

БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино |

БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

Россия, Москва.
 Российский институт культурологии.
 Ведущий научный сотрудник, доктор философских наук.

Russia, Moscow.
 Russian Institute for Cultural Research.
 Leading Researcher, PhD.

bogatyreva@ricur.ru


ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРЕМЕНЫ И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ: ВЗГЛЯД СОВРЕМЕННОГО КИНО

В эпохи перемен наблюдается смена ведущих типов социальной идентичности. Так, самоидентификация по основанию профессиональной принадлежности в конце XX в. уступает свое лидерство вследствие определенных социально-экономических процессов (глобализации рынка труда и ресурсов, сокращение занятости и т. д.). И в то же время актуализируются идентификации по другим основаниям. Опыт переживания человеком эпохи перемен рассмотрен на материале современного европейского (немецкого) кино.

Ключевые слова: идентичность, основания идентификации, профессиональная идентичность, исторические перемены, проблема занятости, европейское кино, современное кино Германии

Historical Changes and the Issue of Identity: From the Perspective of Modern Cinema

During the course of historical changes a change in the leading types of social identity also occurs. Identification by profession recedes at the end of the 20th century because of certain socio-economic processes (the globalization of the labor market and resources, the decline in employment). At the same time, identification on other grounds becomes relevant. Human experience of changes is explored through the material of modern European (German) cinema.

Key words: identity, the basis for the identification, professional identity, historical changes, employment problems, European cinema, German modern cinema

Конец XX века осознавался как переходный период во всем: в искусстве, в теории искусства, в философии, теории культуры и социологии. За два десятилетия до конца столетия стали появляться теоретические конструкции, рассматривающие переживаемую эпоху как переходную. Это осознание зафиксировано в масштабной интернациональной дискуссии о модерне и постмодерне (модернизме и постмодернизме), социокультурные итоги которой еще не подведены¹. В философии и социологии

стали появляться такие термины, как «новая неясность» и др., которые впоследствии стали использоваться как метафоры. Представители самых различных течений в философии, социологии и теории культуры высказались по поводу того, является ли переживаемая эпоха продолжением модерна или открывает какой-то новый этап «пост». Но единственное, с чем не спорил, кажется, никто, так это с представлением о том, что переживаемый момент является «переходным».

«Многочисленные суждения и выводы о переходности сложившейся художественной ситуации в 80-ые гг. XX в. объединили представителей буквально всех направлений в теории и философии

«модернизм» не может претендовать на статус самостоятельной художественной парадигмы, поскольку характерные для него проявления были присущи уже некоторым течениям в модернистском искусстве начала XX в. (монтаж разнородных художественных элементов и стилей, осознанная эклектика, цитаты и т. д.). То есть то, что называют постмодернистской ситуацией в искусстве, не выходит за рамки модернистской парадигмы. Поэтому условная система координат, очерчиваемая рассматриваемыми понятиями, представляется нам следующей: «модерн-модернизм-постмодерн».

¹ См., напр.: Богатырева Е. А. Завершен ли «проект» постмодерна? // Вопросы философии. 2009. № 8. С. 56–65.

Не останавливаясь на данной дискуссии, приведу свою версию интерпретации понятий «модерн», «постмодерн», «модернизм» и «постмодернизм», каждое из которых обладает собственным содержанием. Я исхожу из предположения, что в рамках «модерна» как социокультурного явления на рубеже XIX–XX вв. складывается новая эстетическая парадигма — «модернизм» как художественный феномен. «Модернизм» — это «переход», вектор, свидетельство динамики модерна в направлении той социокультурной ситуации, которая получила условное наименование «постмодерн». Поэтому художественные процессы воспринимались в качестве свидетельства трансформации модерна в некоторое новое состояние. «Постмодер-



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино |

лософии искусства, — сошлюсь на свой более ранний текст, описывающий настроения исследователей конца века. Кажется, что достаточно сделать прогноз относительно характера и вектора этого “перехода”, как его подтверждение или опровержение не заставит себя долго ждать. Создавалось впечатление довольно скорого разрешения всех споров и дискуссий. Это впечатление поддерживалось не менее десятилетия, однако ощущение неопределенности затягивалось, и в конце столетия уместным стало вспомнить о том, что в истории искусства существовали “переходные ситуации” (в нашем понимании и с высоты сегодняшнего дня), которые растягивались на столетия. А представление о быстрых темпах возникновения, становления и смены художественных направлений, преобладающих тенденций и господствующих парадигм было рождено самой атмосферой XX в.»² Впоследствии о дискуссиях, еще недавно казавшихся такими остросовременными и значимыми, стали забывать, хотя обсуждавшиеся в их контексте вопросы нельзя назвать разрешенными или утратившими свою значимость. Возможно, переформатировавшееся проблемное поле потребовало новой системы координат.

Кинореальность и жизненный мир

Кино зафиксировало осознание поворота и смены эпох примерно на десятилетие позже, чем философия. Оно запечатлело опыт переживания отдельным человеком эпохи перемен наглядно и потому особенно убедительно. Каким образом воспроизводится осознание переходной эпохи средствами кино, рассмотрим на примере одной из европейских кинематографий. А именно, на материале немецкого кино рубежа XX–XXI вв., которое, на наш взгляд, оказалось особенно чутким к судьбам своих современников (они же герои и кинозрители). Онтологию кинореальности будем анализировать, используя понятие «жизненный мир». Из богатой философской истории этого понятия выделим одну из современных его интерпретаций, согласно которой жизненный мир рассматривается как «горизонтообразующий контекст процессов понимания»³, как «интуитивно сопровождающий нас горизонт опыта» (Ю. Хабермас), как общий культурный фон, который является в то же время условием взаимопонимания. Наиболее релевантной с точки зрения описания статуса кинореальности представляется характеристика жизненного мира, прозвучавшая в московской лекции Ю. Хабермаса, прочитанной в 2009 г.: «Жизненным миром является соответственно не переходимый, но интуитивно сопровождающий (нас) горизонт опыта. Он — фон наших присутствующих переживаний, за который нельзя зайти; нашего персонального, вытекающего из исторической ситуации, телесно воплощенного и коммуникативно-обобществленного повседневного существования. Мы осознаем себя перформативно, как переживающие субъекты, включенные в органические жизненные процессы, а также как субъекты обобществленные, то есть включенные в социальные отношения; а

также как субъекты действующие, вмещающиеся в мир»⁴. Кино вписывается в горизонт жизненного мира, поскольку является частью нашего опыта (не случайно новые кинотечения возникают как непосредственная реакция на новые жизненные реалии). В этом смысле кино реально, оно присутствует в нашем опыте и участвует в его формировании. Оно является частью опыта, который включает в себя и представления о прошлом (то, что называют «коллективной памятью»), и образы настоящего и будущего. Кино, которое обладает способностью фиксировать смыслы времени, воссоздавать переживаемое время как длительность, участвует в создании этих образов. Можно сказать, что кинообразы сопровождают нас практически с детства, они «вмонтированы» в окружающий нас мир. Что касается эпохи перемен, то стремление киноискусства уловить смыслы времени делает его ценным свидетелем этого времени.

Профессиональная деятельность и проблема самоидентификации

Кино зафиксировало опыт переживания человеком эпохи перемен на примере динамики самоидентификаций. Точнее было бы определить этот процесс как «перегруппировку» в архитектонике идентификационных факторов, обозначившуюся тенденцию к «смене регистров»: к переходу от идентификации по одному основанию к идентификациям по другим основаниям. Предлагая использовать эти понятия-метафоры, я имею в виду следующее допущение. Основанием *самоидентификации* человека выступают не отдельные признаки, а некоторая совокупность, конструкция *факторов*, которые могут по-разному сочетаться в зависимости от индивидуальных и социальных условий. То есть в качестве идентификационных оснований выступает подвижная конфигурация, конструкция, включающая совокупность факторов: профессиональных, этнических, конфессиональных, культурных, региональных, национальных и т. д. Условная «смена регистров», характерная, по нашей версии, для самосознания эпох переходных, означает изменение относительной роли отдельных факторов в архитектонике идентификационных оснований. Речь не идет о вытеснении одних идентичностей другими (в таком дистиллированном виде процессы самоидентификации могут рассматриваться только абстрактно). Тем более что человек (представитель культур — наследник модерна), живущий на рубеже XX–XXI вв., одновременно может идентифицировать себя с разными общностями, группами, выделенными по разным основаниям. «Большинство людей, — как свидетельствуют ученые, — обладает множественностью идентификаций, и хотя одни из этих идентификаций будут более важными для самосознания, чем другие, восприятие людьми относительной важности своих различных идентификаций почти всегда в той или иной степени зависит от контекста»⁵.

Схематично изображенный, процесс «смены регистров» может быть представлен следующим образом: идентификация по профессиональному основанию (как ведущему элементу в кон-

² Богатырева Е. А. Немецкая философия на рубеже веков: концепции искусства и культуры. / Е. А. Богатырева / М., 2004. С. 8–9.

³ Habermas J. Erläuterungen zum Begriff des kommunikativen Handelns / J. Habermas // Habermas J. Vorstudien und Ergänzungen zur Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a. M., 1995. S. 590.

⁴ Из лекции Ю. Хабермаса «От картин мира к жизненному миру», прочитанной на философском факультете Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова 18.11.2009 г.

⁵ Шеффлер С. Иммиграция и значение культуры / С. Шеффлер // Прогнозис. 2007. № 1 (9). С. 84.



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино |

струкции факторов на протяжении почти всего XX в.) в конце столетия уступает свое лидерство под давлением определенных социальных трансформаций. И в то же время актуализируются идентификации по другим основаниям — например этническим, конфессиональным, национально-культурным. Процесс этот нелинейный, поскольку затрагивает не все слои общества и не все страны одновременно.

Профессиональная деятельность как основание для самоидентификации человека является достижением достаточно позднего модерна, а определеннее — XX века. Предпосылки к тому, чтобы профессиональная деятельность рассматривалась в качестве «идентификационного шаблона» (У. Бек), возникают уже тогда, когда труд как категория попадает в поле зрения соответствующих наук. Но переход осуществляется позднее: когда профессиональная принадлежность как основание для (само)идентификации человека сменяет в этом качестве его сословную принадлежность. Рост городов и городского населения в первые десятилетия XX в., развитие техники и лавинообразное увеличение количества профессий, возникновение новых, ранее не существовавших сфер деятельности способствовали расширению рынка труда. Появились возможности выбора профессии, которая нередко начинает рассматриваться как призвание. Профессиональная принадлежность становится особенно распространенным основанием для самоидентификации человека в XX в.

В качестве «идентификационного шаблона» профессиональная деятельность отличается существенным свойством — она становится результатом преимущественно свободного выбора (по крайней мере, в культурах — наследницах модерна). И это обстоятельство существенно повлияет на самовосприятие человека в дальнейшем. Со свободным выбором появляется возможность самоопределения, построения своего собственного образа. Но для того чтобы эту возможность реализовать, необходимо затратить серьезные усилия. Свобода выбора в данном случае не означает легкости его осуществления. Потому что выбор профессии предполагает получение соответствующих умений, навыков, соответствующего образования. А образование — это совершенствование. То есть выбор профессии предполагает обучение, работу над собой, приложение усилий к самосовершенствованию. Свобода профессионального выбора уже опирается на труд. Интересно, что характерная для этого «идентификационного шаблона» свобода выбора распространится впоследствии и на процессы самоидентификации по другим основаниям.

Тема профессиональной занятости становится особенно актуальным сюжетом в европейском кино 1990-х гг. Трансформации социально-экономических систем и изменения в структуре общественного труда под влиянием глобализации рынка труда и ресурсов, а также вследствие других факторов сказались на изменении занятости (в частности, на территории постсоветского пространства — в Восточной и Центральной Европе). Не останавливаясь на других последствиях такого рода изменений, назовем особенно заметные: сокращение рабочих мест и трудовую деятельность не по специальности (часто в соответствии с более низким уровнем квалификации), которая могла рассматриваться работником как средство извлечения дохода, но которая не всегда отвечала его представлениям о профес-

сиональной самореализации. То есть в ситуации сокращения спроса на рынке труда выясняется, что сама по себе профессиональная деятельность является не только средством извлечения дохода, но и средством самореализации и одним из оснований для самоидентификации современного человека. Тема профессиональной идентичности в ситуации коренных историко-культурных изменений представляет собой одну из важных линий развития сюжета во множестве современных европейских кинофильмов.

Кино и труд

Кино рубежа веков рассматривает проблему профессиональной занятости и возможности самореализации в профессии как одну из самых актуальных современных проблем. Когда героиня пьесы А. П. Чехова «Три сестры» в отчаянии восклицала: «...Надо работать, только работать!» — она, конечно, не подозревала, как эти слова могут быть восприняты теми, кто будет жить столетие спустя. Вряд ли она смогла бы предположить, что одного намерения «работать, работать» через столетие будет уже недостаточно и что подобные намерения могут быть ограничены неблагоприятной конъюнктурой рынка труда. (И вряд ли герои пьесы начала XX в. могли предположить, что ко всем их проблемам добавится еще и эта!) Сюжеты, связанные с темой профессиональной деятельности, а особенно с проблемами сокращения занятости и трудными поисками возможности профессиональной самореализации, в европейском, в частности, немецком кино рубежа веков никак нельзя назвать периферийными. Эта тема является одной из центральных, что вполне объяснимо, если мы рассматриваем кино как часть опыта, вписывающегося в горизонт жизненного мира. В поисках работы пребывают многие герои немецкого кино рубежа веков: герои фильма Вольфганга Беккера «Жизнь — это строительная площадка»⁶ (одного из первых фильмов новой волны в немецком кино) и его же киноленты «Гуд бай, Ленин!»⁷, героиня фильма режиссера Михаэля Шорра «Шульце играет блюз»⁸, героини киноленты Андреаса Дрезена «Лето на балконе»⁹, герои и героини картины Бернда Белиха «Ты не одинок»¹⁰ и многие другие. Даже телефильм «Моцарт. Я составил бы славу Мюнхена»¹¹ (режиссер Бернд Фишеранер), посвященный жизни великого композитора, может быть интерпретирован в контексте темы профессиональной самореализации. Кинозритель может увидеть в этой экранизации биографии композитора, в частности, размышления о том, как непросто одаренному творческому человеку найти достойное его таланта место службы.

В перманентном поиске работы пребывает главный герой кинокартины «Жизнь — это строительная площадка». Герой другого фильма, бывший шахтер Шульце, вынужден раньше времени выйти на пенсию. И если бы не это обстоятельство, то не случилось бы все те события, о которых повествует фильм «Шульце играет блюз». Потеря главным героем работы и изменение привычного образа жизни повлияли на его самовосприятие, у него

⁶ Das Leben ist eine Baustelle, Германия, 1996 г.

⁷ Good bye, Lenin! Германия, 2002 г.

⁸ Schultze gets the blues, Германия, 2003 г.

⁹ Sommer vorm Balkon, Германия, 2005 г.

¹⁰ Du bist nicht allein, Германия, 2007 г.

¹¹ Mozart. Ich hätte München Ehre gemacht!, Германия, 2006 г.



БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино |

даже обнаружили новые способности (взамен прежних). Он стал «припоминать» и выводить на своем аккордеоне мелодии, которые, казалось бы, не знал раньше. А потом житель маленького городка, где никогда ничего не происходило, пустился в далекое путешествие, что было равнозначно решению начать новую жизнь. В фильме Ханса-Кристиана Шмида «Все, что останется»¹² драма разворачивается в благополучном, на первый взгляд, семействе, старшее поколение которого явно относится к верхним слоям среднего класса. Но и здесь не обходится без упоминаний о кризисе и ситуации на рынке труда. Финансовое благополучие семейства пока держится на представителях старшего поколения. Взрослые сыновья, несмотря на хорошее образование и престижные профессии, в финансовом отношении, очевидно, менее самостоятельны, чем их родители. Младший — зубной врач, имеющий собственную практику, но она не приносит дохода. Прекрасное оборудование увозят за долги. И здесь, на острове кажущихся стабильности и благополучия, подспудно происходят какие-то процессы, которые внезапно обнаружатся, когда в семье произойдет несчастный случай.

Тема профессиональной нереализованности является фоном, на котором разворачивается история двух героинь в фильме Дрезена «Лето на балконе». Фильм начинается сценой тренинга в кадровом агентстве, где соискателей учат правильно презентовать себя на собеседовании с потенциальным работодателем. Если ограничиться только этой сюжетной линией, то в фильме просматриваются два варианта реакции на ситуацию сокращения занятости. Так, одна из героинь, художница по профессии, не теряет надежду на то, что ее поиски работы увенчаются успехом. Вторая героиня в качестве сотрудника социальной службы ухаживает за нуждающимися в помощи людьми, и эта работа дает ей ощущение востребованности и признания. Развитие «женской темы» будет продолжено в фильмах режиссера Белиха «Луна и другие любовники»¹³ и в кинокартине режиссера Дорис Дерри «Парикмахерша»¹⁴. Главная героиня последнего фильма (женщина средних лет с внешностью, далекой от признанных стандартов красоты) после семейных неурядиц, завершившихся разводом, возвращается в город своего детства — Берлин и тоже пытается начать жизнь сначала. В первых же кадрах фильма действие разворачивается в агентстве по подбору персонала. Поиск своего места в новой для нее действительности героиня связывает прежде всего с поиском работы, что оказывается делом непростым. История поиска главной героиней возможности профессиональной самореализации (а ее профессия отражена уже в названии фильма) составляет основную сюжетную линию этой экранизации.

А в фильме режиссера Кристиана Петцольда «Барбара»¹⁵ тема профессионального долга сыграет решающую роль в осуществлении главной героиней важного в ее жизни выбора. Действие перенесено в прошлое и разворачивается в Восточной Германии в 80-е гг. XX в. Героиня фильма Барбара — красивая женщина с гордой осанкой. Но главная ее характеристика связана с тем, что Барбара — врач по профессии. Ее уверенность в себе и чувство собственного достоинства (качества, которые

помогают героине противостоять всем тем, кто пытается ее унижить) объясняются даже не осознанием собственной привлекательности, а осознанием значимости своего труда. Свою профессию Барбара рассматривает как призвание. С самых первых кадров фильма зрителю дают понять, что профессия для главной героини является основанием ее самоидентификации. Именно это обстоятельство, кстати, недооценил ее жених (красивый, респектабельный предприниматель из Западной Германии), когда как-то сказал, что хорошо зарабатывает, поэтому Барбара сможет в будущем не работать. Представление о профессиональном долге окажется в итоге определяющим и в кульминационный момент фильма, когда Барбара уже будет готова к побегу на Запад, но в осуществление этого плана вмешаются непредвиденные обстоятельства, и героиня примет неожиданное решение.

В поисках работы мечутся герои фильма Белиха «Ты не одинок», перебиваясь в процессе поисков случайными заработками. Работа, которую удается найти, вполне вписывается в названную выше категорию трудовой деятельности «не по специальности и в соответствии с более низким уровнем квалификации». Например, профессиональный математик в костюме маскота трудится в сфере уличной рекламы. Одной из героинь фильма, наконец, улыбнулась удача, и она нашла стабильную работу. Правда, пока сторожем, но с надеждой на перспективу и на возможный профессиональный рост. Поэтому она с воодушевлением и чувством ответственности в униформе, свидетельствующей о солидности фирмы, сторожит важный объект. Впоследствии окажется, что это огромный пустой склад. В ответ на ее удивленный вопрос ей объясняют: поскольку она искала работу, то какая ей разница, что сторожить? Так, в форме горькой иронии, современное кино приводит еще одно подтверждение тому, что ситуация на рынке труда остается сложной. Но труд, несмотря ни на что, по-прежнему является существенным свойством человека, материальное вознаграждение — не единственным мотивом трудовой деятельности, а профессиональная деятельность для современного человека остается ценностью сама по себе.

Характерным для фильмов, изображающих картины эпохи перемен, является герой, социальный статус которого не вполне прояснен. Можно проследить некоторые различия в репрезентации героя в европейском кино 1970–1980-х гг. (когда профессиональная принадлежность еще считалась наиболее актуальным идентификационным основанием) и в кино рубежа веков. Похоже, что какие бы экзистенциальные проблемы ни тревожили киногероя 1870–1980-х, он, не особенно рефлексируя, выходил из своего дома, садился в собственный автомобиль и отправлялся в свой офис. На рубеже веков в этой цепочке стабильности произошел явный разрыв. Современный киногерой передвигается все больше пешком или бегом. Даже жанр кинопутешествий нередко представляется как побег, особенно в финале. Герой движим стремлением отправиться в путь, куда глаза глядят, иногда в неопределенном направлении. Поэтому выбор средств передвижения часто случаен и варьируется в зависимости от ситуации: автостопом (как, например, герои фильмов «Дальний свет»¹⁶, «Луна и другие любовники» и мно-

¹² Was bleibt, Германия, 2012 г.¹³ Der Mond und andere Liebhaber, Германия, 2008 г.¹⁴ Die Friseur, Германия, 2010 г.¹⁵ Barbara, Германия, 2012 г.¹⁶ Lichter, Германия, 2003 г.

БОГАТЫРЕВА Елена Анатольевна / Elena BOGATYREVA

| Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино |

гих др.), на поезде («Ты не одинок» и др.), реже — самолетом (а как иначе добраться в Луизиану герою фильма «Шульце играет блюз»?). И на протяжении всей киноистории для героя не утрачивает актуальности тема поиска работы (сцены в кадровом агентстве или эпизоды собеседований с предполагаемым работодателем являются распространенным сюжетным ходом в современном кино).

Можно предположить, что когда случается сбой в идентификации по профессиональному основанию (в результате невозможности профессиональной самореализации), возникает потребность в солидарности, необходимость найти опору в принадлежности к определенной социальной общности, и на первый план выходят другие элементы идентификационной структуры, означающие идентификацию по другим, отличным от профессиональных, основаниям (этническим, национально-культурным и так далее). Прологом к условной «смене регистров» (то есть к изменению роли отдельных факторов в архитектонике идентификационных оснований) послужило уже то обстоятельство, что наследники модерна, у которых профессиональная идентичность в XX в. вышла на первый план, начинают воспринимать представителей других культур с точки зрения иных «идентификационных шаблонов». То есть другие (например, прибывающие во второй половине столетия в страны Европы иммигранты) воспринимаются прежде всего как представители других этнокультурных общин, а не как представители, к примеру, других профессий. Но приписывающий человеку определенную идентичность взгляд на него другого влияет в конечном счете на его самовосприятие и предопределяет его самоосознание.

Современное европейское кино откликнулось на актуализацию проблематики идентификации по этнокультурным основаниям. Не случайно в конце 90-х гг. XX в. заметную роль в европейском кино вообще и немецком кино в частности начинает играть проблематика культурного многообразия (фильмы: «Дальний свет» режиссера Ханса-Кристиана Шмида; «Быстро и без боли»¹⁷, «Солино»¹⁸, «Головой о стену»¹⁹, «По ту сторону Босфора»²⁰ и др. режиссера Фатиха Акина; «Врата рая»²¹, «Абсурдистан»²², «Байконур»²³ и др. режиссера Файта Хельмера и т. д.) Появляется распространенный на рубеже ве-

ков тип героя — иммигрант как разновидность современного киногероя. В трактовку темы идентичности проблематика культурного многообразия вносит свой заметный акцент. Так, в некоторых фильмах режиссера Ф. Акина (а также в фильмах других авторов) можно найти показательные примеры, высвечивающие проблемы мультикультурного общества, которые еще недостаточно проговаривались и обсуждались. Например, когда мультикультурное общество рассматривает человека (допустим, прибывшего в страну иммигранта) с точки зрения прежде всего этнических идентификационных оснований, тогда как для него самого эти идентификационные признаки являются не самыми актуальными, то в этом случае можно говорить о приписываемой или навязываемой идентичности. Причем не самым актуальным это основание может выступать и с точки зрения представителей принимающей стороны, которые идентифицируют себя скорее всего по профессиональным основаниям. Создается впечатление, что в практику межкультурных взаимодействий вкралась некоторая «логическая ошибка», хотя на деле речь может идти о противоречиях, связанных с неравномерностью социально-экономического развития.

Дело даже не в том, что приписываемая идентичность может не соответствовать представлениям индивида (в нашем случае киногероя) о себе, а в том, что не это основание для самоидентификации представляется ему в данный момент самым животрепещущим. Например, он может воспринимать себя в первую очередь с профессиональной точки зрения: как режиссера, актера и т. д. По словам процитированного выше С. Шеффлера, «даже для людей, которые могут показаться принадлежащими к некоей неизменной культурной системе, видимость культурной неизменности и определенности зачастую оказывается иллюзорной или, по крайней мере, вводящей в заблуждение»²⁴.

Европейское кино конца XX века зафиксировало некоторые проблемы, связанные с процессами самоидентификации и самоощущением человека рубежа веков. Посредством запоминающихся аудиовизуальных образов оно обозначило непростые, неоднозначные, возможно, еще не развернувшиеся в полной мере или далекие от разрешения проблемы. Обозначило их как своего рода промежуточный ответ на известную финальную реплику героини упомянутой чеховской пьесы, которая более столетия назад с тоской и надеждой размышляла о тех, «кто будет жить после нас».

¹⁷ Kurz und schmerzlos, Германия, 1998 г.

¹⁸ Solino, Германия, 2002 г.

¹⁹ Gegen die Wand, Германия/Турция, 2004 г.

²⁰ Crossing the Bridge — The Sound of Istanbul, Германия 2005 г.

²¹ Tor zum Himmel, Германия, 2003 г.

²² Absurdistan, Германия, 2008 г.

²³ Baikonur, Германия, Россия, Казахстан, 2011 г.

²⁴ Шеффлер С. Иммиграция и значение культуры / С. Шеффлер // Прогнозис. 2007. №1(9). С. 82.

