

На правах рукописи

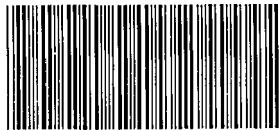
В. Мех

МЕХОНОШИН ВАСИЛИЙ ЮРЬЕВИЧ

**АМЕРИКАНСКОЕ НЕЗАВИСИМОЕ КИНО
КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ 1960–2000-х гг.**

Специальность
24.00.01 – Теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии



005061351

13 ЯНВ 2013

Киров – 2013

Работа выполнена на кафедре культурологии
ФГБОУ ВПО «Пермская государственная академия искусства и культуры»

Научный консультант:

Гашева Наталия Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии ФГБОУ ВПО «Пермская государственная академия искусства и культуры»

Официальные оппоненты:

Несмелова Ольга Олеговна, доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной литературы, ФГАОУ ВПО «Казанский (Приволжский) федеральный университет»

Ткачева Елена Петровна, кандидат культурологии, доцент кафедры социально-культурной деятельности НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов» (Кировский филиал)

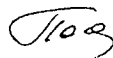
Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Пермский государственный педагогический университет»

Защита состоится «28» июня 2013 г. в 12.00 на заседании диссертационного совета Д 212.041.02 при ФГБОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет» по адресу: 610002, г. Киров, ул. Красноармейская, д. 26, ауд. 104.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Вятский государственный гуманитарный университет» по адресу: г. Киров, ул. К. Либкнехта, д. 89.

Автореферат разослан «___» _____ 2013 г.

Ученый секретарь диссертационного совета



Поспелова Н. И.

Общая характеристика диссертации

Актуальность темы исследования определяется общими процессами изменения культурного сознания на рубеже столетий, динамикой новаций в киноискусстве, открывающем сегодня новые пути познания и интерпретации усложняющейся реальности, формированием экранной культуры, а также необходимостью показать различные аспекты её функционирования. На современном этапе формы экранного творчества тесно взаимодействуют друг с другом, включая экранизации литературных произведений, биографии, фильмы-концерты, видеоклипы, аудиокниги. Изменяется «язык кино», обусловленный многоплановыми процессами его использования в новых типах культуры, порожденных информационным обществом и процессами глобализации. В данном контексте большую значимость приобретает обращение к американскому кинематографу, занимающему ведущее место в мировой киноиндустрии и в огромной степени включенного в глобализационные культурные процессы. Поэтому анализ сущностной природы независимого киноискусства, развивающегося в качестве альтернативы массовому кинематографу, через анализ его конкретных форм (особенно в США, где сложился центр мировой киноиндустрии) необходим для понимания процессов, происходящих в современной культуре.

Объектом исследования является американский независимый кинематограф 1960–2000-х гг. как феномен американской культуры.

Предмет исследования – ведущие тенденции и стратегии американского независимого кино в историко-культурной проекции развития американской культуры указанного периода.

Хронологические рамки исследования определяют **источниковую базу** работы. Она включает непосредственный киноматериал, программные кинематографические манифесты, интервью и статьи кинокритиков, режиссеров и продюсеров, отражающие вектор стремительного развития кино и его ли-

дирующие позиции в американской культуре обозначенного периода, а также экспериментальные возможности в области художественного языка.

Степень изученности материала. Трансформации выразительных средств киноискусства явились важнейшим фактором новой революции в культуре, расширившей границы привычного художественного пространства.

Исследования, направленные на изучение независимого американского кинематографа, могут быть разделены на две группы.

Первую группу составляют работы, посвященные изучению, осмыслению и трактовке теоретических оснований в целом и независимого кинематографа и авангарда в частности. Отметим здесь работы Б. Балаша, Д. Берра, Д. Бордвела и К. Томпсон, Л. Кулешова, Ч. Моллоя, Д. Нидхэма, Ж. Садуля, Х. Паттерсона, Р. Эберта, С. Эйзенштейна. Основной стратегией этих авторов стало теоретическое осмысление и анализ независимого кинематографа и авангарда.

Ко второй группе относятся комплексные исследования американского независимого киноискусства и авангарда (как отечественных, так и американских специалистов – теоретиков и практиков кино). Стоит отметить работы А. Артюх, П. Бискинды, Т. Брауна, Ч. Бэрона, Д. Гомери, Е. Карцевой, Д. Касона, Д. Кинга, Э. Леви, К. Мендрика, М. Ньюмана, Н. Ромбса, В. Рутмана, Ф. Томасуло, А. Хренова, Я. Цумакиса, а также работы по французскому киноавангарду В. Виноградова и по специфике киноавангарда в искусстве С. Бирюкова, А. Матявиной, А. Трепаковой¹.

¹ В их числе: Артюх А. Смена парадигмы развития киноискусства США: от классического Голливуда к Новому Голливуду. М., 2010; Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968; Бирюков С. Авангард: модули и векторы. М., 2006; Виноградов В. Французский киноавангард 20-х гг. М., 2011; Матявина А. Художественный авангард и образ культуры XX века. М., 2004; Рутман В. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ: СПб, 2012; Трепакова А. Современное американское кино в социально-культурном аспекте. М., 2003; Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Эйзенштейн-центр, 2000; Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: НЛО, 2011; Baron C., Cason D., Tomasulo F. P. More than a method: trends and traditions in contemporary film performance / Detroit: Wayne State University Press, 2004; Berra J. Directory of World cinema: American Independent. Chicago, University of Chicago Press, 2010; Biskind P.

Суждения перечисленных теоретиков сосредоточены вокруг конкретных аспектов изучения независимого искусства (экономических, социальных, политических), оставляя немало спорных проблем, связанных с кинематографом.

Первая проблема – отсутствие единого мнения относительно периодизации американского кино. Актуальными остаются вопросы об этапах развития независимого американского кино, а также о принципах и способах взаимодействия независимого и массового американского кинематографа.

Вторая существенная проблема – отсутствие единого мнения относительно того, что есть культурологическое исследование кинофильма. При этом большинство авторов отмечают, что все исследования культурных процессов и культурных предметов должны носить дискретный характер, тогда эволюция в «языке кино», т. е. в художественном и коммуникативном изменении, сможет вписываться в общий историко-культурный контекст.

Необходимость сформулировать культурологический взгляд на американское независимое кино стала основанием для привлечения работ общепhilosophического характера (Ж. Батай, Ж. Бодрийяр, Л. Витгенштейн, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ж.-Ф. Лиотар, Ю. Лотман, Г. Маркузе, Ф. Ницше, Х. Ортега-и-Гассет, Э. Фромм, М. Фуко, М. Хайдеггер, Й. Хейзинга, А. Шопенгауэр и др.), современных культурологов и философов (В. Библер, Н. Гашева, Б. Гройс, С. Иконникова, М. Каган, Н. Кириллова, И. Кондаков, В. Конев, А. Костина, М. Мамардашвили, Э. Маркарян, Б. Марков, В. Межуев, К. Разлогов, В. Розин, А. Флиер, Н. Хренов, Е. Шапинская, М. Ямпольский и др.), эстетиков (Ю. Борев, О. Кривцун), киноведов (Л. Белова, М. Блейман, В. Де-

Down and dirty pictures. L.: Bloomsbury, 2007; Bordwell D., Thompson K. Film art: an introduction. Boston, 1996; Brown T. Breaking the Forth Wall. Edinburgh University Press, 2012; Ebert R. Scorsese by Ebert. Chicago: The University of Chicago Press, 2009; King G. American Independent Cinema. Indiana University Press, 2005; Levy E. Cinema of outsiders: the rise of American independent film (1970–1999). New York University Press, 1999; Mendik X. Shoking cinema of the Seventies. Noir, 2000; Molloy C. Memento. Edinburgh University Press, 2010; Needham G. Brockeback Mountain. Edinburgh University Press, 2008; Newman M. Z. Indie: an American film culture. N. Y.: Columbia University Press, 2011; Patterson H. The cinema of Terrence Malick: poetic visions of America. L.: Wallflower Press, 2007; Tzioumakis Y. American independent cinema. Edinburgh University Press, 2006.

мин, А. Долин, С. Зельвенский, С. Зонтаг, А. Митта, А. Плахов, М. Туровская и др.), что позволяет в системном аспекте рассмотреть вопрос о природе американского независимого кино, его генезисе и роли в мировой культуре.

В диссертации подчеркивается, что большинство работ об американском киноавангарде (как у нас, так и на Западе) ограничено рамками 40–70-х гг. XX в. и исчерпывается историческим и искусствоведческим описанием. Единственная серьезная работа об американском киноавангарде, тоже, к сожалению, ограниченная рамками 40–70-х годов XX века, — монография А. Хренова «Маги и радикалы: век американского авангарда» (2011). Вместе с тем автор, акцентируя необходимость смещения исследовательского акцента в анализе кинотекста с формально-стилевого на исторический и даже политически-экономический, игнорирует саму специфическую природу кино как искусства: вне поля зрения остается связь кино как синтетического искусства с современным культурным сознанием в его контекстуальных связях с философией, процессами самоидентификации личности и общества в эпоху смены «культурной парадигмы», отношением к социокультурному фону эпохи современности и постсовременности. И в обозначенном контексте наблюдение над духовно-эстетическими новациями в структуре киновысказывания в историко-культурном и социокультурном аспектах должно занять соответствующее место в культурологических исследованиях.

Целью диссертационной работы является изучение специфики американского независимого киноискусства в контексте динамики культурного сознания 1960–2000-х гг.

Для достижения поставленной цели нужно решить следующие задачи:

— проанализировать исследовательские подходы, концепции и направления, наиболее адекватные культурологическому анализу состояния современного американского киноискусства;

— исследовать особенности визуального мышления и роль киновысказывания в контексте современной экранной культуры;

– выделить важнейшие этапы развития американского независимого киноискусства, выразившие концептуальные сдвиги в сфере культурной парадигматики;

– выявить интегративную природу американского независимого кино 1920–2000-х гг. в ее интертекстуальных связях с другими формами духовной и художественной культуры (философией, литературой, театром) в контексте авангарда и постмодерна;

– на материале фильма «Маленькая мисс счастье», используя комплексную методологию культурологического анализа, выявить многоуровневый характер киновысказывания в соответствии с избранной исследовательской стратегией.

Методологическая база диссертации. Учитывая интегративный характер культурологического подхода, диссертант включает в исследование категориальный аппарат смежных областей гуманитарного знания: философии, искусствознания, эстетики и семиотики. В основу исследования положен принцип системного подхода, в рамках которого используются историко-генетический, сравнительный, феноменологический, интерпретационный и структурно-семиотический методы, позволяющие рассматривать кино как культурный текст и многоуровневое явление.

Наиболее репрезентативными методологическими основаниями в контексте диссертационного исследования становятся: а) концепция М. Кагана¹, объединившего в своих работах изучение традиционной эстетики киноискусства с процессами социальной коммуникации и их техническими средствами; б) взгляды К. Разлогова, предпринявшего попытку изучения феномена децентрализации культурного кинопространства в эпоху формирования экранной культуры; в) выводы О. Аронсона о главенстве коммуникативной со-

¹ Аронсон О. Коммуникативный образ. М.: Новое литературное обозрение, 2007; Каган М. Морфология искусства. М.: Искусство, 1972; Разлогов К. Искусство экрана: от синема-графа до интернета. М.: Росспэн, 2010; Хренов А. Маги и радикалы: век американского авангарда. М.: НЛО, 2011.

ставляющей киноязыка; г) теоретическая концепция А. Хренова, который вводит понятия «нишевого» и «бифуркационного» авангарда, с помощью которых может быть описан характер культурных трансформаций.

Методологически обоснованным является обращение к постмодернистскому научному дискурсу работ Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Делеза, Ж. Деррида, Ж. Бодрийяра, М. Фуко, чьи исследования позволяют обратить внимание на «пористость», проницаемость смысловых конструкций культуры, в том числе и кинематографа.

Теоретическую базу диссертации составили исследования по теории, истории и социологии культуры, киноискусства, природе художественного образа, эстетике и культурологии (О. Аронсон, Р. Барт, М. Бахтин, Ж. Бодрийяр, В. Виноградов, Ж. Делез, Ж. Деррида, М. Каган, О. Кривцун, Ж.-Ф. Лиотар, Ю. Лотман, П. Огурчиков, К. Разлогов, М. Фуко, А. Хренов, В. Шестаков, М. Ямпольский).

Научная новизна исследования определяется недостаточным пониманием природы и вектора развития американского независимого кино, его стратегии, конкретных смыслов и новаций как способов репрезентации культурного сознания, а также недостаточной разработанностью теории и истории американского независимого кино в ее культурологической представленности:

– впервые в целостном исследовании с привлечением новейших исследовательских стратегий предпринимается попытка культурологического анализа генезиса, сущностной специфики и причин концептуально-семантических и технических трансформаций в американском независимом кино 1960–2000-х гг.;

– поставлена и разработана проблема культурообусловленности киновысказывания, связывающего повышенную экспериментальность американского независимого кино со становлением глобальной экранной культуры и медиа;

– выявлены и проанализированы в системных характеристиках социокультурные, эстетические, семиотические аспекты кинообраза в знаковых текстах американского независимого кино, выражающие новизну современной культурной парадигмы.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Культурологический принцип исследования требует выработки инструментария – особого интегративного подхода. Центральным пунктом культурологического исследования независимого американского кинематографа является констатация кризисности, обосновывающая «рваные» и эклектичные его формы, нарративную прерывистость и непоследовательность, вариативность смысло- и текстопорождения.

2. В контексте системного понимания культуры современный кинематограф определяется как вид «экранной культуры», включающий сложные сочетания кодов, смысл которых открывается только в реальном контексте экранного творчества.

3. Периодизация независимого американского кино обусловлена трансформациями «авторской» киноэстетики, усилением антропологического начала, реализованного через утверждение эстетики «чувственного» типа, когда достоверность внешнего опыта становится важнейшим фактором формирования киноэстетики. На разных этапах своего существования независимое американское киноискусство функционировало в качестве альтернативы коммерческому (массовому) кинематографу.

4. Трансформация «авторской» киноэстетики в «проектную» киноэстетику 70-х связана с кризисом жанра «документари» и появлением «мокьюментари», что эстетически выразилось в ведущей знакопорождающей роли интертекстуальности, деконструкции хронотопа, ассоциативных и метафорических рядов и формировании медийного кинотекста – и в целом к формированию феномена «жанровой генерализации» в кинематографе.

5. Специфика американского независимого кино выражена в многоуровневости кинотекста как явления экранной культуры и репрезентирована

на социокультурном уровне, уровне жанра, уровне знаково-символических кодов языка кино.

6. Универсальный культурный код, характерный для современного независимого кино, обеспечивающий его открытость и включенность в контекст мировой культуры, может быть представлен фильмом «Маленькая мисс счастье» (2006, реж. Джонатан Дэйтон, Валери Фэрис), отражающим характер культурной парадигмы 2000-х гг.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что его результаты позволяют расширить границы понимания киноискусства как целостного феномена культуры а также в разработке интерпретационной стратегии анализа кинотекста в аспекте интегративной методологии.

Практическая значимость исследования связана с тем, что материалы и результаты работы могут быть использованы в лекциях и практических занятиях по теории и истории культуры, теории и истории коммуникации, эстетике, социологии культуры, теории и истории кино в высшей школе, а также в адаптированном виде в старших классах средней школы.

Личный вклад автора состоит в выявлении и исследовании связей между американским независимым кино и экранной культурой в контексте трансформации культурного сознания; актуализации культурологических аспектов в кино, включении в научный оборот внушительного массива новейших источников.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Работа выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности 24.00.01 Теория и история культуры: 1.02 – теоретические концепции культуры; 1.05. – морфология и типология культуры, ее функции; 1.8. – генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.18 – культура и общество; 1.24. – культура и коммуникация.

Апробация работы. Идеи и материалы диссертации апробировались автором в педагогической деятельности. Материалы диссертации представ-

лялись автором на межвузовских конференциях: «Диалоги об искусстве» (Пермь, ПГИИК, 2011), «Человек, природа, общество» (Пермь, ПГПУ, 2012), «Ломоносов-2012» (Москва, МГУ, 2012) и отражены в 10 публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, содержащих 6 параграфов, заключения, библиографического списка, насчитывающего 329 источников.

Основное содержание диссертации

Во Введении обоснованы актуальность и степень научной разработанности темы исследования, поставлена научная проблема, сформулированы цель, задачи, объект и предмет исследования, обозначены методологические принципы работы и основные положения, выносимые на защиту, обоснована научная новизна, представлена теоретическая и практическая значимость диссертации

Первая глава **«КИНО КАК АКТУАЛЬНЫЙ ВИД ИСКУССТВА В КУЛЬТУРЕ США 1920—2000-х гг.: периодизация и подходы к изучению»** содержит анализ существующих в социогуманитарном знании представлений о культурологическом подходе к анализу кинотекста, а также рассматривает особенности американского независимого кино в его социокультурной обусловленности, контексте генезиса и трансформации на разных этапах развития.

В параграфе 1.1 **«Многоуровневый принцип анализа как сущность культурологического подхода к кинотексту»** диссертант отмечает связь современного визуального мышления с развитием медийного информационного поля. Отмечая усложнение технологической компоненты общества (С. Гроф, Х. Ортега-и-Гассет, А. Тойнби), когда информационное поле является и инструментом, и особым пространством, где происходит ризоматическое взаимодействие (Ж. Делез) и взаимодействие «всего со всем»

(Ж. Деррида), а возникающая информационная перенасыщенность видится причиной личностных кризисов («шока будущего» Э. Тоффлера) и одной из виновниц унификационных процессов («систематизация жизненного мира» Ю. Хабермаса), диссертант констатирует проблему определения границ взаимовлияния в ситуации «новой зрелищности».

Автор отмечает, что в рамках «новой зрелищности» визуальный язык становится одним из базовых каналов воздействия на аудиторию. Несмотря на большое количество новых художественных практик, связанных с визуальным восприятием и возникших в истории культуры в последние десятилетия, репрезентативным для исследования данного феномена остается визуальная компонента кинематографа. Диссертант отмечает, что главный герой «новой зрелищности» стал утрачивать черты культурной аутентичности, постоянства, а интеллектуальное пространство культуры все в большей степени стало превращаться в интеллектуальную метафору времени, которая трансформируется в формы социальной и когнитивной неадекватности (В. Конев, М. Маклюэн, В. Розин): стали развиваться признаки «затруднения» или, в ряде случаев, прекращения смысловой коммуникации, связанные с проблемами понимания (С. Гончаров), возникает явление «моделирующего мира», порожденного кодом (кодами) культуры и преодолевающего несемиотические различия «реального» и «виртуального» (Е. Фарино). На фоне подобных трансформаций следует говорить о новом этапе антропологизации современного кино, а возникающая проблема соотношения смыслов и текстов должна быть осмыслена в виде переходности (М. Маклюэн, Н. Хренов) или социального и структурно-семиотического распада (Г. Тульчинский, Ф. Фукуяма, М. Эпштейн.). Выбор культурологического подхода в обозначенном контексте будет способствовать адекватному научному осмыслению поставленной проблемы.

Культурологический принцип исследования, считает диссертант, требует выработки инструментария интегративного анализа. Центральным

пунктом, по мнению диссертанта, при культурологическом исследовании является констатация кризисности, обосновывающая «рваные» и эклектичные формы, нарративную прерывистость и непоследовательность, вариативность смысло- и текстопорождения (В. Руднев, М. Эпштейн). Семантические «разломы» и «деструкции» (Н. Хренов), наблюдаемые в современных кинотекстах (как и в текстах культуры в целом), не могут быть описаны стандартным (словарным) пониманием или пониманием на уровне дискретных единиц (слова, высказывания). Их логико-эпистемная подвижность преодолевается системным пониманием на уровне «больших» семиотических систем, к которым относятся *семиосфера* и *гипертекст* (О. Аронсон, А. Базен, В. Бенъямин, Ю. Боров, Ж. Делез, З. Кракауэр, О. Кривцун, К. Разлогов, В. Шестаков, М. Ямпольский).

Диссертант солидаризируется с утверждением Э. Орловой¹, которая считает, что культурологический метод – это не анализ элемента через целое, а анализ целого через его элементы, поэтому на первый план выходит проблема выделения уровней культурологического подхода. В параграфе рассматриваются две точки зрения на возможности и сущность такого подхода. Одна из них связана с утверждением того, что культурологический подход сводится к системе аналитических методов других, в основном гуманитарных наук (А. Кармин, И. Кондаков, А. Кравченко, Э. Орлова, Н. Петрухинцев, С. Решетников, В. Розин, А. Флиер). Вторая позиция связана с отрицанием в культурологическом подходе системы аналитических методов, с выделением какого-то одного элемента для анализа (Т. Кузнецова, А. Новиков, Л. Скворцов). На основе предложенных концепций диссертант выделяет основные составляющие культурологического подхода при анализе кинотекста: единство социокультурного уровня, уровня жанра, знаково-символического уровня, что и составляет методологию анализа предложенного в диссертации конкретного киноматериала.

¹ Орлова Э. А. Культурная (социальная) антропология. М.: Академ. проект, 2004

В параграфе 1.2. «Экранная культура и социокультурная обусловленность американского независимого кино: проблема жанрового определения» кинематограф рассматривается в контексте системного понимания культуры. Диссертант отмечает, что системное понимание культуры дает возможность определять современный кинематограф более широко – как тип «экранной культуры», включающей в себя не только кино, но и другие экранные коммуникативные системы (телевидение, дисплей компьютера, мобильный телефон, интерактивные и сенсорные технологии, различные гаджеты).

Язык «экранной культуры» предстает сложным сочетанием кодов, где рассмотрение отдельных элементов не может дать полного представления – их смысл определяется только в реальном контексте экранного творчества.

Наличие общих схем во времени (как правило, эллиптическое: от прошлого к будущему), пространстве (отношение между кадрами), последовательности (монтажное решение фильма), ритме (совпадение экранной организации с внутренней структурой) позволяет говорить об общих связующих звеньях (аккумулирование новейших театральных техник, рекламы, приемов программного повтора, многопрограммности), которые выполняют объединительную функцию в процессе создания новой коммуникационной системы, создающей новый «эталон кино»: фильм продолжительностью полтора-два часа, в том числе с учетом всего многообразия выразительных техник.

Диссертант отмечает ведущую роль молодежи как движущей силы американской массовой кинокультуры, в том числе и экзистенциальное сознание как основу молодежного мировоззрения. Изучение молодежного контркино через особое понимание телесности (на примерах фильмов Г. Ван Сента и К. Долана) позволяет утверждать, что киногерой воспринимается кинематографистами как продукт общества, проявляя себя через способность к труду, сознание, разум, свободу и ответственность, характер и темперамент. Такой киногерой находится в ситуации экзистенциального вы-

бора, становясь уникальным творцом культуры, уникальным творцом своего мира.

Диссертант обращает внимание на множественность существующих жанров и отсутствие чёткой системы жанрового деления в настоящее время. Изучение жанровой природы киноискусства через теорию коммуникации и осознание зависимости любого художественного произведения от экономических показателей приводит к появлению некоего «общего жанра», то есть к формированию доминирующей «жанровой генерализации», которая, по мнению В. Лукова (с которым солидаризируется автор), представляет результат объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа¹. По этому принципу Э. Арнольди связывает первые годы существования кинематографа с доминированием «азартного» жанра (фильмы Л. Фейада), 30–40-е годы – с популярностью комизма (фильмы Ф. Капра, М. Линдера, Г. Ллойда, Р. Рискина), последующие – с утверждением новой экранной реальности и театральности в национальных киношколах: советской культуры (фильмы А. Довженко, М. Калатозова, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна), так называемых «игр интеллектуалов» (французская новая «новая волна» Ж.-Л. Годара, Ф. Трюффо), «нового немецкого кино» В. Вендерса, Р. Фассбиндера, Ф. Шлендорфа) и т. д.

В параграфе 1.3. «Специфика и факторы развития американского независимого кино» диссертант отмечает, что современная экранная культура рождается в противоборстве массового и независимого кинематографа. Если массовый кинематограф традиционно ассоциируется со студиями-мэйджорами, то дать четкое определение независимому американскому киноискусству, используя экономические показатели, не представляется возможным, поэтому представляется перспективной градация, основанная на

¹ Луков Вал., Луков В. Тезаурусы: организация гуманитарного знания. М.: Изд-во Нац. ин-та бизнеса, 2008.

характере и трансформации киностилистики независимых американских фильмов.

Диссертант выделяет черты классической и неклассической голливудской киноповествовательности, отмечая, что на жанровом уровне кинофильмы независимых кинематографистов сохранили определенные корни в массовом кино. На этом основании автор выделяет важнейшие этапы развития американского независимого киноискусства, определяет их жанровую принадлежность, а также рассматривает влияние на независимый американский кинематограф произведений, принадлежащих к другим областям литературы и искусства. Специальное внимание отводится косвенной межкультурной коммуникации, связанной с влиянием эстетики постмодернизма.

Диссертант обращается к понятию «авангард», чтобы показать особенности независимого в качестве альтернативы коммерческому (массовому) американскому киноискусству на разных этапах существования кинематографа. При этом в развитии киноавангарда отмечается три этапа: первый – революционный (идеологическая принципиальная борьба против существующей, точнее, тогда еще не существующей кинореальности), второй – умеренный авангард (этап модернизма), третий – «конечный» авангард (этап постмодернизма) – заключительная стадия авангардного движения XX века. Трансформация авангарда из революционного (20-х годов XX века) в умеренный (30–40-х годов XX века) и из умеренного – в «конечный» (70-е годы XX века) связывается диссертантом с изменением реальности: в первом случае – с установлением диктаторских режимов в Европе, а во втором – с изменением образа жизни американца и с процессами рурализации. Отмечается и обосновывается степень влияния литературы на кинематограф.

Диссертант обращается к изучению перехода от человека массовой культуры к человеку медийной реальности (этап постмодернизма) благодаря появлению нового «общего» жанра – «мокьюментари», который создает настоящий «поддельный мир». Большинство критиков видят главной причиной

трансформации «документари» в «мокьюментари» собственное желание зрителей самостоятельно эстетически переосмысливать мир.

«Мокьюментари» учит зрителя усваивать нормы и ценности кинокультуры, интегрироваться в систему кинематографических отношений, осуществляя «киносоциализацию» и социализацию в целом. Диссертант обращается к таким фильмам, снятым в жанре «мокьюментари», как, например, «Зелиг» (реж. В. Аллен, 1983), «Человек кусает собаку» (реж. Р. Бельво, А. Бонзель, 1992), «Забытые негативы» (реж. П. Джексон, 1995), «Ведьма из Блэр» (реж. Д. Мэйрик, Э. Санчес, 1999).

«Поддельная жизнь», которая была утверждена «мокьюментари»,шла наиболее полное выражение в творчестве Энди Уорхола, который, будучи известным арт-деятелем, стал не менее известным шоуменом и влиятельным кинематографистом. Его сенсационная серия полотен в кричащих цветах (в том числе знаменитые изображения банки томатного супа «Кэмпбелл»), эпатажные портреты культовых личностей XX века (Мэрилин Монро, Мао Цзэдуна, Джеймса Дина, Элизабет Тейлор, Майкла Джексона), скандальная репутация фильмов, снятых с П. Морисси (бессюжетные фильмы продолжительностью от двадцати минут до двадцати часов), реалити-проект «Фабрика», работа в качестве одновременно редактора журнала «Интервью» (с 1969) и ведущего собственной программы сделали искусство публичным представлением, готовым к употреблению. Уорхол показал, что экспериментатор теперь является не автором отдельных работ, а «всеобъемлющим художественным проектом», в котором важным становится вопрос авторства, которое и является знаком качества.

«Последний авангард» диссертант связывает с именами Стивена Спилберга, Френсиса Форда Coppola и Джорджа Лукаса, которые начали сотрудничать со студиями-мэйджорами, сняли свои блокбастеры и сместили кинопроизводство в сторону дополнительных рынков, разрабатывая франшизы («Звездные войны», «Приключения Индианы Джонса», «Парк Юрско-

го периода», «Крестный отец»), поэтому новое поколение независимых кинематографистов было подготовлено социальной повесткой дня, например «New Queer cinema» (Г. Араки, Г. Ван Сент, Т. Хэйнс и др.).

Диссертант отмечает, что фильмы, выпущенные в 80-е и в начале 90-х годов, указывают на свою эклектичность, а также на то, что к этому времени сформировалось представление о медийном тексте.

Теоретики кино и режиссеры утверждают в мысли, что для любого медийного текста характерна нарративная структура с двумя видами медийного текста: текста как продукта СМИ и текста как продукта массовой культуры, обладающими такими характеристиками, как популярность, близость к аудитории, ситуативность, драматизм, актуальность, релевантность, контекстуальность, стереотипность и стандартизированность, а также выработавшими свои механизмы производства (технологичность, тиражированность, взаимоповторяемость). В контексте бифуркационного понимания киноавангарда рассматривается творчество Г. Ван Сента, К. Тарантино, К. Смита. Если кинематограф этапа модерна изображал жизнь субкультур, то кинематограф на этапе постмодерна сосредоточился на жизни альтернативного меньшинства, которая благодаря своей элитарной закрытости или неафишируемости вызывала у зрителей большой интерес. Благодаря режиссерам (Т. Бертон, К. Бигелоу, Д. Демме, Р. Земекис, Д. Кроненберг, Д. Кэмерон, Т. Малик, Б. Де Пальма, С. Поллак, М. Скорсезе, Р. Скотт, О. Стоун, Д. Финчер, М. Форман) на этапе постмодерна старая андеграундная культура приобрела популярность и свою рыночную стоимость.

Во II главе диссертации **«ОПЫТ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА К АНАЛИЗУ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИНОТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА «МАЛЕНЬКАЯ МИСС СЧАСТЬЕ»)»** осуществляется культурологический анализ конкретного киноматериала как многоуровневой системы и с учетом изложенных в предыдущей главе сущностных характеристик американского независимого кино 2000-х.

В параграфе 2.1. «Социокультурный уровень» принадлежность героев фильма к американской культуре рассматривается через метасоциальный уровень (национальная идея), партикулярную культуру (рассмотрение тенденций частной жизни, взаимоотношений с другими индивидами, систему ритуалов, социальных норм, ценностей) и социальный отклик (реакция общности на политику и государственную власть).

Диссертант отмечает, что герои фильма больше всего ценят свободу в различных формах ее проявлениях. Все персонажи (каждый по-своему) стремятся к независимости в принятии решений, руководствуясь представлениями об «американской мечте», поэтому свободное время посвящают не отдыху, а тренировкам, воспринимая даже свои поражения как «опыт».

Анализ фильма с точки зрения менталитета позволяет персонифицировать героев фильма как продукт американской культуры: они питаются фастфудом, молчат о проблемах, мечтают о своем и не слушают других. Конечно, ряд персонажей так или иначе не подпадает под формулу «чистого среднего американца», но мы считаем, что это нормально, потому что гораздо важнее увидеть общий план, общее настроение фильма, чтобы понять, что это фильм о типичных американцах, живущих в высоком ритме жизни и готовых ответить на любой новый вызов общества.

В параграфе 2.2. «Уровень жанра как явления культуры» рассматривается художественный мир выбранного кинофильма в контексте жанровой генерализации. В центре истории находится один персонаж – Олив. Она объединяет линии остальных героев в единый сюжет. Но так как у каждого из главных героев (семьи Хувер) есть общие черты, считаем возможным выделить не только тип главного героя, но и тип общего героя фильма. Главный герой фильма – неудачник, который пытается не разочароваться в своей мечте (учитывая американскую действительность – в своей жизни).

Фильм имеет линейную композицию. Тип монтажа – последовательный, в фильме ни разу не использованы приемы параллельного монтажа. Ло-

гика казуальная, т. е. основана на логических связях. В фильме нельзя выделить особенных средств, касающихся изобразительно-композиционной условности. По мнению диссертанта, это связано, прежде всего, с желанием создателей фильма (а они бывшие клипмейкеры) рассказать с помощью стандартных технических средств обычную «мокьюментари»-историю про необычную семью – поэтому на первый план выходит анализ сюжетики фильма и структуры сценария в целом.

В фильме использованы базовые ориентиры для конфликта, благодаря их высокой контрастности происходит усложнение и углубление конфликта и развитие каждого из персонажей. Можно говорить о трансформации отдельных «деталь-характеров» в «деталь-систему», которую можно определить как сумму характеров «понимание» и «решительность».

В параграфе 2.3. «**Знаково-символический уровень**» диссертант на первый план выдвигает анализ языка культуры, так как именно через язык культуры происходит процесс межкультурной коммуникации. Поэтому главной проблемой в процессе семиотического анализа является проблема реинтерпретации смысла, выраженного в одном «языке» культуры средствами другого.

Семиотический анализ кинотекста диссертант осуществляет через последовательное изучение его семантического измерения (персонажи как знаки, их значение и смысл, степень их детализации, степень зафиксированности персонажей, знаковость деталей), через исследование синтаксического измерения (художественная репрезентация принципа бинарности), изучение прагматического измерения и определение семиотической стратегии автора (создание избыточности, энтропии, намеренное умолчание).

Автор отмечает высокий уровень семиотичности характеров, что позволяет констатировать наличие бинарных отношений между персонажами в синтаксическом измерении, наличие понятных мотиваций и ожидаемого результата, что придает реалистичность истории, а следовательно, обусловли-

вает и степень прагматического измерения, проявлением которой выступает стратегия автора, ведущего героев через перипетии и трансформирующего их в процессе этих испытаний.

Заключение диссертации содержит обобщающие положения, выводы и результаты исследования, а также намечает перспективы для изучения экранной культуры на современном этапе.

Основные положения диссертационного исследования

отражены в следующих публикациях:

Статьи в ведущих рецензируемых журналах, включенных в реестр ВАК Минобрнауки:

1. Мехоношин, В. Ю. Генезис киноавангарда XX века / В. Ю. Мехоношин // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2012. – № 4(4). – С. 143–148.

2. Мехоношин, В. Ю. Особенности культурологического анализа кино-текста / В. Ю. Мехоношин // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2013. – № 1(1). – С. 145–149.

В других изданиях:

3. Мехоношин, В. Ю. Проблема понимания категории «жанр» в киноискусстве / В. Ю. Мехоношин // Вестник Пермского государственного института искусства и культуры. – 2012. – № 13–14. – С. 85–90.

4. Мехоношин, В. Ю. Особенности современного киновысказывания [Электронный ресурс] / В. Ю. Мехоношин // Ломоносов 2012, МГУ. – М., 2012. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2012/1915/36502_1130.pdf

5. Мехоношин, В. Ю. Американский независимый кинематограф на пути сочетания (этап постмодерна) [Электронный ресурс] / В. Ю. Мехоношин // Ломоносов 2013, МГУ. – М., 2013. – Режим доступа: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/2320/36502_6032.pdf

6. Мехоношин, В. Ю. Культурообусловленность молодежного кино / В. Ю. Мехоношин // Вестник Пермского государственного института искусства и культуры. – 2012. – № 13–14. – С. 90–94.

7. Мехоношин, В. Ю. Семиотический анализ и его культурологические возможности / В. Ю. Мехоношин // Актуальные проблемы искусствоведения, филологии и культурологии. – Новосибирск, 2013. – С. 6–13.

8. Мехоношин, В. Ю. Особенности молодежного кинематографа / В. Ю. Мехоношин // Современное социально-гуманитарное знание в России и за рубежом. Ч. 1.1. – Пермь, 2013. – С. 39–43.

9. Мехоношин, В. Ю. Американский независимый кинематограф: бифуркационное понимание / В. Ю. Мехоношин // Современное социально-гуманитарное знание в России и за рубежом. Ч. 1.2. – Пермь, 2013. – С. 35–40.

10. Мехоношин, В. Ю. Социокультурный анализ фильма «Маленькая мисс счастье» / В. Ю. Мехоношин // Фэн-наука. – Бугульма, 2013. – С. 40–44.

Подписано в печать 22.05.2013 г.

Формат 60×84/16.

Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 1,5.

Тираж 100 экз.

Заказ № 128.

Отпечатано

в полиграфическом цехе Издательства ВятГГУ,
610002, г. Киров, ул. Ленина, 111, т. (8332) 673-674