

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Н. Кош Н.П. Кошцева

«*27*» *06* 2016 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**АМЕРИКАНСКИЙ НЕЗАВИСИМЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК ФЕНОМЕН
КУЛЬТУРЫ 1960-1980-Х ГГ.**

Руководитель



ст. преподаватель

Н.Н. Пименова

Выпускник



Э.В. Осипова

Красноярск 2016

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Американский независимый кинематограф как феномен культуры 1960-1980-х гг.».

Нормоконтролер



Е.А. Сертаков

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Американский независимый кинематограф как феномен культуры 1960-1980-х гг.» содержит 52 страницы текстового документа, 1 приложение, 20 использованных источников.

АМЕРИКАНСКИЙ НЕЗАВИСИМЫЙ КИНЕМАТОГРАФ, СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА США, 1960-1980-Е, «ТЕНИ» ДЖОН КАССАВЕТИС, «БЕСПЕЧНЫЙ ЕЗДОК» ДЕННИС ХОППЕР.

Цель данного исследования – выявить специфику независимого кинематографа 1960-1980-х годов, как феномена культуры.

Задачи, решаемые в процессе работы:

- Определение ключевого понятия «независимый кинематограф»;
- Выявление специфики развития американского независимого кинематографа;
- Выявление особенности социокультурной среды США 1960-1980-х гг.;
- Анализ кинопроизведений «Тени» Джона Кассаветиса, «Беспечный ездок» Денниса Хоппера.

В результате проведенного исследования было проанализировано два произведения киноискусства.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1. Американский независимый кинематограф 1960-1980-х гг.....	11
1.1. Определение понятия «независимого кинематографа»	11
1.2. История американского независимого кинематографа.....	17
1.2.1. Независимый кинематограф 1920-1950-х годов.....	19
1.2.2. Независимый кинематограф 1960-1980-х годов.....	24
1.3. Анализ социокультурной среды США 1960-1980-х гг.....	34
2. Анализ ключевых кинопроизведений периода 1960-1980-х гг.....	39
2.1. Анализ кинопроизведения «Тени» Джона Кассаветиса 1959 г.	39
2.2. Анализ кинопроизведения «Беспечный ездки» Денниса Хоппера 1969 г.....	43
Заключение	49
Список использованных источников	51
Приложение А	53

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Американский независимый кинематограф – это сложное взаимодействие индивидуального творческого начала и актуальных проблем социума. Сам термин «независимый кинематограф» менялся, как менялся и сам независимый кинематограф, в 1960-е годы — это расцвет контркультуры, и под независимым подразумевалась все то, что идет в разрез с традициями общества и Голливуда.

Исследование такого явления, как независимый кинематограф США, до сих пор остается актуальным для многих теоретиков и режиссеров, так как он оказал влияние на последующее десятилетия. Многие современные независимые режиссеры – последователи идей и стиля режиссеров 1960-х годов, такие, как Дж. Джармуш, К. Тарантино, Д. Линч, М. Скорсезе и другие.

Исследование периода 1960-1980-х годов остается актуальным до сих пор, так как именно в этот период рушится старый кинематограф Голливуда и строится новый американский кинематограф, который вбирает в себя массовое и независимое кино. Современный кинематограф является продолжателем идей периода 1960-1980-х годов, более того способ производства современного кинематографа базируется на производстве кинематографа, который был заложен в тот период.

Стоит отметить, что существует не так много работ, посвященных этому периоду на русском языке, хотя к исследованию кинематографа 1960 - 1980-х годов обращались, как советские кинокритики и исследователи, так и современные российские.

Таким образом, в период 1960-1980-х годов был создан новый американский кинематограф, который развивается до сих пор и только набирает обороты. Более того, в этот период была ярко выражена культура молодежного протеста, которая ставила себя в противовес культуре

потребления, что нашло отражение в американском искусстве, в том числе и независимом кинематографе. Изучение данного периода также интересно с позиции взаимодействия социокультурной среды и кинематографа.

Объектом исследования является американский независимый кинематограф 1960-1980-х годов.

Предметом исследования выступает взаимодействие социокультурной среды и американского независимого кинематографа периода 1960-1980-х годов.

Степень изученности

К исследованию независимого кинематографа США обращались ряд исследователей, как американских, так и отечественных. Существует не так много трудов, посвященных изучению независимого американского кинематографа, особенно отечественных исследователей. Но тем не менее, в последнее время изучение независимого американского кинематографа становится все более и более популярным, особенно в академической среде.

Большой вклад в изучение американского независимого кинематографа внес Владимир Михайлович Рутман, которому принадлежит множество статей, посвящённых этому феномену, а также диссертация «Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ». В данном исследовании автор выделяет критерии того, что вообще может называться «независимым кинематографом», а также исследует проблему автора в независимом кинематографе. Более того, В.М. Рутман рассматривает кинематограф в контексте массовой культуры.

К изучению независимого кинематографа обращается В.Ю. Мехоношин в диссертации «Американское независимое кино как феномен культуры 1960-2000-х гг.». Данное исследование раскрывает особенности американского независимого киноискусства с точки зрения его социокультурной обусловленности. Более того, кинематограф рассматривается как кинотекст, который воздействует на аудиторию.

Стоит отметить статью «Культура молодежного протеста и американский кинематограф 1960-1970-е годы» Д. Коростелевой, посвященную контркультурному периоду в кинематографе США. Автор приводит причины возникновения бунтов и контркультурных настроений в американском обществе 1960-х годов, а также сопоставляет изменения в социальнокультурной среде и кинематографе 1960-х годов. Более того, кинематограф 1960-х годов рассматривается в контексте гуманистической революции.

Книга «Маги и радикалы: век американского авангарда» Андрея Хренова содержит историю американского независимого киноискусства, начиная с немого кинематографа и заканчивая 1970-ми годами. Особенность книги заключается в том, что автор сосредотачивает свое внимание на рассмотрении кинематографа с исторической точки зрения и не рассматривает кино как вид искусства. Также большое внимание уделяется цензуре, с которой пришлось столкнуться деятелям искусства.

Если говорить о более ранних работах, посвященных изучению независимого кинематографа, то стоит упомянуть Елену Карцеву, которая внесла огромный вклад в изучение американского кинематографа. В своем исследовании «Американский кинематограф 1960-х–1980-х годов и проблема постмодернизма» Е. Карцева поднимает тему влияния культуры постмодернизма на кинематограф, а также она выделяет временные рамки, когда был период модерного кинематографа и кинематографа постмодерна.

Что касается зарубежных исследователей, то стоит сказать о Филе Холле, который в книге «История независимого кинематографа» сосредотачивает изучение кинематографа на знаковых фильмах и ключевых фигурах, которые оказали влияние на независимое кинопроизводство.

Также Эммануэль Леви в книге «Кинематограф аутсайдеров: Подъем американского независимого кинематографа» пишет о зарождении и расцвете нового независимого кинематографа США. Автор приводит доводы

относительно того, что независимый кинематограф не зародился в 1980-1990-х годах, а существовал и до этого.

Джефф Кинг в книге «Американское независимое кино» большое внимание уделяет определению «независимого кинематографа», а также его сущности.

Яннис Тчаомакис (Yannis Tzioumakis) в книге «Американское независимое кино» выстраивает собственную периодизацию независимого кино, выделяя особенности каждого периода. Автор делает акцент на проблематике определения независимого кино и утверждает, что многие независимые фильмы распространяются крупными киностудиями или дочерними компаниями. Особенность исследования заключается в том, что он рассматривает становление и развитие независимого кинематографа с точки зрения взаимодействия его с системой кинопроизводства.

Обращение многих современных теоретиков к изучению независимого американского кинематографа также свидетельствует об актуальности данной темы.

Цель исследования

Выявить специфику и проследить тенденции развития взаимодействия американского независимого кинематографа 1960-1980-х годов и социокультурной среды США.

Цели исследования соответствуют следующие задачи:

- Определить сущность независимого кинематографа и его признаки;
- Выявить особенности развития американского независимого кинематографа, обозначив различия между Голливудом и независимым кинематографом;
- Проанализировать социокультурную среду США 1960-1980-х годов, сопоставив изменения в кинематографе и в социокультурной среде США 1960-1980-х годов;
- Рассмотреть ключевые фильмы периода (по десятилетиям).

Методология

В данном исследовании применен ряд методов, которые позволят провести исследование социальных и художественных особенностей американского независимого кинематографа 1960-1980-х годов.

Так, использован культурно-исторический метод, который позволит выстроить развитие американского независимого киноискусства, а также поможет обозначить предпосылки появления феномена независимого кинематографа в 1960-х годов.

Также применены семиотический и сравнительный методы. Семиотический метод позволит проанализировать кинопроизведения как знаковые системы, например, позволит рассмотреть персонажей фильма как носителей определенной знаковой системы. Тогда как сравнительный метод позволит сопоставить изменения социокультурной среды и независимого кинематографа.

Также использован философско-искусствоведческий метод, который позволит проанализировать произведения на трех уровнях (материальный, индексный, иконический).

Более того, применен комплекс методов, таких, как анализ, синтез и интерпретация. Метод анализа позволяет расчленить социальные и культурные процессы 1960-1980-х годов и выявить его свойства и признаки. Метод синтеза позволяет собрать отдельные части в единое целое и выявить общую особенность. Метод интерпретации позволяет раскрыть смысл знаковых систем кинопроизведения.

Предполагаемый результат

Результат исследования предполагает определение сущности независимого кинематографа США 1960-1980-х гг., анализ фильмов позволит сопоставить социокультурную среду США периода 1960-1980-х гг. и независимого кинематографа и определить взаимосвязь этих явлений.

Апробация

Данное исследование может быть применено в образовательной сфере, а именно использоваться, как теоретический материал на курсах по истории кинематографа. Более того, данная работа может служить фундаментом для дальнейшего исследования американского независимого кинематографа.

1. АМЕРИКАНСКИЙ НЕЗАВИСИМЫЙ КИНЕМАТОГРАФ 1960-1980-Х ГГ.

1.1. Определение понятия «независимого кинематографа»

Американский кинематограф представляет собой развитую киноиндустрию Голливуда и многоаспектную систему независимого кинематографа, которая сложилась достаточно давно. Тем не менее, не существует единого мнения касательно определения независимого кинематографа.

Большинство исследователей и знатоков независимого кинематографа обобщают определение независимого кино, например, Тревор Грот, программный директор фестиваля «Санденс», в интервью отмечает, что: «Независимый кинематограф – это любые фильмы, снятые вне голливудской системы студий»¹. Другие же, наоборот, дают более узкое определение независимого кинематографа.

Американский кинокритик, Эмануэль Леви в своей книге «Кино аутсайдеров: Возвышение американского независимого кино» приводит свое определение: «Для многих, термин «независимый» вызывает в воображении видения об амбициозных режиссерах, работающих с небольшим количеством денег и без каких-либо коммерческих компромиссов. В идеале, «независимый» - это свежий, малобюджетный фильм с шероховатым стилем и непривычным сюжетом, которые выражают личное видение режиссера».²

Исследователь американского кино, Яннис Тчаомакис (Yannis Tzioumakis) в книге «Американское независимое кино» дает свое определение независимому кинематографу: «Американское независимое кино как дискурс, значение которого, то расширяется, то сжимается, когда социально уполномоченные институты (режиссеры, представители индустрии, профессиональные публикации, академики, кинокритики и так

¹ Грот, Т. Американское независимое кино. С чего все начиналось // Киношкола завтра 2morrow film school. URL: <http://2morrowfilmschool.ru/?press=251>

²Levy E. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film. New York University Press, 1999. P. 8.

далее) способствуют его определению в различные периоды истории американского кино».³

Можно заметить, что исследователи подразумевают разные значения под независимым кинематографом. Одни склоняются к определению ряда признаков, которые присущи для такого кинематографа. Другие же фиксирует изменчивость определения независимо кино, согласно истории кино.

Также, каждый режиссер имеет свое мнение касательно определения независимого кинематографа, например, Нэнси Савока определяет его так: «Независимое кино – это на самом деле способ мышления. Я часто думала о том, откуда придет финансирование фильма, но сейчас ясно, что независимость – это значит иметь свою точку зрения, когда вы хотите рассказать историю». Алан Рудольф определяет его иначе: «Независимость – это неправильное название. По определению это оксюморон. Если вы действительно независимы, тогда ни один не может классифицировать вас и ваши фильмы». Крис Эйр определяет для себя независимый кинематограф так: «Если у вас нет дистрибьютора, то вы независимы. Если у вас есть, то ни один не независим» (цитируется по книге Levy E. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*)⁴.

Таким образом, можно увидеть, как каждый режиссер определяет для себя, что такое независимое кино. Одни связывают его с позицией автора, другие же со способом кинопроизводства.

Важно отметить то, что независимое кино – это авторское кино, где доминирует индивидуальное сознание автора, поэтому каждый режиссер выдвигает свое собственное определение и представление о независимом кино.

Термин «независимый» имеет весьма разные значения в различные периоды американского кинематографа. Так, например, в 1909-1920-х годах

³Tzioumakis Y. *American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2006. P. 11.

⁴Levy E. *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*. New York University Press, 1999. P. 1.

«независимость» определялась по экономическим и промышленным признакам, а именно все то, что выходило за рамки кинотраста Эдисона называлось независимым. Далее он был связан с деятельностью компании «United Artists», которая была основана в 1919 году Чарли Чаплином, Мери Пикфорд, Дугласом Фэрбэнксом и Дэвидом Уорком Гриффитом. Также стоит упомянуть киностудию Дэвида Селзника «Selznick International Pictures», которая была основана в 1936 году. Таким образом, независимое кинопроизводство изначально было сосредоточено на киностудиях, одной из причин этого было то, что производство кинофильмов было дорогостоящим, а портативные кинокамеры появились только к 1940-х годам. В конце 1950-х и 1960-х годов под «независимым» подразумеваются кинофильмы «Американской новой волны», а к 1980-х «независимое» связывается с такими деятелями искусства, как Дж. Джармуш, Д. Линч, Итан и Джоэл Коэны и другие.

Таким образом, независимый кинематограф США появился в то же время, что и кинематограф Голливуда, но тогда как кинематограф Голливуда оставался неизменным вплоть до 1960-х годов, независимый кинематограф претерпевает изменения от десятилетия к десятилетию. Таким образом, нельзя выделить признаки, которые бы устраивали все периоды развития американского киноискусства.

Но можно выделить ряд признаков, которые присущи «независимым» кинофильмам 1960-1980-х годов:

- Культура битников и хиппи, которые воплощали преодоление официальных рамок. Культура битников и хиппи и различных субкультур находят отражение в независимом кинематографе этого периода. Они воплощали собой свободу и новый образ жизни.

- Переоценка ценностей. Фильмы выстраиваются по принципу взаимодействия старого и нового, например, в фильме «Ресторан Алисы» А. Пенна героини въезжают в церковь на мотоциклах, тогда как церковь в американском обществе – это носитель традиций поколений. Таким образом,

формируется диалог между старым (традиции поколений) и новым (культура хиппи). Также это находит отражение и в других фильмах, например, «Выпускник» (1967) М. Николса.

- Молодежная направленность. Независимые фильмы 1960-1980-х годов были прежде всего направлены на молодёжь, которая столкнулась с проблемами дискриминацией, безработицей. Можно сказать, что они выпали из общества, как ячейки, зачастую главного героя фильма невозможно отнести к конкретной социальной ячейки.

- Развенчание голливудского мифа. Разрушая мифологию Голливудского кино о счастливой жизни, осуществлении всех мечт, независимый кинематограф создает собственную мифологию с новым героем. Более того, фильмы 1960-х годов имеют собственную мифологию и отображают жизнь битников и хиппи, немного романтизируя образ героев.

- Параллельность искусств. Музыкальное искусство является неким маркером, который определяет тип персонажа и его жизненных установок. В фильмах 1960-1980-х годов используется особая музыка, которая носила в себе молодежные идеи о духовности. Такой музыкой является композиции Боба Дилана, Пита Сигера и группы The Beatles и рок-музыка.

- Экспериментальность. Независимые кинематографисты вырабатывают свой собственный язык, который включает себя импровизацию, подвижную камеру, которая может следовать за персонажем, полиэкран, стоп-кадры и повторение действий. Экспериментальность заключалась не только в изменении языка кино, но значительные эксперименты произошли в жанровой системе, особенно это ярко выражено в независимом кинематографе 1970-1980-х годов.

- Поиск нового творческого стиля. Независимые режиссеры начинают искать новые способы выражения авторской мысли, так в конце 1950-х Дж. Кассаветис начинает работать в русле поэтизации повседневности и в далее появляются режиссеры со своим собственным уникальным стилем,

такие как Мартин Скорсезе, Дэвид Линч, Ф.Ф. Коппола, Джордж Лукас и другие.

- Кинопроизведения становятся более разговорными, где диалог раскрывает всю суть происходящего.

- Отказ от главного героя. В независимом кинематографе происходит отказ от героя, который выступает образом для подражания. Более того, фильмы повествуют о нескольких персонажах, которые не имеют биографию и историю, но герои объединены общей судьбой. Таким образом, индивидуальное растворяется в коллективном.

Независимое кино всегда противопоставлялась массовому. Именно в США так очевиден контраст между Голливудским и независимым кинематографом.

Голливудское кино наделено архетипами, благодаря им зритель соотносит свою жизнь с происходящим на экране. Более того, само кинопроизведение развивается по ожиданиям зрителя и вкусам зрителя, например, счастливый конец – это неотъемлемая часть голливудских фильмов, тогда как в независимом кино зачастую остается открытый конец, позволяя зрителя, самому становится соавтором произведения. Но будет ошибочно полагать, что независимый кинематограф отрицая голливудские системы, ничего у него не перенимает, например, независимые режиссеры часто нарушают линейное повествование, тем не менее, фильм предполагает, что зритель сам сможет выстроить цепочку событий, ярким примером может служить фильм Квентина Тарантино «Криминальное чтиво» (1994г.). Сюжет фильма не линейен, но зритель может выстроить в фильме последовательность, таким образом сделав зрителя соавтором фильма.

Российский исследователь американского кино В.М. Рутман пишет: «Независимый кинематограф и массовый, (например, голливудский) кинематограф выполняют различные культурные и социальные функции. Мифы, которые ложатся в основу голливудского кинематографа (миф о Супермене, о социальном благополучии, о достижимости американской

мечты) и обеспечивают воспроизведение системы культуры, разоблачаются в независимом кинематографе. С точки зрения системного подхода роль независимого кинематографа отвечает функции самоконтроля системы»⁵.

Функция рефлексии является основной в независимом кино, независимый кинематограф затрагивает социальные проблемы, фиксирует, и отображает их, например, проблема сексуальных меньшинств, бедности, расовые и религиозные конфликты. В разное историческое время независимый кинематограф выступает тем, что вытаскивает острые социальные проблемы и показывает их обществу. Таким образом, независимый кинематограф является органом рефлексии социокультурной реальности. Можно сказать, что хотя, независимый кинематограф имел разные определения в разное историческое время, но цель была одна, а именно с помощью искусства кино позволить зрителю увидеть актуальные проблемы современности.

Независимое кино разрушает привычное и выходит за рамки этого механизма. Как правило, режиссер такого фильма изначально создает некоего идеального зрителя на кого ориентирован фильм, тогда как голливудский фильм имеет структуру, направленную на то, чтобы фильм посмотрели, как можно больше человек.

Массовый кинематограф ориентирован на «массовую душу»⁶ зрителя, тогда как независимый кинематограф ориентирован на собственного эталонного зрителя. Часто просмотр таких фильмов требует уединения и внутренней работы со стороны зрителя.

Независимое кино 1960-х годов является ярким примером того, как режиссер создает своего идеального зрителя, а именно идеальный зритель 1960-х годов – это бунтующая молодежь. Зачастую, независимое кино малобюджетно и не пользуется большим успехом у массового зрителя.

⁵Рутман, В. М. Критерии различия американского независимого и голливудского кинематографа [Электронный ресурс] / В. М. Рутман // Аналитика культурологии. – 2012. - №1(22). – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/814-24-4.html>.

⁶ Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. – М., 2003. С. 44-58.

Но есть исключения, когда фильмы независимых режиссеров получает известность и популярность у масс, ярким примером может служить фильм «Звездные войны: Эпизод 4 – Новая надежда» Джорджа Лукаса, созданный в 1977 году.

Более того, термин «независимое кино» включает в себя «авангардное кино» и «экспериментальное кино», хотя некоторые считают, что независимое кинопроизводство должно иметь свободную художественную форму, таким образом они соединяют независимый кинематограф с экспериментальным и авангардом. Но, зачастую, режиссеры синтезируют голливудское кино и независимое, что позволяет зрителю увидеть проблемы современности в привычной для него форме.

Таким образом, можно сделать вывод, что понятие «независимый» скорее относителен, чем абсолютен, так как начиная с 1910-х годов он претерпевал изменения и в каждое время имеет свои признаки и особенности. Более того, в независимом кинопроизводстве главным является режиссер и каждый режиссер вкладывает свое видение независимого кинематографа в это понятие. Можно предположить, что в независимом киноискусстве появляется синтез отображения актуальных социокультурных проблем и творческого самовыражения автора.

1.2. История американского независимого кинематографа

В настоящее время не существует единой периодизации истории независимого кинематографа, которая удовлетворяла бы все исследования, посвященные американскому независимому киноискусству. Многие историки кино выстраивают периодизацию, согласно собственному видению сущности независимого кинематографа.

Яннис Тчаомакис (Yannis Tzioumakis) в книге «Американское независимое кино» выстраивает собственную периодизацию независимого кино. Его историю, согласно данному подходу, можно разделить на следующие периоды: 1. Американское независимое кино в студийный

период (сер. 1920-к. 1940-х гг.); 2. Переходный период (к.1940-к.1960-х гг.); 3. Современное американское кино (к.1960-н.в.). Таким образом, в своем исследовании, он делает попытку охватить всю историю американского независимого киноискусства и выстраивают её линейно.

Фил Холл свое исследование «Американское независимое кино» выстраивает иначе, он не пытается создать собственную периодизацию, но строит свое исследование согласно ключевым работам, которые повлияли на развитие американского независимого киноискусства.

Существует несколько работ, посвященных определенным периодам развития независимого кино США, например, Д. Коростелева в статье «Культура молодежного протеста и американский кинематограф 1960-1970-е годы» исследует два десятилетия, в которых раскрылась культура нонконформизма.

В.Ю. Мехоношин в диссертации «Американское независимое кино как феномен культуры 1960-2000-х гг.». сосредотачивает свое внимание на периоде, когда рушится прежний кинематограф и строится новый.

Определить начало зарождения независимого кинематографа в США довольно сложно, так как кинематограф всегда шел бок о бок с «машиной» киноиндустрии. Например, киностудии «United Artists» и «Selznick International Pictures» являются независимыми, но тем не менее, они тесно связаны с «машиной» Голливуда. Более того, многие независимые режиссеры открывали собственные киностудии, которые впоследствии становились огромным конгломератом, например, компания «The Walt Disney Company» изначально возникла как независимая студия, но сейчас она представляет особый конгломерат Голливуда. Многие фильмы, которые были созданы в тот период сейчас имеют статус классики голливудского кинематографа, например, фильм «Унесенные ветром» был создан на независимой студии «Selznick International Pictures» в 1939 году.

Таким образом, периодизация независимого кинематографа имеет такие же размытые границы, как и его определение, поэтому существует открытый вопрос о периодизации независимого кинопроизводства в США.

В данном исследовании применена периодизация Янниса Тчаомакиса (Yannis Tzioumakis), но с некоторыми изменениями, а именно независимый кинематограф студийного и переходного периода объединен, а период современного киноискусства ограничен временными рамками 1960-1980-х годов. Такая периодизация позволит дать общие представления о независимом кинематографе 1920-1950-х годов и сконцентрировать изучение независимого киноискусства на периоде 1960-1980-х годов.

1.2.1. Независимый кинематограф 1920-1950-х годов

Независимое кинопроизводство 1960-1980-х годов имеет свою предысторию, которая включает в себя раннее становление крупных киностудий.

Американское независимое кино возникло, благодаря деятельности студий «большой пятерки», а именно «Paramount», «MGM», «20th Century Fox», «Warner Brothers» и «RKO», а также трем другим «Columbia», «Universal», «United Artist». Многие из них, возникли, как независимые киностудии и только к концу 1920-х годов стали «хозяевами» кинопроизводства в США, например, Карл Леммле основывает в 1909 году независимую студию «Independent Motion Picture Company», которая в 1912 году переименовывается в студию «Universal».

На заре развития американского кинопроизводства независимость скорее определялась по экономическим признакам. В 1909 году основывается траст Эдисона, это своего рода лицензирование производства, распределение и показ кинофильмов. Более того, на право производства фильмов имели только некоторые киностудии, а те, кто не входил в траст использовали незаконное оборудование, которое привозили из Европы, например, в Чикаго основывается студия «Anti-Trust Film Company of

Chicago». Траст Эдисона устанавливает полную монополию среди студий на всех стадиях кинопроизводства, руководство студий контролировало не только что снимать, но и как снимать, поэтому студии заключали контракты с режиссерами и актерами, которые фигурировали из фильма в фильм. Поэтому кинопродукция Голливуда была достаточно однородна в выбранных жанрах и способах повествования. Каждая киностудия имела свои способы финансирования, а также киностудии имели кинотеатры, где они показывали собственную продукцию.

Но действительно независимое производство возникло с деятельностью такой студии, как «United Artists», которая была основана в 1919 году Чарли Чаплином, Мэри Пикфорд, Дэвидом Уорком Гриффитом и Дугласом Фэрбэнксом. Особенность кинопроизводства заключалась в том, что компания не имела собственной «системы звезд» и штата режиссеров, они финансировали независимых авторов и их фильмы, поэтому их кинопродукция была разнообразной и там господствовало авторское начало в кинопроизведениях. Также студия обеспечивала собственное кинопроизводство, продвижение и кинопрокат.

Можно сказать, что на студии «United Artists» зародился признак независимого кино, который является и сейчас его признаком – режиссер независимых фильмов полностью контролирует процесс создания кинопроизведения. Для независимых режиссеров в этот период существовали две проблемы: первая – получение финансирования, и вторая – где осуществить показ своего фильма. Компания «United Artists» помогала решить эти проблемы, но она не предоставляла финансирования с 1929 по 1936 года в связи с экономическим кризисом.

Великая депрессия (1929-1939 гг.) сильно повлияла на независимый кинематограф, а именно изменился подход к производству фильмов, что изменило отношение крупных киностудий к независимому кинопроизводству. Крупные киностудии претерпевали финансовые затруднения в связи с экономическим кризисом, поэтому был проведен ряд

действий, чтобы справиться с кризисом. Яннис Тчаомакис (Yannis Tzioumakis) приводит несколько мер касательно решения кризиса: «Чтобы справиться с последствиями Депрессии, одной из мер, принятых в студиях, являлось принятие более терпимого отношения к независимым кинематографистам. Особенно это было заметно, когда последние начали специализироваться на картинах высокого уровня, фильмы, которые оказывались крупнейшими money-makers в течение 1930-х годов. Кроме того, студии изменили свою систему кинопроизводства, чтобы отразить, широкие возможности независимого кинопроизводства, развивая собственный бренд независимой продукции. Но все изменения вступили в силу только после того, как студия Дэвида Селзника прекратила существование».⁷

Таким образом, можно увидеть, как Голливудский кинематограф ориентируется на независимое кинопроизводство и берет на вооружение его тип производства фильмов, главное отличие между независимым кинопроизводством и голливудским являлось то, что киностудии Голливуда стремились выпустить как можно больше проектов, несмотря на их качество, тогда как независимые киностудии стремились выпускать более качественную продукцию, несмотря на их количество. Например, киностудия Дэвида Селзника «Selznick International Pictures» выпускала 2-3 фильма в год.

После 1940-х годов усилилось то, чему положила начало Великая депрессия, а именно независимое производство стало не единичным случаем, а стало общеотраслевым явлением. Крупные киностудии открывают свои двери большому количеству независимых режиссеров. Более того, в это время студия «United Artist» претерпевает кризис, поэтому многие независимые режиссеры подписывают контракты с крупными киностудиями.

Таким образом, независимое производство перестало быть чем-то маргинальным, а стало неотъемлемой частью всего кинопроизводства. Казалось бы, что крупные киностудии поглотили независимых режиссеров,

⁷ Tzioumakis Y. American Independent Cinema. Edinburgh University Press, 2006. P. 36.

но к 1949 году киномонополия распалась и крупные кинокомпании перестали контролировать весь процесс производства.

В целом, с 1940-х годов наблюдается угасание системы Голливуда, которое продолжается и следующее десятилетие. И этому способствует ряд причин: во-первых, сокращение аудитории, в связи с появлением телевидения; во-вторых, увеличение бюджетов фильмов и снижение прибыли от них. Таким образом, для независимого кинопроизводства начинается новая эра, которая непосредственно повлияла на независимое кино 1960-1980-х годов.

В конце 1940-х годов происходит демографическое изменение, а именно большую долю занимает молодежная аудитория, которая составляет 70-80% от всей аудитории⁸. Такое изменение не могло не отразиться на киноиндустрии: независимое производство подстраивается под их вкусы и предпочтения, тогда как крупные киностудии игнорируют это.

В большей степени смена аудитории явилась тем, благодаря чему независимое кинопроизводство обрело силу.

Также одной из причин этого кризиса является то, что Голливуд продолжает снимать фильмы по старым шаблонам и схемам и не успевает адаптироваться к социальным изменениям в обществе.

В это время основываются все новые и новые независимые киностудии, например, Роджер Корман и Джин Корман основывают компанию «Filmgroup» в 1959 году, сосредоточенную на выпуске малобюджетных фильмов, так в 1959 году вышел фильм «T-bird Gang» Ричарда Харбингера. Данный фильм был полностью financирован Роджером Корманом. Также Сэмюэль Аркофф и Джеймс Николсон основывают «American International Pictures» в 1954 году, которая специализировалась на малобюджетных фильмах и узкой аудитории (молодежь).

⁸ Tzioumakis Y. American Independent Cinema. Edinburgh University Press, 2006. P. 137.

Но нельзя утверждать, что независимое кинопроизводство существовало только на крупных киностудиях, были и те, кто снимал фильмы вне сложившейся системы кинопроизводства.

До 1940-х годов кинопроизводство было очень дорогостоящим и производство независимых фильмов было невозможно без финансирования. Но с появлением портативных камер в 1940-х годах открылись новые возможности для независимых режиссеров. Можно сказать, что независимое кинопроизводство зависит от технического прогресса, который способствует появлению все новых и новых кинематографистов. В 1940-х появились портативные камеры, которые способствовали появлению новых независимых режиссеров, а после 2000-х, когда появились цифровые камеры и программы монтажа для персональных компьютеров, кинопроизводство стало еще более доступным.

Одной из ключевых картин является «Полуденные сети» Майи Дерен, снятая в 1943 году, повлиявшая на развитие независимого американского киноавангарда. Кинопроизведение Майи Дерен оказала огромное влияние на творчество Энди Уорхола и Дэвида Линча. В фильме господствует сновиденческая сюрреальность, познание которой возможно только интуитивно.

Первые независимые малобюджетные фильмы появляются уже в конце 1940-х годов, так в 1948 году выходит фильм «The Quiet One» Синди Мейрса, который показывает, как агрессивная среда способствует формированию преступных наклонностей у детей. Более того, фильм выполнен в стиле полудокументальной съемке, что усиливает восприятие фильма и проблем, которые он поднимает.

В 1953 году выходит фильм «Маленький беглец» Р. Эшли, М. Энжела и Р. Оркин. В фильме закладывается традиция, которая будет существовать вплоть до появления «бунтующих» фильмов, а именно поэзия момента повседневности, где камера выступает в качестве наблюдателя и инструмента рефлексии всего то, что происходит.

Можно заметить, что в первых малобюджетных независимых фильмах главные герои – это дети, своего рода это как новое поколение и знак нового начала для всего американского общества и киноискусства.

Таким образом, можно увидеть, как независимый кинематограф складывается в начале XX века, и как независимое кинопроизводство неотделимо от киностудий. В студийную эпоху независимость – это независимость кинокомпаний («United Artist», «Selznick International Pictures», «AIP»), которые идут вразрез с официальной системой кинопроизводства (киностудии «большой пятерки»).

Независимый кинематограф постепенно складывался с 1910 по 1950-х годов и искал не только свою сущность, но и своего зрителя. Все изменения, которые произошли в этот период, несомненно повлияли не только на независимое кино 1960-1980-х годов, но и на современный американский независимый кинематограф.

1.2.2. Независимый кинематограф 1960-1980-х годов

Кинематограф 1960-х годов называют кинематографом модерна, так как в 1960-е окончательно произошел разрыв с классическими ценностями и традициями американского кинематографа. В 1960-е годы произошло расширение независимого производства, можно сказать, что независимое кино стало главенствующим, а кинематограф Голливуда отошел на второй план. Одной из причин можно считать то, что массовый кинематограф перестает отвечать актуальным историческим событиям и продолжает работать по старой схеме, так в 1963 году выходит фильм «Клеопатра» Джозефа Манкевича, который проваливается в прокате. Провал этого полномасштабного кинопроизведения можно считать окончательным закатом классического Голливуда.

Стоит отметить, что в 1960-х годах произошли изменения в производственной системе кинематографа, что несомненно отразилось на массовом кинопроизводстве. С появлением ручных кинокамер

предполагаемые зрители постепенно вовлекались в процесс производства фильмов, становясь независимыми режиссерами.

С конца 1950-х годов независимые режиссеры пытались организовать собственное производство фильмов, без участия крупных киностудий.

Одной из самых удачных попыток создать такого типа киностудию произошла в 1960 году. В этот независимый коллектив вошли многие режиссеры, актеры, продюсеры, такие как Роберт Фрэнк, Питер Богданович, Ширли Кларк, Берт Стайн, Йонас Мекас, Льюис Аллен и многие другие. В 1961 году они выпустили первый манифест «Первое постановление Нового американского кино», вышедшее в журнале «Film Culture». Во многом они опирались на европейских режиссеров «новой волны». Можно увидеть тесное взаимодействие независимых американских режиссеров и европейских режиссеров новой волны.

Они стремились создать малобюджетное кино, которое будет существовать вне системы киностудий. В 1962 году они создали кооператив кинематографистов, который занимался созданием и распространением малобюджетных фильмов, т.е. они перенимают европейский стиль кинопроизводства, где создатели фильма отвечают за производство и распространение фильмов, без участия дистрибьютора. Фильмы были малобюджетны и зачастую короткометражками, которые не могли выдерживать конкуренцию.

В журнале «Film Culture» Йонас Мекас пишет так: «Независимые кинематографисты должны освободить себя от чрезмерного профессионализма и всех формальностей, которые являются помехой вдохновению и спонтанности официального кино, направляя себя больше в сторону интуиции и импровизации, чем дисциплины»⁹.

Таким образом, официальное кино, или истинное кино должно создаваться по воле интуиции и внутренних чувств, возможно, именно

⁹ Hits, N. J. Cinema – on an Independent Note! // All light film magazine. URL: <http://www.alllightsfilmmagazine.com/index.php/retrospective/masters-masterpieces/350-cinema-on-an-independent-note>.

поэтому независимые фильмы не обладают признаками классицизма, которые были свойственно Голливуду, а именно строгость композиции, понятность сюжета, четкое разделение на героев и злодеев. Более того, в голливудских фильмах всегда присутствует герой, который воплощает нравственные идеалы общества, тогда как в независимом кинематографе – это герой, который находится в поиске.

Тем не менее, к середине 1960-х годов создатели кооператива были вынуждены признать, что коммерция все же нужна, поэтому они создают группу, которая будет заниматься созданием коммерческих фильмов, так они объединяются с режиссерами, которые работают в русле авангардного кино.

На протяжении всего периода 1960-х годов происходит расширение не только тематики американских фильмов, также происходит обогащение «языка» кино. Более того, кинематограф – это особенный вид искусства, который имеет свою форму и способ языка, отличную от театра, живописи и литературы. Независимые кинематографисты создают собственный язык кино, который включает использование полиэкрана, импровизации, подвижность камеры, повторение действий, стоп-кадры и другие эксперименты. Тем не менее, кинопроизведения становятся максимально разговорными, так как через диалог персонажей раскрывается действительное положение вещей о мире и людях, которые живут в этом мире.

В отличии от Голливудских фильмов, подчинявшихся структуре классицизма фильмы независимых претерпели колоссальные изменения и в целом преобразили весь образ американского кино. Возможно, повествовательная часть не претерпела серьезных трансформаций, но жанровая система полностью изменилась. Жанр предполагает определенное мироотношение и знаковую систему, которые знакомы зрителю. Если зритель идет в кино на фильм определённого жанра, то он ожидает что-то конкретное, но теперь же жанровое кино перестает поддерживать ожидания зрителя.

В 1960-х годах фильм перестает укладываться в знаковую систему одного жанра, более того, изменились все индексы-указатели жанровой системы, например, сугубо американский жанр вестерн полностью претерпевает изменения. В 1930-х годах жанр вестерн предполагает ковбоя-героя, который справляется со всеми трудностями, тогда как в 1960-х годах вестерн имеет стандартный набор человеческих характеристик (фильмы Серджио Леоне). Также появляются новые жанры, такие как роуд-муви, данный жанр определил малобюджетное кино на многие годы и творчество некоторых современных режиссеров, таких как Джим Джармуш. Большое значение жанровая система получает в 1980-х годах.

Кризис Голливудского кинематографа, который начался в 1940-х годах продолжается и в 1960-х. К концу 1960-х кинематограф Голливуда начинает опираться на независимое кино, чтобы выйти из сложившегося кризиса. Таким образом, происходит уникальный феномен: независимое кино диктует темы для массового кинематографа. Более того, Голливудские киностудии решают снимать относительно малобюджетное кино и приглашают на роль режиссеров независимого производства, давая им при этом полную творческую свободу. Так независимое кино синтезируется с Голливудом и создается Новый Голливуд (1967-1975) или по-другому Американская новая волна.

Американская новая волна характеризуется расцветом авторского кинематографа и синтезом независимого киноискусства с голливудской машиной киноиндустрии. Также стоит отметить, что фильмы американской новой волны – это фильмы на политические и остросоциальные темы, например, «Кабаре» (1972) Боба Фосси, «Таксист» (1976) М. Скорсезе и другие.

Более того, в кинопроизведениях визуализируется бунт против системы, например, «Забриски-пойнт» (1970) М. Антониони. Фильм поднимает проблему бунта личности против доминирования общества и социальных рамок над индивидуальностью.

Благодаря этому подходу, Голливуд перестал сосредотачиваться на одинаковых жанрах и сюжетах, фильмы, созданные в этот период, были разнообразны, сложны и отвечали социальной действительности того времени. Концом Нового Голливуда можно считать фильм «Челюсти» Стивена Спилберга, который вышел на экраны в 1975 году, так как начиная с 1975 года Голливуд сменил курс на зрелищное кино, поскольку понял, что зрителям больше не интересны остросоциальные и политические темы. Зрелищное кино позже переросло в блокбастеры, которые и сейчас не теряют свою актуальность.

Руководство киностудий Голливуда пытались создавать фильмы для молодежной аудитории, но они не окупались и не пользовались большим успехом, причиной этого было то, что руководство перестало понимать свою аудиторию. Они не могли предсказать, какой фильм будет успешным и какой нужно финансировать, поэтому они выбирают стратегию финансировать малобюджетные фильмы.

В период Нового Голливуда, или по-другому Голливуда эпохи Ренессанса было создано несколько фильмов, которые в историю вошли как независимые фильмы, например, фильм Артура Пенна «Бонни и Клайд» 1967 года был создан на студии «Warner Brothers».

В целом 1960-е годы для американского кинематографа — это время противоречий и бунтов. Во многом на кинематограф повлияли изменения, которые произошли в социокультурной среде США, а именно усилилась борьба между бедными и богатыми, усложнились расовые конфликты, а также обострились студенческие бунты. Фильмы 1960-х годов — это фильмы контркультуры, так называемые фильмы «бунтующего» поколения. Наблюдается протест против прежних устоев, как в социальной жизни, так и в кинематографе, против голливудской культуры в кино.

Фильмы независимых режиссеров пытались максимально передать настроение бунтующего поколения, зачастую изображая байкеров, хиппи и другие субкультуры. Примерами таких фильмов могут служить «Дикие

ангелы» Роджера Кормана 1966 года, «Псих-аут» Ричарда Раша 1968 г., «Беспечный ездок» Денниса Хоппера 1969 года и другие. Примечательно то, что независимые фильмы, повествующие о субкультурах, создавались всего несколько лет и потеряли свою актуальность в начале 1970-х годов. Тем не менее, фильмы оказали огромное влияние на независимое киноискусство последующих десятилетий.

В начале 1970-х годов бунтующая тематика перетекает в голливудское кино, но она направлена не на отображение действительности, а на разрушение бунтующего зрителя. Фильмы осуществляют зрительскую потребность в бунте, но без глобальных последствий.

Стоит отметить, фильмы, которые поднимают расовые проблемы, получившие расцвет в 1960-х годах. Режиссеры поднимают раннее запретные темы на всеобщее обсуждение, например, фильм «Пражский блюз» (1961) М. Ритта, «Угадай, кто придет к нам обедать» (1967) С. Крамера и ряд других фильмов, которые поднимают расовую проблему с точки зрения любовных взаимоотношений между белокожими и чернокожими.

В 1962 году выходит фильм Роджера Кормана «Захватчик», повествующий о принятии закона об интеграции, позволяющий темнокожим детям учиться с белыми детьми. Фильм полностью соответствует актуальным историческим событиям, так как «южане» были против интеграции и проявляли свое несогласие насильственными методами.

Также остросоциальным фильмом является «Черный как я» Карла Лернера 1964 года, фильм направлен на объединение нации, так как показывает неразрывность судеб белого и черного населения США.

Кинопроизведения независимых режиссеров являются некой рефлексией над тем, что происходит «здесь и сейчас», а именно фиксирует переоценку ценностей, которая царила в обществе. Поэтому можно сделать вывод, что фильмы независимых режиссеров относятся ко времени и месту, они сугубо национальны, так как являются отображением общих настроений

и явлений. В отличие от массового кино, который направлен на каждого, вне зависимости от страны.

Еще одним фактором, который повлиял на киноиндустрию США явилось то, что в 1967 году был упразднен кодекс Хейса, согласно которому нельзя было снимать фильмы, которые содержали жестокое насилие, сексуальные сцены и все то, что могло подорвать нравственные устои зрителей.

В 1969 году выходит фильм «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера. Фильм, который затрагивает темы гомосексуализма, а также открыто показывает сцены сексуального характера. Мало того, что фильм был допущен к показу, но и завоевал три статуэтки Оскар, в том числе и как лучший фильм года. Это свидетельствует о том, что традиционные ценности американского общества меняются, и на смену им приходят совершенно другие, и это происходит не в узком кругу, а затрагивает все больше и больше людей.

Молодые режиссеры были, как против ценностей, которые несла в себе система Голливуда, так и против «системы звезд», которая была сформирована. Формируется новый персонаж – аутсайдер, который не имеет за собой четкой ячейки в обществе. Более того, он и внешне и внутренне представляет собой неуверенного и сомневающегося человека. Эти изменения привели к смене «системы звезд» и появились новые актеры, которые отвечали всем изменениям, такие как Дастин Хоффман.

Новый персонаж переходит из фильма в фильм независимых режиссеров, Елена Карцева пишет так: «В «Полете над гнездом кукушки» получил свое законченное развитие образ «аутайдера» - человека без определенных занятий и общественного положения, да и не стремящегося к той устойчивости, которая определяется материальным достатком, противостоящего традиционным голливудским персонажам. Исследование этого образа началось в фильме М. Николса «Выпускник» (1967) и было

продолжено в картинах «Беспечный ездки» Д. Хоппера (1969), «Ресторан Алисы» А. Пенна (1969), «Пять легких пьес» Б. Рэфелсона (1970)».¹⁰

На роли в этих и других фильмах приглашаются новые неизвестные актеры, такие как Джек Николсон, Аль Пачино, Дастин Хоффман и другие.

В 1970-х годах политическая ситуация в США начинает меняться, что отразилось на обществе и кинематографе. Многие молодежные протесты сошли на нет по причине окончания войны во Вьетнаме, а также негритянские бунты лишились своего предводителя Мартина Лютера Кинга и поддерживающих их банды «черных пантер». Нельзя сказать, что бунтов и протестов не было вообще, они стали локальными и не имели массовости. Молодежные бунты не имели единого ядра и определенной цели, поэтому к 1970-м годам инициатива практически сошла на нет. Изменения в обществе поменяло отношение крупных киностудий к независимым режиссерам, а именно после 1975 года, киностудии прекращают работу с независимыми режиссерами, взяв курс на более простое кино, в котором отображаются вневременные ценности, такие как семья и любовь.

Выходом из сложившейся ситуации явилось то, что многие фильмы независимых режиссеров начали создаваться для телевидения. Этому поспособствовала речь 1978 года Конгресса США: «Общественное телевидение должно включать значительный объем программ независимого производства, фокусируя внимание на широком спектре вопросов» (цитируется по Tzioumakis Y. *American Independent Cinema*).¹¹

Таким образом, производство независимых фильмов начинает спонсироваться телеканалами, а также дочерними студиями крупных кинокомпаний.

¹⁰ Карцева, Е. Н. Американский кинематограф 60-х-80-х годов и проблема постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Карцева Елена Николаевна. – Москва, 1991. – 36 с.

¹¹ Tzioumakis Y. *American Independent Cinema*. Edinburgh University Press, 2006. P. 208.

Эммануэль Леви выделяет трех ключевых режиссеров, которые повлияли на развитие независимого киноискусства: Джон Кассаветис, Роберт Олтмен и Мартин Скорсезе¹².

Автор выделяет, что каждый из них обладал особенностями, которые повлияли на становление стилей многих других режиссеров, так фильмы Джона Кассаветиса обладали реализмом, который поэтизировал момент повседневности. Также режиссер является уникальным феноменом, так как он, будучи актером в Голливуде, зарабатывал деньги на финансирование собственных фильмов. Он послужил примером для таких актеров, как Стив Бушеми, Шон Пенн, Тим Роббинс.

Творческий стиль Роберта Олтмена ассоциируется с уникальной способностью создавать общественный портрет в сатирической форме, нарушая привычные установки и восприятие кинофильма. Более того, образ общественности, зачастую противоречит общепринятым канонам. Он повлиял на таких ключевых режиссеров, как Пол Томас Андерсон, Александр Рокуэлл.

Особенность творчества Мартина Скорсезе заключается в том, что он, как и Джон Кассаветис, работает в русле реализма, но не поэтизирует жизнь, а придает ей дерзкий стиль. В его кинопроизведениях отдельное место занимает улица, как место, которое отображает общественные ценности, например, фильмы «Злые улицы» 1973 года и «Таксист» 1976 года. Более того, фильм «Таксист» демонстрирует отголоски бунтующего времени 1960-х годов.

Тем не менее, это не означает, что в истории кинематографа существуют только три режиссера, которые оказали влияние на последующие десятилетия. Важно упомянуть таких режиссеров, как Роджер Корман, который повлиял на развитие жанра фильма ужасов, а также Сэмюэл Фуллер, который снимал фильмы на «неудобные» для общества темы.

¹² Levy E. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film. New York University Press, 1999. P. 102-152.

Режиссеры 1970-х годов создавали произведения, которые доступны для понимания масс. Кинематографисты создавали кинематограф не для элиты, а их целью было поднять культуру масс путем создания такого кино, в котором бы сложные актуальные проблемы были помещены в простую форму.

Стоит отметить, что во вторую половину 1970-1980-х годов развивается кинематограф постмодернизма, который повлиял на жанровую систему, происходит смена жанров. Френсис Форд Коппола начинает трилогию «Крестный отец», где в самой трилогии изменяется жанровая система гангстерского кино.

Популярными жанрами становятся фантастика и фильмы ужасов. Большое влияние на жанр фантастики оказали фильмы Джорджа Лукаса «Звездные войны», которые стали прорывными в области технологий и зрелищного кино, а также фильм «ТНХ 1138» 1971 года, который тоже повлиял на популярность жанра фантастики в последующие годы. Также, в 1977 году выходит фильм «Голова-ластик» Дэвида Линча, который соединяет в себе наработанный опыт немецких экспрессионистов и традиции сюрреализма.

Таким образом, конец 1970-е годы – это появление новых независимых режиссеров, которые формировали свой стиль на протяжении 1980-х годов, искали новые воплощения. Независимые фильмы 1980-х годов не похожи друг друга, так как режиссеры ищут свой собственный стиль и появляется больше свободы в создании и распространении кинопроизведений.

Отличительная черта независимого кинематографа США заключается в том, что сложные философские идеи режиссеры закладывают в простую форму. Более того, принято считать, что независимый кинематограф — это кино для элиты, но многие американские режиссеры 1960-х годов стараются придать своим работам видимость стандартной голливудской продукции, например, таким режиссером является Артур Пенн, Мартин Скорсезе и другие.

1.3. Анализ социокультурной среды США 1960-1980-х гг.

Рассмотрение независимого кинематографа невозможно без анализа социокультурной среды в которой он «родился», а 1960-е представляют собой бурное время. Многие исследователи независимого кинематографа рассматривают его в купе с социальными изменениями, например, Елена Карцева, Джефф Кинг, Эммануэль Леви и другие.

Вторая мировая волна оказала мощное воздействие на сознание американского общества, а именно США, как страна, которая участвовала во Второй Мировой войне, пострадала меньше, чем Европа и СССР. Более того, война обогатила экономику США и в то время, когда везде была разруха, в США был период экономического процветания, что повлекло за собой новый образ жизни среднего класса. Послевоенное общество превратилось в общество потребления, где улучшение качества жизни стало самостоятельной целью. Согласно Х. Ортеге-и-Гассету¹³, такое общество только потребляет и ничего не созидает, что несомненно приводит к разрушению. Таким образом, война оказала влияние на сознание рядового американца: если раньше он бы внутренне ориентирован и воспитывался на ценностях, которые были заложены в нем родителями и обществом, более того, он был индивидуален, но после войны он стал равняться на остальных, т.е. стал «массовым человеком». Молодежные бунты были направлены против «потребительских ценностей», молодежь стремилась жить не так как их «отцы», поэтому во многом 1960-е – это отношение «отцов и детей», которые вылились в контркультуру. Термином контркультура принято обозначать ряд довольно близких идейных течений, которые направлены против традиций и устаревших культурных форм. Более того, контркультура способствует созданию универсальной модели альтернативного поведения. Контркультура – это не только новая философия, но и полностью изменение сознания и образа жизни, например, в США появляется «хиппизм», который

¹³ Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. пер. Гелескула А.М., 1991. URL: http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html

предполагал альтернативный образ жизни. Контркультура предполагает критику формирования личности обществом, поэтому в США появляется бунт против социальных рамок, так общество разделилось не только по расовой и религиозной принадлежности, но и по возрастному признаку.

Вследствие Второй мировой войны формируется не только общество массового потребления, но формируется особая социальная группа - подростки, более самостоятельная по причине того, что большинство взрослых были на службе.

Тем не менее, демографическое изменение стало заметно только в следующем десятилетии. В 1950-х годов начинается самоидентификации подростков (молодежи) как социальной группы, которая имеет свои особенности.

Ромил Соболев¹⁴, анализируя американский кинематограф 1960-х годов, приводит цитату, которая емко характеризует социальную обстановку: «Экономическое и социальное положение молодых американцев характеризуется дискриминацией во многих областях общественной жизни, побуждая их к критическому осмысливанию действительности, радикальному образу мышления. Участие молодежи в прогрессивных социальных движениях предопределено целым комплексом нерешенных социальных проблем, многие из которых наиболее остро стоят именно перед молодежью. Рынок труда переполнен молодыми людьми, ищущими работу, на производстве существует возрастная дискриминация, расовая сегрегация стоит преградой на пути негритянской молодежи, многие студенты несут непосильные расходы на образование».¹⁵

Все недовольства привели к тому, что формируется контркультура, направленная на разрушение традиционных ценностей. Таким образом, контркультура – это своего рода социальный ответ молодежи на культ потребления.

¹⁴ Соболев, Р. П. Голливуд. 60-е годы. М., 1975. С. 41.

¹⁵ Сб. Общественно-политические движения в США. М., 1974. С. 175.

Матецкая А.В.¹⁶ считает, что развитие контркультурных настроений происходило в несколько поколений, а именно первое поколение – это «битники», которые придерживались богемного стиля и считали, что только через искусство возможно самовыражение личности.

На смену «битников» пришло поколение «хиппи», которые нарушают традиционные ценности, такие как семья (практиковали свободную любовь), а также употребляют различные виды наркотиков, дабы расконечить собственное «Я» и приобщиться к Абсолюту. Также они были против технического прогресса и ратовали за естественный образ жизни, были против войны во Вьетнаме. Образ «хиппи» стал символом США 1960-х годов. «Хиппизм» как течение прекратило свое существование к 1970-м годам.

Отдельную ячейку занимают идеологические протесты негров против сегрегации. Протесты были направлены на то, что чтобы негры получили такие же права, которые имеют белые американцы. Акции протеста с требованием равноправия начались еще в 1958 году, когда несколько молодых чернокожих юношей заняли места для белых в закусочной. Так, благодаря этому инциденту началась волна сидячих забастовок, когда в официальных заведениях чернокожие занимали места только для белых. Новая волна протестов связана Мартином Лютером Кингом, который активно боролся с дискриминацией по расовому признаку, сегрегацией и расизмом, а также он выступал против войны во Вьетнаме. В знаменитой речи Мартина Лютера Кинга «У меня есть мечта», произнесенной 28 августа 1963 года, он провозгласил то, что чернокожие и белокожие могут существовать вместе, как единая нация.

Правительство провело ряд мер, чтобы обеспечить чернокожим американцам такие же права, в 1964 году Линдон Джонсон, 36-й президент США, подписал закон о гражданских правах 1964 года, в котором

¹⁶ Матецкая, А. В. Социология культуры : учебное пособие / А. В. Матецкая. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. С. 243-246.

запрещалась расовая дискриминация в сфере торговли и приеме на работу. Но окончательно движение за гражданские права закончилась в 1968 году, когда конгресс США подписал законопроект, согласно которому федеральное правительство обеспечивает равные права для граждан по всей территории США, даже если отдельные штаты этого не делают.

Но многие американцы, особенно на юге страны, все равно оставались расистами, тому пример агрессия Ку-клукс-клана и рядовых американцев.

Тактика Мартина Лютера Кинга была достаточно мирной, он ратовал за объединение людей, но существовала также агрессивная партия «Черных пантер», которые выступали за то, что войну можно искоренить только войной.

Конец 1960-х годов – достаточно беспокойное время для всей страны США, так как многие влиятельные политические деятели были убиты, а именно Роберт Кеннеди, Мартин Лютер Кинг, Малкольм Икс.

Также продолжалась война во Вьетнаме и были локальные бунты расовых и сексуальных меньшинств. В 1970-х годах президентом стал Ричард Никсон и появился новый политический курс, а именно новое правительство провозгласило отказ от военных действий во Вьетнаме, так война во Вьетнаме закончилась в 1973 году.

Благодаря этому многие бунты сошли на нет, по причине того, что у них не было единого стержня, ради которого стоило бы объединиться, но расовые конфликты так и остались. Так как правительство не могло решить конфликты лишь принятием тех или иных законов.

Появление новых «правых» и избрание Р. Рейгана президентом США в 1981 году послужило тому, что был выбран новый курс за политику возвращения к прежним ценностям, особенно они были направлены против контркультуры.

Результатом молодежных бунтов явилось то, что стали появляться новые субкультуры. Таким образом, можно заметить, что общество претерпело изменения в 1960-х годах, что не могло не отразиться на

искусстве, в частности в кинематографе. Более того, расовые конфликты с одной стороны разделили американское общество, но в тоже время сплотили его, так у многих людей появилось то, ради чего стоит объединиться.

Выводы:

Термин «независимый кинематограф» не имеет единого значения, так как в разное историческое время его сущность менялась. Более того, независимое кино – это прежде всего авторское кино, поэтому каждый кинематографист вкладывает что-то свое в это определение, согласно своим собственным убеждениям. Можно сказать, что независимый кинематограф – это национальное кино, так как представляет собой синтез субъективного авторского видения и отражение актуальных социокультурных проблем.

Тем не менее, в независимом кинематографе 1960-1980-х годов можно выделить ряд признаков, которые будут характерны для киноискусства этого периода.

Период 1960-х годов – это время социальных изменений, но также это период модерна в истории американского кино, когда создается что-то новое, что отличается от традиционного искусства.

В свою очередь вторая половина 1970-х и 1980-е года – это время нового поиска творческого пути и становление нового американского независимого кинематографа, который оказал огромное влияние на последующие десятилетия.

Можно утверждать, что социальнокультурные изменения совпали с изменениями, которые происходили в кинематографе США, поэтому 1960-1980-е можно назвать временем повсеместных перемен, как в искусстве, так и в социокультурной среде. Молодое поколение стремилось создать собственную культуру, а молодые кинематографисты создавали собственное кино, чтобы обеспечить эту культуру.

2. АНАЛИЗ КЛЮЧЕВЫХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ ПЕРИОДА 1960-1980-Х ГГ.

Рассмотрение кинематографа и социокультурной среды невозможно без анализа ключевых фильмов эпохи, которые воплотили в себе признаки независимого кинематографа, а также повлияли на развитие киноискусства в США в последующие десятилетия.

В данной главе будет проанализировано два кинопроизведения независимого кинематографа, отобразившие социокультурные изменения. Для того, чтобы продемонстрировать как кинопроизведение может являться воплощением социальных настроений были выбраны кинопроизведения «Тени» Дж. Кассаветиса 1959 года и «Беспечный ездох» Денниса Хоппера 1969 года, так как данные фильмы максимально передают «дух эпохи» и отвечают признакам независимого киноискусства 1960-1980-х гг.

2.1. Анализ кинопроизведения «Тени» Джона Кассаветиса 1959 г.

Фильм «Тени» имеет две версии, первая версия 1957 года более авангардная, она отличается экспериментами с монтажом, ракурсами съемки и ритмом самого фильма. Сам Джон Кассаветис пишет так: «У нас получилось интеллектуальное и абсолютно «нечеловеческое» кино. Я возлюбил камеру, технику, красивые кадры и эксперименты ради них самих. Я использовал технику съемки, играя с ритмом, используя широкофокусники, съемку сквозь деревья и окна. Ритм получился красивый, но к людям он отношения не имел».¹⁷ Так, Дж. Кассаветис решает переснять фильм, и спустя два года в 1959 году выходит вторая версия фильма, где режиссер сосредотачивает внимание на человеческих взаимоотношениях и развитии характеров персонажей. Особенностью фильма и вообще творчества Джона Кассаветиса является то, что он «вручает» создание фильма актерам, которые полностью создают характеры персонажей.

¹⁷ Карни, Р. Фрагменты из книги Кассаветис о Кассаветисе // Cineticle. URL: cineticle.com/slova/39-cassa-about-shadows.html.

Фильм был профинансирован самим Дж. Кассаветисом и пожертвованиями обычных людей, поэтому является малобюджетным.

Кинопроизведение начинается с танцев, где играет молодежная музыка. На протяжении всего фильма можно услышать джазовую музыку, которая является знаком свободы вообще и свободы самовыражения, так как изначально музыкальный язык джаза базируется на импровизации и творческого вдохновения. Также джазовая музыка является символом американской культуры XX века. Фильм построен на крупных кадрах, так фиксируется «лицо» персонажа и его внутренние переживания, что отвечает задумке автора. Стоит отметить, что камера всегда следует за героями, не она рождает сюжет, а герои сами формируют историю, позволяя камере это запечатлеть.

Главные герои – чернокожая семья (два брата и сестра). Стоит отметить, что младшие брат и сестра выглядят скорее белокожими, тогда как их старший брат Хью чернокожий.

Хью – певец, который пытается всеми силами пробиться на эстраду и стать знаменитым исполнителем, но ему приходится работать в забегаловках и барах. Он часто выступает в качестве защитников и отца для своих младших братьев и сестер. В фильме, он – единственный, кто не надевает маски и живет предельно честным с самим собой.

Бенни – музыкант, который не имеет цели в жизни. Он тусуется с белокожими ребятами и часто попадает в переделки. Он выступает тем, кто постоянно прячется за маски и только в конце фильма понимает, кто он есть на самом деле. Также это подчёркивается тем, что в толпе он всегда обособлен, так формируется образ персонажа, который находится не на своем месте, он – не часть общества, в котором состоит.

Лелия пробует себя в качестве писателя. Она как Бенни – та, кто постоянно носит маски, изначально она надевает маску интеллектуала-битника, потом обольстительницы и наконец сильной независимой женщины, но в конце фильма они все разрушаются и перед зрителем

оказывается слабая женщина, которая мечтает о настоящей любви. Именно на ее сюжетной линии сосредоточена расовая проблема, и именно ее возлюбленный Тони узнает, что она чернокожая и не может этого принять.

Тони – белокожий юноша, который подстраивается под общество и ситуации. Он своего рода конформист, который принимает общественные порядки и клише, по которым живет американское общество.

На протяжении всего фильма присутствует индекс – скульптуры, но всегда показывается или ее фрагмент, или сломанная статуя. Статуи можно соотнести с персонажами фильма, так как они находятся в поиске себя и не имеют целостную форму.

Также в фильме присутствуют скульптуры масок и тема скрывания людей за масками и жизненных клише. Например, Бенни с друзьями обсуждают скульптуры в музее «Метрополь», где Бенни, увидев скульптуру маски говорит, что сфотографирует её и поместит на рождественскую открытку (рис. А1). Это можно интерпретировать как то, что рождественские открытки в американском обществе, где часто изображается счастливая американская семья, это ничто иное как обман, маска и лишь иллюзия счастливой семейной жизни.

Вообще все действия в фильме происходят в городе, формируется пространство неких каменных джунглей, в котором живут герои.

Фильм выстроен линейным способом, нет перекрестного монтажа. Вообще монтаж фильма достаточно экспериментален, так как фильм построен долгими сценами, и склейка кадров происходит не там, где ее ожидает зритель. Это придает фильму правдивость и жизненность, так как большая длительность кадра — это прерогатива жизни, в которой нет монтажа.

Изначально, их сюжетные линии никак не связаны, но до того момента, когда случается конфликт на расовой почве. Примечательно, что расовая проблема рассматривается не со стороны пафоса или трагедии, а со стороны отношений мужчины и женщины. Тони не может принять, что Лелия

чернокожая, но позже понимает, что нет разницы между ними. Фильм поднимает проблему самоидентификации человека: кто он, живет ли в «масках» или он предельно честен с самим собой.

Фильм полностью относится ко времени и месту, так как в нем можно заметить черты независимого американского кинематографа.

Во-первых, фильм является импровизацией, в нем преобладает свободная драматургия. Сами актеры создают атмосферу и диалоги. Более того, на роли приглашены непрофессиональные актеры. Также в фильме присутствует повторение одних и тех же кадров, например, в моменты драки. В фильме используется ручная камера и прием длиннофокусной оптики, которые дают ощущение достоверности происходящего.

Во-вторых, фильм обращен к молодому поколению. Фильм сделан для людей, про людей и профинансирован такими же людьми. Более того, фильм сосредотачивает свое внимание на самоидентификации героев, кто они в этом мире. Это проблема чаще всего присутствует у молодых людей, которые находятся в поиске самих себя. Стоит отметить, что фильм был хорошо принят публикой, так как фильм затрагивает социальные проблемы через понятный обществу язык – язык человеческий отношений.

В-третьих, джазовая музыка относит зрителя к конкретной культуре и образу жизни, а именно к свободе и праву самовыражения.

В-четвертых, в кинопроизведении происходит отказ от главного героя, в центре повествования находится семья, которая не имеет биографию. В центре повествования персонажи, которые даны лишь образами, но их объединяет общность судьбы.

Кинопроизведение «Тени» поднимает острые социокультурные проблемы, такие как дискриминация по расовому признаку и проблему самоидентификации человека. В фильме показано, как общество прикрепляет к человеку конкретные социальные ярлыки, которые могут не соотноситься с его внутренней составляющей. Но все проблемы рассматриваются через призму авторского видения проблемы и ее решения.

2.2. Анализ кинопроизведения «Беспечный ездоk» Денниса Хоппера 1969 г.

Фильм «Беспечный ездоk» является культовым в истории американского кинематографа, так как начал новую эпоху в его развитии. «Беспечный ездоk» был создан при бюджете 360 000 \$, а собрал в прокате больше 40 000 000 \$, это не могло остаться незаметным для голливудской киноиндустрии. Так, благодаря этому фильму изменилось отношение голливудских кинопроизводителей к независимым режиссерам.

Н. Аграновский считает, что фильм является «духом эпохи»¹⁸, так как был максимально приближен к реальности, что выражалось не только в актерской игре, но и в том, что фильм представляет собой квинтэссенцию контркультурных настроений 1960-х годов.

В кинопроизведении «Беспечный ездоk» диалог со зрителем осуществляется на трех уровнях: материальный, индексный и иконический.

Первыми в механизм коммуникации вступают материальные знаки.

Свет в произведении играет важную роль, так как он создает тени и выделяет главных персонажей, например, солнечные лучи падают на героев во время их пути, таким образом, сам Бог освещает им путь и направляет их (рис.А2).

В отличие от других фильмов в «Беспечном ездоке» режиссер использует популярную рок-музыку 1960-х годов, а не саундтреки, написанные специально для фильма. В фильме используется музыка, актуальная для 1960-х годов, а именно рок-музыка таких групп, как The Band, Steppenwolf, The Byrds, а также Джимми Хендрикса. Специально для фильма была написана песня «Ballad of Easy Rider» при участии Боба Дилана и Роджера МакГуинна. Музыка является маркером для определенного образа жизни и мировоззренческих ценностей. Рок-музыка является маркером субкультур 1960-х годов, таких как «хиппи». Таким образом, музыка

¹⁸ Аграновский, Н. С. Больше, чем «Беспечный ездоk»: режиссёрский путь Денниса Хоппера [Электронный ресурс] / Н.С. Аграновский // Артикульт – 2011. - №3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/bolshe-chem-bespechnyy-ezdok-rezhisserskiy-put-dennisa-hoppera>.

соотносит зрителя со свободой и правом быть тем, кем ты хочешь быть, а не тем, что ожидает общество.

Следующими во взаимодействие со зрителем вступают индексные знаки, которые указывают зрителю на более глубокий и точный смысл знаков.

Герой «Капитан Америка» является воплощением человека, ищущего США везде, об этом свидетельствует то, что на его байке, куртке и шлеме присутствует символика государства. Более того, он чувствует, что их конец предопределен, так в начале фильма он говорит «Я сломаюсь» и на протяжении всего фильма намекает на трагический конец. В начале фильма он бросает часы на дорогу, которые остановились на определённом времени 6-10. Это можно интерпретировать, как 1960-е года – это время контркультурных настроений.

Билли – напарник и друг «Капитана Америки», он является тем, кто верит в «американскую мечту» и в то, что её можно обрести. Но если «Капитан Америка» – пассивный представитель байкерской культуры, то Билли, наоборот, может ввязаться в драку и ведет себя более агрессивно.

Джордж Хенсон является неким синтезом бунтаря и консервативного американца. Он переступает через традиции и общественные рамки в пользу свободы.

Герои фильма часто на ночлег останавливаются в разрушенных домах – это своего рода это образ визуальный образ их внутреннего состояния.

На протяжении всего фильма формируется образ США: символика государства, природа, пригородные мотели, парад, бескрайние дороги – знаки, которые указывают на определенное место действия, а именно США 1960-1970-х годов. Также на протяжении своего пути герои встречают разных представителей народов и субкультур. Так, они останавливаются у «хиппи», где длинным планом фиксируются их лица – своего рода это «лица» эпохи и представители «хиппизма».

Образ общества в фильме поделен на две составляющих, одна часть – это свободные хиппи, а другая половина – это консервативные среднестатистические американцы.

На протяжении всего фильма возникает образ решетки. В начале своего пути образ решетки накладывается на героев, как символ того, что они находятся в клетке общественности и не могут вырваться. Далее образ решетки только усиливается, пока они не попадают в тюрьму, где их несвобода становится физической.

Конечным пунктом их пути становится Марди Гра – это своего рода аналог русской недели перед Великим постом, поэтому путешествие героев имеет сакральный смысл, а именно герои в своем пути восходят к Богу. Более того, Марди Гра – это также маскарад, который можно понимать, как противопоставление социальным нормам общества, которые прикрепляют человека к конкретному социальному ярлыку.

Отдельное значение имеют наркотики как то, что может вывести человека на уровень сверхчувственности и расконечить его. На протяжении всего фильма, герои употребляют кокаин и марихуану, именно в эти моменты происходят разговоры о месте человека, о свободе и государстве. Например, в момент принятия сильных наркотических средств герой «Капитан Америка» разговаривает с Богом и пытается понять, почему тот его оставил.

Следующим этапом в диалоге зрителя с кинофильмом являются иконические знаки.

В фильме довольно расплывчаты завязка, кульминация и развязка, так как фильм представляет собой путешествие. Жанр роуд-муви формирует пространство поиска «американской мечты», а также позволяет сформировать образ США и людей, которые в ней живут.

Использование такого приема, как «флэшфорвардс», т.е. использование кадров, которые немного опережают действие фиксирует предопределенность событий, рок судьбы.

Можно сказать, что трагическая предопределенность присутствует на протяжении всего фильма, начиная с остановившихся часов и заканчивая приемом «флэшфорвардс». В кинопроизведении «Беспечный ездки» главенствует тема неспособности воспользоваться свободой, что влечет за собой чувство обреченности.

Романтизируется образ хиппи и байкеров, фильм создает новую мифологию, отличную от голливудских фильмов. Трансформируется образ байкера – из субъекта насилия, он превращается в объект насилия.

Кинопроизведение поднимает тему свободы, которая является основной в культуре и политике США этого времени. Герой Джорджа Хенсона говорит: «Думать о свободе и иметь свободу – это разное. Страх свободы приводит к опасности». Главные герои свободны, но они не знают, как воспользоваться свободой.

Фильм полностью соотносится со временем и местом, так как в нем можно выделить ряд характерных признаков независимого кинематографа 1960-х годов.

Во-первых, в фильме представлена культура хиппи – это своего рода попытка людей создать свое общество и свой мир, которые не смогли найти себе места традиционном обществе. В фильме отображено американское общество всех слоев населения: от частных поселений до огромных городов. Более того, в качестве массовки используются люди, которые пришли с улицы на съемочную площадку. Во-вторых, использование рок-музыки, как маркера культуры хиппи, определенного образа жизни и мировоззренческих ценностей. Фильм подчеркивает параллельность развития музыки и киноискусств, так как в фильме используются популярные треки 1960-х годов. В-третьих, экспериментальность, которая заключалась в операторской съемке и монтаже. Оператор Ласло Ковач снимает героев против солнца, таким образом образуются блики света, которые расходятся лучами. Также в фильме используется такой прием, как «флэшфорвардс». В-четвертых, в фильме выражено настроение контркультуры, но немного в измененном

ключе. Главные герои пытаются обрести свободу, но это несвобода от чего-то, а свобода вообще, и эта «свобода вообще» ни к чему не приводит.

Кинопроизведение «Беспечный ездук» является воплощением эпохи и актуальных проблем конца 1960-х годов, фильм поднимает проблему невозможности быть полностью свободным, даже если следовать альтернативному образу жизни. Более того, в произведении фиксируется доминирование правил общества над отдельной личностью и это доминирование доходит до крайности – убийства главных героев.

Выводы:

Таким образом, фильмы «Тени» Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездук» Д. Хоппера являются сугубо национальными, так как относятся ко времени и месту и более того отображают общественное настроение своего времени. Фильмы затрагивают разные проблемы, «Тени» затрагивают социальные проблемы, тогда как «Беспечный ездук» рефлексировал над понятием свободы и того, что она за собой несет. Тем не менее, фильм «Тени» начал новое течение независимого кинематографа, тогда как «Беспечный ездук» показал, что независимое кино может приносить прибыль и благодаря этому, крупные кинокомпании начали финансировать независимых режиссеров.

Фильмы заложили основу для многих независимых режиссеров современности, так, например, в творчестве Джима Джармуша отразились поэзии повседневности («Кофе и сигареты (2003)») и жанр роуд-муви, который является ключевым во всем его творчестве.

Несомненно, нельзя сказать, что независимый кинематограф является объективным отображением реальности, так как прежде всего в независимом кинематографе доминирует авторская составляющая. Тем не менее, кинематограф эффективно распространяет актуальные идеи и фиксирует изменения в социокультурной среде. На примере фильмов «Тени» Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездук» Д. Хоппера можно увидеть, как соотносится социокультурная среда и сугубо авторский режиссерский взгляд на проблемы. Фильмы рефлексировали над сложившейся общественной

ситуации и показывают разные способы ее решения, но если кинопроизведение «Тени» имеет некую надежду на обретение свободы самовыражения, то «Беспечный ездок» фиксирует тупиковость даже альтернативных путей решения.

Если сопоставить два кинопроизведения, которые появились с разностью в десятилетия, то можно проследить изменения, которые произошли в социокультурной среде. Так, в конце 1950-х годов, когда только формируются альтернативные образы жизни и начинает свое развитие контркультура, то можно увидеть, что общество имеет надежду на изменение. Через десятилетие появляется ряд фильмов, показывающие что никаких изменений не будет и все попытки что-то поменять обречены на провал, таким фильмом является «Беспечный ездок» Д. Хоппера. В двух фильмах отображаются контркультурные настроения, так используется образ «масок» и «маскарада», как некоего противопоставления социальным нормам и рефлексии над способностью общества навязывания ролей и масок. Но если герои «Теней» живут в этих «масках» и на протяжении всего фильма зритель может наблюдать над попытками героев от них избавиться, то герои «Беспечного ездока» сознательно выпадают из течения жизни (выбрасывание часов на дорогу) и социальных установок.

Кинопроизведения рефлексиируют над общественной проблемой доминирования социальных установок общества над личностью индивида, но произведения не показывают одного главного героя, который справляется с проблемой по средствам бунта. Фильмы предоставляют ряд героев, которые имеют общую судьбу, таким образом, индивидуальное растворяется в коллективном. Можно предположить, что формируется «портрет» общественности, которая не имеет конкретной социальной привязки, но которая пытается превозмочь доминирование социальных традиций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование посвящено изучению независимого кинематографа 1960-1980-х годов, в частности определению сущности независимого кинематографа, выявлению особенностей развития американского киноискусства, анализу социокультурной среды 1960-х-1980-х годов и анализу ключевых кинопроизведений периода.

В первой главе «Американский независимый кинематограф 1960-1980-х гг.» была решена проблема определения сущности и развития американского независимого киноискусства 1920-1980-х годов, а также была рассмотрена социокультурная среда изучаемого периода.

Во второй главе «Анализ ключевых кинопроизведений периода 1960-1980-х гг.» были проанализированы два кинопроизведения, воплотившие в себе черты независимого киноискусства. На примере двух кинопроизведений «Тени» Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездок» Д. Хоппера было установлено, что независимый кинематограф обладает способностью рефлексии над проблемами социокультурной среды, а также их сопоставление друг с другом и с социальнокультурной средой способствовало установлению изменений, которые произошли с обществом на протяжении 1960-1970-х годов.

Производство фильмов предполагает социальное разделение, т.е. есть люди, создающие кино (владельцы киностудий) и есть потребители, которые исключены из процесса кинопроизводства и так было вплоть до появления первых портативных камер, т.е. до 1940-х годов.

Тем не менее, это не означает, что до 1940-х годов независимого кинематографа не существовало в США, вместе с появлением студии «United Artist» в 1919 году появляется и независимое производство кинофильмов.

И в первую треть XX века независимость определялась скорее по экономическим причинам, тогда как в последующие десятилетия к определению независимости прибавилось еще ряд признаков. Если говорить, о современном независимом кинематографе, то он имеет совсем иные

признаки, которые отличают его независимого кинематографа 1960-х годов. Это наглядно демонстрирует то, что определение и сущность независимого кинематографа менялись со временем, согласно техническим возможностям и тому, что режиссеры сами вкладывали в это определение.

Независимое кинопроизводство влияет на Голливудское кино, если какие-либо независимые фильмы пользуются огромным успехом, например, «Беспечный ездки» (1969г.) Денниса Хоппера. Голливуд берет это на вооружение и начинает снимать фильмы, похожие на успешные независимые. Также независимые режиссеры – это экспериментаторы, они экспериментируют, как с техническими возможностями, так и с художественными возможностями кинематографа как искусства. Так, в 1950-х годах независимые кинематографисты экспериментировали с форматом 3D и пытались создать эту картину на экране, спустя много десятилетий формат 3D становится популярным и используется Голливудом почти в каждом фильме.

Изменения в кинематографе связаны с изменениями в социокультурной среде, ярким примером можно назвать социальные изменения 1960-х годов в США, которые вылились в контркультуру и не могли не отразиться на кинематографе. Независимый кинематограф 1960-х-1980-х годов имеет свои отличительные признаки, а именно экспериментальность, параллельность искусств, развенчание голливудского мифа, а также воплощение культуры битников и хиппи на экране, как знаков альтернативного образа жизни.

Благодаря независимому кинематографу в 1980-х годах снова возродилась жанровая система, а также претерпели трансформацию знаки каждого жанра, что изменило и обогатило жанровую систему кинематографа.

Ключевыми фильмами эпохи можно считать «Тени» Дж. Кассаветиса 1959 года и «Беспечный ездки» 1969 года Денниса Хоппера. Фильмы являются репрезентантами эпохи и отображают все признаки независимого киноискусства 1960-1980-х годов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аграновский, Н. С. Больше, чем «Беспечный ездох»: режиссёрский путь Денниса Хоппера [Электронный ресурс] / Н.С. Аграновский // Артикульт – 2011. - №3. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/bolshe-chem-bespechnyy-ezdok-rezhisserskiy-put-dennisa-hoppera>.
2. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия. – М., 2003. С. 44-58.
3. Грот, Т. Американское независимое кино. С чего все начиналось // Киношкола завтра 2morrow film school. - Режим доступа: <http://2morrowfilmschool.ru/?press=251>
4. Дешин, С. Становление легенды. // Cineticle. - Режим доступа: <http://cineticle.com/focus/66-stanovlenie-legendi.html>.
5. Карни, Р. Фрагменты из книги Кассаветис о Кассаветисе // Cineticle. - Режим доступа: cineticle.com/slova/39-cassa-about-shadows.html.
6. Карцева, Е. Н. Американский кинематограф 60-х-80-х годов и проблема постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Карцева Елена Николаевна. – Москва, 1991. – 36 с.
7. Коростелева, Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы. // Киноведческие записки. - Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
8. Кемп, Ф. Кино. Всемирная история. – М., 2012. С. 357.
9. Матецкая, А. В. Социология культуры : учебное пособие / А. В. Матецкая. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. С. 243-246.
10. Меранже, Т. Роджер и мы. пер. Захаревич А. // Сеанс. - Режим доуспа: http://seance.ru/blog/interviews/corman_interview_cahier/
11. Мехошин, В. Ю. Американское независимое кино как феномен культуры 1960-2000-х гг. : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Мехошин Василий Юрьевич. – Пермь, 2013. – 6 с.

12. Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс. пер. Гелескула А. М, 1991. -
Режим доступа: http://lib.ru/FILOSOF/ORTEGA/ortega15.txt_with-big-pictures.html
13. Рутман, В. М. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Рутман Владимир Михайлович. – Санкт-Петербург, 2012. – 20 с.
14. Рутман, В. М. Критерии различия американского независимого и голливудского кинематографа [Электронный ресурс] / В. М. Рутман // Аналитика культурологии. – 2012. - №1(22). – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/814-24-4.html>.
15. Рябчикова, Н. Джон Кассаветис: независимый классик. / Киноведческие записки. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/991/>
16. Сборник. Общественно-политические движения в США. - М., 1974. – 175с.
17. Соболев, Р. П. Голливуд. 60-е годы. : монография / Р. П. Соболев. - Москва : Искусство, 1975. – 41с.
18. Hits, N. J. Cinema – on an Independent Note! // All light film magazine. – Режим доступа: <http://www.alllightsfilmmagazine.com/index.php/retrospective/masters-masterpieces/350-cinema-on-an-independent-note>.
19. King, G. American Independent Cinema : monograph / G. King. – London : I.B. Tauris, 2005. – 163 p.
20. Levy, E. Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film : monograph / E. Levy. – New York : New York University Press, 1999. - 8 p.
21. Tzioumakis, Y. American Independent Cinema : monograph / Y. Tzioumakis. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 11 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из ключевых произведений «Тени», 1959, Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездки», 1969, Д. Хоппера.



Рисунок. А.1 - «Фрагмент из фильма «Тени» Джона Кассаветиса, 1959»



Рисунок. А.2 - «Фрагмент из фильма «Беспечный ездки» Д. Хоппера, 1969»