

Новый Голливуд

*Друзьям-киноведам посвящается:
Дмитрию Комму,
Антону Мазурову,
Виктории Смирновой-Майзель,
Андрею Василенко*

Анжелика Артюх

Новый Голливуд

Новаторы и консерваторы



НОВОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ

2025

УДК 791(091)(73)
ББК 85.374.3(7Coe)
А86

Рецензенты:

А. Е. Радеев, д. филос. наук, Институт философии СПбГУ
(Санкт-Петербург)

С. А. Смагина, д. искусств., доцент, зам. директора НИИ
киноискусства и кинообразования ВГИК (Москва)

Артюх, А.

А86 Новый Голливуд: новаторы и консерваторы / Анжелика Артюх. —
М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 368 с.: ил. (Серия
«Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-2672-0

Новый Голливуд — уникальный феномен в истории американского кино второй половины XX века. Его утверждение непосредственно связано с приходом в киноиндустрию молодого поколения режиссеров, закончивших первые американские киношколы. Воспитанные на мировом кино, они в своем творчестве сумели не только выразить радикальное время контркультурных шестидесятых, но и повлиять на будущее переустройство индустриальной системы Голливуда, в которой блокбастер стал доминирующей формой киновысказывания, а «независимый кинематограф» — полем для апробации новых идей в развитии киноязыка и жанровых конвенций. Анжелика Артюх в своей работе рассматривает переход от классического Голливуда к Новому как глобальную метаморфозу общей культуры США. В какой момент Голливуд навсегда изменился и как на это повлияли политический, экономический и социальный контексты? Поиск ответа на этот вопрос — главная задача этой книги.

УДК 791(091)(73)
ББК 85.374.3(7Coe)

© А. Артюх, 2025
© Д. Черногаев, дизайн серии, 2025
© ООО «Новое литературное обозрение», 2025

Содержание

Предисловие	6
Часть 1. Новый Голливуд в контексте киноистории	8
Периодизация голливудского кино	8
Новый Новый Голливуд?	17
От классической парадигмы к новым стратегиям	28
Часть 2. После классического Голливуда	45
Время перемены жизненного стиля и конкурентных зрелищ	45
Внедрение «пакетного подхода»	54
Эскапизм зрелища	62
Конец Кодекса Хейса и конец классического Голливуда	89
Часть 3. Новый Голливуд на начальном этапе	99
Насилие как «троп» Нового Голливуда	99
«Вьетнамский синдром» на экране	127
Нью-Йоркская школа	144
Постмодернизм Нового Голливуда	152
Рoad-муви как новое открытие Америки	163
Часть 4. Новый Голливуд и концепция блокбастера	200
Фильм «высокого концепта»	200
Вперед к корпоративному авторству	217
Авторский блокбастер	236
Часть 5. Голливуд в эпоху глобализации	272
Время конгломератов	272
Конгломераты, Индивуд и американские «независимые»	288
Франшизы и арт-блокбастеры	295
Голливуд после теракта 11 сентября 2001 года	307
Фантастическое кино как политическая аллегория	312
Заключение	331
Список литературы	344
Указатель фильмов	350

Предисловие

Цель этой книги — найти ответ на один существенный вопрос: когда классический Голливуд изменился? Иными словами, когда Голливуд стал Новым? Ни для кого не секрет, что в Голливуде уже давно не снимаются фильмы вроде «Унесенных ветром», «Сансет-бульвара» или «Кто боится Вирджинии Вульф?». Голливудская классика, которая не перестает поражать нас своим вниманием к человеку, чувством стиля, проработанностью драматургии, режиссуры и актерских ролей, сегодня кажется кинематографом, который уже нельзя повторить.

Новый Голливуд — объект данного исследования — стал результатом трансформации не только киноиндустрии, но кинематографической культуры в целом. Если классический Голливуд, основанный на идее Красоты, проработанной культурой еще со времен античности, сумел сложиться в парадигму, то Новый Голливуд, отметивший вхождение культуры в эпоху постмодерна, стал отражением дискретности. Это серьезно повлияло и на общий стиль любого голливудского фильма, который теперь уже и стилем не назовешь, а скорее дизайном, образцом визуальной стратегии, тонушим в общем эклектизме современного голливудского кино. Новый Голливуд стал своего рода зеркалом поликультурности. В отличие от классического, он не демонстрировал внутреннего стремления сложиться в большой художественный проект «фабрики грез», а позиционировал себя на поле борьбы самых разных стратегий идеологического воздействия, отражающих грандиозную циркуляцию корпоративных ценностей.

В этой книге рассказана история становления Нового Голливуда: от истории трансформации индустрии в целом во второй

половине XX века до творческих биографий отдельных ключевых фигур Нового Голливуда, на которые американское кино до сих пор ориентируется. Мне было важно взглянуть на Новый Голливуд в самом широком контексте развития культуры, в том числе культуры политической и экономической, которая во второй половине XX века как-то особенно тесно стала ассоциироваться с Голливудом.

Благодарю Илью Мазурова за подготовку иллюстраций к этой книге.

Часть 1. Новый Голливуд в контексте киноистории

Периодизация голливудского кино

Вопрос о том, является ли Новый Голливуд реальностью, которая говорит о радикальных изменениях в американском кино, был поставлен Робертом Брюстейном¹ еще в 1959 году. Однако должно было пройти более десяти лет, прежде чем киноведы пришли к общему выводу, что Новый Голливуд утвердился в своих законах. Как критический термин «Новый Голливуд» окончательно вошел в обиход в середине 1970-х, когда американское кино готовилось вступить в эру блокбастеров и на подходе были такие важные для эпохи хиты, как «Челюсти» (1975) Стивена Спилберга и первые «Звездные войны» (1977) Джорджа Лукаса.

Тем не менее даже сегодня исторические рамки Нового Голливуда представляются полемическими. В этапной книге «Последнее великое американское киношоу. Кино Нового Голливуда в 1970-е»² автор вступительной статьи Александр Хорвард обозначил даты Нового Голливуда как 1967–1976. Историк кино точно имел в виду выход двух ключевых для Нового Голливуда фильмов — «Бонни и Клайд» (1967) Артура Пенна и «Таксист» (1976) Мартина Скорсезе, однако тут же оговорился, что «смесь стилей и тем, которые здесь связываются с Новым Голливудом, может

1 *Brustein R. The New Hollywood: Myth and Anti-Myth // Film Quarterly. 1959. Vol. 12. № 3. Spring. P. 23–31.*

2 *The Last Great American Picture Show. The New Hollywood Cinema in the 1970s / Ed. by T. Elsaesser, A. Horwath, N. King. Amsterdam University Press, 2004. P. 377.*

быть отнесена и к фильмам, снятым после 1977 года» (то есть после выхода первых «Звездных войн»)¹. Для Хорварда важно, что такой фильм, как «Бегущий по лезвию бритвы» (1982) Ридли Скотта, вбирает в себя черты отмеченного периода, хотя уже располагается на границе с другим этапом, который в американской киноведческой литературе часто называется Новый Новый Голливуд², или Современный Голливуд.

Хорвард не одинок в своих суждениях. Похожим образом думает целая группа американских киноведов, включая Дэвида Томсона³, Питера Бискинда⁴, Томаса Шатца⁵, Джастина Уайета⁶. Кто-то из них все же усматривает черты Нового Голливуда в фильмах более позднего периода, например, в блокбастерах Спилберга, Лукаса и Нолана. Однако, несмотря на отсутствие жесткого консенсуса о периодизации, многие из них могли бы повторить вслед за Ноэлом Кингом, что

Новый Голливуд — это распахнутое окно возможностей, открывшихся с конца 1960-х по начало 1970-х в момент появления нового кино, отсылающего к традициям классической голливудской жанровой режиссуры с добавлением стилистических инноваций европейского арт-кино. Понятие «новый» утверждает иную аудиторию, направляющую свои эстетические предпочтения на кино, альтернативно описанное Эндрю Саррисом как кино отчуждения, аномии, анархии и абсурдизма⁷.

- 1 The Impure Cinema: New Hollywood 1967–1976 // The Last Great American Picture Show. The New Hollywood Cinema in the 1970s. P. 10.
- 2 См., например: *Kramer P.* The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars. London; New York: Willflower Press, 2005. P. 90; или: *Bordwell D.* The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies. University of California Press, 2006. P. 25. А также: *Shone T.* Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love Summer. London: Simon and Schuster, 2004.
- 3 *Thomson D.* Overexposures: The Crisis in American Filmmaking. New York: William Morrow, 1981.
- 4 *Biskind P.* Blockbuster: The Last Crusade // Seeing through Movies / Ed. by M. C. Miller. New York: Pantheon, 1990.
- 5 *Schatz T.* Old Hollywood / New Hollywood: Ritual, Art, Industry. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983.
- 6 *Wyatt J.* High Concept: Movies and Marketing in Hollywood. Austin: University of Texas Press, 1994.
- 7 *King N.* The Last Good Time We Ever Had. Remembering the New Hollywood Cinema // The Last Great American Picture Show. The New Hollywood Cinema in the 1970s. P. 20.

Новый Голливуд—это новое качество кино, которое было продиктовано эпохой наиболее жестоких социальных и политических потрясений в США, охвативших целое поколение и произведших не меньший перелом, чем в эпоху Депрессии. Между убийством Мартина Лютера Кинга в апреле 1968 и уходом в отставку Ричарда Никсона в августе 1974 года американская коллективная душа переживала период интенсивных поисков, связанных с острым конфликтом поколений и борьбой вокруг вопросов расы и гендера. Протесты против войны во Вьетнаме, движение борьбы за гражданские права, волны феминизма дали рождение различным политическим культурам. По замечанию Томаса Эльзессера, высказанному в статье «Американское авторское кино»¹, парадокс Нового Голливуда состоял в том, что он, несмотря на желание новизны, продемонстрировал настроение недоверия к нации и элите, возникновение сомнения по поводу «свободы и правосудия для всех», что отражалось в работах целого ряда кинематографистов. Эти работы регистрировали моральное недомогание, что не отменяло их интерес к стилистическим и формальным экспериментам. Они выдвигали на первый план бесцельные, депрессивные, саморазрушительные характеры, а темы фильмов были смелыми и нетрадиционными.

Качественное определение «Новый» подразумевало также приход в киноиндустрию нового поколения режиссеров, выходцев из киношкол и кинокритики. Эта генерация, названная в американской киноведческой литературе *movie brats*², начала делать коммерческое американское кино с порывом, который чем-то напоминал и о европейских «новых волнах» 1960-х. В 1960-е годы Мартин Скорсезе закончил киношколу в Нью-Йоркском университете, NYU (как впоследствии это сделали Джим Джармуш, Сьюзан Сейдельман, Спайк Ли), Брайан де Пальма и Сара Лоуренс окончили Колумбийский университет, тогда как на западном побережье США Фрэнсис Форд Coppola, Пол Шредер и Джордж Лукас получили дипломы UCLA и USC. Все они воспитывались на кинокритике 1960-х—статьях Полин Кейл, Эндрю Сарриса и Мэнни Фарбер, испытывали на себе влияние

1 *Elsaesser T. American Auteur Cinema // The Last Great American Picture Show. The New Hollywood Cinema in the 1970s. P. 37–38.*

2 *Movie brats* в российской кинолитературе иногда переводят как «киношпана» или «кинобратия», но это выражение я предпочитаю не переводить.

авторов французского журнала «Кайе дю синема», взрастившего «новую волну», вдохновлялись фильмами Бергмана, Феллини, Антониони, Бертолуччи, Трюффо, Годара, Аньес Варда, а также переоценивали американскую киноклассику в свете модной на тот момент по обе стороны океана «политики авторства». Не последнюю роль в формировании *movie brats* сыграло открытие факультетов кино в американских университетах, где будущие кинематографисты получали самое широкое кинообразование.

Влияние на молодое поколение американских режиссеров «политики авторства», провозглашенной «Кайе дю Синема», а позднее британским журналом «Муви» и американским критиком Эндрю Саррисом, поспособствовало осознанию этими режиссерами роли автора в кино, а значит, и своей собственной роли. Авторство понималось как манифестация личности, уникального стиля, утверждение собственного голоса. Однако этим влияние не исчерпывалось. Режиссеров Нового Голливуда вдохновлял и американский киноандеграунд через фильмы Кеннета Энгера и Энди Уорхола, вводившие чуждые Голливуду темы, от нетрадиционных форм эротизма и сексуальности до наркотиков и других признаков маргинального образа жизни. Кроме того, огромное влияние на многих оказала деятельность режиссера и продюсера Роджера Кормана и студии *American International Pictures*, сделавшей ставку на *exploitation*, то есть на фильмы, акцентирующие внимание на проблемах секса, насилия, меньшинств, перверсивного поведения. Под руководством Роджера Кормана начинали свои карьеры в кино Мартин Скорсезе, Фрэнсис Форд Coppola, Питер Богданович, Монте Хеллман, Джонатан Демме, Джо Данте, Рон Ховард, Джеймс Камерон, актеры-режиссеры Деннис Хоппер, Питер Фонда, Джек Николсон, сценарист Роберт Тауни.

К названным уже режиссерам поколения *movie brats* можно добавить и такие имена, как Артур Пенн, Джордж Лукас, Стивен Спилберг, Роберт Олтман, Пол Шредер, Уильям Фридкин, Майк Николс, Хэл Эшби, Джерри Шатцберг, Теренс Малик, Джеймс Тобак, Брайан де Пальма, Вуди Аллен и целый ряд других. Все они абсолютные синефилы. Их желание оставаться Авторами¹ даже

¹ Интересно, что американские киноведы в своих работах всегда используют французское слово *auteur* для характеристики своих авторов, что сразу же вызывает определенные коннотации, отсылающие к авторской теории «Кайе дю Синема».



Кадр из фильма «Бонни и Клайд». 1967. Режиссер Артур Пенн.
Сценаристы Дэвид Ньюман, Роберт Бэнтон, Роберт Тауни.
Оператор Барнетт Гуфей

в жестких законах голливудской системы, безусловно, отличало их от более молодых постановщиков.

Как уже отмечалось, некоторые американские киноведы склонны считать, что Новый Голливуд зародился еще до выхода фильма «Бонни и Клайд» — со времени «решения о *Paramount*», то есть с 1948 года, когда после постановления Верховного суда США названная студия была вынуждена продать свои сети кинотеатров и тем самым совершить первый шаг к разрушению «вертикальной интеграции», характеризовавшей структуру классического Голливуда. (Вертикальная интеграция — это совмещение под крышей каждой большой студии трех главных составляющих киноиндустрии: производства-дистрибуции-показа.) В начале 1950-х свои сети кинотеатров были вынуждены продать и остальные крупные студии. Разведение производства-дистрибуции-показа в разные организации поспособствовало сложению других структур в Голливуде и привело к созданию первых независимых корпораций в 1950-е годы. Корпорации, в свою очередь, заложили основы для нового «пакетного» производства фильмов, что в итоге привело к разрушению архаичной фордистской модели устройства Голливуда и установлению постфордистской модели.

Это означало, что «пакетное производство» (*package production*) ввело новые принципы капиталистического производства, которые включали в себя отказ от массового конвейера и переход к маленьким производительным группам, гибкую

специализацию, использование новых информационных технологий, переход от команды к коммуникации в процессе организации труда, акцент на различных типах потребителя в противовес фордистскому акценту на социальных классах, а также повышение роли сервиса, значения высококвалифицированных менеджеров, феминизацию рабочей силы и т. д. Естественно, подобные глобальные процессы внутри индустрии, которые более подробно будут описаны в следующих главах, не могли не сказаться на вопросе о периодизации Голливуда.

Этот вопрос волнует многих историков кино. Например, крупнейший исследователь современного американского кино Дуглас Гомери¹ предлагает такую версию периодизации: следует признать наличие двух Новых Голливудов, первый приходится на 1960–1970-е, второй же начинается в 1990-м, с момента создания *Time Warner* — первой корпорации-конгломерата, объединившей кинопроизводство и медиабизнес. Важность образования *Time Warner* состоит в том, что с этого момента прибыль от кинопродукта стала обеспечиваться целым спектром дополнительных услуг, включая тематические парки, музыкальную звукозапись, издательство.

Крушение «вертикальной интеграции» и взрыв независимого «пакетного» производства привели к формированию огромного числа небольших компаний, в том числе обслуживающих кинобизнес, вроде актерских агентств, компаний спецэффектов или компаний, поставляющих провизию на съемочные площадки. Конечно, новые небольшие производственные корпорации поначалу старались копировать пути создания фильмов большими студиями, однако перекраивание всей системы вносило коррективы в их работу. Переход в 1970-е годы к реализации концепции блокбастеров окончательно утвердил в киноиндустрии торжество постфордистской модели с ее гибко специализированной ориентацией и акцентом на информационные технологии. Впоследствии, чтобы убедиться в силе гибкой специализации, достаточно было посмотреть на длинные титры любого голливудского фильма, чтобы понять, какое число специалистов принимает там участие.

1 Gomery D. Hollywood Corporate Business Practice and Periodizing Contemporary Film History // Contemporary Hollywood Cinema / Ed. by S. Neale, M. Smith. London; New York: Routledge, 2000. P. 47–57.

Как бы ни расходились между собой исследователи в вопросах периодизации Голливуда XX века, совершенно очевидно, что, несмотря на экономическую рецессию, пик которой пришелся на 1969 год, период с 1967 по 1976 — это время подъема авторства и перестройки индустрии. Термин «Голливудский Ренессанс», также применяемый в американском киноведении для характеристики этой эпохи, мне представляется крайне удачным. Этот термин был впервые употреблен в журнале «Тайм» за 8 декабря 1967 года в статье о фильме «Бонни и Клайд» под названием «Новое кино: жестокость, секс, искусство»¹.

В статье четко указано, что картина Артура Пенна — водораздел в истории американского кино. Она устанавливает новый стиль, новый тренд, формальные и тематические инновации, комбинирует коммерческий успех (сборы в прокате: \$23 миллиона) с критической спорностью. «Шок свободы в фильме» — именно так говорили о «Бонни и Клайде» и подводили итог: Голливуд вошел в эпоху Ренессанса — период большого художественного развития, основанного на «новой свободе» и широком эксперименте. Приветствуя фильм, американский критик Полин Кейл писала о «поэзии преступления в американской жизни», о «быстром действии, лаконичном диалоге, чистом жесте» традиционного голливудского развлечения².

Согласно статье в «Тайм», появление фильмов вроде «Бонни и Клайда» позволило большим студиям открыть двери и чековые книжки инновационно настроенным продюсерам и режиссерам, многие из которых были необычайно молоды, включая, к примеру, тогда 28-летнего Фрэнсиса Форда Копполу. Правда, поработав немного на студии *Warner Bros.*, Коппола загорелся создать в 1969 году независимую студию *American Zoetrope*, которая основывалась на принципах свободы художников, не желающих быть частью системы Голливуда. Его ближайший друг Джордж Лукас рассказывал о его идее так:

Фрэнсис рассматривал *Zoetrope* как альтернативу, куда он за гроши мог бы привлечь массу талантливой молодежи ставить картины, надеясь, что хотя бы одна станет хитом <...> Конечно,

1 Цит. по: *Kramer P. The New Hollywood. From Bonnie and Clyde to Star Wars. P. 1.*

2 *Kael P. Kiss Kiss Bang Bang. London: Calder & Boyars, 1967/1970. P. 54.*

наши идеи были настолько революционны, что в рамках существующих студий об их реализации не могло быть и речи. Создание *Zoetrope* ознаменовало исход из Голливуда и демонстративное заявление: «Мы не хотим быть частью Системы. Мы не хотим ставить фильмы по вашим лекалам. Мы хотим делать совершенно иное кино». Для нас самоценны были картины, а не контракты и производство коммерчески выгодной продукции¹.

«Бонни и Клайд» был сделан в рамках голливудской системы, но о фильме писали, что он «празднует циничную жесткую человеческую независимость». Эффект от фильма был такой, что он привел к расколу внутри американского критического общества. Критик Бослей Кроусер из «Нью-Йорк Таймс» осудил хит (из-за чего в дальнейшем был вынужден подать в отставку), в то время как молодой критик из журнала «Нью-Йоркер» Полин Кейл приветствовала его, что во многом поспособствовало укреплению ее репутации. Ее статья «Размышления о будущем американского кино» стала хрестоматийной. В ней Кейл писала:

Какими бы различными ни были такие картины, как «Бонни и Клайд», «Выпускник», «Беспечный ездок», «Пять легких пьес», «Джо», «M*A*S*H», «Маленький большой человек», «Полуночный ковбой» и «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», каждая по-своему способствовала возникновению так называемой контркультуры².

Контркультура — что это такое? Это попытка придумать альтернативные способы бытия, когда экстаз, сродни религиозному, достигается не посредством молитвы, а посредством секса, наркотиков, музыки, кино и других проводников мистического чувства. Вот одна из ярких характеристик контркультуры, данных одним из причастных Уэйном Крамером:

Каждый из нас был влюблен в собственную праведность. Вообще слово «праведный» в то время использовали сплошь и рядом. «Это несправедно, чувак... Нет, это апогей праведности, чувак...» Мы были в курсе, что весь мир — сплошной

1 Цит. по: Бискинд П. «Беспечные ездоки, бешеные быки»: Как поколение секса, наркотиков и рок-н-ролла спасло Голливуд. М.: АСТ, 2007. С. 125.

2 Кейл П. Размышления о будущем американского кино // На экране Америки: Сб. ст. / Под ред. И. Е. Кокарева. М.: Прогресс, 1978. С. 42.

отстой, и не собирались становиться его частью. Мы хотели альтернативной жизни, а если проще — не вставать рано утром и не переться на работу. Знаешь, все было в стиле «Это отстой, то отстой, обывательщина» или «Это не прикольно». Работать в «Биг бое» — отстой, а играть в группе — прикольно, пойти в дрэг-трип — прикольно, гонять на тачке и пить пиво — тоже прикольно. Все было на уровне подсознания — именно на этом уровне мы и вырабатывали свою политику. Мы стремились придумывать разные способы бытия. Так что нашей политической программой стали дурь, рок-н-ролл и е..ля на улицах¹.

Одна из отличительных черт раннего Нового Голливуда — его причастность к контркультуре. И этим период Голливудского Ренессанса разительно отличается как от того, что последовало после выхода первых «Звездных войн», так и от того, что ему предшествовало. Другие черты определил Питер Крамер, когда написал, что новое американское кино, навеянное европейским (прежде всего «новой волной»), характеризовалось «сложным нарративом, выставлением на передний план кинематографических приемов, склонностью к жанровым гибридам, отсутствием запретных тем»². Это была эпоха, когда аудитория проявляла готовность к экспериментам и в жизни, и на экране. Особенно она готова была пересматривать устоявшиеся нормы морали, демифологизировать прежние идеалы. Наиболее значительным аспектом кино, ориентированного на молодежь, было частое изображение зрелищного насилия, которое лучше всего раскрывало заложенные в фильмах отсутствие иллюзий и антагонизм по отношению к властям предержавшим.

В то время как Голливудский Ренессанс резко обращался к американским проблемам, к тем социальным, политическим, культурным процессам, которые имели место в США в 1960–1970-е годы, более поздняя эпоха блокбастера — это эпоха нового консерватизма и киноаполитичности. Однако энергии, охватившей Новый Голливуд в период Ренессанса, хватило на долгое время. Это время открыло дорогу новым режиссерам, ряд которых снимает до сих пор. Это не означало, что время Ренессанса

1 Цит. по: Макнил Л., Маккейн Дж. «Прошу, убей меня!». М.: АСТ, 2005. С. 63.

2 *Kramer P. Post-classical Hollywood // The Oxford Guide to Film Studies / Ed. by J. Hill, P.C. Gibson. Oxford University Press, 1998. P. 297.*

решило вопрос падения производства в Голливуде (по сравнению с Золотым Веком оно упало более чем в два раза), но эстетические решения оно предложило довольно радикальные. Наиболее выдающиеся фильмы этих лет были работами молодых режиссеров. Голливудский Ренессанс был не только временем новых путей, но и огромной авторской свободы, которая будет снова серьезно ограничена продюсерским диктатом к началу 1980-х.

Новый Новый Голливуд?

Взрыв цифровых технологий и усиление продюсерского диктата позволяет увидеть кардинальное различие между Голливудским Ренессансом и так называемым Новым Новым Голливудом. Период Голливудского Ренессанса ознаменован коротким взлетом режиссерской свободы, когда большие студии, растерянные происходящими в обществе изменениями, искали возможность выхода к новой молодежной аудитории и давали большую свободу авторам. В этот промежуток времени в Голливуде утвердилась модель *director-unite system*, когда режиссер имел полный контроль над фильмом, а продюсер уступил ему роль ключевого игрока на поле реализации проекта.

Подобная модель, которая в эпоху классического Голливуда не была доминирующей, безусловно, способствовала укреплению самооощущения режиссеров как авторов. После успеха таких малобюджетных проектов, как «Выпускник» (1967) Майка Николса и «Беспечный ездох» (1969) Денниса Хоппера, топ-менеджеры больших студий осознали, что роль режиссера в продвижении фильма очень высока. Например, успех «Беспечного ездока», принесшего огромную прибыль студии *Columbia*, позволил производившей его маленькой компании BBS (возглавляемой Бертом Шнейдером, Бобом Рафелсоном и Стивом Блаунером) получить заказ от этой студии на шесть фильмов, в числе которых были, например, «Пять легких пьес» (1970) Боба Рафелсона, «Последний киносеанс» (1971) Питера Богдановича, «Вези, сказал он» (1972) Джека Николсона.

В 1960-е годы радикально изменилась доля производства фильмов «независимыми», а также осуществлялся расцвет мировой авангардной культуры, которая очень сильно повлияла на кинокультуру в целом. Если в период с 1920-х по 1950-е годы



Кадр из фильма «Беспечный ездки». 1969. Режиссер Деннис Хоппер. Сценаристы Деннис Хоппер, Питер Фонда, Терри Саузерн. Операторы Ласло Ковач, Байрд Брэнт

около 80% всех американских фильмов производились на голливудских студиях «большой пятерки» (*MGM, Paramount, 20 Century Fox, Warner Bros, RKO*, осуществлявших не только производство, но также дистрибуцию и прокат фильмов в собственных сетях кинотеатров), а также на «трех маленьких» (*Universal, Columbia, United Artists*), то к 1966 году те же 80% создавались вне этих голливудских студий¹. В свою очередь, голливудские студии не только начали активно заниматься дистрибуцией независимых проектов, но также инвестировать в проекты маленьких независимых студий, тем самым поддерживая кино нового поколения. Можно сказать, что Новый Голливуд активно складывался под воздействием изменений в секторе независимого кино, равно как и оказывал влияние на эти изменения. Независимый лагерь не только открыл для Голливуда поколение *movie brats*, но и продолжает поставлять для него творческие кадры и новые идеи до сих пор.

Movie brats не просто актуализировали дух романтической, индивидуалистской идеологии, но адаптировали «политику авторства» для собственных целей в условиях голливудской студийной системы. Авторство стало маркетинговым средством, которое позволяло новым путем маркировать фильмы, отличающиеся от продукции больших студий. В одной из своих работ

¹ Contemporary American Cinema / Ed. by L. R. Williams, M. Hammond. London; New York: Open University Press, 2006. P. 62.

американский историк кино Дерек Нистром¹ хорошо показал, как «политика авторства» стала занимать ключевое место в организации производства в 1960–1970-е годы, поскольку служила утверждению прерогатив молодых представителей профессионально-административного класса в противовес как студиям, так и кинопрофсоюзам. Авторство стало своего рода новым видом стратегии класса РМС — профессионалов умственного труда², которые продают свой интеллектуальный труд и в массе репродуцируют капиталистическую культуру и классовые отношения.

Система поддерживалась работой голливудских профсоюзов и гильдий, которые активно тормозили вхождение нового поколения в индустрию, замораживая большинство позиций и социальных лифтов для молодых кинематографистов. Голливуд называли своего рода «полицейским участком, патрулируемым профсоюзами». Работа предлагалась в первую очередь тем, кто состоит в профсоюзе или гильдии, а затем уже (в случае отказа) остальным. *Movie brats* отстаивали свою автономию тем, что входили в индустрию, минуя профсоюзы и гильдии. В этом смысле многим новичкам очень помогла студия Роджера Кормана — одна из немногих киноорганизаций, предлагавшая молодым работу в кино без заключения ортодоксальных контрактов. Были и более экстремальные случаи дебютов. К примеру, Брайан де Пальма сделал свой первый фильм «Убийство а ля Мод» (1968) «тайно», поскольку получил строгое предупреждение о том, что не имеет право делать кино, минуя профсоюзы и гильдии.

Естественно, подобная ситуация вызывала у большинства молодых выпускников киношкол чувство разочарования не только существующей голливудской системой, но и собственным социальным классом. Внутри молодого поколения выделились «новые левые», перешедшие к атаке на университеты, которые являлись центральными институтами формирования профессионального среднего класса и интеллектуальной элиты. Эти процессы хорошо отразило молодежное кино, вроде «Клубничного заявления» (1970) Стюарта Хэгмана, «Революция за минуту» (1970) Стэнли Крамера, «Напрямик» (1970) Ричарда Раша. Эти фильмы пользовались успехом у молодой аудитории. В свою

1 Nystrom D. Hard Hats and Movie Brats: Auteurism and the Class Politics of the New Hollywood // Cinema Journal. 2004. Vol. 43. № 3. Spring. P. 19.

2 В США этот класс называют professional-managerial class (РМС).

очередь, кассовый успех нового кино к середине 1970-х сформировал в Голливуде своеобразный «культ молодых», что в итоге позволило доверить режиссерам поколения *movie brats* большие бюджеты, приведшие к созданию блокбастеров, вроде «Крестного отца», «Челюстей», «Звездных войн». Как говорил о своем поколении Джордж Лукас,

Мы парни, которые находят золото, поскольку люди из отдела исполнительных продюсеров не могут это сделать. Студии теперь корпорации, а люди, которые ими управляют, — бюрократы. Они знают о том, как делать кино, столько же, сколько банкиры... Они ходят на вечеринки, знакомятся с людьми, которые знают других людей. Но сила находится у нас — то есть у тех, кто действительно знает, как делать кино¹.

Дальнейшее развитие концепции блокбастеров привело к утверждению Нового Нового Голливуда, который отменил многие завоевания предшествующего времени. В эпоху Нового Нового Голливуда не только утратила актуальность выделяющая режиссера модель *director-unite system*, но также была переосмыслена модель *producer-unite system*, в которой продюсер является ключевым творческим игроком на поле кинопроизводства, а режиссер — подчиненным субъектом наряду с остальными участниками творческой команды. В силу вступил закон так называемого «научного менеджмента» (*scientific management*), рассматривающего производство-дистрибуцию-показ фильма как сложную систему креатива, маркетинга, пиара, мерчендайзинга.

Опознавательным моментом Нового Нового Голливуда является внедрение в производство цифровых технологий, которые складывали основу кинопроизводства начиная с середины 1980-х. Их появлению сопутствовало развитие целого ряда экономических, административных, демографических и глобальных факторов, которые привели Голливуд к состоянию гигантской всемирной машины развлечений в виде блокбастеров. Время глобализации, как замечает Тим Балио,

диктовало наличие топ-игроков в бизнесе, которые развивали долговременные стратегии по выстраиванию сильной базы

1 Цит. по: Pye M., Myles L. *The Movie Brats: How the Film Generation Took Over Hollywood*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1979. P. 9.

операций внутри страны и одновременно отстаивали главное присутствие на всех всемирно важных рынках¹.

Во многом развитие Нового Нового Голливуда было предпрешено подъемом видео, которое с 1980-х стало гигантским бизнесом, а также развитием counter cinema. Если в 1980-м только две из сотни семей имели видеомагнитофон, то спустя десять лет видеомагнитофонами обзавелись уже две трети американских семей. Развитие домашнего видео автоматически повысило запрос на производство фильмов, которое прыгнуло с 350 картин в 1983 году до 600 в 1988-м². Это усилило сектор «инди» — независимых от больших голливудских корпораций производителей фильмов. В то время как мэйджоры (студии-корпорации) развивали не количество фильмов, а иное их качество, создавая ультравысокобюджетные картины (количество фильмов в этот период колебалось от 70 до 80 в год), «мини-мэйджоры», вроде студий *Orion Pictures*, *Cannon Film*, *Dino De Laurentis Entertainment*, а также «независимые», такие как *Atlantic Release*, *Carolco*, *New World*, *Hemdale*, *Troma*, *Westron*, *New Line Cinema* и др., производили остальную кинопродукцию.

Они делали ставку прежде всего на скромные по бюджетам и спецэффектам картины, стараясь окупить затраты через предпродажи прав на коммерческое кабельное телевидение и домашнее видео. Это не означало, что «независимые» не делали исключений для высокобюджетных фильмов. К примеру, именно «независимая» компания *Carolco* установила новые стандарты высокобюджетного кино, произведя «Терминатор: судный день» (1991) с бюджетом в 100 миллионов, собравший в национальном прокате 204 миллиона, а в иностранном — 310 миллионов долларов. Этот фильм, содержащий яркий концепт, суперзвезду Арнольда Шварценеггера, визуальные и спецэффекты, уменьшил риски, поскольку сумел соответствовать нескольким факторам: 1) конституировал себя как медиасобытие; 2) обеспечил себе очень хороший промоушн; 3) сделал ставку на прибыли через видео и парки развлечений; 4) обеспечил себе прибыли в иностранном прокате.

1 *Balio T.* «A Major Presence in All of the World's Important Markets». *The Globalization of Hollywood in the 1990s // Contemporary Hollywood Cinema.* P. 59.

2 *Ibid.*