

СТИВ НИЛ

Арт-синема как институция¹

Цель этой статьи — обрисовать на современных и исторических примерах роль, которую сыграло то, что теперь называется Арт-синема, в попытках европейских стран противостоять американскому доминированию на внутренних рынках кино, а также в их стремлении стимулировать свою собственную киноиндустрию и кинокультуру. Контекстом для этого служат нынешние дебаты по поводу независимого кинематографа в Великобритании. Эти дебаты концентрируются, в частности, на роли государства в финансировании и законодательном оформлении условий производства, дистрибьюции и показа фильмов, а также на взаимосвязи этой роли с различными потенциальными стратегиями, направленными на возрождение или, более радикально, на преобразование британского кинематографа и британской кинокультуры (особенно это касается стратегий поддержки независимого кинематографа в его сегодняшнем виде). Множество факторов и событий способствовало обострению актуальности этих дебатов. Среди них: продолжающийся катастрофический упадок мейнстрима местной киноиндустрии, предложения и дебаты по поводу характера четвертого телевизионного канала, появление, в ответ на предложения о создании Британского кинокомитета, заявлений от Ассоциации независимых продюсеров (AIP) и Ассоциации независимых кинорежиссеров (IFA), имеющих очень разнящиеся представления о роли и функции Арт-синема в Европе, и — последнее, но от этого не менее важное — появление фильма «Включенное радио» (1979)² и, вместе с ним, осознанных стратегий Отде-

¹ Перевод выполнен по: Neale Steve. Art Cinema as Institution // Screen, Vol. 22, №1. 1981.

² «Включенное радио» («Radio On») — фильм режиссера Кристофера Пети, одна из первых значительных постановок британского кино 1980-х, профинансированная Британским киноинститутом совместно с западногерманской компанией «Роуд мувиз» и при участии лично Вима Вендерса. В статье, на которую чуть ниже ссылается Нил, Джеффри Ноуэлл-Смит анализирует текстуальные характеристики «Включенного радио» в тесной связи с его институциональным положением, с тем обстоятельством, что, будучи «первой ласточкой» на

ла постановок Британского киноинститута по повышению уровня финансирования и продвижения фильмов, которые, как предполагается, способны прорваться в сегмент коммерческой индустрии на уровне показа и, возможно, открыть пространство в этом сегменте для развития своего рода британского Арт-синема, кинематографа, который, в свою очередь, сделает возможным демонстрацию и обсуждение различных форм независимого кино в масштабе полностью отличном от того, что существует в настоящее время. Основания для такой стратегии были в общих чертах намечены в статье Джона Эллиса об Арт-синема в «Screen»³, а ситуация с «Включенным радио», и всеми двусмысленностями и проблемами, связанными со стратегией в этом частном случае, описана Джефффри Ноуэлл-Смитом⁴, поэтому я не собираюсь сразу вступать в эти споры. На примерах других стран в другие времена я хотел бы продемонстрировать и вновь констатировать некоторые двусмысленности и проблемы, некоторые опасности и сложности, влияющие, в том числе, на существование независимого кино, если понимать его не просто как «фильмы, сделанные за рамками мейнстрима коммерческого кино и телевизионного мейнстрима», а скорее как практику, которая, в терминах Ноуэлл-Смита, «всегда расположена на границах кино — в языке, на котором оно говорит, в обстоятельствах, при которых оно производится и циркулирует»⁵.

В течение 1960-х и особенно в начале 1970-х, в то время, когда полемика вокруг «массовой культуры» и Голливуда достигла своего пика, Арт-синема нередко определялось в качестве «врага»: как оплот идеологий «высокого искусства», как разновидность кино, поддерживаемого журналом «*Sight and Sound*» и критическим истеблишментом, и, следовательно, как вид кино, с которым следует бороться. Отчасти пародируя дискуссии того времени, можно сказать, что это был процесс Сигел, Фуллер, Хичкок, Хоукс и Кормен *versus* Антониони, Бергман и Феллини, жанр *versus* выражение индивидуальности, халтура (в некоторых особых случаях) *versus* вкус, истерия *versus* скованность, энергия *versus* декорум и качество, «Подполье» (США, 1960) и «Воспитывающая Бэби» (1938) *versus* «Персона» (1966), «Сладкая жизнь» (1960), «8½» (1963) и «Красная пустыня» (1964).

Это, конечно, пародия, упрощение. Дискуссии не исключали комплексного рассмотрения проблем, и не последнее место в них занимал тщатель-

перекрестье независимого кино, потенциально могущего возникнуть британского Арт-синема и телевидения, фильм не попадает ни в какую определенную «сетку координат». В причинах странности и эклектизма данного фильма Ноуэлл-Смит увидел большие возможности для развития по-настоящему независимого, свободно мыслящего и «британского» не в реакционном, а в культурно продуктивном смысле кинематографа. - *Прим. ред.*

³ John Ellis, «Art, Culture and Quality — Terms for a Cinema in the Forties and Seventies», *Screen*, vol. 19, no. 3. Autumn, 1978.

⁴ Geoffrey Nowell-Smith. «Radio On». *Screen*, vol. 20, no. 3/4. Winter, 1979/80.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

ный анализ и детальное внимание, уделяемое журналами «*Movie*» и «*The Brighton Film Review*» (и его преемником «*Monogram*») Антониони, Бергману и французской «новой волне»; интерес журнала «*Cinema*» к определенным представителям авангарда (Кокто, Энгеру, Уорхолу, и так далее), а также желание многих анализировать Голливуд в терминах «авторства».

Однако справедливо можно сказать, что, во-первых, те дебаты и полемика в существенной степени зависели от терминов, заимствованных у литературных идеологий, и, во-вторых, самому Арт-синема редко давалось точное определение. О значении теорий Ф. Р. Ливиса вообще и «левого» варианта этих теорий в частности неоднократно говорилось в контексте дебатов по поводу массовой культуры и их противоречий, ведущих, с одной стороны, к признанию ценности популярного кино и детальному изучению его стилей, значений и структур, а с другой — к утверждению довольно традиционного понимания авторства и к тенденции, которая, в свою очередь, оказалось плодотворной при изучении Голливуда и его «авторов». Однако эта идеология была более заинтересована в признании высокой ценности мастеров Голливуда, чем в изучении его институций и условий кинопроизводства. По существу, она была частью более широкого проекта позиционирования кино как искусства и кинематографистов как художников, включая их европейские разновидности: Робин Вуд мог писать книги о Бергмане и Антониони, так же, как и о Хичкоке, Пенне и Хоуксе. Поэтому неудивительно, что Арт-синема как институции не уделялось систематического внимания. Никто не проводил систематический анализ его текстов, источников его финансирования, режима и циклов его производства, дистрибуции и показа, его отношений с государством, характера дискурсов, используемых для его поддержки и продвижения, институционального базиса этих дискурсов, отношений всех этих элементов со структурой международной киноиндустрии.

Все эти элементы принципиально важны для Арт-синема. Вопрос Арт-синема ни в коем случае не является только лишь вопросом фильмов с особыми текстуальными характеристиками, хотя многие из этих характеристик повторяются на протяжении его истории. Арт-фильмы маркируются через подчеркнутое внимание к визуальному стилю (отношение взгляда определяется скорее через присутствие индивидуальной точки зрения, чем через понятие институционализированного зрелища), через меньшую значимость действия в голливудском смысле; в них последовательно делается акцент на характере персонажа, а не на интриге, и интенириоризируется драматический конфликт. Совсем другой вес в тексте придается проайретическому коду⁶, элементы которого прописаны и артикулированы в манере, стремящейся отличаться от той, которой маркирова-

⁶ Проайретический код организует последовательность действий и составляющих их единиц. См.: Барт Р. S/Z. М.: УРСС, 2001 — С.44. — *Прим. ред.*

ны голливудские фильмы. Иная иерархия устанавливается между действием и актантом. Другие порядки мотивации поддерживают эти отношения действия. Если говорить о том, что с рождения и до настоящего времени кино существует как институция для сохранения повествовательности, то исторически сложилось так, что институциональное пространство Арт-кино наиболее близко к той версии повествования, которая ассоциируется у нас с авторами вроде Элиота, Манна, Джеймса и Толстого, временами сливаясь с заиканием модернистского романа (Фолкнер, Достоевский, французский «новый роман»), тогда как Голливуд стремится производить и воспроизводить тот вариант повествования, который ассоциируется с жанрами популярной литературы. Важно также и то, что на текстуальном уровне Арт-фильмы маркированы теми элементами, которые функционируют как знаки высказывания — и, следовательно, как означающие авторского голоса (и взгляда). Конкретный характер этих элементов варьируется исторически и географически, поскольку он отчасти происходит от другой, параллельной функции: функции проведения различий между данным текстом или текстами и текстами, произведенными в Голливуде. Соответственно, знаки «авторства» меняются в зависимости от того, какие черты голливудских фильмов кажутся или считаются доминирующими в определенный момент времени. В неореалистических фильмах такими чертами были выездная съемка, отсутствие звезд, не-системная «рыхлость» при прописывании кодов, связанных с артикуляцией пространственных и временных последовательностей. Эти черты в целом ассоциируются с реализмом и действуют как позитивные знаки Искусства, — и потому, что определенные дефиниции и дискурсы Искусства включают в себя идеологию реализма, и потому, что они просто контрастируют с теми чертами, которыми характеризуются голливудские фильмы этого времени. С другой стороны, в фильмах Антониони эти функции исполняют несколько иные элементы. Сюда, как правило, входит крайняя дедрамматизация, влекущая за собой нехватку пространственно-временной «интенсивности», проблематизация мотивации персонажа и другое распределение внимания между человеческой фигурой и ландшафтом и декорациями. Тем не менее эти черты близки к характеристикам неореализма именно по той причине, что они в равной степени отличаются от текстуальных особенностей голливудских фильмов. Они задействуют иную основополагающую идеологию — идеологию Искусства, романтическое представление об Искусстве как об индивидуальном самовыражении. Они действуют одновременно и как знаки такого самовыражения, и, следовательно, как знаки самого Искусства.

Эта функция различения принципиально важна. Если фильмы Арт-кино стремились проявить отмеченные выше черты, то это происходило в значительной степени потому, что эти черты противопоставлялись характерным особенностям Голливуда. Вместе с тем, и отчасти по этой при-

чине, эти черты циркулируют как знаки искусства в признанных культурных институциях. Это особенно важно потому, что Арт-синема привязано к дефинициям и ценностным суждениям, которые выносятся этими институциями. Их дискурсы почти всегда так или иначе вовлечены в выработку критериев, используемых для продвижения Арт-синема в странах, пытающихся противостоять американскому господству на своих отечественных рынках кино. Искусство, таким образом, — это пространство, в котором местный кинематограф может развиваться и создавать собственные критические и экономические стандарты.

Равным образом, меняя местами члены уравнения, в конкуренции с Голливудом за передел рынка или в поиске своего места на нем, фильмы, выпускаемые конкретной национальной киноиндустрией, обязаны будут в любом случае проводить различие между собой и голливудской продукцией. Один из возможных способов сделать это — обратиться к высокому искусству и к специфическим культурным традициям данной страны. Другой способ — демонстрировать фильмы в специальных кинотеатрах и распространять по альтернативным сетям проката. И они будут маркированы другими текстуальными характеристиками. При конструировании и закреплении различий фильмы почти естественным образом будут приспосабливаться к тому, чтобы совпадать с требованиями дискурсов, функционирующих с целью определения и сохранения искусства и культуры. Фильмы не станут этого делать только при одном условии: в случае перехода ими социальных, сексуальных, политических и эстетических границ, создаваемых этими дискурсами. В таком случае они окажутся в других институциональных сферах обращения: авангарде, агитпропе, порнографии, и так далее.

Дискурсы Искусства и Культуры враждебны Голливуду на различных основаниях и по множеству причин. Отсюда и разнообразие самих фильмов Арт-синема: от неореализма до феллиниевских фантазий, от аскетизма Дрейера и Бергмана до роскошных зрелищ Бертолуччи и Шаброля, от относительно радикальных экспериментов с нарративом у Антониони, Годара и Рене до традиционного рассказывания историй Висконти, Де Сика и Трюффо, от марксизма Бертолуччи до романтического гуманизма Трюффо, и так далее. Условия для такого разнообразия создаются в равной степени как экономической инфраструктурой Арт-синема, его укорененностью в господствующих товарных способах производства, дистрибуции и показа, так и повторениями ряда элементов, которые маркируют культурные дискурсы вообще и дискурсы высокого искусства и культуры в частности. Отсюда относительное постоянство характеристик, отмеченных выше. Даже там, где характерные особенности высказывания (маркеры) гетерогенны, они обладают тенденцией к объединению и стабилизации в рамках пространства институции, которая истолковывает и располагает их гомогенным образом (каждая характерная особенность в равной степени служит знаком авторства) и которая моби-

лизует значения в соответствии с товарно-ориентированными практиками производства, дистрибьюции и показа (знак авторства используется как своеобразный брэнд для маркировки и продажи кинематографической продукции).

Чтобы сделать обсуждение Арт-синема более конкретным, и чтобы высвободить или, наоборот, соотнести между собой некоторые существенные факторы и элементы, с ним связанные, я хочу взглянуть чуть более подробно на несколько исторических примеров, имеющих отношение к возникновению и развитию Арт-синема в трех различных странах: Франции, Германии и Италии. В каждом конкретном случае я хочу сделать исторической и теоретической отправной точкой факт нарастающего влияния Голливуда на рынке массовой продукции этих стран после Первой мировой войны. Это позволит выделить ряд периодически повторяющихся тем, проблем и характерных черт, а также показать ряд местных различий и особенностей, добавив пару важных моментов, которые детально не рассматривались ранее, перед тем, как соотнести все это с текущей ситуацией здесь, в Великобритании, оно касается, в частности, существования британского независимого кинематографа.

Франция

Хотя нечто близкое по характеру к Арт-синема существовало во Франции до войны в форме компании «Фильм д'ар», занимавшейся постановками классики, специально предназначенными для аудитории из среднего класса, именно после войны и последовавшего расширения голливудского влияния, как и во многих других европейских странах, увеличение разнообразия в национальном производстве стало сочетаться с поддержкой интеллектуальной заинтересованности в кино (заинтересованности, почти всегда принимавшей форму теоретического интереса к определению природы кинематографа как особого типа искусства) и началом производства экспериментального кино.

До войны «Патэ фрер» была одной из крупнейших кинокомпаний в мире. Однако во время войны немецкое вторжение привело к сокращению отечественного рынка и открыло его для немецких фильмов, причем возможность наводнить Францию своими фильмами получила и Америка. Журналист Анри Диаман-Берже писал в еженедельном журнале «*Le Film*», что «английское производство незначительно. Великобритания является всего лишь колонией американской киноиндустрии. Если мы не сделаем выводы из этого примера, нас ждет та же участь»⁷. Спустя приблизительно десять лет Леон Муссинак просто констатировал: «В 1914

⁷ Цит. по: Eric Rhode, *A History of the Cinema*, Alien Lane, 1976, pp. 117-118.

году 90% фильмов, показываемых в мире, были французскими; к 1928 году 85% из них были американскими»⁸.

Хотя киноиндустрия во Франции потерпела крах во время войны, именно военный период может рассматриваться как первое проявление интеллектуальной заинтересованности в кино, начиная с «Вероломства» (1915) Де Милля, подействовавшего как своеобразный катализатор на многих французских интеллектуалов. Интерес был поддержан «Колесом» (1921) Абеля Ганса, и к тому же, как и во многих других странах в это время, наряду с возникновением некоммерческого кинематографа и альтернативной сети кинотеатров и развитием кинематографического авангарда, начали публиковаться книги и журналы, посвященные «искусству» кино. В 1920 году Ричьото Канудо, художественным критиком итальянского происхождения, был основан «Клуб друзей седьмого искусства». Канудо был сторонником итальянских футуристов и кубистов и сумел привлечь к своему Клубу широкий круг художников и интеллектуалов. Луи Деллюк, редактировавший журнал «*Le Film*», в котором наряду с другими сотрудниками участвовали Колетт, Кокто, Арагон, Жермена Дюлак и Марсель Л'Эрбье, основал «Французский кинематографический клуб» (который слился с «Клубом друзей седьмого искусства» после смерти Канудо в 1923 году). В 1925 году Жермена Дюлак основала Французскую федерацию кино клубов. В 1924 году в Париже были открыты два специализированных кинотеатра — «Старая голубятня» и «Студия урсулинок».

Все эти кинотеатры ориентировались на зарождающийся французский авангард, а также показывали заграничные фильмы, особенно работы из Советского Союза, оказавшие значительное влияние на Европу в двадцатых годах. Важно, что многие фигуры, упомянутые выше, не только продвигали экспериментальные фильмы, участвуя в их показе, но писали о них и сами их снимали. Между 1919 и 1923 годами Деллюк поставил по собственным сценариям шесть фильмов, а также написал сценарии для многих других. Жермена Дюлак в 1922 году поставила «Улыбающуюся мадам Беде», а в 1928 году — «Раковину и священника». Жан Эпштейн снял «Дафнию» (1925), «Верное сердце» (1923), «Трехстороннее зеркало» (1927) и «Finis Terrae» (1929). Марсель Л'Эрбье снял «Бесчеловечную» (с декорациями, разработанными Леже, Малле-Стивенсом, Отан-Лара и Кавальканти) в 1924 году и в 1925 году «Покойного Матиаса Паскаля» по роману Пиранделло. Большая часть этих работ финансировались в частном порядке. У Жермены Дюлак была своя собственная компания, а фильмы Л'Эрбье после 1924 года финансировались им самим. Первые ленты Ренуара также финансировались частным образом. Многие из этих людей работали также в киноиндустрии, и, быть может,

⁸ Цит. по: Ibid, p. 118.

символично, что, например, Л'Эрбье начал со съемок фильмов для «Гомон». Только в тот момент, когда «Гомон» был поглощен «Метро-Голдвин» в 1925 году, он открыл свое собственное дело.

Исторически пересекаясь с «первым французским авангардом», дадаистские и сюрреалистские работы в кино получили поддержку инфраструктуры кино клубов (которая пополнилась в конце двадцатых клубом «Друзья Спартака» Леона Муссинака). Однако фильмы Мэна Рэя, Бунюэля, Дали зависели исключительно от частного финансирования и патронажа. В этом отношении особенно важна роль виконта де Ноайе: вместе с финансированием «Золотого века» в 1930 году, он также выделил средства для «Крови поэта» (1930) Кокто.

Хотя многие из этих фильмов, снятых в 1920-х годах, способствовали возникновению представления о качественном национальном кино (очевидно, что главным образом это были фильмы, произведенные внутри киноиндустрии), важно подчеркнуть влияние и популярность элементов голливудского кинематографа среди интеллектуалов, писателей и кинорежиссеров того времени (особенно сюрреалистов) и ту степень, в которой вся авангардистская деятельность была проникнута идеологией интернационализма. Примером может служить Жан Тедеско, основатель «Старой голубятни», призвавший в 1928 году к созданию международной организации кино клубов, которые появились не только во Франции, но также — в особенности — в Голландии и Великобритании:

Наша цель — объединить тех зрителей из числа кинозлиты, которые разделяют принципы, изложенные мною только что. Полное разрушение нашего искусства должно быть остановлено. Мы не можем допустить, чтобы законы Франции и впредь изолировали французскую мысль от международной, и мы считаем, что сегодня кино есть форма международной мысли.

*Наш долг — протянуть руку помощи всем, кто в Европе и Америке старается возвысить искусство движущихся образов над тем, что производится бизнесменами.*⁹

Приход звука заметно изменил структуру французской киноиндустрии и повлек за собой исчезновение авангарда. Высокая стоимость звуковых фильмов привела к ликвидации множества небольших кинокомпаний и сделала частное субсидирование и патронаж почти невозможными. Начало 1930-х годов отмечено также созданием широкомасштабного многоязыкового производства в Париже студией «Парамаунт» и немецкой компанией «Тобис». Совместное производство с УФА продолжалось на протяжении всего десятилетия, и в тот же период во французской киноиндустрии работали многие немецкие эмигранты.

⁹ Цит. по: Sadoul Georges. Histoire General du Cinema, vol.6. Denoel, Paris, 1946, p.525.

Несмотря на то, что небольшие компании, созданные в 1920-е годы, исчезли с приходом звука, остальные продолжали разрастаться, и хотя в большинстве своем они были капитализированы и недолговечны, именно они обеспечили базу для кинорежиссеров и фильмов, которые стали синонимами Арт-синема 1930-х: Ренуар, Превер и Карне, Жак Фейдер и Жюльен Дювивье; «Тони» (1934), «Человек-зверь» (1938), «Героическая кермесса» (1935), «День начинается» (1939), «Пепе ле Моко» (1936), и так далее. Французский рынок был во власти иностранного кинематографа. Согласно Рою Армесу, национальная киноиндустрия никогда не обеспечивала более 25% ежегодного проката во Франции¹⁰. С уходом двух объединений, созданных «Патэ» и «Гомон» в середине 1930-х, кинопроизводство сделалось очень нестабильным: результатом такой ситуации явились одновременно и вышеупомянутые фильмы, и неустойчивое положение компаний, их снимавших.

В 1940 году киноиндустрия попала под немецкое управление, а в 1942 году возникла новая система финансирования и управления, с Комитетом по организации киноиндустрии. После освобождения его сменил Комитет освобождения французского кино, который был в свою очередь распущен и заменен в 1946 году Национальным центром французской кинематографии (CNC). Он объединил все множество производственных организаций, связанных с французской киноиндустрией, а одной из его непосредственных целей была защита от притока иностранных — особенно голливудских — фильмов через усиление системы квот. В 1949 году был принят «Закон о помощи киноиндустрии», оказывавший на неизбирательной основе поддержку французским производителям в размере 25% от налогов, полученных с иностранных фильмов. Закон утратил свою силу в 1953 году и был заменен «Законом о развитии киноиндустрии».

Значимость этого закона выразилась в том числе в том, что на искусство, культуру и образование легла огромная нагрузка при его составлении, обсуждении и отчете перед различными государственными органами. Поэтому Жак Дебю-Бридель выступал перед Советом республики: «Мы утверждаем, что в наших глазах образовательные ценности обладают большим весом и значением, чем меновая стоимость»¹¹; а Ги Дессон обращался к Национальному собранию со словами: «Не следует забывать, что, хотя кино, несомненно, является индустрией, оно также, будучи средством выражения, является и искусством»¹². Поэтому в жюри, занимавшееся распределением средств, входили представители как от сферы искусства и образования, так и от самой киноиндустрии. Среди худо-

¹⁰ Roy Armes, *Images of France*, The Movie, no. 16, p. 301.

¹¹ Цит. по: Paul Leglise, «La Politique Française du Cinéma», *Cinéma Aujourd'hui*, nos. 12/13. Autumn/Winter, 1977, p. 21.

¹² Цит. по: Ibid, p. 22.

жественных фильмов, получивших поддержку от этой системы, — в известном смысле продуктов ее идеологии — «Смерть, подкрававшаяся тайком» (1956) Марселя Камю, «Красавчик Серж» (1958) Шаброля и «Лифт на эшафот» (1957) Луи Маля. Короткометражные фильмы, чрезвычайно важные для режиссеров вроде Франжю (который снял девять таких фильмов перед тем, как перейти к полнометражным) и Рене (который снял одиннадцать), также подпадали под этот закон. И вновь при распределении средств акцент делался на качестве и культуре («качество, — говорил Ги Дессон, — должно быть главным для фильмов такого рода»¹³).

Несмотря на все это, следует сказать, что конец 1950-х (период возникновения «новой волны») был периодом кризиса, сопровождавшимся, начиная с 1957 года, резким снижением посещаемости кинотеатров. Отчасти «новая волна» стала результатом этого кризиса. Здесь особенно интересно и важно отметить, во-первых, что она выросла непосредственно из школы критического письма; во-вторых, что она связывала себя с реконструкцией национальной режиссерской традиции (главным образом традиции Виго, Кокто и Ренуара); в-третьих, что она в значительной мере состояла из переписывания элементов голливудского кино на языке Арт-фильма, и, наконец, что своим возникновением она в большой степени обязана дешевизне производимых ею фильмов и существованию «просвещенных» продюсеров, вроде де Борегара и Бронберже.

Определенным ответом на этот кризис стала дальнейшая переориентация государственного вмешательства в 1958 и 1959 годах. В 1958 году Национальное собрание увеличило число призов за качественные короткометражки с 80 до 120. В этом же году кино клубам и экспериментальным кинотеатрам были предоставлены налоговые послабления, способствовавшие увеличению оборота артхауса (в этом году только кино клубы посетили более пяти миллионов зрителей). В 1959 году, когда Мальро стал министром по делам культуры и ориентировал свою политику на поддержку искусства и культуры, Национальный центр кинематографии перешел под управление его министерства. А в июне, по истечении срока действия законодательства 1953 года, был принят целый ряд мер для поощрения производства, дистрибуции и показа «качественных» фильмов — мер, наиболее значительной из которых было введение беспроцентных авансов в счет сбора с билетных касс кинотеатров, распределяемых в соответствии с критериями, устанавливаемыми специально созданным комитетом. Эти меры, прямо и косвенно, повлияли на финансирование таких фильмов как «Жюль и Джим» и «Неверная жена». Следующим творением Мальро было учреждение домов культуры, центров искусства, спорта, образования и отдыха, в кинопрограмму которых входили критические выступления и дискуссии под руководством ведущего, получавшего за это деньги.

¹³ Ibid.

Такая базисная система перешла из 1960-х в 1970-е, хотя и была модифицирована после событий и критики мая 1968 года для поддержки шестнадцатимиллиметровых фильмов и работ молодых кинорежиссеров. Она продолжает существовать и сегодня, после того, как сущность методов ее финансирования вновь была законодательно подтверждена в 1976 году. Однако если эти структуры и практики продолжают существовать, то нигде не исчезает и проблема доминирования Голливуда и американских прокатчиков. Как финальное подтверждение этого, можно, например, заметить, что в 1977 году процент помощи прокатчикам был распределен таким образом, что шесть компаний, занимавшихся прокатом голливудских фильмов, получили 40%, одиннадцать французских прокатчиков коммерческого кино – 44%, 35 дистрибьюторов Арт-синема и экспериментальных фильмов – только 4%, а 63 независимых прокатчика – 12%. Даже рассуждая изнутри проблематики Арт-синема, можно увидеть здесь значительные недостатки, хотя и сама эта проблематика, конечно, остается открытой для критики – поскольку создает ложное различие между коммерцией и культурой и стремится загнать в гетто работу кинорежиссеров, чьи фильмы распространяются только в пространстве артхауса:

Вся экономическая и эстетическая эволюция французского кино с 1958 года, иными словами – в течение последних двадцати лет, служила только углублению пропасти между коммерческой и «культурной» продукцией... Эта концепция [т. е. концепция Мальро], которая, в сущности, противопоставляет культуру и образование, основана на завышенной оценке первой и на полном отсутствии анализа культурных потребностей публики в самом широком смысле слова¹⁴.

Германия

Как и многие другие страны в начале 1910-х годов, Германия принимала участие в движении по направлению к ранней форме Арт-синема, основывавшемся в значительной мере на «классической» литературе и драме, как исторической, так и современной. Следуя манифесту «Киноформа» 1910 года (подписанному – в числе многих – Герхардом Гауптманом, Германом Зудерманом, Артуром Шницлером и Паулем Линдау), Оскар Месстер специально для съемок Арт-фильмов основал дочернее предприятие «Месстер-фильм» под названием «Ауторен Фильм», а «Проекцион – А. Г. Юнион» Пауля Дэвидсона начал привлекать признанных художников и интеллектуалов (включая, что символично, Макса Рейнхардта) к разработке и съемкам своих фильмов.

Иностранное вторжение на национальный рынок Германии началось довольно рано, и в прокате число фильмов немецкого производства силь-

¹⁴ Michel Marie, «L'Art du Film en France Depuis La 'Nouvelle Vague'», *Cinéma Aujourd'hui*, nos. 12/13. Autumn/Winter, 1977, p. 53.

но уступало фильмам, импортированным из Америки и (особенно) Дании и Франции. Война 1914-1918 годов в значительной степени помогла внутренней индустрии и укрепила ее позиции, закрыв внутренний рынок для многих иностранных государств и французской киноиндустрии, страдавшей от немецкой оккупации и войны. Именно к концу войны, в 1917 году, была основана студия УФА, частично финансировавшаяся государством, частично крупными банкирами и промышленниками. По сути, УФА была всеохватывающей организацией, покрывавшей все три основные сферы – производство, дистрибуцию и показ, хотя в течение долгого времени она в основном занималась прокатом (официально зарегистрированной производственной компанией она стала только в 1924 году).

К концу войны правительство вынуждено было отказаться от своей доли в УФА, однако ее изначально прочное положение, несмотря на сильную американскую конкуренцию, позволило ей укрепить свои позиции и пережить экономический кризис начала 1920-х. После войны это привело к первым значительным международным экономическим и интеллектуальным успехам («Мадам Дюбарри» (1919), «Анна Бойлен» (1920) и «Сумурун» (1920) Любича) и сыграло заметную роль в появлении «экспрессионистского» кинематографа периода 1919-1926 годов.

Имперским актом о кинематографии от 29 мая 1920 года Германия впервые в истории кино ввела законодательные квоты, ограничив объем иностранного импорта пятнадцатью процентами от всего годового объема (на следующий год в цифры вносились поправки). Актом также был введен муниципальный налог на места в кинотеатрах, но чрезвычайно важно, что были сделаны послабления прокатчикам, занимавшимся показом фильмов, художественная и культурная ценность которых была признана специальной комиссией «экспертов» по культуре.

Отчасти как следствие этих законодательных мер, отчасти как следствие стратегии УФА, а также действия внутренних и внешних сил (когда УФА завладела «Нордискком», она получила доступ к крупным и значительным иностранным сетям проката), а отчасти как следствие влияния внутренней инфляции на производство, инвестиции и экспорт, в послевоенном немецком кинопроизводстве произошел бум. Снятые тогда фильмы вошли впоследствии в анналы Арт-синема: от «экспрессионистского» цикла («Калигари» (1919), «Кабинет восковых фигур» (1924), «Призрак» (1922) и другие) через каммершпиле (от «Черного хода» (1921) до «Последнего человека» (1924)) к ряду эпохальных постановок («Тартюф» (1925), «Фауст» (1926) и «Манон Леско» (1928)). В этом явлении важно отметить не только то, что оно стало результатом принятия закона 1920 года, но еще и то, что оно было сознательной политикой производителей, направленной на приобретение международного авторитета и доступа на иностранные рынки. Как замечает Зигфрид Кракауэр, эту политику, в частности, проводил Эрих Поммер, продюсер «Калигари» (1919) в «Декла-Биоскопе», а позднее – началь-

ник производства в УФА¹⁵. Помимо съемок художественных фильмов и деятельности по их распространению и показу, УФА продюсировала цикл документальных фильмов под общим названием «Культурфильм» со следующим рекламным слоганом: «Мир прекрасен, и его зеркало — культурфильм»¹⁶.

УФА никоим образом не была единственной значительной кинокомпанией в Германии в это время. Немецкое Арт-синема обязано своим развитием также множеству небольших независимых коммерческих кинокомпаний, занимавшихся производством: «Фебус», «Глория», «Гелиос», «Луна», «Терра», «Неро», «Рекс», «Нептун», и так далее. УФА из-за своих размеров и из-за присутствия в сфере дистрибуции, тем не менее, оставалась наиболее значительной компанией, хотя и была вынуждена отказаться от изрядной части своей автономии в 1925 году по соглашению с «Парамаунт» и «Метро-Голдвин» после принятия плана Дауэса и стабилизации марки. С введением новой денежной системы старая валюта больше не могла использоваться для финансирования внешней торговли. УФА оказалась отрезана от своего внешнего рынка. Соглашение «ПарУфаМет», как оно было тогда названо, позволило «Парамаунту» и «Метро-Голдвин» эффективно управлять кинотеатрами и патентами на квоты УФА в обмен на ссуды. Однако УФА частично восстановила свою прежнюю автономию после вмешательства Гугенберга в 1927 году (УФА произвела один из наиболее значительных звуковых фильмов — «Голубого ангела» Штернберга (1930)). Однако симптоматичным было то, как действовало данное соглашение в отношении законодательства о квотах. Возросли объемы халтуры (в рамках выделенных квот), снятой американскими филиалами, располагавшимися в Германии в то время. Тем не менее, важно то, что было создано пространство для узкого сектора авангарда. И «Берлин, симфония большого города» (1927), снятый Рутманом, и «Приключения десятимарковой ассигнации» (1928), поставленный Фройндом по сценарию Белы Балаша, были произведены как халтура в рамках квот, выделенных для «Фокс». Между тем, «Инфляция» (1927) Рихтера снималась как нечто вроде прелюдии к обычному коммерческому художественному фильму.

Рихтер, Балаш и Рутман — это наиболее влиятельные и значительные фигуры немецкого киноавангарда 1920-х. Отличительной чертой немецкого авангарда того времени было то, что, хотя, как и в случае с французским авангардом, его деятельность обладала социальным и политическим измерениями, эти измерения зачастую были институционализированными и формализованными: через отношения с Баухаузом, через связи с театром Пискатора в Берлине, через постановки фильмов политическими партиями, через организации, вроде «Народной ассоциации за киноискусство» и «Немецкой лиги за независимое кино» (которые устраивали показ

¹⁵ Кракауэр З. *Психологическая история немецкого кино. От Калигары до Гитлера*. М., 1977, с. 71.

¹⁶ Там же, с. 145.

и обсуждение авангардистских и советских фильмов), и через связи с Советским Союзом посредством организации Вилли Мюнцнернберга, «Международной рабочей помощи». ИАН (ее немецкая аббревиатура) открыла свою штаб-квартиру в Берлине, получила во владение производственную фирму в Берлине («Прометей») и начала распространять советские фильмы, а позднее — снимать свои. Наряду с использованием частного капитала для производства авангардной продукции, тогда существовали также определенные возможности в рамках мейнстрима киноиндустрии и социально-радикальной инфраструктуры для производства, показа и — что важно — критики и обсуждения фильмов.

Приход звука радикальным образом сократил возможности для постановки лент вне рамок соответствующей индустрии — и если бы только по соображениям стоимости. С приходом к власти нацистов многие режиссеры бежали из страны. Проблема доминирования Голливуда на национальном рынке была переформулирована на языке конкретной националистической идеологии. Отношения между государством и киноиндустрией были реорганизованы посредством учреждения ряда связанных между собой культурных органов и через создание «Банка кредитования кино», ФКВ¹⁷. Киноиндустрия была окончательно национализирована в 1942 году, и следует отметить, что на протяжении всего периода нацистского правления кинематограф, как и остальные виды искусства, рассматривался с точки зрения потенциальной «особой роли» в конструировании и реконструировании культурного наследия Германии, и поощрялся целой системой премий и наград, основанной на критерии художественных и культурных достоинств.

После войны немецкая киноиндустрия была сильно реструктурирована в соответствии с американской внешней политикой. Производство было уничтожено, и утвердилось американское господство. К тому же проблемы немецкой киноиндустрии осложнялись стремлением сделать ее независимой от импорта и вновь наполнить весь внутренний рынок немецкой продукцией. Результатом этого стал поток ограниченных и провинциальных коммерческих жанров.

Различные методы государственной поддержки начали вводиться в 1950-х годах в форме гарантированных правительством кредитов, а позднее — субсидий через освобождение от уплаты налогов. Субсидии были связаны с оценками качества «художественных достоинств» фильмов и распределялись FBW (Висбаденской оценочной комиссией). Однако, как отметил Томас Эльзесер, эта система скорее работала в пользу тех, кто уже занимал господствующее положение на рынке, и/или действовала как средство цензуры в обстановке «холодной войны»¹⁸.

¹⁷ Более подробно см.: Julian Petley, *Capital and Culture, German Cinema 1933-1945*, BFI, London 1979, pp. 51-55.

¹⁸ Thomas Elsaesser, «*The Postwar German Cinema*», in Tony Rayns (ed.) *Fassbinder*, BFI, London 1976.

Факты и детали государственного вмешательства, последовавшего за Оберхаузенским манифестом 1962 года, довольно хорошо известны: организация Куратория молодого немецкого кино в 1965 году, законопроект о субсидиях кинематографу в 1967 году, многообразные взаимосвязанные системы грантов, субсидий и премий, которыми подкармливался истэблишмент «нового немецкого кино». В этом контексте необходимо вновь констатировать, что, во-первых, у этих фильмов существовал весьма ограниченный внутренний рынок. Они добились международного признания (и международного проката), но испытывали проблемы с дистрибуцией и показом в самой Германии. Во-вторых, культурные критерии, вовлеченные в процесс распределения средств, были тесно привязаны к романтической концепции авторства через понятие «ауторен-фильм»¹⁹. Так что в итоге «новое немецкое кино» представляет собой ряд звездных фильмов от звездных личностей, а сами фильмы почти обязаны нести на себе следы личной эксцентричности (в фильмах Херцога, быть может, эта логика доводится до своего предела наиболее радикальным и, в то же время, типичным образом)²⁰. В-третьих, несмотря на роль телевидения в обеспечении пространства для производства и показа, порочный круг непрерывного угасания коммерческого сектора создавал противоречия и политические проблемы. Культурно привилегированная продукция была оторвана от мощной сети показа. Многие источники финансирования зависели от узко определенного набора культурных критериев, что создавало серьезные проблемы для режиссеров, которым не хватало искусного оппортунизма Фассбиндера.

Италия

В ответ на моду на французские «фильм д'ар» (инициированную «Убийством герцога Гиза») итальянская киноиндустрия в конце первого десятилетия XX века произвела собственную «золотую серию», начало которой в 1908 году положили «Последние дни Помпеи» Луиджи Маджи. «Последние дни Помпеи», классическое эпическое зрелище, открыло особенно значительный и успешный цикл, в который вошли «Камо грядеши?» (в его многочисленных вариантах), «Спартак» (1914) и, главным образом, в 1914 году «Кабирия». В той же мере, что и на эпические постановки, итальянцы опирались на Шекспира, Данте, Дюма и других в киноверсиях «Трех мушкетеров», «Гамлета», «Макбета», «Ада» и «Жанны д'Арк». Патэ, продюсеры «фильм д'ар», были настолько обеспокоены, что учредили в Риме филиал, получивший название «Фильм д'арте итальяно»

¹⁹ См.: Sheila Johnston, «The Author as Public Institution», *Screen Education*, nos. 32/33. Autumn/Winter, 1979/80.

²⁰ Elsaesser, *op. cit.*, pp. 13-14.

(FAI), причем одна из эпических картин, «Падение Трои» (1911), приобрела такую международную известность, что подорвала блокаду европейской независимой кинопродукции, устроенную Американской компанией по патентованию кинофильмов.

Производители этих фильмов, прежде всего «Амброзио», «Чинес» и «Итала», заняли прочные внутренние позиции перед лицом французской и американской продукции благодаря своим «золотым сериям» и преимуществам, которые они получили из-за позднего вступления Италии в первую мировую войну. Между тем, итальянские футуристы недвусмысленно выступали за итальянский авангард и много писали о кино. В 1916 году увидели свет манифест «Футуристский кинематограф», опубликованный Маринетти, Корра, Эмилио Сеттимелли, Арнальдо Джинна, Джакомо Балла и Ремо Чити, фильм «Футуристическая жизнь» Арнальдо Джинна и три фильма Антона Брагалья «Мой труп», «Коварные чары» и «Таис» (все они, возможно, финансировались в частном порядке).

Ни футуристы, ни международное признание и успех итальянского кинематографа практически не пережили войну. Компания-холдинг, Итальянский кинематографический союз (UCI), была создана при Джузеппе Бараттоло на капитал, предоставленный Итальянским коммерческим банком, Итальянским ссудным банком и Кредитно-коммерческим банком Венеции для усиления итальянской киноиндустрии, но внешние рынки постепенно закрывались для итальянских фильмов вслед за нашествием голливудских производителей и прокатчиков. Итальянский кинематографический союз был распущен в 1923 году после съемок последнего фильма (очередной версии «Камо грядеши?») при участии немецкого капитала.

Эти события привели к ряду мер, заявлений и дискуссий относительно итальянской киноиндустрии и итальянской кинокультуры, которые имели место во время фашистского правления Муссолини. 2 апреля 1926 года высочайшим декретом была учреждена комиссия по делам киноиндустрии, что привело к созданию Союза образовательной кинематографии (LUCE) и принятию в октябре закона о квотах, устанавливавшего, что по меньшей мере 10% фильмов, показываемых в итальянских кинотеатрах, должны быть итальянскими. Между тем, группа молодых критиков, собравшихся вокруг журналов «*Cinematografo*» и «*Lo Schermo*» (Умберто Барбаро, Франческо Пазинетти, Луиджи Кьярини и Алессандро Блазетти), четко сформулировала запрос на новое кино, «вдохновленное подлинными фактами и социальными реалиями»²¹. Они основали производственную компанию — «Аугустус фильм» — и спродюсировали в 1929 году первый фильм Блазетти — «Солнце».

С приходом звука государство начало еще более активно реструктурировать киноиндустрию с целью стимулирования итальянского производ-

²¹ Цит. по: Jean Mitry, *Histoire du Cinema*, vol. 2, Editions Universitaires, Paris 1967, p. 369.

ства. В 1935 году была основана Генеральная дирекция по делам кинематографии, тогда же была открыта Кинематографическая секция Трудового банка (банка государственного). Кинематографическая секция была создана специально как средство для поддержки производства культурно одобренных фильмов на основе аванса в счет сбора с билетных касс. Между тем, студии «Чинечитта», основанные Карло Ронкорони, перешли к государству после его смерти в 1937 году. В следующем году была введена система скидок производителям, пропорциональная уплаченным сборам с билетных касс. Результатом всех этих мер стал устойчивый рост внутреннего производства, который заметно ускорился во время войны — с 30 лент в 1933 году до 119 в 1942. Как и в случае с Германией во время фашизма, государственное вмешательство было очевидным образом связано с желанием снимать национальное (на самом деле — националистическое) кино, обладающее характерными идеологическими и художественными чертами. Не Арт-синема как таковое, а скорее что-то вроде националистического популярного кино; не такое кино, которое обязательно должно идти на экспорт, и не такое, которое обращалось бы к ценностям «искусства» и «культуры», признанным в капиталистических демократиях.

Конец войны был отмечен одновременно возникновением неореалистического движения и наводнением итальянского рынка американскими фильмами. Неореализм стал подлинной парадигмой Арт-синема в послевоенный период конца 1940-х — начала 1950-х годов. Он заключал в себе все составляющие элементы, которые Джон Эллис перечисляет в своем анализе попыток создания коммерческого Арт-синема в Великобритании того же периода: реализм, гуманизм, отсутствие зрелищности, никакой избыточности в стиле и технике, и так далее²². Важно отметить, во-первых, что единство неореализма как движения было конъюнктурным, поскольку оно зависело от конкретной политической ситуации: «эйфория освобождения и единение всех политических сил — либералов, католиков, социалистов и коммунистов, вовлеченных в борьбу с фашизмом и немецкой оккупацией»²³. Во-вторых, многие режиссеры и критики, связанные с неореализмом, соприкасались или с Экспериментальным Киноцентром, основанным государством в 1932 году, или с одним из двух основных журналов о кино — «*Bianco e Nero*» и «*Cinema*». В-третьих, что касается производства, распространения и показа, то неореализм был гибридным феноменом, частично коммерческим, частично получающим государственную поддержку («Похитители велосипедов» (1949) финансировались государственной службой проката — «*Italneggio*» — и демонстрировались в сети государственных кинотеатров), и частично связанным

²² John Ellis, op. cit.

²³ Geoffrey Nowell-Smith, «Voyage to Italy: Rossellini in Context», *Eye to Eye*. September/October, 1979.

с политическими организациями, вроде Национальной ассоциации партизан Италии (ANPI). В-четвертых, несмотря на свое международное признание, неореализм стал объектом мощной атаки со стороны правительства в 1949 году, отчасти из-за отсутствия коммерческого потенциала, а отчасти из-за своего политического подтекста. По «Закону Андреотти» (декабрь 1949) была создана Главная дирекция зрелищ, орган, уполномоченный субсидировать кинематограф. В действительности дирекция использовала свои полномочия для того, чтобы блокировать производство и международный прокат неореалистических фильмов.

«Закон Андреотти» был введен в ответ на наводнение рынка импортированными фильмами, сопровождавшееся кризисом итальянской киноиндустрии после войны. Согласно Томасу Губаку, в 1946 году в Италию было экспортировано 600 американских фильмов²⁴. Более 800 фильмов в год ввозилось в Италию в течение трех последующих лет. В соответствии с планами Андреотти была разработана система поддержки киноиндустрии, заключающаяся, по существу, во введении налогов на импорт фильмов для поддержки отечественного производства. За каждый импортированный фильм прокатчик обязан был внести 2.500.000 лир в Трудовой банк. Деньги направлялись в фонд, из которого производители могли брать их под очень низкий процент. Таким образом, не было никаких технических ограничений на импортированные ленты (и освобождение от налога предоставлялось в обмен на лицензии на импорт от иностранных компаний для итальянских фильмов), но объемы американского импорта упали, а итальянское производство выросло, чему способствовало подписание соглашения о совместном производстве с Францией. Соглашение было подписано в 1949 году по просьбе самих итальянских производителей:

Единственный способ, с помощью которого мы можем противостоять американцам, заключается в дальнейшем расширении системы копродукции, будь то с Францией или даже с Англией. В настоящий момент на рынке Италии находится 500 американских фильмов — это огромная опасность для итальянского и даже французского кинематографа²⁵.

Как и «Закон Андреотти», соглашение с Францией было специально направлено на поддержку производства «качественных» фильмов и, таким образом, на получение ниши на мировом рынке:

В статье 1 утверждается, что главная цель — облегчить всеми возможными средствами совместное производство высококачественных фильмов, фильмов, которым необходим большой бюджет и затраты на которые распределяются между

²⁴ Thomas Guback, *The International Film Industry*, Indiana University Press, 1969, p. 24.

²⁵ Выступление итальянского продюсера Скалери в 1947 году цитируется по: Pierre Leprohon, *The Italian Cinema*, Seeker and Warburg, London 1972, p. 97.

различными производителями; в добавление к этому, основная идея заключалась именно в создании фильмов такого качества, чтобы они могли осуществить экспансию французского и итальянского кинематографа по всему миру²⁶.

В течение последующего периода, вплоть до очередного значительного «Закона о помощи» в 1965 году, итальянское Арт-синема процветало: фильмы Антониони, Феллини, Пазолини и Бертолуччи, как и других авторов, получили и критическое, и коммерческое признание на родине и за рубежом. «Закон о помощи» 1965 года значительно усилил систему государственной поддержки и культурную идеологию, стоящую за ней. Закон действительно констатировал важность социальной функции кинематографа как «средства художественного выражения, культурной информации и социальной коммуникации»²⁷. Производственный фонд Трудового банка расширился за счет государственных фондов, а производители получили возможность увеличить производственные издержки на 30% под невысокую процентную ставку (3%). Фонд был специально предназначен для поддержки фильмов, «вдохновленных художественными и культурными целями»²⁸. Существовала также система премий, вручаемых культурно значимым фильмам.

Ситуация почти не изменилась до сего дня: государство финансирует через Трудовой банк (2 миллиона лир в 1978 году) «фильмы с художественными и культурными достоинствами»²⁹, а система премий и наград действует в сочетании с ограничениями на импорт и копродукциями для поддержки итальянской киноиндустрии в целом и сектора Арт-синема в частности.

Есть еще пара моментов, заслуживающих внимания. Первый — это важнейшая роль, сыгранная продюсерами, вроде Дино де Лаурентиса и Карло Понти. Еще один — это способ, при котором значительная часть финансирования предназначается для стимулирующей культурной деятельности: фестивалей, конференций и тому подобного. Это особенно справедливо в отношении финансирования на муниципальном уровне, которое является результатом конкуренции между партиями: христианские демократы и ИКП соперничают друг с другом в борьбе за культурное признание. Третий и последний заслуживающий внимания момент заключается в решающей роли, которую в настоящее время играет итальянское телевидение (существует сходство с ролью телевидения во Франции и Германии). Канал RAI 2 ставит и показывает фильмы Росселлини, Бертолуччи, Ольми, Петри, Кавани и Пазолини, равно как и фильмы Ж-М. Штрау-

²⁶ Claude Degand, *Le Cinema... Cette Industrie*. Editions Techniques et Economiques, 1972 p. 31.

²⁷ Цит. по: Goffredo Fofi, *Il Cinema Italiano: Servi e Padroni*, Feltrinelli, Milan 1973, p. 48.

²⁸ Ibid, p. 48.

²⁹ Эти цифры приводятся по: *Report of the Committee on Culture and Education*, Council of Europe, Strasbourg, 1979.

ба-Д. Уйе и М. Янчо. Важно, что он платит высокие ставки за показ итальянских фильмов и участвует во многих престижных копродукциях. И вновь конкуренция между партиями (связанная с контролем над RAI 1 и RAI 2) сыграла здесь важную роль.

Черновая модель истории Арт-синема в этих странах, соответственно, такова: после раннего периода, когда кино адресовалось и апеллировало, по-видимому, преимущественно к тому, что было тогда широкой пролетарской аудиторией, многие страны, включая Германию, Францию, Италию и Соединенные Штаты (через прокатную компанию Зукора «Известные пьесы от известных исполнителей»), начали развивать кино, адресованное буржуазии. Шел процесс перемен и дифференциации, но это был не столько сдвиг в сторону буржуазной аудитории, и уж тем более не в сторону пролетариата, сколько стремление адресоваться к ним обоим. Война дала Голливуду возможность увеличить свою долю на мировом рынке и бросить вызов тому привилегированному положению, которым до той поры наслаждались Франция и Скандинавия. Одновременно, особенно после работ Гриффита, сами голливудские фильмы преуспели в соединении повествовательных конвенций кинематографического нарратива с пролетарскими и буржуазными жанрами, создавая, таким образом, унифицированный и унифицирующий способ адресации текстов, подлинно популярную форму развлечения масс в целом, а не строго определенной классовой аудитории.

Таким образом, форма и способы существования Арт-синема изменились в течение 1920-х годов, проявившись в виде стратегии, посредством которой противники голливудской экспансии при помощи первых законодательных актов (законы о квотах и тому подобное) стремились ограничить наплыв голливудской продукции. По сути, в 1920-х годах наблюдалась значительная фрагментация и дифференциация в производстве, дистрибуции и показе, в результате чего начали возникать различные пространства кинематографической деятельности, к которым мы сегодня привыкли: развлекательное кино, Арт-синема, авангард, агитпроп и политическое кино, и т. д. Если до этого фигуры вроде Чаплина и Гриффита могли воплощать в себе одновременно достоинства и особенности развлечения, экспериментаторства и искусства, то теперь конфигурация сил, внешних и внутренних по отношению к кинематографической институции, начала делить прежнее единство на ряд различных сфер деятельности, циркуляции или обсуждения.

Приход звука усилил эти различия (в сущности, отправив в тень продукцию авангарда до окончания второй мировой войны) и обеспечил гегемонию Голливуда и повествовательного типа развлечения. Возросла государственная поддержка национальной киноиндустрии европейских стран, особенно в фашистских государствах, но только после второй мировой

войны государственная поддержка оказалась тесно связана с продвижением и развитием национального Арт-синема под эгидой либерально-демократических и социал-демократических правительств и под давлением навязчивого присутствия Америки и Голливуда в Европе. Результатом стал расцвет Арт-синема, производство фильмов, появление тех фигур и движений, с которыми Арт-синема в значительной степени ассоциируется сегодня. Перед тем, как сделать несколько общих теоретических выводов из исторических набросков, приведенных выше, стоит, во-первых, отметить, что основное отличие от той ситуации, которая имеет место в Великобритании, заключается в степени развития политики Арт-синема в этих странах, связанной с системами государственной поддержки. Британия почти всегда стремится соперничать с Голливудом на его собственном языке, отчасти потому, что язык у них общий. В то время как, в особенности после второй мировой войны, этот язык (вместе с иными проявлениями культурного, экономического и политического присутствия Америки) воспринимался буквально как символ иностранного присутствия в большинстве континентальных стран, его угроза в Великобритании была (произношение не в счет) значительно менее заметна. Более того, общий язык с Соединенными Штатами был единственной причиной, по которой британские продюсеры могли питать столь серьезные надежды на конкуренцию с Голливудом на американском рынке. Во всяком случае, никаких инвестиций в «британское качественное кино», сопоставимых с теми, что имели место повсюду в Европе, не было. Это является причиной того, почему независимое кино в Великобритании пошло в том направлении, в котором оно пошло, проявившись на пересечении авангардистских и агитационных практик с кинотеорией и критикой: просто не было никакого пространства, даже на окраинах киноиндустрии, для возникновения эстетически или идеологически независимой продукции. В других европейских странах, благодаря существованию сектора Арт-синема и финансовой поддержке, которую получал этот сектор (а также благодаря роли телевидения в этих странах), в зазорах институции Арт-синема возникли прогрессивные и новаторские работы Годара, Риветта, Ж.-М. Штрауба – Д. Уйе, Дюрас и других.

Второй момент касается той степени, в которой цензура и сексуальность исторически фигурировали в качестве ключевых составляющих при возникновении и консолидации Арт-синема. Развитие кино клубов — основы для проката появившегося позднее Арт-синема как особого сектора в рамках кинематографической институции — произошло в значительной степени из-за цензурных ограничений на показ фильмов из Советского Союза. Сами советские фильмы стали моделью для представлений о кино как искусстве, а тот факт, что эти фильмы подвергались политической цензуре, подразумевал, что их можно показывать только членам частных клубов. Связь цензуры с интеллектуальным интересом к эстетике советских фильмов и конструированием особого пространства

показа не только советских, но и иных фильмов, которые, как считалось, обладали «художественными» качествами, ставила печать на конструкции Арт-синема как на кинематографическом пространстве, отличном от мейнстрима развлекательного кино. Цензура оставалась важным фактором и в 1930-х, хотя в области политики она имела меньшее значение, чем в области репрезентации сексуальности.

Можно утверждать, что кинематографическая традиция, конструируемая и реконструируемая в эти годы как традиция Арт-синема, всегда была озабочена разработкой возможностей репрезентации тела, которые отличались бы от тех, что существовали в Голливуде. С возникновением системы звезд в момент стабилизации и совершенствования повествовательных методов кинематографической наррации, тело в Голливуде стало одновременно воплощением последовательности вымышленных характеристик и центральным местом фетишистского режима эротизации и сексуальной репрезентации. Вместе со сдержанностью жестов и (позднее) речи, эти черты стали жестко характеризовать репрезентацию тела в голливудских фильмах. Европейские Арт-фильмы начиная с 1920-х годов были отмечены как крупными, так и мелкими отличиями. Немецкий экспрессионизм делал акцент на риторике телесного движения и жеста; советские фильмы зачастую характеризовались отказом от системы звезд, использованием непрофессиональных актеров, и, по крайней мере в случае с Эйзенштейном, развитием системы «типажа»; фильмы Ренуара подчеркивали искусственность игры, заводя колебания между телом и ролью так далеко, насколько это было возможно в рамках, продиктованных повествованием³⁰; неореализм был отмечен отказом от привлечения звезд; в фильмах Антониони часто подчеркивались пластические качества тела как составляющей части декораций посредством отказа от четко определенных элементов характера и от мотивации нарратива; в фильмах Феллини — от «Сладкой жизни» (1960) и далее — «сверх-прорисовывание» фетишизированного тела звезды (особенно звезды женского пола) производилось через риторику систематической гиперболы; и так далее.

Неотъемлемой частью этого процесса дифференциации было, по крайней мере, начиная с середины 1930-х годов, отличие в возможностях «ярко выраженной» репрезентации сексуальности и сексуальной активности вообще и женского тела в частности. Существование и значение этого отличия для Арт-синема было в основном определено принятием в 1934 году в Голливуде «кодекса Хейса». До «кодекса Хейса» сексуальность и цензура были характеристиками и проблемами, общими как для голливудского, так

³⁰ См.: Jean-Louis Comolli, «A Body Too Much», *Screen*, vol. 19, no. 2. Summer, 1978. Комолли говорит только о «Марсельезе», но подобные наблюдения касаются также, в определенных отношениях, и «Наны», «Правил игры», «Великой иллюзии», «Золотой кареты» и «Пришпиленного капрала».

и для европейского кинематографа. Время от времени продукция некоторых определенных стран получала дурную славу (датский цикл о торговле «белыми рабынями» и фильмы о «здоровье и гигиене», снятые в Германии в конце первой мировой войны, — два примера), но — в общем и целом — все страны снимали фильмы, которые были в равной степени «откровенными», в равной степени пользовались дурной славой или подчинялись требованиям цензуры и пристойности. Действительно, кажется, что существовал вполне определенный режим репрезентации сексуальности, характерный для эпосов и исторических зрелищ, общий для Соединенных Штатов, Италии и Франции и относившийся, в частности, к фильмам Де Милля, Гриффита, Ганса и фон Штрогейма. Принятие «кодекса Хейса» отчасти стало следствием шумных требований ввести цензуру фильмов в Соединенных Штатах. Это был способ, которым Голливуд смог отразить угрозу (больше экономическую, чем идеологическую — законодательство о цензуре отдельных штатов сделало для многих фильмов невозможным выход на общенациональный рынок) и стандартизировать свою продукцию в качестве «семейного развлечения».

Кодекс запретил всяческое представление на экране сексуальности, обнаженных мужских и женских тел, сексуальных отношений и действий. На континенте цензурные системы и дебаты по этому поводу вяло существовали в контексте рассуждений о «реализме» и «зрелом» характере искусства, в связи со спорами о репрезентации сексуальности в других искусствах. Вследствие этого континентальные фильмы отличались — или были в состоянии отличаться — от голливудских в отношении репрезентации сексуальности и культурного статуса, на который эта репрезентация могла претендовать. Отсюда такие фильмы, как «Загородная прогулка» (1936), «Человек-зверь» (1938) и «День начинается» (1939). (То, что эти примеры из 1930-х годов — французские, а не немецкие или итальянские, отражает тот факт, что Германия и Италия были в то время фашистскими государствами). Однако поскольку «кодекс Хейса» в действительности был инструментом Американской ассоциации продюсеров и кинопрокатчиков (MPPDA, позднее — МРРА, Американская киноассоциация), и поскольку она контролировала всю киноиндустрию Америки, фильмы не из Соединенных Штатов, которые рассматривались как нарушающие кодекс, не получали разрешения на прокат и демонстрацию. Все-таки после войны, когда антимонопольное законодательство отделило показ от производства и дистрибуции и таким образом ослабило тиски Ассоциации и «кодекса Хейса» в отношении импортированных фильмов, альтернативные сети дистрибуции и показа начали формироваться для демонстрации фильмов из Европы, включая те фильмы, доступ которым на американские экраны был ранее закрыт.

С открытием американского рынка европейские фильмы стали продаваться более стабильно и в больших количествах, как из-за их статуса

«зрелого» искусства, так и благодаря репутации фильмов, «откровенно» репрезентирующих сексуальность. Отсюда устойчивое накопление подобных фильмов в течение 1950-х и 1960-х годов: «Карусель» (1950), «Лето с Моникой» (1952), «И Бог создал женщину» (1956), «Ночь» (1960), «Затмение» (1962), «Сладкая жизнь» (1960), «Любовники» (1958), «Виридиана» (1961), «Молчание» (1963), «8½» (1963), «Замужняя женщина» (1964), и так далее. Действительно, можно утверждать, что с середины 1960-х годов и далее прогрессивное Арт-синема стабилизировало себя как новый жанр: «мягкий» Арт-фильм. Сюда относятся «Последнее танго в Париже» (1972), «Дневная красавица» (1967), трилогия Пазолини «Арабские ночи» (1974), «Декамерон» (1970) и «Кентерберийские рассказы» (1971), а также «Теорема» (1969) и «Сало» (1975), «Безумная любовь» (1968), «Зверь» (1975), «Аморальные истории» (1974), «Казанова» (1977), «Ночной портье» (1973), «Частные пороки, публичные добродетели» (1976), и так далее. Если предшествующая история Арт-синема была, за вычетом «авторов», последовательностью нестабильных и недолговечных движений (экспрессионизм, поэтический реализм, неореализм, «новая волна»), а имена его авторов, несомненно, служили единственным концептуальным средством для последовательной категоризации его продукции, то теперь кажется, что существует относительно постоянный жанр, к которому Арт-синема на международном уровне начало стремиться — жанр, гарантированно имеющий международный рынок, сомнительную известность и (как правило) высокий уровень культурного и художественного престижа³¹.

Теперь, перед тем, как перейти к некоторым замечаниям по поводу независимого кинематографа в настоящее время, я хочу собрать воедино ряд элементов из этих набросков по истории Арт-синема во Франции, Италии и Германии, указав на многие общие характеристики и сделав общие выводы. Я сосредоточу внимание главным образом на ограничениях и проблемах Арт-синема и политики Арт-синема. Однако важно отметить, прежде всего, что исторически Арт-синема подготовило реальное — хотя и ограниченное — пространство для подлинно радикальной работы, хотя возможности этой работы зачастую блокировались и сводились на нет всеобъемлющими институциональными контекстами, в которых она оказывалась. Кроме того, несмотря на те обобщения, которые я сделаю, бесспорно, что для тех, кто трудится над радикализацией кинематографических практик в странах, рассмотренных мной в качестве примера, важны именно различия, дистинкции, особенности и возможности.

³¹ Именно в этом контексте замечания Пола Уиллемена о четвертом взгляде и вуайеризме в отношении Арт-фильма и порнографии приобретают особую значимость. См.: «Letter to John», *Screen*, vol. 21, no. 2. Summer, 1980, pp. 57-58.

Первый важный общий момент для Арт-синема, на который следует обратить внимание, заключается в том, что оно всегда стремится сохранить баланс между национальным аспектом, с одной стороны, и международным, с другой: на уровне рынка, на уровне дискурсов кинокритики и теории, на уровне дискурсов, связанных с артикуляцией политики (будь то в рамках киноиндустрии или государства), на законодательном уровне и на уровне самих фильмов.

Производство, дистрибуция и показ фильмов всегда происходят в контексте, заранее определенном национальными границами, культурами, правительствами и экономикой. Из-за ограничений, налагаемых этим контекстом, международное господство Голливуда почти всегда рассматривается теми странами, на чьих рынках он господствует, как специфически *национальная проблема*. Поэтому политика, артикулируемая как решение этой проблемы, почти всегда связывается с конструированием и реконструированием, во-первых, национальной индустрии (на опыт которой она может ссылаться и структурам, практикам и проблемам которой она может адресовать свои заявления), и, во-вторых, национальных культурных и кинематографических традиций. Воплощение стандартов последних при такой политике, как предполагается, будет стимулироваться посредством покровительства и поощрения. Растягиваясь на десятилетия, через политику Мальро на посту французского министра культуры, через шведское Арт-синема после второй мировой войны (где Бергман, к примеру, появился как художник, работающий в рамках специфического шведского культурного движения — «писателей сороковых»), через политику Блазетти в «*Cinematografico*» и политику Эриха Поммера на посту начальника производства УФА, озабоченность национальной культурой, национальной экономикой, национальной киноиндустрией и национальными кинематографическими традициями остается неизменной чертой Арт-синема и связанных с ним дискурсов. Законодательство — в форме квот, дотаций, премий или наград — может действовать только на национальной территории, организованной аппаратом национального государства (хотя ситуация может измениться с развитием законодательства ЕЭС), и почти всегда содержит формулировки того, что представляет собой итальянский (французский или немецкий) кинематограф. Только на основе таких формулировок могут функционировать законы о поддержке. Соответственно, в то время, как фильмы, снятые в этих странах, из-за чрезвычайно жесткой обстановки, в которой они производятся, неизбежно будут выводить свой интертекстуальный контекст из национальных культур и традиций, политика укоренения Арт-синема будет стремиться вновь и вновь подчеркивать такую связь, систематически поощряя ее проявление в фильмах, производимых под своей эгидой. Таким образом, кинематограф само активно и систематически участвует в конструировании и реконструировании специфических национальных идентичностей, по-

сле чего проставленные маркеры национальной принадлежности служат дальнейшему проведению различий между этими фильмами и фильмами, снятыми в Голливуде. (В этом контексте неслучайно, что рецензия Джеффри Ноуэлл-Смита на «Включенное радио» затрагивает специфический вопрос о способе, которым фильм позиционирует себя на иконографическом уровне в рамках традиции британского реализма, традиции, к которой столь часто апеллируют как к главному художественному наследию и, следовательно, потенциальной основе, на которой может быть выстроено отечественное Арт-синема)³².

Кроме того, Арт-синема имеет и важное международное измерение. Арт-фильмы снимаются для международного распространения и показа в той же степени, что и для внутреннего потребления. Арт-синема — это ниша на международном кинорынке, сектор, который еще не попал под полный контроль Голливуда (хотя Голливуд уже всерьез за него принялся, свидетельствуя чему — совместное производство с европейцами и фильмы Олтмена, Копполы и других). В своих культурных и эстетических стремлениях Арт-синема в значительной степени опирается на «универсальные» ценности культуры и искусства. Это очень четко отражено в существовании международных кинофестивалей, на которых международный прокат находит эти фильмы и на которых их статус как «Искусства» констатируется и подтверждается посредством премий и наград, искусно уравнивая критерии художественного качества и коммерческого потенциала. Этот международный аспект Арт-синема является единственной причиной того, почему политика, которой следовали фашистские правительства Италии и Германии в 1930-х и 1940-х годах, просто не может рассматриваться как исходная тенденция, которая должна была стать общим направлением. Международное измерение в этих случаях отсутствовало, а политика разрабатывалась в контексте весьма определенных националистических идеологий.

Таким образом, Арт-синема — всегда вопрос баланса между этими двумя аспектами. Природу этого баланса, вероятно, лучше всего может проиллюстрировать тот факт, что в процессе международного обращения Арт-фильмы всегда стремятся держать марку, которая одновременно служит знаком их культурного статуса и знаком их национального происхождения. Такой маркой является национальный язык. Когда Арт-фильмы показывают за пределами страны их происхождения, где их национальный статус и место в рамках определенных национальных традиций очевидны, их чаще показывают с субтитрами, чем дублируют. Международный оборот «развлекательных» фильмов, напротив, скорее связан со стиранием этого характерного знака, и с установлением иного баланса между этими важными элементами.

³² Nowell-Smith, Op. cit, pp. 17-18.

Национальная политика Арт-синема неизбежно связана с механизмами отбора, дифференцирования и оценки при распределении средств через ссуды, поручительство, премии и награды. В этом отношении она требует выработки ряда критериев того, что при любых обстоятельствах должны представлять собой «искусство», «культура» и «качество» — и, как следствие, в фильмах, проектах, синопсисах и сценариях появляется ряд маркеров, отвечающих этим критериям, отличая их от стандартных коммерческих проектов и обозначая их статус как Искусства. Таким образом, возникает пространство для вмешательства множества конкурирующих определений искусства, культуры и качества и для последовательного финансирования ряда практик, отличающихся от мейнстрима господствующей коммерческой индустрии. Причем существование этого пространства было заранее предрешено. Заполнить его стремилась идеология искусства как индивидуального самовыражения, проявившаяся одновременно в политике поддержки и финансирования молодых режиссеров (рассматриваемых в качестве личностей, которым в противном случае не удалось бы найти возможности самовыразиться) и в преобладании авторского дискурса среди прочих, циркулирующих вокруг институций, связанных с существованием Арт-синема. Отсюда немецкий «ауторен-фильм». Отсюда господство идеологий «авторства» в комитетах, распределяющих средства, в жюри и группах экспертов, присуждающих награды. И отсюда же, на более широком культурном уровне, определяющая связь Арт-синема в целом с рядом собственных имен: Антониони, Бергман, Бертолуччи, Брессон, Бунюэль, Шаброль, Дрейер, Фассбиндер, Феллини, Херцог, Трюффо, Висконти, Вендерс, и так далее.

Для этого есть множество причин. Концепции искусства как выражения индивидуальности господствуют в большинстве культурных институций и дискурсов. Они легко мобилизуются для маркировки и концептуализации того, что подается в качестве основного различия между Голливудом и Арт-синема: если первый — это царство безликой погони за наживой и развлечениями, то последнее — царство творчества, свободы и смысла. Кроме того, авторство может выполнять иные функции. Оно может существовать как средство концептуального объяснения и объединения множества различий, существующих между Арт-фильмами и голливудскими фильмами, сводя это множество к одному гомогенному принципу. Имя автора может функционировать как брэнд, как средство маркировки и продажи фильма, способ ориентирования зрительских ожиданий и направления в определенное русло значения и удовольствия при отсутствии жанровых границ и категорий. А что касается самой категоризации, концепт «авторства» необходим скорее для поддержки политики финансирования отдельных фильмов, чем для финансирования определенных методов. Давая логическое объяснение одновременно этой политике и фильмам, созданным ею (все они — инстанции «самовыраже-

ния», отсюда их эклектическая гетерогенность), авторство отчасти служит средством, при помощи которого можно избежать столкновения с концепцией фильма как социальной практики.

Объединяет все эти причины и, конечно, многие другие особенности, которыми характеризуется Арт-синема и его фильмы, тот факт, что до определенных пределов Арт-синема функционирует и всегда функционировало, исходя из концепции фильма как товара. В своей основе Арт-синема — это механизм дискриминации. Он является средством производства и поддержания разделения в сфере кинематографа в целом, разделения, действующего экономически, идеологически и эстетически. Язык такого разделения сконструирован посредством проведения качественных различий между искусством и индустрией, культурой и развлечением, смыслом и барышом. Однако эти разделения и различия действуют не для того, чтобы бросить вызов экономическим, идеологическим и эстетическим основам существующей кинематографической институции как она есть. Вместо этого они стремятся выделить отдельное пространство, сектор *внутри нее*, населенный, если можно так выразиться, национальными киноиндустриями и национальными режиссерами, поскольку иначе их существованию серьезно угрожало бы влияние Голливуда. Они поддерживают разделение труда (с идеологией авторства, усиливающей различие между умственным и физическим трудом); они присутствуют в практиках производства, дистрибуции и показа (отношения между дистрибуцией и показом, с одной стороны, и производством, с другой, принимают форму товарного обращения); и даже в тех формах и отношениях репрезентации, с которыми оно ассоциируется, Арт-синема редко нарушает или в корне меняет товарно-ориентированные структуры и практики того, что оно так любит именовать «коммерческой» киноиндустрией. Оно просто слегка их модифицирует. Безусловно, радикально авангардные или настойчиво политические практики упорно сводятся либо к его окраинам, либо к совершенно иному социальному и кинематографическому пространству.

Именно это соединение авангардных и политических пропагандистских практик, вместе со специфическими течениями в культурной, политической и кинематографической теории, характеризует британский независимый кинематограф или, скорее, то его крыло, которое представлено Ассоциацией независимых кинорежиссеров (IFA). Как раз описанным выше товарно-ориентированным структурам, отношениям и практикам независимый кинематограф хотел бросить вызов под лозунгом социального кино³³. Осознавая, что социально прогрессивный кинематограф — это проблема не только фильмов или новых отношений между формой и со-

³³ См.: Sue Clayton and Jonathan Curling, «On Authorship», *Screen*, vol. 20, no. 1. Spring, 1979, особенно pp. 35-37.

держанием, но также проблема производственных практик, методов распространения и показа и новых отношений между фильмами и их аудиториями (в действительности, совершенно новой концепции «аудитории» вообще), независимый кинематограф в нашей стране начал решительно бороться с товарно-ориентированными концепциями кинематографа и границами — политическими, эстетическими, идеологическими, экономическими, — устанавливаемыми этими концепциями.

В момент, когда мейнстрим коммерческой киноиндустрии в нашей стране находится на грани полного упадка и исчезновения, можно было бы утверждать — и утверждается на самом деле, что существует пространство для инвестиций в национальное Арт-синема (в масштабах финансирования, сопоставимых с другими европейскими странами), и что это Арт-синема в свою очередь может открыть пространство для консолидации и экспансии подлинно независимых работ. Нет никаких сомнений в том, что аргументы, изложенные в терминах дискурса Арт-синема, с большей вероятностью получают финансирование на правительственном уровне, чем те, которые сформулированы исключительно в терминах дискурса социальной практики. Также справедливо, что независимые фильмы в общем и целом стремятся циркулировать хотя бы как Арт-фильмы на основании того факта, что они также маркированы четким отличием от голливудских фильмов (посредством текстуальных характеристик, темы и сферы обращения). Оба факта указывают на необходимость и безотлагательность ангажирования Арт-синема и его практик со стороны организаций вроде IFA. Однако также ясно, что всякая стратегия ангажирования была бы бесполезна, если бы она означала на деле простое производство гладко сделанных фильмов, соответствующих структурам, дискурсам, отношениям и практикам, которыми до настоящего времени характеризовалось Арт-синема. Подобного рода стратегия просто означала бы повторение Арт-синема, а не его трансформацию. Более прогрессивная и продуктивная стратегия должна была бы исходить из понимания, во-первых, различия между самими фильмами и способом их циркуляции и, во-вторых, различия в тех способах, которыми фильмы смотрятся, а аудитории конструируются в многочисленных секторах, составляющих кинематографическую институцию в целом. Наконец, выступая за конструирование отечественного Арт-синема, что позволило бы начать преобразование всех практических сфер (производства, дистрибуции, показа, критического обсуждения), необходимо заменить две центральные для международной институции Арт-синема концепции: концепцию авторства, с одной стороны, и индивидуальной, самодостаточной работы, с другой. Было бы неплохо, если бы дебаты по поводу телевидения и четвертого канала позволили начать выработку языка и дали возможность сформулировать аргументацию, которая не полагалась бы принципиально на эти концепции, поскольку телевидение

в целом зависит от них в значительно меньшей степени, нежели кино. Произойдет это или нет, политика Арт-синема в Европе (и в прошлом, и в настоящее время), на мой взгляд, более полезна как стратегический прецедент, нежели как модель, так как за некоторыми исключениями она характеризуется — и характеризовалась всегда — сочетанием товарно-ориентированных структур, отношений и практик, с одной стороны, и культурно реакционных дискурсов высокого искусства, с другой.

Я хотел бы поблагодарить Бена Брюстера, Марка Нэша, Рода Стоунмена и Пола Уиллмена за замечания, сделанные ими относительно ранних набросков этой статьи, основанной на более краткой статье, написанной для нового каталога Отдела постановок Британского киноинститута.

*Перевод Артема Смирнова
под ред. Натальи Самутиной*