

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет аудіовізуального мистецтва

Кафедра телебачення

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Єфімова Тетяна Юріївна

**Особливості засобів художньої виразності у арт-хаусному
кінематографі США на новітньому етапі.**

Дипломна робота на здобуття

другого рівня вищої освіти (магістр)

за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Магістерська дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело.

_____ Т.Ю. Єфімова

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства

доцент кафедри телебачення

Харківської державної академії культури

Миславський Володимир Наумович

Рецензент:

доктор мистецтвознавства, професор

завідувач кафедри

Харківської державної академії культури

Рибалко Світлана Борисівна

Харків, 2020-21

АНОТАЦІЯ

Єфімова Т.Ю . Особливості засобів художньої виразності у арт-хаусному кінематографі США на новітньому етапі. –

Кваліфікаційна робота на здобуття другого рівня вищої освіти (магістр) за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» на правах рукопису. – Харківська державна академія культури. – Харків, 2020-21.

1000-1500 знаків українською

Ключові слова: арт-хаус, американський кінематограф, засоби художньої виразності.

,

ABSTRACT

Yefimova T.YU. –Features of means of artistic expression in the art house cinema of the USA at the latest stage.

Qualifying scientific work for obtaining the second level of higher education (master's degree) in specialty 021 "Audiovisual art and production" on the rights of manuscript. – Kharkiv State Academy of Culture. – Kharkiv, 2020-21

Key words: art house, American cinema, means of artistic expression.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ ПЕРШИЙ	
СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ	
ДОСЛІДЖЕННЯ	6
1.1. Американський арт-хаус: понятійно-термінологічні рамки	6
1.2. Основні напрями дослідження арт-хаусу в сучасній науковій літературі	13
Висновки до розділу	17
РОЗДІЛ ДРУГИЙ	
КОНЦЕПТУАЛЬНІ РИСИ АМЕРИКАНСЬКОГО	
АРТ-ХАУСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ: ТИПОЛОГІЯ ТА	
ПЕРІОДИЗАЦІЯ	18
2.1. Концепції арт-хаусного кіно в США	18
2.2. Типологія арт-хаусного кіно	20
2.3. Питання періодизації американського арт-хаусу	29
Висновки до розділу	32
РОЗДІЛ ТРЕТІЙ	
АМЕРИКАНСЬКИЙ АРТ-ХАУС: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТА	
ОБРАЗНО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ	33
3.1. Трансформації американського арт-хаусу	33
3.2. Американський арт-хаус на сучасному етапі розвитку	40
Висновки до розділу	51
ВИСНОВКИ	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	56

ВСТУП

Актуальність проблеми. Американський кінематограф неодноразово ставав предметом наукового та академічного вивчення. Можливо не в останню чергу через те, що саме в американському суспільстві на початку ХХ століття виникла надзвичайно успішна та існуюча до сьогоднішнього часу форма масового комерційного кіно, презентованого Голівудом. У подальшому, в середині – другій половині ХХ століття, американська школа кіно стала ґрунтом для формування кінематографічних експериментів, частину з яких, можна розглядати як арт-хаусне кіно.

Зважаючи на те, що в американській термінології поняття арт-хаус використовується для означення іншого змісту (цим терміном позначають кінотеатр або сінема-хаби), ми будемо використовувати для визначення арт-хаусу як культурного феномену, більш звичні для зазначеного контексту терміни «авторське», «художнє», «незалежне» або «інтелектуальне» кіно, що є загальноприйнятим для американської академічної науки.

У 1960-х роках, саме американська школа «незалежного» кіно набуває поступової популярності та стає доконаним фактом в світовій кіноіндустрії. Досить довгий час вважалося, що за характером інтелектуальних експериментів, за силою художньо-стильових пошуків та способами некомерційного використання кінематографічної мови лідирує західноєвропейське кіно (перед усім німецьке, італійське та французьке). Проте американський субкультурні рухи 1960-х – 1970-х років обумовили актуальність кіно-авангарду, якій вимагав інтелектуальних практик його осмислення, засвоєння та інтерпретації. Зрештою, саме ця обставина визначила арт-хаус в якості окремого художньо-культурного феномену.

На нашу думку, репрезентація американської культури як комерційної, націленої на масові споживацькі стратегії, спричинила певну несправедливість стосовно феномену американського арт-хаусу. Цей феномен, надзвичайно яскраво формується у культурному каноні 60-70 років, проте, через засилля масових жанрів та комерційного ігрового кіно, стає дещо другорядним явищем, яке в переважній більшості випадків розглядається виключно як територія інтелектуалів та культурних еліт.

Відтак, на нашу думку, актуальність проблеми вивчення американського арт-хаусу, полягає у необхідності його аналізу, насамперед, як художнього та ідейно-естетичного феномену. Засилля масових жанрів не означає вторинність або низьку якість американського «незалежного» кіно. Це говорить лише про те, що в своєрідному «культурному спарингу» із сильним комерційним противником, американське інтелектуальне кіно виросло в самодостатнє та актуальне явище, яке вже на початку 80-х років фігурує в академічних дослідженнях як невід'ємна частина американської кіно-історії.

На сучасному етапі американська кінематографія переживає етап трансформації, який пов'язаний із викликами цифрового кінематографа, що тягне за собою зміну художньої мови та суттєві виклики в сторону кінематографічного нарративу. У цьому контексті надзвичайної актуальності набувають дослідження, які пов'язані з історією подібних трансформацій в кіно-просторі Америки в минулому. Зокрема і проблема трансформаційних процесів, що відбувалися у американському кіно у 1960-1980-х роках. Оскільки саме сегмент арт-хаусного кіно перебував у авангарді цих пошуків, запропонована нами тема дослідження є актуальною та своєчасною. Ми вважаємо, що дослідження як історичних аспектів розвитку американського арт-хаусу, так і його сучасного етапу розвитку, дозволить не тільки сформулювати уявлення про специфіку трансформацій американського кіно другої половини XX – початку XXI століть, але й дозволить визначити

важливі перспективні напрями руху цього процесу, який, очевидно, триватиме і надалі.

Сьогодні американська кінематографічна культура функціонує у полісемантичного просторі, що пов'язано із особливістю національного характеру американської культури. Згідно з теорією «плавильного тигля» вона увібрала в себе здобутки багатьох національних художніх стратегій та етнічних естетичних програм. Така колажність американської кіно-мови має як позитивні так і негативні сторони. До негативних ми можемо віднести певну розмитість художніх контурів, яка, зрештою, призводить до домінування комерційних та масових жанрів в американській кіно-культурі. По суті, національна конструкція кінематографії, як системи художнього мислення, за другу половину ХХ століття, призвала до появи універсального художньо-стильового бачення кіно-мови, який перед усім, націлений на те щоби пов'язувати в один спільний естетичний універсум італійські, ірландські, британські та інші сегменти американської повсякденної культури.

До позитивних рис, можемо віднести надзвичайно вагому цінність подібних етнокультурних та національних стереотипів, які надають змогу американському кіномистецтві постійно перебувати в стані пошуку.

Пропозиції нового та експерименти, на наш погляд, є однією із ключових ознак американського андеграунду пост-воєнного часу, що в 1960-1970-х роках визначило злет арт-хаусного кіно як естетичного феномену в кіноіндустрії.

Метою магістерського дослідження є з'ясування основних властивостей американського арт-хаусного кіно зазначеного часу, виявлення специфіки його розвитку та еволюції його художніх форм.

Мета роботи визначає коло **завдань**, які сформульовані у відповідності до предмету та об'єкту дослідження. Серед них:

1. З'ясувати стан вивчення проблеми; дослідити існуючу наукову літературу та визначити, які саме проблеми сьогодні лишаються малодослідженими.

2. Провести періодизацію американського арт-хаусного кіно на ґрунті основних етапів розвитку кінематографії США у другій половині ХХ – початку ХХІ століття.

3. Визначити основні типологічні форми американського арт-хаусу, які характеризують ключові властивості кінематографії, як вид аудіовізуального мистецтва.

4. З'ясувати особливості арт-хаусної кіномови, її типові та нетипові жанрові конструкції, специфічні риси в системі виражальних засобів.

Таким чином **об'єктом** нашого дослідження є арт-хаусне кіно як естетичній та художньо-стильовий феномен. Натомість **предметом** аналізу виступає американський арт-хаус другої половини ХХ – початку ХХІ століття, як цілісне художньо-естетичне явище, що характеризує генезис розвитку тогочасної американської культури.

Структура роботи. Магістерське дослідження складається із вступу, трьох розділів, загальних висновків та списку літератури (40 позицій, з яких 15 іноземними мовами). Загальний обсяг роботи – 59 сторінок, з яких 55 сторінок становить обсяг основного тексту роботи.

РОЗДІЛ 1. СТАН ВИВЧЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Американський арт-хаус: понятійно-термінологічні рамки

На наш погляд, навіть побіжна спроба охарактеризувати поняттєвий апарат проблеми отримує перепону у вигляді цілої групи синонімічних термінів, які абсолютно на рівних використовуються в академічних виданнях для характеристики споріднених явищ.

Почнемо з того, що в американській академічній традиції необхідно розрізнити поняття «арт-хаус», як місце для демонстрації європейських фільмів в США, та «арт-хаус» як означення особливого кіно-продукту із власною програмною естетикою та специфічним спектром глядацького охоплення. Як підкреслюють дослідники, у вітчизняному науково-популярному дискурсі термін арт-хаус використовують «для опису всієї моделі кіновиробництва», що має авторські, незалежні, некомерційні контури [15, с. 44].

Поряд із цим, за більше ніж півстоліття існування цього явища, до його поняттєвої аури додалися і сленгові явища та поняття, які в межах вітчизняної науки взагалі не використовуються. Наприклад, у США арт-хаусом найчастіше називають або будь-яке не американське кіно, або місце де воно демонструється. Проте водночас, у межах субкультур них ново язів, термін арт-хаус є евфемізмом для гей-порно [15, с. 44]. Проте в цілому, загальноприйнята практика фокусування змісту поняття усе ж таки відносить його до певного маргінального кінематографічного контексту, який виробляє кінострічки за межами студій, на малих бюджетах, у межах незалежного соціального замовлення та для вузько спрямованих аудиторій. Іншими

словами, як територію експериментування, що націлена на специфічну культуру споживання та має претензійний елітарний статус.

Аналіз американських наукових досліджень показує, що академічні міркування щодо арт-хаусу переважно охоплюють більш широкий простір явищ. Наприклад, в американських дослідженнях, які стали предметом нашої уваги, переважно йдеться про дуальне поняття «кіно-культура» (cinema / film culture), яке в цілому характеризує певну невизначеність явища арт-хаусу. Розмитість визначень кіно-продукту як «культурного» продукту, а не власне «кінострічки», засвідчує потенційна готовність дослідників до більш «багатого» спектру значень самого явища, а відтак – до істотної невизначеності арт-хаусних практик. В цілому ми вважаємо за необхідне визначити наступні поняттєві кластери, що використовуються в науковій літературі: «american independent cinema / film culture»; «american smart cinema / film culture»; «american digital cinema / film culture»; «american Indie Cinema / film culture». До цього списку слід додати і ще більш специфічні та локальні терміни, приміром «Black American cinema», які не є прямими синонімами американського арт-хаусу, проте часто використовуються для його позначення.

На наш погляд, в окрему термінологічну групу слід виокремити поняття, які фіксують культурно-історичний генезис американського некомерційного кіно. Приміром, «American film avant-garde», як поняття, що позначає водночас і частину американської кіно історії 1919-1945 рр., і виступає в ролі риторичного замітника некомерційного, незалежного інді-кінематографа.

Подібну широту термінів та понять, безумовно слід узгоджувати та спрямовувати у межі відповідного дослідницького фокусу, що також є одним із завдань нашого дослідження.

Як вважає К. Разлогов, в колі дослідників історії кіно склалися певні стереотипи щодо осмислення інтелектуального кіно, яке, для прикладу,

нібито знімають передусім тоді, коли відсутні кошти на спецефекти та дорогих акторів із зірковим статусом. «Саме тому, – підкреслює вчений, – починаючи з 1970-х років сучасне кіно – це, в першу чергу, кіно Голівудське, а вже потім національне, локальне, авторське, пошукове тощо. Іншими словами, в суспільній свідомості нормальне кіно – Голівудське, а все інше – арт-хаус, локальні речі, які можуть бути комусь цікаві (т.зв. фестивалльне кіно) [19, с. 356-357].

Ще більш поглиблює проблематику невизначеності меж поняття арт-хаус Елферія Фаноулі (E. Thanouli), дослідниця грецького походження з США. З її точки зору, серед чималої кількості крилатих фраз та риторичних формул, які використовують для дефініції явища, заслуговує на увагу прямий переклад: «мистецьке / художнє кіно». Зазначений термін, на думку дослідниці, є одним із найменш суперечливих, адже фіксує ключову якість кінострічки – виступати в ролі мистецького твору, що формується, існує та споживається за законами художнього твору. Концепція арт-хаусу як «художнього кіно» навіть входить у термінологічну суперечку із терміном «глобальне кіно», яке має намір «захопити частину іноземних територій, раніше зайнятих арт-хаусом»: інтелектуалізм, елітарність, субкультурність тощо, фактично «не відновлюючи жодних концептуальних меж». Відтак, на думку вченої, поширене та синонімічне використання арт-хаус, як заміника «художнього кіно», може потенційно перерости в загрозу замінити поняття «світовий кінематограф» [38].

Звісно, подібні іронічні зауваження є, скоріше, натяками на проблему, протез вони засвідчують, наскільки важливо для сучасних вчених формувати коректну термінологічно-поняттєву конструкцію аналізу.

Цікаве розв'язання зазначеної дилеми пропонує О. Павлов. Його пропозиція припускає можливість виходу за межі звичних термінів та застосування категорій з арсеналу арт-критики. Зокрема, понять «хороше» та «погане» кіно. Така, на перший погляд, екзотична точка зору, має свою

формально-логічну правоту. Так, вчений вважає, що в рамках сучасного арт-критичного дискурсу «погане кіно – гранично загальний збірний термін, який об'єднує фільми, які не підпадають під категорію мейнстрімного, незалежного або класичного кіно. Відтак важливо, що «поганими» не можуть вважатися комерційно успішні фільми або, навпаки, кінострічки, що були предметом показу в рамках престижних фестивалів, є визнаними критиками і глядачами, включені до переліків «кращих», «важливих» тощо. З точки зору О. Павлова, за принципом протилежного значення «хорошими фільмами» можна визнати «Декамерон» П'єра Паоло Пазоліні та водночас – «Назад у майбутнє» Роберта Земекіса. Таким чином, в межах сукупності «хорошого кіно» може уживатися «і європейська класика, і сучасна арт-хаус, і Голівудські картини, що увійшли в історію або стали символами сучасної популярної культури». Цю сукупність буде загальноновизнаний статус легітимності кінострічки, як визнаного та популярного продукту – як «частини загальноновизнаного культурного поля» [16, с. 11-12].

Якщо спробувати проаналізувати запропоновану вченим конструкцію на предмет найбільш властивих для арт-хаусу художніх рис, його точка зору набуває актуальності. Наприклад, погодимося із тим, що в багатьох кінострічках, які визначаються як «арт-хаусні» (наприклад, картини Ларса фон Трієра або Міхаеля Ханеке), застосовуються прийоми та естетичні програми т.зв. експлуатаційного кіно, що є загальноновизнаним прикладом «поганого смаку» та вторинності. Відтак, на думку Павлова, «погане кіно» далеко не завжди, приміром, зображує секс, насильство або використовує грубий гумор, а судження щодо статусу кіно найчастіше «носять естетичний характер, а його моральна сторона в кращому випадку є його непрямим наслідком» [16, с. 15].

Специфіку такого способу інтерпретації термінологічного ракурсу поняття «арт-хаус» вчений показує на прикладі історії захоплення публіки т.зв. низькими жанрами, приміром жанру кемпа. «Кемп – зазначає О. Павлов,

– дозволяє не соромитися своїх пристрастей за рахунок свідомо іронічної установки по відношенню до тих чи інших явищ культури і наділяє низькі жанри новим статусом в межах існуючої культурної ієрархії» [16, с. 19]. Проте ключове значення має відмінності між кемпом, як категорією художнього смаку, та кемпа – як явища «свідомої культурної стратегії» або художньо-стильового бачення. Оскільки за визначенням цей жанр розрахований на шокування публіки, на її враження та здивування, проблема естетики та витонченості кіно-мови стає вторинною. До таких кінострічок із подібною термінологічно-поняттєвою дилемою можна віднести «Рожевого фламінго» Джона Уотерса або усю трилогію «Людської багатоніжки» Тома Сікса. І хоча для більшості глядачів зазначені твори є порушенням естетичних та соціальних табу, це не означає, що кінострічки погано зняті: клас їхнього виробництва як кіно продукту є високим. Отже, підкреслює О. Павлов, «...любити їх, на відміну від вульгарних мелодрам, не соромно, але вони кидають явний виклик доброму смаку і навмисно руйнують уявлення про прекрасне та піднесене» [16, с. 19-20].

На наш погляд, наведений приклад показує наскільки вагомою є різниця в типології кінематографічної форми, яка визначає іншу специфіку підходу до створення стрічок та їхнього споживання як творів мистецтва. На наше переконання «артхаусність» будується не лише через особливості створення наративу кіно та його системи виражальних засобів, але й специфікою сприйняття та інтерпретації. Останнє є контекстом арт-хаусу, який постійно додає до поняттєво-термінологічного багажу цього явища нові означення та риси.

Наприклад, К. Разлогов переказує дискусію, яка виникла в кулуарах Берлінського кінофестивалю у 1980-х. Її сутність полягала у з'ясуванні відмінностей між європейськими «незалежними» кінострічками, які погано продавалися, проте мали незаперечно високе фестивальне амплуа, та Голівудськими «хорошими» фільмами, що постійно збирали високу касу.

Американська сторона зрештою визнала, що «Голівуд робить фільми, а не кіно». Іншими словами, поняття лакуна масового комерційного явища за визначенням не може збігатися із субкультурними феноменами: «Вони можуть бути кращими або гіршими, більш-менш цікавими, вони можуть представляти ту чи іншу культурну спільність, проте вони – явища, що належать різним субкультурам». На відміну від комерційного ігрового кінематографу, який наперед розраховує належати «всім одночасно» [19, с. 356-357].

Наприклад, Пітер Лев, автор дослідження «Американське кіно» (1993 р.) визначає арт-хаус як термін, що стосується «спеціальної категорії художніх кінострічок, які починають знімати у період після Другої світової війни і продовжують знімати сьогодні. Такі стрічки, при цьому, демонструють нові ідеї форми та змісту, а тому спрямовані передусім на аудиторію із високою культурою сприйняття» [32, р. 4].

Цікаво, що для Пітера Лева артхаусність локалізується у арт-сінема, тобто має не тільки властиві риси інтелектуалізму та певного «незалежного» снобізму, але й споживається окремо від масового кіно – у спеціальних кінотеатрах, що призначені для арт-хаусної субкультури.

На останок зазначимо, що ми не можемо обійти стороною ще одну важливу поняттєва категорію арт-хаусного кінематографу, яка пов'язана із т.зв. «сектором американського незалежного кіно», який за останні роки привернув надто велику увагу наукової спільноти та викликав жваві публічні дискусії. У їхньому центрі перебуває поняття «інді-культури», яке, звісно, виходить за межі кінематографу, проте саме в середовищі кіно-практик є найбільш помітним явищем.

Як вважає Джеф Кніг (Geoff King) інді-кінематограф в американському просторі кінематографічної культури вже давно набув статусу справжнього «Індівуду» (за аналогією із Голівудом). З його точки зору, зазначене явище набуває усі більшого розмаху, поступово відтісняючи звичні поняття

«незалежного» кіно та арт-хаусу. Триває не лише переоцінка ролі та місця режисерського кіно (приміром, Вес Андерсон та Стівен Содерберг вже сьогодні мають репутацію майстрів інді-кіно), але й мотивів художності кіно-нарративу. Остання риса, приміром, пов'язана із переоцінкою спадщини Стенлі Кубрика та Хела Ешбі як арт-хаусних режисерів [30, р. 85-108]. За висновком Джефа Кінга розмиваються і пластичні кордони жанрових стереотипів «незалежного» кіно, яке за останні десятиріччя поглинуло навіть такі дивні «території» кіно-нарративу як «фільми про природу від кампанії Діснея та християнські євангельські кінострічки пропагандистського характеру» [31, р. 11-13].

1.2. Основні напрями дослідження арт-хаусу в сучасній науковій літературі

Однією із найбільш досліджених проблем є на сьогоднішній час питання *походження арт-хаусу*. В більшості досліджень зазначений факт відносять до повоєнного часу, коли сходяться в одну точку технічні можливості авторського створення кіно та потреба в оновленні кіно-мови. При цьому дослідники схильні віддавати пальму першості західноєвропейському кінематографу як виразнику більш локальних ідей та художніх практик (у порівнянні із комерційним кінематографом США цього часу).

Так, А. Коновалов вважає, що американський вектор арт-хаусу є вторинним по відношенню до європейського «незалежного» кіно, що народилося на зламі 1950-х – 1960-х років. З його точки зору безумовна комерційна першість американського масового ігрового кінематографу спричинила своєрідну відповідь у західноєвропейському культурному середовищі, яка набула вигляду «створення іншої ніші на міжнародному ринку – авторського інтелектуального кіно». Державна підтримка цієї порівняно нової форми кінематографії начебто підвищувала конкурентоспроможність національних шкіл. Національні уряди західноєвропейських держав починаючи з повоєнного часу розгортають програми на підтримку власного кіно-виробника, які приділяють чималу увагу програмам «підтримки інтелектуальної діяльності в сфері національного кіно, особливо фільмів, що відрізняються «художніми достоїнствами» [8, с. 76].

Додамо від себе, що така досить заплутана схема появи арт-хаусу в США як незалежної кіно-практики, має свою підтримку в дослідницькій літературі. Проте науковці, як правило, не звертають уваги на те, наскільки швидко американська кінематографічна культура інтерпретувала появу нової

форми в звичних формах ігрового масового кіно. По суті, західноєвропейське кіно спонукає американського кіно-виробника до трансформації, яка примушує режисерів вдатися до творчих пошуків нового кіно-мовлення та нової системи виражальних засобів.

Окрім цього, звернемо увагу на те, що в цілому ряді зарубіжних досліджень американська традиція арт-хаусу починається із кіно дебютів 1910-х років, що були пов'язані із пробами молодих режисерів та не часто ставати помітними у світовому чи навіть європейському контекстах. Для прикладу, згадаємо кінострічку «У нашому дворі» (Within Our Gates) від студії Micheaux Book & Film Company 1919 року. Режисерська робота Оскара Мішо (Oscar Micheaux) стала справжнім прикладом субкультурного кінематографу, який відкрив цілу парадигму в американській культурі: т.зв. «чорного» афро-американського кіно – із фокусом на специфічні расові проблеми, особливим музичним кодом та надзвичайно виразною атмосферністю.

Таким чином, аналіз дослідницької літератури засвідчує необхідність поглиблення питання часу та обставин народження феномену арт-хаусу в межах американської кінематографічної культури.

Не менш важливою за значимістю та популярністю серед вчених є тематика *комплексної художньо-стильової характеристики арт-хаусу як жанрової програми*. Серед східноєвропейських авторів передусім покличемося на праці Н. Самутіної, яка ще на початку 2000-х років запропонувала «шаблонну» схему аналізу кіно-мови арт-хаусу. З її точки зору універсальність цього феномену пов'язані із цілим вузлом специфічних властивостей, реєстр яких сягає як техніко-технологічних аспектів кіновиробництва, так і суто ідейно-художніх рис самої естетики кіно. До основних вчена відносить наступні: 1) ставлення до кіно як до мистецтва, а не як до розваги; 2) орієнтація на змістовну глибину, а не на атрактивність (видовищність, ефектність); 3) акцентування дієвих конструкцій стрічки, за

умови вторинності розкриття характерів та мотивації героїв; 4) відмова від однозначних трактовок традиційних жанрових «арок» на користь складності та неоднозначності кінотексту; 5) постійна увага до філософських питань, конфліктних ситуацій та проблем особистості; 6) продукування новаторських програмних методів зйомки, монтажу, викладу кінотекстів; нехтування ігровими наративами та звичними сценічними стильовими прийомами [22, с. 65-69].

На нашу думку, схема Н. Самутіної лишається актуальною і сьогодні, проте безумовно потребує низки коректив та доповнень, в разі її застосування для аналізу американського арт-хаусу. Більш детально ми зупинимося на цьому питанні у межах третього розділу, проте наразі відмітимо необхідність поглиблення проблематики художньо-стильових та образно-естетичних контурів кінострічок.

У схожому контексті інтерпретує проблематику А. Старусєва. Вчена вважає, що американські режисери, які відчули вплив авангардного театру і сучасного мистецтва та в межах цих впливів досліджували нові форми кіно (Л. Бунюель, Ж.-Л. Годар, П. Гринуей тощо), стали основою для новітнього етапу арт-хаусу, який пов'язаний із ключовою рисою реконструкції сюжету. Називаючи таку інновацію «зламом коду» звичної екранної продукції», дослідниця наголошує на тих наслідках, що стали можливими як результат зазіхання на святая святих Голівудського наративу – на оповідність сюжету. Оскільки в центрі увага авторки перебуває тема ролі глядача у сприйнятті кінострічки та аудиторії – у самому процесі споживання кіно, вона вважає зазначену дію своєрідним «ефект відсторонення» глядача. Арт-хаус був покликаний «вивести глядача зі стану трансу, звільнити від влади шаблонів і закликати до активної роботи сприйняття» [24, с. 304]. При цьому лишається за скобками проблема того, що арт-хаусні роботи класифікуються переважно як експериментальні і є в абсолютній меншості по відношенню до комерційного кінематографу, який продовжує бачити своїм головним

завданням «розповідання історій» [там само]. Як наголошує О. Артюх резюмує: «Сучасне кіно – це індустрія, і орієнтована вона на інфантильного глядача. А для фільмів, глядач яких готовий осмислювати, що йому показують, існує дуже дивне притулок під назвою "артхаус", який знаходиться скоріше в режимі практик існування сучасного мистецтва. І для мене очевидно, що Голівудське кіно, орієнтоване на інфантильного глядача, – це те, до чого кіно прагнуло всю свою історію. Це один з ефектів демократизації, про яку ми говоримо. Воно прагнуло до завоювання мас. А все, що чинило опір цьому руху, – це спроба вбудувати кіно в систему мистецтв» [2, с. 77].

Висновок до розділу

Складність поняттєвого узагальнення свідчить про декілька важливих рис феномену арт-хаусного кінематографу.

По-перше, він усе ще продовжує розвиватися та продовжує демонструвати схильність до трансформацій та змін. Це породжує нові форми художнього синтезу, які потенційно можуть стати новими якостями вже існуючого простору кінематографії.

По-друге, його властивість виступати в якості культурного синоніму багатьох кінематографічних явищ, говорить про важливість феномену «незалежного» кіно, як своєрідного індикатора генезису кінематографічної мови та кіно-естетики.

По-третє, термінологічна готовність арт-хаусу позначати різні, часто навіть протилежні за значеннями полюси буття кіно, засвідчують його статус як феномену, який потребує подальшого вивчення та аналізу.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТУАЛЬНІ РИСИ АМЕРИКАНСЬКОГО АРТ-ХАУСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ: ТИПОЛОГІЯ ТА ПЕРІОДИЗАЦІЯ

2.1. Концепції арт-хаусного кіно в США

Проведений нами аналіз наукової літератури дозволяє визначити дві концепції арт-хаусного кінематографу, які паралельно функціонують у сучасному дослідницькому дискурсі.

Арт-хаус як комерційне явище. Американська кінематографічна культура надзвичайно схильна до ринкової природи мистецтва, і це в багатьох випадках визначає науково-академічні підходи аналізу еволюції кінематографу. Ще з часів «золотої доби» Голівуду кінематографія оцінювалась скоріше у категоріях маркетингового фільм-мейкерства, яке насамперед спрямоване на продаж кіно, як специфічного та універсального товару.

Таким чином, концепція, в межах якої арт-хаус розглядається як один із видів комерційного кіно є достатньо звичною для американської художньої культури. В її межах властивості кіно як товару превалюють над усіма іншими специфічними рисами, а ключовою властивістю кіно взагалі, а також його інтелектуального та субкультурного субстрату – «арт-сінема» – уявляється у вигляді комерційного продукту. В цій своїй якості, як специфічний універсальний товар, він має набувати усіх властивостей товару: мати можливість бути проданим, запропонованим глядачеві у певному маркетинговому контексті (т.зв. соціальній обгортці) тощо.

У межах такого підходу арт-хаусне кіно часто розглядається як спеціально сформована кіно-практика «під певного глядача». Свого роду,

товар для обраних, який представляють на ринку розваг та атрактивних форм мистецтва як продукти «немасового вжитку». З точки зору дослідників, це потенційно впливає на кінематографічну мову, так як частково «віднімає» від традиційних властивостей кіно певну частину його художньої вартості на догоду комерційним властивостям [33, р. 13].

Друга концепція припускає, що *арт-хаусне кіно це, насамперед, твір мистецтва (художнє явище)*. В цій своїй якості кінострічка володіє усіма властивими рисами твору мистецтва. Наприклад є носієм художнього узагальнення, розкриває естетичну проблематику, художнім чином відтворює дійсність, програмує цю дійсність на певні соціальні значення. Але поза тим, як і будь яке мистецьке явище, воно має свій комерційний вектор. Іншими словами, як існує комерційна художність, так саме існує і комерційна кінематографічна арт-хаусна художність.

Як ми можемо переконатися, відмінності між двома зазначеними концепціями полягають у різному прочитанні властивостей кіно. І в першій в і другій концепції предметом розгляду виступає особлива художня природа кінострічки, яка створюється, функціонує та «рухається до глядача» за принципами побудови художнього твору. Але в першому варіанті, це скоріше комерційний продукт, який насправді мімікріє (маскується) під художній твір. А в другому – навпаки, природа художнього твору як товару стає другорядною по відношенню до його мистецьких рис.

2.2. Типологія арт-хаусного кіно

Проведена нами класифікація американського арт-хаусного кінематографу другої половини ХХ – початку ХХІ століття здійснювалась за критеріями типово-видових особливостей кінострічки, а також специфіки образної побудови кіно-нарративу.

2.2.1. *Соціальний тип.* В цю групу ми відносимо твори, що мають соціальний пафос, загострюючи важливі для суспільства теми. За багатьма ознаками подібні кінострічки є носіями художнього публіцизму (публіцистичності), оскільки розгортають певні дражливі історії про актуальні та злободенні сюжети. Соціальне кіно не призначене для атрактивності, воно не розважає. В його природі закладена соціальна гострота, яка спонукає до жорстких формулювань, до виявлення суспільно значущих аспектів буття людини.

Соціальна природа арт-хаусності істотно звужує комерційний сегмент кінострічки. З іншого боку, характером його продажу є абсолютні стратегії, які насправді частково змінюють художню мову цього типу кіно. Оскільки, товар можна продати не тільки в якості чогось «смачного» або «цікавого», а і в сенсі чогось кардинально необхідного та злободенного.

В межах цієї концепції декларується властивість арт-хаусного кіно виступати та діяти ні як кінематограф, а як більш широке соціальне явище. Іншими словами, ми сприймаємо кіно продукт як кінематографічну даність, ми розуміємо, що він знятий за законами та жанровими схемами, а в суспільстві він функціонує не як звичайне кіно: соціально звучання, пафос та місце у спільноті абсолютно інакше.

В якості прикладу зазначеного типу артхаусності можна назвати кінострічку «Рубі в раю» («Ruby in Paradise», 1993 р.) режисера Віктора Нуньеса (Victor Nunez). Фільм знятий у цікавому темпі повільного, неквапливого наративу, який втягує глядача у вирій невисловлених емоцій, внутрішніх переживань та постійного самознищення. В центрі сюжету – скромна, тиха і, на перший погляд, не надто виразна дівчини з Флориди, що пливе за течією життя. Вона діє як звичайна людина: влаштовується на роботу в крамницю, заводить роман з сином господині, звільняється, зустрічає іншого хлопця... Повсякденність та побут домінують як у

розповіді, так і в моделях поведінки героїв. Нічого не відбувається, бо нічого не має відбуватися у світі, де панує втеча від життя, де герої оминають один одного та співіснують у межах певного спільного простору. Рай – це форма безвідповідальності та гранична межа еластичності людської природи, яка здатна на безодню повсякденних дрібниць заради існування у зоні цілковитого комфорту.

2.2.2. *Інтелектуальне кіно.* Відмінність цього типу арт-хаусності полягає у тому, що інтелектуальне кіно виважує не соціальну проблематику, а питання, які хвилюють т.зв. «думаючу» публіку. Аудиторія інтелектуального кінематографу, це глядач, для якого кіно є простором міркувань, припущень та інтерпретацій. Які не потребують від кінематографу виключно розваги та атракції. Інтерактивне кіно можна визначити як кіно, яке заперечує атрактивність, в її комерційному сегменті і проголошує атрактивність інтелектуальної дії. Іншими словами: думання – це круто, думання – це атракція. В цьому аспекті можна сказати, що перед нами ще одна образність, якій властиво бути кінематографом, залишатися кіно, але при цьому ставити певні раціональні питання. Отже, можна стверджувати, що інтелектуальне кіно це кіно про раціональні речі: територія думання, територія міркування.

Саме в зазначеному типі арт-хаусності сповна виявляє себе риса елітарності, яку традиційно приписують практично будь-якому явищу в межах «незалежного» кіно. Інтелектуалізм в кінематографі – це елітарна художня практика, яка володіє якимись властивими рисами, що роблять «думаюче» кіно продуктом для обраних. На наш погляд, ми маємо змогу засумніватися в справедливості такої концепції, так як питання еліт сьогодні значно розмите. Воно навіть більше розмите, ніж питання жанрових стереотипів кіно.

Прикладом інтелектуального типу арт-хаусного кіно (не плутати із власне інтелектуальним кіно, що зазвичай експлуатує ідею раціональності), є «Екстаз» («Climax», 2018 р.) ушлявленого американського режисера Гаспара Ноє (Gaspar Noe). Кінострічка побудована за принципом літературного «прямого» наративу, коли оповідь формується лінійно, проте асиметрично, надаючи можливості глядачеві спостерігати, співставляти побачене та лише у в цьому акті компаративного порівняння отримувати плевели змісту. По суті кіноповідь не містить фабули як такої, окрім загального начерку ідеї замкненого простору та різноманітності форм людської поведінки. Стрічка використовує ідею досвіду, як основу для вибору. Фабульна рамка побудована максимально просто: випускники академії сучасного танцю вирішують влаштувати прощальну випускню вечірку. Проте з певних причин вповні пристойне святкування набуває форми оргії, яка переростає в різноманітні форми ейфорії: від сексуально-тілесної, до травматично-психозної. Усі ці аспекти людського тілесного та внутрішнього буття скріплюються в одну цілісну програму музикою та пластичним малюнком (танцем), який насправді є центральним героєм оповіді.

2.2.3. В якості третього типу ми можемо зазначити *субкультурне кіно*, яке обслуговує запити певних цільових аудиторій. Ці аудиторії специфічні, вони виражають свою цілісність через властиві моделі поведінки, які з певних причин цікаві глядачеві як об'єкти спостереження. Саме тому субкультурні риси артхаусності ще називають «сукупними» – тобто такими, що схильні поєднувати до себе звичайні міркування ординарного глядача.

Характерним прикладом субкультурного арт-хаусу є кінострічка «Загадкова шкіра» («Mysterious Skin», 2004 р.) режисера Грегга Араки (Gregg Araki), знятого за романом Скотта Хейма.

На перший погляд здається, що фільм досліджує причини і наслідки сексуального насильства, яке людина пережила у дитинстві. Проте це лише

зовнішній шар (зовнішня «шкіра») оповіді. Міркування авторів стрічки сягають проблематики межі людської тілесності («Необхідно зрозуміти, що глибоко – це шкіра»; цей вислів Жюльєн Дельоза став рефреном кінострічки). Розглядаючи шкіру, як граничну межу тілесності, Аракі натякає на надзвичайно сильний вплив насильства на визначення меж людини, її психіки та моделей поведінки.

Кіно було моментально привласнене кількома субкультурами, що сприйняли його естетику та оповідь як свою власну (передусім йдеться про гей-культуру, свінгерів та скінерів). Окрім цього стрічка порушила кілька важливих соціальних табу на прилюдну демонстрацію актів та тілесних дій, що також додало до її арт-хаусного профілю ремарку соціальності.

На наш погляд, картина є надзвичайно промовистим прикладом «класичного» арт-хаусного кіно, яке не лише нівелює усі можливі стереотипи комерційного кінематографу, але й є взірцевим фестивальним продуктом. Іншими словами, зазначена стрічка є надзвичайно успішною у сегменті «некомерційного» успіху, що насправді призвело до порівняно високого прокатного статусу (парадокс: декларована нехоть до смаків публіки стала запорукою успіху в глядача). Кінострічка зібрала цілу когорту нагород та номінацій, які ми вважає за доцільне перерахувати: Приз журі Bergen IFF 2004; дві нагороди «Golden Space Needle» by Seattle IFF 2005 (кращий актор, кращий режисер); нагорода MovieZone Award by Rotterdam IFF 2005 режисерові; номінація на Гран-прі «Asturias» by Gijón IFF (Spain) 2004 року за кращий фільм; номінація Film Critics Circle of Australia 2005 року на кращий іноземний англомовний фільм; номінація «Gotham» 2005 у номінації «Прорив року» акторові (Joseph Gordon-Levitt); номінація GLAAD Media Awards 2006 року на кращий фільм; номінація Independent Spirit Awards 2006 року на кращого режисера.

2.2.4. Наступний тип має назву *протестний арт-хаус*. У межах цього типу домінує декларація незгоди, як центральний художній меседж. На наш погляд, слід окремо визначити, чим протестне кіно відрізняється від соціального. Якщо останнє наснажується питаннями соціально-важливими, які виростають на ниві актуального соціального розуміння, то протестне кіно передусім проголошує маніфести. Його художня функція передбачає сформульовану та висловлену незгоду, яка є очевидною. Звернемо увагу на те, що зазначені властивості цього типу роблять його надзвичайно популярним у політичній агітації та релігійній пропаганді.

Витоки арт-хаусу як соціального явища досліджені достатньо широко, оскільки це практично найперше пояснення причини, чому частина кіношного істеблішменту опирається моделям поведінки Голівуду. Це частково пояснює чому в типології «незалежного» американського кінематографа міститься така значна частина соціально-протестного начиння. В цілому поява контркультури в США була обумовлена різким підвищенням рівня життя завдяки наступу економічної забезпеченості у повоєнні часи. Протестні рухи виникли не з убогості, а внаслідок достатку. Однак, економічне процвітання торкнулося не всіх соціальних верств, приміром, «чорна Америка» довгий час розглядалась як найбільша цільова аудиторія «незалежного» кіно [7, с. 232].

Як підкреслює Д. Коростельова: «Ідеї нонконформізму, які захопили уми режисерів незалежного кіно, і стали зрештою детермінантою створення фільмів, які не мали аналогів в минулому. Крім того, в даному напрямку кінематографа були суттєво переглянуті панівні цінності американського суспільства». За думкою американської кінокритики (так, Джефрі Рауффа / Ruoff Jeffrey [34]) ця когорта «глибоко національних за своїм змістом фільмів, по суті, врятувала престиж американського кіно» [12, с. 76].

В соціокультурному сенсі протестний характер арт-хаусу має своє логічне пояснення. Окрім суто інституціональних причин, протест як творча

типологія має і художні мотиви. Наприклад, цілком погоджуємось із точкою зору дослідників, які вважають, що «ідеї контркультури завжди ефективніше виражалися на мові мистецтва, ніж за допомогою прямої пропаганди». Це у свою чергу, актуалізувало ідею щодо ігрової природи будь-якого політичного або соціального акту. Різні види творчої діяльності неминуче набували властивостей товарів на арт-ринку, відтак і кінострічки ставали «об'єктами, що володіють ринковою вартістю». Саме тому авангардні режисери прагнули «подолати споживацьке ставлення до кіновиробництва шляхом затвердження фільму як процесу фантазії, гри і театралізації, але не як товарного продукту» [6, с. 234-235].

Типовим прикладом протестного арт-хаусу є кінострічка «Запах палаючих мурах» («The Smell of Burning Ants», 1994), режисера Джея Розенблатта (Jay Rosenblatt). Кінострічка є достатньо незвичною за формальними ознаками, адже вона побудована на ґрунті відеоматеріалів та використовує як ключову ідею документування. Для 1990-х це було досить нетривіальним прийомом, що на той час не мав широкого вжитку в комерційному кіно. Розенблатт намагається зафіксувати страждання хлопчика, що живе у великому місті. Його головним композиційним мотивом є зіставлення відеоматеріалів, які демонструють різні стереотипи зростання (сексуальність, мужність, почуття власної гідності тощо). Кіно швидко набуло властивостей маніфесту, перетворившись на прецедент яскравого протесаного кіно-плакату. Його «постерність» закладена в естетиці кадру, особливостях монтажу стрічки та загальних рисах оповідності історії.

2.2.5. В окрему типологію варто віднести *відео-арт*. Звісно ми маємо на увазі арт-хаусність, яку «одягнули» в оболонку відео-арту, а не сам феномен «артівського» твору мистецтва. По суті – це і є художній твір, який насправді виражається кінематографічною мовою. Це картина, яка з певних причин залучає до інструментарію свого художнього мовлення

кінематографічну мову, синтетичну аудіовізуальну риторичу. Натомість, як кіно-продукт це є самостійний художній жанр та окремий елемент в структурі та в типології мистецтва, який є набагато складнішим і більшим за властивостями та масштабами.

Характерним прикладом зазначеного типу арт-хаусності може бути кінострічка «Мертве листя» («Dead Leaves», 1998 року) від студії Cult Epics, Red Lion Tamarin Productions, режисера Константина Вернера (Constantin Werner). Зовні – це мелодраматичний роуд-муві, де в центрі сюжету чоловік, який возить свою померлу кохану східним узбережжю США під акомпанемент готичних віршів та музики. Насправді, стрічка насичена складною семіотикою та знаково-символьними акцентами, які роблять її не лише візуально яскравою (звісно, у семантичному контексті), але й цікавою інтелектуально. Відсутність фабульності та сюжетної оповіді примушує глядача поринати у структуру звуків, ритм словесних формул, а сама кінострічка стає схожою на «живу» картину. Для прикладу, цікавим моментом у тканині стрічки є ефект здобуття смерті, коли померла кохана стає для героя трупом.

Звісно, таке кіно не може мати широку аудиторію, зважаючи на специфічність свого художнього значення. Його перегляд потребує мотивації, яка виходить за межі розваг або цікавості спостереження.

Таким чином, в якості проміжних висновків відмітимо, що визначені нами типи арт-хаусної кіно-образності не є кардинально відмінними між собою. Властивість художнього твору мати в своїй стриктурі, наприклад, одночасно і субкультурні аспекти, і протестні маніфести породжує т.зв. гібридизацію форм арт-хаусності, якій властиво комбінувати, поєднувати, трансформувати різноманітні образні значення кіно-мови у нову універсальну аудіовізуальну художню синтетику.

Насамкінець вважаємо за потрібне визначити ще одну типологію архаусності, але за іншими критеріями. Якщо в попередньому випадку ми

розглядали систему образно-стильових рис в якості знаменника для формування типології, то наразі ми вважаємо за необхідне акцентувати на властивостях наративу кіно. На наш погляд, оповідність є однією із основних показників в класифікації кіно-твору, оскільки стрічка є часо-просторовим твором, який вимагає мотивації для перегляду.

В типології американського арт-хаусного кіно нами визначено два суміжні суміжних типи: власне наративно-оповідне кіно; та асиметричне кіно.

У межах першого типу активно використовується оповідь, як основа для побудови жанрової сітки. Наратив в даному разі виступає як ключова властивість жанрового модуля, в контексті якого оповідь набуває традиційних для кіно властивостей: оповідь стає історією, історія стає легендою, легенда набуває лінеарності викладу, тягнеться від минулого до сучасності, зазираючи через флеш-беки у минуле тощо. Зрештою, відбуваються усі ті традиційні дії, які характерні для оповідального (нاراتивного кіно).

В якості прикладу кінострічки такого типу можна назвати фільм «Людина із золотою рукою» («The Man with the Golden Arm», 1955 року) режисера Отто Премінжера із акторами-зірками Френком Синатрою, Єлен Паркер та Кім Новак у головних ролях.

Ця кінострічка до сьогодні викликає чимало суперечок в колі кінознавців, і не в останню чергу через характер визначення її типології та жанрової сутності. На наш погляд, фільм Отто Премінжера варто беззастережно віднести до арт-хаусного принаймні за параметрами ідейно-художнього викладу історії та досить нарочитого ігнорування фабули однойменного роману Нельсона Олгрена, за мотивами якого і знято кінострічку. На перший погляд, кінострічка побудована як наратив, що має попередньо вступну історію та поступово розгортає діє нової історії, яка розкривається на очах глядача. Проте Френкі Макін, маестро карткової гри,

що повертається додому з наркологічного реабілітаційного центру де він лікувався, не є простим «оновленим» героєм. Його образна структура насичена драмою внутрішнього конфлікту, в якому усі можливі зовнішні обставини (прикута до інвалідного візка дружина, ЗОШ, борги, старі зобов'язання тощо) лише фон для демонстрації життя одинака. Він мріє почати нове життя, кинути гру і стати джазовим барабанщиком, але минуле життя вимагає його «старого».

На відміну від кіно-нарації асиметричний виклад здійснюється із порушенням принципів оповідності викладу. Подібне кіно не збирається дотримуватись лінійної конструкції, воно провокує асиметрію викладу та сприйняття. Досить часто подібний виклад побудовано на різних часопросторових зміщеннях, які насправді не збираються глядачеві повідомляти панорамну узагальнену картину чи охоплювати історію від початку до фіналу. Така історія викладу формулює свої властиві завдання, що припускають навіяння відповідного емоційного стану або формулювання певних художніх питань, що в загалі не припускають можливості поступового, лінійного оповідання.

2.3. Питання періодизації американського арт-хаусу

Питання періодизації американського арт-хаусу є одним із найбільш важливих у системі аналізу цього типу кінематографії як художньої феноменології. Постійна зміна векторів розвитку американського суспільства та його невпинна соціальна динаміка – від рустикального за характером свідомості «південного» типу мислення до просунутої півночі з її інтелектуалізмом та широтою літературно-мистецького репертуару – усе це зайве актуалізує необхідність визначення основних етапів розвитку артхаусності. В багатьох аспектах американського соціального генезису саме субкультурні, «незалежні» форми мистецтва ставали домінантами змін та призводили до чергового художньо-культурного оновлення.

Як вважає О. Орлов, «ключовим» часом, від якого варто починати розмову про феноменологію арт-хаусу, стали повоєнні роки – час виникнення арт-сінема та появи арт-хаусних кінотеатрів (нагадаємо, локацій, для демонстрації зарубіжного, некомерційного кіно). Репертуар таких майданчиків формувався в значній мірі за рахунок європейських авторських кінострічок. Отже, у той час, як в західноєвропейському кіно відбувалося поступове складання системи авторського кінематографу із його критичним ставленням до Голівуду, «на батьківщині цього масового кіно – в США – склалися інституційні правила прокату і показу інтелектуальних фільмів» [15, с. 45]. Вчений вважає, що це покликала до життя і поступове формування основних правил та принципів американського арт-хаусу, який вже на початку 1950-х років заявляє про себе.

Таким чином, в якості першого етапу формування американського арт-хаусу традиційно вважають 1940-ві – 1950-ті роки. Проте, на наш погляд, зазначена точка зору є дискусійною. В Американській кіно-культурі першої половини ХХ століття та міжвоєнного часу існує чимало прикладів

авторського кіно, яке сколихнуло увагу глядачів та стало прецедентами нового художнього бачення кіно-мови.

У контексті зазначених міркувань вважаємо за потрібне навести точку зору американського дослідника історії кіно С. Ніла (Neale S.), який вважається одним із найбільш авторитетних вчених у сфері арт-хаусного кінематографу. З його точки зору, з відкриттям ринку в Америці європейських авторських фільмів поступово сформувалися і ніши арт-хаусного кіно у всьому його європейському сегменті: від розважального (мистецького), до інтелектуального. Проте найбільш трендовими для періоду 1950-х – 1960-х стали кінострічки із гендерним та сексуальним підтекстом. Як справжні комерційні бомби вони швидко охоплювали аудиторії та покликали до життя американські відповідники. Звідси, вважає вчений, таке помітне накопичення цих плівок 1950-ті і 1960-ті роки: «La Ronde» (1950), «Summer with Monik» (1952), «І Бог створив жінку» (1956), «La Notte» (1960), Вірідіана (1961), «Тиша» (1963) тощо [33, р. 33].

Таким чином, з точки зору С. Ніла, від середині 1960-х років арт-хаусне кіно стабілізувалося навколо нових для Америки жанрів, серед яких домінантне місце посів т.зв. художній фільм з «еластичним» сюжетом. Саме звідси, на думку вченого, така істотна залежність естетики американських кінострічок від «грандів» тогочасного європейського арт-хаусу: «Останнє танго в Парижі» (1972), трилогія Пазоліні «Арабські ночі» (1974), «Декамерон» (1970) та «Кентерберійські історії» (1971) тощо [р. 33-34].

У подальшому, за думкою багатьох дослідників, американських арт-хауз проходить декілька стадій розвитку, які вже не є пов'язаними із західноєвропейськими трендами та авторськими «сплесками».

Наприклад, Ціоумакіс виділяє три періоди в розвитку «сучасного американського незалежного кіно». Зазначимо, що для нього поняття «сучасне» декларує не відношення до певного історичного часу, а є сутністю художніх явищ, які він описує як новітні, проривні, актуальні тощо. З його

точки зору розвиток американського арт-хаусу поза межами 1950-х – 1960-х років можна представити такою схемою:

а) період з кінця 1970-х – до початку 1980-х; період «незалежних років», який характеризувався передусім режисерським кіно, яке не передбачало «зіркових» або «сильних» (харизматичних) акторів із популярним контекстом;

б) період 1980-х років, що характеризується трендовістю еротизму, показу сексуальних відносин та в технічному сенсі є режимом «домашнього відео» (золота ера відеокасет, що тривала до 1989 р.);

с) період «інді-кінематографа», який починається з 1989 року (часу відомого музичного фестивалю інді-музики) та триває до другої половини 1990-х рр.; у цей період складаються основні типи арт-хаусного кіно та стають помітними циклічні явища – повторення певних тенденцій та знахідок, які вже існували в кінематографі попередніх років; з нашого погляду, це є ключовою ознакою виходу арт-хаусного кінематографу Америки на нову якість творчості.

д) період поява практики «Indiewood» з кінця 1990-х років і до сучасності; стадія концептуалізації арт-хаусного кіно, яке, зрештою, здобуває глядача та стає вповні комерційним сегментом загального американського кінематографу [31, р. 11-13].

Як бачимо, ключовим фактором цієї періодизації є еволюція різних поколінь студійного кінематографу, яке демонструє поступову конструкцію власного арт-хаусного стилю та подальше поступове розмивання відмінностей у деяких випадках між продуктами Голівуду та продуктами «незалежного» сектору кіновиробництва.

Висновки до розділу

Таким чином, слід визначити декілька важливих типологічних рис арт-хаусу. Насамперед ми вважаємо за необхідні підкреслити відмінність у явищах «малобюджетного кіно» та «дешевого кіно». Очевидно, що останнє є журналістським штампом оціночного плану. В контексті запропонованої нами типології, де кінострічки ранжовані передусім за полюсом свого природного призначення (комерційне / масове – некомерційне / мистецьке) «дешево» кіно, за визначенням не може бути комерційним. Будь-яке малобюджетне кіно є таким, що має використовувати арт-хаусний інструментарій для художнього мовлення.

З іншого боку, специфіка американського арт-хауса практично на всіх етапах його побутування виражало цей феномен як «мистецтво молодих». Там, де немає коштів, немає фандрайзингу, відсутні комерційні запити – кіно продукується за принципами мистецького твору.

РОЗДІЛ 3.

АМЕРИКАНСЬКИЙ АРТ-ХАУС: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТА ОБРАЗНО-ЕСТЕТИЧНІ КОНТУРИ

3.1. Трансформації американського арт-хаусу

3.1.1. Художньо-стильові основи трансформації американського арт-хаусу

Наративна парадигма художнього кіно як «альтернативний» режим класичного розповіді проілюстрована в американських фільмах, знятих на Голівудських студіях з 1917 по 1960 рік. Класична парадигма оповідання була обґрунтована в монументальному дослідженні, яке Бордвелл написав в співавторстві з Крістін Томпсон і Джанет Стайгер, «Класичне кіно Голівуду: стилістика і спосіб виробництва до 1960 рр.» (1985). У книзі створення класичних норм оповідання показані систематично і послідовно, там містяться аналітичні описи систем, які творці класичних фільмів використовували в своїх розповідях, а точніше, в створенні т.зв. класичних історій. В їх основі – закономірності оповідних причинно-наслідкових зв'язків (або те, що в театральному середовищі прийнято називати «наскрізне дію»). Свого роду, причинність, показана через наявність класичної просторово-часової системи дії (минуле визначає сьогодення; сьогодення формує образи майбутнього; між ними існують взаємозв'язки, які досліджуються, демонструються або навпаки ховаються). Автори припускають, що класичне оповідання слід розглядати як єдину домінуючу парадигму, яка має універсальний статус в структурі кіно мови. А все інше - відхилення від норми або естетична девіація [38].

Наприклад, Бордвелл припускав, що американський арт-хаус має інакше відношення до класичного Голівудського кіно, ніж це прийнято було

вважати у 1960-х чи 1970-х роках. Він зазначає: «Було б цікаво скласти вичерпну типологію з усіх можливих альтернатив класичному Голівудському стилю – свого роду, парадигми парадигм. Проте, чи є це можливим, з огляду на необхідність назвати сотні фільмів некласичними та альтернативними (кожен по своєму) та при цьому узгодити усі варіанти їхньої відмінності та несхожості?» [27, р. 381].

Таким чином, вчений натякає не те, що т.зв. альтернатива в кінематографі Америки середини 1980-х вже давно здобула мейстрімний статус та є певною спорідненою системою Голівудського кіно, яка можливо, і виглядає дещо інакше, проте функціонує та ретранслюється – майже так само.

Окрему увагу автора здобуває питання художньої мови арт-хаусу, яка, з його точки зору, досить часто використовує традиційну причинно-наслідкову оповідність масового кіно.

Таким чином, вчений визначає в еволюції кінематографу США три основні напрямки, які, з його точки зору, отримали значний «критичний фокус» у період з 1990-х років і продовжують розглядатися дослідниками як об'єкти аналізу. Зауважимо, що йдеться не тільки про власне американські феномени, але й про ті прецеденти та явища в світовому арт-хаусі, які стали викликом для кіновиробництва «незалежного» кіно у США. З нашого погляду, це, скоріше, спроба показати, як американський арт-хаус позиціонується по відношенню до світових трендів некомерційного кінематографу.

Перший напрямок має метафоричну назву «Smart Film» («розумне кіно»). Термін був запропонований арт-критиком Джеффрі Сонсом у 2002 р. як висновок його дослідницьких практик т.зв. кіно американської молоді. У кінострічках молодого покоління американських та міжнародних режисерів, які працюють у США, але протиставляють свої роботи естетиці та проблематиці Голівудської індустрії, Сонс визначив низку нових властивих

рис. Зокрема, з його точки зору, розумне кіно формує сукупність тематичних та стилістичних інновацій, які загалом спрямовані на посилене почуття іронії, випромінюють «чорний» гумор та є зразками нігілістичних оповідей. Такими є кінострічки «Щастя» Тодда Солонджа (1998), «Ласкаво просимо в ляльковий будинок» (1995) та «Друзі та сусіди» Ніла Ла Бута (1998) тощо.

Окремо зазначимо, що «розумне кіно» розглядається як виключно американський феномен, який має суттєві та виразні відмінності від західно- та східноєвропейського арт-хаусу. Так, американський «розумний» кінематограф «змістив акцент на соціальну природу мистецтва та розставив наголоси у питаннях політики, влади, інституцій, об'єктивності соціального устрою», що не часто ставало об'єктом уваги в Європі того ж періоду [35, р. 352].

Наприклад, кінострічка «Щастя» Тодда Солонджа (1998) має відношення до т.зв. просторового («порожнього») стилю подачі сцен. Винятково довгі кадри та довгі дублі, а також низка статичних послідовних мізансцен, формують своєрідну атмосферу «клінічну картину подій». У стрічці надзвичайно цікаво прописані діалоги, які, скоріше, нагадують риторичні формули та плетиво зі слів, речень та фраз. Це додатково спричинює порушення причинності дій героїв, які своєю «розхитаністю» образу розбивають сюжет на кілька епізодів. У фільмі домінує спонтанність, яка лише на перший погляд виглядає як імпровізація. Насправді режисер, за його власними словами, намагався зміщувати акценти із «випадковостей» на синхронну дію (музика, слово, пластика, плановість).

Другий напрямок пов'язаний із рухом «Догма-95». Не зважаючи на те, що його осердям стала Європа, а ідеологами – датські режисери, «Маніфест Догми-95» або «Обітниця цноти» набула надзвичайного розголосу в колах американських режисерів арт-хаусу. Зазначений маніфест спровокував чимало дискусій у середовищі кінознавців та режисерів, проте найбільше всього його вплив став відчутним у сферах «незалежного» кіно.

Десять правил маніфесту були передусім спрямовані на руйнування кінематографічної ілюзії та пропонували ексклюзивне використання локаційної зйомки, ручних рухів камери та природних звуків та освітлення. «Реальні» місця мали стати заміниками постановки та декорації. Проте в межах американського «незалежного» кінематографу зазначені особливості частково вже були реалізовані. На момент проголошення «Догми» за підрахунками А. Коновалова щонайменше півтора десятка кінострічок активно експлуатували ідею природності мізансцени.

На нашу думку, слід згадати ще більш давню історію 1975 року – кінострічку Стенлі Кубрика «Баррі Ліндон» («Barry Lyndon»). Цей фільм має сьогодні досить дивний статус. Його зараховують одночасно і до класики арт-хаузу, і до «авангардного» крила Голівудських оповідних кінострічок (насамперед, за костюмованість та історичність антуражу XVIII століття). Проте в нашому випадку слід звернути увагу на те, що авторська екранізація твору В.Теккерея, у кінематографічному перекладі Кубрика стала надзвичайно складною історією. Намагаючись передати атмосферу галантного та водночас раціонально-просвітницького часу, режисер використовував автентичні декорації, справжні костюми та намагався знімати з природним світлом (вдень або вночі із тими світловими параметрами, що були характерні для Британії цього часу).

Наведений приклад дозволяє нам припустити, що автори маніфесту «Догма 95» справили на американських «незалежних» дещо іншу систему впливу, яка насамперед зачепила проблематику «суб'єктивного реалізму» та «авторської присутності» в кіно-мові. Вказані риси уявлялися авторам «Догми» як зайві та нарочито нав'язані, проте в системі мислення американського арт-хаусу саме авторська візія режисера та гра з постмодерністським питанням: «що є реальність?» виступали в ролі чи не головних принципів створення ідеології інтелектуального кіно.

Втілення ідей маніфесту ми можемо побачити передусім у кінострічках «Фестен» Томаса Вінтерберга (1998) та «Ідіоти» Ларса фон Тріра (1998), а також в роботах «Віслук Джулиєн («Julien Donkey-Boy») Гармоні Корін (1999). А певні «відгуки» на естетичні заклики «Догми» – у роботах американських режисерів 1990-х років.

На наш погляд, не слід забувати і про прецеденти 1950-х – 1960-х років, які мали для арт-хаусного руху набагато більший вплив, аніж зазначений маніфест. Наприклад, перші кінорежисери, актори і продюсери незалежного американського кіно (насамперед назвемо Йонаса Мекаса, Стена Брекіджа та Льюїса Аллена) що у 1961 році заснували «Товариство кінематографістів». Ця спільнота (щось на зразок профспілки) активно виступала проти засилля Голівуду [39, р. 5-9].

Так, Йонас Мекас поділяв кінематограф на офіційний та неофіційний, підкреслюючи, що останньому «не вистачає дихання», оскільки Голівуд продукує кіно, що є «аморальним, естетично застарілим, тематично поверхневим та нудним за темпераментом». Маніфест «Товариства» побачив світ у 1961 р. під претензійною назвою «Перша постанова Нового американського кіно». В його тексті засуджувалась цензура та фінансові правила кінопрокату [34, р. 8-12].

Нарешті, *третьім випадком* сучасного кіновиробництва, який зазвичай складає підвалини трансформацій американського арт-хаусу є Нове Іранське кіно (New Iranian Cinema). За останні кілька десятиліть його регулярно порівнювали як з італійським неореалізмом, так і з іншими натуралістичними напрямками 1970-х – 1980-х років. Серед іконічних кінострічок згадаємо «Торгівця» Мохсена Маркербаф (1987), «Потребу» Давуднежада (1991), «Життя і нічого більше» Аббаса Кіаростамі (1992) та «Бігуна» Аміра Надері (1985).

Феноменологію нового іранського кіно визначає т.зв. «скупий стиль», який просто фіксує те, що трапляється в кадрі, без винесення якогось зайвого

художньо-стильового рішення. Наприклад, режисери зазначених кінострічок не прагнуть здійснювати жодних соціальних чи мистецьких коментарів, а радше дозволяйте реальності розгортатися перед їхніми камерами найпростішим природним способом. Їх намагання запобігти будь-якому авторському втручанню створює свого роду «невизначену» форма розповіді, яка без коментарів переходить з однієї ситуації в іншу. Таким чином, ці оповіді начебто обходять стороною причинно-наслідковий зв'язок, тим самим створюючи парадоксальну суміш складності та простоти сприйняття [28, р. 40].

Цікаво, що в дослідницькій літературі навіть трапляються покликання на схожість феномену українського поетичного кіно та Нового Іранського, що зайве засвідчує наскільки гнучким є підхід до зйомки, як до фіксації побаченого.

Як вважає Н. Фінн, більшість іранських фільмів, які прославилися на міжнародних фестивалях, переважно зорієнтовані на внутрішні проблеми [28, р. 55]. Проте американська «незалежна» кіно-культура змогла в цих контурах побачити властиві для американського суспільства риси. Відтак, під впливом феномену Нового Іранського кіно (наприклад, кінострічок Масуда Киміаї «Хайшар» або Дар'юша Мехрджуї «Корова», 1969 р.) режисери із США спромоглися створити іншу культуру подачі матеріалу. Приміром, тип оповідання у кінострічках відкидає як жорстку, орієнтовану на причинно-наслідковий зв'язок класичну модель кіно, так і екзистенційну неоднозначність традиційного європейського кіномистецтва. Відхилення драми від окремих її носіїв (персонажів) до більшого стороннього споглядання надало цим фільмам візуального простору, створивши, за влучним висловом Девіда Бордвелла, «кінотеатр довгих поглядів та довгих кадрів». Крупні плани в цих фільмах рідкісні, музика підсилює емоційний тон сцен, а ефекти монтажу якщо і присутні, то скоріше в просторі

реального використання освітлення, жестів, поз, кутів нахилу камери тощо.
[40, 380-381].

3.2. Американський арт-хаус на сучасному етапі розвитку

Одна з найбільш тривалих дискусій щодо головної стильової якості арт-хаусу пов'язана із інтерпретацією т.зв. класичних оповідних схем масового ігрового кіно, які в більшості характерні для успішних «класичних» кінострічок Голівуду. Дискусія розпочинається у колі кінознавців, арт-критиків та фільм-мейкерів ще на зламі 1980-х – 1990-х років та досить швидко набуває академічної гостроти. Приміром, найбільш авторитетні дослідження американського кіно періоду 1985 – 1995 рр. активно розвивають ідеї відмінності арт-хаузного кіно саме за параметрами «не лінійності» наративу.

З нашої точки зору американський арт-хаус починаючи із 1990-х років використовує, скоріше, асиметричну модель оповідності, яка змінює лінії викладу на паралельні сюжетні мікро-лінії або дрібнить оповідь мізансценами та короткими кадрами.

Як зазначає Д. Бордвел, не всі фільми, що зараховуються публікою до арт-хаусних, використовують не класичні наративні процедури, але багато хто використовує. В рамках механізму виробництва, розподілу та споживання цього «міжнародного художнього кіно» існує безліч прикладів які апелюють до норм сюжету та стилю, які мають пряме відношення до вповні Голівудської оповідності [26].

Наприклад, «Mothlight», експериментальний короткометражний фільм Стена Бракхаге 1963 року, який створено без використання камери, не коректно порівнювати із такими широковідомими опусами як «Зелена кімната», «Рокко та його брати», «Відштовхування» тощо. Проте його асиметрія викладу є важливою віхою у генезисі художньої мови американського арт-хаусу. «Абсолютно нова техніка фільму», за словами самого режисера, була пов'язана із колажним псевдо-живописом: крила молі, пелюстки квітів і травинки він затиснув між двома смужками 16-

міліметрової плівки. Відтак, проектування у кінотеатрі формувало ілюзію зйомки, якої насправді не було. Наголосимо, що режисер використав такий колажний світло-живопис у 1981 році для стрічки «Сад земних насолод» за мотивами картин Ієроніма Босха. «Mothlight» здобув чимало нагород на кінофестивалях, зокрема на Міжнародному кінофестивалі в Брюсселі в 1964 році та в Сполето в 1966 році.

Усе частіше дослідники кіно відмічають в якості властивої риси сучасного етапу американського арт-хаусного кінематографу домінування риси розпаду кіно-оповіді. Так, Л. Березовчук стверджує, що неможливість або надзвичайна важкість сприйняття таких кінострічок має абсолютно логічне пояснення, яке криється у десятирічній історії кінематографу як «ігрового» простору. Такими стереотипами сприйняття ігрового кіно є наступні:

1) потреба в логічності та зв'язності, яка домінує в демонстрації екранних історій як оповідей; вони мають бути зрозумілими цілісно та універсально, їхня модель існування має містити причинно-наслідкову програму та бути послідовно викладена для глядача;

2) потреба в емоційному відгуку діям, вчинкам, думкам героїв, що дозволяє розраховувати на інтерес з боку глядача; глядач має бачити в героях частинку свого власного «я», свого способу відношення до світу або власного типу вирішення проблем;

3) зрештою, потреба в різноманітності, ефектності екранного видовища, здатних утримувати і концентрувати увагу під час кількох годин перегляду; т.зв. атрактивність масового кінематографу, який націлений на здивування, на виклик нових емоцій та вражень.

Л. Березовець вважає, що зазначений перелік є тим «мінімумом якостей фільму», який для глядача є підставою розподіляти кіно продукти на «фільми» та «не фільми» (щось інше, не надто знайоме, незрозуміле, якість кінематографічне «дещо») [3, с. 80].

З нашої точки зору, подібна схема хибує на спрощення та не враховує складності глядацького сприйняття та меж атрактивності сучасних кіно-продуктів. Очевидно, що перший та останній пункти за певних обставин можуть вступати у протиріччя, оскільки прагнення до новизни відчуттів та оновлення вражень від кіно може перебувати і в площині методології розриву причинно-наслідкових зв'язків викладу кіно-наративу.

Так само важливо підкреслити і те, що емоційна наснаженість виникає не лише через домінування глядацької Я-програми, коли учасник перегляду ототожнює себе із діями героя або його образною парадигмою. Надзвичайно сильні та довгі емоції викликає страх, відторгнення побаченого, його критика або осуд. Усі зазначені міркування є, на наш погляд, підставою для іншого погляду на еволюцію художньої форми арт-хаусу.

Наприклад, аналіз теми насильства як домінуючої і в масовому кінематографі, і в некомерційному кіно дозволяє продемонструвати основні відмінності між двома зазначеними типами кінематографічного мислення.

Так, Стефан Тео (Stephen Teo) вважає, що точка зору на різноманітні прояви насильства в кадрі надзвичайно «розхитана» та занадто літературизована. Переважно критики осмислюють одну і ту ж саму ідею, що кінорежисери, мовляв, хочуть застосувати візуальне насильство, щоб запропонувати глядачеві повідомлення, щодо необхідності протидіяти насильству. Натомість уся історія кінематографії засвідчує іншу соціальну структуру цього явища в кіно та іншу систему сприйняття в межах естетики кіновиробництва. Дослідник визначає чотири основні стереотипи, яка вважає своєрідними формами-індикаторами кінострічка: або в сторону мейнстріму, або в сторону арт-хаусності.

По-перше, режисерам не потрібно підтримувати боротьбу із насильством через властиву кінематографу екранну філософію: критикувати насильство можна не обов'язково через візуальну демонстрацію боротьби із ним; в багатьох кінострічках, що містять риторичку насильства (в

різноманітних його формах), вона є продуктом героя, його образністю, що не є рівнозначною позиції авторів стрічки чи акторів.

На наш погляд, в межах арт-хаусного бачення припускається ще більш складна конструкція оцінки побаченого, яка може взагалі не передбачати традиційну моральну дилема щодо доброго та поганого вчинку. Класичним прикладом є еволюцію образності героя у Стенлі Кубрика в «Заводному апельсині»

По-друге, припущення, що критику насильства найкраще всього проводити саме на екрані через його відсутності (свого роду, заборона на демонстрацію насильства), заперечує імператив кіно як мистецького твору. На наш погляд, це все одно, що заборонити малювати картини в історичному жанрі, оскільки війна – це насильство.

Зазначимо, що в арсеналі кінематографічного художнього мовлення є чимало засобів, які відповідають за формулювання складаних та двохзначних ліній поведінки, образних типів та конструкцій героїв.

По-третє, метою режисера має бути дотримання критики форм насильства, оскільки жоден комерційний режисер не може переслідувати мету підбурювання та навмисного сприяння насильству. С. Тео вважає, що ця пропозиція не витримує критики, хоча б тому, що соціальний тиск, табу та системи цензури (і само цензура як така) завжди діють, аби перешкодити такій меті. Що стосується кінострічок де присутні форми насильства, то режисер повинен усвідомлювати роль цензури у стримуванні його проявів.

Додамо від себе, що ця позиція найбільш істотно демаркує комерційний сектор кіно від арт-хаусного. Останні практично постійно працює в режимі «прикордоння», він наполегливо «тестує» суспільство та його моральні норми на еластичність, структурну коректність, табу і межі його порушення тощо. По суті саме арт-хаусність як експериментальна територія є, свого роду, зоною тестування для комерційного сектору. На малих глядацьких аудиторіях та в межах субкультурних художньо-

стильових стратегій формат соціальної небезпеки насильства виглядає менш гострим.

Зазначимо, що ця властивість арт-хаусності використовується в американській кінематографічній культурі хіба що не з початку ХХ століття. Наприклад, варто згадати кінострічку «У нашому дворі» (Within Our Gates) Оскара Мішо (1919 р.), як один із перших пан-американських «чорних» фільмів. Режисер був землевласником та знімав кіно за власний кошт. Жорстокі сцени, в тому числі сцену суду Лінча, вирізали після расових заворушень в Чикаго в 1919 році, відтак збереглися тільки фрагменти цієї сцени. При цьому фабульна конструкція кінострічки має ігрову структуру: Освічена чорношкіра жінка Сильвія Ландрі, кинута нареченим через підступи своєї кухні, вирішує допомогти утриматися на плаву майже збанкрутілої сільській школі для негрів, для чого відправляється в Бостон; там знайомство із місцевим доктором, що захищає «чорних» та потрапляє в складні життєві ситуації на межі криміналу. Стрічка постійно провокує глядача на «складний» для свого часу моральний вибір: людина, чи раса, колір шкіри, чи людські якості?

Насамкінець, четвертий стереотип пропонує використовувати для протидії насильству Голівудську причинно-наслідкову модель: правильний герой – правильна поведінка [37, р. 157]. Вона, звісно, не може бути застосована у арт-хаусному просторі хоча б тому, що профіль героя зазвичай складніший за моральні маніфести. В історії кіно як оповіді є багато прикладів переродження героя, набуття ним нових якостей по мірі зміни обставин та контексту – віднімати все це, означає позбавляти кінематограф художньої мови.

Таким чином, узагальнюючі наші міркування, ще раз повернемося до пропозиції Л. Березовець розглядати художню мову арт-хаусного кіно в якості «червоної лінії», яка відділяє комерційне та масове від інтелектуального, «думаючого» та субкультурного. Дослідниця вважає, що

застереження, мовляв, «масовий глядач – неосвічений» або «я роблю елітарне кіно для фестивалів» сьогодні, коли авторське кіно спіткала криза через ослаблення в фільмах комунікативних якостей, – мало кого переконують [3, с. 80].

Відтак, американський арт-хаус перебуває перед черговим вибором способу трансформації, який має сформувати вектор його розвитку принаймні на найближчий час.

У цьому сенсі, надзвичайно характерна дискусія тривала в середовищі дослідників американського арт-хаусу на зламі 2010-х років, коли кіновиробництво США поділилося на два протилежних табори: прибічників цифрового кіно (Джордж Лукас, Джеймс Кемерон, Роберт Земекіс, Роберт Родрігес та Джеффри Каценберг) та режисерів, що усе ще віддавали перевагу 35-мм плівці (на той час це – Рутгман, Макларен, Бартлетт, Б'ют, Уїтні, Паїк та ін.). Зважаючи, що на цей час артхаусний кінематограф вже не був жорстко відстороненість від мейстріму та в багатьох фільмографіях відомих режисерів посідав далеко не останні позиції, цифровий виклик швидко набув гостроти і в колі авторів «незалежного» кіно. Зважаючи на те, що станом на 2012 рік від 50 до 70 відсотків комерційних кінофільмів в США знімалися цифровим способом (повністю або в значній мірі), це істотно похитнуло уявлення щодо того, в якому напрямі має рухатися арт-хаусні експерименти. Приміром, саме в цей період часу виникає тренд «малювання на плівці», помітний в експериментальних роботах Макларена та Паїка, які нарочито формували спецефекти «в доцифровій, фотореалістичній естетиці у 1970-х». [29, р. 131].

Така точка зору щодо характеру арт-хаусності як «образотворчого шуму» знайшла свої віддзеркалення в американській арт-критиці вже наприкінці 1960-х років. Зокрема Поліна Коель у 1969 р. надрукувала цікавий нарис «Сміття, мистецтво та фільми», в якому провела широкі паралелі між мистецтвом, яке відторгнуте суспільством (власне арт-хаус), та звичайним

художнім споживанням, яке насправді, з її точки зору, є нічим іншим як сурогатом кіно. Вона порівнювала арт-хаусні експерименти із прибиранням квартири, метафорично натякаючи не те, що «коли ви прибираєте «сміття», ви робите фільми більш респектабельними – проте ви їх вбиваєте! Джерело їхнього мистецтва, їхньої величі – у відсутності поважності та пафосу» [36, р. 222].

Які ж, зрештою, художньо-стильові та ідейні ознаки окреслюють арт-хаус як кінематографічний феномен, та арт-хаусність – як особливий стан кіно-мови? На наш погляд, пошук відповіді на це питання пов'язаний із декількома аспектами.

По-перше, варто наголосити на тому, що за думкою американського історика кіно Грега Меррита увесь обшир ідейно-художніх особливостей арт-хаусу випливає із головного принципу андеграундного кіно: принципу фінансової незалежності від великих студій Голівуду, що визначає і способи продукції, і канали постпродакшену, і стратегії споживання такого кіно глядачем. Наприклад, не секрет, що американський арт-хаус сформувався у щось схоже на самостійну індустрію лише в середині 1980-х – 1990-х, тобто в епоху відео-касет, а в подальшому – dvd-дисків. Ця своєрідна територія арт-хаусності – камерне, домашнє кіно – стала запорукою існування цього виду кінематографу в США і водночас головною причиною його інституціональних проблем.

Наприклад, Джеофф Кінг, ще один надзвичайно авторитетний дослідник американського кіно, який вважає, що «незалежність» арт-хаусного кінематографу виявляє себе передусім через «соціальну позицію авторів кінострічок», які часто навмисно відхиляються від «канонічних норм Голівудського кіновиробництва» і обов'язкова наголошують на деконструкції традиційного сенсу кіно [31].

Таким чином, зважаючи на усі висловлені вище твердження, ми можемо запропонувати наступну схему універсальності незалежного кінематографу США, окресливши її через найбільш властиві риси.

По-перше, слід назвати творчі експерименти, через які декларується художня мова кіно як нетрадиційна та «особлива» за характером побудови та сприйняття.

По-друге, важливою рисою є звернення до жанрів, що загалом є нехарактерними для комерційних студій через їхню слабку фінансову окупність (наприклад, німе кіно або алеаторика).

По-третє, суттєве значення має зміщення акцентів на таку проблематику, яка зазвичай «не продається» через її надто виразну соціальну гостроту, протестний характер або субкультурність. Додатковим фактором тут виступає декларування іншої системи цінностей, які або не є загальноприйнятими, або перебувають у просторі татуйованого міжкордоння (наприклад, у сенсі дослідження стратегій відчуття статті, проблеми расової сегрегації тощо) [6, с. 234-235].

Арт-хаус: художня система минулого чи образ кінематографічної мови майбутнього?

По-перше, відмітимо особливу властивість кінематографу США функціонувати у системі культурно-історичної еволюції в якості індикатора суспільних настроїв та художніх трендів. У 1990-х роках в американській дослідницькій літературі сформувалася точка зору, що «золотим» часом арт-хаусу були 1960-ті – 1980-ті роки, а отже злет арт-хаусності та «нелінійного» кінематографу залишився у далекому минулому. Насправді, з нашої точки зору, це не зовсім коректне твердження, оскільки некомерційний сектор американського кінематографу продовжує співіснувати із масовим ігровим кіно і їхній своєрідний симбіоз навзаєм збагачує один одного різними здобутками. У певному сенсі, американський арт-хаус є природнім станом

частини художнього мейнстріму, який виражає не популярні та масові опції кіно, а його субкультурні, одиничні, та актуальні в соціокультурному значенні ідеї. Як явище супроводу, американський арт-хаус не може не існувати. Логіка його злетів та падінь пов'язана із успіхами або кризовими проявами мейнстріму. «Незалежного» кінематографу не може не існувати, позаяк він є постійною константою еволюції кінематографічного мистецтва, яка має у своїй мати художній авангард, певну зону інтелектуальної активності. Саме вона, насамкінець, є визначальним маркером високого мистецького статусу кіно – здатного на відкриття нових горизонтів самодослідження людської культури.

Частково зазначену позицію підтримує та обставина, що усі намагання комерціалізувати «незалежний» сегмент американського кіно або зазнавали невдач, або призводили до змін у художній мові кінострічок та їхнього поступового повернення до первинного стану масового продукту. За влучним висловом Джефрі Сконса (Sconce, Jeffrey): «Як американській кіно-андеграунд 1980-х – 1990-х років не намагався стати комерційним продуктом, він все одно продовжував функціонувати за законами мистецького твору» [35, р. 360].

Арт-хаус на етапі жанрової деградації.

По-друге, не менш важливою рисою є те, що на сучасному етапі американське арт-хаусне кіно переживає цікавий етап своєрідної жанрової деградації. Цей процес виявляє себе у тому, що надзвичайно суттєво розмивається традиційна для масового кінематографа жанрова сітка та жанровий модуль. З нашого погляду, це загальна тенденція для розвитку сучасного кіно, яке в цілому істотно трансформується. Комерційне кіно відчуває надзвичайну істотну та, до певної міри, навіть болісну трансформацію. Особливо гостро ми спостерігаємо це на прикладі ігрових жанрів кіно, які задля того аби залучати додаткові аудиторії іноді

використовують арт-хаусну мову або певні її елементи, що за сподіваннями фандрайзерів та спеціалістів із постпродакшену допомагає доєднати частину глядацької аудиторії. Подібна жанрова деградація має можливість сформувати нову якість сучасного кінематографу, надати кінострічкам абсолютно нової динаміки. Іншими словами, все це говорить про те, що арт-хауз має надзвичайно цікаву художню перспективу, яка визначає його місце в генезисі сучасного американського кіно.

Американське інтелектуальне кіно: режисерське чи акторське?

Третя риса, полягає у тому, що сучасний кінематограф стоїть перед проблематикою «виклику» актора. Технічна оснащеність майданчиків в США є надзвичайно високою. При цьому глядацька публіка помітно розбещена атракціями, величезними бюджетами та цілими анклавними нових емоцій, які намагається проектувати масове кіно. За думкою багатьох дослідників, це істотно гальмує розвиток кіно-мови та впливає на функціонування кіно, як художньої системи. У масштабному пошуку атракції та розваги губиться найголовніша цінність кінематографу, як художнього твору. Ця цінність полягає у тому, що кінострічка є носієм певної художньої ідеї, яка не повинна моделювати вторинні значення або сліпо слідувати за масовими запитам глядача.

Тому в цьому контексті арт-хаусне кіно виконує роль ідейного зберігача – хранителя та ретранслятора мистецької сутності кіно. Ще в другій половині 1990-х, на хвилі обговорення «Догми-95», американські кінокритики припустили можливість функціонування авангарду як зони експериментів, де в локальних якостях спільнота здобуває нові революційні ідеї із потенціалом майбутньої комерційної зрілості [27]. Іншими словами, американський арт-хауз, уявляється сьогодні в якості носія ідейного контексту кінематографу.

Водночас, усі висловлені вище припущення актуалізують проблематику суб'єктивності «незалежного» кінематографу, який має усього лише дві зрозумілі форми пошуку нового: акторську та режисерську. Авторський контекст кіно завжди є дискусією про режисуру та виконавство, в даному разі арт-хаусні явище не ж виключеннями. Таким чином, на нашу думку, можна говорити про існування в межах сучасного американського некомерційного кіно трьох паралельно існуючих типів кінострічок: 1) арт-хаус акторській 2) арт-хаус режисерський; 3) арт-хаус візуалістично-художній (близький до відеоарту);

Висновки до розділу

Таким чином, на основу проведеного нами аналізу кінострічок та наукової літератури, а також використовуючи для узагальнення наш особистий досвід режисерської роботи, ми вважаємо за можливе запропонувати наступні властивості арт-хаусної художньої мови американського кінематографу. Їхнє визначення та окреслення понятті йно-термінологічної змістовності здійснено нами у відповідності до мети та завдань нашого дослідження.

А) Найбільш властивою та широко описаною в дослідницькій літературі постає риса новизни кіно-мови. Саме зазначений параметр виступає в якості головного маркера потенціальної можливості кіно бути несхожим на традиційну жанрово-нарративну оповідальну конструкцію.

Б) Не менш важливою для системного бачення арт-хаусу як окремого компоненту в кінематографічному мистецтві є його суспільна значимість та соціальний пафос. Ці властивості супроводжують арт-хаус практично із часу його появи. Вони виражають одну із найбільш генетичних рис некомерційного кіно постійно перебувати на вістрі суспільного інтересу, бути в авангарді соціальної архітекτονіки суспільства й тим самим здобувати ефекти новизни в їхній соціально значимій якості (не просто ще одна розвага, а декларація відкриття проблеми). Саме проблемний статус художньої ідеології арт-хаусу зумовлює його андеграундні та некомерційні статуси.

В) Арт-хаусність художньої кіно-мови використовує авторську точку зору і авторську суб'єктивну позицію як єдино можливу та правильну. Подібне кіно – це завжди зона авторських декларацій, «Я-програм», які можуть мати фокус автора-актора, автора-режисера, автора-оператора тощо. Наголосимо на тому, що усі зазначені програми не є рівноправними, адже режисерський фокус все одно здобуває першість в авторській позиції.

Г) Насамкінець, важливо наголосити на особливому пафосі арт-хаусу як кіно-мови, яка претендує на те, аби проголошувати, маніфестувати, заявляти про певні авторські (естетичні, образно-стильові, ідейно-художні тощо) позиції. В багатьох випадках така властивість кіно наближує його до природу кіно-маніфесту, де акціонізм стає тим ключовим простором дії, на якому відбувається вираження ідей. Ця риса надзвичайно властива в арт-хаусному кіно, оскільки саме маніфести та заяви роблять його мову очевидно цікавою.

В контексті зазначеної риси окремого значення набуває інтелектуальна претензія арт-хаусності. Як кіно, що декларує стратегію «думаючого» глядача та використовує гострі питання задля формоутворення ідейного комплексу кінострічки, арт-хаус безумовно не може бути масовим продуктом. Його художнє аранжування потребує зусиль для сприйняття та часто викликає емоційні статуси, що не надто поблажливо виглядають у фокусі звичайного глядача. У випадку сприйняття арт-хаусності типологія глядацького думання не тільки раціональною. Вона також потребує мислення емоційного інтелекту, можна навіть сказати – емоційної зрілості інтелекту як готовності спілкуватися на рівних із авторським топом режисера.

ВИСНОВКИ

Кінематограф є особливим видом аудіовізуального мистецтва, який використовує жанрові схеми для формування універсального та панорамного бачення оповіді. Використання жанрових схем дозволяє залучити кінооповідь до певної наперед зрозумілої глядачеві моделі сприйняття. Зрештою, кінострічка – це дійство, яке триває в часі, тому практика спостереження та глядацького «інтерфейсу» кіно, завжди є частиною художньої змістовності фільму. Таким чином, характер побудови жанрової конструкції кінострічки напряму залежить від «окупації» уваги глядача, а його ідейно-стилістичні та образно-пластичні моделі є не тільки предметом «вільного» творення режисера, але й умовністю жанрових «арок» та шаблонних оповідних норм.

Саме тому, в історії арт-критики та аналізу еволюції кіно як виду мистецтва, закріпилася теза про обов'язковість жанрових моделей, як, свого роду, запоруки часо-просторової «надійності» прокату кінострічки. Втім, арт-хаусність кінематографічного мислення практично із часу визначення цього типу кіно-нарративу як окремого, активно намагається якщо не знищити цю тенденцію загалом, то хоча б змістити її на другорядний план, надавши першість поза-жанровим та поза-видовим властивостям кіно.

В цьому контексті варто поміркувати над тим, які традиційно існуючі жанрові моделі в американському та світовому кінематографі зазвичай стають предметом трансформацій в арт-хаусному кіно? Проведений нами аналіз дозволяє припустити, що специфіка художнього мислення «некомерційними», «артівськими» категоріями трансформує практично будь-яку традиційну жанрову модель, що дозволяє нам припустити можливість визначення феномену арт-хаусного кіно як певного типу художнього мислення, який потенційно може існувати в межах будь-якої жанрової моделі. У такому контексті можна говорити про існування – звичайно, із певною долею академічної умовності, – арт-хаусу комедії, арт-хаусу драми, арт-хаус

вестерну тощо. За певних обставин будь-яку жанрову модель можна представити у вигляді арт-хаусної художньої моделі. Таким чином, з нашої точки зору, якщо ми розглядаємо арт-хаус в якості специфічної жанрової схеми, то ми констатуємо, що він є, скоріше, жанром в кінематографі. Якщо ж ми розглядаємо арт-хаус як «надбудову» над вже існуючими жанровими схемами, то, відповідно, арт-хаусність набуває рис певної стадії в розвитку існуючої системи кінематографії. Відтак, приймаючи за основу твердження [...] про те, що будь яка жанрова парадигма в своїй еволюції проходить певні етапи (зародженням, функціонування та трансформації), ми вважаємо за можливе підкреслити властивість арт-хаусної художньої типології ставати компонентами в генезисі практичного будь-якого жанрового стереотипу. Наприклад, на певному етапі еволюції драми, як жанрової цілісності, розпочинається «розмиття» її традиційної кіно-мови, яке гібридизує систему виражальних засобів, формує нові якості наративу та змінює сам формат жанру (його «рамку»). Концепція арт-хаусності у такій моделі стає вагомим елементом еволюції кінематографічної форми, вона забезпечує жанровий розвиток, поступово знищуючи шаблонні моделі, звичні норми екранного буття та традиційні практики сприйняття умовності кіно.

В якості робочого припущення відмітимо, що арт-хаусна гілка в гештальті кіномистецтва виникає, як правило, на стадії мейнстріму, функціонуючи в якості своєрідного побічного продукту «ігрового» кіно. У багатьох випадках, арт-хаусна мова дозволяє сформувати режисерові ті параметри художнього синтаксису, які він з певних причин (наприклад, усталеності жанрової парадигми) не може висловити. Втім, територія експерименту та новаторства – авангард, інді-кіно, власне арт-хаус – дозволяють відтворити зазначені моделі. Таким чином, ми можемо припустити, що в межах американського кінематографу другої половини ХХ – початку ХХІ століття арт-хаус функціонує як, скоріше, етапом в

трансформації мейнстріму. Отже, повсюдно, де ми фіксуємо мейнстрім, є наявним і елемент арт-хаусності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Артюх А. Женщины-режиссеры в современном глобальном мире // Историческая и социально-образовательная мысль. 2017. vol. 9, no. 4–1. С. 99–106.
2. Артюх А. Старый Голливуд на пороге Нового, или время глобальной трансформации // Артикульт. 2011. № 2. С. 74–83.
3. Березовчук, Л. Н. Кинематографический арт-хауз как идеология (статья первая) // Studia Culturae. 2010. №10. С. 76–93.
4. Жарикова В.В. Молодежный криминальный фильм как поджанр американского кино // Вестник ВГИК. 2014. Т. 6. №3. С. 104–113.
5. Казючиц М. Деконструкция мифа в документальном кино США 1980 – 2000-х гг. // Артикульт. 2017. №4 (28). С. 95–100.
6. Ким Д. Б., Федорова Н. С. Продвижение в СМИ независимого американского кино в контексте контркультуры Теория и практика интегрированных коммуникаций: сб. науч. работ. Вып. 2 / под ред. Е.В. Крутицкой, М.Г. Чардымского. М.: Издательство РГСУ, 2017. 262 с.
7. Ким Д. Б., Федорова Н. С. Значение «гало эффекта» в продвижении кинофильмов // In Наука и образование: сохраняя прошлое, создаём будущее. 2017. С. 162–167.
8. Коновалов А. Артхаусный кинематограф как социокультурный феномен: демаркация основных понятий // ВІСНИК НГУУ «КІП». Політологія. Соціологія. Право. Випуск 2 (22) 2014, с.74-79
9. Коновалов, А. Киноведение и научно-популярные издания как факторы социальной институционализации артхаусного кінематографа // Соціологічні студії. 2015. №2. С. 33–38.
10. Коновалов А.. Институциональный подход в детерминации артхаусного кінематографа // Нова парадигма. 2014. №122. С. 215–225.

11. Коновалов А. Кинофестиваль как фактор социальной институционализации артхаусного кинематографа // Грани. 2014. №7. С. 83–88.
12. Коростелева Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы // Киноведческие записки. 2002. №60. С. 73–90.
13. Малышев В. Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режисера // Вестник ВГИК. 2018. №4. С. 8–24.
14. Мехоношин В. (2013). Американское независимое кино как феномен культуры 1960-2000-х гг. // автореферат диссертации по культурологии, специальность ВАК РФ 24.00.01
15. Орлов О. Арт-хаус–экспонування країни в елітарних колах // Грани. 2019. (22, № 3). С. 43–51.
16. Павлов А. Штурм публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса // Философско-литературный журнал «Логос». 2014. №5 (101). С. 1–26.
17. Погребняк Г. Авторські фільми на кіно-й телеекрані. Шлях до глядача // Студії мистецтвознавчі. 2013. №3–4. С. 75–83.
18. Познин В. Экранное творчество: современные тенденции. Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. №7 425–428.
19. Разлогов К. Актуальные проблемы периодизации текущего кинопроцесса // Ярославский педагогический вестник. 2017. №6. С. 351–359
20. Рутман В. Критерии различения американского независимого и голливудского кинематографа. Аналитика культурологи. 2012. №22. С. 89–93.
21. Рутман, В. Американский независимый кинематограф в контексте художественно-эстетических поисков постмодернистской культуры // Вопросы культурологии. 2011. №8. С. 52–56.

22. Самутина Н. Авторский европейский интеллектуальный кинематограф // Киноведческие записки. 2002. №62. С. 60–72
23. Спирина И. Независимое американское кино как феномен контркультуры. Изд-во Томского Университета, 2017г.
24. Старусева-Першеева А. Роль зрителя в экранных искусствах // Обсерватория культуры. 2017. №14(3). С. 302-309.
25. Тарасов К. От насилия в кино к насилию «как в кино»? // Социологические исследования. 1996. №2. С. 35-41.
26. Bordwell, D. Art-cinema narration. *Narration in the Fiction Film*, , 1985, P. 205.
27. Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Routledge, 1985.
28. Chaudhuri, S., & Finn, H. The open image: poetic realism and the New Iranian Cinema. *Screen*, 44(1), 2003, 38-57 pp.
29. Film Introduction : Digital Cinema / by Belton, John / *Film History: An International Journal*, Volume 24, Number 2, 2012, 131-134 pp.
30. Gabbard, Krin and Sharma, Shailja. Stanley Kubrick and the Art Cinema / Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. Edited by Stuart Y. McDougal. Macalester College. 85-108 pp.
31. Geoff King. Approaching independence // King, G. *American independent cinema* London: IB Tauris.,2005, P.119
32. Lev, Peter *The Euro-American Cinema*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1993.
33. Neale S. Art Cinema as Institution / S. Neale // *Screen*. – 1981. – No.1. – Vol. 22. – P. 11-39
34. Ruoff, J. K. Home Movies of the Avant-Garde: Jonas Mekas and the New York Art Cinema *Journal*, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1991), pp. 6-28. doi:10.2307/1224927

35. Sconce, Jeffrey Irony, nihilism and the new American 'smart' film, *Screen* 43 (4), (Winter), 2002, 349-369 pp.
36. Stanfield, P. Going Underground with Manny Farber and Jonas Mekas: New York's Subterranean Film Culture in the 1950s and 1960s. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, 2011, 212-225pp.
37. Teo, S. The aesthetics of mythical violence in Hong Kong action films. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 2001, 8(3), 155-167pp.
38. Thanouli, E. "Art cinema" narration: breaking down a wayward paradigm. *Scope: An Journal of Film and Television Studies*, 14.// <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2009/june-2009/thanouli.pdf>
39. Yue, G. (2005). Jonas Mekas. *Senses of Cinema*, 2009, 34, 1-22 pp.
40. Zeydabadi-Nejad, S. Iranian intellectuals and contact with the West: the case of Iranian cinema. *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2007, 34(3), 375-398 pp.