

УДК 316.74:77

## Кинофестиваль как фактор социальной институционализации артхаусного кинематографа

А.Е. КОНОВАЛОВ

Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина, г. Харьков, Украина,  
E-mail: konovalov\_ua@mail.ru

### Авторское резюме

Возрастающий в последнее время в мире интерес к артхаусному кинематографу определяет актуальность в области социологических исследований самого кинематографа как социального института и непосредственно арт-синема, ведь именно это направление наиболее ярко освещает те острые проблемы и кардинальные социальные изменения в обществе, которые происходят в наши дни. Статья посвящена анализу кинофестиваля как структурного элемента при исследовании артхаусного кинематографа в качестве социального института. Одновременно выполняя функции средства массовой коммуникации и социального института, артхаусный кинематограф представляет большой интерес для изучения в области социологии. Выступая средством массовой коммуникации, «арт-синема» может своеобразно влиять на свою аудиторию, формируя конкретные модели поведения, социальные установки, а иногда и политические взгляды своей аудитории. Предлагается к рассмотрению новое осмысление факторов социальной институционализации «арт-синема», одним из которых является кинофестиваль. Проводится поисковое исследование на базе современных научных работ иностранных исследователей кинематографа. Данная тема предлагает осмысление процессов социальных интеракций в рамках кинофестивалей, выступающих в качестве учреждений для выполнения артхаусным кинематографом функций средства массовой коммуникации и социального института.

**Ключевые слова:** социальный институт, кинематограф, арт-синема, артхаусный кинематограф, кинофестиваль, социальные интеракции, коммуникации.

## Film festival as a factor of art cinema social institutionalization

O.YE. KONOVALOV

Karazin Kharkiv national university, Kharkiv, Ukraine, E-mail: konovalov\_ua@mail.ru

### Abstract

The increasing recently interest towards the art house cinema stipulates the relevance in the field of sociological investigations of the cinema proper as a social institution and directly the art cinema, as this area most brightly covers those pressing problems and cardinal social changes that occur nowadays. The article deals with the analysis of the film festival as a structural element when researching the art house cinema as a social institution. At the same time, carrying out the function of the mass media and social institution, the art house cinema represents a great interest for studying in the field of sociology. Acting as mass media, art cinema can originally influence its audience, forming specific models of behavior, social aims, and sometimes political views of its audience. A new judgment of factors of social institutionalization of art cinema is offered for consideration, one of which is the film festival. Basic research on the basis of modern scientific works of foreign researches of the cinema is conducted. This subject offers judgment of processes concerning social interaction in the framework of film festival acting as establishment for performing the function of mass media and a social institution on behalf of the art house cinema.

**Keywords:** social institute, cinema, art cinema, art house cinema, film festival, social interaction, communications.

**Постановка проблемы.** На сегодняшний день в отечественной социологии практически отсутствуют исследования артхаусного кинематографа как социального института, несмотря на то, что это направление в кино активнее других может как влиять на аудиторию, так и отражать существующие социальные трансформации и проблемы. Говоря об артхаусном кинематографе, необходимо четко разграничивать понятия «арт-синема», общепринятый в зарубежной научной практике термин, обозначающий как нарративные, так и институциональные особенности кинематографа (синоним артхаусного кинематографа в отечественной научной среде) и понятие «артхаус», обозначающее место, архитектурное строение или мини-кинотеатр, где де-

монстрируется европейское независимое кино.

**Целью исследования** является выявление специфики кинофестиваля как структурного элемента социального института артхаусного кинематографа.

**Анализ исследований и публикаций.** Для достижения этой цели нами было проведено поисковое исследование, включающее в себя подробное изучение работ таких теоретиков массовой коммуникации как М.И. Жабский, А.П. Лимаренко, Д.П. Гавра, С. Нил, А. Базен, Т. Элсесер и др. Отправной точкой для исследования артхаусного кинематографа как социального института служат работы Стива Нила [34]. Феномену кинофестивалей в своих работах много внимания уделяет немецкий исследователь

© А.Е. Коновалов, 2014

Томас Элсесер, который проводит помимо анализа исторического формирования вышеупомянутого явления анализ социальных интеракций в рамках самих кинофестивалей как учреждений, через которые артхаусный кинематограф может выполнять одновременно функции средства массовой коммуникации и социального института.

**Изложение основного материала.** Общество представляет собой систему, функционирование которой обусловлено большим количеством факторов, особое место среди которых занимают социальные институты, регулирующие деятельность данной системы. Г. Спенсер выделяет следующие виды социальных институтов: институты родства, экономические, регулирующие институты [3, с. 139]. Особого внимания заслуживает кинематограф, так как он является мощнейшим регулятором общественных отношений, а, следовательно, социальным институтом.

К числу общих признаков социального института можно отнести:

1. выделение определенного круга субъектов, вступающих в процессе деятельности в отношения, приобретающие устойчивый характер;

2. определенную организацию: наличие специфических социальных норм и предписаний, регулирующих поведение людей в рамках социального института;

3. наличие социально значимых функций института, интегрирующих его в социальную систему и обеспечивающих его участие в процессе интеграции последней [1].

Я. Щепаньский выделяет следующие структурные элементы социального института:

1. цель и сферу деятельности института;

2. функции, предусмотренные для достижения цели;

3. нормативно-обусловленные социальные роли и статусы, представленные в структуре института;

4. средства и учреждения достижения цели и реализации функций (материальные, символические и идеальные), включая соответствующие санкции [1].

Рассматривая кинематограф как социальный институт, можно выделить определенный круг субъектов, вступающих в отношения в процессе своей деятельности, следовательно, отметить и наличие первого признака социального института. Кинематограф как вид искусства, несомненно, должен регулироваться. В зависимости от страны, кинематограф находится в ведении различных государственных и общественных институтов, занимающихся развитием кинематографа в отдельно взятом государстве.

Кроме того, кинематограф представляет собой определенную организацию, что соответствует второму признаку социального института. Также существует большое количество

профессиональных организаций кинематографистов. Здесь же прослеживается и третий признак социального института - наличие специфических социальных норм и предписаний, регулирующих поведение людей в рамках кинематографа как социального института.

Следующим признаком социального института является наличие его социально значимых функций, интегрирующих его в социальную систему и обеспечивающих его участие в процессе интеграции последней.

М.И. Жабский в работе «Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории» выделяет следующие функции кино: эвристическая, коммуникативная, познавательная, эстетическая, воспитательная, развлекательная [2, с. 27]. Таким образом, сравнивая функции социального института и кинематографа, можно сделать вывод что функции последнего соответствуют функциям социального института.

Далее необходимо определить элементы социального института в кинематографе. Основная цель кинематографа – это воздействие на зрителя. Очевидно, что в современном обществе художественные фильмы являются визуальным искусством, так как именно кино в большой степени влияет на формирование мнения, вкусов, манеры поведения и даже внешнего вида своей аудитории. Соответственно сферой кинематографа является сфера культуры и искусства. Кинематограф является системой и обладает сложной структурой, и таким образом выполняет функции средства массовой коммуникации – информирования, воспитания, организации поведения, развлечения, коммуникации.

Средствами и учреждениями, необходимыми для достижения цели института кинематографа и выполнения им функций средства массовой коммуникации, являются учебные заведения, готовящие специалистов в области кино, а также различные организации, способствующие развитию кинематографа. Здесь стоит обратить особое внимание на такое явление, как кинофестивали, особенно в контексте артхаусного кинематографа, ведь в отличие от массового игрового мейнстримовского кинематографа, арт-синема ограничен в своих средствах и учреждениях, необходимых для своего функционирования, ввиду своей более узкой целевой аудитории.

Кинофестивальная система берет начало в Венеции в 1932 году и прочно укореняется в Европе. Ученый-исследователь кинематографа из Университета Амстердама Т. Элсесер дает такое описание кинофестиваля: «Кинофестиваль это очень европейская институция. Она появилась в Европе незадолго до Второй мировой войны, однако приобрела культурную, экономическую, социальную и политическую значимость в 1940-ых – 1950-ых годах. С тех пор Венеция, Канни, Берлин, Роттердам, Локкарно, Карловы Вары, Оберхаузен и Сан Себастьян привлекают

критиков и журналистов со всего мира, являясь местом социальных интеракций для продюсеров, режиссеров, дистрибьюторов, руководителей телевизионных корпораций и студийного топ-менеджмента» [9, с. 84]. Как дистрибьюционная сеть, кинофестиваль выполнил свою цель, распространившись по всему миру. На сегодняшний день существует более 700 кинофестивалей по всему миру [13, с. 5; 19, с. 13].

Что касается США, то первый американский кинофестиваль прошел еще в 1953 году. Далее фестивали распространились на крупнейшие американские города и в 1957 году был проведен кинофестиваль в Сан-Франциско. После этого американская сеть кинофестивалей начала бурно развиваться и уже к 1985 году насчитывала 73 проводимых кинофорума. Многие из этих фестивалей имеют жюри, которое судит фильмы-участники исходя из авторских предпочтений [5, с. 408-409; 4, с. 56-57]. Специализированные кинофестивали могут быть посвящены жанру, теме или стилю, идентичности или субкультуре, независимо от пола, расы или сексуальной ориентации. Например, квир-кинематограф формирует динамичный сектор сегодняшнего американского кинорынка. Другим примечательным сегментом являются фестивали так называемого культового кино.

Также как и система (сеть) артхаусов, фестивальная сеть является достаточно свободной системой, охватывающей самые разные направления. Но ее становление можно охарактеризовать как более институционализированное.

Т. Элсесер отмечает, что элитные «города-хозяева конкурируют друг с другом в привлекательности местоположения, в удобстве доступа международной публики и в эксклюзивности демонстрируемых фильмов. Также фестивали конкурируют за желанные даты их проведения» [9, с. 86].

Фестиваль накладывает отпечаток престижа и привлекает туристов. Но больше всего поражает то, каким образом формируются социальные отношения между продюсерами, дистрибьюторами, критиками, использующими площадки кинофестивалей для превращения культурного капитала в финансовый. Все же культурный капитал находит практическое применение. Как отмечает профессор социологии Университета Торонто Ш. Бауманн, критики послевоенного периода часто апеллируют тем, что «награды, которые завоевал фильм, являются подтверждением его художественной значимости» [5, с. 409]. В целях подкрепления подобного явления, фестивалям пришлось выработать свои определенные принципы. Таким образом, система каждого конкретного кинофестиваля, выработав конкретные параметры отбора и оценивания кинолента, сделала этот процесс «необъяснимым рациональными критериями» [9, с. 99]. Практический характер выработки подобных принципов можно легко объяснить. Как отме-

чает профессор Калифорнийского университета А. Фарахманд, «фестивальные награды не были бы настолько полезны для дистрибьюторов, если бы общественность была осведомлена о финансовой и политической зависимости кинофестивалей, влияющей на отбор конкурсных фильмов и присуждение наград» [10, с. 266]. Такая защитная принципиальность не нова, французский теоретик кино Андре Базен писал о таком явлении еще в 1955 году в своей работе «The Festival Viewed as a Religious Order» [6, с. 15-18].

Что касается фестивалей высокого уровня, то даже участие в них без получения каких-либо наград может стать конкурентным преимуществом для дистрибьюторов. Таким образом, как отмечает голландский кино-теоретик М. де Фальк в своей работе «Кинофестивали» 2008 года, значимость, «добавленная отбором и участием в фестивале, выходит за рамки уровня личных предпочтений и становится более-менее признанным во всем мире доказательством качества, в зависимости от уровня престижа фестиваля на международной арене» [20, с. 186-187]. Таким образом, фестивали функционируют как «турникеты, пропускающие режиссеров в киноиндустрию», а также как площадки для заключения контрактов между агентами и дистрибьюторами [9, с. 107].

Для более конкретной информации о коммерческой подоплеке кинофестивалей можно обратиться к таким источникам, как работа П. Бискинды «Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film» (2004) [8], статья Р. Портона в «Dekalog3: On Film Festivals» (2009) [18]. Примером может служить статья М. Перансона «First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals» (2009), в деталях описывающая сосредоточенность кинематографических предпринимателей в рамках коммерческой иерархии современных кинофестивалей [17, с. 23-37].

Фестивали использовались представителями многих стран в качестве некоей дорожной карты в планировании деятельности артхаусов, артплексов, микрокинотеатров и даже музеев. Фестиваль является основной артхаусной институцией, которая более всего выявляет различия между мейнстримовским и некоммерческим кинематографом. Такого рода противоречия имеют большое значение для Т. Элсесера, когда он комментирует то, что фестивали стали все больше походить на Голливуд в своем отношении к производству и дистрибуции кинопродукта [9, с. 92-93]. Аргументы исследователя основаны на том, что он считает важнейшим сдвигом отказ Каннского кинофестиваля в 1972 году от национальных отборочных комитетов. Поскольку изменения в Каннах, как правило, отражались на всей кинофестивальной системе, подобные трансформации позволили режиссерам со всего мира в определенной степени заявить о себе. Это стало знаковым моментом в том, что Т. Эл-

сессер называет «постнациональной фестивальной системой». Как он отмечает, «золотым стандартом европейских фестивалей во главе с Каннским (после 1972 года) стал авторский кинематограф», а не национальный, как это происходило до того [9, с. 91; 15, с. 25]. Подчеркивая авторство кинематографа, а также другие универсальные атрибуты, кинофестивали смогли создать благоприятные условия для более активного притока культурного и экономического капитала, от которого они очень сильно зависят.

Однако, несмотря на то, что фестивали поощряют независимое авторство, режиссеры сталкиваются с различными ограничениями при съемке фестивальных фильмов. «Фильмы теперь являются в определенной степени подготовленными к фестивалям», – отмечает Т. Элсесер [9, с. 93]. Например, многие иранские фильмы являются фестивальными, то есть такие режиссеры как Мохсен Махмальбаф и Аббас Киаростами заведомо подогнали свои фильмы под фестивальные критерии с целью получения признания на кинофорумах.

Как отмечает А. Фарахманд, «фестивали оказывают прямое либо не прямое влияние на кинопроизводство в силу своей роли в продвижении фильма с локального на глобальный кинорынок» [5, с. 267]. Далее она объясняет, как происходит этот процесс в контексте современного иранского артхаусного кинематографа [10, с. 272-276]. Также в своих работах этот процесс затрагивает и М. Бец [7, с. 31-32].

Необходимо отметить еще один важный момент – хотя кинофестивальная система является оплотом консерватизма, все же есть возможность ее превращения в «агента» политических и социальных изменений. Т. Элсесер считает существование гей-лесби кинофестивалей, имеющих не меньшую значимость, чем остальные фестивали, очень важным для гомосексуальной идентичности. Одновременно он считает факт награждения фильма «Fahrenheit 9/11» 2004 года Золотой пальмовой ветвью на некогда аполитичном Каннском фестивале негативным аспектом американской внешней политики времен президентства Джорджа Буша младшего [9, с. 100]. Фестивали также могут провоцировать социальные изменения и другим способом, примеря на себя роль некоего реестра изменений вкусов жюри, аудитории и режиссеров. Уже отмечалось существование фестивалей культового кино. Подобные фестивали могут сформировать отдельную систему со своими собственными и характерными только для них принципами и аудиторией. Но такая обособленность едва ли уникальна в контексте культового кино. Фестивали, посвященные экспериментальному и гей-лесби кинематографу, одновременно отражают и разрозненность, и обобщенность. Более того, такие фестивали как, например Трайбека, постоянно устраивают показы, посвященные фильмам с

культовым содержанием [11, с. 2]. Например, арт-хоррор фильма Пака Чхан-Ука «Олдбой» 2003 года и Томаса Альфредсона «Впусти меня» 2008 года завоевали призы как на традиционных фестивалях, так и на форумах, посвященных фантастике. В своем июльском выпуске 2009 года «Sight & Sound», достаточно сдержанный журнал, отметил вклад Каннского фестиваля в культовый кинематограф. Безусловно, как отмечает американский исследователь массовых коммуникаций Дж. Хокинс, традиционным для мэйнстримовских критиков и киноманов является то, что они видят в этом процессе «разрушение конкретной идеи арт-синема», так как они всегда были убеждены, что арт-синема «превосходит и несомненно отличается от коммерческого кинематографа» [12, с. 2]. Таким образом, эти люди следуют установленной А. Базеном модели, «оплакивая» жалкий статус фестивалей, чье духовное разложение в их глазах является падением изящества кинематографа.

Эта модель, предложенная в «Dekalog3: On Film Festivals», не только повторяет идеи А. Базена, но также четко отстаивает идею искаженного положения цикла международных кинофестивалей, чья зашкаливающая коммерциализация представляется как некий вызов, брошенный кинематографу и его представлению как высокого искусства. Кинокритик Р. Келер отмечает: «Проблема кинофестивалей состоит не столько в показе некачественного продукта, сколько в нежелании ставить саму идею авторства в кинематографе в центр фестивальной деятельности» [14, с. 81].

**Выводы.** Таким образом, проанализировав целый ряд работ исследователей в области массовой коммуникации, можно говорить о том, что в нынешнем дискурсе вокруг артхаусного кинематографа преобладает позиция его нарративного анализа. Однако положенное Стивом Нилом начало рассмотрения арт-синема как социального института, как выясняется, имеет под собой достаточно прочный фундамент. Выявив структурные элементы кинематографа как социального института, можно с уверенностью констатировать, что кинофестивали, наряду с учебными заведениями и кинематографическими объединениями, выступают учреждением, через которое кинематограф реализует функции как социального института, так и средства массовой коммуникации.

Говоря об артхаусном кинематографе как особой форме кинопроизводства, следует подчеркнуть, что именно кинофестивали играют важнейшую роль, выступая определенной площадкой для социальных интеракций между режиссерами, дистрибьюторами и аудиторией. Ведь, как известно, в отличие от коммерческого кинематографа, артхаусный не обладает необходимым капиталом для своего функционирования. Именно кинофестивали выступают также определенной формой стимуляции, прежде все-

го в дистрибуции самого артхаусного кинопродукта.

Безусловно, данная тема нуждается в дальнейшем более глубоком изучении и исследовании, в том числе и эмпирическом, так как с

позиции социологических исследований артхаусного кинематографа интерес представляет уровень влияния арт-синема на свою аудиторию, возможность формирования им определенных социальных групп и субкультур.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гавра Д.П. Социальные институты [Электронный ресурс] / Д.П. Гавра. - Режим доступа: <http://www.xserver.ru/user/sozin/> - Название с экрана.
2. Жабский М.И. Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории [Текст] / М.И. Жабский // Социологические исследования. - 1996. - №2. - 97 с.
3. Лимаренко А.П. Энциклопедия социологии [Текст] / А.П. Лимаренко. - М.: Книжный дом, 2003. - 789 с.
4. Baumann S. Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art [Text] / S. Baumann. - Princeton: Princeton University Press, 2007. - 248 p.
5. Baumann S. Intellectualization and Art World Development: Film in the United States [Text] / S. Baumann // American Sociological Review. - 2001. - Vol. 66. - P. 404-426.
6. Bazin A. The Festival Viewed as a Religious Order [Text] / A. Bazin, R. Porton (eds) // Dekalog3: On Film Festivals. - London: Wallflower, 1955. - P. 13-19.
7. Betz M. Beyond Europe: On Parametric Transcendence [Text] / M. Betz, R. Galt, K Schoonover (eds.) // Global Art Cinema: New Theories and Histories. - Oxford: Oxford University Press, 2010. - P. 31-47.
8. Biskind P. Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film [Text] / P. Biskind. - New York: Simon & Schuster, 2004. - 560 p.
9. Elsaesser T. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe [Text] / T. Elsaesser // European Cinema: Face to Face With Hollywood. - Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. - P. 82-107.
10. Farahmand A. Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema [Text] / A. Farahmand, R. Galt, K. Schoonover (eds.) // Global Art Cinema: New Theories and Histories. - Oxford: Oxford University Press, 2010. - P. 263-281.
11. Hale M. The Underside of a Film Festival, Where Some Dark Treasures Dwell [Text] / M. Hale // New York Times. - 2010. - Vol. April 22. - P.1-2.
12. Hawkins J. Culture Wars: Some New Trends in Art Horror [Text] / J. Hawkins // Jump Cut: A Review of Contemporary Media. - 2009. - Vol.51 (Spring). - P. 1-11.
13. James N. Whose Cinephilia? [Text] / N. James // Sight & Sound. - 2009. - No. 19. - Vol. 6- P. 5.
14. Koehler R. Cinephilia and Film Festivals [Text] / R. Koehler, R. Porton (eds.) // Dekalog3: On Film Festivals. - London: Wallflower, 2009. - P. 81-97.
15. Kovacs A. B. Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980 [Text] / A. B. Kovacs, T. Gunning (eds.). - Chicago and London: University of Chicago Press, 2007. - 428 p.
16. Neale S. Art Cinema as Institution [Text] / S. Neale // Screen. - 1981. - No.1. - Vol. 22. - P. 11-39.
17. Peranson M. First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals [Text] / M. Peranson, R. Porton (eds.) // Dekalog3: On Film Festivals. - London: Wallflower, 2009. - P. 23-37.
18. Porton R. Introduction: On Film Festivals [Text] / R. Porton // Dekalog 3: On Film Festivals. - London: Wallflower, 2009. - P. 1-9.
19. Roddick N. Window Shopping [Text] / N. Roddick // Sight & Sound. - 2009. - No.19. - Vol. 12. - P.13.
20. Valck M. Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia [Text] / M. Valck. - Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. - 250 p.

*Статья поступила в редакцию 21.05.2014*

#### REFERENCES:

1. Gavra D.P. Sotsialnye instituty (Social institutions). Regime to access: <http://www.xserver.ru/user/sozin/>
2. Zhabskiy M.I. Vesternizatsiya kinematografa: opyt i uroki istorii (Westernization of cinema: experience and lessons of history). *Sotsiologicheskkiye issledovaniya*, 1996, no. 2. 97 p.
3. Limarenko A.P. Entsiklopediya sotsiologii (Encyclopedia of sociology). Moscow, 2003. 789 p.
4. Baumann S. Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art. Princeton: Princeton University Press, 2007. 248 p.
5. Baumann S. Intellectualization and Art World Development: Film in the United States. *American Sociological Review*, vol. 66, 2001. pp. 404-426.
6. Bazin A. The Festival Viewed as a Religious Order. *Dekalog3: On Film Festivals*. London: Wallflower, 1955. pp. 13-19.
7. Betz M. Beyond Europe: On Parametric Transcendence. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press, 2010. pp. 31-47.
8. Biskind P. Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance, and the Rise of Independent Film. New York: Simon & Schuster, 2004. 560 p.
9. Elsaesser T. Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. *European Cinema: Face to Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. pp. 82-107.
10. Farahmand A. Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema. *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press, 2010. pp. 263-281.

11. Hale M. The Underside of a Film Festival, Where Some Dark Treasures Dwell. *New York Times*, vol. april 22, 2010. pp.1-2.
12. Hawkins J. Culture Wars: Some New Trends in Art Horror. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, vol.51 (Spring), 2009. pp. 1-11.
13. James N. Whose Cinephilia? *Sight & Sound*, vol. 6, 2009, no. 19. p. 5.
14. Koehler R. Cinephilia and Film Festivals. *Dekalog3: On Film Festivals*. London: Wallflower, 2009. pp. 81-97.
15. Kovacs A. B. *Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2007. 428 p.
16. Neale S. Art Cinema as Institution. *Screen*, vol. 22, 1981, no.1. pp. 11-39.
17. Peranson M. First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. *Dekalog3: On Film Festivals*. London: Wallflower, 2009. pp. 23-37.
18. Porton R. Introduction: On Film Festivals. *Dekalog 3: On Film Festivals*. London: Wallflower, 2009. pp. 1-9.
19. Roddick N. Window Shopping. *Sight & Sound*, vol. 12, 2009, no.19. p.13.
20. Valck M. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008. 250 p.

**Коновалов Александр Евгеньевич** – соискатель  
Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина  
Адрес: 61000, г. Харьков, пл. Свободы, 4  
E-mail: konovalov\_ua@mail.ru

**Konovalev Oleksandr Yevheniyovych** – applicant  
V.N. Karazin Kharkiv national university  
Address: 4, Freedom Square, Kharkiv, 61000  
E-mail: konovalov\_ua@mail.ru