



КИНО

И

КОЛЛЕКТИВНАЯ
ИДЕНТИЧНОСТЬ

Владимир Жидков

**Кино и коллективная
идентичность**

«ВГИК»

2013

УДК 778.5.01.067.2
ББК 85.374(2)

Жидков В. С.

Кино и коллективная идентичность / В. С. Жидков — «ВГИК»,
2013

ISBN 978-5-87149-162-1

Книга рассчитана на широкий круг исследователей и профессиональных участников кинематографической жизни современного российского общества. Это итог очередного этапа исследовательской работы социологов НИИ киноискусства (с 2012 г. – структурное подразделение Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова). Конечная цель осуществленной научной работы – поиск путей выхода отечественного кино из затяжного кризиса и информационно-социологическое обеспечение творческих и управленческих решений в условиях современной российской кинокультуры, под влиянием глобализации все больше сползающей в русло постнационального развития. Результаты предыдущей социологической работы заинтересованному читателю известны по ранее изданным книгам: «Киноаудитория на этапе перехода к рынку» (1994), «Под знаком вестернизации (Кино – публика – воздействие)» (1995), «Испытание конкуренцией: отечественное кино и новое поколение зрителей» (1997), «Кино: пути от фильма к зрителю» (1998), «Кино в современном обществе: функции, воздействие, востребованность» (2000), «Кино: реалии и вызовы глобализации» (2002), «Феномен массовости кино» (2004), «Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры» (2005), «Полюса кинопроцесса: притяжение и отталкивание» (2006), «Кинопроцесс в коммуникативной перспективе» (2008), «Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005 гг.)» (2009), «Кинематограф – зеркало или молот? Кинокоммуникация как социокультурная практика» (2010), «Социология и кинематограф» (2012), «Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969-2010 гг.)» (2013).

УДК 778.5.01.067.2

ББК 85.374(2)

ISBN 978-5-87149-162-1

© Жидков В. С., 2013

© ВГИК, 2013

Содержание

Введение	7
Литература	12
Часть первая. Социальное регулирование кинопроцесса	13
Глава I. Механизмы социальной организации кинопроцесса	13
§ 1. В силовом поле Голливуда	13
§ 2. Коллективное «мы» и его формирование	15
§ 3. Союз рынка, государства и общественности	18
§ 4. Почему необходимо регулирование «сверху»?	20
§ 5. Оценка фильма в системе социального контроля	23
§ 6. «Анатомия» общественной ценности фильма	23
§ 7. Социальные санкции в пространстве кинопроцесса	24
§ 8. Экскурс в историю регулирования «сверху»	25
§ 9. Комплексная оценка фильма	29
§ 10. Общественная наука как фактор модернизации кино в России	31
§ 11. Современная проблематика социального регулирования кинопроцесса	34
Литература	35
Глава II. Кино в современной культуре: опыт системного подхода	37
§ 1. Искусство как система	37
§ 2. Кинематограф в системе искусств	40
Часть вторая. Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности (case study)	48
Глава I. Постановка проблемы: Кино в социально-функциональной перспективе	48
§ 1. Российская история как история распада и восстановления империи	48
§ 2. Коллективная идентичность как проблема, острота которой осознается в периоды распада империи	49
§ 3. Регресс как признак переходной ситуации и как составная часть прогресса	50
§ 4. Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности	52
Конец ознакомительного фрагмента.	53

**Владимир Жидков, Николай
Хренов, Анатолий Антонов,
Михаил Жабский, Ольга Лебедь
Кино и коллективная идентичность**

© ВГИК, 2013

Введение

Разные поколения исследователей традиционно отмечали огромные возможности кино оказывать мощное воздействие на устроение социума. Основанием для такого заключения долгое время была, прежде всего, сама природа экранного зрелища. Будучи синтетическим искусством, кино универсально по спектру своих выразительных возможностей. Обращалось внимание и на особенность социального функционирования кинозрелища – его универсализм по спектру охвата социальных слоев населения. Одной и той же истории, рассказанной языком кино, внемлют стар и млад, богатые и бедные, высоко образованные и неграмотные, жители страны производства и живущие за ее пределами. Восприятие национального кинозрелища в пределах страны его производства, воссоздающего образы людей данного социума, строй их чувств и верований, мыслей и действий, ожиданий и опасений, придает кинематографу особую общественную значимость. При соответствующей постановке дела, кинематограф может стать мощнейшим средством образного выражения и распространения духовного опыта нации, укрепления на этой основе ее социально-психологического стержня – коллективной идентичности как средства единения человека и социума, интеграции общества в целом.

Впервые со всей убедительностью об этой своей способности заявил немой кинематограф США в начале XX века. Миллионам иммигрантов, не знавшим английского языка, он, тем не менее, рассказывал, что представляет собой новая для них страна, каковы ее нормы и ценности. Но так сложилось, что к вопросу о коллективной идентичности значительный интерес социальная наука проявила лишь в 1970-1980 гг., а в науке о кино разработка этой проблемы только начинается.

Что касается российской социологии кино, ее познавательный интерес к данному феномену имеет под собой серьезную объективную основу. Кризис коллективной идентичности, порожденный развитием индивидуализма и другими процессами переходного периода, – реальность, в которой пребывает страна сегодня. Его глубина и размах, проявляемые в оттоке и притоке населения, в межэтнических конфликтах, приобретают в отношении связности социума угрожающий характер, затрагивают объективные геополитические интересы государства. Настоятельно требуются меры целенаправленного противодействия, в котором важную роль может сыграть поддерживаемое государством национальное кино в качестве потенциально влиятельного фактора интеграции человеческих множеств вокруг основополагающих ценностей российского общества. Мы говорим именно о потенциальной роли национального кино в формировании коллективной идентичности, в частности, потому, что реально его возможности сильно ограничены аттрактивно-коммуникативной мощью Голливуда.

В этом положении Россия и ее кинематограф, впрочем, не одиноки. В существующих условиях национальные государства вынуждены оказывать финансовую помощь своему кинематографу, выдвигая разные аргументы – в зависимости от того, какая составляющая многосложной природы кино принимается во внимание в первую очередь – экономическая или культурная. Большие страны, как отмечает норвежский статистик Н. Аас [1, с. 480], апеллируют, прежде всего, к экономическим аргументам: киноде является частью народно-хозяйственного комплекса, внутренний рынок необходимо обеспечивать местным продуктом, кинопроизводство может внести свой вклад в валовый национальный продукт и решение проблемы занятости. В малых странах, напротив, аргументация отталкивается от значимости культурной составляющей кинематографии. На передний план выходят представления о кино как культурной необходимости, соображения о воспроизводстве средствами кино национальных ценностей, сохранения культурного разнообразия и культурной уникальности, осуществления культурного влияния и т. д. Например, норвежская модель государственной поддержки фильмопроизводства, введенная в 1992 г., обосновывалась ссылками на необходимость функ-

ционирования «качественных фильмов на норвежском языке, базирующихся на норвежской культуре, природе, современной жизни и традициях рассказывания историй» (там же). Этот традиционный способ аргументации, связанный с признанием важной регулирующей роли национального государства в кинематографической жизни общества, в условиях современной глобализации с прессингом ее наднациональных институтов подвергается значительному давлению и фактически постоянно испытывается на прочность.

Вместе с тем основополагающие методологические ориентиры сформулированы и широко известны. В начале 1980-х гг. занимавшийся вопросами культуры французский дипломат Ж. Тюбо констатировал: «Урок, преподнесенный Европе в последние двадцать лет, ясен: не может быть национального кинематографа без политики поддержки национального кино» [2]. Этот же урок, только двумя десятилетиями позже, объективно преподнесен и России. Государственным чиновникам, ответственным за функционирование кино в обществе, с особым вниманием необходимо отнестись также к следующему предостережению Ф. Миттерана: «Творения духа, – утверждал некогда президент Франции, защищая национальные кинематографии от глобализационных угроз, – не являются всего лишь товарами; элементы культуры не являются чистым бизнесом. На карте культурная идентичность всех наших наций... Это вопрос о свободе создавать и выбирать наши собственные имиджи. Общество, которое лишится средств изображения себя, будет порабощенным обществом» [3].

Кинематограф является одним из тех средств, в отношении которых общество в многочисленных странах располагает весьма ограниченными возможностями изображать себя и с должной эффективностью воспроизводить свою коллективную идентичность. Причастность кинематографа к проблеме коллективной идентичности в настоящей монографии рассматривается в трех аспектах и, соответственно, в трех ее частях. Первая часть – «Социальное регулирование кинопроцесса» – посвящена в основном теоретико-методологическим проблемам. В главе «Механизмы социальной организации кинопроцесса» (М.И. Жабский) рассматривается комплекс вопросов, связанных с социальной технологией производства коллективной идентичности средствами кинематографа в условиях модернизирующейся России. Автор отталкивается от мысли, что социальная организация кинопроцесса должна быть глубоко обоснованной, рациональной в постановке целей, определении своего объекта и выборе средств действия. Эти большей частью концептуальные вопросы в их взаимосвязи и анализируются в главе. Анализ основывается на понимании кинематографа как действенного средства производства духовных потенциалов человека – производства, которое начинается с художнического замысла и завершается зрительским восприятием и осмыслением фильма, образованием некоего «осадка» в социально-ролевой (кинозрительской) и шире – личностной и коллективной идентичности. По-настоящему эффективная социальная организация кинопроцесса возможна при условии, что с позиций общенациональных интересов обоснованно определена ее цель, пристальное внимание уделяется конечному результату и всему процессу, ведущему к нему.

В главе «Кино в современной культуре: опыт системного подхода» (В. С. Жидков) предпринимается попытка рассмотреть кинопроцесс как один из наиболее значительных элементов общей системы художественной культуры, связанной с формированием и поддержанием коллективной идентичности. Автор анализирует кинопроцесс как систему, в свою очередь, состоящую из включенных в нее подсистем, взаимодействующих как с системой художественной культуры в целом, так и с социокультурной средой, в которую погружена художественная культура. Данная постановка вопроса продиктована тем обстоятельством, что кино влияет на воспроизводство коллективной идентичности нации или других общностей не изолированно, а в широком потоке всей культурной жизни общества.

В семи главах второй части «Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности: эпоха гештальта рабочего» (Н. А. Хренов) рассматривается специфическая функции кино, которая была присуща ему на всех этапах его истории, однако в науке о кино

обстоятельно не изучалась. Обращаясь к этой функции, автор отталкивается от мысли, что исследователи, выходявшие за пределы искусствоведческой постановки вопроса, обычно ограничивались констатацией осуществляемых кино познавательных, воспитательных и прочих его функций. Что же касается роли кинематографа в формировании и поддержании коллективной идентичности, до сегодняшнего дня она оставалась вне поля зрения. И это при том, что коллективная идентичность советского человека, рабочего в частности, формировалась не без участия кино. А что касается искусства, то, может быть, в большей степени именно с помощью кино. Активность советского кинематографа в формировании и поддержании коллективной идентичности объяснялась, с одной стороны, потенциалом его воздействия на народные массы, а с другой, – ломкой старой и созданием новой системы общественных отношений, функционирование которых предполагало, как утверждали идеологи той поры, «переделку человека». Эта задача формирования новой коллективной идентичности и решалась в Советском Союзе с помощью кино.

Весьма значимым аспектом функционирования кино как средства формирования и поддержания коллективной идентичности советских людей стало, полагает Н.А. Хренов, преодоление социальной аномии, неизбежно сопровождающей распад традиционных государственных организмов и в итоге делающей необходимым достижение солидарности на новой основе. В большевистском модернизационном проекте новой коллективной идентичности традиционные ее проявления – этнические, конфессиональные, культурные, национальные и т. д. – утрачивали былую нормативную значимость. Впоследствии распад СССР освободил их мощный взрывной потенциал, что привело в 1990-е гг. к разгулу суверенитетов и необходимости социальной стабилизации с участием армии. Вступив в полосу социальной аномии, Россия к настоящему времени полностью из этого состояния не вышла.

Под воздействием произошедших процессов социальные науки проявили интерес к проблеме коллективной идентичности. В данной работе Н.А. Хренова рассматривается роль кино, связанная с формированием коллективной идентичности в период советской истории, для которого характерно было декларированное лидерство (диктатура) рабочего класса. Автор обращается к советскому периоду в истории отечественного кино, называя его, воспользовавшись выражением Э. Юнгера, эпохой «гештальта рабочего», и интересуясь присущим ей специфическим языком, системой образов, стилистикой киноповествования.

Значительное внимание уделяется сакральным, фольклорным и мифологическим элементам в советском кино, что является продолжением поисков, начатых автором в предыдущих исследованиях [4, 5, 6]. В рамках поставленной проблемы затрагивается также воздействие на язык кино так называемого городского фольклора и формировавшегося в его границах варианта смеховой культуры. Избранный ракурс осмысления исследуемой эпохи в советском кино помогает выявить мифологические корни «культурных героев» новой истории.

Придавая огромное значение роли кино в формировании коллективной идентичности, Н. А. Хренов пытается заглянуть в процессы сегодняшнего дня, что вполне уместно. На глазах ныне живущего поколения произошел развал некогда монолитного союзного государства, что спровоцировало интенсивные процессы миграции и очередную волну эмиграции. Связанный с этим отрыв людей от привычной культуры и приспособление к условиям нового места жительства, кроме всего прочего, означает не только желание сменить свою социальную идентичность, но и кризис своей коллективной идентичности со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Автор подводит читателя к мысли, что миссия кинематографа, которая для создателей фильмов была латентной и не замечалась отечественными исследователями, а именно – миссия формирования и поддержания коллективной идентичности, превращается в явную и в высшей степени необходимую. Переходная эпоха, к которой относится рубеж XX–XXI вв., предъявляет к кино специфические требования, касающиеся его роли в качестве активного катали-

затора процессов созидания коллективной идентичности. Н. А. Хренов вносит свой вклад в понимание этой роли, повествуя о том опыте – позитивном и негативном, который демонстрирует советский кинематограф эпохи гештальта рабочего.

Третья часть монографии «Телекинематографическая картина семейного мира» содержит одну главу: «Репрезентация семьи и брака в кинопрограммах телевидения» (А.И. Антонов, О.Л. Лебедь). Глава посвящена изучению картины семейного мира, представленной в российских кино- и телефильмах на «малом экране». Авторы отталкиваются от мысли, что эти фильмы так или иначе участвуют в формировании неких образцов-ориентиров, по которым люди в реальной жизни выстраивают желательные (или возможные) варианты семейных и родственных отношений. Начинается этот процесс уже в детстве – в рамках семейно-коллективной самоидентификации ребенка, когда он начинает ощущать себя членом семейной группы и активно ищет модели, способы причисления себя к другим привлекательным группам. Свою роль при этом начинает играть и семейное телесмотрение.

Но что мы имеем в «сухом остатке»? Определенный ответ дает проведенный в двух вариациях контент-анализ репрезентативной выборки фильмов. О.Л. Лебедь применила традиционную для социологии схему контент-анализа. А.И. Антонов использовал подход, напоминающий широко известный анализ немецких фильмов З. Кракауэром: внимательное прочтение картин под избранным углом зрения. Таковым являлось присутствие в фильмах просемейных и антисемейных фреймов. Имеется в виду понятие, введенное в социологию И. Гофманом. Фрейм – это комплекс представлений, которыми люди руководствуются, большей частью подсознательно, в процессе социального взаимодействия. С помощью этих представлений человек определяет, с одной стороны, в какой социальной ситуации он находится в конкретный момент, с кем или с каким событием имеет дело, а с другой – решает, как действовать в данном случае. Такого рода представления человек черпает из той культуры, которой он принадлежит. Следовательно, фреймы – нормативные представления, определяющие взаимодействие людей. Это идеология их повседневного взаимодействия между собой. В контексте понимания влияния кино важно то, что эту идеологию зритель главным образом бессознательно считывает с экрана и в той или иной мере усваивает ее.

Выполненный авторами анализ представленного на телеэкране кинозрелища показал, что в большинстве кинофильмов и телесериалов в той или иной мере высвечены семейная принадлежность и семейные судьбы персонажей. Зачастую сюжет строится в зависимости от брачно-семейных коллизий. В связи с апелляцией создателей фильмов к семейным мотивам возникают весьма тревожные вопросы. Что является при этом реальной побудительной причиной? Это солидарность с установкой государства на производство социально значимых фильмов и, соответственно, желание постичь драматические процессы, протекающие в данной ячейке общества, помочь людям в разрешении семейных коллизий или расчетливая установка на то, чтобы апелляцией к семейным мотивам драматизировать развлекательное кинозрелище, привлечь к нему зрительское внимание в расчете на коммерческий успех? В какой мере создатели фильма озабочены нынешним положением семьи в обществе и ее реальными проблемами, целями семейно-демографической политики, проводимой в России, и, безотнositельно к этому, возможностью обеспечить кассовый успех своему продукту? Не обращается ли апелляция к семейным ценностям в экранную агрессию по отношению к ним? Пишу для размышлений на этот счет читатель найдет в позиционируемой части данного научного труда, для которой исходным фактическим материалом послужили результаты выполненного А.И. Антоновым и О.Л. Лебедь контент-анализа репрезентативной выборки экранных произведений, показанных в прайм-тайм по четырем каналам российского телевидения.

Авторы исходят из того, что современная семья переживает серьезный кризис. Ценности семьи, идентификация с которыми способствует превращению ее членов в сплоченное коллективное «мы», исторически ослабевали. Одновременно усиливались центробежные тенденции

в социально-психологическом пространстве коллективно-семейной идентичности. В итоге по историческим и сугубо злободневным причинам мы имеем в сегодняшней России массовое сиротство при живых родителях, бегство детей из семей, эпидемию бракоразводных процессов и т. д. Находящейся в бедственном положении семье, среди прочего, необходима серьезная психологическая поддержка, которую могло бы оказывать ей и поддерживаемое государством экранное искусство. Но что происходит на самом деле?

Предпринятый контент-анализ фильмов показал, что семейная тема получает одностороннее экранное воплощение. Семьи показаны большей частью как нестабильные, конфликтные, неполные, малодетные. Безоглядное воспевание романтики, хрупкости и чрезвычайной значимости любовных чувств к противоположному полу ценой разрушения уже имеющихся семей, детско-родительских отношений, родственных связей логично вызывает у авторов вопрос: «Как может быть новое прочным, стабильным и позитивным, если оно построено на обломках прошлых семей? Там не смогли сохранить, и дети не остановили, а здесь смогут?»

Несмотря на то, что государство стимулирует производство социально значимых фильмов, а семейная тема, быть может, как никакая другая относится к этой категории, и вопреки тому, что телевидение функционирует во многом за счет финансовой господдержки, на телеэкране мало фильмов, которых по праву можно было бы ожидать. Мало картин, увлекательно показывающих ход жизни большой и дружной полной семьи с детьми. Семьи со всеми событиями, ей предшествующими и ее сопровождающими: знакомство, свадьба, рождение детей и их воспитание, «оперение», болезни в семье, взаимовыручка и поддержка, материальные трудности, преодоление совместными усилиями сложных проблем, в частности, тех, с которыми семье приходится справляться в нынешнее переходное время.

В изученной телекинематографической картине семейной жизни обнаружено преобладание выбора стратегии семьеустройства с акцентом на интересах индивида, а не семьи как таковой, фактическое утверждение примата личностной идентичности над семейно-групповой. Авторы исследования приходят к выводу, что, де-факто утверждая (в качестве латентной функции кинозрелища) *естественным* право выбора создавать или не создавать семью, сохранять ее или не сохранять, рожать или не рожать детей, конкретный социум сильно рискует. Он рискует остаться без достаточно цельной или вовсе без семьи как первичного, а потому и самого мощного источника формирования национально-коллективной идентичности с ее перепотенциалом безусловной любви, доверия, самоотдачи и жертвенности.

В этом свете и в связи с тяжелым кризисом коллективной идентичности на уровне российской семьи уместно задаться вопросом о геополитической судьбе нашей страны и ее национального государства? «Первой ступенью и коренной формой всякой солидарности, – утверждал В. Соловьев, – является в животном мире и остается в мире человеческом родительская (в особенности материнская) любовь» [7, с. 375]. И далее: «Именно в этом простом корне... вырастает вся многосложность внутренних и внешних социальных связей» [там же]. Данную истину, заметим, хорошо понимают в США, где кандидатом в президенты гражданин предстает не сам по себе, а в его семейной оболочке. И во время инаугурации президента страна чествует его семью в полном составе. Такое признание и утверждение ценности семьи как социального института дорогого стоит и в геополитическом смысле.

Литература

1. *Aas, N.K.* Challenges In European Cinema And Film Police. – Strasbourg, France: European Audiovisual Observatory, 2011.
2. *Mattelart, A.* European film policy and the response to Hollywood // *The Oxford Guide to Film Studies*. – Oxford, 1998.
3. *Shapiro, S.F.* The culture thief // *The New Rules*. 2000. Fall.
4. *Хренов Н.* Кино: реабилитация архетипической реальности // М., 2006.
5. *Хренов Н.* От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе / Миф и художественное сознание XX века (Ответственный редактор Н. Хренов) // М., 2011.
6. *Хренов Н.* Мифология XX века в ракурсе психологии масс / Культурологические записки. Выпуск 13 // М., 2012.
7. *Соловьев В.С.* Чтения о богочеловечестве. Духовные основы жизни. Оправдание добра // Мн., 1999.

Часть первая. Социальное регулирование кинопроцесса

Глава I. Механизмы социальной организации кинопроцесса

Вопрос, обозначенный в названии настоящего научного труда, имеет прямое отношение к кинополитике, которую призвано осуществлять национальное государство. Характеризуя ситуацию в Западной Европе, Э. Хигсон отмечает, что государство вмешивается в кинопроцесс «лишь тогда, когда существует осязаемый страх перед потенциальной мощью иностранного кинематографа, и особенно, когда продукты – а следовательно, также идеология и ценности – зарубежного кино широко циркулируют внутри национального государства...» [1, с. 43]. В этой ситуации значительный интерес вызывают взаимоотношения в треугольнике «государство, кино и коллективная идентичность».

§ 1. В силовом поле Голливуда

Задаваться вопросом, так ли сегодня обстоит дело за пределами Западной Европы, включая Россию, нет смысла. Положение дел хорошо известно. Зреет также понимание того, что американские фильмы, доминируя в национальном кинопотреблении, оказывают денационализирующее влияние на исторически сложившуюся коллективную идентичность. Более того, подобное влияние осуществляется и через национальное фильмопроизводство, вынужденное по причинам, на которых мы останавливаться не будем, следовать стандартам Голливуда. «Ни одна кинематография, – констатирует австралийский ученый О. Морен, – не избежала его силового поля, и исторически Голливуд в большой степени определил спектр опций для других кинематографий в экономическом и культурном плане. Таким образом...эти другие кинематографии по-разному имитировали Голливуд, пытались трансформировать и варьировать голливудскую модель или сопротивлялись и отвергали его пример в пользу альтернативной эстетики, способов финансирования, систем производства и дистрибуции, путей формирования аудитории и отношения к ней» [2, с. 7].

В странах с открытой рыночной экономикой сопротивление особыми успехами не увенчалось. Голливуд, как отмечает Э. Хигсон, является не только самой мощной в мире кинематографией, но и «натурализованной частью национальной культуры... Другими словами, Голливуд стал одной из тех культурных традиций, которые подпитывают так называемые национальные кинематографии, например, западных европейских наций» [1, с. 39]. В подтверждение своей точки зрения исследователь далее цитирует другого автора: «Голливуд вряд ли может быть понят... как нечто тотально другое, поскольку так много в кинокультуре любой нации внутренне является «Голливудом» (там же). Конечно, Голливуд тоже испытывает определенное влияние со стороны национальных кинематографий, к примеру, используя потенциал их творческих кадров. Но это не мешает ему оставаться частью американской культуры. Дело в том, что голливудское кино в отличие от российского или иного национального представляет собой экранное воплощение того, что люди делают, думают, чувствуют и чем владеют как члены совершенно другого – американского общества.

Такую социокультурную направленность Голливуда не отменяет тот факт, что здесь работают и оказывают свое культурное влияние режиссеры и актеры из других стран, что на географических просторах этих стран снимаются американские картины. Голливуд, несомненно, находится под определенным влиянием мирового кино. Надо, однако, видеть и другое. Кине-

матографии национальных государств функционируют и развиваются под куда более мощным воздействием Голливуда, который, особо подчеркнем, теснейшим образом интегрирован в систему экономических, социальных, политических и духовных отношений США. Как отмечает О. Морен, внешне кажется, что Голливуд функционирует всего лишь как частная инсти-туция вне сферы влияния государственного аппарата. На деле это не так: «Американское кино не существует в вакууме, причем, как в сфере международных отношений, так и внутри самих Соединенных Штатов» [3, с. 366].

Полной автономностью, утверждает исследователь, в собственной стране оно не обла-дает: «Находясь в частной собственности, Голливуд вместе с тем несет на себе печать глубо-кого влияния законодательства и регулирования со стороны муниципалитетов, штатов и феде-рального правительства, действий правительственных департаментов и агентств, а также более общих факторов, связанных с конституцией, отношениями в сфере труда, моральными нор-мами. Американское кино должно было также впитать в себя регулирование в отношении дру-гих сфер – таких как религия и политика» [там же, с. 366–367]. В пространстве России оно, естественно, распространяет нормы и ценности другой национальной культуры и их импорт-ные вариации, рассчитанные также на потребление за пределами собственных границ.

Под его влиянием, следовательно, могут происходить деструктивные процессы не только в кинематографической культуре, но и в национальной культуре в целом. Пренебрежение опре-деленной части молодежи к российскому кино, надо полагать, в какой-то степени оборачива-ется аналогичным отношением к российской культуре как таковой. Ведь «каждое поколение является носителем такой культуры, которая воспринята им в детстве и молодости в период социализации и воспитания» [4, с. 249]. В конечном счете, под угрозой оказывается «кон-сенсус относительно ценностей» (Т. Парсонс), являющийся главным условием коллективной идентичности и стабильности общества, что, между прочим, хорошо подтверждается реали-ями современной России.

Исследователей не должна вводить в заблуждение традиция в западной литературе, согласно которой, например, кино африканских стран рассматривается как национальное, а американское – как индустрия, популярные жанры и продвинутая технология. Глобальный голливудский фильм-продукт и явление американской кинокультуры, ориентированной на потребление ее продуктов мировой аудиторией преимущественно среднего класса, включая, естественно, и в первую очередь, аудиторию американскую хотя бы потому, что это самый крупный зрительский рынок в мире. Правда, исходя из современных реалий, многие западные авторы предпочитают говорить не о «национальном» кино, а о «кино национального государ-ства». Но в этой перспективе голливудские фильмы однозначно представляют собой кино кон-кретного национального государства.

Мысли Э. Хигсона, заметим, подтверждаются и производством российских фильмов с американской физиономией. Так, в официальном «Отчете об итогах работы Управления кинематографии Федерального агентства по культуре и кинематографии. 2005» читаем: «Несмотря на то, что эти картины не всегда сделаны в традициях отечественной киношколы, в них, как правило, отражена российская история, представлен российский быт, российский менталитет, и диалог со зрителем ведут с экрана его соотечественники. Тем самым в полной мере реали-зуется воспитательная и идеологическая функция кинематографа, поскольку для российского общества предпочтительнее, чтобы молодое поколение стремилось подражать лучшим пред-ставителям своей страны, а не зарубежным героям, особенно если они представлены не очень убедительно» [5, с. 8]. Впрочем, российские герои тоже не всегда представлены убедительно. К тому же, как отмечено в процитированном выше излишне пафосном отчете, российские фильмы занимают в среднем 20-25 % рынка (там же), а их культурная физиономия далеко не всегда национальная.

Процесс американизации, начинающийся с фильмопотребления, имеет и другое, более глубокое, проявление. Когда аудитория наших кинотеатров смотрит американские фильмы, от этого американской она не становится, а данный процесс частью кинематографической жизни американского общества не является. Кинопотребление остается российским по субъекту и специфике восприятия фильмов, характеру зрительского сотворчества. Этого, однако, нельзя сказать в отношении социокультурных последствий. Возможности воспроизводства национальной культуры, существующей коллективной идентичности в таком случае заключаются в пределах общечеловеческих ценностей. Преобладает инокультурное влияние с соответствующими последствиями для национальной картины мира.

Проблема здесь не только культурная, связанная с униформизацией и регрессом национальной культуры, но и политическая. В контексте мировой политики внедрение глобальной кинокультуры в национальную выступает как одно из проявлений подчинения более слабого общества более сильным. Кино США – мощный инструмент скрытого политического влияния в мировом масштабе. Доминирование Голливуда, на 95 % исключая присутствие других кинематографий на собственном рынке, – результат рационально-эгоистической кинополитики США, чуждой проявлению культурной толерантности. В ситуации подобного рода глобализационных угроз действия национального государства по сформировавшемуся в иных исторических условиях принципу «вытянутой руки» требуют известной корректировки.

Участники парламентских слушаний «О реализации государственной политики в области кинопроката и кинообслуживания населения», состоявшихся в 2003 г. в Совете Федерации Федерального Собрания РФ, с тревогой констатировали, что «преобладание в репертуаре кинотеатров зарубежных фильмов играет негативную роль с точки зрения воздействия кино на массового российского зрителя» [6, с. 26]. Отмечалось также, что «в этих условиях затрудняется проведение национальной культурной политики» [там же]. По этому поводу, впрочем, можно сказать больше и точнее. Функционирующий кинорепертуар – это концентрированное выражение осуществляемой кинополитики. И понятно, чьей. Преобладание американских фильмов в кинодосуге посетителей кинотеатров означает доминирование американской политики в кинематографической жизни российского общества. Поэтому участники парламентских слушаний имели все основания обратиться к Президенту с рекомендацией: «Поручить Администрации Президента Российской Федерации взять на контроль вопросы кинообслуживания населения страны, имея в виду совершенствование нормативной базы кинематографии и влияние кино на обеспечение информационной безопасности России» [там же].

§ 2. Коллективное «мы» и его формирование

Голливуд повсеместно бросает вызов коллективной идентичности, являющейся опорой национального государства. Внутренняя политика последнего оставить без внимания это явление не может. Но из чего вырастает коллективная идентичность и какую роль играют культурные технологии в ее формировании?

Начнем с констатации, что люди, населяющие, к примеру, Россию, – не механическое множество индивидов, а некое социальное целое, обладающее исторически сложившейся коллективной идентичностью. Каждое индивидуальное «я» демографически и культурно порождено коллективным «мы», живет и действует, самоутверждается и развивается в его пространстве. «Границы культуры, в которой люди воспитаны, являются одновременно и границами того мира, в котором они могут жить, думать и действовать» [7, с. 207].

Состоящее из огромной массы индивидуальных «я» коллективное «мы», в свою очередь, внутренне дифференцировано. Оно включает в себя различные конфессиональные «мы», подразделяющиеся на «мы» этнические, те – на классовые «мы» и т. д. Разделяющая людей социальная дифференциация порождена историей. Но она же изобрела и разного рода скрепы

социальной интеграции, в конечном счете способствующие возникновению у основной массы индивидов общего видения мира, чувства единой исторической судьбы. К таковым относится прежде всего единая территория, в пределах которой происходят пространственные контакты между людьми и используются геофизические ресурсы их жизнедеятельности. О существовании и исключительной судьбоносной значимости этого фактора прекрасно напоминает понятие «территориальная целостность», в очередной раз обретшее острую актуальность в российской истории.

Другим мощным фактором, стягивающим великое множество индивидуальных «я» в политическое единство коллективного «мы», является государство. Свою интегрирующую миссию оно выполняет прежде всего тем, что наделяет оказавшихся в его пределах индивидов статусом гражданства, юридически открывающим каждому от рождения в известном смысле равный доступ к ресурсам страны, к возможностям личностного самоутверждения и развития. Свою интегрирующую роль государство осуществляет и тем, что защищает пространство жизнедеятельности своих граждан от внешних посягательств. О значимости этого момента каждый гражданин узнает еще в период детства, изучая на школьной скамье многовековую историю своей страны.

Ссылкой на усвоение школьных уроков истории мы снова возвращаемся к исключительно важному фактору формирования и индивидуального осознания коллективного «мы», его совокупной идентичности-культуре. Эффективнейшим средством культурной интеграции является языковая общность людей. Владение одним и тем же языком открывает простор для делового и духовного общения людей, формирования общих идеалов и ценностей, разделяемой картины мира. Язык – часть и в то же время средство формирования национальной культуры. Уместно также добавить, что в отношении коллективной идентичности вопрос не сводим к естественному языку. Важную роль играет существующая в той или иной мере общность всех других языков национальной культуры, включая киноязык. На формирование коллективной идентичности значительное влияние оказывают также национальная экономика, система образования (включая художественное), религия, средства массовой коммуникации, искусство – народное и профессиональное.

По вопросу о формировании национальной идентичности Дж. Дональд высказал точку зрения, с которой вряд ли можно полностью согласиться, хотя и не признать значительной доли истины в ней нельзя. Исследователь утверждает, что нация – «является результатом... культурных технологий, а не их источником. Нация не выражает себя через свою культуру; это культурные механизмы производят «нацию» [цит. по: 8, с. 14]. Автор впадает в явное противоречие с диалектическим представлением о взаимодействии явлений мира. Нельзя не видеть, что, например, такая составляющая национальной культуры, как языковая общность людей на протяжении веков раздвигала свои демографические пределы путем кровопролитных войн, создававших единое политическое, экономическое и правовое пространство, в рамках которого локальные культуры, взаимодействуя между собой, формировали некое ядро национальной культуры.

Верно, однако, и то, что национальная культура транслируется от поколения к поколению, и на уровне индивидуального «я» (особенно, в условиях складывающегося информационного общества) коллективная идентичность формируется под мощным влиянием культурных технологий. Другое дело, что распространяемые с их помощью идеалы, ценности и образцы поведения возникают не на пустом месте, они черпаются из исторически возникшей национальной картины мира. Частично соглашаясь с Дж. Дональдом в том, что нация является следствием культурных технологий, приходится признать обескураживающий факт. В пространстве культурных технологий кинематографического типа коллективная идентичность россиян на уровне индивидуального «я» формируется большей частью изнутри американского общества. Впрочем, точнее будет сказать, что она размывается, хаотизируется. И

19. Всероссийский форум «Кино России 2020». Стенограмма II конференции «Основные направления стратегии развития киноиндустрии Российской Федерации». Сочи, 6 июня 2011. http://www.kino2020.ru/docs/?ELEMENT_ID=1767 (дата обращения – 02.07.2012).

20. Кинобизнес сегодня // 2012. № 4-5.

21. *Тарасов К.А.* Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры // М., 2005.

фильмов. В этой связи очевидно, что в современных условиях кинотеатр неизбежно должен меняться.

Каков выход из сложившейся ситуации? Просмотр фильма в кинотеатре должен обеспечивать такое качество изображения и звука, которые пока недоступны другим каналам трансляции кинофильмов. Научно-технический прогресс постоянно обеспечивает для этого технические возможности. Но мало этого. Сегодняшний поход в кинотеатр (в том числе в связи с очень чувствительной для средней семьи стоимостью билетов) стал в системе досуговых занятий весьма нечастым и значимым мероприятием. В этой связи кинотеатр должен обеспечивать не только просмотр кинофильма, но и комфортные условия для праздничного времяпрепровождения. Следовательно, должны радикально измениться фойе, другие помещения для отдыха, должны работать буфеты с достойным ассортиментом. Другими словами, кинотеатр должен приобрести дополнительные рекреационные функции. Значит, помещения кинотеатров должны проектироваться, исходя из их новых функций. А это требует от государства соответствующих капитальных вложений.

* * *

Как уже было сказано, научно-технический прогресс и социальное развитие неизбежно будут провоцировать изменение места и роли киноискусства в системе художественной культуры и художественной жизни общества. Будет изменяться и роль кино в воспроизводстве коллективной идентичности социума, что, безусловно, потребует внесения коррективов в государственную культурную политику в этой сфере.

§ 4. Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности

В конечном счете, как бы к тому историческому периоду, что связан с попыткой построить социализм, ни относиться и как бы его ни оценивать, очевидно, что история XX века в России – это в то же время и история распада советской и потому, как можно ее назвать, традиционной и возникновения и становления новой идентичности, которая в какой-то степени является совсем не новой, а той, что когда-то уже существовала до эксперимента с социализмом, хотя и не была осознанной. В данном случае свое исследование мы ограничим осмыслением того, какое выражение эта история возникновения и поддержания новой идентичности получила в кино. Иначе говоря, попробуем рассмотреть возможности искусства в становлении и поддержании идентичности – и индивидуальной, и коллективной. Как известно, поддержание индивидуальной во многом зависит от утверждения коллективной идентичности.

При этом в наши намерения входит представить кино разновидностью зрелища, а зрелища, как это очевидно, представляют, пожалуй, наиболее представительную сферу культуру XX века. Собственно, лидерство зрелищ в истекшем столетии тоже демонстрирует тот регресс, который мы уже отмечали в политической истории этого времени. Если допустить, что становление новой идентичности связано, прежде всего, с идеологией, политикой и педагогикой, то можно также утверждать, что все эти сферы по отношению к кино не были нейтральными. Отвечая потребностям политики, идеологии и педагогики, кино транслировало в массовое сознание установки идеологии, политики и педагогики. Однако делало оно это часто на уровне бессознательного, а, следовательно, здесь идеология, политика и педагогика вступали в связь с мифологией, фольклором, утопией и художественным воображением, без которых сознание, в том числе, и в его общественных формах не существует. Это обстоятельство обязывает рассматривать на примере кино более общие процессы.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.