

Ніколаєнко А. Г.,

Національний університет біоресурсів і природокористування України, м. Київ

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ І МІГРАЦІЯ ЖАНРІВ В ДИСКУРСІ АМЕРИКАНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

У статті розглядаються кіножанр як патерн, який позначає культурну формулу, яка має конкретні ідеологічні та часові характеристики та наділена стабільними семантичними і синтаксичними особливостями, а також міграція родових найменувань кіно і зсув кіножанрів в дискурсі американського ігрового кіно.

Ключові слова: культурна ідентичність, кінодискурс, міграція жанрів, патерн, нарратив.

В статье рассматриваются киножанр как паттерн, который обозначает культурную формулу, имеющую конкретные идеологические и временные характеристики и наделена стабильными семантическими и синтаксическими особенностями, а также миграция родовых наименований кино и смещение киножанров в дискурсе американского игрового кино.

Ключевые слова: культурная идентичность, кинодискурс, миграция жанров, паттерн, нарратив.

This article addresses the film genre as a pattern that represents the cultural formula with specific ideological and temporal characteristics endowed with the stable semantic and syntactic features, as well as migration of generic cinema titles and movie genres shift in the discourse of American feature films.

Key words: cultural identity, cinematic discourse, migration of genres, pattern, narrative.

Соціальні, культурні і кінематографічні середовища є основними силами в появі і еволюції кіножанру [3; 7]. Вивчення жанрових категорій та їх гетерогенності дає підставу стверджувати, що існує два види кіножанру: 1) локальні жанри, які визначаються періодом часу або місцем і 2) транс історичні та транснаціональні жанри, в яких, навіть якщо використовуються загальні терміни – наприклад, *мелодрама* або *комедія*, щоб віднести кінофільми до різних періодів часу або різних кінематографічних традицій, демонструючи тим самим прояв універсальності, насправді маскуються національні, історичні та культурні відмінності, які мають фундаментальне значення для розуміння різних типових формул, прив'язаних до конкретних контекстів. З іншого боку, ми повинні враховувати не тільки історичність певного кіножанру, але й історію систем та типологію групи, в яких створюється, сприймається і приймається кожен кіножанр.

Соціальні та культурні функції жанру і його семантичні та синтаксичні особливості, які структурують кіножанр нерозривно пов'язані і не є стабільними, незмінною даністю. Наприклад, родова жанрова категорія *комедія*, використовувана в різних країнах або різні періоди історії, включає в себе інші видові категорії (з якими вона час від часу перетинається деякою спільністю репертуару), які менш широко прийняті і є специфічними для культурного або історичного періоду, наприклад, *ексцентрична комедія* (screwball comedy), *комедія манер* (comedy of manners), *комедія фарсу* (slapstick comedy), *чорна комедія* (black comedy).

В той час, як культурна ідентичність локальних жанрів очевидна, вона часто прихована в жанрах, які присутні в паттернах декількох родових жанрових категорій і в ряді інших кінофільмів. Тим не менш, локальні жанри можна розглядати як транснаціональні прототипи, пов'язані з архетипічною когнітивною, експресивною та емоційною схемами. Насправді, такі категорії, як мелодрами, комедії і пригодницькі фільми ґрунтуються на найзагальніших культурних схемах, які є загальними для західної культури, і тільки етноцентризм дає основу для інтерпретації розуміння, наприклад, українського або японського кіно, (якщо тільки мелодрами в цих країнах не ґрунтуються на Західній мелодраматичній моделі). Більш того, деякі з цих жанрових категорій можуть комбінувати в межах досить рухливих кордонів з різними характеристиками інших жанрів кіно – *пригодницький фільм* може в тій чи іншій мірі включати елементи *колоніального фільму* (colonial film), *військового фільму* (war film), *фільму меча і плаща* (a sword and cape film), *фільму про піратів* (pirate film), і т.п. – це означає, що кіножанри отримують вельми різні втілення в різних національних кінодискурсах.

Римейки кінофільмів є прекрасним доказом визначального значення історичних і культурних складових кіножанру. Наприклад, аналіз голлівудських римейків французьких комедій в 1980-х і 1990-х роках, які були зняті незабаром після виходу в прокат французьких комедій свідчить про важливість ідеологічної, естетичної та культурної ідентичності в комедіях французького і голлівудського кінодискурсу [5]. Так, кінокомедії *Three Men and a Baby* [13] і *True Lies* [14] хоча і засновані відповідно на *Trois Hommes et un couffin* [15] і *La Totale!* [10], але дух бульвару і комедії моралі, які пронизують історію радості і труднощів трьох переконаних холостяків – батьків-одинаків мимоволі, або історія про брехню і звички подружжя в іншій французькій комедії, замінюється в американських римейках динамічністю і пронизуючим духом комедійного бойовика. Ця розбіжність між французькою версією комедії (культивується двозначність, алюзія, і психологічна глибина) і американською версією (привілей віддається дії, перетворюючи сюжети комедії в більш захоплююче видовище) визначає два різні способи створення комедії, а на додаток до цього, безсумнівно, два різні способи розповіді історії і дві різні функції кінематографа.

Вивчення колекції голлівудських кінофільмів, згрупованих під категорією *мелодрама* ясно показує недостатність одного загального терміна і його обмежені можливості, щоб пояснити кодифікацію і значення мелодрам, створених в різних контекстах. На нашу думку, культурну багатозначність кіножанру слід розглядати, в деякій мірі, у зв'язку з літературними, театральними, і оперними жанрами.

Щоб використовувати загальний термін для позначення явищ, що відбуваються в різних контекстах, необхідно позначити цим терміном патерн, який є культурно домінуючим тієї чи іншої культурної епохи для

реального жанру. Лінда Вільямс пропонує розрізнати *мелодраму* як жанр від *мелодрами*, як різновиду жанру в американському кіно. Перше з них характеризує *жіночі фільми, сімейні мелодрами, і деякі автобіографічні фільми*, а в другу крім усіх попередніх видових жанрів мелодрами також входить основний реєстр американського популярного кіно, включаючи кінофільми, які змушують американців відчувати співчуття до кіноперсонажів через жалісливі сцени пароксизмальних моментів, в яких розкривається моральна чеснота кіноперсонажів. Ці моменти, які блискуче малюють і примножують “жіночу” чутливість (як і в більшості фільмів у жанрі *мелодрама*) і “чоловічий” вчинок не переривають наратив, а розвивають і підтримують його [8]. Крім того, основною функцією мелодраматичного патерну є об’єднання в одному фільмі сильно емоційних моментів дії і пафосу. Так, традиційні чоловічі жанри, такі як *військовий фільм*, підпадає в мелодраматичний патерн, коли в сюжеті представлені сцени воєнних дій і сльози кіногероя, створюючи ефект невинності дії кіноперсонажів, виставляючи їх жертвами і тим самим викликаючи співчуття у глядача. Так, наприклад, кінофільми про Рембо – *First Blood* [9]; *Rambo: First Blood. Part 2* [11]; *Rambo III* [12], героя, якого часто інтерпретують як символ консервативної рейганівської Америки, спрямованого на реабілітацію значення мацо через мужнього, м’язистого кіногероя для того, щоб позбавитися від поганих спогадів про В’єтнам, відносяться до жанру бойовика і одночасно до жанру військового фільму, проте, в них також використовується мелодраматичний патерн, огортаючи Джона Рембо в ауру мелодраматичного пафосу як жертву, яка лише намагається знов відкрити для себе втрачений стан патріотичної невинності, в якому: “*Our country loves us as much as we love it*” [9].

Дихотомія між локальними жанрами і транс історичними або транснаціональними жанрами може бути частково вирішена, якщо розглядати кіножанр як патерн, який позначає культурну формулу, яка має конкретні ідеологічні та часові характеристики та наділена стабільними семантичними і синтаксичними особливостями. До цього слід додати процес імпорту, інтеграції та акультурації жанрів. З одного боку, загальна термінологія може бути прийнята в національних лексиконах різних країн або без перекладу – як у випадку з *вестерн (western)* або *трилер (thriller)* – або через переклад – як у випадку з *comédie musicale*, яка є адаптацією американського жанру *musical* у французькому лексиконі.

Родова категорія кіножанру, запозичена з інших країн може також піддаватися адаптації та отримати нову термінологію, яка буде використовуватися для місцевого виробництва. Так, датські критики використовують термін *мюзикл* з кінця 1950-х років для опису не тільки голлівудських музичних фільмів, але й національних спектаклів, в які увійшли пісні, музика і танці [2].

Міграція родових найменувань кіножанрів включає і міграцію їх форм, які модифікуються в результаті зміни умов їх виробництва. Наочна ілюстрація цього явища – італійські вестерни 1960-х років. При перетині Атлантики, в жанрі *вестерну* сталася метаморфоза: У кадри пустельних ландшафтів, які могли викликати у глядача асоціації з американською пустелею, відображали переважно мексиканську культуру, а імена багатьох кіноперсонажів вносили присмак латинської культури в пригродницький дух Заходу. У таких вестернах часто замість вікових та зношених кіноперсонажів американських вестернів попереднього десятиліття, з’являлися цинічні герої. В цілому, при перетині Атлантичного океану вестерн змінився настільки, що пуристи відмовилися приймати цю варіацію вестерну повністю в рамках жанру вестерну. Вони бачили в ньому не більше ніж деградацію вестерну на ґрунті комерційних інтересів і охрестили його зневажливим терміном *spaghetti western*.

Жанри кіно не автономні даності як наочно демонструє історія розвитку жанрів, яка складається з взаємодії, взаємного впливу і послідовної систематизації структури жанрів, що в результаті призводить до постійного перемішування жанрів. Кіножанри визначені в диференціальній формі і організовані в системи та ієрархії, в якій кожен жанр знаходить своє місце, форму і кордони через свої відносини до інших жанрів кіно. Таким чином, історія жанру, будучи еволюційною, безпосередньо пов’язана з історією родових патернів, які створюються кінодискурсом. Родові патерни, перш за все, визначаються групою родових категорій, в які вони входять і відносинами між жанрами. Ці відносини не можуть розглядатися з точки зору співіснування і зіставлення, так як жанри включають багато елементів один одного. Родові патерни пропонують набір жанрів, розглянутих на різних рівнях, так як вони по-різному організовані в ієрархічну структуру. З одного боку, ієрархія жанрів існує на основі відмінних критеріїв критичного, естетичного та ідеологічного вирішення. З іншого боку, деякі жанри з’являються як домінуючі форми, якщо судити по кількості фільмів знятих в цих жанрах, їх успіху, і їх можливості до розповсюдження і експортування деяких своїх рис в інші сучасні жанри.

Слідом за Стівом Нілом ми виділяємо комплексну діахронічну схему родових патернів в американському кінодискурсі, які організовані у відповідності з переважанням одного чи двох жанрів в послідовні “епохи” голлівудського кіно [6, р. 174-175]. При цьому, ми поділяємо еволюціоністичну точку зору “боротьби між жанрами”, запропоновану росіянам -формалістами [4; 5, р. 30-36], в якій домінуючі жанри структурують виробництво кінопродукції, перетворюють формули інших жанрів перш ніж бути замінені іншими в результаті зрушень у глядацькій аудиторії та ідеологічних, економічних та технологічних змінах.

До ієрархічних параметрів, що визначають логічну систему родових патернів, слід додати ідентифікуючі параметри, що було і залишається дуже важливим для незалежних кіностудій. Кінофільми таких кіностудій піддаються сильному впливу і проникненню інших кіностудій, а це означає, що їх власні родові патерни вступають в контакт – через конкуренцію, відступ, опір, збагачення, або акультурацію – з родовими патернами кінофільмів інших кіностудій – зокрема, з домінуючим голлівудським кіно.

Жанри голлівудських кіностудій – це логічна система, яка несе не тільки економічні, торговельні та ідеологічні, але й стилістичні характеристики. Таким чином, кіножанри являють собою свого роду “парк юрського періоду, в якому жанри, створені в різні епохи змагаються за володіння простором” [1, р. 28]. Кіножанри, ма-

ючи ідеологічні і соціальні функції, піддаються перегляду, а також семантичним і синтаксичним зрушенням, які реагують на та увічнюють історичні, соціальні, культурні і кінематографічні зміни. Більш того, кіножанри певною мірою змішуються один з одним. Цей процес є ключем для самого процесу жанроутворення, який і пояснює створення нових циклів, які в свою чергу, стабілізуються і утворюють нові кіножанри. Ця стратегія змішування і інновацій, у першому випадку науково-технічного, а в другому – художнього і культурного, мотивована співвідносними економічними і комерційними інтересами.

На нашу думку питання про кіножанри не може бути вирішеним на основі логічної класифікації – будь-яка концепція кіножанру має враховувати багатогранність і послідовність стратифікації жанрових характеристик, запропонувати моделі, здатні пояснити гру складних взаємодій, які формують кіножанр. У зв'язку з цим кіножанр не може вважатися закритим, статичним, і остаточним набором характеристик, а, швидше, він являє собою точку рівноваги, метастабільний стан загального процесу. Будь-яке загальне визначення кіножанру, на нашу думку, може бути тільки частково рекурсивним.

Література:

1. Altman R. Emballage réutilisable: les produits génériques et le processus de recyclage. // *Iris*, 20. – 1995. – pp. 13-30.
2. Bondebjerg, I. Singing and dancing in Copenhagen. Hollywood et la construction du film musical danois. In Bertin-Maghit, J. P. (Ed.) *Les Cinémas européens des années cinquante*. – Paris : AFRCH, 2000. – pp. 199-214.
3. Esquenazi J.P. Hitchcock et l'aventure de Vertigo. L'Invention à Hollywood. – Paris, CNRS Éditions. 2001. – 239 p.
4. Jauss, H. R. Pour une esthétique de la réception. – Gallimard : Tel, 1978. – 305 p.
5. Moine R. *Cinema Genre*. – Oxford : Wiley-Blackwell, 2008. – 272 p.
6. Neale, Steve. Questions of Genre. In Grant, B. K. (Ed.) *Film Genre Reader II*. – Austin : University of Texas Press, 1995. – pp. 159-183.
7. Walker, J. Hollywood, Freud et la représentation des femmes. In Burch, N. (Ed.) *Revoir Hollywood. La nouvelle critique anglo-américaine*. – Paris : Nathan, 1993. – pp. 220-240.
8. Williams, L. *Melodrama Revised*. In Browne, N. (Ed.) *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. – Berkeley : University of California Press, 1998. – pp. 42-88.

Фільмографія

9. *First Blood* [Kotcheff T. 1982].
10. *La Totale!* [Zidi C. 1991].
11. *Rambo: First Blood. Part 2* [Cosmatos G. P. 1985].
12. *Rambo III* [MacDonald P. 1988].
13. *Three Men and a Baby* [Nimoy L. 1988].
14. *True Lies* [Cameron J. 1994].
15. *Trois Hommes et un couffin (Three Men and a Cradle)* [Serreau C. 1985].