

Введение

Американский независимый кинематограф – это сложное взаимодействие индивидуального творческого начала и актуальных проблем социума. Сам термин «независимый кинематограф» наполнялся новым содержанием по мере того, как менялся и сам независимый кинематограф. Так, в 1960-е годы под независимым кинематографом подразумевалось всё, что идёт в разрез с традициями общества и Голливуда, что связано с активным расцветом различных контркультур.

Исследование периода 1960-1980-х годов остается актуальным до сих пор, так как именно в это время происходит разрушение уже сложившихся в Голливуде традиций и формируется новый американский кинематограф, являющийся синтезом идей массового и независимого кино. Более того, на идеи именно этого периода опирается современный кинематограф.

К исследованию независимого кинематографа США обращался целый ряд как американских, так и отечественных исследователей. Особенно большую популярность это направление исследований начинает получать в последнее время.

Большой вклад в изучение американского независимого кинематографа внес Владимир Михайлович Рутман, которому принадлежит множество статей, посвящённых этому феномену, а также диссертация «Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ» (Rutman, 2012). В данном исследовании автор выделяет критерии того, что вообще может называться «независимым кинематографом», а также исследует проблему автора в независимом кинематографе. Более того, В.М. Рутман рассматривает кинематограф в контексте массовой культуры.

К изучению независимого кинематографа обращается В.Ю. Мехоношин в диссертации «Американское независимое кино как феномен культуры 1960-2000-х гг.» (Mehoshin, 2013). Данное исследование раскрывает особенности американского социокультурной независимого киноискусства обусловленности. Более с точки зрения кинематограф рассматривается как кинотекст, который воздействует на аудиторию.

Стоит отметить статью «Культура молодёжного протеста и американский кинематограф. 1960-1970-е годы» Д. Коростелевой (Korosteleva, 2002), посвященную контркультурному периоду в кинематографе США. Автор приводит причины возникновения бунтов и контркультурных настроений в американском обществе 1960-х годов, а также сопоставляет изменения в социальнокультурной среде и кинематографе 1960-х годов. Более того, кинематограф 1960-х годов рассматривается в контексте гуманистической революции.

Если говорить о более ранних работах, посвященных изучению независимого кинематографа, то стоит упомянуть Елену Карцеву, которая внесла огромный вклад в изучение американского кинематографа. В своем исследовании «Американский кинематограф 1960-х–1980-х годов и проблема постмодернизма» (Kartseva, 1991) Е. Карцева поднимает тему влияния культуры постмодернизма на кинематограф, а также она выделяет временные рамки, когда был период модерного кинематографа и кинематографа постмодерна.

Также Эммануэль Леви в книге «Кинематограф аутсайдеров: Подъем американского независимого кинематографа» (Levy, 1999) пишет о зарождении и расцвете нового независимого кинематографа США. Автор приводит доводы относительно того, что независимый кинематограф не зародился в 1980-1990-х годах, а существовал и до этого.

Джефф Кинг в книге «Американское независимое кино» (King, 2005) большое внимание уделяет определению «независимого кинематографа», а также его сущности.

Яннис Тчаомакис (Yannis Tzioumakis) в книге «Американское независимое кино» (Tzioumakis, 2006) выстраивает собственную периодизацию независимого кино, выделяя особенности каждого периода. Автор делает акцент на проблематике определения независимого кино и утверждает, что многие независимые фильмы распространяются крупными киностудиями или дочерними компаниями. Особенность исследования заключается в том, что он рассматривает становление и развитие независимого кинематографа с точки зрения взаимодействия его с системой кинопроизводства.

В результате, мы можем видеть, что многие авторы, обращаются к описанию независимого кинематографа данного периода в общих чертах, отслеживая связи между глобальными тенденциями развития кинематографа и социокультурной средой, которая послужила для него почвой. Мы же в данном исследовании постараемся выявить отдельные элементы культуры США 1960-1980-х годов на примере конкретных кинопроизведений того периода.

Методы

В рамках данного исследования, применены различные методы, которые позволят получить целостное и комплексное представление как о смысле исследуемых произведений, так и о социокультурной ситуации в США.

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

Также применены семиотический и сравнительный методы. Семиотический метод позволит проанализировать кинопроизведения как знаковые системы, например, позволит

рассмотреть персонажей фильма как носителей определенной знаковой системы. Тогда как сравнительный метод позволит сопоставить изменения социокультурной среды и независимого кинематографа.

Также использован философско-искусствоведческий метод, который позволит проанализировать произведения на трех уровнях (материальный, индексный, иконический), что позволит выявить новые смыслы произведения, которые могли быть потеряны при семиотическом анализе.

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

Материалы

Анализ социокультурной среды США 1960-1980-х гг.

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

в США появляется бунт против социальных рамок, так общество разделилось не только по расовой и религиозной принадлежности, но и по возрастному признаку.

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

Тем не менее, демографическое изменение стало заметно только в следующем десятилетии. В 1950-е годы начинается самоидентификация подростков (молодёжи) как социальной группы, имеющей свои особенности.

Ромил Соболев (Sobolev, 1975), анализируя американский кинематограф 1960-х годов, приводит цитату, которая ёмко характеризует социальную обстановку: «Экономическое и социальное положение молодых американцев характеризуется дискриминацией во многих областях общественной жизни, побуждая их к критическому осмысливанию действительности, радикальному образу мышления. Участие молодёжи в прогрессивных социальных движениях предопределено целым комплексом нерешённых социальных проблем, многие из которых наиболее остро стоят именно перед молодёжью. Рынок труда переполнен молодыми людьми, ищущими работу, на производстве существует возрастная дискриминация, расовая сегрегация стоит преградой на пути негритянской молодёжи, многие студенты несут непосильные расходы на образование».

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

Матецкая А.В. (Matetskaya, 2006) считает, что развитие контркультурных настроений происходило в несколько поколений, а именно, первое поколение — это «битники», которые придерживались божемного стиля и считали, что только через искусство возможно самовыражение личности.

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

Отдельную ячейку занимают идеологические протесты негров против сегрегации. Протесты были направлены на то, чтобы негры получили такие же права, которые имеют белые американцы. Акции протеста с требованием равноправия начались ещё в 1958 году, когда несколько молодых чернокожих юношей заняли места для белых в закусочной. Так,

благодаря этому инциденту началась волна сидячих забастовок, когда в официальных заведениях чернокожие занимали места только для белых. Новая волна протестов связана с именем Мартина Лютера Кинга, который активно боролся с дискриминацией по расовому признаку, сегрегацией и расизмом, а также выступал против войны во Вьетнаме. В своей знаменитой речи «У меня есть мечта», произнесённой 28 августа 1963 года, он провозгласил то, что чернокожие и белокожие могут существовать вместе, как единая нация.

Правительство предприняло ряд мер, чтобы обеспечить чернокожим американцам такие же права, в 1964 году Линдон Джонсон, 36-й президент США, подписал закон о гражданских правах 1964 года, в котором запрещалась расовая дискриминация в сфере торговли и приёме на работу. Но окончательно движение за гражданские права закончилось в 1968 году, когда конгресс США подписал законопроект, согласно которому федеральное правительство обеспечивает равные права для граждан по всей территории США, даже если отдельные штаты этого не делают. Но многие американцы, особенно на юге страны, всё равно оставались расистами, тому пример — агрессия Ку-клукс-клана и рядовых американцев.

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

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

Также продолжалась война во Вьетнаме и были локальные бунты расовых и сексуальных меньшинств. В 1970-х годах президентом стал Ричард Никсон и появился новый политический курс, а именно — отказ от военных действий во Вьетнаме, которые закончились в 1973 году. Благодаря этому многие бунты сошли на нет, по причине того, что у них не было единого стержня, ради которого стоило бы объединиться, но расовые конфликты так и остались, так как правительство не могло решить конфликты лишь принятием тех или иных законов.

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

Результатом молодёжных бунтов явилось то, что стали появляться новые субкультуры. Таким образом, можно заметить, что общество претерпело изменения в 1960-х годах, что не могло не отразиться на искусстве, в частности в кинематографе. Более того,

расовые конфликты с одной стороны разделили американское общество, но в то же время сплотили его, так как у многих людей появилось то, ради чего стоит объединиться.

Анализ фильма «Тени» Дж. Кассаветиса 1959 года

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

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

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

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

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

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

Лелия пробует себя в качестве писателя. Она как Бенни — та, кто постоянно носит маски, изначально она надевает маску интеллектуала-битника, потом обольстительницы и, наконец, сильной независимой женщины, но в конце фильма они все разрушаются и перед зрителем оказывается слабая женщина, которая мечтает о настоящей любви. Именно на её сюжетной линии сосредоточена расовая проблема, и именно её возлюбленный Тони узнаёт, что она чернокожая и не может этого принять.

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

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

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

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

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

Изначально, их сюжетные линии никак не связаны, но до того момента, когда случается конфликт на расовой почве. Примечательно, что расовая проблема

рассматривается не со стороны пафоса или трагедии, а со стороны отношений мужчины и женщины. Тони не может принять, что Лелия чернокожая, но позже понимает, что нет разницы между ними. Фильм поднимает проблему самоидентификации человека: кто он, живёт ли в «масках» или он предельно честен с самим собой.

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

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

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

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

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

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

Анализ фильма «Беспечный ездох» Д. Хоппера 1969 года

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

Н. С. Аграновский (Agranovsky, 2011) считает, что фильм является «духом эпохи», так как был максимально приближен к реальности, что выразалось не только в актёрской

игре, но и в том, что фильм представляет собой квинтэссенцию контркультурных настроений 1960-х годов.

В кинопроизведении «Беспечный ездок» диалог со зрителем осуществляется на трёх уровнях: материальном, индексном и иконическом.

Первыми в механизм коммуникации вступают материальные знаки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Следующим этапом в диалоге зрителя с кинофильмом являются иконические знаки.

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

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

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

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

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

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

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

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

Результаты исследования

Подводя итог проведенным анализам, можно говорить, что фильмы «Тени» Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездки» Д. Хоппера являются сугубо национальными, так как относятся ко времени и месту и более того отображают общественное настроение своего времени. Фильмы затрагивают разные проблемы, «Тени» затрагивают социальные проблемы, тогда как «Беспечный ездки» рефлексировать над понятием свободы и того, что она за собой несет. Тем не менее, фильм «Тени» начал новое течение независимого

кинематографа, тогда как «Беспечный ездук» показал, что независимое кино может приносить прибыль и благодаря этому, крупные кинокомпании начали финансировать независимых режиссеров.

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

Несомненно, нельзя сказать, что независимый кинематограф является объективным отображением реальности, так как прежде всего в независимом кинематографе доминирует авторская составляющая. Тем не менее, кинематограф эффективно распространяет актуальные идеи и фиксирует изменения в социокультурной среде. На примере фильмов «Тени» Дж. Кассаветиса и «Беспечный ездук» Д. Хоппера можно увидеть, как соотносится социокультурная среда и сугубо авторский режиссерский взгляд на проблемы. Фильмы рефлексировать над сложившейся общественной ситуации и показывают разные способы ее решения, но если кинопроизведение «Тени» имеет некую надежду на обретение свободы самовыражения, то «Беспечный ездук» фиксирует тупиковость даже альтернативных путей решения.

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

Кинопроизведения рефлексировать над общественной проблемой доминирования социальных установок общества над личностью индивида, но произведения не показывают одного главного героя, который справляется с проблемой по средствам бунта. Фильмы предоставляют ряд героев, которые имеют общую судьбу, таким образом, индивидуальное растворяется в коллективном. Можно предположить, что формируется «портрет»

общественности, которая не имеет конкретной социальной привязки, но которая пытается превозмочь доминирование социальных традиций.

Выводы

Данное исследование посвящено изучению независимого кинематографа 1960-1980-х годов, в частности анализу социокультурной среды 1960-х-1980-х годов и анализу ключевых кинопроизведений периода.

Производство фильмов предполагает социальное разделение, т.е. есть люди, создающие кино (владельцы киностудий) и есть потребители, которые исключены из процесса кинопроизводства и так было вплоть до появления первых портативных камер, т.е. до 1940-х годов (Kemp, 2012).

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

И в первую треть XX века независимость определялась скорее по экономическим причинам, тогда как в последующие десятилетия к определению независимости прибавилось еще ряд признаков. Если говорить о современном независимом кинематографе, то он имеет совсем иные признаки, которые отличают его независимого кинематографа 1960-х годов. Это наглядно демонстрирует то, что определение и сущность независимого кинематографа менялись со временем, согласно техническим возможностям и тому, что режиссеры сами вкладывали в это определение.

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

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

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

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