

Абишев С.

докторант PhD, Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова,
Казахстан, г. Алматы, e-mail: abishevser@gmail.com

СТАНОВЛЕНИЕ INDIE-КИНЕМАТОГРАФА В США

Данная статья раскрывает особенности появления независимого кинематографа в США. Автор рассматривает понятие независимого кинематографа с точки зрения как универсального восприятия, так и с точки зрения исконного, погружаясь в истоки становления американского киноискусства вообще.

Автор также изучает экспериментальный кинематограф США, который стоит на обочине, вдали от так называемого мейнстрима и находит, что именно подобное кино определяет национальный стержень американского кино, видит в нем начало нового направления и нового кинематографического мышления Голливуда.

Голливуд как конвейер однотипных работ, согласно автору, не способен производить нечто близкое к настоящему искусству и потому самое интересное в кино США следует искать в маргинальном и малобюджетном кино Америки.

Попутно препарируется творчество самобытных и малоизвестных режиссеров независимого кино США, которые внесли большую лепту в культуру своеобразного инди-жанра. Анализируя американских авангардистов, таких, как Майя Дерен, автор интересуется шатким положением европейского направления независимого кино в США, такими некоммерческими жанрами, как сюрреализм, и приходит к заключению, что американский кинематограф утратил нонконформистский дух, руководствуясь поиском зрителя.

Ключевые слова: независимый кинематограф, кино, Кассаветтес, Энгер, Мекас, Дерен, Брекидж.

Abishev S.

PhD, T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Kazakhstan, Almaty, e-mail: abishevser@gmail.com

The rise of Indie-cinema in the USA

This article reveals the features of the existence of independent cinema in the United States. The author considers the concept of independent cinema from the point of view of both universal perception and from the point of view of the desired, plunging into the origins of the formation of American cinema art in general.

The author also studies experimental US cinematography, which stands on the sidelines, away from the so-called mainstream and finds that such a movie defines the national core of American cinema, sees in it the beginning of a new direction and new cinematic thinking of Hollywood.

Hollywood, as a conveyor of the same type of work, according to the author, can not do something close to real art and therefore the most interesting in the US cinema to look for in the marginal and low-budget cinema of America.

In passing, the creative work of original and little-known directors of independent cinema in the United States, which contributed a lot to the culture of a kind of indie genre. Analyzing American avant-gardists such as Maya Deren, the author is interested in the shaky position of the European direction of independent cinema in the US, such non-commercial genres as surrealism, and concludes that American cinema has lost its non-conformist spirit, guided by the search for the viewer.

Key words: Independent cinema, cinema, Cassavetes, Anger, Mekas, Deren, Brakhage.

Әбішев С.

PhD докторанты, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер Академиясы,
Қазақстан, Алматы қ., e-mail: abishevser@gmail.com

АҚШ-тағы indie-кинематографтың қалыптасуы

Бұл мақала АҚШ тәуелсіз кинематографының пайда болу ерекшеліктерін ашып көрсетеді. Автор тәуелсіз кинематограф түсінігін жалпы көзқарас тұғырынан ғана емес, тарихи тұғырынан да қарастыра отырып, АҚШ киноөнерінің қалыптасу кезеңіне шолу жасап өтеді.

Сонымен қатар, автор аталмыш мейнстримнан бөлек тұратын АҚШ тәжірибелік кинематографын зерттеп, олардың америка киносының ұлттық өзегін анықтайтынын және бұндай фильмдерден Голливудтың жаңа бағытының бастауы мен жаңа кинематографиялық ойлау көзін көреді.

Автордың пікірі бойынша, Голливуд біртекті шығармалардың конвейері ретінде шынайы өнерге жақын нәрсе жасай алмайды. Сондықтан, АҚШ киносындағы ең қызықты нәрселерді Американың маргиналды және төмен-бюджетті фильмдерінің арасынан іздеу керек.

Осыған қоса, Indie жанрының мәдениетіне үлкен үлес қосқан өзіндік ерекшелігі бар және аз танымал АҚШ-тың тәуелсіз режиссерлерінің туындыларын жеке атап өтеді. Олардың бірі, америкалық авангардист Майя Дереннің киноларын талдай отырып, автор АҚШ тәуелсіз киносындағы Еуропалық бағыттың тұрақсыз жағдайына және сюрреализм сияқты коммерциялық емес жанрларға назарын аудара отырып, америкалық кинематограф көрерменнің санын көбейту жолында нонконформистік рухын жоғалтып алған деген қорытындыға келеді.

Түйін сөздер: тәуелсіз кинематографы, кино, Кассаветес, Энгер, Мекас, Дерен, Брекидж.

Введение

Сегодняшний американский кинематограф прочно ассоциируется в массовом сознании с творениями крупных голливудских киностудий, производственный процесс которых давно доведен до конвейерной сборки картин из шаблонных составляющих и рафинирован от всякой художественной составляющей, которая остается востребованной лишь независимыми кинематографистами. Приходится признать, что грань между двумя этими началами сегодня серьезно размывается – крупные студии предпочитают иметь подразделения якобы независимых проектов, и все чаще и чаще дают поддержку изначально независимым режиссерам. Получающийся в ходе такой конгломерации контент имеет подчас ярко выраженные родительские свойства в виде глубины замысла и масштабности исполнения (к таковым, для примера, легко можно отнести фильмы Кристофера Нолана, исключив из списка комикс-трилогию), однако теряет главный стратегический фактор – принадлежность к независимому кинематографу как таковому. Масштабное производство руководствуется, прежде всего, рентабельностью конечного продукта, поэтому режиссерский подчёрк и замысел в этой структуре не более чем трюки, призванные сделать фильм еще более привлекательным. Диалог ведется в плоскости «продавец – покупатель» и редко покидает поле ее дискурса.

Чистокровный независимый кинематограф в США еще существует, однако его стремления с позиции сложившейся ситуации выглядят утопичными, хотя и исповедуют оригинальные идеи своего прародителя – того независимого кинематографа, который не только во многом сформировал палитру жанрового разнообразия и инструментарий киноязыка, востребованные сегодня, но и повлиял на кинематографии других стран и ментальностей.

Однако, прежде чем рассматривать его как направление, стоит уделить внимание работе с самим термином «independent cinema». В зарубежном киноведении практически не предпринималось попыток вывести единую формулировку или хотя бы очертить круг дефиниций, способных всесторонне представить независимый кинематограф как процесс создания художественного произведения, исповедующего единство формы и содержания. Между тем, для понимания влияния данного вида кинематографа и включения отдельных современных кинопроцессов нашей страны в общемировой контекст путем их сравнительного анализа, это сделать абсолютно необходимо.

Основная часть

Как правило, определения независимого кинематографа Америки или инди-кино движутся в двух направлениях, каждое из которых апри-

ори признает, что независимое кино – это кино, существующее вне утвердившейся системы кинопроизводства, однако, подчеркивающее этот факт разнящимися признаками. Первая точка зрения принадлежит английскому теоретику Джеоффу Кингу, который в своей книге «Американское независимое кино» с уверенностью утверждает, что «независимость – это в большей степени социальная позиция автора фильма, намеренное отклонение от канонических норм голливудского кинопроизводства и обязательное наличие деконструкции смысла» [1, с. 43]. Вторая точка зрения, высказанная американским историком кино Грэггом Мерриттом, сводится к тому, что «главный принцип – независимость финансового плана от больших студий Голливуда, а в дальнейшем и способы его распространения – кинофестивали, кабельные каналы, DVD-диски» [2, с. 69]. Дефиниция Кинга вполне оспариваема в том моменте, что «социальная позиция» автора может быть как намеренной, основанной на убеждениях, так и вынужденной. Не имея возможности доносить свои смыслы на уровне широкого производства, режиссер логично идет по пути независимого кино. Там же он имеет возможность и для деконструкции смыслов и для их буквального выражения в противовес «фабрике грез», где работа строится на определенных догмах. Социальная позиция режиссера может выражаться не только в преднамеренном отходе от «канонических норм», но и в желании показать иначе этот самый социум, например, без прикрас. Определение же Мерритта несколько утопично в части распространения через ТВ и диски, при всей констатации того факта, что в Америке такое, безусловно, возможно.

Отчасти, проблема понимания сути независимого кино США (да и независимого кино в целом) кроется в элементарном отсутствии синтеза этих де-факто неантогонизирующих позиций, а также в непонимании того факта, что малобюджетность не есть его определяющий фактор. Как справедливо заметил критик Марк Полиш: «Если бы малый бюджет был определяющей категорией малобюджетного кино, то независимым кино вполне могли считаться порнофильмы или фильмы кабельных каналов, но это не так». Он делает всего одну ремарку, подталкивающую к правильному пониманию термина: «Исторически сложилось так, что Евангелие независимых кинематографистов базировалось на постулате о категорическом невмешательстве в замысел фильма извне» [3, с. 7-8].

Поэтому в максимально полном определении *инди-кино – это кино, не зависящее от финансовых и производственных принципов сложившейся официальной системы, выражающее альтернативное для этой системы понимание объектов изображения (человек, общество, процесс) и ставящее своей целью реализацию творческого потенциала его создателей без какого-либо стороннего вмешательства в идейно-художественный замысел.*

Оборот об «альтернативном понимании» в данном случае нуждается в пояснении. Здесь имеется в виду тот факт, что независимый кинематограф, в отличие от массового, по умолчанию выполняет совершенно иные социальные задачи, главной из которых была, есть и будет задача разоблачения тех социальных мифов, которые пропагандируются Голливудом. К таковым, например, относятся мифы о всеобщем равенстве и братстве; о непременном достижении «американской мечты»; о всемогуществе нации, в конце концов, воплотившийся в главном ее порождении – Супермене. Независимый кинематограф уравнивает эту систему, сводит к минимуму влияние постулатов о необходимости десоциализации искусства кино и создает возможность для отображения иной реальности.

Само существование такого принципиально-го различия двух видов одного искусства кроется в элементарном – в процессе производства. Голливуд создает кино для всех, массовый продукт, не требующий от зрителя никаких интеллектуальных усилий для понимания. Именно поэтому главную роль здесь играет продюсер. Его первостепенная задача – подбор кадров вплоть до режиссера, которые будут создавать кино вокруг звезд. Это прямой путь к финансовому успеху. Другие виды успеха продюсеру не интересны. В независимом кино ключевая фигура – режиссер, который нередко совмещает в себе еще и роль или сценариста, или актера, или композитора. Его главная цель – донести свою мысль. Вот почему развитие киноязыка происходит именно в независимом кинематографе. Он по сей день остается полем для экспериментов и художественно-эстетических поисков: полем, на котором зарождается и развивается подлинный режиссерский стиль.

Эволюционное движение независимого кино в США идет от энтузиаста-одиночки до подконтрольной субстудии. Истоки этого процесса обычно соотносятся с 40-ми годами XX века. Хронологические рамки при желании можно было бы сдвинуть до 1910-20-х годов, но в кон-

тексте данного исследования кинематографические процессы того времени не имеют прямого отношения к развитию независимого кино как искусства, находящегося в поисках своего языка. Борьба «независимых» с трестом Эдисона, равно как и образование «United Artists» силами Мэри Пикфорд, Чарльза Чаплина, Дугласа Фэрбенкса и Д.У. Гриффита или студии Дэвида Сэлзника скорее выглядят как поэтапный процесс формирования той самой индустрии, где впоследствии развернется противостояние между массовым и независимым кино. Упомянутые же события скорее были направлены на создание альтернативной формы управления кинопроизводством в рамках формирующейся студийной системы, и к тому же, они были далеки от создания малобюджетных картин. Поэтому в данном случае ключевыми для понимания сути явления будут 40-60-е годы, т.к. более поздние этапы уже имеют в себе наличие признаков того или иного вмешательства в независимую систему извне.

Как и многие процессы в искусстве, оформление независимого кино в полноценное движение началось с технического прогресса. Вторая мировая война дала кинематографу недорогие портативные камеры, и необходимость снимать кино на крупных студиях резко снизилась. Началась эра персональных экспериментов и лишь благодаря бдительности и наблюдательности американской критики из общей массы создаваемых независимых фильмов начали выделяться отдельные представители, обладавшие особым видением. Они сформировали американский киноавангард, и первым именем в этом ряду привычно называют имя Майи Дерен, которая, будучи личностью весьма разносторонней (она также была этнографом и хореографом), стремилась не только самовыразиться посредством кино, но и поставить актуальные для ее времени преобразования киноязыка на научные рельсы. Ее по праву считают одним из главных теоретиков авангарда в кино.

Впрочем, и как практик Дерен внесла свой вклад в общее дело. Первый период в истории авангардного независимого американского кинематографа условно определяется как «гипнотический», поскольку в нем, по утверждению знатока вопроса В.М. Рутмана, «преобладающими являлись фильмы, показывающие атмосферу сна, иллюзий, магические ритуалы, некие потусторонние состояния персонажей [4, с. 15]. Тяготевшая к оккультизму и вудуизму, Дерен направила изыскания своего киноязыка в русло драматического психологизма и поэтики транса. Отринув сюжет

как необходимость, она экспериментировала со светом и тенями, со сменой ракурсов и преломлениями изображения через отражающие поверхности. Подчиняя действие религиозно-мистическим музыкальным ритмам, она стремилась заморозить зрителя, заставить его не просто поверить в происходящее, но полностью раствориться в нем. Ее увлечение этнографией помогало ей находить непривычные нужные ритмы, скрупулезно конструировать в кадре эстетику обряда, а страсть к хореографии проецировалась на пластику актеров, которая также была всецело подчинена темпоритму действия.

При всем этом, ключевыми понятиями творчества Дерен были время и пространство. Созданная ею особая эстетика сновидения нужна была как раз для того, чтобы обеспечить зрителю комфортное перемещение между ними. «Работа со временем и пространством, – отмечала Дерен, – сама становится частью органической структуры фильма» [5]. Реальное время и реальное пространство в работах режиссера неизменно подвергаются трансформации. Стремясь подчеркнуть их пластичность, Дерен гипнотизирует зрителя изображением, сходным по влиянию с калейдоскопом или движущимися спиралями. Показателен пример фильма «На земле» 1944 года: сквозь абсолютно сюрреалистический ландшафт, созданный в кадре путем соединения морского берега с обеденным столом, движется девушка. Зритель точно определяет ее психоэмоциональную гамму чувств: единовременные радость и гнев.

Однако не этот фильм считается эталонным в фильмографии Дерен. Годом ранее в свет вышла ее работа «Полуденные сети», которую критики окрестили женской версией «Андалузского пса» [6]. Совершенно неверно связывать с этой картиной рождение американского киноавангарда как такового, ибо это означает отрицать все эксперименты прошлых десятилетий, и, тем не менее, влияние картины на последующие поиски киноязыка переоценить сложно. Во всяком случае, именно эта работа однозначно связала американский кинематограф с традициями европейского искусства в общем и кинопоисками Жана Кокто в частности.

«Полуденные сети» – классический фильм-сновидение в котором утрированный и заикленный сюжет, обыгрывается формой, впитавшей в себя и ритуальность действий, и трансформацию пространств и присущую режиссеру фетишизацию предметов-символов вроде зеркал, мантий, цветов и т.д.

Простота исполнения, лежащая в основе всякого независимого фильма, соединилась в «Полуденных тенях» с силой визуального воздействия и планомерно переключалась в последующие картины Дерен, которые, в значительной степени повлияли на остальных представителей авангарда 40-х. По мнению критика Джима Хобермана, они стали прообразом для американских киноэкспериментов 50-60-х и даже во многом сформировали режиссерский стиль такого мэтра независимого кино, как Дэвид Линч [7].

Однако самым ярким последователем Дерен был режиссер Кеннет Энгер – убежденный сторонник малобюджетного андеграунда. В принципиальном сравнении с Дерен можно сказать, что он не создал ничего нового, однако по-своему развил идеи и стилистические приемы кинематографа сновидений. Будучи адептом учения Алистера Кроули, Энгер стремился донести оккультные знания до масс, создавая малобюджетные фильмы один за другим.

Принципиальным их отличием от фильмов Дерен можно считать чуть большую внятность сюжета. Энгер хотел, чтобы зритель не просто погружался в транс, но осознавал для чего, четко понимал учение телемы. Каждая его картина – это, по сути, набор запечатленных на видео ритуалов, почти документалистика, поэтому их визуальному ряду присущи несколько большая выразительность и несколько меньший сюрреализм. Такой подход должен был сделать учение Кроули более привлекательным. Само по себе оно во многом пропагандировало гедонизм, а значит, давало Энгеру карт-бланш на демонстрацию табуированных официальным Голливудом тем. Так, сам того не подозревая Энгер, на деле, создал антиголливуд – малобюджетный кинематограф со своими законами и принципами производства.

Яркие цвета, необычные атрибуты вроде пентаграмм, зеркал, змей делали его фильмы весьма популярными у публики, налаживали диалог между ней и режиссером. При этом фильмы оставались во многом непонятными с идейной точки зрения, ибо форма все-таки подавляла содержание. К тому же, сходства фильмов со временем становились все очевиднее: они словно бы продолжали друг друга или были равновеликими частями разделенного целого. Некоторые критики тщетно пытались отыскать скрытую связь между ними и собрать мозаику, но единство работ Энгера покоилось исключительно на их идейно-тематическом сходстве. Для самого режиссера сверхзадача заключалась в другом: со-

храня эстетику фильма-сновидения, делать его как можно более вдумчивым, что на деле означало многозначительность, в которой каждый зритель мог отыскать близкие ему мотивы. В этом заключался еще один важный шаг независимого малобюджетного кино – шаг навстречу зрителю. Чтобы иметь возможность противостоять «фабрике грез», независимый кинематограф обязан был заговорить со зрителем открыто, но на ином языке. И эксперименты Энгера как раз были движением к поиску этого языка. Их достижение в том, что в эпоху звука, они практически были лишены диалогов, звучащих слов, но при этом давали больше – давали уникальное изображение, способное быть многократно интерпретированным и истолкованным. Как утверждал сам Энгер, его фильмы – «почти как реальные сны или фантазии». «А разве вы обязаны анализировать свои сны, – спрашивал он, – В них может быть миллион прочтений, каждому свое» [8]. В одном из своих интервью он также подчеркнул: «В моих снах не бывает диалогов. Они просто не говорят», – и в этом главное объяснение бессловесности его фильмов [9].

При этом Энгер дал малобюджетному фильму и его зрителю нечто большее, чем человеческая речь. Он первым стал использовать в своих работах классическую музыку вместо специально созданной. Композиции Яначека, Бетховена, Вивальди не только наполняли фильм подспудными смыслами, но и вызывали большой эмоциональный отклик у зрителя. Кроме того, Энгер обогатил малобюджетное кино передовыми техническими разработками, которые вписали его работы в контекст мирового кинематографа. Как пример можно привести фильм «Пробуждение моего демонического брата» (1966 года), чьи высокоинтеллектуальные монтажные приемы восходят к традициям монтажа Сергея Эйзенштейна. Влияние фильмов Энгера сегодня можно обнаружить в картинах многих режиссеров: от Копполы до Рефна.

Своего рода синтезирующим творчеством двух вышеописанных режиссеров можно представить труд на ниве нового киноязыка режиссера Стэна Брэкиджа – еще одного представителя малобюджетного андеграундного кино. Его кинематографическая деятельность стартовала в начале 50-х и вобрала все лучшее, что было в арсенале экспериментаторов. Стилистические приемы Брэкиджа, позаимствованные у Дерен – замедленные ритмы, расфокусированное изображение, перевод в негатив. От Энгера же ему достались любовь к работе со сложными свето-

выми эффектами (бликами, отражениями, мигающими витринами и лампами), постоянная смена тональности изображения и внимание к атрибутам.

Однако, сублимировав этот опыт, Брэкидж пошел дальше своих учителей. Он перевел акцент зрительского внимания с внешнего мира на внутренний. Имитируя при помощи камеры свободный взгляд человека, он демонстрировал на экране уже не самого героя, а его подсознание, проявляющееся через объекты, которые он, герой, наблюдает. Таким образом, Брэкидж заставил зрителя смотреть на мир глазами своих персонажей и тем самым полностью разрушил прививаемый официальным Голливудом автоматизм восприятия, навязываемую монтажом и камерой студий привычную последовательность повествования. Его фильмы все еще были медитативны, как у Дерен, и многовариантны, как у Энгера, но эти принципы уже создавались не «для» героя, а самим героем – для зрителя.

Так, диалог между донором искусства и его реципиентом был переведен на новый уровень. И этому совершенно не мешала малобюджетность картин. Напротив, Брэкидж всячески подчеркивал свою принадлежность к независимому кино, и это находило отражение в его экспериментах с формой. Создавая каждый из почти четырехсот своих фильмов, режиссер сознательно применял технику коллажа в монтаже, нарушая тем самым привычное линейное повествование больших экранов; разрабатывал все новые и новые способы обработки пленки. Чтобы разрушить реалистичность изображения он в ручную раскрашивал каждый кадр, всякий раз ориентируя колористику на замысел, сознательно вносил дефекты в изображение, подчеркивая его иную природу. В его кинопоэмах, по мнению Андрея Хренова, постепенно проявляются все приемы, критикующие те конвенции иллюзионистского нарративного кино, что эффективно искушают и как бы приручают зрение зрителя. «Здесь и замена прямой, или линейной, ренессансной перспективы, наделяющей зрителя ложным ощущением всемогущества, на кадры с включением сразу нескольких перспектив, разнообразных ракурсов (например, в «Чудесном кольце», 1955), как на полотнах кубистов и экспрессионистов. Здесь и полное устранение канонического монтажа – «восьмерки», чередующего субъективные точки зрения ради экспрессивного внутреннего монолога от первого лица (заметим, что и Голливуд с помощью этого же приема успешно конструиру-

ет иллюзионистскую причинно-следственную нарративную)» [10].

Таким образом, стараниями Брэкиджа в голосе независимого кино США заметно зазвучала нота протеста против того давления на массовое сознание, что, по мнению андеграунда, зомбировало зрителя. Его утопические представления об абсолютной свободе кинематографа действительно во многом «развязали» ему руки и показали множество путей для развития киноязыка.

Рассматривая плеяду первых независимых авангардистов-малобюджетников, нельзя не упомянуть о работах Йонаса Мекаса, который, помимо собственно съемок, занимался также созданием альтернативного проката для любительского кино. Мекаса, подобно Брэкиджу, долгие годы занимавшемуся архивацией своей жизни, можно охарактеризовать как романтика, анархиста, отшельника. А с другой стороны, Мекас: поэт, режиссер, теоретик, критик, прокатчик, при этом называвший себя «министром обороны и пропаганды Нового кино по собственному назначению» [4].

Творческий стиль Мекаса легко можно определить как «видеодневник». Во многом его работы имеют общую составляющую с наблюдательной документалистикой. Вот как описывает этот стиль одна из учениц Мекаса Мария Годованная: «Творчество Йонаса – это продолжение его жизни. Конечно же, трансформированной через призму его поэтического взгляда. Он стал изобретателем так называемого дневникового фильма (diary film). Изобретателем поневоле, как он сам себя именовал: после работы у него не оставалось времени на свое собственное творчество, поэтому он стал носить свой Volex (кинокамера 16-мм) всегда с собой и снимать все происходящее вокруг него, но не в традиционной линейной манере, а в рваном, фрагментированном стиле, экспериментируя со скоростями съемки, движением камеры, композицией, светом и т.д., и потом, уже в процессе монтажа, накладывая незабываемый поэтический комментарий» [11].

«Я живу 24 часа в сутки, – говорил Мекас. – Каждый час состоит из 60 минут, каждая минута – из 60 секунд. Но я могу заснять лишь 20 секунд одного конкретного дня. Этот запечатленный кадр не способен отразить всю мою жизнь, но способен показать то, что для меня особенно важно» [12]. Его работа – это, по сути, работа хроникера, именно поэтому он много времени уделял вопросу сохранения кинематографа. Его общественная деятельность, находящаяся в полной гармонии с деятельностью творческой, была

направлена на борьбу андеграунда за место под солнцем. В начале 60-х вместе со Стэном Бреккиджем и другими американскими авангардистами Мекас создал Кооператив кинематографистов для помощи в создании и дистрибуции независимого кино; а в 1970-м он участвовал в создании New York Film Anthologies – нью-йоркской синематеки и крупнейшего хранилища экспериментальной кинопродукции.

Итогом всех этих процессов, инерционной силой которых были Дерен, Энгер, Брэккидж и Мекас, стал прочный фундамент экспериментов с киноязыком и социальной позицией его разработчиков, который закрепил за малобюджетным кинематографом США звание явления, с которым необходимо считаться и которое стало предтечей дальнейшего бурного развития инди-кинематографа в период 60-х годов.

В обозначенное десятилетие активизировались различные маргинальные формы кинотворчества. Многие критики той поры, и даже некоторые современные историки кино, расценивают это явление как творческое варварство, лишённое элементарного гуманистического начала. Однако на деле формотворчество независимого кинематографа 60-х было лишь логичным продолжением ранее начатых экспериментов. Принципиальная разница заключалась лишь в том, что восприниматься это формотворчество стало более адекватно. Причина этого заключалась как в переменах в самом социуме – развитие молодежных контркультур и расцвет эстетики протеста, так и в функционировании киноиндустрии в целом. Дистрибуция стала отдельной сферой бизнеса, спрос на независимые картины со стороны дистрибуторов резко вырос. Кроме того, расцвет субурбии привел оттоку зрителей из города, появлению большого количества драйв-инов (больших кинотеатров на открытом воздухе) и как следствию – развития тинейджерского кино категории B – exploitation [13, с. 391]. В свою очередь, это породило развитие жанрового разнообразия малобюджетных фильмов и способствовало деградиционным процессам в сложившейся студийной системе. Кризис стал преодолеваться путем экспериментов и многие изначально независимые режиссеры покидали зону неизвестности, становились популярными и востребованными.

Ярким представителем этой тенденции стал режиссер и художник Энди Уорхолл. Главной материей кино, с которой он экспериментировал, было «время», которое он стремился сжимать и растягивать, трансформировать в угоду замыслу

и ключевой идее – заставить зрителя погружаться в происходящее. Так, снимая на протяжении нескольких часов крупным планом, спящего человека, он пытался заставить зрителя вжиться в поток фильма и прийти в результате к новому осознанию времени. Такие картины, как «Сон», пользовались огромным успехом среди публики экспериментального кино. В них отчетливо прослеживались актуальные для того периода категории телесности и гендерной перформативности («Минет», «Поцелуй»). Уорхолл тонко чувствовал настроения общества, и, будучи заинтересованным в популярности и финансовой обеспеченности, стремился внедрять конъюктуру в свои киноэксперименты, что все больше и больше отдаляло его от соратников, предпочитавших оставаться поэтами-одиночками. Тяга к звездам, которых Уорхолл желал снимать, роднила его с официальной студийной системой и в конечном итоге привела к уходу в поп-арт. В связи с этим Уорхолл резко выпадает из ряда киноавангардистов: он снимал кино, чтобы увеличивать популярность своего «бренда», что особенно отчетливо прослеживается в его более позднем творчестве.

Однако далеко не все пошли по этому пути. Многие авангардисты 60-х были лишены какой-либо финансовой поддержки и работали практически полностью за свой счет, но при этом влияние Уорхолла на них отрицать невозможно. Как пример тематической переключки – интерактивность в серии короткометражных кинопортретов, объединенных названием «Кинопробы», перекликающаяся с некоторыми работами «крестного отца» многих современных независимых режиссеров Джона Кассаветиса.

Кассаветис зарабатывал на жизнь актерским мастерством и нередко вкладывал эти деньги в свои кинопроекты, так что технически он всецело подходит под определение «независимого малобюджетного режиссера». В заслугу ему как художнику, стремившемуся обогатить киноязык, обычно ставят использование непрофессиональных актеров, импровизацию и драматургию с открытой архитектурой, съемки на реальной городской натуре, а также использование 16-мм пленки, которая позже переводилась в 35-мм, для получения эффекта «зерна». Однако, ключевая характеристика всех фильмов Кассаветиса – документальная достоверность, подчас создавалась не только и не столько этими средствами и даже не «ручной» камерой с длиннофокусной оптикой. И это наглядно рассматривается специалистом по творчеству режиссера Н. Рябчиковой

в статье «Джон Кассаветис: независимый классик». Киновед делает вывод о первостепенной роли монтажа в творчестве режиссера и создании неизменной достоверности транслируемого. «Режиссер не делает склейку там, где мы этого ожидаем. Он держит паузу, он испытывает наше терпение. Его сцены избыточны, и в этом избытке их правдивость. В обыденной жизни невозможно «сделать монтаж», когда уже всё ясно или когда событие, кажется, исчерпало себя. Длинноты – признак жизни, а также плохого искусства, которое слепо ее копирует, то есть не производит нужный отбор. Но про фильмы Кассаветиса никак нельзя сказать, что отбор не был произведен. Скорее, наоборот, при этом отборе были тщательно выбраны все длинноты, проходные сцены, не продвигающие действие вперед реплики, выбраны и последовательно склеены в фильм» [14].

Эта нарочитая документальность повествования следует одной единственной режиссерской заповеди – показывать правду и это выводит независимое малобюджетное кино Америки на новую ступень значимости – его диалог со зрителем начинает происходить на языке зрителя, в нем начинают затрагиваться знакомые зрителю темы и актуальные проблемы. Формируется критическая масса художественных образов, способных отразить реальность в том виде, в каком ее не желали демонстрировать большие студии. Но зрителю хотелось быть услышанным и понятым, и он все чаще и чаще голосовал долларом за малобюджетное независимое кино, повышающее градус своей социальности. Подобное развитие диалога не могло не отразиться на состоянии индустрии. Поэты-одиночки киноавангарда, стремясь самовыразиться при поддержке своего главного адресата, эскалируют появление независимых студий.

Историк американского кино Питер Лев называет три основные причины организации своих студий: 1) независимые продюсеры получали проценты от прибыли и тем самым могли неплохо на этом зарабатывать; 2) персональные налоги были очень высоки, а для корпорации гораздо ниже, таким образом, организаторы «корпораций» могли минимализировать свои налоги; 3) ряд креативных людей устали от бюрократии больших студий, и хотели лично управлять своей карьерой [15, с. 25]. Эта схема вполне точная, однако, в ней не учтен как раз-таки определяющий фактор – зрительский интерес. Он между тем был настолько высок, что крупные Голливудские студии стали практиковать дистрибуцию мало-

бюджетного кино, созданного независимыми студиями.

Сложившаяся ситуация также способствовала развитию жанрового разнообразия и появлению еще большего количества картин категории В. Независимые студии попросту не могли обеспечить себя дорогостоящими звездами, декорациями, массовой, и если вопрос киноязыка отходил на второй план, а на первый выдвигался диалог со зрителем, то режиссеры-малобюджетники должны были брать на вооружение сенсационность, то есть то, что могло бы быть «проэксплуатировано»: хоррор, научная фантастика, эротические фильмы. Именно в это время создавали свои трэш-фильмы Эд Вуд, тинейджерские картины Самюэль Аркофф, малобюджетные хорроры Джордж Ромеро, и многие другие. Эти фильмы с успехом шли в драйв-инах и дешевых залах и составляли конкуренцию продукции больших студий [16].

Все эти режиссеры сегодня считаются авангардистами. Они уже не так сильно развивали язык кино с точки зрения изобразительных средств, но в значительной степени обогатили кинематограф, посредством развития его жанров, многие из которых обрели новые для себя черты, присущие и поныне. Отдельно стоит упомянуть режиссера Рождера Кормана, чьи фильмы породили настоящую волну производства B-movies и во многом сформировали *indiewood* как направление. На гребне этого успеха Корман создал независимую студию American International Pictures, на которой начали свою карьеру такие мэтры Нового Голливуда, как Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Coppola, Джордж Лукас, Джон Милиус, Питер Богданович, Боб Рафелсон, Монте Хеллман, Джонатан Демме, актеры-режиссеры Питер Фонда, Джек Николсон, сценарист Роберт Тауни.

Корман стал гениальным продюсером, чье чутье безошибочно улавливало и потребности зрителей, и желания начинающих художников. Шедевром его продюсерской деятельности стал фильм Денниса Хоппера «Беспечный ездки», снятый в самом конце десятилетия, ознаменовавший победу *indiewood*-системы в борьбе за место под солнцем, вставшего у истоков таких популярных жанров, как «кислотный вестерн» и роуд-муви. Фильм вобрал в себя лучшие традиции американского независимого кино. В нем нашли отражение и сомнамбулическая эстетика Дерен и Энгера (сны, наркотические трансы, поле воображения, темпоритм), и проекции внутреннего мира во внешний, разработанные Брэкиджем

(пейзажная лирика с многочисленными бликами солнца в сочетании с гражданским протестом), и документальная нота Мекаса, и правда текущего момента Кассаветиса, и умение Уорхолла делать звезд проводниками его дерзких идей.

«Беспечный ездох» стал даже не документом, а полноценным манифестом эпохи, почувствовав ее конструктивные и деструктивные импульсы, отразив ее настроения и переживания. В нем, по справедливому замечанию критика Сергея Кудрявцева, «были выражены в концентрированной, сгущенной форме короткой «кинорок-баллады», кажется, все бунтарские настроения 60-х годов. Впервые на экране поэтизировалась «беспечная жизнь» рокеров-хиппи, несущихся на своих мотоциклах по бесконечным дорогам бескрайней Америки – из Калифорнии в Новый Орлеан – в поисках извечной «американской мечты». Выброшенные на обочину «блудные сыновья» пытались обрести призрачную надежду, красивую иллюзию относительно «настоящей Америки». А мещанская, обывательская, нетерпимая ко всему, что было непохоже на остальное и выделялось из общего ранжира, сомневалось, тем более – протестовало, эта консервативная, как всегда, американская южная «глубинка» предпочитала расправиться с ними привычными методами Ку-клукс-клана и «суда Линча»» [17].

К художественным достоинствам ленты можно причислить операторскую работу Ласло Ковача с талантливой съемкой против солнца и монтажный прием «флэшфорвардов», в лучших традициях постмодерна разрывающих стандартное полотно повествования. Новшеств не много, но и они были не сразу замечены. Как подчеркнула американский критик Манола Дерджес, в статье, посвященной кончине Денниса Хоппера, американская индустрия обратила внимание в первую очередь не на формальное новаторство фильма, а на его коммерческий успех. При бюд-

жете в 400 тыс. долларов картина собрала в прокате более 20 миллионов [18].

И это был финальный аккорд борьбы независимого малобюджетного кино. Стараниями первых авангардистов оно сначала заявило о себе причудливыми формами киноязыка, затем проложило дорогу к зрителю, попутно формируя новые формы взаимодействия элементов индустрии, а позже переросло в полноценную идеологию протеста и дало миру кино, способное противопоставляться общепринятым догмам.

Эксперименты Дерен, Энгера, Брэкиджа вдохновили представителей европейских новых волн, а сами авангардисты в основной своей массе стали преподавателями в киношколах и школах искусств и сформировали новое поколение режиссеров-экспериментаторов, ярко заявивших о себе в 70-80-е годы. Среди имен этой генерации Питер Кубелка, Ивонна Райнер, Эрни Гер, Джек Смит.

Независимый кинематограф оказал сильное влияние и на классическое голливудское кино. Нонконформистские настроения, овладевшие «независимыми» режиссерами, пришедшими с телевидения, из журналистики или университетских кинофакультетов, стали причиной совершенно небывалого явления в американском кинематографе: возможно, впервые в его истории были созданы глубоко национальные фильмы, не имевшие прототипов в прошлом и свидетельствующие о тотальной переоценке ценностей. Кинематограф перестал быть средством развлечения и стал выразителем общих настроений [19]. Революция в киноязыке обернулась полным отречением от голливудских канонов повествования и той реальности, что он пропагандировал. Сформировалось полноценное искусство эксперимента, развилась палитра выразительных средств, на экране была сконструирована новая реальность.

Литература

- 1 King G. American independent cinema. – Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- 2 Merritt G. Film production: The Complete Uncensored Guide to Independent Filmmaking by Greg Merritt. – N.Y.: Lone Eagle, 1999.
- 3 Polish M. The Declaration of Independent Filmmaking: an Insider's Guide to Making Movies Outside of Hollywood. – Harcourt, 2005. – 310 с.
- 4 Рутман В.М. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ. Автореферат диссертации. – СПб.: СПбГУИКТ, 2012. [Электронный ресурс] (<http://cheloveknauka.com>)
- 5 Дерен М. Определение творческого процесса и работа с пространством и временем // «Сеанс». – №10. – 1995 [Электронный ресурс] (<http://seance.ru>)
- 6 Артюх А. Преображенный кинематограф Майи Дерен // «Сеанс». – №10. – 1995 [Электронный ресурс] (<http://seance.ru>)

- 7 Hoberman J. Wild at Heart. 2006 [Электронный ресурс]. (<http://www.villagevoice.com>)
- 8 Hattenstone S. Kenneth Anger: «No, I am not a Satanist» [Электронный ресурс] // Guardian. – 2010. (<https://www.theguardian.com>)
- 9 Хармони Корин. Интервью с Кеннетом Энгером [Электронный ресурс] – 2014. (<http://cinemaholics.ru>)
- 10 Хренов А. In memoriam: Стэн Брэкидж. Цвета радуги для неискушенного глаза. // «Искусство кино». – №6. – 2003 [Электронный ресурс] (<http://kinoart.ru>)
- 11 Дешин С. Мария Годованная: «Неотъемлемой частью обучения были походы в «библиотеку», то есть в ближайший бар». – 2012, [Электронный ресурс] (<http://os.colta.ru>)
- 12 Роженцов К. Йонас Мекас о своем видении кинематографа. – 2015 [Электронный ресурс] (<http://theoryandpractice.ru>)
- 13 Katz E. The Film Encyclopedia. Harper Perennial, 1994.
- 14 Рябчикова Н. «Джон Кассаветис: независимый классик» // «Киноведческие записки». – №89. – 2009. [Электронный ресурс]
- 15 History of American Cinema. /Charles Harpole, General Editor. Volume 7. The Fifties. Transforming the screen. 1950-1959. by Peter Lev. Charles Scribner's Sons. 2003.
- 16 Артюх А. Старый Голливуд на пороге нового, или время глобальной трансформации // «Art and Cult». – №2. – 2011, [Электронный ресурс] (<http://articult.rsuh.ru>)
- 17 Кудрявцев С. «3500 кинокритик». Том 1. А-М. – 2008.
- 18 Dargis M. Madman, Perhaps; Survivor, Definitely // The New York Times. – April 7, 2010 [Электронный ресурс] (<http://www.nytimes.com>)
- 19 Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы. [Электронный ресурс] // «Киноведческие записки». – 2002. – №60.

References

- 1 King G. American independent cinema. – Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- 2 Merritt G. Film production: The Complete Uncensored Guide to Independent Filmmaking by Greg Merritt. – N.Y.: Lone Eagle, 1999.
- 3 Polish M. The Declaration of Independent Filmmaking: an Insider's Guide to Making Movies Outside of Hollywood. – Harcourt, 2005. – 310 s.
- 4 Rutman V.M. Amerikanskij nezavisimyj kinematograf: istoriko-tematicheskij analiz. Avtoreferat dissertacii. – SPb.: SPb-GUIKT, 2012. [Jelektronnyj resurs] (<http://cheloveknauka.com>)
- 5 Deren M. Opredelenie tvorcheskogo processa i rabota s prostranstvom i vremenem // «Seans». – №10. – 1995 [Jelektronnyj resurs] (<http://seance.ru>)
- 6 Artjuh A. Preobrazhennyj kinematograf Maji Deren // «Seans». – №10. – 1995 [Jelektronnyj resurs] (<http://seance.ru>)
- 7 Hoberman J. Wild at Heart. 2006 [Jelektronnyj resurs]. (<http://www.villagevoice.com>)
- 8 Hattenstone S. Kenneth Anger: «No, I am not a Satanist» [Jelektronnyj resurs] // Guardian. – 2010. (<https://www.theguardian.com>)
- 9 Harmoni Korin. Interv'ju s Kennetom Jengerom [Jelektronnyj resurs] – 2014. (<http://cinemaholics.ru>)
- 10 Hrenov A. In memoriam: Stjen Brjekidzh. Cveta radugi dlja neiskushennogo glaza. // «Iskusstvo kino». – №6. – 2003 [Jelektronnyj resurs] (<http://kinoart.ru>)
- 11 Deshin S. Marija Godovannaja: «Neot#emlejoj chast'ju obuchenija byli pohody v «biblioteku», to est' v blizhajshij bar». – 2012, [Jelektronnyj resurs] (<http://os.colta.ru>)
- 12 Rozhencov K. Jonas Mekas o svoem videnii kinematografa. – 2015 [Jelektronnyj resurs] (<http://theoryandpractice.ru>)
- 13 Katz E. The Film Encyclopedia. Harper Perennial, 1994.
- 14 Rjabchikova N. «Dzhon Kassavetis: nezavisimyj klassik» // «Kinovedcheskie zapiski». – №89. – 2009. [Jelektronnyj resurs]
- 15 History of American Cinema. /Charles Harpole, General Editor. Volume 7. The Fifties. Transforming the screen. 1950-1959. by Peter Lev. Charles Scribner's Sons. 2003.
- 16 Artjuh A. Staryj Gollivud na poroge novogo, ili vremja global'noj transformacii // «Art and Cult». – №2. – 2011, [Jelektronnyj resurs] (<http://articult.rsuh.ru>)
- 17 Kudrjavcev S. «3500 kinorecenzij». Tom 1. A-M. – 2008.
- 18 Dargis M. Madman, Perhaps; Survivor, Definitely // The New York Times. – April 7, 2010 [Jelektronnyj resurs] (<http://www.nytimes.com>)
- 19 Korosteleva D. Kul'tura molodezhnogo protesta i amerikanskij kinematograf. 1960-1970-e gody. [Jelektronnyj resurs] // «Kinovedcheskie zapiski». – 2002. – №60.