ироническая интерпретация произведений Ф.М. Достоевского, эксцентрическая комедия про героя-неудачника в маленьких очках или бесконечная ностальгия по голливудской черно-белой классике и джазу.

Последняя тема легла и в основу кинематографического стиля Вуди Аллена. Он нередко полностью (например, в «Воспоминаниях о звездной пыли» («Stardust Memories», 1980)) или частично («Зелиг» («Zelig», 1983)) отказывается от цвета в пользу черно-белого изображения, часто обращается к стилистическим формам прошлого и жанровым моделям классического Голливуда (например к фильму-нуар и жанру эксцентрической комедии (так называемой *screwball comedy*) в «Проклятии нефритового скорпиона» («The Curse of the Jade Scorpion», 2001)). Его фирменная модель вступительных титров – белый текст на черном фоне, набранный гарнитурой *Windsor* и почти всегда в сопровождении джазовой или классической музыки, – это также своеобразная аллюзия на вступительные титры голливудских фильмов первой половины XX века.

Чтобы проанализировать конкретные примеры реализации ностальгической тематики, остановим внимание на трех фильмах Вуди Аллена: «Пурпурная роза Каира» («The Purple Rose of Cairo», 1985), «Эпоха радио» («Radio Days», 1987) и «Полночь в Париже» («Midnight in Paris», 2011). Такой выбор обусловлен тем, что каждая из перечисленных кинокартин задействует ностальгическое переживание на разных уровнях с точки зрения тематического материала и стилистических стратегий. Кроме того, указанные фильмы относятся к двум разным периодам в творчестве режиссера, разделенных четвертьвековым промежутком.

Стратегии эскапизма в «Пурпурной розе Каира»

Вопреки традиционной для ностальгического кино стратегии воссоздания прошлого как идеализированного конструкта, образ 1930-х годов в «Пурпурной розе Каира» едва ли допускает возможность ностальгии по этому десятилетию. Но вместо идеализированного прошлого объектом ностальгии «Пурпурной розы Каира» становится ключевой культурный артефакт 1930-х годов – голливудский кинематограф как идеальный мир, где зритель может спрятаться от угнетающей атмосферы действительности.

Эскапистские фильмы 1930-х в контексте «Пурпурной розы Каира» Аллена представлены одноименной вымышленной кинокартиной посредством кинематографического приема «фильм в фильме». Так, «Пурпурная роза Каира» – это типичная для 1930-х романтическая комедия со счастливым концом, «снятая» на студии-мейджере RKO Pictures. Причем визуально этот фильм воссоздается вполне достоверно, например, посредством имитации стилистики вступительных титров, характерной для реальных фильмов 1930-х годов и фирменной заставки кинокомпании «An RKO Radio Picture». Из вступительных титров мы узнаем имена актеров, продюсера фильма, оператора, декоратора и др., но имя режиссера остается неизвестным, поскольку основной фигурой в уже сложившейся к 1930-м годам структуре кинобизнеса является продюсер. «Пурпурную розу Каира» в фильме Аллена мы видим на экране кинотеатра, а также непосредственно глазами зрителей этого кинотеатра посредством «субъективной камеры».

Главная героиня фильма, Сесилия, уставшая от череды проблем, типичных для эпохи Великой Депрессии, нападок мужа-бездельника и, наконец, потерявшая работу, находит утешение только на очередном киносеансе в любимом кинотеатре Нью-Джерси. «Пурпурную розу Каира» она смотрит четыре раза, а на пятом просмотре герой фильма Том Бакстер, романтик и искатель приключений по сюжету, не просто ломает четвертую стену, а, пройдя процесс колоризации, материализуется с экрана в «реальный мир», чтобы встретиться с Сесилией, на которую он обратил внимание еще на первом сеансе, который она посетила. Узнав о том, что экранный герой «разгуливает» по Нью-Джерси, голливудские боссы срочно выезжают, чтобы лично разобраться в ситуации. С ними в Нью-Джерси приезжает и Гил Шепперд – актер, сыгравший злополучного «искателя приключений» (теперь уже в «реальном мире») Тома Бак-

стера. Таким образом, достаточно привычный для современного зрителя кинематографический прием «фильм в фильме» Вуди Аллен трансформирует в своеобразную «машину времени и пространства».

Представленная в «Пурпурной розе Каира» стратегия предоставляет возможность материализации мечты и, наконец, возможность самому «погрузиться» в нарратив эскапистского фильма физически, что, собственно, и предпринимает главная героиня кинокартины. Но подобный прием только подчеркивает иллюзорность эскапизма. Зритель возвращается к проблемам действительности до следующего киносеанса. Так заканчивается и «Пурпурная роза Каира»: Сесилия предпочитает реальность фикции, Том Бакстер возвращается в экранный мир, а надежды Сесилии на жизнь в Голливуде с Гилом Шеппердом терпят крах, ведь в реальности хеппи-эндов не бывает. Но Сесилия снова приходит в кинотеатр, и новый мюзикл с участием Фреда Астера и Джинджер Роджерс предлагает ей на два часа забыть в магии кино.

Эскапистские фильмы 1930-х – это не единственный объект ностальгии в «Пурпурной розе Каира». Важнее здесь ностальгия по самой практике эскапизма из жестокой реальности в мир иллюзий, и вместе с тем практика просмотра фильмов в кинотеатре, посредством которой и приводится в действие магия кино. Современные фильмы формально придерживаются этой логики и позволяют зрителю забыть в мире иллюзий на те самые два часа, но уже другими механизмами – цифровыми спецэффектами, 3D-форматным изображением и прочими уловками. Современные многозальные мультиплексы также лишь формально напоминают классические кинотеатры. «Пурпурная роза Каира» реконструирует две почти забытые в их изначальной форме социокультурные практики и позволяет хотя бы отдаленно вернуться к ним посредством ностальгического переживания.

«Эпоха радио»: музыка и ностальгическое переживание

Некоторые стратегии, которые применялись Вуди Алленом в «Пурпурной розе Каира» для конструирования ностальгического переживания, были позднее перенесены и в фильм «Эпоха радио», где объектом ностальгии становятся музыка и радиопередачи 1930-х – 1940-х годов. Здесь также реализована модель противопоставления двух разных социальных миров, элиты и рабочего класса. «Эпоха радио» – это в некоторой степени воспоминания самого Аллена (который является закадром-

вым повествователем в фильме) о тех культурных артефактах, которые связаны с его детством.

Именно воспоминания как отдельные эпизоды и составляют повествование фильма. *«Очень люблю старые истории, которые раньше слышал по радио, я знаю их миллионы. Это мое хобби, я собирал их много лет: анекдоты, слухи, рассказы о личной жизни звезд и закулисных интригах. Они напоминают мне о разных событиях моей жизни той поры, когда я подросток, и стал слушать все передачи подряд, одну за другой. [...] Но теперь все ушло. Остались только воспоминания»*⁶, – так начинает свой рассказ главный герой. Некоторые из таких историй, анекдотов, фрагментов передач и воспроизводятся в «Эпохе радио» наравне с индивидуальными воспоминаниями из жизни главного героя.

В данном случае объектом ностальгического переживания являются не только артефакты культуры и тот образ эпохи, который конструируется массовой культурой, но и индивидуальный опыт Аллена. С одной стороны, в фильме реконструируются воспоминания героя о его семье, друзьях, школе, увлечениях; с другой стороны – воспроизводятся курьезные эпизоды из жизни легенд радио. И поскольку одна история постоянно сменяется другой, некоторые сюжетные линии имеют продолжение, а другие выполняют промежуточную функцию, то композиция фильма оказывается достаточно хаотичной. Связующим звеном между отдельными эпизодами является закадровая речь и музыкальное сопровождение, что во многом напоминает структуру радиоэфира.

Именно музыка является важнейшим элементом конструирования ностальгического переживания в «Эпохе радио». Практически каждый эпизод, посвященный воспоминанию главного героя, предваряется музыкальной композицией, которая на ассоциативном уровне и провоцирует героя вспомнить тот или иной эпизод. Эти композиции не произвольны: чаще всего это те песни, которые получали наибольшее количество ротаций в радиоэфире на конкретный момент. Закадровый голос Вуди Аллена оповещает зрителя об ассоциациях, которые вызывает в его памяти музыкальная композиция. Через комментарии режиссера к визуальному ряду фильма и его музыкальному сопровождению, представление о культурном контексте происходящего получает даже тот зритель, который не

⁶ Now I love old radio stories, and I know a million of them. I've collected them down through the years, like a hobby. Anecdotes and gossips, and inside stories about the stars. Plus, I recall so many personal experiences from when I grew up and listened to one show after another. Now it's all gone. Except for the memories.

знаком с данной эпохой и, соответственно, не может в полной мере оценить значение практики прослушивания радио в 1930–1940-е годы. А его значение точно подметил К. Юркевич в предисловии к исследованию Л. Этлинга, посвященному изображению радиокультуры в кинематографе: *«Закадровый голос Вуди Аллена не перестает напоминать зрителям о том, что коммерческое радиовещание в ту наивную и менее изощренную эпоху, предшествующую массовому распространению телевидения, было способом конструирования чувства общности, которое объединяло людей из разных социальных и экономических классов в наиболее тяжелье времена некоторыми общими фантазиями, мифами и ценностями. Неважно насколько иллюзорными, поверхностными или искусственными оказывались эти фантазии, мифы и ценности – слушателям все они казались каким-то образом значимыми и существенными»*⁷ (Jurkiewicz, 2011, 1–2).

Очевидность этого чувства общности представлена в финале фильма, когда в канун нового 1944 года параллельно показаны шикарный праздник жизни радиоэлиты на Манхэттене и скромное торжество семьи главного героя, проживающей в пригороде Нью-Йорка, которая слушает радиотрансляцию праздника элиты. И, несмотря на колоссальное различие между этими двумя мирами, их объединяет чувство страха и неопределенности перед будущим. Звезды радио предчувствуют, что будущие поколения могут и не вспомнить об их именах. Эпоха радио сменилась эпохой телевидения, и, как отмечает закадровый голос Аллена еще в начале фильма: *«Все ушло. Остались только воспоминания»*. И именно эти воспоминания, ностальгию по безвозвратно ушедшей в прошлое эпохе радио, эпохе радиоспектаклей и джазовой музыки Аллен транслирует в своем фильме.

«Полночь в Париже» как лекарство от ностальгии

Фундаментальное свойство ностальгии состоит в недостижимости ее объекта. И если этим объектом является, например, прошлое десяти-

⁷ As Woody Allen's adult voiceover kept reminding his audience, commercial radio in that more naïve and less sophisticated pre-television era was a way of creating a sense of community, binding together people of different social and economic classes struggling through some very difficult times with shared fantasies, myths and values. No matter how illusory or shallow or artificially contrived these fantasies, myths and values turned out to be, for the listeners [...] they all seemed at that moment somehow valid and deeply relevant.

летие, следуя логике «decade nostalgia», то временная дистанция очевидным образом не позволяет оказаться в прошлом. В кинематографе этот закон не действует, поэтому с помощью «машины времени» возможно все. «Полночь в Париже» в этом смысле тематически напоминает «Пурпурную розу Каира», где героине фильма выпал уникальный шанс воплотить мечту в реальность – ведь не каждый день мечта сама «сходит с экрана».

Герою «Полночи в Париже» Гилу Пендеру повезло гораздо больше во всех отношениях. Он голливудский сценарист, мечтающий стать настоящим писателем и работать в Париже – городе, очарование которого вдохновляет его на творчество. Но его романтических амбиций не понимает невеста Инес, поскольку не видит ничего привлекательного в жизни на парижской мансарде. И пока Инес проводит время на выставках в компании своих друзей, Гил бродит по ночному Парижу в поисках вдохновения для своего первого серьезного романа. *«Весь ассортимент магазина “Из прошлого” состоял из воспоминаний: что было прозаично и вульгарно для одного поколения и превращено простым течением лет в статус магический и, к тому же, модный»*⁸, – так начинается роман Гила. Это автобиографическая история, главный герой которой работает в ностальгическом магазине (где продаются старые вещи, реликвии, антиквариат) и убежден в том, что родился слишком поздно. Идеальной эпохой для себя Гил видит 1920-е годы в Париже: утренний кофе и багет в кафе де Флор, прогулки под дождем на левом берегу Сены, богемные вечера на Монмартре в компании известных художников и писателей, и безумные ночи под ритм джаза и чарльстона. И в одну из своих одиноких ночных прогулок по Парижу, заблудившись в череде переулков Латинского квартала, ровно в полночь Гил садится в такси и попадает в эпоху Les Années Folles.

Стоит отметить, что Гилу чрезвычайно везет. В первую же ночь он попадает на вечеринку Жана Кокто, знакомится с Френсисом Скоттом Фитцджеральдом и его женой Зельдой, слушает песни Коула Портера и смотрит танец Жозефины Бейкер. Наконец, Эрнест Хемингуэй обещает представить Гила Гертруде Стайн, которая смогла бы дать критические комментарии к его роману. Совсем неплохо для одной ночи, учитывая, что в последующие свои вечера в Париже 20-х он встречается едва ли не

⁸ *Out of the past* was the name of the store and its products consisted of memories. What was prosaic and even vulgar to one generation had been transmuted by the mere passing of years to a status at once magical and also camp.

всех своих литературных кумиров, художников-сюрреалистов, подсказывает «идею» нового фильма Луису Бунюэлю, танцует чарльстон с Джуной Барнс, едва не скупает работы Анри Матисса, спасает от самоубийства Зельду Фитцджеральд и, наконец, влюбляется в бывшую любовницу Пикассо Адриану – пожалуй, единственную вымышленную героиню, которую он встречает в 1920-х годах. Иными словами, Гил попадает именно в те идеализированные массовой культурой 1920-е, о которых он мечтал и по которым чувствовал непреодолимую ностальгию.

Получается, что недостижимый объект ностальгии оказывается для героя «Полночи в Париже» достижимым. С каждым новым путешествием в 1920-е Гила все меньше интересует настоящее, поскольку в сравнении с той богемной жизнью, которую он ведет в 20-х, настоящее – все, включая пятизвездочную гостиницу «Бристоль», ужины в первоклассных ресторанах, перспективу покупки собственного дома в Малибу, и даже жизнь с невестой Инес – все это меркнет. Но Гил не спешит оставаться в 20-х, и здравый смысл каждое утро заставляет его возвращаться в настоящее.

Важно заметить, что даже такой идеальный конструктор, каким предстают в фильме 1920-е годы, подвергается критике со стороны современников. «Это время, в которое мы живем. Все движется быстро. И жизнь такая шумная и сложная. [...] Наше настоящее – оно скучное»⁹, – так Адриана, живущая в 1920-е годы, аргументирует свою позицию, согласно которой настоящее золотое время – это Париж в 1890-е – *La Belle Époque*. И когда экипаж, внезапно возникший из тумана, забирает Гила и Адриану из 1920-х на тридцать лет назад – в эпоху расцвета ар нуво, романтических вальсов, канкана в «Мулен Руж», богемной публики ресторана «Максим» – Адриана соглашается остаться в 1890-х, хотя и не может понять, почему Тулуз-Лотрек, Дега и Гоген считают поколение *Belle Époque* пустым и лишенным воображения по сравнению с эпохой Ренессанса. Для Гила это становится настоящим открытием. Только в этот момент герой понимает, что вне зависимости от эпохи, в которую живет человек, «настоящее не приносит удовлетворения потому, что сама жизнь порой не приносит удовлетворения»¹⁰. Идея того, что жить в какой-то прошлой эпохе лучше – не более чем иллюзия. И только когда герой

⁹This is the time we live in. Everything moves so fast. And life is noisy and complicated. [...] The present – it's dull.

¹⁰That's what the present is. It's a little unsatisfying because life is a little unsatisfying.

осознает это, он находит в себе силы примириться с настоящим и изменить к лучшему что-то в своей жизни.

Только осуществив свою мечту и оказавшись в той эпохе, которая была объектом его ностальгического переживания, герой фильма осознал иллюзорность своей мечты. «Полночь в Париже», тем самым, является своеобразным лекарством от ностальгии, поскольку дает наглядное представление последствий достижения объекта ностальгического переживания, которое приводит к еще одному разочарованию. Но именно подобное разочарование в прошлом помогает главному герою найти положительные стороны в настоящем.

Каждая из перечисленных кинематографических работ Вуди Аллена представляет собой особый кейс реализации ностальгической стилистики, объектом которой могут стать как индивидуальные воспоминания конкретного человека, так и идеализированное восприятие культуры прошлого и ее артефактов. Несмотря на различие методов конструирования ностальгии в каждом из фильмов, их объединяет то, что все они провоцируют зрителя переосмыслить прошлое, обратить внимание на некоторые формы культуры, которые не являются характерными для современного мира. При этом через эстетизацию прошлого Вуди Аллен в своих кинолентах предлагает зрителю такую модель, которая позволит зрителю не замкнуть свое восприятие на идеализированной истории, а, напротив, поможет увидеть положительные стороны действительности.

История кинематографа как объект ностальгического фильма

К традиции ностальгического кино как особого стилистического направления принадлежат фильмы, в которых ностальгия задействуется на самых различных уровнях. Это неудивительно, учитывая сорокалетнюю историю феномена. От фильма к фильму варьируются темпоральные образы, механизмы конструирования ностальгии, а также непосредственные объекты, провоцирующие ностальгическое переживание.

Объектов ностальгии в кино множество. Более того, несколько таких объектов могут сосуществовать в пространстве одного фильма. В академических исследованиях, посвященных ретроспективной киностилистике, наиболее часто реализуются два подхода к анализу ностальгического

кино. Первый из них – это выявление тематической составляющей для ряда фильмов и их подробный обзор, включая освещение конкретных средств создания ностальгического ощущения. Таким образом построены работы Пэм Кук «Показывая прошлое: память и ностальгия в кинематографе» (Cook, 2005) и Веры Дика «Переработанная культура в современном искусстве и кино» (Dika, 2003). Второй путь обычно выражается в конкретизации объекта ностальгии и его реализации в ряде избранных автором кинокартин – этому принципу следует К. Спренглер, выбрав ключевым объектом пятидесятые годы как особый культурный и кинематографический конструкт, который, по ее мнению, наиболее часто фигурирует в ностальгическом кино.

Конкретизация объекта ностальгии представляется наиболее удобной исследовательской методикой, поскольку предоставляет возможность объективной систематизации фильмов в условиях тематического разнообразия, присущего ностальгическому кино. Впрочем, несмотря на определенный соблазн выбрать таким объектом тот или иной темпоральный конструкт, следуя принципам «decade nostalgia», предпочтительнее остановиться на актуальной в последние годы тенденции, а именно проанализировать кинематографическое прошлое как объект ностальгического кино.

В условиях творческого кризиса современной киноиндустрии интерес к прошлому кинематографа представляется вполне закономерным. Недостаток увлекательных сценариев зачастую компенсируется акцентом на зрелищность, которая достигается за счет компьютерных технологий. Все большее распространение формата 3D направлено на замещение привычного опыта восприятия двухмерного изображения, и в некоторой степени возвращают кинематограф к состоянию «аттракциона», каким в концепции Т. Ганнинга предстает раннее кино (Gunning, 1990). О творческом кризисе киноиндустрии также свидетельствует возрастающее количество римейков и характерных для 2000–2010-х гг. ребутов¹¹ – фильмов, где в буквальном смысле происходит «перезагрузка» известного сюжета.

Обращение современных фильмов к кинематографическому прошлому можно интерпретировать как попытку найти вдохновение для создания нового произведения в уже существующем опыте. Если рассматри-

¹¹ Ребут (reboot film) – это создание новой версии, в которой полностью или частично игнорируются события предшествующей кинокартины, но чаще всего присутствуют те же действующие лица.

вать этот интерес с позиции ностальгического переживания, то стремление задействовать историю кино в современных фильмах свидетельствует об определенной взаимной разочарованности режиссеров и зрителей в текущем состоянии киноиндустрии и, как следствие, идеализации кинематографа прошлого как более ценной в художественном смысле формы, которой не требовались 3D-технологии для того, чтобы заинтересовать зрителя.

Необходимо уточнить, что история кинематографа как объект ностальгического кино – это, прежде всего, конструкт, под которым подразумевается ряд конкретных кинематографических феноменов и практик. Так, к ним относятся ключевые эпохи истории кино, культовые авторы и киноленты, а также процесс их создания, практика просмотра фильма в кинотеатре (в англоязычной терминологии – movie-going), которая претерпела неизбежную трансформацию в настоящее время.

Целесообразно будет проследить, каким образом реализуется интерес к кинематографическому прошлому в ностальгическом кино, и как варьируются средства его выражения от фильма к фильму на протяжении последних сорока лет.

Ностальгия по кинематографическому прошлому в фильмах 1970–2010-х годов

Хронологически ностальгия появляется в кинематографе на рубеже классического и «нового» Голливуда, т.е. в переходное время, когда одна кинематографическая модель сменяется другой. В таком контексте возникновение ностальгического кино не случайно.

В конце 1960-х годов становится очевидным кризис в голливудской киноиндустрии. Телевидение составило серьезную конкуренцию кинотеатрам, переманив значительную часть зрителей из кинозалов к экранам телевизоров и, соответственно, изменив представление общества о способах проведения досуга. Аудитория массовой культуры также стремительно молодеет, поскольку к концу 1960-х годов подрастает поколение, родившееся в эпоху «бэби бума».

Студии-мейджеры предпринимают попытки поспеть за вкусами аудитории, делая акцент на производство мюзиклов, эпических костюмированных драм и научно-фантастических историй, однако кинематографическая модель этих фильмов в целом не претерпевает значительных изменений. Неудачными оказываются и попытки снова привлечь ауди-

торию к просмотру кинолент посредством обширной рекламы технологических новшеств вроде 3D, широкоэкранного изображения, стереозвук и др. Цветным изображением зрителя 1960-х годов также не удивить.

Вкусам молодых зрителей больше отвечают европейские киноленты. В фильмах французской новой волны и итальянского неореализма аудитория находила художественную глубину, сложные психологические зарисовки, а также совершенно иную кинематографическую стилистику, не свойственную голливудской традиции.

В конце концов студиями было принято решение привлечь молодое поколение кинорежиссеров и сценаристов для работы над новыми проектами. Им предлагался скромный бюджет и определенная степень независимости от мнения продюсеров.

Представители нового поколения киноавторов экспериментируют с киноформой, находя источник вдохновения как в классических голливудских фильмах, так и в европейском и азиатском кино. Особый интерес для молодых режиссеров также представляет кинематограф прошлого как менее изощренная, наивная форма кино, для которой характерна собственная стилистика. Стоит отметить, что массовым зрителем кинокартины прошлого были основательно подзабыты. Доступа к фильмам, кинотеатральный прокат которых был уже завершен, практически не было. Редкие фильмы запускались в кинотеатрах повторно, а некоторые транслировались по телевидению. В остальном у аудитории не было возможности пересматривать фильмы прошлых лет. Тем самым «хорошо забытое старое» также служило источником вдохновения для новых режиссеров.

Интерес к кинематографическому прошлому можно обнаружить и в более ранних кинокартинах. Одним из таких примеров является кино-мюзикл «Поющие под дождем» («Singin' in the Rain», реж. С. Донен и Дж. Келли, 1952), в котором отражен переходный период от немых фильмов к звуковым. Тем не менее данный фильм скорее прославляет музыкальный жанр, и обращение к кинематографическому прошлому здесь выполняет вторичную функцию.

В качестве другого примера можно указать кинокартину «Что за путь!» («What a Way to Go!», реж. Дж. Ли Томпсон, 1964). В данном случае киноленты прошлого задействуются исключительно как образцы собственного им стиля. В фильме присутствуют четыре сегмента, включенных в общий сюжет и выполняющих иллюстративную функцию для большей

экспрессивности ситуации. Каждый из четырех сегментов реконструирует различные кинематографические модели: немой фильм, французская новая волна, роскошная высокобюджетная кинокартина и голливудский мюзикл. Кинематографические материалы прошлого, тем самым, вновь служат дополнением. И хотя указанные фильмы не принадлежат к традиции ностальгического кино, они являются показательными с точки зрения развития интереса к кинофильмам прошлого, их особой атмосфере и стилистике, а также к истории кино и основным ее вехам.

Поскольку классическая голливудская модель в период 1960–1970-х годов представлялась неизбежно устаревшей, она не вызывала чувств, схожих с ностальгическим переживанием. Совершенно иначе воспринималось раннее кино и немые фильмы. Кинематограф на первых этапах своего развития был переосмыслен как эпоха высокохудожественных фильмов, которым не требовались технологические новшества, чтобы заинтересовать зрителя.

В таком контексте во второй половине 1970-х годов и появились ностальгические фильмы, объектом которых было именно раннее кино. Одним из первых режиссеров, воплотивших в своих кинокартинах эту тенденцию, был Питер Богданович. Его фильм «Торговцы грезами» (в оригинале «Зал по пять центов» – «Nickelodeon», 1976) посвящен первым кинематографистам, которые пытаются снимать киноленты в обход Компании Кинопатентов, контролирующей кинобизнес в 1910-х годах.

Объектом ностальгии в ленте Богдановича становится хаотичный и почти любительский процесс кинопроизводства, характерный для начала века, когда не было четко установленных правил съемки и энтузиасты могли реализовать свое видение и творческий потенциал в наибольшей степени. Кинематографическим эталоном для героев фильма являются работы Д.У. Гриффита, а эпизод премьерного показа его киноленты «Рождение нации» («The Birth of a Nation», 1915) подводит черту под господством «двухчастевок» (в англоязычной терминологии *two-reelers* – ранние фильмы длительностью около 20–25 минут, состоящие из двух рулонов киноплёнки), устанавливая новый стандарт кинопроизводства.

Ностальгирует Богданович не столько по фильмам прошлого, сколько по самому процессу киносъемки ранних кинолент. Герои «Торговцев грезами» невольно превращают работу над своими фильмами в фарс, что Богданович передает посредством создания калейдоскопа комических сцен в стиле лент с Чарли Чаплином и Бастером Киттоном: герои фильма то и дело скатываются с лестниц, путают чемоданы друг друга,

крушат деревянные постройки, затевают эксцентрические драки. Атмосфера начала XX века воссоздается через бытовые артефакты, автомобили, моду. Именно такой образ кинематографического прошлого конструирует Богданович.

В целом визуальная стилистика «Торговцев грезами» далека от презентации стиля изображаемых кинокартин. В качестве музыкального сопровождения задействуются композиции в жанре регтайм, что вполне соответствует изображаемой эпохе, а также дублирует музыкальный стиль и исполнительскую манеру таперов, чья игра сопровождала показы фильмов до наступления эпохи звукового кино.

К истории кинематографа Богданович обращается и в таких фильмах, как «Наконец-то любовь» («At Long Last Love», 1975) и «Смерть в Голливуде» (в оригинале «Кошачье мяу» – «The Cat's Meow», 2001). К последнему целесообразнее вернуться в контексте ностальгического образа Голливуда.

В фильме «Наконец-то любовь» Богданович предпринимает попытку воссоздать атмосферу классического голливудского мюзикла через музыку Коула Портера, эпоху 1930-х и типичную для мюзикла эксцентричность сюжета. Фильму присуща и определенная самоирония, не доходящая, впрочем, до границ пародии. Данная кинолента провалилась в прокате и получила низкие оценки критиков. К примеру, кинорецензист журнала Esquire Дж. Саймон охарактеризовал фильм как «возможно худший киномюзикл этого – или любого другого – десятилетия»¹² (Yule, 1992, 90). Причиной появления подобных нелестных отзывов является то, что кинокритики в большинстве случаев включают «Наконец-то любовь» в контекст развития жанрового формата голливудского мюзикла, сравнивая фильм с классическими музыкальными комедиями. Подобные сравнения бессмысленны, потому как кинокартина Богдановича является ностальгическим откликом на оригинальные мюзиклы, а не прямым продолжателем их традиций. И в этом контексте фильм можно считать удачным.

В тот же год, что и «Торговцы грезами», выходит в прокат фильм Мела Брукса «Немое кино» («Silent Movie», 1976) – сатирическая комедия, одновременно пародирующая немые фильмы и представляющая их в ностальгическом свете.

Кинолента Брукса соответствует своему названию – это в прямом смысле немой фильм с интертитрами, хотя на этом реконструкция ори-

¹² It may be the worst movie musical of this – or any – decade.

гинального формата завершается: кинокартина выполнена в цвете, классический дизайн интертитров не соблюдается. Впрочем, музыкальное сопровождение в целом соответствует оригинальному формату. Кроме того, в фильме присутствуют звуковые эффекты, которые акцентируют некоторые движения героев, усиливая их восприятие (к примеру, удары и падения), и по стилю напоминают схожие эффекты в классических немых фильмах. Нередко Брукс задействует и эффект «ускоренного движения» немых кинолент. В действительности такой эффект объясняется несоответствием темпа фильма и скорости проекционной технологии: ранние механические киноаппараты были рассчитаны на более медленное вращение (примерно 16 кадров в секунду), чем современные проекторы, где нормой считается скорость 24 кадра в секунду. Поэтому при проекции ранних кинолент на современной технике их темп ускоряется.

Что касается сюжета, то герои фильма Брукса так же снимают немой фильм – первый за сорок лет (после выхода киноленты «Новые времена» («Modern Times», реж. Чарльз Чаплин, 1936)) – для участия в котором энтузиасты надеются нанять голливудских звезд 1970-х, среди которых Берт Рейнолдс, Лайза Миннелли и Энн Бенкрофт. Преодолев все комические препятствия, герои достигают поставленной цели, и снятый ими немой фильм вызывает бурю аплодисментов на премьерном показе.

В следующем десятилетии интерес кинорежиссеров к истории кинематографа временно консервируется. Развитие стилистики ностальгического кино, впрочем, не угасает, но объектами ностальгического переживания становятся другие темы. В 1980-е годы также получают распространение бытовые видеопроигрыватели. Наступает эпоха домашнего видео: классика кино стала издаваться на видеокассетах форматов VHS и Betamax, что дает возможность смотреть и пересматривать фильмы предыдущих лет. Киноленты прошлого как объект ностальгического переживания тем самым становятся в определенной степени достижимыми.

Впрочем, даже в эпоху домашнего видео появлялись ностальгические фильмы о кинематографе прошлого. Причин тому несколько. С одной стороны, актуализация интереса к тому или иному объекту провоцирует появление схожих форм, которые будут развивать возникший интерес. С другой стороны, достижимость кинематографа прошлого как объекта ностальгии в эпоху домашнего видео условна: как и любое прошлое в ностальгическом контексте, кинематографическое прошлое тоже идеа-

лизируется. Иными словами, представление зрителя об истории кино может не соответствовать тому, что он увидит в фильмах прошлых лет, поскольку их более поздняя интерпретация (например, непосредственно в ностальгическом кино) или теоретическое осмысление (в киноисследованиях, критике и т.д.) так или иначе формирует определенный образ, который зритель не всегда может узнать в оригинальных кинолентах. Большинство ностальгических кинолент 1980-х годов были сняты Вуди Алленом: к наиболее очевидным примерам можно отнести уже упоминавшиеся фильмы «Воспоминания о звездной пыли» 1980 года и «Пурпурная роза Каира» 1985 года.

Первый из указанных фильмов представляет собой своеобразную интерпретацию сюжета киноленты Федерико Феллини «Восьмь с половиной» (8½, 1963) – она же и является главным объектом ностальгического переживания в фильме Аллена. Главный герой «Воспоминаний о звездной пыли» – известный режиссер, автор успешных комедийных кинолент, испытывающий творческий кризис, поскольку он больше не чувствует себя в состоянии снимать «смешные» фильмы. Он решает сосредоточиться на серьезных драматических сюжетах, но его новые фильмы не приходятся по вкусу ни студийным продюсерам, ни поклонникам его раннего творчества. Герой посещает ретроспективу своих фильмов в отеле «Звездная пыль», где зрители и критики задают ему провокационные вопросы о жизни и творчестве. Попутно он предается воспоминаниям, ищет вдохновение для нового проекта и пытается разобраться в своих чувствах к трем женщинам.

Визуальная стилистика фильма Аллена также частично повторяет «Восьмь с половиной» за счет отсутствия цвета, чередования последовательных эпизодов со сценами воспоминаний и причудливых фантазий. Некоторые эпизоды фильма Феллини цитируются Алленом, хотя и в сильно измененном виде, за исключением вступительной сцены, наиболее близкой к оригиналу. Впрочем, в фильме присутствуют и аллюзии на другие кинематографические объекты – научно-фантастические киноленты 1950-х годов и фантастические триллеры категории В. Эти жанровые структуры Аллен пародирует в сценах диалога главного героя с инопланетянами и столкновения с кровожадным чудовищем, которые по логике фильма представляют собой фрагменты из вымышленных кинолент главного героя.

Тем не менее «Воспоминания о звездной пыли» едва ли можно отнести к категории пародии. Фильм Феллини в данном случае выступает

как ностальгический объект и источник вдохновения. Аллен задействует идею и отчасти – визуальную стилистику оригинала, но он не иронизирует, а представляет свою интерпретацию, которой свойственны типичные для режиссера обширные диалоги, типовые персонажи и музыкальное сопровождение. Впрочем, к самой идее заимствования Аллен относится с вполне постмодернистской иронией, что обыгрывается в речи одного из второстепенных героев фильма. На вопрос о том, является ли эпизод из вымышленной киноленты оммажем на похожий эпизод из другой кинокартины, герой отвечает: «Оммаж? Не совсем. Мы просто откровенно украли идею»¹³.

Ностальгический интерес Вуди Аллена к теме кинематографического прошлого проявляется и в его более ранних актерских и режиссерских работах. В этом контексте стоит упомянуть о фильме «Сыграй это еще раз, Сэм!» («Play It Again, Sam», реж. Герберт Росс, 1972). Название киноленты представляет собой видоизмененную цитату из фильма «Касабланка» («Casablanca», реж. Майкл Кёртиц, 1942). Именно эта кинокартина становится ключевым объектом ностальгии в фильме с участием Аллена.

Главный герой кинокартины «Сыграй это еще раз, Сэм!», роль которого исполняет Аллен – профессиональный кинокритик, увлеченный голливудской классикой и мечтающий стать таким же решительным, каким ему представляется кинематографическое амплуа Хамфри Богарта, и в особенности его персонаж в «Касабланке». В какой-то момент герой настолько погружается в свои фантазии, что начинает видеть «призрак» своего кумира, который время от времени дает ему советы в сложных ситуациях. В финале киноленты герою все же удается перевоплотиться в Хамфри Богарта, но не таким образом, каким ему изначально хотелось. Финальная сцена также имитирует аналогичный эпизод из «Касабланки», посредством реконструкции практически идентичной визуальной стилистики, атрибутов и речи героев.

Помимо «Касабланки», в фильме можно обнаружить и другие объекты ностальгии. Это и собирательный образ персонажей Хамфри Богарта, которому стремится подражать главный герой, и классическое голливудское кино как особая кинематографическая модель, безвозвратно ушедшая в прошлое. Примечательно то, что период, когда фильм выходит в прокат (1972 год), в целом характеризуется тенденцией противостояния

¹³ An homage? Not exactly. We just stole the idea outright.

современных фильмов стилистике классического Голливуда как устаревшей кинематографической модели, потерявшей актуальность для молодого поколения.

Новый этап актуализации ностальгии по фильмам прошлого происходит в 1990-е годы. Столетний юбилей кинематографа возрождает интерес к раннему кино в целом, и к работам братьев Люмьер в частности. Так, в 1995 году в прокат выходит экспериментальная кинокартина «Люмьер и компания» («Lumière et Compagnie», реж. Т. Ангелопулос, В. Аранда, Дж. Бурмен и др). Это совместная работа сорока режиссеров, решивших отдать дань уважения кинематографу Люмьеров посредством создания коротких фильмов-зарисовок, практически идентичных по технологии съемки, стилистике и формату первым кинолентам Люмьеров.

Конечный фильм представляет собой сорок авторских кинороликов, которые сопровождаются вступительными и заключительными комментариями режиссеров. Длительность каждой киноленты составляет не более 52 секунд. В кинороликах нет цвета и синхронизированного звука, однако в некоторых из них можно обнаружить движение камеры и монтажные склейки, отсутствовавшие в фильмах Люмьеров. Несмотря на это, «Люмьер и компания» представляет собой один из единичных случаев практически полной имитации оригинального формата. Данная техника выступает здесь и как механизм конструирования ностальгического переживания.

В 2000-е и 2010-е годы тенденция к ностальгии по кинематографическому прошлому продолжает свое развитие. Объектом ностальгического переживания в современных голливудских фильмах чаще всего становится европейский кинематограф в разные периоды своей истории. В последнее десятилетие творческий кризис голливудского кинематографа стал более очевидным, и обращение американской киноиндустрии к европейскому опыту в данном случае сродни интересу, который молодое поколение голливудских режиссеров в 1970-е годы проявляло к творчеству коллег по ту сторону Атлантики.

Европейский кинематограф 1960-х годов в целом и особенно французская новая волна предстают как объект ностальгии в кинокартине «Агент “Стрекоза”» («CQ», реж. Роман Коппола, 2001). Действие фильма происходит в 1969 году в Париже, где главный герой снимает научно-фантастическую киноленту под названием «Кодовое имя: Стрекоза» и параллельно работает над собственным авторским проектом «69/70». Последний представляет собой черно-белую документальную драму

о жизни героя, состоящую из бытовых зарисовок и авторских размышлений о происходящих в его жизни событиях. Что касается научно-фантастической киноленты, то «Кодовое имя: Стрекоза» – это футуристическая фантазия о девушке-суперагенте, которая выполняет задания для тайной организации «Мировой совет». В рамках ее последней миссии – обнаружить главаря группы революционеров, скрывающихся на территории секретной базы на темной стороне луны. Действие этого «фильма в фильме» происходит в 2001 году в Париже. «Кодовое имя: Стрекоза» очевидным образом имитирует кинокартину «Барбарелла» («Barbarella», реж. Роже Вадим, 1968), реконструируя визуальный стиль оригинальной киноленты, образ главной героини и некоторые сюжетные элементы.

В «Агенте “Стрекоза”» ностальгия задействуется не только на уровне одной кинокартины. Ключевым здесь является ретрофутуристический образ 1960-х годов, на фоне которого и реализуется ностальгия по научно-фантастическим и шпионским кинолентам этой эпохи, а также по процессу работы над фильмом.

Нередкое конструирование ностальгического переживания по процессу киносъемки в современных фильмах объясняется своего рода саморефлексией киноиндустрии. С появлением трехмерной компьютерной графики CGI (в английской терминологии – *computer-generated imagery*) в 1970-е годы, а также развитием цифрового кино, постепенно модифицировался и непосредственный процесс работы на фильмом, большая часть которой теперь производится за компьютером. Поэтому устаревающая модель аналоговой киносъемки и связанные с ней артефакты, главным из которых является сама киноплёнка, начинает переосмысливаться в ностальгическом контексте.

К числу примеров этой ностальгической саморефлексии киноиндустрии можно отнести и киноленту «Тень вампира» («Shadow of the Vampire», реж. Э. Элиас Меридж, 2000). В центре сюжета фильма – съемки культовой кинокартины Ф.В. Мурнау «Носферату, симфония ужаса» («Nosferatu, eine Symphonie des Grauens», 1922). Ключевой идеей и сюжетным вымыслом «Тени вампира» является фигура Макса Шрека, исполнившего в оригинальном фильме роль вампира графа Орлока, который в мифологии кинокартины Элиаса Мериджа на самом деле является вампиром.

Сцены, воссоздающие кадры из фильма «Носферату», выдержаны в визуальной стилистике оригинальной кинокартины. Переход от рекон-

струкции киноленты Мурнау к непосредственному действию фильма отражается в исчезновении контрастного освещения и замедленной колоризации изображения, которой предшествует затемнение. Такая техника акцентирует различие между двумя кинематографическими моделями – немецким экспрессионизмом и современной голливудской стилистикой.

Интерес к кинематографу как ностальгическому объекту также проявлял ведущий представитель американского авторского кино Мартин Скорсезе. Частично этот интерес реализуется в фильме «Авиатор» – биографической киноленте о Говарде Хьюзе, мультимиллионере, кинопродюсере и режиссере. В фильме Скорсезе присутствуют эпизоды, в которых отражен процесс работы Хьюза над двумя его кинолентами: «Ангелы ада» («Hell's Angels», 1930) и «Вне закона» («The Outlaw», 1943). Впрочем, основной стилистической особенностью «Авиатора» является имитация цветопередачи системы «Техниколор» от ранней, двухцветной технологии, в которой выполнена первая треть фильма, к более поздней трехплёночной¹⁴.

В своей последней на данный момент работе – кинокартине «Хранитель времени» – Мартин Скорсезе обращается к раннему европейскому кинематографу. Стоит отметить, что фильм Скорсезе является экранизацией романа Брайана Селзника «Изобретение Хуго Кабре» (Selznick, 2007), что объясняет название киноленты в оригинале – «Хуго» («Hugo»). В российском прокате данная смысловая составляющая была утеряна.

Фильм повествует о мальчике-сироте по имени Хуго Кабре, который живет втайне от всех на парижском вокзале Монпарнас, попутно ухаживая за часовым механизмом станционных часов. После трагической смерти своего отца Хуго всеми силами старается починить найденного ранее его отцом робота-автоматона. В конце концов мальчику это удастся, и с помощью своей подруги Изабель он узнает, что создатель таинственно-

¹⁴ При использовании *двухцветной технологии «Техниколор»* колоризация фильма достигалась путем одновременной киносъёмки на черно-белую пленку через зеленый и красный светофильтры, после чего два черно-белых негатива печатались на пленке с нанесенной светочувствительной эмульсией, а каждый слой окрашивался химическим способом. Двухцветный «Техниколор» получил распространение в 1922–1928 гг. На смену двухцветной технологии в 1930-х годах приходит *трехплёночный «Техниколор»*, который задействовал три пленки, каждая из которых при киносъёмке фиксировала свой цветовой спектр (красный, зеленый и голубой), после чего позитивы печатались с применением соответствующих красителей, а при совмещении трех пленок получалось цветное изображение.

го механизма – знаменитый иллюзионист и кинорежиссер Жорж Мельес, уже давно оставивший некогда успешное дело. Тем не менее детям удастся вернуть режиссеру веру в себя и свое творчество.

Если обратить внимание на имя главного героя фильма (и книги), а точнее его латинское написание – Hugo, то очевидной становится аллюзия на имя ключевого представителя французского романтизма XIX века Виктора Гюго. Данная референция приобретает особый смысл в свете того, что дескриптивное описание архитектурного сооружения в соответствующей главе «Собора Парижской Богоматери» (Гюго, 2011 [1831]) приводят в качестве первого примера панорамного видения до прихода кинематографа, т.е. как эпифеномен визуальности в литературе (Joshua, 2011).

«Хранитель времени» – это, безусловно, дань уважения Жоржу Мельесу и его иллюзионистическим кинолентам, в свое время оказавшим значительное влияние на дальнейшее развитие кинематографа. Его работы, которые по сюжету фильма в течение многих лет оставались забытыми зрителями, являются ключевым объектом ностальгии в кинокартине Скорсезе. В реальности творчество Мельеса так же не столь часто цитируемо и очевидно, как, к примеру, работы Люмьеров. «Хранитель времени» определенно изменил эту ситуацию к лучшему.

Фильм Скорсезе снят в формате 3D, что в определенной степени можно рассматривать как современный аналог феерий, созданных Мельесом. В фильме также присутствуют эпизоды-флешбэки, иллюстрирующие работу французского режиссера над своими кинокартинами. И хотя центральным объектом ностальгии «Хранителя времени» является жизнь и творчество Мельеса, ностальгическое переживание задействуется в фильме и на других уровнях. Скорсезе как режиссеру дорого кинематографическое прошлое, истоки его ремесла. Такую рефлексию можно обнаружить в сцене в библиотеке, куда герои приходят в поисках книги об истории кино. В процессе перелистывания страниц киноисследования иллюстрации «оживают», и перед детьми (и зрителями) предстает калейдоскоп образов раннего кинематографа, от кадров «Прибытия поезда на вокзал города Ла-Сьота» («L'Arrivée d'un train à la Ciotat», реж. Огюст Люмьер, Луи Люмьер, 1895), включая воспроизведение известной и регулярно цитируемой реакции зрителей на приближение поезда, до фильма с участием Чарли Чаплина.

Ключевая идея фильма Скорсезе заключается в торжестве кинематографа как особого медиума, средствами которого становится возможным

визуальное воспроизведение иллюзий. В фильме эта идея озвучена отцом Хуго, который описывал свой первый кинематографический опыт как «сон среди бела дня»¹⁵. Именно так в «Хранителе времени» реализована и ностальгия по просмотру кинолент как уникальному зрительскому опыту, вне зависимости от того, является ли частью этого опыта кинотеатр, куда дети тайком проникают без билетов, чтобы увидеть фильмы в рамках фестиваля немого кино, или обычный кинопроектор, с помощью которого герои киноленты Скорсезе заново открывают для себя «Путешествие на Луну» («Le Voyage dans la Lune», реж. Жорж Мельес, 1902).

В кинопрокате фильм Скорсезе появился примерно в то же время, что и кинокартина Мишеля Хазанавичуса «Артист». Обе киноленты были номинированы на премию «Оскар» в категории «Лучший фильм» в 2012 году, после чего в прессе появился ряд статей (Farber, 2011; Lacey, 2012), в которых подчеркивается ностальгическая тематика обоих фильмов. Отмечается и общий «ностальгический курс», который принял Голливуд после успеха «Хранителя времени», «Артиста» и «Полночи в Париже» (Conner, 2012). Несмотря на очевидность данной тенденции, кинокритиками был упущен другой, более важный акцент, а именно саморефлексия голливудского кино, актуализация которой и приходится на последние два-три года.

Голливуд как мифологический конструкт и объект ностальгического кино

Тенденция к ностальгической саморефлексии в голливудских фильмах появляется несколько позже, чем ностальгическое кино как таковое. Иными словами, частым объектом ностальгии в кинематографе Голливуд становится лишь в 1990-е годы, несмотря на то, что объектом кинематографической истории он становится намного раньше. Разница заключается именно в эмоциональной окраске повествования. Поэтому, к примеру, в фильмах «Бульвар Сансет» («Sunset Blvd.», реж. Билли Уайлдер, 1950) и «Звезда родилась» («A Star Is Born», реж. Джордж Кьюкор, 1954), которые без сомнения являются «голливудскими историями о Голливуде», едва ли можно обнаружить объект ностальгии, просто потому, что указанные киноленты не являются ностальгическими фильмами. На-

¹⁵ It was like seeing [...] dreams in the middle of the day.

против, образ голливудского прошлого в них максимально далек от идеального, в то время как мифологизация является обязательным условием для возникновения ностальгического переживания.

Разумеется, Голливуд как обозначение кинематографической модели не имеет ничего общего с географическим наименованием. В контексте данного исследования Голливуд со всеми присущими ему атрибутами – это мифологический конструкт.

Формально ностальгические фильмы в Голливуде можно разделить на две категории. Во-первых, это кинокартины, в которых реконструируется голливудская кинематографическая модель, будь то классические жанры или визуальная стилистика. Ко второму типу относятся фильмы, реконструирующие образ голливудской киноиндустрии.

Чаще всего образ Голливуда предстает в биографических фильмах, поскольку наиболее очевидными представителями голливудской киноиндустрии являются режиссеры, актеры, продюсеры, сценаристы и т.д. Их кинематографическое творчество довольно часто становится объектом современных ностальгических фильмов. Разумеется, в большинстве случаев речь идет о персоналиях, чей вклад в кинематограф является ключевым.

Биографические фильмы представляют собой оптимальный способ приобщения к истории, а также формат повествования не только о конкретной персоне, но и эпохе, в которую включено творчество этой личности. Образ Голливуда в байопиках, тем самым, конструируется через биографию человека, изображение его взаимоотношений с коллегами по «фабрике грез», воссоздание процесса съемок кинокартин, и, разумеется, через эпоху, которая служит фоном повествования.

Такая модель реконструкции образа голливудской киноиндустрии используется в фильме «Чаплин» («Charlin», реж. Ричард Аттенборо, 1992) – биографии легендарного голливудского комика XX века. Различные эпизоды из жизни Чаплина соединены в цельную сюжетную историю посредством диалога киноактера с его вымышленным биографом. Так, в фильме последовательно фигурируют эпизоды, рассказывающие о ранних годах комика, его первых самостоятельных выступлениях, начале карьеры в Голливуде, актерском успехе и последующей режиссерской работе, многочисленных романах и позднем периоде творчества.

В киноленте задействованы оригинальные фильмы Чаплина, а также присутствуют эпизоды, иллюстрирующие процесс съемок кинолент с его участием. Впрочем, большинство сцен посвящено взаимоотношени-

ям актера с окружающими его людьми, и в том числе с коллегами. Так, фильм воссоздает образы гламурных светских раутов раннего Голливуда, равно как и сопровождающие их интриги и скандалы.

Строго говоря, это изображение не голливудской киноиндустрии, а ее мифологического двойника. Непосредственная работа над фильмами здесь постепенно отходит на второй план, в то время как основной акцент смещается на реконструкцию «сладкой жизни» голливудских актеров. Несмотря на то, что гламурный образ Голливуда как центра американской киноиндустрии является довольно распространенным мифом, таким воплощением в жизнь знаменитого идеала «американской мечты», этот образ конструируется в фильме с критической, если не сказать негативной, позиции.

Похожим образом воспроизводится образ жизни голливудской элиты в фильме П. Богдановича «Смерть в Голливуде». Действие кинокартины происходит в 1924 году на яхте медиамагната У.Р. Хёрста, куда на выходные приглашены известные голливудские актеры и другие именитые фигуры. Плавание заканчивается трагическим эпизодом, в результате которого Хёрстом был застрелен режиссер и продюсер Т. Инс, в честь дня рождения которого и была изначально запланирована морская прогулка. В основе этой истории лежит реальный эпизод, хотя, по официальной версии, к смерти Т. Инса Хёрст причастен не был, поэтому интерпретация событий, представленная в фильме, базируется на распространенной легенде.

Киноленте Богдановича свойственна кольцевая композиция. Событиям фильма предшествует вступительный эпизод, снятый в черно-белом варианте (в контрасте с цветным изображением основного действия кинокартины), в котором запечатлены похороны Т. Инса. Эта сцена символизирует обратную сторону Голливуда, лишенную гламурного лоска. Основная сюжетная линия, тем самым, предстает как яркий флэшбек, после которого герои фильма вновь возвращаются в грустную реальность. В финале еще раз фигурирует эпизод похоронной церемонии, а также дается краткая справка о том, что случилось с реальными прототипами героев фильма в дальнейшем.

Голливудская вечеринка, воссозданная в фильме Богдановича, представляет собой своеобразный праздник жизни для избранных, фоном которому служит соответствующее ностальгическое изображение 1920-х годов как эпохи джаза, чарльстона, свободы и вечного веселья. Описание этой феерии наиболее точно воспроизводится в финальной речи одной

из героинь фильма, писательницы Элинор Глин: «В последнее время мне снится один и тот же сон. Я опять плыву на яхте Хёрста и роскошно провожу время. Как смешно выглядят все окружающие. Неужели они этого не понимают? Но потом я вижу, что сама выгляжу душой. И все равно, всем так весело, что никто не может остановиться. Но если мы остановимся, что нам останется?»¹⁶ Эта реплика, произнесенная закадровым голосом, сопровождает тот самый сон, где все гости на яхте Хёрста предаются безудержному веселью в бесконечном туре чарльстона. Впрочем, на какой-то момент Элинор Глин, которая видит себя в этом сне, действительно останавливается, смотрит на свое отражение в зеркале, задумавшись на миг о тщетности происходящего вокруг, но, отбросив мрачные мысли, она провозглашает «Танцуют все!», и толпа во главе с писательницей продолжает свое самозабвенное шествие.

Подобно тому, как некоторые герои фильма предаются воспоминаниям о былых днях, когда все было «проще и веселее», зрители погружаются в воссозданный на экране мифологический образ голливудской жизни, следуя логике эскапизма. В фильме Богдановича провозглашается торжество голливудского мифа как вечного праздника жизни, даже несмотря на его очевидную абсурдность и гротескную репрезентацию. Это одновременно и торжество эскапизма как защитного механизма от печальной действительности, который зачастую эксплуатируется в кинематографе. «Если мы остановимся, что нам останется?», – в этих словах и заключается необходимость эскапизма (и эскапистских фильмов в частности), и вместе с тем – ностальгии.

Иным образом воссоздается образ голливудской киноиндустрии в телефильме «Проект 281» («RKO 281», реж. Бенджамин Росс, 1999). В центре сюжета кинокартины – создание культового фильма Орсона Уэллса «Гражданин Кейн» («Citizen Kane», 1941), и связанные с его последующей дистрибьюцией трудности. В фильме репрезентируются ключевые стадии работы режиссера над кинолентой, от поиска идеи и вдохновения до премьерного показа, хотя непосредственно съемки кинокартины воссоздаются лишь в нескольких эпизодах. Это объясняется тем, что ключевым замыслом «Проекта 281» является демонстрация борьбы за «Гражданина Кейна» между Уэллсом и У.Р. Хёрстом, факты биогра-

¹⁶ I've had a recurring dream recently. I am back on the Oneida, having a glorious time. But I'm watching how ridiculous everyone else looks, and I wonder why they don't realize it. Then I see that in fact, I too look like a fool. Yet it's so much fun that none of us can stop. If we stopped, we'd have nothing.

фии которого в модифицированном виде легли в основу оригинального фильма, что выставило влиятельного медиамагната в неприглядном свете. Именно поэтому Хёрст всячески препятствовал выходу фильма Уэллса на экраны. Стоит отметить, что эта история действительно имела место в 1940-е годы.

Образ голливудской киноиндустрии, воссозданный в «Проекте 281», лишен ностальгического обаяния, присущего «Смерти в Голливуде» Богдановича. Согласно логике фильма, Орсон Уэллс в начале 1940-х годов был для киноиндустрии новым человеком, не имевшим навыков для работы режиссера, в то время как У.Р. Хёрст оказывал на Голливуд значительное влияние посредством связей и власти в медиа. Светские рауты, которые Хёрст и его протеже Мэрион Дэвис регулярно устраивали в своем фешенебельном калифорнийском замке, посещали знаменитые актеры, продюсеры и сценаристы. В «Проекте 281» эти приемы реконструируются как чрезмерно роскошные и вместе с тем унылые события, лишённые намека на возможность ностальгии.

Истинным ностальгическим объектом фильма является «Гражданин Кейн» и история создания культовой кинокартины. Фигура Орсона Уэллса в данном случае предстает как оппозиция устойчивому господству Хёрста в Голливуде. Вместе с тем в «Проекте 281» акцент смещается на репрезентацию процесса работы над фильмом. Иными словами, ностальгия по Голливуду здесь реализуется не через изображение праздных светских раутов голливудской элиты, а через образ киноиндустрии в ее деятельности – процессе создания культовых кинокартин.

Если предыдущие фильмы так или иначе апеллировали к эпохе классического Голливуда, наряду с наиболее очевидными фигурами и артефактами этого периода, то следующие кинокартины конструируют ностальгию по творчеству режиссеров, которые в большей или меньшей степени чужды голливудскому мейнстриму.

Характерным примером будет репрезентация биографии и режиссерских работ Эдварда Д. Вуда-младшего, которые становятся объектом ностальгии в фильме Тима Бертона «Эд Вуд» («Ed Wood», 1994). Заслужив репутацию «худшего режиссера всех времен», равно как и автора «худших фильмов всех времен» (Mathijs, Sexton, 2011, 69), Эдвард Вуд и его творчество, тем не менее, получили культовый статус в 1980–1990-е годы, уже после смерти режиссера.

Фильм Тима Бертона повествует о раннем периоде творчества Эдварда Вуда, который приходится на 1950-е годы, а также его взаимоотноше-

ниях с коллегами, и, в частности, с актером Белой Лугоши, получившим наибольшую известность как исполнитель роли Дракулы в одноименном фильме 1931 года («Dracula», реж. Тод Браунинг).

Что касается визуального ряда фильма, то кинолента Бертона выполнена в соответствии со стилистикой научно-фантастических кинокартин 1950-х годов, а именно в черно-белом варианте, с применением «рваного» монтажа (в англоязычной терминологии – *jump cut* – буквально «скачкообразная» склейка кадров), контрастного освещения и искаженных ракурсов. Музыкальное сопровождение фильма также напоминает схожие звуковые эффекты в триллерах и низкобюджетных научно-фантастических кинолентах 1950-х годов.

Бертон реконструирует и другие артефакты кино и телевидения 1950-х годов, которые фигурируют в фильмах Эдварда Вуда. К примеру, вступление к киноленте Бертона стилистически воспроизводит аналогичный эпизод из «Плана 9 из открытого космоса» («Plan 9 from Outer Space», 1959), в котором фигурирует популярный на телевидении 1950-х годов персонаж Удивительный Крисвелл, известный своими абсурдными предсказаниями в рамках проекта «Крисвелл предсказывает» («Criswell Predicts»). Его речь из вступления к «Плану 9» практически дословно воспроизводится и в киноленте «Эд Вуд», предваряя события биографического фильма. Другим примером является появление в кинокартине Бертона колоритной фигуры телевизионного мира 1950-х – Майлы Нурми, известной под псевдонимом Вампира, которую впоследствии Вуд приглашает выступить в своем знаменитом амплуа в «Плане 9». Так, Бертон включает в свой фильм сцену, в которой Эдвард Вуд и Бела Лугоши смотрят эпизод телепередачи «Шоу Вампиры» («The Vampire Show»).

Очевидным объектом ностальгии в фильме Бертона является процесс создания кинолент Эдварда Вуда. В данном случае съемки кинокартин, и в особенности его работа над «Планом 9 из открытого космоса», воссоздаются как своеобразный игровой процесс. Энтузиазм и безудержная «творческая» энергия Вуда, которые проявляются в его стиле работы как режиссера, приводят к полному игнорированию эстетики визуального ряда и скрупулезности в деталях с его стороны. Об этом свидетельствует диалог Вуда с продюсерами «Плана 9», которые наблюдали за его работой над фильмом и задали режиссеру логичный вопрос – понимает ли он что-нибудь в искусстве кино? Они обращают внимание Вуда на то, что декорации, созданные для «Плана 9», выглядят крайне неубедитель-

но, а снимать дополнительные дубли режиссер не хочет, даже несмотря на наличие очевидных ошибок. «Вот то надгробие из картона свалилось. Это кладбище – явная бутафория. [...] А как же полицейские пришли при дневном свете и вдруг стало темно?»¹⁷, – замечают продюсеры. На это Вуд отвечает, что «никто даже этого не заметит. Мелкие детали не важны. Главное – картина в целом»¹⁸.

Эдвард Вуд в кинокартине Бертон предстает как страстный любитель кино, и, в частности, фильмов Орсона Уэллса и классических голливудских триллеров. Вуд чувствует в себе желание и силы к творчеству в области кинематографа, и, несмотря на то, что он не обладает необходимыми для подобной работы навыками и талантами, энтузиазм режиссера-любителя не угасает даже после череды неудач. Подобная романтическая репрезентация образа Эдварда Вуда и его творчества также направлена на конструирование ностальгического переживания по кинолентам автора, которые сами по себе едва ли могут претендовать как на серьезное зрительское восприятие, так и на возможность ностальгических чувств в их отношении.

В 2012 году темой сразу двух ностальгических фильмов становится творчество Альфреда Хичкока, а точнее процесс работы режиссера над его культовыми кинолентами начала 1960-х годов. Так, объектом ностальгической репрезентации в фильме «Хичкок» становится процесс создания кинокартины «Психо» («Psycho», 1960), а совместной работе режиссера с одной из его ведущих актрис Типпи Хедрен посвящен телефильм «Девушка» («The Girl», реж. Джулиан Джаррольд).

В фильме «Хичкок» рассказывается история создания одной из самых известных кинокартин режиссера. Процесс работы над «Психо» воспроизведен на всех его стадиях: от поиска идеи до премьерного показа. Так, в 1959 году, сразу после выхода на экраны и последующего успеха шпионского триллера «На Север через Северо-Запад» («North by Northwest»), Альфред Хичкок начинает поиски сюжета для своего нового проекта. Отвергнув предложенные студией варианты, режиссер, желая снять по-настоящему «страшный» триллер, останавливает свой выбор на книге Р. Блоха «Психо». Несмотря на то, что студией решение одобрено не было, режиссеру все же удается найти финансирование под проект и

¹⁷ That cardboard headstone tipped over. This graveyard is obviously phony. [...] Then how about when the policemen arrived in daylight, but now it's suddenly night?

¹⁸ Nobody will ever notice that. Filmmaking is not about the tiny details. It's about the big picture.

утвердить сценарий у цензоров. Затем Хичкок подыскивает исполнительниц главных ролей, и после утверждения актерского состава приступает к съемочному процессу. На всех стадиях работы режиссера сопровождает его жена Альма, взаимоотношения с которой также являются одной из центральных тем кинокартины.

Эпизод, воссоздающий премьерный показ «Психо», репрезентирует реакцию зрителей, впервые увидевших новый фильм Хичкока. Кадров из оригинального фильма, равно как и его реконструкции, в этой сцене нет. Создатели фильма 2012 года рассчитывают на то, что зрители уже знакомы с оригинальной кинолентой режиссера, поэтому ностальгическая репрезентация в данном эпизоде относится не к триллеру Хичкока, а к первичному зрительскому опыту просмотра этой кинокартины. Таким образом, зритель фильма 2012 года в некоторой степени видит на экране самого себя, поскольку *«экран проецирует зрителям закодированное изображение того, как зрители представляются актерам [и] техническим специалистам, создающим кино»*¹⁹ (Ames, 1997, 19).

«Психо» и история его создания – это не единственный объект ностальгии в фильме. Так, вступительная сцена представляет собой стилистическую репрезентацию типичного эпизода из телевизионной антологии «Альфред Хичкок представляет» («Alfred Hitchcock Presents»), для которых режиссер снимал иронические вступления со своим участием. Обычно это были короткие ролики, в которых Хичкоком в большей или меньшей степени раскрывалась тема текущего эпизода. Вступление фильма по аналогии знакомит зрителей с реальным маньяком, история которого легла в основу создания персонажа Нормана Бейтса из «Психо».

Похожим образом построен и финальный эпизод, в котором Хичкок обращается напрямую к аудитории, сообщая, что хотя он еще не нашел подходящий сюжет для своего нового проекта, он верит, что нечто стоящее обязательно подвернется. В этот момент на плечо режиссера садится ворон, тем самым, намекая зрителю, что следующим проектом Хичкока будет триллер «Птицы» («The Birds», 1963), о съемках которого рассказывается уже в другой ностальгической киноленте 2012 года – телефильме «Девушка».

В кинематографе реализованы различные способы воссоздания образа Голливуда как мифологического конструкта, включающего в себя изображение киноиндустрии и ее работников, их трудовых будней и празд-

¹⁹ The screen projects to the audience a coded vision of how the audience is imagined by the artists, technicians [...] who create the movies.

ных выходных, а также итоги их творческих усилий. Подобная саморефлексия и усилившееся в последние годы внимание киноиндустрии к своему прошлому свидетельствуют об очевидной неудовлетворенности, если не разочарованности работников кинобизнеса в современном состоянии кинематографа. Конечно, отрицать важность материальной стороны дела бессмысленно, но отход от понимания кино как вида искусства осуждается как режиссерами, так и зрителями, которым дорога память о культовых кинокартинах прошлого. Именно поэтому репрезентация истории кинематографа все чаще становится темой и объектом ностальгического кино.

«Немое кино» 2011 года: ностальгическая интерпретация кинематографа 1920–1930-х годов в фильме «Артист»

Кульминацией характерной для современных голливудских фильмов тенденции к ностальгической репрезентации кинематографического прошлого можно считать фильм М. Хазанавичуса «Артист». Данная кинолента не просто обращается к немому кино как к одной из наиболее значимых вех кинематографа в качестве объекта ностальгии, но и в некоторой степени имитирует формат этих кинолент. Впрочем, конструирование ностальгического переживания в киноленте 2011 года не ограничивается немymi фильмами: в «Артисте» можно обнаружить аллюзии и на более поздние кинематографические работы. Особенность кинокартины заключается в том, что ностальгия здесь эксплуатируется на различных уровнях, и те образы, которые реконструируются в фильме, считаются даже не самым подготовленным зрителем.

Едва ли можно обнаружить статью или рецензию на кинокартину М. Хазанавичуса, в которой бы отсутствовало указание на то, что этот фильм (почти) немой. Впрочем, помимо логичного определения немого кино как ключевого объекта ностальгии в «Артисте», большинство кинообозревателей в основном оставили без внимания другие аллюзии, фигурирующие в фильме.

Прежде всего, необходимо отметить, что «Артист» не имитирует стилистику немых фильмов, вопреки утвердившейся гипотезе. Общего для всех немых кинолент визуального стиля нет, поскольку «немое кино» –

это, в первую очередь, обозначение эпохи в истории кинематографа, а не стилистики, и, тем более, не жанровой категории.

Фильмы, хронологически принадлежащие эпохе немого кино, не имеют синхронизированного с изображением звука, поэтому характеризуются особым, с точки зрения выразительности, стилем актерской игры, а также введением интертитров – кадров с текстом, необходимым для понимания логики и сюжета кинокартины. Интертитры объясняют зрителям то, что актерам не под силу выразить мимикой и жестами. Эти особенности являются основными и общими для всех немых фильмов. В остальном же визуальный ряд кинолент дозвукового периода различается в зависимости от страны производства, авторского видения режиссера и стилистического течения, которому принадлежит конкретная кинокартина.

В «Артисте» можно обнаружить отсылки к разным стилистическим направлениям эпохи дозвукового кино. Важно помнить, что это реконструкция именно элементов, а не какого-то конкретного стиля в его целостности. Что же касается формата немого кино, а точнее его основополагающих особенностей, то они действительно воссоздаются в «Артисте». И, пожалуй, именно выразительность актерской игры, практически полное отсутствие диетического звука и введение в визуальный ряд интертитров являются единственными характеристиками немого кино, которые репрезентируются в фильме 2011 года.

Важно помнить, что обозначение дозвукового кинематографа как эпохи немого кино появилось лишь с наступлением и последующим утверждением кино звукового. Режиссеры той эпохи не осознавали, что снимают «немые фильмы», поскольку отсутствие синхронизированного звука было для них абсолютно естественным. Только с появлением термина «talkies», применявшимся для обозначения первых звуковых кинокартин, возникло и противоположное понятие «silent film».

У современных режиссеров, напротив, есть выбор, использовать ли синхронизированный звук в своих кинолентах, и в каком объеме. У режиссера есть принципиальная возможность сделать «немой фильм», что, впрочем, едва ли можно назвать распространенным решением. Поэтому отказываясь от диетического звука в «Артисте», М. Хазанавичус делает это подчеркнуто нарочито. Таким образом, «немая» кинокартина в 2011 году – это художественный прием, позволяющий рассказать историю в непривычном для современной аудитории кинематографическом формате.

Почти полное отсутствие диететического звука как художественный прием было отчасти выбрано и потому, что такой формат как нельзя лучше подходит для репрезентации сюжетной линии «Артиста». В центре этой истории – переходный период от немых фильмов к звуковым, который является одним из самых драматических в истории кинематографа, поскольку многие актеры, сделавшие успешную карьеру как исполнители ролей в немом кино, не смогли адаптироваться к изменившимся с приходом звука условиям работы.

Именно таким предстает главный герой «Артиста» – голливудский актер немого кино Джордж Валентин, находящийся на пике своей карьеры в 1927 году. На премьере его новой кинокартины «Русское дело» с Валентином по воле случая знакомится Пеппи Миллер – амбициозная девушка, мечтающая стать известной актрисой. Папарацци фотографируют их вместе, после чего снимок попадает на первые страницы под заголовком «Кто эта девушка?». Миллер решает воспользоваться «минутой славы» и пытается счастья на студии «Кинограф», показывая продюсерам свое фото с кумиром. Ей везет: девушку берут в массовку нового фильма с участием Джорджа Валентина. На съемочной площадке их знакомство продолжается. Заметив целеустремленность девушки, Валентин дает ей совет, как «пробиться» наверх. Проходит два года: звуковое кино набирает популярность, карьера Миллер постепенно идет в гору, а Валентин, отказывающийся принимать звуковые фильмы всерьез, покидает «Кинограф», который отныне снимает только кинокартины со звуком, чтобы реализовать свой авторский проект. С этого момента главные герои постепенно меняются местами. Теперь Пеппи Миллер – новая звезда кино, в то время как жизнь Валентина катится в пропасть.

Финал истории, тем не менее, счастливый: влюбленная в своего кумира, Миллер буквально вытаскивает Валентина из его нищенского существования, после чего вместе они снимаются в новом музыкально-танцевальном проекте «Кинографа». Именно на моменте съемок этой киноленты в «Артист» приходит звук, а Валентин произносит свою первую и единственную реплику за весь фильм. Так, немой на всем своем протяжении, в последние 75 секунд экранного времени «Артист» становится звуковым. Впрочем, это не единственная сцена с диететическим звуком: в киноленте также есть эпизод, где главному герою снится кошмар, в котором он слышит звуки окружающего мира, но сам остается беззвучным, даже когда пытается закричать.

Синхронизированное музыкальное сопровождение фильма, хотя и остается недиегетическим, за исключением указанных выше эпизодов, далеко не полностью соответствует стилю музыки, сопровождавшей немые кинокартины. Разумеется, та синхронизированная музыкальная дорожка, которую слышит современный зритель при просмотре немых фильмов, была наложена при реставрации или конвертации этих кинолент. Но в случае «Артиста» мы слышим два музыкальных фрагмента, которые никак не укладываются в логику звукового сопровождения немого фильма, даже в отреставрированном варианте. Во-первых, это песня «Pennies from Heaven» в исполнении Роуз Мерфи, а во-вторых – мотив одной из композиций, сочиненных Бернардом Херрманном к фильму «Головокружение» («Vertigo», реж. Альфред Хичкок, 1958).

Что касается визуальной стилистики кинокартины, то по технике съемки «Артист» с необходимостью остается современным фильмом, который был целенаправленно «состарен». Но если не принимать во внимание тот факт, что Хазанавичус снимал кинокартину в цветном варианте, после чего переконвертировал киноленту в черно-белый формат, то визуальный ряд «Артиста», а именно освещение, предпочитаемые ракурсы и характер построения кадра, представляет собой ностальгическую репрезентацию стилистики фильмов 1930-х годов. Тематическая составляющая кинокартины также воспроизводит сюжеты, свойственные кинематографу этого периода. С точки зрения жанровых категорий «Артист» вполне соответствует романтическим комедиям 1930-годов, в пользу чего говорит и хэппи-энд, характерный для голливудских эскапистских фильмов той эпохи.

Помимо ностальгической реконструкции стилистики фильмов 1920–1930-х годов, в «Артисте» можно обнаружить единичные аллюзии и на более поздние кинокартины. К примеру, эпизод, в котором Джордж Валентин и его жена Дорис запечатлены за завтраком, напоминает аналогичную сцену из фильма «Гражданин Кейн» 1941 года. В свою очередь, сюжетные линии в определенной степени похожи на истории из фильмов «Поющие под дождем» (1952) и «Звезда родилась» (1954). Некоторые примеры аллюзий на немую европейскую классику анализирует в своей статье Ж. Биссон: *«“Артист” наполнен небольшими “подмигиваниями” классическим фильмам, которые многие люди никогда и не смотрели. [...] Сложная лестница позаимствована у Сергея Эйзенштейна. Некоторые городские виды привнесены из “Восхода солнца”, а кошмар-*

ные видения Джорджа Валентина – из “Последнего человека” Фридриха Мурнау»²⁰ (Bisson, 2012).

Еще одним ностальгическим эпизодом в «Артисте» является вступительная сцена, которая впоследствии трансформируется в «фильм в фильме». Это кинолента «Русское дело», которая сначала представляется в общей логике сюжетной последовательности «Артиста» посредством «субъективной камеры», и лишь через некоторое время становится очевидным, что это часть диегетического мира, когда «фильм в фильме» зритель видит уже на экране кинотеатра. Премьерный показ «Русского дела» транслируется с разных ракурсов, а в кадре задействовано как пространство кинозала, так и оркестр, исполняющий музыкальное сопровождение к немой кинокартине, и что еще важнее – зрители, наблюдающие за происходящим на экране.

Тем самым «Русское дело» мы видим глазами зрителей премьерного показа, будто зритель «Артиста» лично находится в пространстве кинокартины и присутствует на премьере «фильма в фильме». Особенность этого эффекта здесь заключается в том, что на экране показана немая кинокартина, причем зритель замечает это еще до того, как обнаруживает отсутствие звука в самом «Артисте».

Уникальность кинокартины состоит в том, что через ее просмотр зритель в некоторой степени получает представление об опыте восприятия киноматериалов прошлого, и, в частности, немного кино. Практика просмотра этих кинолент, особенно если речь идет о посещении сеанса в кинотеатре, давно ушла в прошлое. «Артист», в свою очередь, дает зрителям шанс воспроизвести этот опыт.

Очевидно, что «Артист» – это не «немой фильм», каким его окрестили в кинокритике. Отсутствие диегетического звука в данном случае является сознательным художественным приемом, через который реализуется сюжетная линия фильма. В свою очередь, воспроизведение формата немного кино, равно как и стилизация визуального ряда киноленты под эскапистские романтические комедии 1930-х годов, являются механизмами конструирования ностальгического переживания по указанным кинематографическим артефактам. В этом смысле «Артист» полностью

²⁰ The Artist is stuffed with small winks at old classic movies many people have never seen. [...] A complex staircase [...] is borrowed from Sergei Eisenstein. Several views of the city come from Friedrich Murnau's *Sunrise*, and George Valentin's nightmarish visions from Murnau's *The Last Laugh*.

соответствует атмосфере и стилю фильмов, характерных для того исторического периода, в который и происходит действие кинокартины.

Говорить об «Артисте» с точки зрения реализуемой в киноленте ностальгической репрезентации немого кино – значит серьезно лимитировать комплекс объектов ностальгии, предлагаемых авторами. Правильнее будет отметить, что в фильме конструируется ностальгическое переживание по голливудской классике как таковой. Случай «Артиста» уникален потому, что он провоцирует возникновение ностальгических чувств к кинематографу прошлого даже у такого зрителя, который лишь поверхностно знаком с историей кино. Более «опытной» аудитории фильм интересен потому, что он апеллирует к индивидуальному опыту просмотра кинолент прошлого. Тем самым «Артист» может оказать более сильное эмоциональное воздействие на зрителя, испытывающего ностальгию по немым фильмам и комедийным мелодрамам 1930-х годов, чем повторный просмотр нескольких оригинальных кинолент той эпохи. Именно в подобной ностальгической рефлексии и заключается успех фильма.

Заключение

Актуализация ностальгических тенденций является ключевым признаком современной культуры. В эпоху постмодерна прошлое выступает как источник вдохновения для создания новых произведений культуры. Разумеется, речь не идет об абсолютной невозможности стилистических инноваций в современном мире, которую имел в виду Фредрик Джеймисон, но очевидность возрастания влияния ретроспективной стилистики сомнения не вызывает.

На первый взгляд такую тенденцию можно ошибочно классифицировать как негативную. Действительно, нередко ретроспективная стилистика и ее возрастающее влияние на развитие современной массовой культуры расценивается как некий «шаг назад», как уход от реальности в идеализированное прошлое. Тем не менее представление о ностальгии как о регрессивном феномене, направленном на умышленную фальсификацию прошлого и поощрение разочарованности в настоящем, ошибочно. Целесообразнее рассматривать ностальгию как стратегию, способствующую актуализации значимых элементов культуры прошлого, как механизм адаптации к условиям настоящего.

Кинематограф в данном случае представляет собой наиболее эффективную модель репрезентации прошлого с точки зрения силы воздействия аудиовизуальных образов, поскольку воссоздает атмосферу эпохи в ее целостности и располагает для этого рядом специфических механизмов, недоступных другим видам искусства. Ностальгический фильм, тем самым, провоцирует зрителя вспомнить и переосмыслить его индивидуальный опыт, предоставляет ему возможность снова «прожить» и прочувствовать лучшие моменты и практики прошлого. Кроме того, ностальгический фильм может дать представление о прошлом и его культурных артефактах тем зрителям, для которых это прошлое не является частью индивидуально прожитого опыта. Разумеется, тот образ, который конструирует кинематограф, – это практически всегда искусственный, идеализированный конструктор прошлого, имеющий мало общего с реальной эпохой. Но даже в этом случае зритель получает визуальную информацию о характерных артефактах прошлого, которые он едва ли сможет почерпнуть из других, например, текстовых источников.

Важно понимать, что достоверная реконструкция прошлого не является ключевой задачей ностальгического кино. Прошлое в ретрокинематографе актуализируется на эмоциональном уровне, посредством чего и конструируется ностальгическое переживание. Такой эффект на зрителя редко производят исторические фильмы, а подавляющая часть современной массовой кинопродукции и вовсе не предоставляет возможности глубокой эмоциональной реакции и, более того, зачастую даже не оставляет о себе воспоминаний.

Привлекательность ностальгического кино состоит именно в его стилистической неординарности, воссоздании атмосферы прошлого посредством символических образов, проникновенного музыкального сопровождения и визуализации культурных артефактов. Эти фильмы провоцируют зрителя переосмыслить прошлое, обратить внимание на некоторые формы и практики культуры, которые либо исчезли вовсе, либо модифицировались до неузнаваемости. Но при этом ностальгическое кино не преследует цель «заманить» зрителя в прошлое и усилить его разочарованность настоящим. Напротив, эстетизация прошлого, характерная для ностальгии в кинематографе, предоставляет модель, согласно которой зритель сможет лучше адаптироваться к сложным условиям действительности и обнаружить положительные черты в своем актуальном опыте.

Ностальгическое переживание в кинематографе чаще всего апеллирует к сложному комплексу различных мотивов; одним объектом дело

никогда не ограничивается, да это было бы и невозможно. Наряду с очевидными примерами ностальгической репрезентации исторических эпох, присущих им артефактов и социокультурных практик прошлого, в ностальгическом кино можно обнаружить особую тенденцию к саморефлексии кинематографа.

Интерес голливудской киноиндустрии к своей истории, а также истории кинематографа в целом, можно проследить с момента появления ностальгического кино, а именно с 1970-х годов. Поначалу подобная тенденция к саморефлексии ограничивалась реконструкцией визуальной стилистики жанров классического Голливуда и ностальгической репрезентацией конкретных эпох в истории кино, причем чаще всего объектом ностальгии становилось раннее и немое кино. Позднее объектами ностальгии становятся конкретные фильмы прошлых лет, а особое внимание уделяется европейскому кинематографу.

Наконец, в 1990–2000-е годы ностальгическое кино акцентирует свой интерес на кинематографической модели классического Голливуда. Фильмы этого периода конструируют мифологический образ голливудской киноиндустрии, а также обращаются к ностальгической репрезентации кинематографического творчества конкретных актеров и режиссеров.

Подобная саморефлексия современных голливудских фильмов свидетельствует об очевидной разочарованности творческих работников кинобизнеса текущим состоянием кинематографа, когда главным инструментом привлечения зрительского внимания становится гонка технологических новшеств, 3D-формат, а также повсеместное использование компьютерной графики при создании кинокартин. С постепенным переходом к цифровому изображению неизбежно устаревает и классический съемочный процесс, а также главный его артефакт – киноплёнка. Кроме того, практически полное забвение художественной ценности кино осуждается как режиссерами, так и зрителями, которым дорого кинематографическое прошлое. Именно в этом заключается причина успеха ностальгических фильмов, темой которых становится репрезентация истории кино.

Литература

Бойм С. (1999) Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // НЛЮ. № 39. Цит. по: <<http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html>>.

Гюго В. (2011) Собор Парижской Богоматери. М.: Эксмо. Первая публикация: 1831 г. (на французском языке).

Джеймисон Ф. (2000) Постмодернизм и общество потребления // Логос. № 4 (25). С. 63–77. Цит. по: <http://ruthenia.ru/logos/number/2000_4/10.htm>. Первая публикация: 1983 г. (на английском языке).

Ames C. (1997) *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*. Lexington: University Press of Kentucky.

Bisson J. (2012) The Artist: Cinema Love Song // France Today. 22 February <http://www.francetoday.com/articles/2012/02/22/the_artist_cinema_love_song.html>.

Boym S. (2001) *The Future of Nostalgia*. N. Y.: Basic Books.

Conner M. (2012) The Artist sparks Hollywood nostalgia boom for silent era // The Guardian. 4 February <<http://www.guardian.co.uk/film/2012/feb/04/hollywood-nostalgia-chaplin-valentino>>.

Cook P. (2005) *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. N. Y.: Routledge.

Davis F. (1979) *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. N. Y.: Free Press.

Dika V. (2003) *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: The Uses of Nostalgia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Farber S. (2011) The Artist, 'Hugo,' and the History of Movies About Movies // The Daily Beast. 28 December <<http://www.thedailybeast.com/articles/2011/12/23/the-artist-hugo-and-the-history-of-movies-about-movies.html>>.

Gunning T. (1990) The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde // *Elsaesser T., Barker A.* (Eds.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* / eds. L.: British Film Institute. P. 56–62. Цит. по: <<http://www.columbia.edu/itc/film/gaines/historiography/Gunning.pdf>>.

Hofer J. (1934) Medical Dissertation on Nostalgia by Johannes Hofer, trans. Carolyn Kiser Anspach // Bulletin of the History of Medicine. No. 2. P. 376–391. First publication: 1688.

Hutcheon L. (1997) Irony, Nostalgia, and the Postmodern <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> [цит. 17.04.2013].

Joshua E. (2011) The Drifting Language of Architectural Accessibility in Victor Hugo's Notre-Dame de Paris // *Disability Studies Quarterly*. Vol. 31. No. 3. P. 1–16.

Jurkiewicz K. (2011) Foreword // *Etling L.* *Radio in the Movies: A History and Filmography, 1926–2010*. Foreword by K. Jurkiewicz. Jefferson: McFarland.

Lacey L. (2012) Hugo and The Artist: masterpieces of an anxious time // *The Globe and Mail*. 24 February <<http://www.theglobeandmail.com/arts/awards-and-festivals/hugo-and-the-artist-masterpieces-of-an-anxious-time/article548882/>>.

Le Sueur M. (1977) Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Films: Heritage and Methods // *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 6. No. 2. P. 187–197.

Mathijs E., Sexton J. (2011) *Cult Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Selznick B. (2007) *The Invention of Hugo Cabret*. N.Y.: Scholastic Press.

Sprengler C. (2009) *Screening Nostalgia: Populuxe Props and Technicolor Aesthetics in Contemporary American Film*. N.Y.: Berghahn Books.

Wilson J.L. (2005) *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Yule A. (1992) *Picture Shows: The Life and Films of Peter Bogdanovich*. N.Y.: Limelight Editions.

Препринт WP20/2014/05
Серия WP20
Философия и исследования культуры

Бакина Т.В.

Образ прошлого и ностальгическое переживание в кинематографе

Зав. редакцией оперативного выпуска *А.В. Заиченко*
Технический редактор *Ю.Н. Петрина*

Отпечатано в типографии
Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» с представленного оригинал-макета
Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Тираж 10 экз. Уч.-изд. л. 3,5
Усл. печ. л. 3,3. Заказ № . Изд. № 1902

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
125319, Москва, Кочновский проезд, 3
Типография Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики»