

DOI: 10.24290/1029-3736-2021-27-3-167-186

МОТИВ СОЦИАЛЬНОГО НАСИЛИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ КИНОКОММУНИКАЦИИ

К.А. Тарасов, докт. культурологии, проф. кафедры социологии МГИМО (Университет) МИД РФ, пр. Вернадского, д. 76, г. Москва, Российская Федерация, 119454*

Социальное насилие традиционно является одной из составляющих в информационном потоке художественной коммуникации, кинематографической в особенности. Специфическим языком кино легче, чем языком других искусств, привлекать и удерживать внимание широкой публики аттракционом насилия. К тому же, как правило, и экономичнее — в силу сравнительно низких издержек воплощения на экране насильственных практик при общей дороговизне кинопроизводства. На Западе экранизация практик насилия с целью развлечения публики, а вместе с ней и обеспокоенность общественности по поводу возможности их негативного воздействия на подрастающее поколение, имеет длительную историю. В рамках концепции “аудитории как жертвы” по проблеме воздействия здесь проведены тысячи исследований, главным образом в США. В СССР кинематограф развлекательной направленности находился под идеологическим запретом, что ставило репрезентацию насилия в соответствующие рамки. В 1990-е гг. киноситуация изменилась коренным образом. Произошедшая эскалация развлекательного насилия на экране вызвала обеспокоенность российской общественности. Социологи начали изучать его восприятие и воздействие на зрителей. В этой связи в статье рассматриваются опыт концептуализации социального насилия и его реформативное переформатирование после того, как под влиянием революционного насилия в прошлом веке кино обрело статус “важнейшего из всех искусств” и “общественная значимость” насилия стала культурным кодом его репрезентации. Но при переходе кинематографа к рынку открытый доступ на киноэкраны страны получили зарубежные фильмы. Экранное насилие утвердилось в статусе коммерчески важного коммуникативного аттракциона. В статье на материалах социологических опросов кинозрителей Кирова и Екатеринбурга рассматривается его эффективность в этой функции. Уделено внимание и социокультурному аспекту проблемы — воздействию образов насилия на подрастающее поколение, в среде которого существует “группа риска”, заслуживающая внимательного изучения и учета в практике социального контроля.

Ключевые слова: кино, аудитория, коммуникация, социальное насилие, аттрактивность, воздействие.

* Тарасов Кирилл Анатольевич, e-mail: k.tarasov@inno.mgimo.ru

THE MOTIF OF SOCIAL VIOLENCE IN THE SPACE OF CINEMATIC COMMUNICATION

Tarasov Kirill A., Doctor of Culturology, Professor of the Department of Sociology, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of the Russian Federation, prosp. Vernadskogo, d. 76, Moscow, Russian Federation, 119454, e-mail: k.tarasov@inno.mgimo.ru

Social violence traditionally has been a constituent in the information flow of artistic communication, of the cinematic one especially. With the language specific to cinema it is easier, than with the languages of other arts, to attract and command the attention of a broad public with the spectacle of violence. Also, as a rule, it is more economical because of the relatively low cost of embodying violence on the screen considering the overall expensiveness of film production. In the West, the filming of practices of violence aimed at entertaining the public, as well as the public concern at the possibility of their negative impact on the rising generation, has a long history. Within the concept of “the audience as the victim” there were thousands of studies conducted, especially in USA. In the USSR cinema of the entertainment orientation was under the ideological ban which put the representation of violence within certain boundaries. In the 1990s the situation of cinema changed drastically. The escalation of entertainment violence on the screen caused a public concern. Sociologists began to study its perception by and impact on spectators. In this regard, the article considers the experience of conceptualizing the reformatting of its representation after, consequent upon the impact of the last century’s revolutionary violence, cinema had obtained the status of “the most important of all the arts” and “the social significance” of the violence became the cultural code of its representation. But with the transition of Russian cinema to the market, foreign entertainment movies were granted open access to the nation’s film screens. Entertainment violence reached the status of a commercially important communicative attraction. Its effectiveness in this function is viewed in the article based on the materials of sociological surveys conducted among filmgoers of the cities of Kirov and Ekaterinburg. Another side of the issue considered as well is the sociocultural effects of violent images on the rising generation in whose midst there is a “risk group” that merits careful research and preventive acknowledgment in the process of social control.

Key words: cinema, audience, communication, social violence, attractiveness, impact.

Трактовка понятия “насилие в кино”

В научных публикациях о кино понятие насилия трактуется в широком и узком смысле. Широкое характерно для некоторых теоретических исследований, где оно предстает как нечто, внутренне присущее культуре в самых разных ее проявлениях. Именуемое “инструментальным”, “насилием привычки”, оно является “частью повседневного опыта”, активатором и дополнением к человеческим

отношениям в обществе¹. В исследованиях, включающих в себя эмпирический уровень поиска, строящихся на сборе, систематизации и теоретическом осмыслении фактов, насилие понимается уже — в соответствии с первым значением этого слова в русском языке: “применение физической силы к кому-нибудь”². Об этом свидетельствуют библиографический список работ российских авторов по проблеме³ и многочисленные западные публикации, посвященные экранному/медийному насилию (screen violence, media violence).

Насилие в виде физического принуждения кинопосетители постоянно видят на “большом экране”, и естественно предположить, что оно так или иначе оказывает на них определенное влияние. Но какое именно, в каких случаях и с каким знаком? Эти вопросы возникают и применительно к показу фильмов на телеэкране. Касаясь их изучения на материалах телевидения, Дж. Левис заметил, что с момента появления этого института на переднем плане исследовательской повестки дня было воздействие экранного насилия на поведение людей. Постановка проблемы, подчеркивает он, корректна, но проблематичен метод ее изучения⁴. Касаясь данных Дж. Гербнера о масштабах репрезентации насилия на телеэкране, А. Бергер отмечает, что их оценка сильно зависит от дефиниции ключевого понятия. Оно могло быть либо широким, включающим намеренное и комическое насилие, либо узким, охватывающим лишь первую составляющую⁵. Назван лишь один из многих вопросов, возникающих в процессе поиска приемлемого определения понятия.

Изучать влияние медийного насилия — и, следовательно, определять содержание и объем этого понятия — мировая наука, американская в первую очередь, начала задолго до появления телевидения. В США произошло это в 1920–1930-е гг., когда вокруг кино сформировалась массовая зрительская аудитория. При финансовой поддержке благотворительного фонда Пейна были разработаны скоординированные исследовательские программы с задачей “опре-

¹ Подорога В.А. Насилие в современном кинематографе (подход к проблеме) // Политическая концептология. 2016. № 1. С. 189. URL: <http://politconcept.sfedu.ru/2016.1/12.pdf> (дата обращения: 11.01.2021).

² Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1981.

³ Вострикова Е.Ю., Спутницкая Н.Ю. 40 лет насилия: мониторинг кинопериодики // Телекинет. 2018. № 3 (4). С. 36–72. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/01/34-36-72.pdf> (дата обращения: 15.01.2021).

⁴ Levis J. Are you receiving me? // Understanding Television. N.Y., 1990. P. 153.

⁵ Berger A.G. The essentials of mass communication theory. Thousand Oaks, 1995. P. 77.

делить потенциально вредный эффект восприятия фильмов детьми и юношеством». Внимание к этим сегментам аудитории объяснялось тем, что новые поколения быстрее принимают новые коммуникационные технологии и их влияние на них сильнее, чем на взрослую аудиторию⁶. Была и другая причина. Долгое время популярность репрезентированного на киноэкране насилия являлась «одной из главных проблем в культурной политике США». Руководствовались допущением, что «репрезентация насилия *ipso facto* представляет собой нечто *плохое*. В соответствии с этим исследовательская повестка дня сводилась к выявлению, что́ из этого «плохого» влияет, если вообще влияет, на социальное поведение»⁷. В дальнейшем были проведены «три или четыре тысячи исследований»⁸.

В новом веке объектом многочисленных исследований аналогичной направленности стала также репрезентация насилия в видеоиграх, популярных в подростковой среде. Выделяя видеоигры с доминантой насилия, исследователи относят к ним те, в которых «игрок может причинить вред другим персонажам. Главным действием во многих популярных играх является причинение вреда другим»⁹. Проводится различие между агрессией и насилием. Агрессия — поведение с намерением причинить вред другому, насилие — экстремальная форма физической агрессии; «любое насилие является агрессией, но не каждый акт агрессии представляет собой насилие»¹⁰. В центре внимания исследователей находится гипотеза о способности экранного насилия оказывать воздействие на агрессию в широком ее проявлении, включая агрессивные мысли и чувства.

В СССР вопрос о репрезентации физического насилия на экране и ее последствиях обсуждался как проблема западных обществ и на их же материалах. Показательно в этом отношении название статьи в газете «Советская культура» (03.12.1982 г.): «Искусство США: пропаганда насилия и жестокости». По этой и другим причинам на советский киноэкран американские фильмы выходили редко.

⁶ Rogers E. Communication technology. N.Y., 1986. P. 110–111.

⁷ Fiske J., Dawson R. Audiencing violence: watching homeless men watch Die Hard // The Audience and its Landscape / Ed. by J. Hay, L. Grossberg, E. Wartella. Oxford, 1996. P. 301.

⁸ Outlooks on children and media: child rights, media trends, media research, media literacy, child participation, and declarations / Compiled and written by C. von Feilitzen, C. Bucht. Göteborg, 2001. P. 152.

⁹ Anderson C.A., Gentile D.A. Violent video game effects on aggressive thoughts, feelings, physiology, and behavior // Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014. P. 231.

¹⁰ Schipani V. The facts on media violence. URL: <https://www.factcheck.org/2018/03/facts-media-violence/> (accessed: 28.11.2020).

В 1990-е гг. киноситуация резко изменилась в противоположном направлении. Американские фильмы стали главной частью репертуара российских кинотеатров и кинотеатрального досуга их посетителей¹¹. То же самое происходило на теле- и видеоэкранах. Вопрос о воздействии экранного насилия стал предметом дискуссий в кругах общественности и эмпирических исследований. Государственная Дума РФ посвятила ему парламентские слушания. В этой ситуации возникли споры по поводу дефиниции понятия “насилие в фильме”. Дискуссия вышла даже на газетные полосы после того, как депутаты В. Гальченко (2003 г.) и А. Скоч (2004 г.) предложили поправки к закону “О средствах массовой информации”, а Государственная Дума РФ приняла в первом чтении соответствующую поправку к нему. “Вечерняя Москва” (12 ноября 2004 г.) писала: «Сначала надо определиться с тем, что депутаты считают насилием. Иначе можно дойти до абсурда: запретить, например, показ любимого всеми фильма “Семнадцать мгновений весны”».

В собственном исследовании автор руководствовался операциональным определением, согласно которому в фильме репрезентация насилия имеет место при условии наличия в нем сцены/сцен социального взаимодействия, в котором одно действующее лицо (или группа лиц) осуществляет негативное принуждение по отношению к другому действующему лицу (или группе лиц) посредством угрозы или реального применения физической силы, имеющей своим последствием телесные повреждения, моральный и имущественный ущерб. Базовой кодируемой единицей контент-анализа (recording unit¹² — фрагмент содержания, вносимый в протокол исследования) являлся акт насилия. В качестве методологического средства это определение прошло апробацию в процессе контент-анализа кинопрограмм телевидения¹³. Аналогичной, в главном, дефиницией руководствовались Дж. Гербнер и Л. Гросс. Насилие определено ими как “явное действие физической силы (с оружием или без него) против себя или другого, принуждение другого под страхом причинения ему вреда или убийства к действиям против собственной воли либо реальное причинение вреда или убийство” в одной и той же единице, определяемой как “сцена насилия по отношению к тем же лицам”¹⁴.

¹¹ Под знаком вестернизации. Кино. Кино – публика – воздействие. М., 1995. С. 10–30.

¹² Berger A.G. Op. cit. P. 77.

¹³ О методике контент-анализа, построенной на этой концептуальной основе, см.: Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино – свобода от цензуры... М., 2021 С. 311–313.

¹⁴ Цит. по: Hodkinson P. Media, culture and society. Los Angeles, 2017. P. 71.

Мотив социального насилия как фактор кинематографической коммуникации

Реальный мир знает два вида физического насилия — природное и социальное. Первое присуще, прежде всего, миру животных, где одно живое существо лишает жизни другого по логике естественной целесообразности. Роду человеческому, биосоциальному по своей глубинной сути, свойственны оба вида насилия. Природное — в первую очередь из-за необходимости его физического выживания путем регулируемого культурой подключения к пищевой цепи (рыболовство, производство мяса и т.п.). Социальное насилие, проявляемое во взаимоотношениях людей между собой на микро- и макроуровнях (межличностное и в отношениях между государствами, этническими общностями, большими социальными группами), обусловлено прежде всего их борьбой за жизненные ресурсы и власть.

При всех своих минусах исторически социальное насилие являлось также важным фактором цивилизационного и культурного развития человечества. Глубокий след оставило оно и в траектории развития российского кинематографа. В качестве “повивальной бабки” (К. Маркс) истории старого общества, беременного новым, в первой четверти XX в. революционное насилие дало мощный толчок радикальному изменению вектора развития кино в России — модернизации кинопроцесса как социокультурной практики, в своей системной целостности охватывающей и зрительское освоение кинофильмов¹⁵. Кино, представляющее собой “тесно интегрированный в систему общества и в то же время относительно автономный институт социальной коммуникации”¹⁶, из преимущественно развлекательного зрелища превратилось в “важнейшее из всех искусств” (В. Ленин).

Кинокоммуникация представляет собой символическое взаимодействие людей, процесс, в котором группы специалистов в области производства и распространения фильмов с помощью технических и выразительных средств киноискусства так или иначе регулируют эмоциональную жизнь людей, их социальную совместимость¹⁷. При этом практики кино не могли не замечать, что физическое насилие как угроза здоровью и самой жизни людей во все времена возбуждало их чувства, порождало любопытство и поэтому являлось популярным мотивом социальной коммуникации. Известно, что первобытные люди, собравшись у костра, говорили больше всего о делах, “которые

¹⁵ Жабский М.И., Тарасов К.А. К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // Культура и искусство. 2012. № 2 (8). С. 43.

¹⁶ Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010. С. 23.

¹⁷ Жабский М.И. Социология кино. М., 2020. С. 162.

сильно отличались от обычных — о победах храбрых, о подвигах знатных, о выдумках искусных людей”¹⁸. Лица, отличившиеся в схватках с врагом на войне и зверем на охоте, становились героями рассказываемых историй.

В эпоху индустриализации художественной культуры эту древнюю нарративную традицию словно эстафету принял от литературы и продолжил кинематограф. *Рассказывание массовой публике интересных историй утвердилось в качестве коммуникативной стрелы его магии*. В раннем кино именно переход производителей фильмов к рассказыванию публике интересных историй на основе художественного вымысла (вместо фиксации и показа ей разного рода документально-видовых картин длительностью в одну-две минуты) явился существенной причиной быстрого роста массовости кино в период 1905–1918 гг.¹⁹ В тематическом отношении кинетическую энергию коммуникативной стреле киномагии в значительной мере сообщало образное воплощение социальных конфликтов, разрешаемых с применением физического насилия.

В одном из своих определений кинематограф предстает как изображение действия²⁰. На экране оно в массовом масштабе обретает форму насильственных практик — популярных аттракционов. Популярных не в последнюю очередь по сохранившейся с древних времен закономерности социальной коммуникации. “Рассказы о подвигах, приключениях и побежденных трудностях требуют меньше всего умственной силы; и эти рассказы вполне или отчасти понятны на самой низшей ступени умственного развития”²¹. Этот момент естественным образом согласуется с определением кинокоммуникации как процесса, в котором создатели и распространители фильмов “регулируют эмоциональную и шире — совместную жизнь людей путем по преимуществу не усложненной или облегченной информационно-эстетической связи с массами”²².

В существующем искусствоведческом понимании мотива как, в частности, повторяющейся темы заключен момент, важный для успешного протекания кинокоммуникации. Теме насилия, повторяющейся в конкретном фильме или кино в целом, свойственны

¹⁸ Сочинения Герберта Спенсера. Основания социологии. Т. II. Ч. III–VII. СПб., 1898. С. 511.

¹⁹ Czitrom D. Early motion pictures // Communication in History. Technology, Culture, Society / Ed. by D. Crowley, P. Heyer. Boston, 2007. P. 178.

²⁰ Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2007. С. 233.

²¹ Сочинения Герберта Спенсера... С. 511.

²² Жабский М.И. Социодинамика кинематографической жизни общества. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М., 2015. С. 69.

психологическое перевоплощение и на этой почве определенная системообразующая роль в кинопроцессе. Мотив как момент *художественной* реальности в начальной фазе кинопроцесса в его финале способен успешно трансформироваться в мотив как *психологическую* реальность зрительской рецепции и благодаря этому выполнять роль одной из *скреп* системной целостности конкретного кинопроцесса. Другими словами, для потенциальных зрителей тема насилия становится определенным побуждением к восприятию фильма, чем способствует замыканию полюсов кинокоммуникации.

В условиях современного рынка в кино, когда привлечение зрителей в кинозалы как никогда имеет экзистенциальную значимость для структур фильмопроизводства, мотив социального насилия особенно привлекателен для продюсеров. Находясь под прессингом коммерческих императивов, они в массе своей не могут не считаться с тем, что “производство медийного насилия сопряжено с меньшими издержками и его намного легче экспортировать”²³. В существующей системе координат создание картин, глубоко раскрывающих характеры незаурядных героев и вместе с тем увлекающих широкого зрителя, в творческом отношении задача чрезвычайно сложная. Напротив, “яростное начало души, — как указывал Платон, — легче поддается воспроизведению, чем разумное”. Иной поэт, утверждал философ, стремясь к широкому успеху, “обращается к негодующему и переменчивому нраву, который хорошо поддается воспроизведению”²⁴. Тем самым он укрепляет свое искусство — в аттрактивно-коммуникативном отношении. Аудиовизуальные средства кинематографа в определенных пределах располагают особенно большими возможностями для такого рода “укрепления”. Непритязательную и вместе с тем обширную часть публики легче удерживать у экрана, пленяя ее *непроизвольное* внимание сугубо игровым, мастерски эстетизированным (как в часто упоминаемой сцене патологически обусловленного убийства в фильме А. Хичкока “Психо”) либо натуралистическим воспроизведением “негодующего и переменчивого нрава”, проявляемого в формах физического насилия или его угрозы. Правда, в голливудских блокбастерах производство впечатляющего зрелища насилия все же стоит очень больших денег. Но блокбастеры занимают сравнительно небольшую долю в общем объеме кинопроизводства. А дороговизна сцен насилия, как и сам феномен блокбастера, — результат и средство исторической логики конкурентной борьбы крупнейших киностудий между собой.

²³ Rich M. Foreword // Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014. P. X.

²⁴ Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 402.

Аттрактор развлекательного насилия

Репрезентация насилия в фильмах своими социальными корнями уходит в историю общества с извечным чередованием в нем периодов войны и мира, постоянной подготовкой к возможной войне. Не свободна от насилия и повседневность вплоть до ее семейной и интимной сфер. Логично полагать, что в этом контексте репрезентация социального насилия на киноэкране призвана служить гуманистическим целям. Но в мейнстриме кино доминирует иная цель — коммерческая. Социальная отдача репрезентации насилия амбивалентна: “Если кино объясняет человеку природу этого явления, то уже ему помогает. Если же, наоборот, побуждает к насилию, — это призыв человечества к саморазрушению”²⁵.

В кино образы насилия могут быть использованы в качестве средства сигнификации персонажей как носителей добра и зла, их положения в группе, остроты конфликта между ними, характера героя, его жизненных принципов и т.д. Цель и способ использования этого средства зависят от общего социального и культурного контекста фильмопроизводства, художника и направления его творчества. В произведениях серьезного киноискусства репрезентация насилия продиктована логикой творческого выражения художественных чувств и мыслей, определенным образом соотносящихся с социальным контекстом. Эстетически мотивированные образы насилия являются отдельными штрихами в обрисовке портрета героя. В развлекательных фильмах мейнстрима, где художественная мотивация подчинена, прежде всего, коммерческой воле продюсера, роль насилия иная — привлечь и удержать внимание зрителей, развлечь их. Портрет героя нередко вырисовывается преимущественно в логике репрезентации насилия — демонстрации физической агрессии, ее обстоятельств и последствий. Насилие становится главной чертой героя фильма. Под эту его особенность подбирается и физико-антропологический типаж актера. Нарратив, как констатирует Т. Гитлин, выступает лишь в качестве своего рода алиби репрезентации насилия. Иллюстрацией служат экшн-фильмы, где погони следуют одна за другой, в динамике действия одно техническое средство передвижения сменяется другим и т.д. Складывающийся таким образом сюжет, конечно, не бессмыслен. Цель продюсера, подчеркивает исследователь, обычно состоит в том, чтобы сделать достаточно осмысленным овладение чувствами зрителей. Если сигареты — источник никотина, экшн-фильмы — источник адреналина. “Насилие

²⁵ Занусси К. Кино должно снизить градус насилия // Литературная газета. 2004. 2 нояб.

в фильмах — магический путь выхода из инерции и запутанности повседневной жизни; даже если этот путь такой, который ведет никуда более, кроме как в зал кинотеатра”²⁶.

Репрезентация насилия с развлекательной целью не исключает возможности реалистического воссоздания в фильме значимых сторон и граней общественной реальности, тоже привлекающих внимание определенной части зрителей к киноэкрану. Иллюстративным материалом могут служить данные включенного наблюдения американскими исследователями восприятия хорошо известного российскому зрителю фильма “Крепкий орешек” (реж. Дж. Мактирнан, 1988 г.) бездомными в одном из церковных приютов²⁷. Восприятие ими картины, рассчитанной на зрительский вкус благополучного и развлекающегося в кино среднего класса, носило специфический избирательный характер. Наибольшее внимание бездомных привлекали “репрезентации насилия, направленного против социального порядка”²⁸. Касаясь вопроса о популярности экранного насилия, которая вызывает озабоченность у идеологов культурной политики и тем самым опосредованно стимулирует научное изучение его воздействия, авторы указывают в связи с этим на ценность для науки подхода к проблеме с другой стороны. Приоритетным полагается поиск в хитросплетениях социального взаимодействия точки, где пересекаются разные социальные силы (*conjunctural analysis*). В случае обсуждаемой проблемы такой точкой являются исторические условия, связавшие в едином узле популярность репрезентируемого насилия, реальное проявление насилия в жизни общества и современные особенности американского капитализма, “обусловившие и затем углубившие пропасть между привилегированными и депривированными”²⁹. Речь, по сути, идет о том, что практическое решение проблемы воздействия экранного насилия необходимо искать не столько в реалиях взаимодействия кино и зрителей, сколько в системе общества, в котором это взаимодействие происходит.

Глубокие изменения на данном направлении в свое время были предприняты в Советском союзе. Централизованно управляемая и в плановом режиме регулируемая кинематографическая деятельность выстраивалась с целью производства и распространения общественно значимых — с точки зрения, большевистской модернизации — фильмов. Этой цели подчинялась и экранная репрезентация

²⁶ Gitlin T. Media unlimited: how the torrent of images and sounds overwhelms our lives. N.Y., 2002. P. 91–92.

²⁷ Fiske J., Dawson R. Op. cit. P. 297–315.

²⁸ Ibid. P. 301.

²⁹ Ibid.

насилия, которым оказалась столь богата российская история первой половины XX в. В 1920–1930-е гг. исходным и по понятным причинам волнующим зрителей материалом репрезентации служили события Октябрьской революции и гражданской войны. Военные события 1940-х гг. дали кинематографистам обширнейший новый материал. Популярны фильмы на военную тему “положили начало целой серии военно-патриотических лент, которые очень активно посещались зрителями”, уступая лишь картинам комедийного и приключенческого жанра. Но уже к концу 1970-х общее количество зрителей на фильмах о войне сократилось на 25%. Дали о себе знать общее снижение кинопосещаемости³⁰ и происходившее в кино “исчезновение героического порыва как основной мотивации поведения”³¹.

Попытки противодействовать общему снижению кинопосещаемости сопровождались осознанием необходимости серьезных изменений в кинополитике. К середине 1980-х гг. кризис востребованности советского кино поставил на повестку дня вопрос о переходе к рынку. В процессе идеологической подготовки этой новации среди практиков кино А. Митта, пожалуй, был первым, кто заговорил о необходимости расширения тематических границ кинотворчества производством развлекательного насилия. Прямо указывать на коммерческие резоны этой новации было еще рано. Аргументация режиссера строилась поэтому в логике официального дискурса — ссылками на “общественную значимость” развлекательного насилия. Это зрелище, утверждал он, удовлетворяет потребность людей в стрессе, помогает в случае дистресса, положительно влияет на “наш рабочий и половой и потенциал”, в разумных дозах разряжает подавленные комплексы агрессии; дозированная экранная жестокость страхует от проявления жестокости в жизни³².

Независимо от степени обоснованности доводов режиссера конкретная проблема корректировки вектора практической кинополитики была обозначена и включена в повестку дня перестроечного дискурса. Экранное насилие стало обретать легитимность в функциональном статусе развлечения, т.е. продукта, производимого “с целью развлечения, рекреации или досуга”³³. В кинокоммуни-

³⁰ Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М., 2013. С. 32–33.

³¹ Салынский Д. Полет гранаты над полем истории. К вопросу об отдаленных реакциях в поле культурной рефлексии // Экранизация истории: политика и поэтика / Отв. ред. Л. Будяк. М., 2003. С. 31.

³² Художественные достоинства и зрительский успех фильма // Кино: прокат, реклама, методика, практика: Материалы конференции, 18–19 нояб. 1986 г. М., 1986.

³³ Goldstein J. Introduction // Why We Watch. The Attraction of Violent Entertainment / Ed. by J. Goldstein. N.Y., 1998. P. 2.

кации началось постепенное сближение симметричных, четко выраженных установок с противоположных ее полюсов. Со стороны публики — на бездумное развлечение в процессе восприятия экранного насилия, со стороны создателей фильмов — на развлечение зрителей путем производства соответствующего продукта. Начался процесс институционализации акцентированно развлекательного кинематографа и развития связанной с ним развлекательной кинокоммуникации.

Киноиндустрия с характерным для нее пристрастием к репрезентации насилия в развлекательных целях в 1990-е гг. пустила в России глубокие корни, чему способствовала атмосфера аномии, потери эстетических и этических координат. В 1991–1995 гг. развлекательное насилие изображалось в 40% фильмов, к 2003 г. — в 26%³⁴. Пройтись на киноэкран многим из них не позволяли более конкурентоспособные импортные ленты, отсутствием внимания к живописанию насилия не отличавшиеся. Но российские фильмы выходили на телеэкран. В кинопрограммах телевидения аудитории, юной в том числе, предлагалась грубо искаженная, маргинальная картина социального насилия³⁵. В этот период в кинотеатре, по телевидению, с помощью видео школьники смотрели “в течение года примерно 560 фильмов, взрослые — 475”³⁶.

О масштабах потребления “агрессивной кинодиеты” посетителями кинотеатров во второй половине 2010-х гг. можно судить по результатам выборочного опроса в г. Кирове (2016 г.) и Екатеринбурге (2018 г.)³⁷. На протяжении 12 месяцев перед опросом в индивидуальном репертуаре соответственно 41 и 38% зрителей образы насилия присутствовали как минимум в каждом втором фильме, у 10 и 15% доля таких картин составила третью или четвертую часть.

Людям свойственно испытывать чувство сострадания к человеку, оказавшемуся объектом физической агрессии. В коммерческом кино фильмы создаются с расчетом, что зритель, проявляя интерес

³⁴ Федоров А.В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004. С. 33.

³⁵ Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016. № 2 (28). С. 90–91.

³⁶ Культура и культурные потребности москвичей // Правительство Москвы, Институт экономики Российской академии наук, Государственный институт искусствознания. Москва, 2010. Сер. Мегапроект “Стратегия развития Москвы до 2025 года”. М., 2010. С. 60–61.

³⁷ Исследование проводилось нами по плану НИР НИИ киноискусства (ВГИК) на протяжении одной недели. Так, в Екатеринбурге непосредственно перед показом 34-х фильмов (367 сеансов в 5-ти кинотеатрах) опрашивался каждый третий кинопосетитель. В двух городах в выборке оказалось соответственно 461 и 477 зрителей.

к насилию или просто испытывая чувство эмпатии по отношению к его объекту, бессознательно будет вовлечен в экранное действие. В этом есть свои коммерческие резоны. Но нелишне задуматься и о том, что происходит с чувствами, мыслями и поведением той части зрителей, подрастающего поколения прежде всего, которая получает *особое* удовольствие от фильмов, где много сцен насилия и жестокости?

Прежде чем коснуться данного вопроса, особого интереса у создателей и прокатчиков фильмов не вызывающего, обратим внимание на то, что их волнует, — на мотивационную значимость зрелища насилия как стимула кинокоммуникации и реализации коммерческих амбиций. В упомянутом исследовании кинопосетителям Кирова и Екатеринбурга был задан вопрос: “Как Вы считаете, если сегодня насилия в фильмах будет меньше, то кино в целом станет более интересным или менее интересным?”. Массив полученных ответов оказался внутренне противоречивым. Обнаружились две группы респондентов с противоположными мнениями. Одна полагала, что кинематограф станет *более интересным* — соответственно 17 и 13% “голосов”, другая, на стороне которой определенный перевес, что *менее интересным*: 25 и 28%. Остальные кинопосетители, их большинство, заняли, можно сказать, нейтральную позицию. По разным причинам. Одни считали, что кино останется таким же, как и прежде (29 и 26%). Возможно потому, что они привыкли к нему как фону релевантного для них предмета интереса в фильмах текущего кинорепертуара. Другие респонденты (28 и 30%) не смогли определиться в своем мнении. Причиной могло быть отсутствие активной заинтересованности зрелищем насилия (1 и 3% респондентов не дали ответа на поставленный вопрос).

Приведенные факты позволяют выдвинуть гипотезу, что у предлагаемой публике “агрессивной кинодиеты” есть свои ярые поклонники. Кино привлекает их прежде всего изображением насилия. Погружение в мир воображаемого насилия — главный мотив кинопосещения. Физическая мощь и бойцовское искусство героя, его смелость и решительность, воля и выдержка, мастерство владения оружием, впечатляющие взрывы и разрушения, смертоубийство, раны и кровь, словом, зрелище охоты на человека сильно возбуждает их чувства и приковывают взоры к экрану. Зрелища насилия хочется еще больше.

На примере Екатеринбурга данную гипотезу подтверждают зрительские ответы на вопрос о том, какие фильмы доставляют им *особенно большое удовольствие*. Оказалось, что каждый пятый кинопосетитель (20%) испытывает такое удовольствие во время просмотра

фильмов, где “много дерутся, стреляют и т.д.”³⁸ Сравнивая их реакции на гипотетическое уменьшение насилия на киноэкране с реакцией тех, кто к категории ярых поклонников этого зрелища не относится, мы обнаруживаем любопытный расклад ответов: кинематограф станет *более интересным* — соответственно 11 и 14% “голосов”, *менее интересным* — 38 и 24%. Оказывается, даже среди ярых приверженцев развлекательного насилия есть прослойка тех, кто ощущает определенный дискомфорт от гипертрофированного его представительства на киноэкране. Но больше тех, кто против такого представительства не возражает и, более того, желает его усиления. Кроме того, среди тех, кто не относится к числу поклонников развлекательного насилия, немало желающих сохранения его представительства (24%). Факты говорят о том, что в сегменте зрительского рынка, представленного поклонниками развлекательного насилия, есть некое “ядро (38%), а наряду с ним — просто любители историй, в которых конфликты разрешаются с помощью насилия, демонстрирующего незаурядную маскулинность героя, — и не только среди мужчин”³⁹.

Современная киноаудитория сформирована по образу и подобию кинематографа, функционирующего с 1990-х гг. Способы и средства ее реструктуризации в постсоветский период не столько вовлекали новых людей в свою социальную орбиту, сколько выталкивали из нее тех, чей вкус сформировался на советских фильмах. Происходило это не в последнюю очередь из-за гипертрофированного стимулирования кинокоммуникации развлекательным воплощением “яростного начала души” и габитуализации “агрессивной кинодиеты” в качестве нормы кинопотребления.

Примечателен следующий факт из исследования в Екатеринбурге: в среде тех, кто получает особенно большое удовольствие от просмотра фильмов, где “много дерутся, стреляют и т.д.”, гендерные различия стираются. Представительство зрителей мужского пола — 53%, женского — 44% (от 3% респондентов ответ не получен). Перспективы целенаправленного просветительского влияния на происходящие в киноаудитории процессы крайне ограничены, т.к. на киноэкране и в кинотеатральном досуге населения доминируют импортные фильмы. Прежде всего по их образу и подобию ежедневно воспроизводится аудитория российских кинотеатров. К тому же в вопросе объема репрезентации насилия на киноэкране российские производители фильмов стараются не уступать зарубежным коллегам.

³⁸ Подробно об этой прослойке кинопосетителей см.: Тарасов К.А. Поклонники развлекательного насилия на киноэкране // Журналист. Социальные коммуникации. 2020. № 3 (39).

³⁹ Тарасов К.А. Там же. С. 75.

Возвращаясь к обозначенному выше вопросу о влиянии развлекательного насилия на зрителей, подрастающее поколение в частности, отметим, что выводы исследователей сталкиваются противоположные точки зрения. Чаще всего умозрительного характера по поводу возможности дисфункционального воздействия. Мысль о его возможности спонтанно рождается из понимания того, что подражание является важным механизмом социализации, на ее первичной стадии в особенности. Одно дело, если бы индивид с момента рождения никогда не видел насилия в жизни людей, и совсем другое, когда он сам сталкивается с насилием, а фильмы постоянно напоминают ему о его существовании и из них он многое узнает о нем как способе разрешения межличностных конфликтов. В этом случае для родителей, педагогов, юристов, священнослужителей и т.д. вполне естественно предположение или даже убеждение о возможности мимесиса. Но публичные заявления со стороны общественности о деструктивном влиянии насилия в фильмах фактически означают обвинение в адрес тех, кто это зрелище производит и распространяет. Затронутые интересы побуждают их к защите практикуемой репрезентации насилия отрицанием возможности мимесиса, что в общем-то тоже естественно. Роль третейского судьи взяла на себя наука.

Свидетельства о вредном влиянии образов насилия на публику дают многочисленные зарубежные исследования, имеющиеся обзорные публикации по их материалам. Мы ограничимся указанием на обобщающие аналитические выводы и кратким дополнением к ним по результатам проведенных нами изысканий.

По заданию Международного общества исследователей агрессии 12 ученых мирового уровня проанализировали опубликованные по проблеме материалы 15 метааналитических работ. Во внимание был принят практически весь исследовательский опыт, накопленный за несколько десятилетий. Аналитическое заключение авторитетных ученых свелось к трем тезисам. Во-первых, нет такого отдельного фактора риска, который являлся бы единственной причиной агрессивности индивида — монокаузальность исключается. Во-вторых, в отношении агрессивности дисфункциональное влияние оказывает комплекс факторов риска. В-третьих, “потребление медийного насилия увеличивает относительный риск агрессии, определяемой как намеренный вред другому лицу в форме вербального поведения, отношения к нему или физического воздействия”⁴⁰.

⁴⁰ *Gentile D., Murray J. Media violence and public policy. Where we have been and where we should go next // Media violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014. P. 418.*

Выводу, что потребление медийного насилия увеличивает носительный риск намеренного причинения вреда другому лицу, недостает определенности. Остается неясным, случается ли так, что под влиянием экранного насилия риск агрессии не только увеличивается, но и в каких-то случаях имеет логическое завершение в виде реального проявления агрессивности. Теоретически такой исход возможен, если в “комплексе факторов риска” оказывается также и определенный характер рецептивной активности со стороны потребителей медийного насилия. Это означает, что в изучении проблемы необходимо учитывать действующие в кинокоммуникации факторы как *воздействия*, так и *взаимодействия* — в нашем случае кино и аудитории.

Логично предположить, что при прочих равных условиях риск агрессии может быть увеличен в той части киноаудитории, которая по отношению к образам насилия проявляет “заинтересованную” рецептивную и интерпретативно-инструментальную готовность, т.е. склонна к усвоению и в режиме мимесиса использованию отраженного на киноэкране опыта насилия. Следовательно, необходимо проверить гипотезу о возможном существовании *группы риска* и, если она существует, в дальнейшем идентифицировать ее.

Такого рода научная работа на протяжении ряда лет осуществлялась нами в рамках исследований НИИ киноискусства, проведенных среди старшеклассников общеобразовательных школ в разных городах России. Проверялась гипотеза о существовании в подростковой среде группы риска как объекта вероятного дисфункционального воздействия образов насилия. Предполагалось, что представители этой группы в силу разных причин предрасположены к агрессивному поведению в реальной жизни и к “заинтересованному” — катализирующему существующую у них предрасположенность — усвоению репрезентируемого в фильмах опыта насилия⁴¹. Идентификация представителей этой группы осуществлялась с помощью метода опроса и специально разработанного статистического квазиэксперимента. Кинокоммуникация как явление прежде всего духовное — область преимущественного и весьма эффективного использования опросных процедур⁴². Нами применялась комбинация обычной и проективной техники, чем открывался достаточно надежный доступ к характерному для этого метода источнику информации — “обыденному, полученному стихийно-эмпирическим путем знанию” людей о

⁴¹ Тарасов К.А. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018. № 8. С. 69–71.

⁴² Социология и кинематограф. М., 2012. С. 360.

себе⁴³. По ответам кинозрителей на обширный комплекс индикативных вопросов были выделены две сравниваемые группы — экспериментальная и контрольная (нейтральная) в отношении возможного негативного воздействия образов насилия. Сравнительный анализ полученных данных подтвердил гипотезу о существовании группы риска в подростковой среде⁴⁴. Выявлен реальный факт, заслуживающий дальнейшего изучения и учета в практике саморегулирования кинематографической деятельности, медиаобразования, семейного воспитания и т.д.

В заключение отметим, что регулирование массовой коммуникации, кинематографической в том числе, осуществляется социальными структурами с позиций разных интересов, по разным направлениям и на основе разных концептуальных моделей аудитории. В одном случае аудитория видится прежде всего в аспекте ее экономической ценности (товар, который необходимо создать и продать), в другом — со стороны воздействия на нее медийной системы (не только полезное, но и вредное — “аудитория как жертва”), в третьем — как множество хорошо информированных, рационально и избирательно действующих индивидов (свойственные им запросы важно всемерно удовлетворять)⁴⁵. Применительно к подростковому сегменту поклонников развлекательного насилия пристального внимания заслуживает второй подход, ставящий во главу угла эффект воздействия. Регулирования в этом отношении кинокоммуникации с помощью возрастных рейтингов, практикуемых в России, как и в других странах, недостаточно. Необходимо продвигаться по пути синергичного регулирования, аккумулирующего позитивный потенциал всех заинтересованных и/или ответственных социальных структур.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вострикова Е.Ю., Спутницкая Н.Ю. 40 лет насилия: мониторинг кинопериодики // Телекинет. 2018. № 3 (4). С. 36–72. URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/01/34-36-72.pdf>

Жабский М.И. Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования. 1984. № 3. С. 164–172.

Жабский М.И. Социодинамика кинематографической жизни общества. М., 2015.

⁴³ Жабский М.И. Возможности, границы и техника опроса // Социологические исследования. 1984. № 3. С. 165.

⁴⁴ Подробно об этом см.: Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино – свобода от цензуры... С. 230–242, 260–272.

⁴⁵ Webster J., Phalen P. The mass audience: rediscovering the dominant model. Mahwah, 1997. P. 126.

- Жабский М.И. Социология кино. М., 2020.
- Жабский М.И., Тарасов К.А. К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // Культура и искусство. 2012. № 2 (8). С. 42–52.
- Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино — свобода от цензуры... М., 2021.
- Кинематограф — зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика. М., 2010.
- Культура и культурные потребности москвичей // Правительство Москвы, Институт экономики Российской академии наук, Государственный институт искусствознания. Сер. Мегапроект “Стратегия развития Москвы до 2025 года”. М., 2010.
- Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994.
- Под знаком вестернизации. Кино. Кино — публика — воздействие. М., 1995.
- Подорога В.А. Насилие в современном кинематографе (подход к проблеме) // Политическая концептология. 2016. № 1. С. 189–208. URL: <http://politconcept.sfedu.ru/2016.1/12.pdf> (дата обращения: 11.01.2021).
- Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М., 2013.
- Салынский Д. Полет гранаты над полем истории. К вопросу об отдаленных реакциях в поле культурной рефлексии // Экранизация истории: политика и поэтика / Отв. ред. Л. Будяк. М., 2003. С. 19–31.
- Социология и кинематограф. М., 2012.
- Сочинения Герберта Спенсера. Основания социологии. Т. II. Ч. III–VII. СПб., 1898.
- Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2016. № 2 (28). С. 84–96.
- Тарасов К.А. Репрезентация насилия в киноиндустрии // Социологические исследования. 2018. № 8. С. 65–73.
- Тарасов К.А. Поклонники развлекательного насилия на киноэкране // Журналист. Социальные коммуникации. 2020. № 3 (39). С. 65–70.
- Федоров А.В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004.
- Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2007.

REFERENCES

- Anderson C.A., Gentile D.A. Violent video game effects on aggressive thoughts, feelings, physiology, and behavior // Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014.
- Berger A.G. The essentials of mass communication theory. Thousand Oaks, 1995.
- Czitrom D. Early motion pictures // Communication in History. Technology, Culture, Society / Ed. by D. Crowley, P. Heyer. Boston, 2007.
- Fedorov A. V. Prava rebenka i problema nasiliya na rossiyskom ekrane [Children's rights and violence problem on the Russian screen]. Taganrog, 2004 (in Russian).
- Fiske J., Dawson R. Audiencing violence: watching homeless men watch Die Hard // The Audience and Its Landscape / Ed. by J. Hay, L. Grossberg, E. Wartella. Oxford, 1996.
- Freilikh S.I. Teoriya kino: ot Eysenshteina do Tarkovskogo [The theory of film: From Eisenstein to Tarkovsky]. M., 2007 (in Russian).
- Gentile D., Murray J. Media violence and public policy. Where we have been and where we should go next // Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014.

- Gitlin T.* Media unlimited: how the torrent of images and sounds overwhelms our lives. N.Y., 2002.
- Goldstein J.* Introduction // Why We Watch. The Attraction of Violent Entertainment / Ed. by J. Goldstein. N.Y., 1998.
- Hodkinson P.* Media, culture and society. Los Angeles, 2017.
- Kinematograph — zerkalo ili molot? Kinokommunikatsiya kak sotsiokulturnaya praktika [Cinema: The mirror or the hammer? Cinematic communication as a socio-cultural practice]. M., 2010 (in Russian).
- Kultura i kulturniy potrebnosty moskvicey [Culture and cultural needs of Muscovites]. Pravitel'stvo Moskvi. Institut ekonomiki Rossiyskoy akademii nauk. Gosudarstvenniy institut iskusstvovznaniya. Ser. Megaproekt "Strategiya razvitiya Moskvi do 2025 goda". M., 2010 (in Russian).
- Levis J.* Are you receiving me? // Understanding Television / Ed. by A. Goodwin, G. Whannel. L.; N.Y., 1990.
- Outlooks on children and media: child rights, media trends, media research, media literacy, child participation, and declarations / Compiled and written by C. von Feilitzen, C. Bucht. Göteborg, 2001.
- Platon.* Sobr. soch.: V 4 t. T. 3. [Collected works in 4 volumes. Vol. 3]. M., 1994 (in Russian).
- Pod znakom vesternizatsiya. Kino — publika — vozdeystviye [Under the sign of westernization. Cinema — Public — Impact]. M., 1995 (in Russian).
- Podoroga V.A.* Nasilie v sovremennom kinematografe (podhod k probleme) [Violence in contemporary cinema (an approach to the issue)] // Politicheskaya conceptologia. 2016. N 1 (in Russian). URL: <http://politconcept.sfedu.ru/2016.1/12.pdf>
- Rich M.* Foreword // Media Violence and Children: A Complete Guide for Parents and Professionals / Ed. by D.A. Gentile. Santa Barbara, 2014.
- Rogers E.* Communication technology. N.Y., 1986.
- Rondeli L.D.* Kino i ego auditoriya. Analiticheskaya letopis vzaimootnosheniy (1969–2010 gg.) [Cinema and its audience. An analytical chronicle of the interrelationship (1969–2010)]. M., 2013 (in Russian).
- Salinski D.* Polyet granati nad polem istoriyi. K voprosu ob otdalennikh reaktsiyakh v pole kulturnoi refleksii [Flight of the hand grenade over the field of history. For the issue of deferred reactions in the field of cultural reflection] // Ekranizatsiya istorii: politika i poetika / Ed. by L. Budyak. M., 2003 (in Russian).
- Sochineniya Gerberta Spensera. Osnovaniya sotsiologii [The works of Herbert Spencer. Principles of sociology]. T. II. Ch. II. T. III–VII. SPb., 1898 (in Russian).
- Sotsiologiya i kinematograf [Sociology and Cinema]. M., 2012 (in Russian).
- Stephenson W.* The play theory of mass communication. Chicago, 1967.
- Tarasov K.A.* Nasiliye v filmakh: tri usloviya mimeticheskogo vozdeystviya [Violence in films: three conditions for the mimetic effect] // Vestnik VGIK. 2016. N 2. (28) (in Russian).
- Tarasov K.A.* Peprezentatsya nasilya v kinoindustrii [Representing violence in cinema industries] // Sotsiologicheskie issledovaniya. 2018. N 8. DOI. 10.31857/S013216250000799-1 (in Russian).
- Tarasov K.A.* Poklonniki razvlekatel'nogo nasiliya na kinoekrane [Fans of entertainment violence on the screen] // Zhurnalists. Sotsial'niye kommunikatsii. 2020. N 3 (39) (in Russian).
- Vostrikova E.Y., Sputnitskaya N.Y.* 40 let nasiliya: monitoring kinoperiodiki [40 years of violence: a monitoring of film periodicals] // Telekinet. 2018. N 3 (4). URL: <https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/01/34-36-72.pdf> (in Russian).

Webster J., Phalen P. The mass audience: rediscovering the dominant model. Mahwah, 1997.

Zhabskiy M.I. Vozmozhnosti, granitsi i tekhnika oprosa [Possibilities, boundaries and the technique of the survey] // *Sotsiologicheskie issledovaniya*. 1984. N 3 (in Russian).

Zhabskiy M.I. Sotsiodinamika kinematograficheskoy zhizni obshchestva. [Sociodynamics of cinematic society's life]. M., 2015 (in Russian).

Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. K istorii sotsial'nogogo regulirovaniya v sfere kinokulturi [Toward a history of social regulation in the sphere of cinema culture] // *Kultura i iskusstvo*. 2012. N 2 (in Russian).

Zhabskiy M.I. Sotsiologiya kino [The Sociology of cinema]. M., 2020 (in Russian).

Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. Kino — svoboda ot tsensuri... [Cinema — the freedom from censorship...]. M., 2021 (in Russian).