

[http://www.americanprogress.org/wp-content/uploads/issues/2006/04/Hertz\\_MobilityAnalysis.pdf](http://www.americanprogress.org/wp-content/uploads/issues/2006/04/Hertz_MobilityAnalysis.pdf).

**Коротич А. Н. Социально-экономическое положение украинской этничности в США.**

*Статья посвящена описанию социально-экономического положения украинской этничности в США. Посредством основных социально-экономических характеристики, таких как уровень образования, доходов, владение английским языком и, т.д., определены социальные позиции украинцев в полиэтничном обществе США и их включенность в общественную жизнь страны.*

*Ключевые слова:* этничность, украинская этничность, социально-экономическое положение, украинская диаспора, США.

**Korotych O. The socio-economic situation of Ukrainian ethnicity in the United States of America.**

*The article describes the socio-economic situation of Ukrainian ethnicity in the United States of America. The main socio-economic characteristics, such as level of education, income, English proficiency, etc., are used to demonstrate the social position of Ukrainians in the U.S. multi-ethnic society and their involvement in public life.*

*Keywords:* ethnicity, the Ukrainian ethnicity, socio-economic situation, the Ukrainian diaspora, USA.

**Коновалов А. Е.**

**ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЙ ПОДХОД В ДЕТЕРМИНАЦИИ  
АРТХАУСНОГО КИНЕМАТОГРАФА**

*Статья посвящена анализу структурных элементов артхаусного кинематографа и исследованию проблем его детерминации как социального института. Предлагаются к рассмотрению результаты структурного анализа, в результате которого были определены элементы, способствующие социальной институционализации артсинема, а именно протекционистская политика содействия развитию национальных кинематографов, система кинофестивалей и микрокинотеатров, научная дисциплина «киноведение» и научно-популярные периодические издания.*

*Ключевые слова:* социальный институт, кинематограф, артсинема, артхаусный кинематограф, социальные интеракции, кинофестиваль, киноведение.

В разрезе социологического подхода к исследованию кинематографа можно подходить с различных позиций: исследование кино как социальной системы, как способа производства, как коммуникации, как эстетической системы, как социального института и т.д. В данной статье делается акцент на рассмотрении кинематографа с позиции институциональной теории, а исследование артхаусного кинематографа с предложенной позиции актуально вдвойне, так как именно это направление, в отличие от популярного мэйнстримовского развлекательного кино, является проводником и индикатором острых социокультурных проблем и трансформаций в обществе, что предопределяет актуальность данного исследования.

Целью статьи является осмысление критического дискурса об институциональном и формальном анализе концепции артхаусного кинематографа на основе анализа артхаусного кинематографа как социального института.

Для достижения поставленной цели нами были взяты за теоретическую основу научные работы таких теоретиков массовой коммуникации, как М. Бец, Д. Бордуэлл, А.Б. Ковач, С. Нил и Т. Элсесер [3; 6; 7; 10; 11]. Начало институциональной детерминации артхаусного кинематографа положил Стив Нил, опубликовав статью «Art Cinema as Institution» в 1981 году.

Следует отметить, что предложенный С. Нилом вариант анализа артсинема нуждается в дальнейшем развитии и акцентировании исследовательского внимания непосредственно на структурных элементах социального института артхаусного кинематографа и определения способа их влияния на возникновение социальных интеракций.

Прежде чем начать более детальное рассмотрение позиций Стива Нила, киноисследователя, профессора Эксетерского университета (Великобритания), необходимо уточнить значение термина «институция». Когда такие теоретики как С. Нил обращаются к этому термину, они имеют в виду коллективно созданную социальную конструкцию (концепцию), поддерживаемую длительное время. Подобная конструкция может быть обширной и размытой, как киноведение, или сжатой и конкретной, как французское издание «Cahiers du cinéma», но в любом случае она опосредована нашим классовым характером, а не индивидуальным или биологическим. Таким образом, «институция» зачастую противопоставляется форме так же, как и различные сферы, основывающиеся на внутренних свойствах, оппонируют институционально ориентированным

---

направлениям, как например история кино, культурология, социология.

С. Нил, как и американский теоретик, и историк кино Дэвид Бордуэлл, начинают свои работы с институциональных размышлений: артсинема сформировалось как направление благодаря европейскому противостоянию Голливудскому господству на своих кино рынках [6, 717]. Длительное время именно так объяснялся подъем послевоенного европейского кинематографа, однако сейчас появляются и альтернативные гипотезы.

Например, британский исследователь кино Марк Бец в своей книге «Beyond the Subtitle» утверждает, что подъем послевоенного европейского кинематографа был спровоцирован не противостоянием Голливуду, а «ностальгией по утерянной имперской силе и единой национальной самобытности, которую испытывали Франция и Италия, несмотря на их различное отношение к деколонизации и модернизации» [5, 99].

Д. Бордуэлл использует эту идею в качестве повода для возврата к традиционному формальному подходу и к мнению о том, что артхаусный нарратив должен противопоставляться Голливудскому. В оппозиции к этому выступает С. Нил, который продолжает концентрироваться на институциональной специфике и указывает на попытки «сопротивления европейских государств голливудскому господству на их внутренних кинорынках, а также поощрения кинопроизводства и кинематографической культуры внутри своих стран» [11, 11]. В результате, исследователь рассматривает послевоенный европейский кинематограф как важный, но не единственный пример артсинема. Это позволяет Нилу рассматривать, например, Новую Голливудскую традицию как охватывающую некоторые европейские кинематографические нормы без необходимости рассмотрения ее как включающую в себя все нормы, ассоциирующиеся с европейским кинематографом, только для того, чтобы категоризовать ее как артсинема [3, 65]. Таким образом, С. Нил остается открытым для исторически сформированного жанрового разнообразия для включения в категорию артсинема как социального института.

Институциональный подход позволяет ему видеть очевидное: артсинема трансформировалось в жанр, который не относится ни к одной отрасли или стране, а стал некой «нишей», к которой можно отнести различные Голливудские художественные фильмы (включая совместное европейско-голландское кинопроизводство, Новый Голливуд, инди-фильмы и так далее). Действительно, Голливуд может

---

доминировать на определенных рынках игрового кинематографа, как это произошло в США после слияния «MGMах» и «Disney». Но это не значит, что теория о противостоянии между Голливудом и Европейским артсинема когда-либо исчезнет как миф.

Хотя С. Нил и уделяет достаточно внимания дистрибуции и прокату послевоенного европейского артхаусного кино, он концентрируется на процессе его производства, так как этот процесс провоцирует возникновение социальных интеракций, как между участниками самого кинематографического цикла, так и непосредственно среди аудитории артхаусного кинематографа. Согласно С. Нилу, артсинема имеет штамп европейского феномена из-за большого вклада именно европейских государств в развитие послевоенного кинематографа. В частности, Нил рассматривает послевоенное развитие артсинема во Франции, Германии и Италии. Его основной историко-теоретической отправной точкой является факт растущего Голливудского господства на массовом рынке в этих странах после первой мировой войны [11, 15-16]. В дальнейшем европейские кинопроизводители, получающие государственные субсидии, уступили глобальный рынок Голливудским студиям, сконцентрировавшись на более узком нишевом кинопроизводстве, которое в свою очередь поддерживало культурный престиж и национальную идентичность, однако не приносило прибыли [9, 87]. Эта стратегия устанавливалась десятилетиями после второй мировой войны, когда иностранные производители получили расширенные возможности доступа на американский рынок вследствие решения Верховного Суда США по киностудии «Paramount» (Paramount Decree).

Стоит отметить, что рассматривая артхаусный кинематограф как социальный институт, можно определить его структурные элементы, используя предложенную польским ученым-социологом Я. Щепаньским структуру социального института в целом [1]. Таким образом, в данном контексте политика, проводимая различными государствами и регламентируемая конкретными нормативными актами с целью поддержки собственного национального кинопроизводства, наряду с институционализированными кинофестивалями, объединениями кинематографистов, научных дисциплин киноведения, является средством, необходимым артхаусному кинематографу для достижения целей социального института.

Венгерский исследователь из Института искусств и коммуникаций (Будапешт) Андрас Балинт Ковач отмечает следующее: «в начала

1930-х годов уже стало очевидно, что полукommerческая артхаусная институция не сможет существовать без государственной поддержки» [10, 24]. Послевоенный кинематограф Франции, Германии и Италии получил толчок к развитию только благодаря национальным стратегиям, направленным на защиту национального кинопроизводства и на укрепление чувства национальной культурной идентичности, у которых появилась внешняя угроза в виде Голливуда. Централизованная система налогового стимулирования и вознаграждения за художественные и культурные заслуги во Франции была учреждена путем образования Centre National du Cinéma Française в 1946 году, принятия Закона о развитии кинематографической индустрии в 1953 году, а также благодаря содействию Национальной Ассамблеи и Министерства культуры Франции в 1958 и 1959 годах соответственно [11, 16-20]. Имея опыт финансовой поддержки собственного немого кинематографа, Германия вернулась к подобной практике достаточно поздно. Создавая производственное стимулирование в 1950-х годах, принимая Оберхаузенский манифест 1962 года, которым создался Kuratorium junger deutsche film в 1965 году, Законопроект о субсидировании фильмопроизводства 1967 года, а также различные системы грантов, субсидий, вознаграждений, что и привело в свою очередь к становлению «Нового Немецкого Кинематографа» [11, 21-25]. Подобная система существовала и в Италии: Закон Андреотти 1949 года и Закон о содействии 1965 года, которым вводилось налогообложение на импорт и содействие собственному кинопроизводству [11, 27-28]. Все эти системы также способствовали дистрибьюторам и прокатчикам, тем самым способствуя установления социальных интеракций. Во Франции, к примеру, политика «налоговых уступок» привела к тому, что С. Нил описывает как «развитие мощного артхаусного цикла», возникшего из «ciné-clubs» и «cinemas d'art et d'essai» [11, 20].

Тем не менее, по словам С. Нила, только из-за того, что артсинема стал международным явлением, он возымел действительно влиятельный статус. Именно этот аспект, столкнувшийся с национальными идеями в послевоенном артхаусном кино, и устранил противоречия внутри этой модели благодаря универсальности искусства и культуры [11, 35-37]. Подобный интернационализм, основанный на глобальном универсальном понятии артконцепта, традиционно погруженного в огромное количество, как политической, так и художественной гетерогенности, объединили такие понятия как «авторство» и «эстетическая ценность». Первые признаки такого интернационализма были заметны в соглашениях о совместном

производстве, которые появились в тот период. Так, например, одно было подписано в 1949 году между Италией и Францией. И на международных кинофестивалях, где осуществлялись поиски дистрибьюторов для фильмов, а также где подтверждался их статус как «артфильмов» путем присуждения наград, они ловко балансировали между художественными критериями и коммерческим потенциалом [11, 35]. И в самом деле, имея национальное и международное признание на подобных фестивалях, европейские артхаусные фильмы могли становиться более востребованными на ключевом для кинематографа американском рынке. Такие фильмы вызвали больший интерес у публики и тем самым имели возможность определённым образом оказывать влияние на американскую аудиторию, транслируя европейские идеи, отличающиеся от заокеанских особенно в послевоенный период. В подтверждение этому хочется вспомнить фильм Роберто Росселлини «Рим, открытый город» 1945 года, яркий пример итальянского неореализма, получивший «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля в 1946 году, соавтором сценария которого выступил Феллини. Именно этот фильм, вызвавший ажиотаж в США, подтолкнул американский артхаус к активному развитию.

С. Нил совершенно не пренебрегает формой, как может показаться. Он сосредотачивается всего на нескольких нарративных и стилистических особенностях артсинема, таких как сексуализация, психологический реализм, присутствие которых в большей степени в артхаусных фильмах, способствовало раскрепощению личности, общества, и таким образом стимулированию сексуальной революции второй половины 20-го века.

Как уже отмечалось, в своем подходе С. Нил сконцентрирован на завершающем этапе производственного цикла европейского артсинема. Таким образом, он оставляет без внимания большинство аспектов проката и демонстрации европейского артхаусного кино, включая и феномен фестивальных институций, а также различных явлений кинематографа Северной Америки и Азии. Как бы там ни было, он указывает на влияние Голливуда, которое помогает объяснить, каким именно образом Кодекс Хейса повлиял на Голливудских конкурентов: благодаря этому кодексу, европейские кинопроизводители и дистрибьюторы знали все запреты для Голливудских киностудий, соответственно это и было инструкцией к дальнейшим действиям. Такой подход помог продюсерам и дистрибьюторам артхаусных фильмов проникнуть на американский рынок, однако привязал к их продукции, несмотря на ее разнообразие,

ярлык «иностранный фильм». Это стало побочным эффектом от действий, направленных на повышение интереса к такого рода фильмам в США, которые были ключевым мировым рынком кинематографа благодаря огромной совокупной аудитории и чрезмерному влиянию на фильмы, которые Голливуд экспортировал по всему миру. С 1948 по 1968 годы американский рынок был открыт для «иностранных фильмов», что в результате привело к упразднению в 1967 году Кодекса Хейса [12, 6].

Говоря об американском артхаусе, стоит отметить, что до середины XX века просмотр артфильмов в США означал посещение небольших кинотеатров, «репертуарных», музейных театров, университетских театров или кинообществ, доступных зрителям по большей части городских колледжей и урбанизированных территорий. В контексте исследования артхаусного кинематографа как социального института можно утверждать, что подобные институционализированные механизмы демонстрации фильмов способствовали установлению социальных интеракций среди аудитории, возникновению различных социальных групп и субкультур, а также формированию мнений, вкусов, социальных установок и политических предпочтений. Таким образом, артсинема выполняла функции кино в целом, о которых пишет М.И. Жабский в работе «Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории» [2, 27].

Однако после решения Верховного Суда США по делу «Paramount» 1948 года и так называемого «Miracle Decision» 1952 года подобные «выходы в свет» стали более организованными, плодотворными и благоприятными [14, 1-31]. Действительно, после этих знаковых событий артхаусное движение стало быстро развиваться и трансформироваться в постоянную сеть со своим комплексом связей с другими «альтернативными» местами кинопоказов, как например «грайндхаусы» (кинотеатры, показывающие в основном фильмы эксплуатационного кино), а также авто-кинотеатры (drive-in) [15, 41-79]. Подобные заведения показывали как иностранные фильмы, так и эксплуатационное кино иностранного и внутреннего производства. Так же, как и в Великобритании, в США артхаусное производство пошло на спад с конца 1960-х годов и продолжалось до 1970-х годов [13, 136].

Американский артхаус пострадал от конкуренции с художественным кинематографом Нового Голливуда, а также от субурбанизации и распространения мультиплексов, позднее даже от появления возможности просмотра видео в домашних условиях. Несмотря на эти неудачи, американский артхаус, переживший 1980-

годы, чтобы начать процветать в 1990-е годы после возрождения американского независимого кинематографа, поощряющего создание новых «артхаусов», «артплексов» и даже некоторое число микрокинотеатров. Действительно, если американские критики до сих пор употребляют термины «art house style» и «art house film» в своих статьях, они имеют в виду не способ кинопроизводства или формальные стороны самой киноленты, они говорят о способе проката (показа) кинолент.

Но есть еще одна составная часть механизма мирового показа артхаусного кино, которая сыграла чуть ли не основную роль в артсинема за последние десятилетия. Речь идет о мировой сети кинофестивалей, которая начиналась в Венеции и Каннах, чьи фестивали имеют огромное влияние на артсинема в целом, впрочем, как и фестивали-новички как, например, Sundance. Безусловно, у артхаусного и фестивального циклов очень много общего. Посредством своих оценочных функций, эти две сети помогли связать артсинема в жанр, который скорее объединен институциональными претензиями на статус высокого искусства, чем своими формальными атрибутами, которые настолько же разнообразны, как и любая форма высокого искусства. Преимущество сети фестивалей над артхаусной по культурной значимости дает то, что фестивали могли фактически диктовать какие фильмы подлежат дистрибуции для показа в артхаусах по всему миру. Такие исследователи как Томас Элсесер и Марк Бец в своих работах утверждают, что система фестивалей также играет непосредственную созидательную роль ограничениями и стимулами, путем которых эта система запутывает артхаусных режиссеров, к которым она традиционно, хотя и иронично, относится как к «независимым» [5; 7]. Поскольку невозможно переоценить институциональную значимость этой системы в рамках артсинема, нам стоит рассматривать ее как изначальный механизм, при помощи которого артсинема пронесло идеи ценности высокого искусства, которые были объединены вместе. Эти идеи содержат мифологию автора (режиссера) и гибкое понятие «фестивальный фильм».

Также стоит рассмотреть другой сегмент послевоенного восприятия и оценивания, научную дисциплину «киноведение» (film studies). Киноведение примечательно здесь тем, что «также как и кинофестивали, киноведение придает художественную ценность объекту», как отмечает профессор социологии из Университета Торонто Шайон Бауманн [4, 67], выступая одновременно структурным элементом артсинема – средством реализации функций артхаусного кинематографа как социального института. Киноведение считается



послевоенным феноменом. Действительно, его институционализация в рамках англо-американской научной системы свободно коррелирует с периодом становления кинематографа как высокого искусства в середине XX века. Это примечательно, так как ввиду актуальности предложенного анализа, киноведение сыграло значительную роль в становлении артсинема как социального института. Хотя киноисследователи порой были противниками теории авторского кино и артсинема в целом [8, 3-8], их участие в квази-академических научно-популярных форумах, которые усилили наиболее консервативные предположения на счет артхаусного кинематографа, было важным в долгосрочной перспективе поддержания институциональных ценностей этого жанра.

Проанализировав целый ряд работ теоретиков массовой коммуникации, можно сделать вывод, что в 1981 году С. Нилом было положено начало исследования артхаусного кинематографа как социального института. Однако такие его структурные элементы, как кинофестивали, киноведение, научно-популярные издания и артплексы безусловно нуждаются в дальнейшей эмпирических исследованиях с целью определения уровня их влияния на институционализацию артсинема, на вовлеченность в процесс выполнения артхаусным кинематографом функций социального института и средства массовой коммуникации. В результате исследования возникает необходимость развития институциональной теории в рамках социологического исследования артсинема, которая понимала бы формальную разнородность жанра не с позиции повествовательной модели, а через гибкую культурную схему, относящую жанровое разнообразие к его институциям, включая артхаусы, фестивали, киноведение.

Исследовав протекционистские методы в политике поддержания развития национальных кинематографов, можно констатировать, что подобные средства стимуляции кинопроизводства являются еще одним структурным элементом артсинема как социального института, тем самым способствуя установлению социальных интеракций в рамках кинопроизводственной системы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Гавра Д. П.* Социальные институты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.xserver.ru/user/sozin/> – Название с экрана.
2. *Жабский М. И.* Вестернизация кинематографа: опыт и уроки истории // Социологические исследования. – 1996. – №2. – 97 с.

3. *Andrews D.* Toward an Inclusive, Exclusive Approach to Art Cinema / D. Andrews, R. Galt, K. Schoonover (eds.) // *Global Art Cinema: New Theories and Histories.* – London: Oxford University Press, 2010. – 408 p.
4. *Baumann S.* Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art. – Princeton: Princeton University Press, 2007. – 242 p.
5. *Betz M.* Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 384 p.
6. *Bordwell D.* The Art Cinema as a Mode of Film Practice / D. Bordwell, M. Cohen, L. Brady (eds.) // *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* – New York: Oxford University Press, 1979. – 928 p.
7. *Elsaesser T.* Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe // *European Cinema: Face to Face With Hollywood.* – Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. – 566 p.
8. *Galt R., Schoonover K.* Introduction: The Impurity of Art Cinema / R. Galt, K. Schoonover (eds.) // *Global Art Cinema: New Theories and Histories.* – Oxford: Oxford University Press, 2010. – 408 p.
9. *Koehler R.* Cinephilia and Film Festivals / R. Koehler, R. Porton (eds.) // *dekalog3: On Film Festivals.* – London: Wallflower, 2009. – P. 81-97.
10. *Kovacs A. B.* Screening Modernism: European Art Cinema 1950-1980 / A.B. Kovacs, T. Gunning (eds.). – Chicago and London: University of Chicago Press, 2007. – 428 p.
11. *Neale S.* Art Cinema as Institution // *Screen.* – 1981. – № 1. – Vol. 22. – P. 11-39.
12. *Porton R.* Introduction: On Film Festivals // *Dekalog3: On Film Festivals.* – London: Wallflower, 2009. – P. 1-9.
13. *Tudor A.* The Rise and Fall of the Art (House) Movie / A. Tudor, D. Inglis, J. Hughson (eds.) // *The Sociology of Art: Ways of Seeing.* – London: Basingstoke, 2005. – 223 p.
14. *Wasson H.* Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema. – Berkeley: University of California Press, 2005. – 327 p.
15. *Wilinsky B.* Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema. – Minneapolis: Minnesota UP, 2001. – 178 p.

***Коновалов О. Є. Інституціональний підхід до детермінації артхаусного кінематографу.***

*Стаття присвячена аналізу структурних елементів артхаусного кінематографу та дослідженню проблем його детермінації як соціального інституту. Пропонуються до розгляду результати структурного аналізу, в результаті якого були визначені елементи, які сприяють соціальній інституціоналізації арт-сінема, а саме протекціоністська політика сприяння розвитку національних кінематографів, система кінофестивалів та мікрокінотеатрів, наукова дисципліна «кінознавство» та науково-популярні періодичні видання.*

*Ключові слова: соціальний інститут, кінематограф, артсінема, артхаусний кінематограф, соціальні інтеракції, кінофестиваль, кіноведення.*

**Konovalov O. Y. Institutional approach in art cinema determination.**

*The given article deals with the structural elements of the arthouse cinema and research of problems for its determination as a social institution. The results of the structural analysis that resulted in the identification of the elements that contribute to the social institutionalization of the art cinema, namely the protectionist policy of promoting the development of national cinemas, the system of film festivals and micro cinema halls, the scientific discipline «film studies» and popular science periodicals are proposed for consideration.*

*Keywords: social institution, cinema, art cinema, social interactions, film festival, film studies.*

*Діденко Д. С.*

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНАЛІЗ СОЦІАЛЬНОГО ЧАСУ  
У СТАРОДАВНЬОМУ СВІТІ**

*У статті подано розгляд історії виникнення та розвитку годинників як інструмента вимірювання часу в Стародавньому світі. Проаналізовано взаємозалежності історії годинників та історією існуючих соціальних відносин та суспільного устрою у цілому. Дослідження перших годинникових механізмів обумовлює суспільне життя того часу, а також демонструє взаємозалежність від міфологічного світогляду, формуючи міфологічний час як домінуювальну форму соціального часу цього періоду.*

*Ключові слова: соціальний час, годинник, сонячний годинник, клепсидра, суспільний устрій.*

Актуальність дослідження обумовлюється тим, що соціальні відносини формуються соціальним часом. Визначення їх специфіки через інструментальний аналіз дозволяє прослідкувати, як соціальні відносини трансформуються та змінюються із соціальним часом від Стародавнього Сходу та Античності до сьогодення, які форми залишилися, які піддалися модифікації тощо. Так, наприклад, сьогодення відзначається багатим вибором годинників не тільки з точки зору дизайнерського різноманіття, а й з точки зору цілей застосування. Йдеться про побутові годинники (портативні або ж стаціонарні), а також спеціальні годинники, призначені для специфічного використання (спортивні, наукові тощо). Такий вибір і форми інструментів вимірювання часу існували не завжди, а з'явилися як відповідь на потреби, зростають. Проте зародження як самих приладів вимірювання часу та функцій, які вони виконували, належить