



# КИНО

И

КОЛЛЕКТИВНАЯ  
ИДЕНТИЧНОСТЬ

Министерство культуры Российской Федерации

Научно-исследовательский институт  
киноискусства ВГИК

# **КИНО И КОЛЛЕКТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ**

МОСКВА  
2013

УДК 778.5.01.067.2  
ББК 85.374(2)  
К 415

**Авторами монографии являются:**

доктор социологических наук **М.И. Жабский** – Введение; ч. I. гл. I; Заключение;  
доктор философских наук **В.С. Жидков** – ч. I. гл. II;  
доктор философских наук **Н.А. Хренов** – ч. II. гл. I-VII;  
доктор философских наук **А.И. Антонов** – ч. III. гл. I. § 1-4, 6;  
доктор философских наук **А.И. Антонов**  
и кандидат социологических наук **О.Л. Лебедь** – ч. III. гл. I. § 5.

**Рецензенты:** доктор искусствоведения **Н.А. Барабаш**,  
кандидат исторических наук **С.А. Шахов**

**К 415 Кино и коллективная идентичность /**  
**Под общ. ред. М.И. Жабского – М.: ВГИК, 2013 – 304 с.**

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

© ВГИК, 2013

## Введение

Разные поколения исследователей традиционно отмечали огромные возможности кино оказывать мощное воздействие на умонстроение 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, внемяют 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 функционирования «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 поработанным 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 декларируемое 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 катализатора 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 filmy 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, безотносительно к этому, возможностью обеспечить кассовый успех своему продукту? Не обращается ли апелляция к семейным ценностям в экранную агрессию по отношению к ним? Пищу 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 смогли?»

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 первопотенциалом 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 чувствует 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. Shaprio, 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 ощутимый 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 дистрибьюции, путей формирования аудитории и отношения к ней» [2, с. 7].

В странах с открытой рыночной экономикой сопротивление особым успехам 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. Кинематографии 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 институция 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 обладает: «Находясь в частной собственности, Голливуд вместе с тем несет на себе печать глубокого влияния законодательства и регулирования со стороны муниципалитетов, штатов и федерального правительства, действий правительственных департаментов и агентств, а также более общих факторов, связанных с конституцией, отношениями в сфере труда, моральными нормами. Американское кино должно было также впитать в себя регулирование в отношении других 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 импортные 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 определенной части молодежи к российскому кино, надо полагать, в какой-то степени оборачивается 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 «консенсус относительно ценностей» (Т. Парсонс), являющийся главным условием коллективной идентичности и стабильности общества, что, между прочим, хорошо подтверждается реалиями 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 государства». Но в этой перспективе голливудские фильмы однозначно представляют собой кино конкретного 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 реализуется воспитательная и идеологическая функция кинематографа, поскольку для российского общества предпочтительнее, чтобы молодое поколение стремилось подражать лучшим представителям 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 % исключаящего 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 совершенство-

вание 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 причиной тому являются реально действующие механизмы социальной организации кинопроцесса, к анализу которых мы далее и обратимся. Конкретным материалом для наших рассуждений послужит постановка кинодела в СССР, а также опыт его реформирования в пору «перестройки» и последующий период.

Почему плохо «тикает» социальный механизм кинопроцесса? И не только относительно формирования коллективной идентичности. Наши соображения, возможно, будут более убедительны, если предварительно сравнить два типа познавательного поведения человека. Когда он чувственно воспринимает конкретный предмет, пусть это будет лес, в его психике целостный образ предмета не возникает таким образом, что поочередно запечатлеваются отдельные деревья, а потом из всего этого, как бы суммируясь, складывается целостный образ леса. Процесс разворачивается в обратном порядке. Человек сразу же видит лес как таковой. Отдельные его части воспринимаются уже на фоне обозначившегося целого. Такого рода примат целого над частью помогает человеку ориентироваться в предметном мире.

Иначе обстоит дело в науке при постижении сложных явлений. Исследователь склонен начинать с расчленения целостного явления на отдельные части. Целое осмысляется в последнюю очередь. Если вообще осмысляется. С постижением его частей в контексте целого, с уяснением их обусловленности целым и предъявляемых к ним требованиям с его стороны дело обстоит еще более проблематично. Подобный ход мышления, его незавершенность отрицательно сказываются на результативности познавательных и практических действий. Исследователь серьезно рискует не увидеть за деревьями лес.

Но именно так складываются научное познание, саморегулирование и общественно-государственное регулирование кинематографической жизни российского общества. Теоретики и практики кино рассматривают ее с позиций скорее «атомистического», нежели целостного подхода. Вряд ли будет столь уж большим преувеличением сказать, что кинематографическая жизнь предстает как некий хаос ее субъектов, структур, институтов и т.д. Имея в виду науку, можно констатировать, что искусствознание изучает один отрезок и аспект кинематографического процесса, экономи-

ческая наука – другой, психология – третий и т.д. Этой методологической установке во многом следует и отечественная социология кино, на протяжении своего существования изучавшая большей частью публику. В итоге целостность кинематографического процесса ускользает из поля зрения и как предмет исследований, и как методологическая установка, вытекающая из признания примата целого над его частями.

С синтезом в единое содержательное целое тех результатов, которых добиваются научные сообщества, изучающие кинопроцесс, дело обстоит тоже далеко не лучшим образом. Показательно, что в нашей литературе нет ни одного солидного труда, в котором излагались бы итоги междисциплинарного исследования кинопроцесса, т.е. с позиций эстетики, социологии, искусствознания, психологии, семиотики и т.д. Определенные шаги в этом направлении делают зарубежные исследователи. Так, американские ученые Р. Аллен и Д. Гомери опубликовали в 1985 г. книгу под названием «История кино. Теория и практика», в которой кратко излагаются результаты исследования кино с позиций традиционных подходов к нему – эстетического, технологического, экономического и социологического. Нельзя сказать, что эта работа дает представление о кинематографической жизни общества во всех ее проявлениях. Но важные шаги в этом направлении сделаны.

Что касается реалий кинопроцесса, методология «атомистического» подхода к его организации более чем убедительно заявляет о себе фактами дезорганизации. К сожалению, эта же методология лежит и в основе многолетних усилий по реорганизации киноотрасли. Чем отличается часовых дел мастер? Его задача – восстанавливать и регулировать работу часового механизма в целом. Он находит деталь, не выполняющую свою функцию в системе механизма, и восстанавливает эту функцию. Оттого и часы «тикают». А какая работа осуществляется для того, чтобы каждая структура кинопроцесса соответствовала требованиям, предъявляемым к ней со стороны целого? Заботы о функционировании конкретной структуры определяются, скорее, с позиций ее самооценности, нежели требований системного целого. Оттого и системные связи разорваны, социальный механизм кинопроцесса в целом если и «тикает», то плохо.

Усилия по преодолению системного кризиса кинопроцесса скорее приведут к желаемым результатам, если будут опираться на надежную теоретическую базу, в частности, на обоснованные представления о социальной организации кинематографической жизни, социальном контроле в ней. Ниже мы остановимся на некоторых аспектах этой проблемы, апеллируя к отечественному опыту.



### § 3. СОЮЗ РЫНКА, ГОСУДАРСТВА И ОБЩЕСТВЕННОСТИ

Реформаторы «перестроечной» поры полагали, что в одночасье отделенный от государства рынок поставит российские киностудии в зависимость от зрительского спроса и, тем самым, поднимет планку профессионального качества и конкурентоспособности «среднего фильма». Однако естественное для советских теоретиков и практиков кино непонимание тонкостей рынка, ориентация на пришедшее с Запада идеологизированное толкование принципа его «свободы», дилетантское понимание роли государственных структур в создании и функционировании рыночного кинематографа привели к тому, что результат оказался противоположным ожидаемому. Вместо панацеи от застарелых болезней кинематографа наспех сотворенный рыночный механизм оказался неким социоэкономическим вирусом, возбудителем целого сонмища новых болезней. Механизм этот вероломно, безжалостно перемолол российское кино, подтолкнул его к самому краю пропасти. Такого исхода, пожалуй, никто – включая противников рынка – не ожидал.

Впрочем, в суждениях о рынке не следует поддаваться эмоциям и перегибать палку, что так часто бывает под воздействием сложившихся стереотипов социального мышления. Горький опыт, которым столь богата российская история, не только кое-чему научил, но и породил глубокие заблуждения, посеял болезненную подозрительность к важнейшим атрибутам человеческой цивилизации. Взять хотя бы государство, которое в массовом сознании, зачастую даже в сознании интеллектуалов, предстает не как по возможности, рациональная и формализованная система управления социумом в целом, а лишь в своих персонализированных и связанных с этим извращенных формах. Государство воспринимается как зловещая, по определению враждебная человеку сила, чиновник-бюрократ – как страшилище. Похоже, и рынок, не успев по известным причинам обрести цивилизованные формы, рациональное общественное сопровождение, обрел устойчивую негативную репутацию, хотя, по логике вещей, вина за его «шалости» лежит на «родителях», уверовавших или сделавших вид, что верят в конструктивные возможности нерегулируемого рынка.

Нынешнее соперничество национального и западного кинематографа в культурном пространстве России показывает, что сложная система рыночного саморегулирования и общественно-государственного регулирования кинопроцесса может быть по-настоящему действенной лишь при условии, что исторически она будет развиваться в соответствии с логикой известной диалектической схемы: тезис, антитезис, синтез. В переводе

на практический язык российской кинополитики это означает ориентацию на следующую историческую сменяемость способов социальной организации кинематографической жизни: рынок → государство → рынок + государство + общественность. Последняя, заметим, ни в коем случае не сводима к корпусу творческих кадров.

Теоретически именно к союзу рынка, государства и общественности, к образованию этого триумвирата целесообразно было стремиться кинореформаторам начиная с конца 1980-х гг. Но тогда возобладала иная схема: тезис, антитезис, тезис (рынок – государство – рынок). Государство и общественность, хотя и участвуют сегодня в делах кино, заметного влияния на него как на общественное явление они не оказывают. Да и фильмопроизводство, существующее во многом на деньги государства, рыночным в полном смысле этого слова не является.

Заглядывая в будущее, вряд ли можно утверждать, что в условиях даже «цивилизованного» рынка российское кино сможет основательно поправить свои позиции в обществе, если ему не будет оказана рациональная, тщательно спrogramмированная государственная поддержка. Столь желательному ходу событий препятствуют законы и условия мирового кинохозяйства. Это, кстати, прекрасно понимал знаменитый киноактер М. Линдер. Сегодня трудно переоценить пророческий смысл его слов, сказанных, в связи с поражением французского кино в схватке с Голливудом. «Господа, – говорил он, обращаясь с программной речью к журналистам и создателям фильмов, – не думайте, что достаточно делать большие и *хорошие* (подчеркнуто мною. – Автор) фильмы, чтобы победить иностранную конкуренцию... Между нашей и иностранной продукцией будет продолжаться жестокая борьба. Больше чем когда-либо мы должны привлечь внимание правительства к судьбе французской кинопромышленности и обратиться с горячим призывом к совести руководителей французского кинематографа» [цит. по: 9, с. 43]. Эти слова М. Линдера, сказанные им много лет назад и подтвержденные историей мирового кинематографа, позволяют лучше понять и будущее российского кино, перспективные пути его борьбы за место под солнцем.

Заметим, что от необходимости в серьезной государственной поддержке не застрахован даже международный монополист – Голливуд. Яркое подтверждение тому – события на рубеже 1960-1970-х гг., когда снижение посещаемости кино в США достигло критической точки, и политики стали поговаривать о «закате Голливуда». Отношение американского государства к возникшей проблеме характеризует, в частности, заявление члена палаты представителей Дж. Гордона, сделанное им в 1971 г.

во время представления законодательного акта о производстве фильмов: «Спасение этой жизненно важной отрасли промышленности, – подчеркивал он, – мы должны рассматривать как дело нашей национальной политики. Кинематография, в конце концов, «продавая Америку» в ее живописном изображении всему миру, демонстрирует деятельность свободно конкурирующего предприятия» [цит. по: 10, с. 37]. Но разве российское государство вправе оставаться безучастным к тому, что отечественное кино утрачивает способность доносить до зрителей привлекательный и тем самым в силу социально-психологической закономерности повышающий их самооценку образ своей страны в том же «живописном изображении» и в результате эффективно участвовать в воспроизводстве культурной идентичности?

Плачевные результаты преобразований, начавшихся в конце 1980-х гг., потребовали внесения коррективов в реорганизацию киноотрасли. И они до сих пор вносятся, хотя относительно российского фильмопроизводства не совсем ясно, в каком направлении идет движение – в направлении от «антитезиса» (государство) к «синтезу» (рынок + государство + общественность) или какой-то иной альтернативе.

Вызывает вопросы, например, противоречивость государственной поддержки кинематографии. Финансовые инъекции в киноотрасль не дали распасться инфраструктуре фильмопроизводства. Благодаря им сохранены творческие кадры, появляются новые имена. В то же время социальное функционирование российских фильмов не получило должной экономической, правовой и информационной поддержки. Кинопрокат и киносеть поставлены в такие условия, когда западные фильмы оказываются куда более предпочтительными. В условиях существующего псевдорынка российские киностудии уже одним этим обречены на производство невостребованных, «мертвых» фильмов.

#### **§ 4. ПОЧЕМУ НЕОБХОДИМО РЕГУЛИРОВАНИЕ «СВЕРХУ»?**

После произошедшего глубокого разочарования в реалиях «демократического централизма» мысль о том, что регулирование кинопроцесса «снизу» должно дополняться регулированием «сверху», может быть истолкована как некая ностальгия по прошлому. С другой стороны, эта мысль может показаться обоснованной лишь постольку, поскольку российское кино в глубоком кризисе и выбраться из него без помощи государства оно не может. Суть дела, однако, в другом. Необходимость регулирования «сверху»

продиктована глубинной сущностью понятия «производство» применительно к кино.

В своей многогранной цельности процесс производства средствами кино выходит за пределы создания фильма на киностудии. Обращаясь к размышлениям на эту тему, зададимся вопросом: не является ли производством фильма и та работа, что связана с его тиражированием и демонстрацией на экранах кинотеатров? Вопрос, пожалуй, риторический. Ведь что же, как не фильм, видит зритель на экране? Но если так, то границы «производства» раздвигаются настолько, что в их пределах оказывается деятельность кинопроката и киносети.

Эти границы тоже не окончательны. За пределами «производства» средствами кино, по логике вещей, нельзя оставить такую реальность, как проецирование кинообразов с одного экрана, кинотеатрального, на другой – экран зрительского сознания. В самом деле, фильм на экране кинотеатра – реальность физическая, это игра света и тени, цвета и движения. Это множество кинематографических знаков, в которых закодированы определенные значения. Свою расшифровку они могут получить только в зрительском сознании. Когда экранная «светопись» одухотворяется чувством и воображением, фильм обретает новую бытийную форму – ментально-зрительскую. Наконец массовое воображение зрителей в подлинном смысле «производит» фильм еще и как общественное явление. Поэтому традиционное узкое понимание границ реальности, охватываемой понятием «производство средствами кино», должно быть расширено. В эти границы должна попасть и сфера зрительского освоения киноискусства, то есть потребительное производство.

Обозначенный перенос границ – отнюдь не игра с понятиями. Признав, к примеру, что создание авторского фильма и его зрительское освоение образуют две разные грани одного и того же, целостного – общественного по своей сути – процесса производства в разных ипостасях его реального бытия, мы неизбежно обнаружим существенный момент относительности, заключенный в принципе художнического самовыражения, экранного монолога, столь влиятельного в теории и практике российского кино. Мы должны будем с особым уважением отнестись к творческому потенциалу того автора, о котором можно сказать брехтовскими словами: «Он думал в головах других, другие думали в его голове». Зрительское сознание не только активно творит фильм, но и «записывает» свое творение, хранит его в памяти, отчего оно обретает способность определенного мотивационного воздействия на социальное поведение индивида. Как символическая экранная реальность фильм, тем самым, в превращенной

форме инкорпорируется в ткань общества. В границах «производства», как видим, оказывается и то, что является «персонификацией фильма». Производство фильма, в конечном счете, оказывается не чем иным, как производством самого человека. И в этом суть проблемы, связанной с пониманием места и роли кино в обществе. Ибо когда речь идет о потреблении духовной пищи, человек воистину есть то, что он ест.

Последовательно двигаясь к самым дальним границам пространства, охватываемого понятием «производство средствами кино», мы пришли к идее о «двух видах производства» (К. Маркс). В первом, как выразился классик, производитель себя опредмечивает, во втором – персонифицируется произведенная им вещь. В пространстве кинематографической жизни общества этими двумя видами производства будут взаимопроникающие процессы производства фильма (прочих кинематографических услуг тоже) и производства человека. Конечный результат – производство социума как общности, которой в современном глобальном мире свойственна определенная степень прочности, являющейся стержнем государственного суверенитета.

Итак, в области кино мы имеем дело с производством не только фильма и человека, но также и производством общества. К регулированию этого процесса имеют прямое отношение многие социальные институты, в том числе и государство, являющееся органом выражения воли общества в целом. Спрашивается, может ли государство полностью отказаться от регулирования кинопроцесса, если в его рамках воспроизводится само общество, на котором оно, государство, зиждется, на страже интересов которого стоит?

Трудно найти логические основания для полного отказа государства от участия в делах кинематографии, от процессов увязки и согласования «двух видов производства». Да и подлинная проблема в другом – в пределах и характере регулирования «сверху».

Можно назвать три модели регулирования взаимодействия «двух видов производства» в сфере кино: авторитарная, рыночная (хозрасчетная, как говорили раньше) и общественно-расчетная, подлинно демократическая. В любом случае предпринимаемые усилия внешне направлены, прежде всего, на регулирование производства и распространения фильмов. Но, в конечном счете, речь идет о регулировании производства человека и общества средствами кино. Если конечный результат упускается из виду, то и сугубо меценатская помощь государства кинематографии может быть истолкована как вмешательство в дела искусства. Разумеется, непосредственно в художественный процесс государство не должно вторгаться. Объект его действий – «правила игры» и ее условия.

Сегодня, когда псевдорынок дал себя знать многочисленными негативными последствиями, и в условиях глобализации кинематографического процесса стало совершенно очевидно, что выживание и возрождение российского кино требует регулирования его и «сверху», с особой остротой встает вопрос о содержании такого регулирования, его идеологии.

Впрочем, важно и то, насколько кинематографическое сообщество психологически готово к признанию правомерности регулирования «сверху». Как отмечалось выше, сама мысль, о его необходимости, может быть воспринята как ностальгия по прошлому. Показательна в этом отношении политическая двойственность в реакции кинематографического сообщества на решения государства относительно новых «правил игры» в «перестроечное» прошлое.

Изначально обновлению общества было задано некое тройственное – и можно сказать, типовое – направление: демократизация, гласность, хозрасчет. На эти маяки сразу же, словно по команде, взял курс революционно настроенный кинематографический корабль, руководимый новыми лидерами СК СССР. Цели и новые социально-организационные формы, их последствия не были должным образом взвешены, соотнесены и увязаны. Позже такой подход в работе правления СК СССР обрел форму «аппаратчины», критикуя которую В. Абдрашитов сетовал: Главное – необходимо как бы принять решение, а затем внедрять его, не вникая ни во что. Потому что главное для нас – политический аспект решения. В стране только заговорили о хозрасчете – тот самый передовой союз, конечно, первым должен громогласно заявить о переходе на хозрасчет. «Последствия для аппаратчины – это частности. Главное – политический аспект» [11].

Приняв установку на демократизацию, гласность и хозрасчет как руководство к действию, лидеры Союза кинематографистов СССР пытались в то же время проинтерпретировать ее таким образом, чтобы кино дистанцировалось от проблем, которым озабочено общество и государство. Идеологической платформой киноперестройки явилось постановление Совета Министров СССР «О перестройке творческой, организационной и экономической деятельности в советской кинематографии» от 18 ноября 1989 г.

Оглашая это постановление Совмина на IX пленуме правления СК СССР, его секретарь А. Смирнов заметил: «Все-таки осталась «общественная значимость», как я не выживал ее из текста». Этот импровизированный комментарий адресовался той части правительственного постановления, где говорилось о необходимости утвердить порядок установления дифференцированных нормативов отчислений в бюджет от прибыли



(дохода) кино- и видеозрелищных предприятий, организаций и учреждений в зависимости от вида и качества кинообслуживания, а также общественной значимости и идейно-художественной ценности демонстрируемых произведений. Спрашивается, почему критерий «общественной значимости» вызывал возражения?

Отчасти объясняется это, надо полагать, своеобразным, не совсем корректным толкованием понятия общественной значимости. В только что приведенной ссылке на постановление Совета Министров СССР разделительным союзом «и» от нее отъединена «идейно-художественная ценность» произведения. Но ведь обладающий теми или иными идейно-художественными качествами фильм является ценностью лишь постольку, поскольку он положительно значим для людей, для общества. Значит, в самой констатации идейно-художественной ценности фильма уже заключено признание его общественной значимости. Признание того, что фильм являет собой определенное художественное достижение общества, что он вносит определенный вклад в самопознание социума. Разъятие двух понятий правомерно в тех случаях, когда «общественная значимость» берется не в ее объективной данности, а в виде бюрократически искаженных интерпретаций «социального заказа».

Слов нет, такие понятия, как «социальный заказ», «общественная значимость кино» и т.д., т.е. традиционный концептуальный аппарат внекинематографической оценки экранного искусства, социального контроля за производством и распространением фильмов был деформирован несправедливым употреблением в контексте административно-командной системы социализма. Но нельзя не видеть того, что обойтись без этих критериев общество не может. В конце концов, даже святое призвание истинного художника быть совестью общества есть не что иное, как поставленный перед ним социальный заказ, а всевозможные проявления позитивной действенности кинематографа попадают все-таки под категорию его общественной значимости, выражают его КПД. Самое разумное, что здесь можно предпринять – это очищение деформированных, искаженных критериев от всех наслоений вульгарно-социологического и командно-бюрократического толка. Выплескивание ребенка вместе с водой – другая, не менее ошибочная, крайность. И она-то как раз, похоже, проявилась в цитированном выше комментарии.

Этот комментарий примечателен также как напоминание о том, что сложившаяся в советский период система регулирования кинопроцесса была уязвима в вопросах выработки и реализации кинематографической политики, нацеленной на повышение общественной – взятой в широ-

ком, исчерпывающем смысле – значимости кино. Той самой значимости, необходимость максимального обеспечения которой, если подходить к вопросу реалистично, является одновременно отправной посылкой и конечной целью сознательного регулирования социумом своей кинематографической жизни. Сегодня уместно говорить, как минимум, о том ее сегменте, который финансово поддерживается государством и которое, согласно В. Путину, «должно определить, на какие цели, прежде всего, должны быть направлены средства» [12, с. 12]. В общем виде цели, собственно, официально определяются тремя словами: «социально значимые фильмы». Вопрос заключается в конкретизации этой формулировки. В противном случае государственная кинополитика реально будет направлена на решение ряда частных вопросов как бы в обход уяснения вопросов общего порядка. Такая тенденция довольно четко обозначилась в процессе дискуссий на V всероссийской конференции, посвященной выработке стратегии развития российской киноиндустрии на период до 2020 года. И здесь прозвучала вполне обоснованная мысль: «Некому государству объяснить... эти простые вещи, что такое социально значимое кино» [13].

## **§ 5. ОЦЕНКА ФИЛЬМА В СИСТЕМЕ СОЦИАЛЬНОГО КОНТРОЛЯ**

Вся многогранная профессиональная работа по производству, хранению и распространению фильмов представляет собой некое социально-практическое действие, преследующее определенные – в той или иной форме обозначенные обществом – цели. Для того чтобы эти цели осуществились, по возможности, более эффективно, люди вступают, скажем так, в более или менее рационализированные кинематографические отношения. Их функционирование во многом определяется саморегулированием. Государство, со своей стороны, постоянно подвергает весь кинематографический процесс социальному контролю. Не следует только путать нормальное проявление социального контроля, этого естественного способа организации совместной жизни людей, с его тоталитарными или бюрократическими извращениями. Как таковой, социальный контроль включает в себя три компонента: выявление реальных результатов той или иной кинематографической деятельности, их оценку и ее материализацию в определенных социальных санкциях.

В данном контексте уместно вспомнить одно замечание Л. Толстого, точнее, его глубокое социологическое обобщение, свидетельствующее

о ключевой роли оценок для судеб искусства: «Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, есть дверь, в которую тотчас врываются лицемеры искусства» [14, с. 141]. А если восхваляются «истинные» произведения?

Суждение Л. Толстого и риторический вопрос к нему справедливы в отношении любой критики – официальной, художественной, зрительской и т.д. Но есть и различие. Действенность оценки зависит от того, насколько широко субъект данной критики способен, отталкиваясь от своего положения в обществе, открыть дверь субъекту кинематографического действия.

В основе социального контроля, осуществляемого путем рыночного саморегулирования и общественно-государственного регулирования кинопроцесса, лежит оценка фильма как некоей дифференцированной общественной ценности и связанные с этой оценкой социальные санкции субъектов кинопроцесса по отношению друг к другу, а также социальных институтов по отношению к ним. Идеальной можно считать такую систему оценки усилий практиков кинематографии и применяемых социальных санкций, при которой эти усилия будут вознаграждаться взвешенно – строго в зависимости от их вклада в создание (фильмопроизводство) и реализацию (кинопрокат) интегральной общественной ценности фильма. Речь идет, подчеркнем, об общественной ценности, взятой не фрагментарно, не односторонне, а комплексно, коль скоро она многопланова.

Какие социальные институты не взяли бы на себя многотрудную миссию по осуществлению социального контроля за соблюдением интересов общества в целом, всех участников кинопроцесса и каждого в отдельности, отправной точкой в выборе критериев оценки осуществляемых действий в идеале должен быть некий коэффициент интегральной общественной ценности фильма и ее реализации. Отсюда первый ключевой вопрос, в который упирается совершенствование системы социального контроля, к рассмотрению которого мы переходим.

## **§ 6. «АНАТОМИЯ» ОБЩЕСТВЕННОЙ ЦЕННОСТИ ФИЛЬМА**

Как некая общественная ценность фильм имеет четыре измерения, четыре слагаемых. Первое измерение – художественно-эстетическая, творческая ценность фильма. То есть его профессиональный уровень, художественное совершенство, вклад в воспроизводство достигнутого

уровня и дальнейшее развитие профессиональной кинокультуры. Этим, как известно, ценен, прежде всего, авторский кинематограф, именно этому ценностному моменту придает первостепенное значение кинокритика элитарной ориентации.

Второе измерение – идеологическая ценность фильма. Проявляется она в том вкладе, который вносит картина в развитие массового или шире – общественного сознания. В этом измерении фильм предстает как слагаемое системы общественного воспитания, характеризующееся определенной действенностью.

В третьем измерении кинопроизведение выступает как социальная (в узком смысле) ценность. Речь идет о его способности выполнять по отношению к своей публике широкий спектр социальных функций – эстетическую, познавательную, развлекательную и т.д., о способности содействовать воспроизводству и развитию человека в широком диапазоне социальных и биологических проявлений его сущности. Рабочими показателями этого аспекта ценности, назовем ее проще – зрительской, могут служить, прежде всего, масштабы посещаемости фильма и складывающиеся в ее итоге зрительские оценки, которые социологи выражают среднестатистическим баллом. Оба показателя тесно связаны между собой, но не тождественны. Со сравнительно высокой посещаемостью иной раз может сопрягаться низкая оценка, и наоборот. Социальную ценность фильма уместно выражать индексом, интегрирующим названные показатели. Но и этого будет мало.

Имеется еще один – третий по счету показатель социальной ценности фильма: аспект его социальной полифункциональности, выраженный в зрительской интерпретации воздействия. Речь идет о том, какие социальные функции (из всего их множества, свойственного кино) осуществляет данный фильм, насколько широко «сработала» каждая из них в зрительской массе, какие преобладают. Определенная часть публики сознательно ожидает от кинематографа произведений, отличающихся достаточно широкой и глубокой полифункциональностью. Эту структуру массовой кинопотребности важно всемерно воспроизводить и развивать. И здесь полезными могут быть выделенные три критерия.

Наконец, четвертое измерение общественной действенности фильма – его коммерческая ценность. Она зависит от множества структурно-эстетических и социально-функциональных свойств фильма, именуемых на бытовом языке «смотрибельностью». Это качество фильма, кстати, является также своего рода поправочным коэффициентом на его идеологическую и социальную (зрительскую) «полезности».

## § 7. СОЦИАЛЬНЫЕ САНКЦИИ В ПРОСТРАНСТВЕ КИНОПРОЦЕССА

Второй ключевой, вопрос, в который упирается совершенствование системы социального контроля кинопроцесса, касается социальных санкций, с помощью которых осуществляется «притирка» интересов создателей фильмов, их импортеров, распространителей и зрителей. Что это за санкции, коими партнеры по кинопроцессу воздействуют друг на друга?

Начнем с конца кинематографического процесса. Зрители, как и их партнеры, сознательно или бессознательно оценивают фильмы, предлагаемые им в кинотеатре. Положительные и отрицательные оценки вызывают соответственно позитивные и негативные социальные санкции зрительской аудитории по отношению к другим субъектам кинопроцесса. Формы санкций и способы, которыми они достигают своих адресатов, разные. Так, условно говоря, моральные, санкции выражаются в характере зрительской молвы о фильме, сочетающей в себе в определенных пропорциях «устную рекламу» картины и ее антирекламу. Финансовые санкции проявляются в покупке входных билетов в кинотеатр, в размере кассовой выручки. Распространяются эти санкции одновременно и на создателей фильма, и на его распространителей.

Дистрибьюторы и демонстраторы проявляют свои оценки в таких санкциях, как покупка или не покупка фильма на кинорынке, включение или не включение его в репертуарную афишу, сумма, поступающая создателям картины от ее проката.

Какие санкции применяет по отношению к партнерам по кинопроцессу создатель фильма? Что касается экономического поведения кинозрителей, положительная санкция может заключаться в том, что созданием определенных фильмов поощряются и закрепляются те или иные вкусы и предпочтения. Отказ от создания фильмов, соответствующих существующей кинопотребности, означает применение негативной санкции.

Особое внимание привлекает к себе соотношение негативных санкций по отношению друг к другу со стороны главных субъектов кинопроцесса — создателей фильмов и зрителей. Некоторые кинематографисты сознательно отказываются снимать фильмы, которые хотела бы видеть определенная часть публики. Со своей стороны часть публики, иногда очень большая, отказывается смотреть уже созданные картины и, следовательно, экономически вознаграждать кинематографистов. Подобная нестыковка в принципе неизбежна. Проблема в том, каковы масштабы взаимных негативных санкций. В сегодняшнем российском кинопроцессе они приобрели катастрофические размеры. Слишком много зрителей отказываются

смотреть фильмы российских режиссеров, а последние либо не способны, либо не хотят откликнуться на актуальные эмоциональные и духовные запросы зрителей. Теоретически «примирить» обе стороны могла бы кинокритика. Но функция более или менее объективного посредника ей в подобной ситуации вряд ли под силу. Критики в основном жестко придерживаются стороны творцов элитарной ориентации. Не может не сказываться и инерция. На протяжении многих лет зрители тем больше посещали конкретный фильм, чем больше кинокритика его ругала.

Третий ключевой вопрос, в который упирается совершенствование системы социального контроля за производством, импортом, хранением и распространением фильмов, сводится к концептуальному уяснению и созданию таких социальных механизмов, которые сделали бы более эффективными социальные санкции субъектов кинопроцесса по отношению друг к другу. Эффективными в том плане, чтобы фильм представлял собой, по возможности, большую ценность по сумме названных выше четырех измерений. Чтобы, скажем, кинематографисты были вынуждены реагировать соответствующим образом на отказ зрителей морально и материально поддерживать профессионально слабые картины. Чтобы, напротив, максимально были вознаграждены те дистрибьюторы и демонстраторы, которые стремятся работать с достойными произведениями российского кино, отдают предпочтение отечественным картинам перед зарубежными при формировании кинопрограмм.

Прогресс в организации такого социального контроля, который способствовал бы росту интегральной общественной ценности производимых фильмов, – дело крайне сложное и требующее достаточно много времени. В этой связи, а также памятуя о том, что история – наука о будущем, уместно бросить беглый взгляд на критерии, по которым в нашей стране в разное время оценивалась и, соответственно, позитивно и негативно санкционировалась деятельность кинематографистов, деятельность киностудий. Конечно, копировать прежнюю идеологию регулирования кинопроцесса «сверху» нельзя, но извлечь из нее определенные уроки можно.

## **§ 8. ЭКСКУРС В ИСТОРИЮ РЕГУЛИРОВАНИЯ «СВЕРХУ»**

В 1920-е гг., когда кино еще не было «плановым» и единым по своим социально-организационным формам, когда действовала во многом демократическая, весьма плюралистическая система социального контроля за производством и прокатом фильмов, предлагавшийся зрителю



репертуар включал в себя различные по спектру общественной значимости фильмы. В этом отношении он был довольно пестрым, во всяком случае, особо не отличался искусственно вызванными перекосами. Так, НЭП обеспечивал хорошие условия для производства и реализации коммерчески действенных фильмов. Далее, при всем том, что установка на прибыльность кинематографа и успешная ее реализация еще не гарантируют выражения и удовлетворения действительных потребностей публики, связь между этими факторами, как уже отмечалось, имеется. К примеру, эстетический интерес масс к жанровому кинематографу игнорироваться никак не может. Поэтому в целом в условиях нэпа шансы производства и проката фильмов, соответствующих системе зрительских предпочтений и положительно оцениваемых публикой, были довольно неплохими. То же самое можно сказать и о предпосылках производства фильмов высоких художественно-эстетических достоинств. Убедительным свидетельством тому могут служить шедевры С. Эйзенштейна, мировое признание его творчества.

В период НЭПа многие руководители кинодела подчеркивали, что система социального контроля, система стимулирования производства «идеологически выдержанных» картин была недостаточно эффективна. Действительно, партийное руководство киноискусством до XV съезда ВКП(б) не отличалось особо пристальным вниманием к «конкретике» кинопроцесса, особой жесткостью.

На партийном совещании по вопросам кинематографии (1928 г.) идеологическая действенность советского кино в целом была признана неудовлетворительной. Последовала перестройка кинодела в том направлении, чтобы заменить демократическое его устройство авторитарным, чтобы сделать кинематограф влиятельной частью административно-командной системы социализма: «Кино может и должно руководствоваться «безошибочными критериями общественно-политического содержания для художественного произведения...» – такова была исходная установка [15, с. 432]. Идеологическая функция в новой системе социального контроля стала главенствующей, а остальные – художественно-эстетическая, социальная и коммерческая – признавались, можно сказать, постольку, поскольку неразрывно с ней были связаны, являлись средством «организации и воспитания масс вокруг лозунгов и задач партии» [там же, с. 430].

Что касается художественно-эстетической ценности кинопроизведений, показательна следующая установка киносовещания при ЦК ВКП(б): «Основным критерием при оценке формально-художественных качеств

фильма является требование того, чтобы кино дало форму, понятную миллионам» [там же, с. 438]. В этом суждении четко выражено узкопрагматическое отношение к эстетике экрана, игнорирование значимости автономного художественного эксперимента, поиска новых средств художественной образности.

Может показаться, что здесь четко обозначена практическая установка на обеспечение максимальной социальной («зрительской») ценности фильма. На самом же деле и в этом ценностном аспекте диктат принятых общественно-политических критериев оказался весьма жестким. Было бы ошибкой утверждать, что зрительские предпочтения полностью игнорировались. Ведь выражения типа «лицом к рабочему зрителю» постоянно было в ходу у работников кинематографии и причастных к ней идеологических органов. Апеллировали они и к зрительским оценкам. «В таком массовом искусстве, как кино, – читаем в резолюции того же киносовещания при ЦК ВКП(б), – роль общественности особенно значительна. Ее основная задача – изучать запросы рабочего и крестьянина, собирать и подытоживать массовую оценку кинопродукции и тем самым помочь киноорганизациям давать кинопродукцию, по содержанию и художественному оформлению, близкую запросам рабочего и крестьянского зрителя...» [там же, с. 440]. Точка в формулировке практической установки в этом месте, однако, не ставилась. Далее следовало: «...И в то же время отвечающую задачам партии» [там же].

То, как понималась увязка задач партии с удовлетворением запросов рабочего и крестьянского зрителя, проясняется, например, уже упоминавшимся фактом. В перечне задач, стоящих перед кино, традиционные (рекреационные) зрительские запросы обозначались в последнюю очередь. Причем с оговоркой, что кино и в данном случае должно организовывать мысли и чувства зрителя «в нужном пролетариату направлении». «Нужным», разумеется, считалось направление, предначертанное партией, лично Сталиным. В итоге рекреация, та самая функция, благодаря которой кино институционализировалось как вид массового досуга, представляла не более чем вынужденной уступкой зрителю, втискивалась в прокрустово ложе агитации и пропаганды. Ей отводилось место лишь по своего рода предпосылочному принципу, о самодостаточности рекреации не могло быть и речи.

В процессе перестройки кинематографа на рубеже 1920-1930 гг. аналогичный сдвиг произошел и в отношении к коммерческому потенциалу кинопроизведений. Прежнее, времен НЭПа, почтение к нему теперь подверглось резкой критике. Новая установка, разумеется, не исключает

«кассового успеха» фильмов. Она даже предполагала его, но, опять же, в той мере, в какой массовое воздействие кинопроизведения является предпосылкой его идеологической эффективности.

Таким образом, предпринятая в 1930-е гг. «атака зрителя под лозунгом Октября» (Эйзенштейн) привела к выработке своеобразной ценностной линии в кинополитике, сохранявшейся на протяжении полувека. На весах административно-командного социализма истолкованные в его духе «общественно-политическое содержание» и «идеологическая выдержанность» фильма уверенно перевесили все остальные компоненты общественно полезной действенности кинематографа. При такой расстановке приоритетов естественные противоречия между идеологическими началами в экранном искусстве, с одной стороны, и художественно-эстетическими, социальными и коммерческими – с другой, воспринимались, как кажущиеся, мнимые. Соответственно и не разрешались должным образом.

Отсюда разного рода негативные последствия. Достаточно сказать, что на теле киноискусства вырос чудовищный агитационно-пропагандистский флюс. И уже поэтому оно, кстати, в принципе не могло пробиться на мировой экран. Исключения, конечно, были, но они не в счет, так как возникали не благодаря, а вопреки действовавшей кинополитике. В море киноискусства со временем поднялась мутная волна «эстетической серости», и от него стали отворачиваться собственные зрители. При огромнейшем внутреннем кинорынке отрасль, добиваясь финансового равновесия, стала прокатывать в 1970-1980-е гг. зарубежные боевики, всем своим содержанием дезавуировавшие официальную кинополитику.

Все эти последствия свидетельствовали о глубоком кризисе кино. А вместе с ним и об общественной потребности в новой системе ценностных критериев, кинематографических отношений и социального контроля, при которой взвешенно учитывалась и стимулировалась бы интегральная общественная ценность фильма. Особенно ее социальный компонент, связанный с удовлетворением запросов публики. Компонент, длительное время слабо учитывавшийся еще и потому, что в силу общих социокультурных условий зритель в 1930-е, 1940-е и 1950-е гг. валом валил в кинозалы и был счастлив едва ли не любой встречей с фильмом.

Но времена менялись, и зритель в конце концов перестал осаждать кинотеатры. На рубеже 1960-1970-х гг. публика утратила прежний исключительный интерес к кино, и за нее нужно было уже бороться. В итоге ранее не обращавшие на себя внимание компоненты общественной ценности фильма как бы ожили. Фильмопроизводство на эту метаморфозу

откликнулось, но недостаточно последовательно и настойчиво. К тому же серьезное противодействие оказала ему кинокритика, забив в колокола по поводу «цены массового успеха». В итоге в кинопроизводстве по-настоящему осталась неучтенной важнейшая закономерность, на которую в середине 1970-х гг. обратил внимание Ю. Ханютин: «Необходимость борьбы за зрителя, – констатировал кинокритик, – первый и мощный фактор, определяющий тематические поиски, стилевые особенности и жанровые структуры современного кино» [16, с. 36].

Словом, в кинопроизводстве не были выработаны достаточно действенные социальные механизмы, которые позволили бы форсировано наращивать социальный и коммуникативный потенциалы кинопроизведений. Отдельные успехи на этом направлении, правда, были («Москва слезам не верит», «Экипаж» и др.), но общей ситуации они не определяли.

Серьезная попытка выправить положение была предпринята после создания Экспериментального творческого объединения, которым руководил Г. Чухрай. В его деятельности фильмы оценивались не только по их идеологической и художественно-эстетической ценности, но и по коммерческой отдаче. Следовательно, стимулирование деятельности определенной части творцов стало осуществляться по трем из четырех критериев общественно-полезной действенности фильма. С введением в середине 1970-х гг. новой системы материального стимулирования творческих работников по трем критериям стали оцениваться все отечественные фильмы.

Это был важный шаг вперед, но полностью проблема не решилась. Зрительская удовлетворенность фильмом в официальных оценках, как и прежде, не учитывалась, специально не стимулировалась. Ценностные ориентации кинематографа и массового зрителя не могли должным образом сойтись, согласоваться, не могли быть «примирены». Больше того, противоречие между ними накапливалось, что в «перестроечное» время дало основание официально признать: отечественное кино утратило доверие своего зрителя.

Выше отмечалось, что в аналитических и практических целях социальная – в узком смысле – ценность фильма может быть выражена как минимум тремя показателями: посещаемостью, средней зрительской оценкой в баллах и спектром социальной полифункциональности, обнаруживаемым в зрительской интерпретации воздействия. Поскольку существует традиция измерять зрительскую ценность фильма единственным показателем – его посещаемостью, то, подчеркивалось также, что первые два показателя не только не совпадают, но и не всегда сочетаются. Действительно,

такой вывод следовал из социологических исследований, проведенных в 1960-1970-е гг. Впрочем, этот вывод подсказывал и здравый смысл. «Бывают, – отмечал Р. Быков, – омерзительные массовые фильмы, на которые зритель ходит и плюется, плюется и ходит. А надо, чтобы ходили и не плевались. В этом наша задача в отношении массового фильма. И тогда не будет разницы между массовым и немассовым фильмом, а в основе будет лежать творчество, блеск таланта, та духовность, которая может пробить любую неустроенность, любую неорганизованность» [17, с 44].

Очень точная формулировка проблемы популярного фильма! С началом перестройки кинематографа появился исторический шанс, в обозримое время решить ее именно в такой постановке. Требовалось лишь внедрение в новую базовую модель социальных механизмов воздаяния работникам кино, «чувствительных» ко всем четырем показателям интегральной общественной ценности фильма.

Исторически дело к этому вроде бы и шло. Накануне «перестройки» деятельность фильмопроизводителей оценивалась уже по трем критериям – художественно-эстетическому, идеологическому и коммерческому. Оставалось усовершенствовать применение названных критериев и полноценно задействовать критерий многоплановой зрительской удовлетворенности. Для этого в действовавшую систему социальной организации кинопроцесса необходимо было включить рынок. Но вместо дополнительного включения рынка произошло вытеснение им других социальных механизмов. Сегодня при создании фильмов кинематографисты руководствуются, как правило, в основном либо только коммерческим, либо только художественно-эстетическим критерием. Ныне социальная организация кинопроцесса такова, что о комплексной оценке фильма по всем четырем показателям его интегральной ценности не может быть и речи.

Что касается кинопроката, то его усилия по реализации заключенной в фильме общественной полезности в доперестроечное время материально стимулировались, по сути, лишь в одном направлении – за реализацию коммерческого потенциала. В отношении идеологического потенциала фильмов, их возможностей в плане эстетического воспитания стимулирование сводилось к моральным воздаяниям. В этом отношении мало что изменилось и на первых кинорынках. Более того, моральные стимулы явно ослабли, внимание к коммерческому потенциалу фильма стало более гипертрофированным. В системе проката фильм сегодня, куда больше, чем прежде, предстает некоей одномерной, коммерческой, ценностью.

## § 9. КОМПЛЕКСНАЯ ОЦЕНКА ФИЛЬМА

В исторической перспективе совершенствование социальной организации кинопроцесса, по логике вещей, должно идти в направлении от неполного, фрагментарного учета общественной ценности, значимости фильма к комплексному, исчерпывающему, всестороннему. Следовательно, зрительская удовлетворенность фильмом и спектр его полифункционального воздействия на публику, эти – по демократическим понятиям – важные показатели действенности киноэкрана, не должны игнорироваться в принимаемых творческих и управленческих решениях. Нужны социальные механизмы, которые поощряли бы производство и прокат фильмов, ценных не только в художественно-эстетическом, гуманистическом и коммерческом отношениях. Они должны обеспечить мощную поддержку художникам, создающим фильмы, любимые народом. Для этого система материального и морального стимулирования в идеале должна строиться таким образом, чтобы воздаяние художнику было тем выше, чем значительнее интегральная – по четырем показателям – ценность созданного им произведения. Соответственно и работа кинопроката и киносети должна вознаграждаться с учетом интегральной общественной ценности доведенных до зрителя фильмов.

На пути реализации данной объективно необходимой целевой установки, в конечном счете, вытекающей, подчеркнем это, из реального взаимодействия интересов в кинематографической жизни и практической необходимости их разумного, демократического «примирения», в постсоветские годы встали многочисленные новые препятствия. Система регулирования кинопроцесса «сверху» разрушена, а саморегулирование посредством рыночного механизма чрезвычайно примитивно. Кинематограф отброшен далеко назад в своем историческом движении к комплексной оценке фильма как регуляторе взаимодействий основных субъектов кинопроцесса.

Но полностью проблема комплексной оценки кинопроектов и готовых фильмов с повестки дня объективно не снята. Государство все-таки принимает определенное участие в судьбе российского кино. Усилиями правительства, Союза кинематографистов РФ и других структур нащупывается и налаживается система регулирования кинопроцесса «сверху». И здесь, важно, чтобы именно по комплексной методике оценивались «сверху» кинопроекты, реализуемые на средства из госбюджета, и особо конкурентоспособные фильмы, создатели которых когда-то, возможно, будут

поощряться специальными денежными вознаграждениями для создания новой картины.

Проблема методики комплексной оценки фильма – поставлена она, кстати, еще в 1970-е гг. Н. Лебедевым – в высшей степени сложная. Но простых решений сегодня и быть не может. Какой должна быть искомая методика – это предмет специального разговора. В дальнейшем мы ограничимся лишь некоторыми замечаниями, поясняющими суть проблемы и возможные подходы к ее решению. Из всего множества возникающих методологических вопросов нами будет выделен один, наиболее очевидный: «А судьи кто?»

Дело, впрочем, не только в его очевидности. Поскольку кинематограф административно-командного социализма был устроен по авторитарному образцу, и, следовательно, покоился на убеждении, что власть имущие владеют монопольным правом на истину в вопросах, что и где, когда и в каком контексте стоит смотреть публике, то многие беды если не проистекали, то были связаны с неправильным, искаженным определением социального субъекта практически значимых оценочных суждений. Декларированная в конце 1980-х гг. демократизация была призвана возратить всем субъектам кинематографической жизни их законные права на вынесение своих оценок, на выражение через них своих интересов и гарантировать последующий практический учет этих оценок и интересов в постановке кинодела. О каких конкретно субъектах идет речь?

Общественная ценность фильма, как определено выше, имеет четыре измерения. По каждому из них и нужно назвать социального субъекта, обладающего законным правом на вынесение «властных» оценок. Поскольку фильм выступает связующим звеном в социальном отношении «художник – публика», то, прежде всего, именно этим субъектам, персонафицируемым ими интересам нужно поставить в соответствие конкретные проявления общественной ценности фильма.

Ясно, что художественно-эстетическая ценность кинопроизведения, понимаемая как предпосылка исторического движения профессиональной кинокультуры, как проявление ее воспроизводства и дальнейшего развития, достаточно точно может быть оценена художниками. С задачей могут справиться также киноведы и кинокритики. Отсюда напрашивается очевидный вывод: в демократически организованной кинематографической жизни исключительное право художественно-эстетических оценок должно быть закреплено за художниками, киноведами и кинокритиками.



Что касается публики, за ней следует признать решающее слово в определении социальной в узком смысле, т.е. зрительской ценности фильма. Ее «голос» призваны улавливать статистика кинопроката, фиксирующая посещаемость фильмов, специальные социологические исследования. Цифры посещаемости вкупе с оперативно выявленным социологической службой зрительским рейтингом прокатываемых фильмов и спектром их полифункциональной действенности могут составить исходную информационную базу для установления индекса социальной ценности. Здесь уместно сказать, что гипертрофированное значение, все еще придаваемое цифрам посещаемости как показателю зрительской ценности фильма, не в последнюю очередь коренится в отсутствии должным образом организованной социологической службы в кинематографии, дефицитом социологической грамотности работников кино.

Идеологическую – гуманистического свойства – ценность кинопроизведения, естественно, должны определять люди, имеющие профессиональную подготовку в сфере общественного воспитания. Это будут представители заинтересованных государственных органов, широкого спектра политических партий и общественных движений, ученые и работники народного образования и т.д. Вынося свои оценки, они, помимо анализа содержания и художественной формы фильма, должны будут опираться и на результаты специально проведенных социологических замеров.

Наконец, о коммерческой ценности фильма решающее слово скажут люди, занятые статистикой кинопроката. Это, пожалуй, наименее проблематичная сторона дела, так как итоги проката показывают, чего реально стоит фильм.

Итак, в соответствии с четырехкомпонентным составом кинематографической деятельности, ее совокупного субъекта и общественной ценности фильма нами выделены четыре группы экспертов. Положим, они выносят свои оценки по пятибалльной системе. Это дает возможность свести в единый индекс полученные частные оценки, взвешивая или не взвешивая их – это особый вопрос, касаться которого мы не будем. В итоге складывается интегральный показатель общественной ценности фильма. В простейшем случае он будет выражаться суммой баллов от 4 до 20.

Следующий шаг состоит в том, чтобы перевести установленный суммарный оценочный балл в плоскость решения о целесообразности государственного финансирования кинопроекта или выделения бюджетных средств для работы над новой картиной тем, кому удалось

создать социально значимую конкурентоспособную ленту. За успешную реализацию достойных российских фильмов могут быть поощрены также кинопрокатные организации и кинотеатры, тем самым вознаграждение за труд окажется в зависимости от созданной или реализованной общественной ценности фильма. Стремясь к лучшим коммерческим показателям, создатели и распространители фильмов будут одновременно наращивать общественно-полезную действенность кинематографа. И вот что важно: самым естественным образом определятся также перспективные пути художественного развития. Сама жизнь решит вопросы, связанные с выработкой оптимальных эстетических моделей – вопросы, перед которыми сегодня оказалась бессильной наука, о чем говорит хотя бы осмысление ею оппозиции элитарного и массового искусства в кино, по своей природе являющегося «самым массовым».

Резюмируя сказанное выше, подчеркнем, что создание системы социального контроля кинопроцесса, в контексте которой рынок способен обрести цивилизованные формы, а процессы социального функционирования кинематографа могут быть оптимизированы, предполагает также социологические поиски теоретического характера. В противном случае принципиальные вопросы социальной организации кинематографической жизни, взаимодействия художника и публики в том числе, неизбежно, должны будут решаться интуитивно, наощупь, методом проб и ошибок.

С другой стороны, институционализация модели регулируемого рынка, способной обеспечить широкое участие в принятии решений социальных общностей, которые вовлечены в поток кинематографической жизни, требует, чтобы изучение социального функционирования кино осуществлялось постоянно действующей социологической службой. Главный предмет ее деятельности – социальная жизнь кинопроизведений. Без этой службы функционирование до конца демократической модели кинематографа невозможно. Диалектика тут такова, что, если в перспективе не будет создана модель, представляющая всем субъектам социально-кинематографического процесса возможность реализации своих интересов через участие в принятии решений, то произойдет это не в последнюю очередь из-за отсутствия развитой социологической службы. Впрочем, создание по-настоящему демократической модели социальной организации кинопроцесса требует постановки исследований в широком междисциплинарном спектре.

## **§ 10. ОБЩЕСТВЕННАЯ НАУКА КАК ФАКТОР МОДЕРНИЗАЦИИ КИНО В РОССИИ**

Социальное регулирование кинопроцесса в форме его рыночной модернизации вступило уже в свое третье десятилетие. Каковы, однако, результаты, выражаемые на языке статистических показателей конкурентоспособности российского кино?

В 2011 г. россияне платили за кинобилет в среднем 208 руб. За год кино посетили 172,2 млн зрителей, оставив в кинокассе 35,8 млрд руб. Есть основания утверждать, что в кино пришли большие деньги. Другой вопрос, кому они достаются. На долю российских фильмов в 2011 г. пришлось всего 5,8 млрд руб., т.е. 16,3 % [18, с. 37]. Среди 300 самых кассовых картин российских оказалось 54.

Если попытаться разделить весь массив показанных за год российских фильмов на три группы – высокого, среднего и низкого успеха, то обнаружится, что фильмов среднего успеха в общем-то и нет. Есть две категории фильмов – относительно конкурентоспособные и провальные.

Что касается провальных картин, количественная картина такова. В 2010 г. в прокат были запущены 72 российские ленты. Кассовые сборы 35 из них, т.е. каждой второй из числа вышедших на киноэкраны, согласно О. Березину, не окупили расходов на печать самих копий [19].

Сегодня много говорится и пишется о том, что фильмов в стране создается уже немало, а коммерческую отдачу обеспечивают совсем немногие из них. По нашим расчетам за последние три года дифференцированная количественная картина была такова. На 20 фильмов ежегодно приходилось 85-93 % кассовых сборов российского кино. Далее просматривается такая статистическая закономерность. Если суммарные сборы российских фильмов по списку Топ 20 взять за 100 %, то на Топ 10 приходится 81-83 %. Если далее взять за 100 % сборы по Топ 10, то оказывается, что на Топ 5 приходится 67-68 %. В свою очередь, на Топ 1 приходится 24-29 % кассы по Топ 5. Наконец, один самый кассовый фильм собирает большую сумму, чем все картины, оказавшиеся ниже Топ 20. На примере 2010 г. это означает, что касса Топ 1 выше кассы Дно 21-72. Эти цифры можно экстраполировать на 2013 г. И если прогноз подтвердится, в чем вряд ли можно сомневаться, то это будет означать, что Фонд поддержки кино не оправдывает тех надежд, которые возлагают на него его учредители.

Итак, в кино сегодня приходят большие деньги. 1,2 млрд долл. США приносят в кассу кинотеатров зрители. Более 100 млн евро

инвестирует в кино государство. Сопоставимую сумму инвестируют частные структуры. Получается порядка 250 млн долл. дополнительно к 1,2 млрд долл. При всем том конкурентоспособность российского кино в целом низкая (16,3 % в 2011 г.) – на уровне средних европейских показателей. Следовательно, одни социальные механизмы, призванные направлять финансовые потоки в сторону российского кино, не используются, а другие работают не так, как того хотелось бы. Поэтому модернизация кинохозяйства должна продолжаться.

Практика кинематографической модернизации такова, что принципиальные целевые установки и общие рамочные условия определяет государство, советуясь с кинематографическим сообществом. Практики кино со своей стороны создают механизмы достижения поставленных целей в заданных им условиях. Какая роль при этом отводится науке?

Ситуацию проясняют, например, следующие факты. В 2011 г. проводились конференции, участники которых пытались определить основные направления стратегии развития киноиндустрии России на период 2012-2020 гг. Открывая конференцию в Сочи, Председатель Комитета культуры Госдумы Г. Ивлев отметил, что для успешного определения стратегических направлений развития российского кино организаторами форума «созданы все предпосылки: участвуют представители власти, представители кинематографической общественности, руководители кинопроизводства, показа и проката» [там же]. Представители науки не названы, что весьма симптоматично.

Речь, между тем, шла о том, чтобы нащупать направления стратегии развития российской киноиндустрии. Поскольку стратегия есть не что иное, как способ достижения поставленных целей, то возникает вопрос, имеется ли корректное определение целей российской киноиндустрии, ясно ли, куда плыть дальше. Можно ли успешно справиться с этим вопросом, ограничиваясь возможностями представителей власти и руководителей кинопроизводства, показа и проката, словом, опираясь на общую образованность, здравый смысл и практический опыт? Нет ли необходимости в диалоге общественной науки и власти?

Исполнительный директор Фонда поддержки кино С. Толстиков на конференции в Сочи высказал такое соображение относительно решения вопроса политиками: «Однозначно существуют какие-то целевые установки, как в краткосрочной, так и в долгосрочной перспективе. Однако неверно думать, что наверху есть умные, образованные, профессиональные люди, которые для нас должны подготовить какие-то документы, по которым мы потом будем жить. Более того, это несколько халявная, что ли,

позиция» [там же]. С. Толстиков полагает, что в ситуации, когда в кино пришли большие деньги, участники рынка и все, кто заинтересован в развитии рынка, могут совместными усилиями прояснить существующие вопросы.

Судя по всему, предполагается, что существующие вопросы можно решить, не прибегая к помощи фундаментальной науки. Однако не может быть сомнений в том, что частные вопросы развития киноиндустрии без прояснения общих вопросов должным образом не разрешить. Силами политиков, практиков кино и исследователей-прикладников не обойтись. Подтверждение тому мы находим в том, как определена цель стратегии развития российской киноиндустрии в проекте «Кино России 2020», который разработали участники конференции в Санкт-Петербурге. Прежде чем привести формулировку цели, уместно обратить внимание на один момент, свидетельствующий о месте российского кинематографа в мировом кинопроцессе [20, с. 7].

В 2011 г. в кинотеатральный прокат за пределами России было выпущено 9 фильмов. Сборы составили 4,46 млн долл., обеспечены они большей частью двумя фильмами – один в Китае, другой в Италии. Так вот, несмотря на исчезающее малое присутствие российского кино на мировом экране, участники конференции сочли возможным определить основную цель стратегии развития российской киноиндустрии в период до 2020 г. в такой формулировке: «Обеспечение долгосрочного устойчивого развития российской киноотрасли на основе повышения конкурентоспособности национальной кинематографии на мировом рынке». Именно на мировом. Утверждается далее, что итогом реализации предложенной под эту цель стратегии станет «нецелесообразность дальнейшего существенно-го воздействия государства на экономические параметры развития отрасли после 2020 года». В данном случае и определение цели развития отечественной киноиндустрии, и прогноз влияния государства на экономику киноотрасли никак не вписываются в реалии статистики и динамики отечественного и мирового кинопроцесса.

Примером того, как непроясненные общие концептуальные вопросы оказываются барьером на пути решения частных вопросов, может служить выявившееся на конференции противоречие в понимании самого феномена конкурентоспособности российского кино. Так, докладчик по вопросу «Рентабельность и конкурентоспособность как ключевой фактор» утверждал, что ему приходится говорить о том, «чего не существует в российской киноиндустрии» [там же]. Другой докладчик, в задачу которого входило сообщение о государственной кинополитике и саморегулировании

в отрасли, предложил дефиницию, касающуюся конкурентоспособности кино: «Государственная кинополитика в области кинематографии направлена на дальнейшее развитие отечественной киноотрасли с целью обеспечения зрительской аудитории конкурентоспособной кинопродукцией отечественного производства» [13]. Если согласиться с первым докладчиком, то, выходит, что в России предмет кинополитики находится в нулевом состоянии. На самом деле это не так. Конкурентоспособность российских фильмов в коммерческом ее проявлении на кинотеатральном рынке есть мера их присутствия здесь, выражаемая процентной долей в суммарных доходах. Следовательно, российское кино не лишено конкурентоспособности. Проблема в том, что она низкая. Задача кинополитики – поднять ее до определенного количественно фиксированного уровня. Что касается направленности государственной политики, она к сугубо коммерческой конкурентоспособности фильмов не сводима. Цели шире и глубже по сравнению с тем, как их представил второй докладчик.

В настоящее время ставится вопрос о перезагрузке в кинематографической модернизации. Чтобы решить этот вопрос с должной эффективностью, необходимо отталкиваться от глубокого понимания места и роли кино в сегодняшней России. Исходными посылками должны стать представления о сущем и должном в характере современного российского общества, его геополитическом положении, объективно существующей в нем потребности в кинематографе, об отношении к нему государства и коммерческих структур, о характере проводимой ими кинополитики, борьбе заинтересованных сторон за влияние на бюджетное финансирование и направления развития фильмопроизводства. Только отталкиваясь от этих фундаментальных посылок, можно рассчитывать на корректную и эффективную перезагрузку кинематографической модернизации.

Завершая краткое обсуждение заявленной темы, уместно сказать, что проблема кинематографической модернизации достаточно серьезна, чтобы говорить о необходимости специальной государственной программы ее информационно-научного обеспечения. Российское кино повержено коммуникативной мощью Голливуда, экономическая практика которого, среди прочих достоинств, весьма наукоемкая. На уровне того потенциала знаний и той глубины интеллектуального погружения в реалии российской и мировой киноситуации, которые возможны на основе общей образованности, здравого смысла и практического опыта, эффективно решить столь сложную проблему невозможно. В информационном обществе существующие проблемы кинематографической

модернизации следует решать именно так, как того требует сама природа этого общества.

## **§ 11. СОВРЕМЕННАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СОЦИАЛЬНОГО РЕГУЛИРОВАНИЯ КИНОПРОЦЕССА**

Кинематограф – социокультурный институт, который может быть использован для удовлетворения общественных потребностей в широком их диапазоне. То, какие из них в конкретных исторических условиях места и времени определяют целевые установки кинозрелища, – результат исхода противоборства заинтересованных социальных сил на теоретическом и практическом поприще. С разной силой интенсивности такая борьба велась на протяжении всей истории существования кинематографа. Но можно ли сказать, что, например, в Европе, равно как и в примыкающей к ней России, более чем за сто лет теории и практики, в принципе, уяснили самые главные вопросы?

То есть первые верно и убедительно объяснили миру природу кинозрелища, точно определили, что в нем следует квалифицировать как добро и что как зло, а вторые – сумели создать социальные формы организации кинокультуры, надежно поставившие ее на службу добру? Можно ли утверждать, что прозвучавшие в начале XX в. определения функционирующего кинозрелища в терминах «оргия безвкусицы» или «духовное отравление народа большого стиля» никак не соответствуют характеру современной российской кинореальности? Найдены и воплощены ли в жизнь социально-организационные формы кинозрелища, в должной мере обеспечивающие его подлинную гуманистическую направленность?

Положительные ответы были бы, мягко говоря, большой натяжкой. Теория и практика социального регулирования кинематографической культуры пока не дали более или менее консолидированного ответа на основополагающие гуманистические вопросы и требования, которые ставились в пору ее институционального становления. К настоящему времени проблематика социального регулирования в области кино формально сильно не изменилась. На переднем плане в России, как и в Европе, – вопросы, связанные с положением национальной кинокультуры в условиях кинематографической глобализации, которая стара, как и само кино, а также вопросы деструктивного влияния иных фильмов в качестве реального фактора первичной социализации.



Другое дело, что за последние два десятка лет кинематографическая жизнь российского социума подверглась особенно мощному модифицирующему воздействию глобализации. Под ее влиянием трансформировались социально-организационные модели кинопроизводства. Коренным образом изменилось содержание и художественная форма функционирующих фильмов. Киноаудитория «Х», возникшая в 1990-е гг. на обломках советской кинотеатральной публики, к настоящему времени обрела «свою» специфику в качестве составной части «глобальной деревни», которую старое поколение кинематографистов не принимает, а новое – толком не понимает. В целом кинематографическая картина мира, а вместе с ней интересы и вкусы публики претерпели столь глубокие качественные изменения, что приоритетно актуальным стало уже не столько некогда вожаемое позитивное социокультурное воздействие, сколько нейтрализация реально существующего деструктивного.

Поиски социальных технологий, адекватных существующим вызовам, по большому счету, не ведутся. Поэтому на повестке дня, скорее, вопрос о том, чтобы серьезно поразмышлять над извечным русским вопросом «что делать?», предварительно ознакомившись с накопленным в мире опытом с тем, чтобы сквозь его призму трезво взглянуть на ситуацию в России, и, по возможности, воспользоваться им с учетом наших непростых реалий. Мировой опыт, накопленный на протяжении многих десятилетий, чрезвычайно ценен уже тем, что высветил особенно важную проблему, своего рода камень преткновения социального регулирования в интересующей нас области. Он показал, что гарантировать одновременно и свободу выражения в коммерциализированной кинокультуре, и защиту прав ребенка как потребителя продуктов этой культуры крайне трудно, проблематично [21]. В условиях современной России решить проблему особенно трудно по той причине, что иные фильмопроизводители за долгое время пользования практически ничем не ограниченной свободой успели привыкнуть к вседозволенности. Следует также сказать о существующей в обществе анонии, специфике нынешней российской ментальности, мутациях нравственности в переходный период. Препятствием служит и то, что реальная публика кинотеатров в основном уже вписалась в сложившийся глобализированный кинематографический контекст. Словом, существующие проблемы чрезвычайно сложны. Но исследователи и управленцы для того и существуют, чтобы находить решение сложных проблем.

## Литература

1. Higson, A. The concept of national cinema // Screen, 1989, № 4.
2. Film Policy: International and Regional Perspectives / Ed. By E. Moran // Ed. Moran, 1996.
3. Moran, A. Film policy: Hollywood and beyond / The Oxford Guide to Film Studies // Oxford University Press, 1998.
4. Штомпка П. Социология. Анализ современного общества // М., 2005.
5. Российская кинематография 2005 // М., 2006.
6. Кинопроцесс // 2003. № 2.
7. Художественная жизнь общества. Т. 1. Субкультуры и этносы в художественной жизни // СПб., 1998.
8. Morley, D and Robins, K. Spaces of Identity: Communications technologies and the reconfiguration of Europe // Screen, 1989, № 4.
9. Ж. Садуль. Всеобщая история кино. Т. 4. 1. Послевоенные годы в странах Европы. 1919-1929 // М.: Искусство, 1982.
10. Guback, T. The international Film Industry / Gerbner, G., (ed.) Mass Media Policy in Changing Cultures // N.Y., 1979.
11. Советская культура // 1989, 12 декабря.
12. Кинопроцесс // 2000. № 4/5.
13. Всероссийский форум: «Кино России 2020». Стенограмма V конференции «Кино России: саморегулирование и социально-нравственная ответственность». [http://www.kino2020.ru/docs/?ELEMENT\\_ID=2029](http://www.kino2020.ru/docs/?ELEMENT_ID=2029) (дата обращения – 02.07.2012).
14. Толстой Л. Что такое искусство? // Собр. соч. в 22-х т. Т. 15. // М., 1983.
15. Пути кино. 1-ое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии / Под ред. Б.С. Ольховского // М.: Теа-кинопечать, 1929.
16. Ханютин Ю. Фильм и зритель в системе массовых коммуникаций // Искусство кино. 1976, № 9.
17. Кино: прокат, реклама, методика, практика (Материалы конференции 18-19 ноября 1986 г., Москва) // М., 1987.
18. Бюллетень кинопрокатчика // 2012. № 1-2. С. 66-67.
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](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.

## Глава II. Кино в современной культуре: опыт системного подхода

В науке последних лет все явственнее проявляется исследовательская тенденция изучать объект, по возможности, в контексте его взаимосвязей как внутренних (между отдельными частями), так и внешних – с окружающей средой. Становится все очевиднее, что адекватно рассмотреть какую либо часть системы можно лишь в контексте всей системы в целом. Отсюда проистекает все более широкое использование системного анализа и синергетического подхода, которые позволяют обнаружить в изучаемом объекте новые значимые аспекты и сделать предположения по поводу его дальнейшего развития. Социологические исследования в русле этой методологической тенденции способны дать серьезный научный результат при разработке такой новой для науки о кино проблемы, как роль отечественных фильмов в формировании и поддержании коллективной идентичности. Поскольку кино влияет на коллективную идентичность не изолированно, а как бы изнутри всей системы художественной культуры, интересующий нас методологический вопрос мы рассмотрим в более широкой постановке.

Перед исследователем, избравшим в качестве системно мыслимого объекта изучения коллективную идентичность в контексте кинематографической и шире – культурной жизни общества, актуализируются следующие задачи:

- где пролегают границы современной культуры как системы, за пределами которых начинается так называемая среда, в которую система погружена и с которой взаимодействует; и как это взаимодействие со средой определяет качество системы и динамику ее функционирования;
- каков состав системы, т.е. из каких подсистем она состоит, как эти подсистемы взаимодействуют между собой и что из этого взаимодействия проистекает.

Как правило, единственного ответа на эти основополагающие вопросы не существует – все зависит от исследовательской задачи. В дальнейшем мы в этом убедимся на примере сложной социокультурной системы «кинематографическая жизнь общества» (для удобства будем называть ее просто кинематографом) – системы, которая в ее национальной разновидности призвана активно участвовать в воспроизводстве коллективной идентичности социума в целом и его различных социальных групп.

Здесь уместно сделать несколько методологических замечаний. Как известно, эволюция и революция – два механизма развития любо-

го объекта. Эволюционные процессы позволяют использовать трендовый анализ, поскольку в этом случае каждое следующее состояние системы непосредственно вытекает из предыдущего. И это дает возможность применить в анализе системный подход. Потому что его сфера – изучение поведения системы на участках ее эволюционного развития, когда сегодняшнее состояние системы вытекает из вчерашнего (см. марковские цепи). Революционные же сломы, когда система встает перед необходимостью выбрать дальнейшую траекторию своего развития из «букета» возможных состояний, чаще всего могут обсуждаться с применением вероятностных суждений на базе синергетического взгляда на развитие. Таким образом, любая система эволюционирует под влиянием двух групп факторов: внутренних и внешних, факторов генетических и под влиянием среды. Поэтому при изучении кинематографа в задачу исследователя входит изучение обеих групп факторов.

## § 1. ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

«Система» – слово греческое, оно означает целое, составленное из частей, находящихся в неких отношениях друг с другом. Исходным моментом здесь является аристотелевское утверждение о том, что целое – больше суммы своих частей. Эти идеи развивали и мыслители Нового времени, в частности, Г. Гегель утверждал вслед за Аристотелем, что:

- целое есть нечто большее, чем сумма его частей;
- целое определяет природу частей;
- части не могут быть познаны при рассмотрении их вне целого;
- части находятся в постоянной взаимосвязи и взаимозависимости.

С современной точки зрения, система – это тоже целое, состоящее из элементов, в процессе своего взаимодействия сообщающих этому целому свойства, которые больше суммы свойств составляющих его частей. Эти части в процессе взаимодействия внутри системы порождают некие ее новые свойства. Хорошей иллюстрацией этой закономерности может послужить важнейший выразительный элемент киноязыка – монтаж, при котором на стыке двух сюжетов может возникнуть новый образ, отсутствующий в каждом из них.

В начале минувшего века к сказанному наука добавила очень важное замечание – всякая система характеризуется организованностью. Потому что, как справедливо утверждал А. Богданов (который в истории российской культуры известен еще и тем, что вместе с А. Луначарским

в парижской эмиграции придумал Пролеткульт), чем более целое организовано, тем сильнее его свойства отличаются от суммы свойств его частей. Эти новые свойства системы возникают из более тесного взаимодействия составляющих систему элементов (подсистем).

Эти соображения становятся весьма актуальными при определении границ исследуемой системы. Подробнее это будет рассмотрено ниже применительно к кинематографу, а пока обратимся к системе культуры в самом общем виде. Отталкиваться будем от известного утверждения Г. Риккерта, что культура – это все, что не природа, т.е. любой знак присутствия человека на планете (за пределы планеты Земля выходить не будем). Это самый высокий уровень системного подхода – культура в окружении не культуры. Это планетарно обширное поле культуры дифференцируется на культуры континентов, стран и народов. А в пределах каждой из этих специфических культур существует еще более специфический островок – художественная культура (искусство) соответствующего этноса, населяющего данную территорию. В соответствии с видами художественной деятельности можно выделить различные виды искусства, составляющие сферу художественной жизни общества – традиционные (живопись, ваяние и зодчество, театр и музыкальное искусство) и новые, например, кинематограф. И на каждом уровне анализа можно проследить, как подсистемы взаимодействуют между собой.

В свою очередь, целое (система) погружено в некую среду, с которой оно взаимодействует, обмениваясь, в общем случае, энергией, веществом и информацией. В нашем случае для искусства в целом средой является культурное поле, для отдельных видов художественной деятельности среда составляет поле художественной культуры в целом.

Итак, в современной науке под системой понимается единое целое, доминирующее над своими частями и состоящее из элементов и связывающих их отношений. Характер взаимодействия между элементами системы зависит от ее организации, собственной активности элементов системы и – в решающей мере – от внешнего воздействия на систему со стороны среды.

Различают линейные и нелинейные динамические системы. Именно к последнему классу принадлежат, как правило, социокультурные системы. В линейной системе ее подсистемы слабо взаимодействуют между собой. Поэтому ответ линейной системы на внешнее воздействие практически этому воздействию пропорционален. Однако в культуре (и особенно в таком элементе культуры, как искусство) преобладают сложные динамические нелинейные системы, поведение которых в разное время

и при разных внешних воздействиях определяется различными законами. Нелинейные системы, составляющие сферу культуры, при одних условиях могут быть в устойчивом, а при других – в неустойчивом состоянии. Динамические нелинейные системы культуры отличаются множественностью стационарных состояний, вытекающих из альтернативности выбора путей эволюции в точках бифуркации (в точках на траектории развития, в которых система вынуждена выбирать свой дальнейший путь из набора возможных состояний). Поэтому нелинейные процессы невозможно надежно прогнозировать, ибо в точках бифуркации развитие совершается через случайный выбор траектории среди набора допустимых путей эволюции.

Итак, любой объект, на который мы бросаем свой исследовательский взгляд, есть система, состоящая из каких-то взаимодействующих между собой частей (подсистем) и погруженная в некую, в большей или меньшей мере небезразличную к ней, среду. Определение границ системы вытекает из той задачи, которую ставит перед собой исследователь. Если его (впрочем, как и нас) интересует художественная культура, то ее средой окажется культура в целом, включающая в себя государственную культурную политику, политические, экономические, юридические и иные аспекты жизни общества. Если исследователя интересует (впрочем, как и нас) экранное искусство, то средой для него станет вся художественная культура в целом, в том числе все другие виды искусства. В этом свете коллективная идентичность некоего множества людей представляет собой систему, образующуюся в результате коммуникативного взаимодействия личностных идентичностей этих людей с их обязательствами по отношению к конкретной социальной группе, а также с обращенными к ним ожиданиями со стороны группы. Кино предстает как один из элементов среды, в которую погружена коллективная идентичность.

Следует отметить, что в широком смысле системный взгляд на мир – это не только специальная методологическая установка ученого, исследующего какую бы то ни было реальность, но философская позиция, которой должен руководствоваться и исследователь, и обыватель, наблюдающий окружающий мир через такую («системную») координатную сетку – сформировавшуюся у него картину мира. Правда, человек, далекий от науки, о своем системном отношении к миру может и не подозревать, как не догадывался персонаж одной из пьес Мольера, что он говорит прозой.

Таким образом, любой объект является частью какой-либо системы, включающей совокупность неких объектов – даже планета Земля есть подсистема солнечной системы. Эти объекты в рамках системы взаимодействуют между собой, обеспечивая ей новые качества, выходящие за рамки

суммы качеств объектов, составляющих систему. А сама система погружена в некую среду, с которой она (в общем случае) обменивается информацией, энергией и материей. В изучении этих взаимодействий и их результатов – подсистем между собой и системы со средой – и состоит задача исследователя.

При этом следует учитывать, что эволюция любого исследуемого объекта происходит под влиянием двух групп факторов – генетических, внутренних и факторов, обусловленных влиянием внешней среды. Эту закономерность можно проиллюстрировать следующим примером. Если мы возьмем зерно пшеницы и поместим его в почву, то из этого зерна вырастет только колос пшеницы и ничего иного – сработает внутренний генетический фактор. Но это зерно может попасть в плодородную или неплодородную почву. Оценивать качество внешних условий можно в диапазоне от весьма благоприятных, позволяющих в полной мере развернуться генетическим возможностям объекта, до крайне неблагоприятных, приводящих к его гибели. Подобная модель работает во всех сферах, включая и сферу художественной культуры. И здесь каждый вид искусства (а внутри него творчество каждого художника) развивается в соответствии со своим «генетическим кодом», внутренней логикой развития, а социум, в который погружена сфера искусства, создает для реализации потенциальных возможностей каждого из его видов соответствующие условия. Практика показывает, что абсолютное благоприятствование среды часто сказывается негативно на развитии системы. Ей нужны некие трудности, преодолевая которые система находит оптимальную траекторию своего развития.

На траектории эволюционного развития, когда каждое следующее состояние системы закономерно вытекает из состояния предыдущего, могут возникать так называемые точки бифуркации, когда система оказывается на распутье. Перед ней открывается возможность выбрать траекторию дальнейшего развития, революционно отличающуюся от эволюционного периода ее развития. Причем в точках бифуркации система выбирает свой дальнейший путь случайным образом, правда, только среди принципиально возможных траекторий. А, как известно, случайность не прогнозируема, в то время, как на траектории эволюции работает трендовый прогноз. Например, кто мог предполагать в 1970-х гг. появление бытовой видео- и компьютерной техники, революционно реформировавших кинофикацию и кинопрокат, систему массовых коммуникаций?! Нашел ли кинематограф оптимальный путь дальнейшего развития? Это вопрос, на который пока нет однозначного ответа.



## § 2. КИНЕМАТОГРАФ В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ

Извлечем из предложенной выше системной модели систему «художественная культура» (искусство), которая при таком подходе становится средой для включенной в нее подсистемы – «кинематограф», и поглядим на него с системных позиций, т.е. рассмотрим его как самостоятельную систему.

Система «кинематограф» (кинопроцесс, киножизнь и т.д.) состоит из нескольких подсистем – кинопроизводства, хранения и распространения кинопроизведений (кинопрокат) и восприятия кинопроизведений аудиторией (кинофикация). Все эти подсистемы активно взаимодействуют между собой, в то время как кинематограф в целом также активно взаимодействует со средой – художественной культурой в целом. Именно эти подсистемы кинопроцесса и их взаимодействие являются объектом системного анализа.

При несомненном своеобразии каждого из блоков, образующих кинематограф, все они имеют принципиально общее свойство – зависимость от развития технических средств. Так, за свою не слишком долгую историю кинематограф, базирующийся на технических устройствах, пережил ряд революций. При своем рождении кинематограф – «Великий немой», боровшийся за свое место в ряду искусств и породивший первых кинематографических гениев, разработавших оригинальный язык этого нового вида искусства. Затем появились звук, цвет, широкий формат и панорамный экран, объемные (стерео) звук и изображение. Быстрыми темпами расширяется круг средств доставки кинофильмов и других произведений экранного искусства потребителям. Но все же следует отметить, что именно революционные изменения средств создания и транслирования потребителям звука и изображения в наибольшей мере – среди других видов искусства – обуславливают динамику и социально-эстетического, и художественного развития кинематографа. И в других видах искусства технические устройства, безусловно, расширяют палитру художественных средств, например, в сценическом искусстве – возможность использования крупного плана. Пишущие машинки уже вытеснены компьютерным набором. Обостряется конкуренция электронных книг с традиционными бумажными носителями информации. Но что очень важно, при этом принципиально не меняются технологические принципы создания и восприятия художественных ценностей. Как известно, кинематограф – близкий родственник театрального искусства, и прошло некоторое время, прежде чем он обрел собственный голос, сформировал собственную палитру средств художественной

выразительности. Кинематографические спецэффекты эпохи немого кино во многом были заимствованы у сценического искусства и – особенно – у эстрадных иллюзионистов. Другими словами, на заре кинематографической эры шел интенсивный процесс взаимодействия нового искусства с искусствами традиционными, и в этом процессе новичок на арене искусства вырабатывал свой художественный язык. Но взаимодействие кинематографа с искусствами традиционными не носило односторонний характер. Несомненно и влияние на них кинематографа, обретавшего свое место в системе искусств.

Так, под влиянием кинематографа театр и другие виды сценического искусства стали использовать крупный, средний и общий планы, появилась возможность использовать эффект монтажа с помощью быстрой смены сценических планов и сюжетов. Стала использоваться кинематограф и эстрада, включая в свои представления киносюжеты. В середине минувшего века была сделана попытка не просто использовать кино, но соединить в едином представлении кино и эстраду, когда по сюжету актеры выходили из экрана на сцену и уходили в экранное пространство (называлось это представление, созданное чехами, «Латерна магика»). Художественный язык кинематографа оказался психологически созвучным реалиям XX века. Он оказал воздействие даже на литературное творчество – от американца Джона Дос-Пассоса, объединявшего в своих романах беллетристику с документами, до современных литераторов, свободно монтирующих свои сюжеты и тексты.

Итак, базируясь на достижениях научно-технического прогресса, кинематограф постепенно стал не только неотъемлемым элементом системы «художественная культура», но и в значительной мере стал определять ее облик (что позволило нашему политику назвать его «важнейшим из искусств»). Кино действительно стало «важнейшим из искусств», потому что как никакое другое оказалось способным стать общегосударственным культурным явлением, формировать культурную идентичность социума, объединяя разноплеменный и слабограмотный народ в единое «Мы – советский народ». Идентифицирующий потенциал этого проекта не утратил силы и до сих пор.

Сказанное позволяет заключить, что сложившаяся система художественной культуры – это весьма динамичное образование, подсистемы которого активно прогрессируют в значительной мере под влиянием социокультурных изменений, научно-технических открытий и т.д. На эволюцию комплекса художественной культуры активно влияют процессы взаимодействия между его подсистемами. В результате, с течением

времени происходят качественные изменения в общем облике современного искусства. И, как уже было сказано, вся эта подвижная система искусств погружена в социум, в котором мы можем выделить так называемые «ближний» и «дальний» круги.

Что можно отнести к «ближнему» кругу? Вся совокупность факторов, влияющих на функционирование искусства непосредственно и воплощающихся в деятельности околокультурных социальных институтов, сообщающих статус и культурной деятельности, и культурным деятелям. Это, прежде всего, институты, вырабатывающие и осуществляющие культурно-управленческую деятельность и, в частности, конкретную практику раздачи бюджетных финансовых средств, участвующие в организации и проведении различных фестивалей и конкурсов, раздающих почетные звания и другие награды. В этом же «ближнем» круге находятся активно влияющие на художественный процесс всевозможные творческие объединения и союзы, художественная критика, эксперты, имеющие свои пристрастия в искусстве, и т.д. И над всей этой разнонаправленной совокупностью воздействий на художественный процесс витает рынок со своим универсальным критерием – оценкой экономической эффективности любого культурного деяния.

Есть и еще один сильнейший «фоновый» фактор, существенно влияющий на художественную жизнь и – особенно – на кинопроцесс. Это – глобализация, устранившая барьеры на пути обмена художественной информацией. Происходит формирование глобальной информационно-сетевой структуры, в которую включена и художественная информация, на базе научно-технического прогресса появляются новые каналы транслирования продуктов художественного труда (видео, Интернет, новые магнитные носители информации, прогресс кинопроизводства и кинопоказа). Одновременно, в частности в нашей стране, рыночные отношения выходят на доминирующие позиции в общественной жизни, в том числе и в художественной.

Понятно, что деление факторов, определяющих социальное функционирование художественной культуры на «ближний» и «дальний» круги, весьма условно. Но, продолжая принятую здесь парадигму, отметим, что к «дальному» кругу, не менее эффективно регулирующему социальное функционирование художественной культуры, следует отнести юридические и экономические правила (законы) существования искусства в социуме, а также наличие или отсутствие цензуры. Таким образом, исследование внутренних факторов системы «художественная культура» – поле деятельности искусствоведа, «ближний» круг

исследуется социологом и культурологом, а «дальний» круг – исследовательское поле для экономиста, правоведа и социолога культуры.

Культура, как всякая иная отрасль, обслуживающая социальные потребности, нуждается в ресурсах. Что это такое? Это, прежде всего, финансовые ресурсы, ресурсы материальные, кадровые и информационные. Главным держателем и распределителем всех этих ресурсов является государство. Тем необходимее ему процесс распределения ресурсов проводить на основе достаточно убедительной концепции культурной политики, желательно поддержанной обществом.

В новых условиях появились богатые люди, имеющие возможность точно поддерживать то или иное культурное начинание – спонсоры (ищущие в этой деятельности какую-то выгоду) и меценаты (оказывающие материальную поддержку вполне бескорыстно). Однако и в таких условиях главным субъектом культурной политики остается государство – распределитель основного объема ресурсов всех видов.

Несомненно, и по сей день в нашем отечестве те, кто находится у власти, т.е. распределяет ресурсы, хотели бы, чтобы искусство, прежде всего, обслуживало их интересы – работало на укрепление действующего политического режима. Однако сохранившиеся постперестроечные элементы демократии делать это открыто не позволяют.

Очевидно, что в кино как высокотехнологичном и потому высокозатратном виде искусства финансовый ресурс играет самую значительную роль в регулировании кинематографического процесса в целом. Именно это обстоятельство заставляет нас присмотреться к характеру взаимоотношений искусства и рынка.

Вопреки существующему мнению, рынок художественных ценностей вовсе не антагонист, не душитель художественной культуры, как его иногда трактуют. Он всего лишь инструмент, имеющий ограниченную сферу применения, и который нужно грамотно использовать только для решения присущих ему задач. Так, например, бесполезно возлагать на рыночные механизмы задачи приобщения населения к художественной культуре и развития искусства. Рынок для этого не приспособлен, для этого существуют иные социальные инструменты. Верно и то, что, резко ограничивая присутствие отечественных фильмов на киноэкране и, по сути, толкая национальное кинопроизводство на подражание Голливуду, рынок в кино не способен надлежащим образом участвовать в воспроизводстве коллективной идентичности социума. Восполнить этот пробел призвана государственная кинополитика.

Рынок художественных ценностей весьма специфичен. В частности, известно, что, поскольку в сфере искусства объективных оценок не существует, то представление покупателя о ценности того или иного факта художественной культуры, значимости для него художественных ценностей или услуг определяются в решающей мере эстетической подготовленностью (эстетической компетентностью) потребителя, которая базируется на его генетической предрасположенности и способности воспринимать факты данного вида искусства (например, отсутствие или наличие музыкального слуха). Важную роль играют также установки, сформированные в обществе. Так что один и тот же художественный продукт или услуга на художественном рынке будут иметь для различных покупателей неодинаковую ценность.

Уникальные художественные ценности, отражающие неповторимость личности создавших их художников, их реакцию на действительность, в которой им довелось жить и работать, выступая в качестве субъектов восприятия на рынке ценностей искусства, встречаются с дифференцированными художественными потребностями различных групп населения, отражающими их склонности и пристрастия в этой сфере. При этом некоторые люди интересуются широким спектром художественных ценностей, другие – предпочитают «свои» виды искусств и «своих» авторов. Эта реальная структура художественного спроса существует объективно и нимало не озабочена тем, как наличный, сложившийся на данный момент художественный спрос населения соотносится с так называемой «нормой» художественного вкуса, на которую нередко ориентируются специалисты в своих рекомендациях по оптимизации художественной жизни. Эти особенности взаимоотношений потребителей с художественными ценностями, функционирующими на рынке, следует учитывать при попытках регулирования этих взаимоотношений. Потому что в подобных условиях одно и то же регулирующее воздействие может вызвать неоднородную реакцию различных групп потребителей.

Всех потребителей художественных ценностей и услуг (а кинематограф – это услуга), с точки зрения их взаимоотношений с художественной культурой, можно расположить на условной шкале, один полюс которой составят люди, вполне равнодушные к внедомашним формам взаимоотношения с искусством и потому довольствующиеся домашними формами его потребления, а другой – тонкие знатоки соответствующего вида искусства, оценивающие его эксперты. Реальная, массовая аудитория любого вида искусства располагается между этими двумя условными полюсами. Более того, вполне вероятно, что один и тот же потребитель

может в своих отношениях с одним видом искусства тяготеть к одному полюсу, в то время как его общение с другим видом поставит его ближе к противоположному полюсу шкалы.

В свете сказанного очевидно, что реальная аудитория любого вида искусства, т. е. потребители художественных ценностей или услуг, расположится на шкале где-то между обозначенными двумя полюсами. Более того, вполне вероятно, что один и тот же потребитель может в своих отношениях с одним видом искусства тяготеть к одному полюсу, в то время как его общение с другим видом поставит его ближе к противоположному полюсу шкалы.

На предложенной шкале располагаются те любители, например, театра или кино, для которых не важно, какой фильм или спектакль показывают и на какой площадке. В этом случае мотивировка посещения учреждения культуры примерно такая: что-то мы давно не были в кино (театре, на концерте и т.д.). Эта часть аудитории ориентирована на соответствующий вид искусства и время от времени считает необходимым с ним общаться. Главный мотив здесь – выход «на люди». Но при этом такие люди не интересуются автором произведения или какими-либо подробностями, связанными с его созданием. Очевидно, что и для таких людей рынок художественных ценностей не очень отличается от рынка других потребительских товаров и услуг.

Близка к полюсу шкалы «знатоков» та часть аудитории искусства, чье поведение на рынке художественных ценностей и услуг характеризуется высокой избирательностью. Это люди с развитым художественным вкусом (с высокой эстетической компетентностью), по крайней мере, в любимом виде искусства. Такие потребители идут не просто в кинотеатр, на концерт или на выставку, но стремятся познакомиться с творчеством определенного художника или творческого коллектива, они сравнивают трактовки одного и того же сюжета, представленные различными художниками, они интересуются творческой историей художников. Для них акт восприятия произведения искусства – не просто проведение «культурного досуга», но глубоко интимный процесс сотворчества, приобщения к духовному содержанию, вложенному в произведение художником. Ясно, что для таких людей, которые составляют меньшинство аудитории любого вида искусства, творчество конкретного художника или коллектива приобретает черты уникальности, незаменимости. Другими словами, художник или творческий коллектив для этой части аудитории выступают на художественном рынке как монополисты – независимо от того, насколько богат на нем выбор художественных ценностей и услуг аналогичного вида.

Уникальный характер художественных ценностей делает бессмысленным – применительно к эстетически компетентной аудитории – разговоры о конкуренции, например, произведений Рафаэля и Леонардо, Тициана и Рубенса в сфере музейно-выставочного предложения или о конкуренции постановок пьес Шекспира и Мольера, Островского и Гоголя, а также фильмов классиков этого вида искусства – в сфере кинематографа. Уникальные художественные ценности, отражающие неповторимость личности создавших их художников, выступая в качестве объектов восприятия на рынке ценностей искусства, встречаются с дифференцированными художественными потребностями различных представителей потенциальной аудитории, отражающими их склонности и пристрастия в соответствующей сфере искусства. Эти особенности взаимоотношений потребителей с ценностями, функционирующими на художественном рынке, следует учитывать при попытках его регулирования, потому что в подобных условиях одно и то же регулирующее воздействие может вызвать прямо противоположную реакцию у различных групп потребителей.

Существенным обстоятельством, определяющим специфику рынка художественных ценностей и услуг, является тот факт, что в отличие от потребностей материального характера, которые – при всей их возможной изощренности – в принципе имеют пределы насыщения. Как отмечал А. Леонтьев, «предметно-вещественные «потребности для себя» насыщаемы, и их удовлетворение ведет к тому, что они низводятся до уровня условий жизни», духовные потребности принципиально не насыщаемы. Так, если по мере удовлетворения потребностей материального характера непременно наступает момент, когда они перестают быть актуальными, то по мере восхождения индивидуума по «лестнице» приобщения к тому или иному виду искусства (по мере роста его эстетической компетентности) для него потребность общаться с соответствующими произведениями становится все более настоятельной. Единственным ограничением (не считая материальных факторов) здесь остается ресурс свободного времени. Поэтому главную трудность в формировании аудитории любого вида искусства, т.е. его потребителей, составляет процесс первоначального рекрутирования новых представителей в ее состав. Эту задачу можно сформулировать как воспитание у людей потребности к общению с данным видом искусства. И по мере того, как человек приобретает все более глубокие навыки общения с произведениями данного вида искусства, он все в меньшей степени нуждается в каких-либо внешних воздействиях и стимулах для их потребления.

Предложенную линейную модель (шкалу) целесообразно трансформировать в модель пирамидальную, что нам даст возможность делать



нетривиальные выводы. Для этого возьмем декартову систему координат, по оси абсцисс расположим потребителей данного вида искусства по мере роста их эстетической компетенции (кстати, этот параметр мы до сих пор не умеем надежно определять и измерять), а по оси ординат – количество людей, имеющих соответствующую эстетическую компетентность. Очевидно, что мы получим пирамиду, потому что людей, слабо приобщенных к искусству, всегда значительно больше, чем знатоков-экспертов, умеющих тонко воспринимать художественные ценности. Для чего может понадобиться такая модель? Прежде всего, для того, чтобы, хотя бы на уровне теории, разделаться с проблемой «искусство и рынок».

Посмотрим на такую пирамиду, в которой представлены все зрители, в том числе и потенциальные, т.е. те, кто еще не приобщен к данному виду искусства (они расположены в области отрицательных значений эстетической компетентности). При этом, как уже было сказано, по мере роста эстетической компетенции доля таких потребителей искусства неуклонно уменьшается. Так что на этой пирамиде и люди в той или иной степени приобщенные к данному виду искусства, причем непосредственно, а не лежа на диване. В то же время, как известно, в наш динамичный век «лежащих на диване» значительно больше, чем тех, кто находит в себе силы и интерес посещать учреждения культуры.

В рыночной ситуации баланса спроса и предложения у каждого вида искусства (у каждого учреждения искусства) существует некий минимум посетителей, который обеспечивает покрытие расходов. То есть для каждого вида искусства на нашей пирамиде существует (или не существует, если предложение адресовано малочисленному элитному посетителю) некая горизонтальная линия, ниже которой расположено необходимое и достаточное количество посетителей, способных обеспечить баланс доходов и расходов. Для остального репертуара нужно искать иные вне рыночные доходы.

Реальная платежеспособная аудитория соответствующего вида искусства, как это очевидно, принципиально неоднородна. В ней доминируют эстетически не очень грамотные потребители художественной продукции. Их преобладающая численность в условиях рынка нередко вынуждает художников идти на компромисс, подстраиваться под массовый художественный вкус, тем самым обеспечивая экономический успех предприятия. Кстати, и в советское время представители союзных республик, входящие в репертуарный совет Госкино СССР, боролись за индийские мелодрамы, низко оцениваемые специалистами, но обеспечивающие планы по кассовым сборам.

Но рынок художественных ценностей чаще всего не бывает стихийным – обычно государство, имеющее в области культуры свои интересы, этот рынок регулирует. Опустим здесь много раз обсужденные методы административного регулирования художественной жизни (цензура и др.) и посмотрим, какие существуют возможности экономического регулирования рынка художественных ценностей.

Использование экономических рычагов регулирования рынка художественных ценностей и услуг предполагает воздействие как на их производителей, так и на потребителей. Можно, в частности, влиять на номенклатуру функционирующих на рынке художественных ценностей и услуг. Потому что государству и обществу небезразлично, какие именно произведения предлагаются потребителю: совершенствующие его вкус и художественные потребности или апеллирующие не к самым возвышенным струнам его души. Во втором случае общество может предоставить возможность производителям таких ценностей создавать их без всякой поддержки государства на свой страх и риск (естественно, если такая деятельность не запрещена законом), то есть полностью погрузить их в стихию рынка, свободного спроса и предложения. Государство может также ограничить функционирование таких произведений и услуг (например, ограничивая тираж кинофильма), а также ограничивая территорию и во время реализации той или иной услуги.

В случае же, если общество заинтересовано в преимущественном функционировании каких-то художественных ценностей или услуг, оно имеет возможность с помощью бюджетных средств или соответствующих фондов культурного развития поддерживать их производителей, создавая им более благоприятный экономический режим деятельности. В том числе финансировать создание конкретных произведений (аналог госзаказа), а также поддерживать текущую деятельность соответствующих учреждений художественной культуры. Общество, например, в лице государства может учреждать стипендии и иные пособия наиболее талантливым художникам, творящим в различных видах искусства и т.д. Все эти меры позволяют регулировать сферу производства художественных ценностей и услуг.

Экономическими мерами можно воздействовать и на поведение потребителей художественных ценностей и услуг. Например, используя ценовой механизм. Здесь возможны различные способы. Один из них состоит в том, что, дотируя работу дистрибьюторов и кинотеатров в целях продвижения к зрителю отечественных фильмов, а также компенсируя им часть понесенных в связи с этим расходов, можно ставить им условие –

ограничить цену кинобилета. А это сделает отечественную кинопродукцию более доступной для широких кругов потенциальных потребителей. Воздействие на цены может быть и более целенаправленным. В частности, можно установить льготные цены адресно – для определенных социальных групп: школьников и студентов, пенсионеров и инвалидов и т.д.

А теперь наложим на приведенные выше общие закономерности социального функционирования художественной жизни и способы ее регулирования на такую специфическую подсистему художественной культуры, как кинематограф.

В составе системы «художественная культура» широко понятая подсистема «кинематограф», как уже отмечалось, состоит из следующих блоков: создания кинофильмов, хранения и распространения произведений экранного искусства и восприятия (потребления) этих произведений.

Очевидно, что культурная политика в сфере кинематографа должна учитывать специфику каждого из указанных блоков. Следует иметь в виду и еще одно обстоятельство – фундаментальную зависимость экранных видов искусства от достижений научно-технического прогресса. И эта зависимость в эпоху быстрых перемен как в процессах создания кинофильмов, так и в их распространении и освоении, не дает возможности сформировать достаточно стабильную культурную политику в этой сфере – она должна корректироваться с учетом эволюции (а иногда и революционных изменений) технических средств создания и доставки экранного изображения потребителю.

Следует иметь в виду и основополагающую фундаментальную проблему – кинематограф как подсистема художественной культуры в пределах этой системы взаимодействует с другими подсистемами, оказывает на них определенное воздействие, но при этом испытывает некое влияние и с их стороны. И – соответственно – кинематограф, как и вся система художественной культуры, взаимодействует со средой – с обществом и его политико-экономическими, социально-психологическими и культурными факторами. Именно в системе таких сложных взаимодействий, многие из которых трудно достаточно отчетливо отследить, строго говоря, и необходимо формировать и осуществлять культурную политику в сфере кинематографа, что требует предварительной серьезной исследовательской работы. Теперь после замечаний общего характера взглянем с системных позиций на подсистемы кинематографа.

Подсистема фильмопроизводства – создание произведений киноискусства, т.е. формирование предложения на кинорынке. Как это отмечалось выше, на рынке киноискусства представлены потребители с самым раз-

личным уровнем эстетической подготовленности к восприятию произведений экранного искусства. Поэтому следует заботиться о кинопредложении, более или менее соответствующем диапазону спроса. Массовую публику не даст забыть рынок, ибо именно эта категория зрителей обеспечивает кассовые сборы. Так что, если взять фильмы, ориентированные на массовый коммерческий успех, особенно боевики, скроенные по голливудской колодке, то, видимо, было бы справедливо осуществлять финансирование их производства заинтересованными коммерческими структурами.

Но культурная политика в сфере кинематографа должна включать в себя и поддержку творческого эксперимента, производства фильмов, пока еще не понятных массовому зрителю, но открывающих новые пути в развитии киноискусства. А это задача государства.

Следующий блок – хранение и распространение произведений киноискусства, тоже связанный с формированием предложения на рынке киноискусства. И здесь роль государства весьма значима.

Государство заинтересовано в том, чтобы кинопроизведения, несущие в массы политические, идеологические, этические и иные ценности, способствующие упрочению коллективной идентичности социума в разных ее проявлениях, были доступны максимальному числу граждан. Для этого нужно обеспечивать максимальный тираж соответствующих кинолент, продвигать их к зрителю с помощью различных каналов транслирования – кинотеатров, телевидение, видео, DVD, Интернета и т.д. Реализация этих аспектов культурной политики требует от государства определенных организационных усилий и соответствующих материальных затрат.

Обратимся теперь к блоку восприятия произведений киноискусства. Научно-технический прогресс радикально изменил роль прокатного кино в художественной жизни общества. Так, если раньше кинотеатр был единственным местом, где можно было посмотреть фильм, то сегодня у кинотеатра появились сильные конкуренты – другие каналы транслирования кинофильмов. 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 транслирования 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.

## **Часть вторая**

---

### **Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности (case study)**

## **Глава I. Постановка проблемы: Кино в социально-функциональной перспективе**

### **§ 1. РОССИЙСКАЯ ИСТОРИЯ КАК ИСТОРИЯ РАСПАДА И ВОССТАНОВЛЕНИЯ ИМПЕРИИ**

Рубеж XX-XXI веков в России выдвинул на обсуждение множество новых, прежде, казалось бы, не существовавших вопросов. Один из них связан с проблематикой достижения единства и солидарности людей, которая в эпоху либерализации и возрождающегося в России в начале XXI века капитализма обостряется. Эта проблематика обсуждается и на уровне формирования в последних десятилетиях глобальной культуры, и на уровне возникших внутри отдельных стран противоречий, связанных с социальным расслоением, обособлением, индивидуализмом и вообще распадом между людьми традиционных связей, что естественно для переживаемой сегодня переходной ситуации.

На поверхностном уровне смысл этой ситуации заключается в распаде сложившегося социума и реставрации капитализма. Однако это обстоятельство явно не является абсолютно новым. Оно возвращает к проблемам, существовавшим в России в ситуации распада старой империи, т.е. к рубежу XIX-XX веков. Сегодня мы оказываемся на очередном витке распада империи, но империи не старой, царской, а уже большевистской, которая неожиданно и неосознанно возникла, несмотря на провозглашенные цели созидания самого справедливого общества, о чем нам приходилось писать подробно [1].

Принято считать, что в первых десятилетиях XX века история России началась заново или началась новая история России, в которой главным была реализация идеи социализма. Казалось, старая империя ушла в прошлое. Вообще, то, что на протяжении всего XX века происходило, во многом явилось реакцией на распад традиционной империи. Хотя старая империя и распалась, а ее история, казалось, уходила в прошлое, ее тень как бы витала над новой историей и, как это ни парадоксально, во многом ее определяла. В результате распада в начале XX века возникла смута, и вместо движения к социализму первоначально образовалась масса,

психология которой во многом стала определять разворачивающиеся в стране процессы, в том числе, и реализацию идеи социализма, которая осмыслялась чаще на уровне политики, а не психологии. Пришло время исследовать психологический аспект и, в частности, проблематику идентичности.

Сегодня становится более очевидным, что овладевший массой в период первых революций в начале XX века бунтарский дух постепенно иссякал и на поверхность выходил разбуженный страхом перед смутой консервативный психологический комплекс. То, от чего хотели освободиться и пролили столько крови, пришло снова, но уже в более жесткой форме. В этом случае нельзя не вспомнить знаменитое суждение Н. Чернышевского по поводу жалкой русской нации – нации рабов, высказанную им в его романе «Пролог» [2]. Кстати, В. Ленин сочувственно цитировал это высказывание Н. Чернышевского. «Откровенные и прикровенные рабы – великороссы (рабы по отношению к царской монархии) не любят вспоминать об этих словах, – пишет В. Ленин – А, по-нашему, это были слова настоящей любви к родине, любви, тоскующей вследствие отсутствия революционности в массах великорусского населения» [3].

В массовом сознании страх вызывал фантом диктатора, который первоначально таковым не воспринимался, тем более, что средства массового воздействия старались создавать его приемлемую ауру. Достаточно здесь вспомнить фильм М. Чиаурели «Клятва» и «Падение Берлина» с участием М. Геловани, создавшего образ «мудрого» и «человечного» диктатора. Приход и деятельность диктатора как реакция на революцию с ее лозунгами свободы составили значимый момент новой истории. Это восхождение диктатора как раз и является продолжением истории распада старой империи. Во многом этот распад определял движение последующей истории.

Этот момент объясняется необходимостью компенсации утраченной в результате распада старой империи солидарности людей, что в современной литературе принято называть идентичностью. Выясняется, что мало разрушить империю, необходимо вызвать к жизни институты, которые бы смогли заменить институты, функционирующие в империи. Но следовало еще осознать, а какие это институты и какие функции (явные или латентные) они осуществляли и действительно ли происходит замена старых институтов новыми. Совершенно очевидно, что в данном случае в обществе произошло расхождение между сознанием и бессознательным.



## **§ 2. КОЛЛЕКТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ПРОБЛЕМА, ОСТРОТА КОТОРОЙ ОСОЗНАЕТСЯ В ПЕРИОДЫ РАСПАДА ИМПЕРИИ**

Следствием утраты традиционной имперской идентичности явилось возникновение идентичности новой, обозначаемой как советская или социалистическая идентичность, вытеснившая на периферию национальные, этнические и конфессиональные различия между людьми. Существовала ли эта идентичность вообще? Если существовала, то была ли она и в самом деле новой? Вообще, была ли она идентичностью? Может быть, это была вовсе и не идентичность, а псевдоидентичность. Ответ на этот вопрос зависит от того, как сегодня происходящее в XX веке оценивать. Считаем ли мы, что все происходящее в политической истории XX века необходимо перечеркнуть или же важно в нем констатировать рациональное начало. Был ли период истории, связанный с попытками построить социализм, отклонением и заблуждением, т.е. в соответствии с Э. Дюркгеймом демонстрировал патологический фактор истории или же необходимо стоять на точке зрения, в соответствии с которой советская история была закономерным следствием предшествующих процессов, и эту патологию следовало пережить, и не было возможности ее избежать? Однозначного ответа на поставленный вопрос дать сегодня невозможно. Да и общество, когда на этот вопрос приходится отвечать, заметно раскалывается. Однозначный ответ на этот вопрос возможен лишь в том случае, если в обществе во взглядах на вещи существует единство, а этого сегодня явно не наблюдается.

Обозначая то, что имело место в предшествующую эпоху, не столько идентичностью, сколько псевдоидентичностью, мы не столько пытаемся встать на жесткую позицию критического отношения к политической истории XX века и ее отторжения, сколько ставим своей задачей использовать то, что В. Шкловский называл «остранением». Попробуем психологические процессы увидеть не исключительно в идеальном, а, в том числе, и в негативном свете. Ведь очевидно, что революционную и, в особенности, постреволюционную историю с ее тоталитарными установками отождествлять с историческим прогрессом невозможно. А, следовательно, и тот тип идентичности, что возникает в этом контексте, необходимо тоже подвергнуть критическому анализу.

Сталкиваясь на рубеже XX-XXI веков с трудностями поддержания идентичности, мы невольно склонны идеализировать исторические процессы. Кажется, они демонстрируют завидную солидарность не только индивидов, но и наций. И уж совершенно точно, в этот период идентичность не казалась проблемой. О ней вообще не рассуждали. Казалось,

ее не существовало, и в ней не было надобности. Но разве можно считать естественной ситуацию, когда идентичность во многом вызывалась к жизни с помощью внедрения в сознание людей отношения к остальному миру как враждебному, что не изжито и до сих пор. Но раз существуют враги внешние, то, следовательно, имеет место и враг внутренний, в изображении которого кино преуспело. Но даже если он отсутствует, то следует представить дело так, что он все же присутствует. Ничто так не сплочает людей как враг. Вот почему в стране постоянно разворачивались процессы, направленные на разоблачение «врагов народа». Поиск врагов внутренних, казалось, облегчал решение проблемы солидарности. Роль таких «врагов» приходилось «играть», в том числе, и многим заслуженным большевикам. Но чем страшней изображался враг, в том числе, и на экране, тем сплоченней становилось общество. Так, для формирования новой идентичности был вызван древнейший пещерный инстинкт выживания.

Очевидно, что в этой ситуации общество в своем развитии не прогрессировало, как стремились представлять происходящее большевистские идеологи, а регрессировало. Это обстоятельство, т.е. регресс можно иллюстрировать также с помощью трансформации общества, освободившегося от старой политической системы, т.е. империи, в империю нового типа. Длительное время Россия в этом своем качестве не осознавалась. Но очевидно, что политика Сталина связана именно с регрессом в имперскую идентичность. Экран продолжал доказывать, что это было движением в направлении нового, более справедливого общества. Поэтому ситуацию, когда отношения между обществом и государством разошлись, когда государство подавило всякую общественную инициативу, невозможно считать нормой. Это был явный шаг назад, а не вперед. И, наконец, регресс проявился не только в трансформации политической системы, но и в утверждении диктатора, в образе которого оживал архетип предка. Этот образ диктатора имел огромное значение в утверждении того типа идентичности, которую можно назвать имперской идентичностью.

Таким образом, невозможно идеализировать тот тип коллективной идентичности, что имел место на протяжении многих десятилетий, пока функционирование общества определяла большевистская власть. Точнее было бы этот тип идентичности подвергнуть пристальному анализу, попытаться выявить все его плюсы и минусы, полагая, что в реальной истории разворачивался грандиозный и непредсказуемый эксперимент. И тот факт, что к концу XX века он закончился крахом, тоже порождает сомнения по поводу того, имела ли место в реальной истории коллективная идентичность в ее идеальной форме.

Так что если мы и называем этот тип идентичности псевдоидентичностью, то это имеет под собой почву. В любом случае, кажется, что подлинная идентичность не должна возникать на основе исторического и психологического регресса.

### **§ 3. РЕГРЕСС КАК ПРИЗНАК ПЕРЕХОДНОЙ СИТУАЦИИ И КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ПРОГРЕССА**

Однако, может быть, истоком многих непредусмотренных и непредсказанных трансформаций, имевших место в XX веке, явилось то, что связано с распадом традиционных общественных структур и образованием массы, о чем мы имеем намерение говорить подробно. С этого момента, т.е. момента образования массы всякая коллективная идентичность возникает уже на принципиально иной психологической основе. Однако утверждать, что при большевистском режиме новая коллективная идентичность возникает в результате исторического регресса и образования на развалинах традиционных доиндустриальных обществ массы и, следовательно, признана за норму быть не может, мы вместе с тем в своих выводах не можем быть слишком категоричными. В данном случае следует, видимо, иметь в виду, прежде всего, беспрецедентность создавшейся в истории ситуации. Обратимся в связи с этим к Х. Ортеге-и-Гассету, который одним из первых обратил внимание на исключительность эпохи, связанную с возникновением феномена массы. Уж, казалось бы, кто как не Х. Ортега-и-Гассет омассовление представил как негативный исторический процесс. Между тем, в своих выводах философ весьма осторожен. Он вовсе не был склонен делать категорические выводы. Единственное, на чем он настаивал, так это на том, что с момента возникновения массы мир оказался в проблемной ситуации, и можно более или менее удачно лишь прогнозировать, что может произойти в дальнейшем.

Поэтому, констатируя в связи с процессами омассовления регресс в обществе, мы в то же время вовсе не исключаем того, что в переходной ситуации регресс может оказаться необходимым элементом в общих процессах трансформации общества и культуры, причем, элементом конструктивным и парадоксальным образом связанным с прогрессом. В качестве примера такой конструктивности регресса можно сослаться на художественный авангард начала XX века, демонстрирующий тяготение к архаическим формам, например, к геометрическому стилю, имевшему место на ранних этапах истории в разных регионах. Это, действительно,

воспринималось регрессом. Но кто может утверждать, что авангард как самое яркое проявление искусства XX века – это регресс? Чуть выше мы будем говорить о регрессивной тенденции в связи с кинематографом.

То же самое можно утверждать и по отношению к регрессивным процессам, имевшим место в обществе и культуре. Видимо, чтобы сделать шаг в сторону создания новых структур, не важно, в каких сферах это происходит, необходимо отступить назад, реабилитировать прошлые ступени развития, чего модерн, кажется, не допускает. Но если не допускает модерн, то подразумевает романтизм, установки которого в культуре последующей эпохи просматриваются. Таким образом, на чем можно в связи с нашей темой настаивать, так это на том, что в XX веке человечество вступило в такую эпоху, которая связана с экспериментом, с вторжением в историю непредвиденного и непредсказуемого. При анализе возникновения идентичности нового типа это обстоятельство приходится учитывать.

В своем знаменитом фундаментальном исследовании по социодинамике культуры П. Сорокин, идеи которого мы широко используем [4], превосходно показывает, как в истории постоянно происходит чередование трех типов культуры. Судя по всему, трансформация, развертывающаяся в XX веке, является универсальной, захватывая не только общественные структуры, но и культуру тоже. В действительности, как покажет П. Сорокин, происходящее невозможно осмыслить лишь на социологическом уровне.

Распадаются не только доиндустриальные общества, но и тот тип культуры, что когда-то возник после заката средневековой культуры. Соответственно, развертывается становление специфической культуры, которую он называет культурой идеационального типа с ее тяготением к сверхчувственному. В этом решающим, по мнению П. Сорокина, признаке новой культуры мы угадываем то, что так интересовало романтиков, реабилитировавших Средневековье и то, что было присуще именно средневековой культуре, а именно, потребность в наделении сверхчувственными признаками разных проявлений бытия, а, следовательно, в сакрализации различных проявлений жизни. Но как свидетельствует революционная и постреволюционная история России, в реальности как раз и происходил процесс наделения явлений революции сакральными коннотациями. Кинематограф мимо этой тенденции, о чем мы выше скажем подробно, не прошел. Так, мысль А. Швейцера, сказанная им в 1923 году по поводу того, что мир вступает в новое Средневековье, не кажется нам такой уж и неверной [5].

#### **§ 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 разнообразностью 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.

В данном случае мало констатировать зависимость кино от идеологии, политики и педагогики. Необходимо анализировать то, что идет от самого искусства. Естественно, власть контролировала производство фильмов. До нас дошли лишь те фильмы, которые, как казалось идеологам, способствовали формированию новой идентичности и, следовательно, соответствовали установкам власти. А. Кребер утверждает: «Создается впечатление, что большое число – вероятно, большинство – явно выдающихся индивидов не оставили следа в истории» [6]. Он имел в виду ситуацию

ослабления и угасания на определенном этапе функционирования общества культурной модели. Но в данном случае необходимо уточнить – той культурной модели, что была порождена в эпоху Просвещения и которую и пытались, извращая ее, реализовать большевики. В том-то и дело, что не только угасания, но и утверждения просветительской модели, о которой мы выше скажем более подробно, тоже своим следствием имело вытеснение на периферию выдающихся умов и талантов и можно даже утверждать, противодействие реализации этих умов и талантов.

Однако, как известно, связанный с бессознательной стихией художественный образ многозначен. Нередко он сохраняет и впускает в сознание и то, что под воздействием утверждаемой властью культурной модели вытеснено из психики в бессознательное. Однако полностью этот вытесненный комплекс все же не исчезает. Он требует своей актуализации если и не в форме непосредственного действия, то хотя бы в виде продуктов воображения, фантазии. Эту функцию иллюзорного проигрывания способных быть разрушительными реальных комплексов на ранних стадиях истории осуществляли мифы, а на поздних искусство. «Социальная функция мифологии – пишут О. Ранк и Г. Сакс – заключается, стало быть, в том, чтобы, насколько это вообще возможно, отводить вредные вытесненные стремления на путь фантастического удовлетворения и тем самым удалять их из области реального» [7].

Таким образом, культура, вызывая к жизни механизм компенсации, запрещает и одновременно разрешает разрушительные для нее комплексы. В этом смысле фильмы – это не только документы идеологического характера, но и документы, дающие информацию о разных состояниях массовой ментальности, не всегда совпадающих со сформулированными на очередном партийном съезде установками. Поскольку такие состояния не являются статичными, то мы, чтобы проследить динамику формирования новой идентичности и ее последующее разложение, попытаемся рассмотреть фильмы, выпущенные в разное время. Однако как бы не изменялось время, а, соответственно, и состояние массовой ментальности, принципиальным для нас будет отношение к кино как способу формирования и поддержания новой идентичности. Естественно, что, ставя акцент на этих обстоятельствах, мы оставляем без внимания многие другие стороны его функционирования, которые мы анализировали в предыдущем издании по социологии кино [8]. Какие надежды в этом смысле возлагались властью на кино? И, соответственно, как кино их оправдывало? На этом мы и сосредоточим внимание.

## **§ 5. РАСПАД ИМПЕРИИ КАК ВЫЗОВ. ЭКСКУРСЫ В ЭПОХИ СОЦИАЛЬНОЙ АНОМИИ**

Собственно, почему механизм идентичности следует осмыслить? Почему сегодня это превращается в актуальную проблему? Потому что мы снова, спустя столетие, возвращаемся к исходной точке, т.е. к распаду старой империи. Большевикизм с его бессознательной попыткой возродить империю больше не существует, а проблема остается. Следовательно, распад старой империи оказался Вызовом, на который творческий ответ еще не дан. Не случайно П. Гайденко пишет: «Русская смута, казавшаяся, вероятно, еще до первой революции, где-то в последнее десятилетие XIX столетия, судя по всему, еще не закончилась, и конец XX века в России возвращается к его началу» [9]. Это обстоятельство, т.е. исходная причина сегодняшней смуты обычно не учитывается. Видимо, это происходит потому, что история по-прежнему сводится к истории политических идей и их проведения в жизнь, а не рассматривается историей культуры. Лишь в том случае, когда под историей мы будем подразумевать функционирование культуры с присущими ей большими длительностями времени, нам может приоткрыться та связь между фактами, которая не просматривается в текущих политических процессах.

Тот творческий ответ, который был дан большевиками, оказался неверным. Проблема так и не была решена. Но, собственно, возникновение на рубеже XIX-XX веков в связи с распадом империи Вызова в российской истории беспрецедентным не было. Этому Вызову, в свою очередь, предшествовал распад «третьего Рима» или средневекового московского царства. Творческим ответом на этот распад и явилось возникновение петровской империи, столицей которой был Петербург. Но и этот вызов не был первым. Первым аналогичным вызовом в истории России был распад Киевской Руси. Творческим ответом на этот распад явилась, как известно, подхваченная от Византии идея «третьего Рима». Принимая во внимание эту логику развертывания в России инверсионных процессов, А. Ахиезер назвал ее инверсионной логикой в развертывании российской истории [10]. Ее смысл заключался в крутых разворотах истории, в перманентном отрицании существующего и готовность начинать существовать с чистого листа. От этой логики мы и сегодня недалеко ушли.

Конечно, историки, когда они описывают все эти процессы, обычно акцент ставят на стабильных фазах российской истории. Нам же, находящимся сегодня в ситуации социальной аномии, следует внимательно присмотреться к историческим ситуациям, что имели место между ста-

бильными эпохами, т.е. к ситуациям разложения и распада стабильных социальных организмов, какими в истории России были Киевская Русь, средневековая Московия и императорская Россия, т.е. к ситуациям распада традиционной и становления новой идентичности, способствующей консолидации и солидарности людей, без чего социум существовать не может. Мы должны к таким ситуациям в истории присмотреться потому, что сегодня мы оказываемся именно в такой ситуации. История поможет разобраться в текущем моменте.

В начале XXI века мы все еще находимся в ситуации, которая оказалась в результате имевшего место на рубеже XIX-XX веков распада императорской России. С точки зрения этого грандиозного по своей значимости события построение социализма должно оцениваться как второстепенное. Значимость построения социализма, как сегодня очевидно, кажется, в большей степени имеет вербальный смысл. Этому событию было придано внимание, которого оно не заслуживает. Ведь в реальности это построение оказалось катастрофой. Чем дальше мы уходим от распада императорской России, тем все более становится очевидным, что возникший на рубеже XIX-XX веков в российской истории Вызов все еще не получает разрешения. Лишь сегодня – на рубеже XX-XXI века его необходимо решить. Иначе Россия не будет иметь перспектив для дальнейшего развития.

Но чтобы отыскать новый творческий ответ, четвертый в истории России, необходимо понять, какие основные черты можно выделять в стабильном социальном организме, а также что является главным в той ситуации, которую Р. Мертон вслед за Э. Дюркгеймом называет социальной аномией. Стабильность здорового социума определяется сформировавшейся идентичностью или, иными словами, солидарностью представителей этого социального организма, хотя если принять во внимание не только противостояние разных сил внутри самого социума и расклад сил, установившихся в мире между разными народами, достичь этой солидарности необычайно трудно. Что касается внутреннего расклада, то здесь многое определяет запас пассионарной энергии и способность пассионариев вести за собой нетворческое большинство. Это обстоятельство и сегодня является проблемой. Ведь если иметь в виду кино, то очевидно следующее. В ситуации социальной аномии общественный резонанс будет иметь творчество лишь того режиссера, который представляет пассионарную группу, т.е. является пассионарием.

Но для понимания создавшейся ситуации важно учитывать и давление параллельно существующих альтернативных структур. Окидывая беглым взглядом историю России на всем ее протяжении, мы обнаруживаем,



например, сильное влияние на нее степных народов. Но на всем протяжении этой истории не менее сильным было и влияние Запада. Это влияние началось, как известно, вовсе не только с реформ Петра Первого, но еще с эпохи Алексея Михайловича. Петр Первый лишь оформил то, что созревало на протяжении XVII века как века социальной аномии и смуты. Но ведь и до XVII века случались ситуации, когда князья отдельных русских земель были готовы проводить прозападную политику. Если бы не данный Александром Невским творческий ответ, связанный с ориентацией на степные народы (откуда и появляется евразийский комплекс России), Россия могла бы приобрести совершенно западный вид, а, может быть (и это уже негативный вариант), и раствориться на Западе, попросту исчезнуть.

Повторим: сегодня следует внимательно присмотреться не только к благополучным историческим ситуациям, но к тем ситуациям в истории, для которых социальная аномия становится репрезентативной. Обратимся, в частности, к ситуации распада Киевской Руси и причине этого распада. При этом обратим внимание не на политическую суть дела, а на ту сферу, которая историками постоянно недооценивается, на сферу частной жизни людей. Один из выдающихся интерпретаторов истории Древней Руси Л. Гумилев, обращаясь к этому периоду, пишет: «Не пассионарное напряжение, а разнузданность инстинктов, характерная для инерционной фазы этногенеза, видна в этих и многих подобных событиях истории распада Киевской Руси» [11].

Собственно, в Киевской Руси Л. Гумилев зафиксировал то, что Э. Дюркгейм впервые называет социальной аномией, правда, он не пользовался терминологией патриарха социологической науки. Однако то, что констатировал в Киевской Руси Л. Гумилев, кажется удивительно знакомым. В очередной раз мы в истории попадаем в эту ловушку социальной аномии. Не преодолев ее, мы окажемся неспособными осуществлять пропагандируемую сегодня властью очередную модернизацию. Не случайно первой реакцией на эту разнузданность инстинктов уже в наши дни явилась агрессия верующих фанатиков и националистов, которая является столь же опасной, как и разнузданность инстинктов. Однако появление этой реакции свидетельствует о реальности пробуждения того инстинкта, который Я. Голосовкер называет «спасительным инстинктом» или инстинктом культуры, озабоченной активизирующимся варварством и отклонением от морального сознания [12]. Этот спасительный инстинкт, которому мы уделяли внимание в одной из своих книг [13], направлен на подавление и преобразование, а точнее, преображение низших влечений, на организацию либидинозной энергии. Это действие того самого механизма катарсиса,

значимость которого в свое время открыл еще Аристотель. Значимость этого механизма социология кино ощущает. Не случайно некоторые теоретики постоянно фиксируют одну из значимых функций кино – катартическую [14].

К сожалению, в последние десятилетия отечественное кино, попав в орбиту ослабления и угасания того, что А. Кребер называл культурной моделью, превратилось в транслятора инстинкта как реакцию на упразднение тоталитарного режима и, по сути, оказалось идущим на поводу низменных влечений, о чем и свидетельствует так называемая «чернуха» в кино. Казалось бы, именно это обстоятельство, т.е. возникновение спасительного инстинкта могло приостановить разрыв кино с аудиторией. Но этого пока не случилось. Спасительный инстинкт пробуждается в нашем кино слишком медленно. Тем не менее, эту ситуацию нельзя и преувеличивать. Уже появились режиссеры младшего поколения (например, А. Звягинцев и другие), продолжающие традицию А. Тарковского. Особенно обращает на себя внимание тяготение некоторых режиссеров к анализу внутрисемейных отношений. Но делается это уже совершенно иначе, чем это имело место раньше. Есть попытка сакральной интерпретации этой темы. Это позволяет надеяться на то, что появление спасительного инстинкта оздоровит атмосферу общества, будет способствовать возвращению в кинотеатры зрителей всех поколений.

## **§ 6. СОЦИАЛЬНАЯ АНОМИЯ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ КАК СЛЕДСТВИЕ РАСПАДА РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ И ЕЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕЦЕДЕНТЫ**

Ситуация надлома является константой для всех аналогичных ситуаций, а не только ситуаций, известных по российской истории. Например, все это известно по истории Древнего Рима, вернее, истории распада Древнего Рима. Известно, что имевшие место в Древнем Риме вакханалии были вызваны к жизни в результате попустительства римлян, проявляющих толерантность по отношению к другим религиям, в частности, по отношению к культу Диониса, под прикрытием которого, как свидетельствовал доклад одного из консулов сенату, «творились беспримерные преступления и бесстыдства» («Грязные надругательства чаще совершались мужчинами над мужчинами, чем мужчинами над женщинами. Те из мужчин, кто отказывался совершать насильнический акт мужеложества или отказывался сам подчиниться акту мужеложества, становился жертвой культа» [15]. Такой культ в среде римлян получил широкое распространение. Он свиде-

тельствовавший об упадке нравов и стал угрожать существованию Рима. В конечном счете, его запретили.

В своем фильме «С широко закрытыми глазами» (1999), поставленном по повести А. Шницлера, С. Кубрик показал разнузданную оргию, организованную строго законспирированным ночным клубом, члены которого – представители высших слоев общества. В какой-то степени представшие в венецианских карнавальных масках участники этого странного ритуала, происходящего в современном Нью-Йорке, напоминают существовавшие в Древнем Риме нравы. К весьма распространенному сравнению современной Америки с древним Римом можно добавить еще один признак, касающийся ночной жизни. Хотя все показанное С. Кубриком кажется всего лишь воображением испытывающего соблазн запретного плода преуспевающего молодого доктора Харфорда, пытающегося избавиться от скуки брачной жизни.

Эта разнузданность инстинктов была характерна и для распада императорской России на рубеже XIX-XX веков. В своей известной статье, опубликованной в 1909 году в сборнике статей о русской интеллигенции «Вехи» С. Булгаков констатировал: «Русская гражданственность, омрачаемая многочисленными смертными казнями, необычайным ростом преступности и общим огрублением нравов, пошла положительно назад. Русская литература залита мутной волной порнографии и сексуальных изданий» [16]. В журнале «Вестник Европы» за 1911 год мы находим такую констатацию. «Становится ясным, что в населении гуляет какая-то духовная зараза, которая кривит и уродует бытовую психологию. Она стала подтачивать в привычной и обязательной морали перегородку за перегородкой. Она омрачила в юности стыдливость, а у взрослых ослабила поддерживающие центры, и мы присутствовали при необычайной, отвратительной волне половых преступлений, трагических увлечений, насилий над малолетними и над старостью. В литературе ответною мутною волной прокатилась порнография. Загадочным образом духовная зараза увеличила до устрашающих размеров число убийств и самоубийств. Она ввела в жизнь новые, современные трагедии, драмы и фарсы, освещая их одинаковым красным огнем. Она сблизила и смешала в кошмарную смесь слезы и смех» [17].

Иллюстрацией того, что журналист называл «мутной волной» порнографии, может служить известный роман М. Арцыбашева «Санин». Режиссер А. Балабанов эту атмосферу, связанную с распространением подпольного бизнеса, производящего эротические фотоснимки и кинофильмы, воспроизвел в фильме «Про уродов и людей» (1998). Описывая

атмосферу 1910-х годов, А. Белый, кроме упоминания о штыках и пушках, застенках и кандалах, говорит о «разврате, повальном плясе, повальном пьянстве, повальном картежничестве и похабстве неприличных фотографических карточек, продаваемых в каждом писчебумажном магазине под покровительством московской полиции, видевшей в этом средство отвлечь молодежь от общественности» [18]. В этот контекст вписывалось и кино, которому часто предъявлялись обвинения, как сегодня это делается по отношению к телевидению, в том, что он провоцирует в жизни жестокость, демонстрируя эту жестокость на экране. Так, опровергая нападки на кино как стимулятор жестокости, журналист парировал: «Какое изображение может сравниться с тем, среди чего нам приходится жить в общественной жизни в настоящее время, чем полны столбцы газет!» [19]. Этой стороны вопроса мы касались в одной из своих ранних публикаций [20].

Что касается рубежа XIX-XX веков, то в этот период инстинкт получает художественную ауру, а, следовательно, и легализацию. Вообще, такая легализация была проделана еще в XIX веке Ф. Ницше. Открывая архаическую Грецию, он одновременно открывает способ выведения Запада из исторического тупика. Для него инстинкт в его исторических формах – далеких и близких – предстает символом утверждающей себя жизни безотносительно к нравственным нормам. Потом символисты, основываясь на этой ауре инстинкта, возведут на пьедестал и воспоют даже Сатану. Под влиянием этого настроения оказывается и кинематограф, о чем свидетельствовали, например, такие фильмы Я. Протазанова, как «Пляска смерти» (1916) и «Сатана ликующий» (1917).

Этот перелом не только в западной культуре, но и на определенном этапе во всех культурах фиксирует О. Шпенглер. Такой перелом он связывает с возвращением к природе. Выражением этой идеи он связывает не только с Руссо. «Руссо стоит рядом с Сократом и Буддой, двумя другими эпическими глашатаями больших цивилизаций. – пишет он – Его отрицание всех крупных культурных форм, всех многозначительных конвенций, его знаменитое «возвращение к природе», его практический рационализм не оставляют на этот счет никаких сомнений. Каждый из перечисленных пунктов препроводил в могилу тысячелетие внутренней жизни. Они проповедуют евангелие человечности, но речь идет о человечности интеллигентного горожанина, который сыт по горло поздним городом, а заодно и культурой, горожанина, «чистый» и, значит, бездушный разум которого ищет избавления от этой культуры и ее властной формы, от ее суровости, от ее внутренне уже не переживаемой и оттого ненавистной символики. Культура

уничтожается диалектически. Если мы проследим великие имена XIX столетия, с которыми связывается для нас это мощное зрелище: Шопенгауэр, Геббель, Вагнер, Ницше, Ибсен, Стриндберг, то взору нашему предстает то, что Ницше огласил в фрагментарном предисловии к своему незавершенному главному труду, именно: восхождение нигилизма» [21].

Как мы убеждаемся, в ситуации рубежа XIX-XX веков проявилось не только локальное, характерное исключительно для России противоречие. В ней, как свидетельствует суждение О. Шпенглера, получил выражение универсальный процесс. Но то же самое характерно и для сегодняшней ситуации. В начале XX века в инстинкте усматривали оздоровительное для социума начало. Приблизительно так разворачивается процесс и сегодня. Между тем, еще А. Шопенгауэр, без которого невозможно представить и философию Ф. Ницше, предупреждал, что индивидуалистическая воля (а под ней философ понимал, по сути, тот же инстинкт), столь характерная с некоторых пор для западной личности, опасна. Способом подавления и укрощения этой слепой воли А. Шопенгауэр считал укрощение страстей, что приводило его к идеализации восточных учений и выводу о необходимости ассимиляции Западом восточных практик. В России были и последователи Ф. Ницше, и его критики. Одни включали дионисийский комплекс Ф. Ницше в проект нового славянского Ренессанса, составной частью которого являлась реформа религии (Д. Мережковский), другие выступали с критикой Ф. Ницше (В. Соловьев).

Но эти процессы, связанные с мотивировками высвобождения инстинкта, затрагивали лишь высшие и узкие сферы. Что же касается остальной, в количественном отношении превосходящей части общества, то в этой среде инстинкт проявлялся стихийно. Это обстоятельство определяло возникшую в этот период социальную аномию. Однако любопытно, что с началом революции волна жестокости и преступности пошла на спад. Так, обсуждая этот вопрос в связи с популярностью в середине 20-х годов поэзии С. Есенина, Е. Преображенский констатировал: «До 1905 года было колоссально развито хулиганство. Явление имело массовый характер. Но приходит 1905 год, захватывает весь завод, масса рабочих хлынула в движение. И потом в числе наиболее активных членов наших организаций оказалась та самая молодежь, которая больше всего буйствовала и хулиганила перед 1905 годом. Она составляла кадры наших боевых организаций; все эти ребята оказались прекрасными бойцами за пролетарское дело, многие из них погибли в борьбе с царизмом, были казнены, расстреляны, многие сейчас в партии» [22].

Воскресивший не так давно образы романа М. Горького «Мать» на экране Г. Панфилов проиллюстрировал это в экранных формах. Мордобой, царивший на грязных улицах Сормова, прекратился, когда рабочие начали организовывать демонстрации, направленные против власти. Почему этот, казалось бы, уже неактуальный вопрос обсуждался в конце 20-х годов? Да потому, что разочарование в революционном идеале, особенно в молодежной среде, имело своим следствием вспышку жестокости и преступности, а также и тяготение к эротике, что имели место и в самом начале истекшего столетия» [23]. Не случайно еще и в 20-е годы выходили произведения, вроде романов Л. Гумилевского, И. Калининкова, П. Романова и С. Малашкина, в которых повествование было насыщено эротикой.

## **§ 7. ОТ КОНСТАТАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ АНОМИИ К ОТКРЫТИЮ ВАРВАРСТВА КАК ВНУТРИЦИВИЛИЗАЦИОННОГО ФЕНОМЕНА**

Уже в наше время распад большевистской империи сопровождался распространением видеосалонов, в которых начали показывать эротические и порнографические фильмы. Позднее для распространения этих столь с некоторого времени распространенных жанров Интернет предоставил колоссальные возможности. Эффект этого нововведения пока недостаточно осмыслен. Кино, естественно, не желает отставать от прогресса, и за два последних столетия в этом направлении преуспело. Наблюдения за тем, как современный кинематограф вписывается в характерное для распада большевистской империи общее падение нравов, помогает провести параллели между разными эпохами социальной аномии и обозначить их эпохами распространяющегося ныне варварства. Сегодня, когда мы убеждаемся в несостоятельности социализма в его большевистских формах, история снова нас сталкивает с уже имевшими место проблемами. Не случайно Д. Андреев так много внимания уделяет сексуальной сфере, констатируя ее недооценку для понимания различных состояний общества. Он утверждает, что в истории эту стихию обычно держат в строгой узде. «Но вряд ли выдержала бы долго эта узда, – пишет он – если бы она выражалась только во внутренних самоусилиях человека; если бы общественное принуждение не приходило ей на помощь в виде социальных и государственных узаконений. Здоровый инстинкт самосохранения говорит, что снятие запретов со всех проявлений сексуальной стихии без разбора чревато разрушением семьи, развитием половых извращений, ослаблением

воли, моральным растлением поколений и, в конце концов, всеобщим вырождением – физическим и духовным» [24].

Смута от распада старой империи, например, Н. Бердяеву диктует ставить вопрос о варварстве в его новых формах. Но в этой постановке вопроса Н. Бердяев не был ни одиноким, ни первым. Вот, например, какой диагноз Ф. Ницше ставил настоящему времени. «Воды религии спадают, оставляя за собою болота и лужи; нации вновь разделяются на враждебные лагерь... Нации... расщепляются и подрывают все, во что твердо верилось... Все встает на службу грядущему варварству... Очевидно, присутствуют силы, огромные силы, но силы дикие, изначальные и совершенно безжалостные...» [25]. Эта смута, т.е. активизация варварства в поздней истории возникает потому, что, как выражается Ф. Ницше, «культура это лишь тонкая яблочная кожица поверх пылающего хаоса» [26]. Русские философы рубежа XX-XXI веков этот провал в варварство продолжают ощущать и сегодня, о чем недавно напомнила Н. Мотрошилова [27]. Именно она предприняла в то же время и ретроспекцию в прозрения на эту тему в русской философии рубежа XIX-XX веков [28], когда эта тема в ситуации распада старой империи оказалась столь актуальной. В ситуации социальной анонимии как следствия распада империи можно усматривать исходную точку формирования тоталитарных режимов. Распад традиционной идентичности приводил к распаду социума, к атомизированности людей, что порождало потребность в единстве, утверждаемом любым способом, в том числе, с помощью диктатуры, что в истории XX века и произошло.

## **§ 8. ОМАССОВЛЕНИЕ КАК СЛЕДСТВИЕ РАСПАДА ИМПЕРСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ПОПУЛЯРНОСТЬ КИНО В ЭТОМ КОНТЕКСТЕ**

Проницательный аналитик тоталитарных движений Х. Арендт справедливо ставит акцент на том, что собственно тоталитарной системе предшествовала атомизированность людей. «Социальная атомизация и крайняя индивидуализация предшествовали массовым движениям, – пишет она – которые гораздо легче и раньше привлекали совершенно неорганизованных людей, типично «неприсоединившихся», кто по индивидуалистическим соображениям всегда отказывался признавать общественные связи или обязательства, чем социабельных, настроенных неиндивидуалистически членов традиционных партий» [29]. Но ведь именно этот процесс и развертывался на рубеже XIX-XX веков. Получается, что конкретная ситуация распада империи, породившая атомизированную массу,

стала реальной основой для возникновения специфической идентичности в границах тоталитарной системы. В данном случае важно отдавать отчет в том, что новая идентичность во многом явилась компенсацией утраченной имперской идентичности. Х. Арендт пишет: «Человека в нетоталитарном мире подготавливает для тоталитарного господства именно тот факт, что одиночество, когда-то бывшее лишь пограничным опытом сравнительно немногих людей, обычно в маргинальных социальных обстоятельствах, таких как старость, стало повседневным опытом все возрастающих в числе масс в нашем веке. Тот безжалостный процесс, в который тоталитаризм загоняет и которым организует массы, на поверку выглядит как самоубийственное бегство от этой реальности массового одиночества» [30].

Это суждение Х. Арендт интересно еще и тем, что оно также объясняет мгновенно вспыхнувшую потребность в распространении в стране синемаграфов. В какой-то степени уже сам факт утверждения кино как коллективного зрелища смягчал остроту возникающего в ситуации распада традиционного общества одиночества людей. Уже самим фактом возникновения кинематограф демонстрировал механизм компенсации. Столь характерная особенность русской культуры, которую многие теоретики обозначают как соборность, т.е. особого рода единение и солидарность, казалось возрождалась в форме синемаграфов. Получалось так, что храмы пустели, как это происходит в одном из фильмов И. Бергмана, а синемаграфы наполнялись массовой публикой. Кино воспринималось религией нового типа, религией светской. Новая техническая новинка мгновенно наполнялась духовными, а точнее, религиозными коннотациями.

В 1907 году, когда от синемаграфа многие презрительно отворачивались, А. Белый, подобно тому, как в XIX веке В. Белинский призывал умереть в театре, призывал – ходите в синемаграф. Он пишет: «Синемаграф – клуб: здесь соединяются для того, чтобы вывести нравоучение, попутешествовать в Америку, познакомиться с производством табака на Филиппинских островах, посмеяться над глупостью полицейского, повздыхать над продающей себя модисткой, собираются, чтобы встретить знакомых – все, все: аристократы и демократы, солдаты, студенты, рабочие, курсистки, поэты и проститутки. Они – точка единения людей, разочарованных в возможности литературного, любовного единения. Приходят усталые, одинокие, и вдруг соединяются в созерцании жизни, видят, как она многообразна, прекрасна, и уходят, обменявшись друг с другом взглядом случайной, а потому и более ценной, солидарности: эта солидарность не вытекает из чего-либо предвзятого, а из сущности человеческой натуры. Быть может, одинокие, разочарованные люди только потому и ве-



рят в свет, вопреки всему, что они ходят в Синемотограф. Синемотограф возвращает им любовь к жизни. Да, это несомненно, и кто мне докажет обратное?» [31]. С тех пор появилось много работ, в том числе, и о массовости кино [32], однако этот социально-психологический аспект кино как средства массового воздействия и его функционирование в ситуации социальной аномии так и не был подвергнут обстоятельному исследованию. Приходится возвращаться к этому вновь, фиксируя внимание на той особенности кинематографического зрелища, которая позволяет видеть в нем средство утверждения коллективной идентичности.

## Литература

1. *Хренов Н.* Художественная культура эпохи надлома империи в цивилизационном контексте. В кн.: Искусство эпохи надлома империи: религиозные, национальные и философско-эстетические аспекты // М., 2010.
2. *Чернышевский Н.* Полное собрание сочинений., т. 13. // М., 1949. С. 197.
3. *Ленин В.* Полное собрание сочинений., т. 26. // М., 1961. С. 107.
4. *Хренов Н.* Переходность как следствие колебательных процессов между культурой чувственного и культурой идеационального типа. В кн.: Переходные процессы в русской художественной культуре. Новое и Новейшее время // М., 2003.
5. *Швейцер А.* Культура и этика // М., 1973. С. 49.
6. *Кребер А.* Избранное: природа культуры // М., 2004. С. 19.
7. *Ранк О., Сакс Г.* Значение психоанализа в науках о духе // СПб., 1904. С. 94
8. Социология и кинематограф (Ответственный редактор *М. Жабский*) // М., 2011.
9. *Гайденко П.* Владимир Соловьев и философия Серебряного века // М., 2001. С. 8.
10. *Ахизер А.* Россия: критика исторического опыта., т. 1 // Новосибирск., 1997.
11. *Гумилев Л.* Древняя Русь и Великая степь // М., 1992. С. 333.
12. *Голосовкер Я.* Логика мифа. // М., 1987. С. 136.
13. *Хренов Н.* Человек играющий в русской культуре // СПб., 2005.
14. *Жабский М.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969-2005) // М., 2009. С. 129.
15. *Мадден Т. Ф.* Империя доверия. Как Рим строил Новый мир, как Америка строит новый мир // М., 2011. С. 70.
16. Вехи. Сборник статей о русской интеллигенции // М., 1990. С. 27.
17. Вестник Европы // 1911., № 12. С. 353.
18. *Белый А.* Между двух революций // М., 1990. С. 289.
19. *Федоров К.* Вреден или полезен кинематограф? // Кино., 1907., № 5. С. 2.
20. *Хренов Н.* Психология города и взаимодействие зрелищ и публики в конце XIX – начале XX века. В кн.: Художник и публика // Л., 1981. С. 67.

21. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории // М., 1993. С. 537.
22. Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина // М., 1927. С. 57.
23. Хренов Н. Массовые реакции на искусство в контексте исторической психологии. В кн.: Художественное творчество и психология // М., 1991.
24. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории // М., 1991. С. 263.
25. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования // СПб., 2004. С. 345.
26. Ясперс К. // Указ. соч. С. 337.
27. Мотрошилова Н. Цивилизация и варварство в эпоху глобальных кризисов // М., 2010. С. 337.
28. Мотрошилова Н. С. Франк и Н. Бердяев о «новом варварстве». В кн.: Культура и форма // М., 2010. С. 173.
29. Арендт Х. Истоки тоталитаризма // М., 1996. С. 421.
30. Арендт Х. // Указ. соч. С. 620.
31. Белый А. Синематограф. Киноведческие записки // 1995., № 28. С. 102.
32. Феномен массовости кино (Ответственный редактор М. Жабский) // М., 2004.

## **Глава II. Кино как средство массового воздействия и его потенциал в формировании и поддержании коллективной идентичности**

### **§ 1. КИНО КАК СРЕДСТВО МАССОВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ**

В данном исследовании попробуем также коснуться темы, позволяющей распознать в кино чрезвычайно значимую для него как разновидности средств массового воздействия функцию общения, а именно, зрелищного общения. Еще в самом начале проявленного со стороны науки интереса к средствам массовой коммуникации, который имел место в момент распространения телевидения, появились теоретические концепции, в которых утверждалось, что средства массовой коммуникации необходимо отделить от средств массового воздействия, требующих специфического подхода, в том числе, распознавания и описания. Под средствами массового воздействия подразумевались именно зрелища, имеющие, в отличие от средств массовой коммуникации, и свою специфику, и длительную историю. Так, настаивая на таком разграничении, А. Волков фиксирует возникновение средств массового воздействия в глубокой древности, о чем свидетельствует существование пантомимы, древнегреческого и римского театра, стадиона, цирка, церковной службы, народной мистерии, фарсы Средневековья, различные формы публичной речи, спортивные состязания и т.д. [33]. Сюда же, стало быть, следует отнести кино и телевидение. В какой-то степени эту идею мы пытались реализовать в одном из своих исследований [34]. В данном случае этой темы мы касаемся в связи со способностью кино осуществлять функцию разрушения традиционной и формирования и поддержания новой коллективной идентичности.

Перед тем, как продемонстрировать историю становления новой идентичности и участия в этом процессе кино, попробуем остановиться на исходной точке, т.е. возникновении в российской истории в связи с распадом империи Вызова. Попробуем представить, как в эту ситуацию социальной аномии кино как зрелище вписывается. Кинематограф – феномен, который трудно понять исключительно как выражение ценностей какого-то профессионального сообщества, социальной группы или субкультуры, хотя, разумеется, восприятие каких-то конкретных произведений может нести на себе печать социальной стратификации. Собственно, именно на этом аспекте социология и ставит акцент. Иначе говоря, кино недостаточно

связывать с выражением мировосприятия какого-то одного сегмента общества. Во многом кино является выражением духа массы, а, следовательно, любая попытка соотнести его функционирование с какой-то частью общества будет неполной и обречена на неудачу. Важно отдавать отчет в том, что кино появляется в тот момент, когда в культуре все становится преимущественно массовым. Кино тоже становится средством утверждения этого духа массовости. Более того, лишь этот дух массовости и достигает с появлением кино пика своего выражения.

Иначе говоря, появление кинематографа связано с какой-то специфической формой переходности в обществе. Эта переходность связана с тем, что в докинематографический период элита и масса находились в иных отношениях, чем это будет иметь место в кинематографический период. Апофеоз массовости привел к новому и отнюдь не высокому статусу элиты. Если эти социальные сдвиги не учитывать, то в функционировании кино мы не поймем чего-то очень существенного. Конечно, эта переходность требует социологического подхода. Но без нее существенные признаки кино не будут ясны. Поэтому попробуем обнаружить социологические и социально-психологические концепции, которые эту переходность помогут осмыслить. Именно этим духом массовости кино резко отличается от традиционных видов искусства, скажем, от музыки или живописи, история которых связана с локальными группами общества, описанными, например, Т. Адорно применительно к музыкальной сфере, или субкультурами. Да, собственно, до XX века приобщенные к музыке и были в какой-то степени одной из субкультур. Искусство вообще было связано лишь с придворными кругами, аристократией, дворянскими салонами и т.д. [35].

## **§ 2. КИНО КАК ЗРЕЛИЩЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ЗРЕЛИЩА КАК СОЦИАЛЬНОСТИ В ЕЕ ЭЛЕМЕНТАРНОЙ ФОРМЕ**

Кроме этой особенности функционирования кино, откладывающей печать на его природу, отметим и еще один существенный его признак, а именно, рассмотрим его разновидностью зрелища и попытаемся отыскать ему место в истории зрелищ. Существенно, что сам факт лидерства зрелищ в культуре XX века также свидетельствует о той ситуации регресса, которая характерна для истории XX века. Судя по всему, если мы обнаруживаем его зрелищную природу, кино подхватывает и на новой технической основе развивает то, что заложено в зрелище как таковом вообще. Кино в любых его формах и проявлениях выражает сущность зрелища как такового.

Само же зрелище несет на себе печать ритуала, т.е. сакрального действия, в котором обязаны принимать участие все члены какого-то сообщества, чаще всего локального, ведь речь идет о традиционных или даже архаических обществах. В XX веке таким традиционным обществом или, как выражается М. Маклюен, деревней предстает человечество в целом. Это обстоятельство становится знаком существования того, что сегодня подразумевается под глобальной культурой. Функционирование кино культуру в этом направлении заметно продвигало. Кино как зрелище продолжает воспроизводить ритуал как архетип не только в коммуникативном смысле, но и в своем содержательном значении. Анализируя некоторые советские фильмы, мы уже отмечали в них ритуальный смысл сюжета [36]. Вот эта активность архетипа в зрелище, да, собственно, и само зрелище как архетип является подтверждением разворачивающихся процессов регресса.

Следовательно, в зрелищах есть некая константа, которая сопровождает его вообще на всем протяжении истории, не важно, какую культуру или какое общество оно представляет. В данном случае также не важно, о какой исторической эпохе идет речь. Как полагает приблизившийся к наиболее адекватному определению предмета А. Банфи, зрелище вообще является выражением духа коллективной солидарности и вообще всякой социальности, поскольку возвращает к первичному и, казалось бы, давно преодоленному в истории проявлению социальности. При определении функции кино как функции поддержания идентичности этого обстоятельства невозможно не учитывать. Констатируя зрелищность и социальность как синонимы, А. Банфи пишет: «Поначалу социальность в своей совокупности может быть зрелищем самим по себе, и таким оно оказывается того, когда освобождается как от внутренних иерархических расслоений, требующих от него практической функциональности, так и от фрагментарности и обособленности индивидуальной деятельности, иными словами, когда оно предстает единым в своей свободе, богатстве, разнообразии отношений, т.е. в развлечениях, в празднествах» [37].

После этого заключения А. Банфи становится более понятным наблюдения А. Белого над реакциями публики в ранних синематографах, убегающей от разобщенности и атомизированности существования. Естественно, что, имея намерение рассмотреть кино в функции формирования и поддержания идентичности, мы не можем не учитывать отмеченный А. Банфи признак, весьма для природы зрелища во всех его формах репрезентативный. Стоит ли доказывать, каким эффективным оказалось кино как зрелище в ситуации распада империи, т.е. упразднения иерархии социума, деятельности социальных институтов, соответствия каждого человека своей

социальной роли и возникновения новых отношений между элитой и нетворческим большинством.

Когда люди собираются в толпу, то это их совместное пребывание в толпе является одновременно уже зрелищем и в то же время состоянием социальности в ее архаических формах. В своем известном сочинении Г. Лебон объясняет, что происходит в толпе с отдельным индивидом. Он делает это исходной точкой и предметом особого направления в науке – психологии масс, которая, несомненно, полезна при рассмотрении проблематики коллективной идентичности. Психология масс будет разделом в той истории и психологии зрелищ, которая когда-нибудь будет создана, и по поводу которой мы неоднократно уже высказывались [38]. Исследование Г. Лебона является первым опытом осмысления переходности, в контексте которой кино появляется. Именно Г. Лебону удалось показать, что взаимоотношения между элитой и массой уже в XIX веке радикально изменяются. Эти изменения связаны с оттеснением элиты как авангарда общества, задающего самые разные установки в культуре, в том числе, и художественные, и с превращения массы в ведущую силу истории, а, следовательно, и диктующую в сфере искусства свои вкусы.

Таким образом, функционирование зрелища уже может быть предметом внимания в нескольких смыслах. Например, в смысле сакральном, поскольку оно всегда воспроизводит ритуал, в границах которого в архаические эпохи рождаются все искусства. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что в случае со зрелищем мы имеем дело с феноменом культуры. Ведь искусствовгенез разворачивается одновременно с культурогенезом и в контексте культурогенеза. Но не менее значимым здесь оказывается и смысл социальный, поскольку, в соответствии с А. Банфи, зрелище сохраняет в себе первичный смысл социальности. Следовательно, следующее значение зрелища связано с пониманием его как явления общества. Так мы зафиксировали культурологический и социологический смыслы кино. Зафиксировать их помогает представление кино как зрелища.

Однако трансформация индивидуального сознания в ситуации, когда установки задает уже не элита, а масса, требует вмешательства третьей науки, а именно, социальной психологии или, как она раньше называлась, психологии масс. В истории масс были свои приливы и отливы. Каждое новое средство массового воздействия, будь то кино, телевидение или Интернет, демонстрирует особую форму массового поведения. Появление в конце XX века новых технологий и прежде всего Интернета свидетельствует и о новых формах массового взаимодействия, а, следовательно, и о новой волне интереса к психологии масс как научной дисциплине.

Например, эстафета революций, прокатившихся по многим обновляющим свои политические структуры странам и на этот раз захватившая, в том числе, и страны Ближнего Востока, развертывалась не без участия всемирной паутины. Касаясь вопроса о том, что новые технологии сделали возможными переход от племен к народам и всемирным союзам, Г. Рейнгольд пишет: «ЭВМ и Интернет закладывались их создателями, но то, как люди будут пользоваться ими, не закладывалось ни в какую технологию, и ни их создатели, ни продавцы не предвидели наиболее революционные приложения этих устройств» [39]. Именно это стихийное овладение кино в эпоху восстания масс оказалось настоящей революцией в культуре.

### **§ 3. ЗРЕЛИЩЕ КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ ПСИХОЛОГИИ МАСС**

В связи с трансформацией сознания отдельного человека в толпе, воспринимающей зрелище или, лучше сказать, принимающей участие в зрелищной акции, можно уже говорить о третьем аспекте зрелища, который ближе к психологии. В XIX веке эту особенность зрелища прописывали по ведомству психологии масс. Позднее психология масс стала рассматриваться разделом или социологии или социальной психологии. Последнее кажется более точным. Уже в наше время С. Московичи попытает воссоздать историю становления этой парадигмы в науке [40]. Он снова вернется к наблюдениям и выводам Г. Лебона, высоко их оценивая. В частности, он прокомментирует тезис Г. Лебона о причинах гипнотической притягательности зрелища. С его точки зрения, эти причины связаны с тем, что зрелище, несмотря на то, что оно функционирует в иерархических обществах, тем не менее, ассоциируется людьми с отсутствием социальной иерархии, переживаемым человеком как бремя. По сути, речь идет о способности зрелища смягчать фактор социального отчуждения. Иначе говоря, в реакциях на зрелище актуализируется принцип контраста или компенсаторный фактор, который когда-то попытался объяснить Ф. Ницше, воскрешая в своем трактате «Рождение трагедии из духа музыки» дионисийский инстинкт, упраздняющий императивы аполлоновской культуры с присущей им социальной иерархией и индивидуализмом, что ощущалось греком как бремя.

Если применительно к зрелищу речь идет об упразднении иерархии, то ведь в этом случае оно, кроме всего прочего, символизирует утопию. Вот еще один значимый аспект зрелища, который будет очевиден лишь в том случае, если отдавать отчет в типе общества, в котором зрелище функционирует. Зрелище предстает идеальным обществом, символом

равенства, а, следовательно, антагонистом собственно общества, реального общества в его поздних формах с его статусностью и иерархией. Современные исследователи воздают должное возникшей еще в XIX веке психологии масс как научному направлению, приковавшему внимание к новой реальности – массе. Так, С. Московичи пишет: «Психология толп открыла энергию коллективных феноменов в то же самое время, когда физика – явление ядерной энергии» [41].

Само сопоставление этих объектов науки – психологии масс и ядерной энергии о многом свидетельствует. Это открытие в науке нового объекта, к сожалению, не совпало с установками сторонников либерализма XX века, т.е. с идеалами демократических обществ, исключающих из соответствующей им картины мира фигуру вождей. Именно поэтому С. Московичи утверждает, что эта наука оказалась непонятой. Во многом еще и потому, что, ставя акцент на единоличной власти, она противоречит демократии [42]. Это доказывает, что предостережения и прозрения мыслителей XIX века во внимание не были приняты. «Выдающиеся европейские ученые и государственные деятели с первых лет XIX века и позже – пишет Х. Арендт – предсказывали приход массового человека и эпохи масс. Вся литература по массовому поведению и массовой психологии доказывала и популяризировала мудрость, хорошо знакомую древним, о близости между демократией и диктатурой, между правлением толпы и тиранией» [43]. Исследователи, недооценивающие проблематику психологии масс, принимали желаемое за действительное. Но последнее, в конечном счете, все равно приходилось принимать во внимание, как и осмысливать, в том числе, и в кинематографических формах.

Если исходить из реальности, то, как оказалось, в политической истории XX века диктаторские режимы, значили не меньше, чем демократические идеалы, воплощение которых в социальной реальности часто и оказывалось причиной появления вождей, образы которых в массовом сознании функционировали как то, что напоминает «звезд» [44]. Действительно, с некоторых пор система звезд больше не ограничивается миром зрелищ, простираясь на многие сферы, в том числе, и на политику. Касаясь неразличимости в массовом сознании реальности и иллюзии (а эту неразличимость Г. Лебон как раз и считал одним из признаков психологии масс), С. Московичи утверждает, что, постигая эту истину, вождь обязан быть лицедеем. «Нужно, чтобы вождь был непосредственным, как и актер, – пишет он – Он выходит из своего духовного пространства, чтобы сразу погрузиться в духовную жизнь публики. Обольщая толпу, он обольщает самого себя. Он действует в унисон с массами, воскрешает их воспоминания,



озаряет их идеалы, испытывает то, что испытывают они, прежде чем вернуть их и попытаться увлечь своей точкой зрения» [45].

В цели вождя входит превращение любого события, которое он хотел бы подать как значительное, в зрелище. Не случайно А. Антонов-Овсеенко в реализации политических установок Сталина обнаруживает театральные приемы. «Театр Иосифа Сталина – явление уникальное во времени и пространстве. Спектакли шли непрерывно, сливаясь в единое, на три десятилетия, действо. Сценой ему служила вся страна – от Красной площади до Колымских лагерей» [46]. Вождь уводит толпу от реальности и творит с помощью зрелища лучшую реальность, более соответствующую чаяниям толпы. «Его талант – пишет С. Московичи – состоит в превращении событий, коллективных целей в представления, которые потрясают и возбуждают. С ним банальное становится необычным. И он думает об этом ежеминутно. Наполеон или Цезарь в суматохе, после сражений всегда думают о зрелище, которые они представляют, о формулировках, способных его зафиксировать в умах всех» [47].

#### **§ 4. ЗРЕЛИЩЕ КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ И МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН**

Вторжение зрелища в политику характерно не только для XX века. Этот процесс предшествует появлению кинематографа и фиксируется еще с XIX века. Так, Р. Сеннет об этом говорит в связи с зарождением новой модели политического поведения в том обществе, в котором ведущей силой был не рабочий, а буржуа. «В трудные времена буржуазии иногда удавалось подавить волю бунтующих рабочих, – пишет он – с помощью кодекса поведения личности на публике. Это стало возможным благодаря новому типу политика – актера. Актера искусного, умеющего повлиять на рабочую публику, имеющего достаточно авторитета, чтобы привести ее в состояние безмолвного повиновения – то самое, в которое публика буржуазная приходила по доброй воле, оказавшись в храме искусства» [48]. Для Р. Сеннета примером способного усмирять толпу политика-актера явился Ламартин («Когда Ламартин выходил к людям, они забывали о своих требованиях; иными словами, его личность подавляла их стремления выразить собственные интересы. Ламартин стал их дирижером» [49].

Так мы обнаруживаем, что зрелище в его элементарном значении, т.е. как символ социальности этого своего признака не утрачивает и в поздней истории. Возникшие в воображении художника и действующие на сцене или на экране герои могут восприниматься «вождями» массы.

И наоборот, реальные политики могут восприниматься массой в ауре вымышленных героев, звезд. Но, может быть, можно выразиться и еще более точно. И реальный политический деятель, и персонаж зрелища способны восприниматься в ауре «культурного героя», т.е. мифологического героя. Чтобы утвердиться в понимании культурного героя применительно к поздней истории, обратимся к элементарному его определению. Правда, это определение принимает во внимание лишь мифологию в ее первичном, т.е. архаическом смысле.

Как гласит определение, культурный герой добывает или впервые создает различные предметы культуры (огонь, культурные растения, орудия труда), учит охотничьим приемам, ремеслам, учреждает социальную организацию, брачные правила, ритуалы и праздники [50]. Конечно, политическая история последних столетий радикально изменяет деятельность «культурных героев», но за ними по-прежнему оставляется право учреждать то, чему в истории не было прецедентов. Разве Ленин не ставит своей целью построение общества того типа, которого в истории еще не было? Разве Сталин не осуществляет ради решения этой ленинской задачи коллективизацию и индустриализацию? Так, экранные персонажи советского кино часто воспроизводят один и тот же архетип культурного героя [51]. Они претендуют на утверждение того, чего в истории еще никогда не было и ради этого готовы принести в жертву и свою жизнь, и жизнь других людей. Часто таких жертв оказывается слишком много, а главное, с точки зрения современного рационализма они не являются оправданными.

Так, мы обнаруживаем еще один признак зрелища, свидетельствующий о нем как о мифологическом феномене. Когда Э. Юнгер пытается найти понятие, позволяющее осмыслить переходность эпохи от XIX века к веку XX, а точнее, как он выражается, от одного гештальта к другому, то он касается и мифа. Актуализация мифа в границах того или иного гештальта продвигает в осознании проблематики коллективной идентичности, чему мы выше уделим значительное внимание. В констатации Э. Юнгером переходности главным является смена бюргерского или либерального гештальта гешталтом рабочего, что в России обычно обозначали пролетарской культурой. Называя рабочего «победителем», точнее, творцом нового мировоззренческого гештальта, что вообще-то вполне реально, Э. Юнгер пишет: «Подобно тому, как победитель пишет историю, то есть творит для себя свой миф, он определяет и то, что должно считаться искусством» [52]. Здесь искусство очень точно соотносено с мифом, точнее, с той разновидностью мифа, что возникнет в контексте гештальта рабочего. Собственно, пытаясь поставить проблему актуальности проблематики кол-

лективной идентичности, мы сопоставляем происходящее в советской истории в первой и во второй половине XX века [53]. Однако важно отдавать отчет в том, что становление той идентичности, что связана с коммунистической идеологией, разворачивается в контексте гештальта рабочего. Ведь творцом социализма как раз и призван был быть именно рабочий класс.

Именно представители этого класса оказываются героями советских фильмов. Отгесняемые на периферию искусства герои, предстающие в советских фильмах чаще всего в негативном свете, представляют предшествующий гештальт культуры, который Э. Юнгер называет бюргерским или либеральным. К этому гештальту, преодолевая гештальт рабочего, мы сегодня и возвращаемся, что, конечно, проблематику идентичности делает особенно актуальной. Пожалуй, самое интересное, что возникло в работах, представительных для психологии масс, – это то, что предметом внимания здесь стала трансформация под воздействием взаимного внушения психологии личности, что приводит к стиранию индивидуального сознания и расширению личности в массе. В ситуации зрелища бессознательное выходит на поверхность, ослабляя деятельность сознания. Бессознательное – это та сфера, в которой коллективные представления доминируют над индивидуальными.

Это обстоятельство приводит к тому, что границы между реальностью и иллюзией сглаживаются. Возвращаясь к идеям Г. Лебона, С. Московичи пишет: «В общем, толпы мыслят мир не таким, каков он есть, а таким, каким их заставляют его видеть, таким, каким они его себе представляют. Они никак не влияют на действительность и удовлетворяются ее видимостью. Не то, чтобы они ее избегали, нет, они просто не понимают разницы между видимостью и действительностью. Истина безнадежно ускользает от них» [54]. В конечном счете, если иметь в виду кино, оно тоже не воспроизводит историю, какой она есть на самом деле. Оно ее воспроизводит в соответствии с возникшим в границах гештальта рабочего мифом. В формировании той коллективной идентичности, что возникает в границах гештальта рабочего, этот миф многое определяет.

## **§ 5. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗРЕЛИЩА В СИТУАЦИИ СОЦИАЛЬНОЙ АНОМИИ. СОЦИАЛЬНАЯ АНОМИЯ КАК СЛЕДСТВИЕ ПЕРЕХОДА ОТ ТРАДИЦИОННОГО К ИНДУСТРИАЛЬНОМУ ОБЩЕСТВУ**

Не исключая признаков зрелища, образующих некую вневременную и внеисторическую константу его функционирования, мы однако обратим внимание на одно обстоятельство, свидетельствующее о внесении в него

новизны, которая является следствием беспрецедентной активности на рубеже XIX-XX веков массы. Следовательно, нельзя также исключать в зрелище того, что вносится в него самой массой, выражающей дух социальности в ее изменяющихся исторических обстоятельствах. Социальный контекст, а именно эпоха общественного подъема или общественного упадка, также во многом определяет не только восприятие и воздействие зрелища, но даже и те его признаки, которые изучаются поэтикой. В самом деле, функционирование зрелищ в обществе с присущей ему жесткой иерархией, системой социальных ролей и стабильной коллективной солидарностью представляет один вариант. Другой вариант связан с его функционированием в тех обществах, в которых иерархия разрушена, а социальная солидарность утрачена. Иначе говоря, в ситуации социальной аномии зрелище воспринимается уже иначе. Возвращаясь к ситуации возникновения кино, мы как раз и имеем в виду подобную ситуацию. Именно в обществах, в которых иерархия не существует, а социальные институты оказываются неспособными организовывать общественную жизнь, масса предстает предельно активной. Она даже становится определяющим фактором жизни, что, собственно, фиксировал Г. Лебон в конце XIX века, т.е. в тот самый момент, когда возникает кино, отвечая на какую-то ставшую к этому времени чрезвычайно актуальной общественную потребность.

Излагая теорию Г. Тарда, в соответствии с которой возникновение массовой коммуникации приводит к унификации индивидов, С. Московичи не случайно говорит, что эти процессы потрясли основы культуры. Средства массовой коммуникации становятся всепроникающими, и потому с момента их эскалации формируется новая культура, утрачивающая многие характеристики той культуры, что развивалась под воздействием печатной книги и способствовала развитию личного начала [55], что позднее станет основной темой исследований М. Маклюэна. Когда мы утверждаем, что кинематограф – наиболее полное выражение духа массы, то кажется, что это положение бесспорно. Но следует еще задаться вопросом, а применительно к какому времени оно бесспорно и, соответственно, применимо? Безусловно, оно бесспорно по отношению ко времени, когда кино возникает, т.е. к рубежу XIX-XX веков. Техническое изобретение появляется именно в ту эпоху, когда общественные потребности уже возникли, а существующие институты удовлетворить их не способны. То, что мы называем «духом массы», возникает и нарастает на протяжении всего XIX века. Видимо, речь в данном случае должна идти об эпохе революций и массовых движений, а, еще точнее, о реальности индустриального общества, приходящего на смену обществу традиционному, доиндустриальному.

Именно в XIX веке появляется то, что будут называть «толпой» или «массой», превращающейся в предмет социальной психологии как науки. То, что обычно называют «публикой», количественные параметры которой к рубежу XIX-XX веков невероятно увеличиваются, будет производным именно от понятий «толпа» и «масса».

Следовательно, кинематограф – то искусство, которое оказалось способным наиболее адекватно выразить дух массы, какой она предстает на рубеже XIX-XX веков. Конечно, массу можно было фиксировать в истории и раньше. Она будет иметь место и в наше время, когда разворачивается трансформация индустриального общества в постиндустриальное, одним из существенных признаков которого будет и распространение кино. Для нас же важно зафиксировать определяющий для конституирования массы момент – разложение доиндустриального и возникновение индустриального общества, которое у Э. Юнгера обозначается как гештальт рабочего. Выражением этого перехода будет вторжение во взаимоотношения между людьми машины. Но именно в этот момент масса и возникает. Появление массы – следствие этой переходности. Это будет зафиксировано в тех наблюдениях над массой, которые сделают Ницше, Тард, Лебон, Михайловский, Фрейд, Ортега-и-Гассет, Каннети, Московичи, Райх, Арендт и т.д.

Сочинения известных мыслителей возникают как следствие необходимости осознания распада доиндустриальной идентичности и возникновения того, что Э. Эриксон называет «псевдоидентичностями», т.е. появления заменителей реальной идентичности, которая должна возникнуть. Расцвет на рубеже XIX-XX веков искусства без этой ситуации понять невозможно, ведь именно оно демонстрирует невероятно расширившуюся возможность принять иную идентичность, тем более, что к услугам человека этого времени – все предшествующие эпохи и культуры, что и демонстрирует на рубеже XIX-XX веков, например, символизм. Вот как этот переход к индустриальному обществу в связи с изменением идентичности описывает Э. Эриксон. «Промышленная революция, глобальная коммуникация, стандартизация, централизация и механизация, – пишет он – угрожают идентичностям, унаследованным человеком от примитивных, аграрных, феодальных и аристократических культур. То, что внутреннее равновесие этих культур позволяло предложить, сейчас подвергается опасности в огромных масштабах. Поскольку страх утратить идентичность доминирует в большей части нашей иррациональной мотивации, он призывает весь арсенал тревоги, оставленной в каждом человеке простым фактом его детства. В этом критическом состоянии массы людей склонны искать спасение в псевдоидентичностях» [56].

Итак, в истории мы зафиксировали момент, когда под воздействием становления индустриального общества разворачивается распад форм идентичности, что выражают, во-первых, формы взаимодействия между людьми в доиндустриальных, традиционных обществах, а, во-вторых, в имперских политических системах, к каким принадлежала и Россия. Естественно, что распад традиционных форм идентичности не только усиливал ситуацию социальной аномии, но с этого времени и начал составлять значимый признак ментальности людей. Это обстоятельство обостряет проблему идентичности и, по сути, вызывает к жизни всю эту научную проблематику, правда, с большим опозданием. Возникшая социальная аномия формировала потребность в новой коллективной идентичности. Исторические процессы вызвали к жизни особую потребность в тех средствах, которые бы позволили новую идентичность сформировать и поддерживать. Под этим углом зрения мы попытаемся рассматривать кино как средство массового воздействия, обладающее мощным потенциалом в формировании и поддержании конституирующейся в границах гештальта рабочего новой коллективной идентичности.

#### **§ 6. СУГГЕСТИВНЫЙ ФАКТОР МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ. РЕГРЕССИВНЫЙ АСПЕКТ ЗРЕЛИЩА КАК СРЕДСТВА МАССОВОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ**

Таким образом, появление кино обязано рождению индустриального общества. Конечно, хронологически индустриальное общество возникает раньше, чем кино. Но его утверждение во многом кино обязано. Ведь оно бессознательно смягчало те острые психологические проблемы, что по мере становления индустриального общества возникали. Если внимательно проанализировать культуру XIX века, то невозможно не отметить, что до того, как техника появления кино сделает возможным, оно в художественном мышлении уже возникает. Появление кино сразу же продемонстрировало два наиболее существенных признака индустриального общества – характер массы как нового и специфического образования, возникшего как следствие распада традиционного общества, и вторжение в стихию коммуникации между людьми машины, способствующей расширению сферы взаимодействия между людьми. Эти два названных признака определили судьбу кинематографа. Кино оказалось для массы притягательным, ибо стало очевидным, что оно способно удовлетворять ее потребности в коллективной идентичности. Оно оказалось также необходимым

в силу его технических возможностей, а именно, неограниченных возможностей распространения, т.е. новой формы коммуникации.

Когда С. Московичи затрагивает вопрос о трансформации личности в толпе, он приходит к выводу о регрессе сознания людей, образующих толпу. «В недрах толпы – пишет он – подавление бессознательных тенденций уменьшается. Моральные запреты исчезают, господствуют инстинкт и эмоциональность. Человек – масса действует как автомат, лишенный собственной воли. Он опускается на несколько ступеней по лестнице цивилизации. Масса импульсивна, изменчива, легко возбудима. Будучи слишком доверчивой, она отличается недостатком критического ума. Ее поведение определяется почти исключительно бессознательным. Она думает образами, порождаемыми один из другого ассоциациями. Она не знает ни сомнений, ни колебаний, истинное и ложное не составляет для нее проблемы. Отсюда ее нетерпимое поведение, а также ее слепое доверие власти» [57]. Конечно, этот регресс не мог быть незамеченным для тех режиссеров, которые верили в идеи социализма и пытались их донести до массы, что требовала идеология.

Феномен массы, проявившийся в виде публики искусства с ее регрессивными характеристиками не мог не повлиять на становление того языка, на котором должен был взаимодействовать кинематограф с публикой, если он заметно утверждал себя как массовое искусство. Касаясь восприятия вождей, как и используемого ими языка, эффективного для внушения высказываемых ими идей на толпу, С. Московичи, цитируя Г. Лебона, говорит, что вожди должны пользоваться языком, предназначенным для того, чтобы возбудить толпы, сплотить их, увлечь неспособных размышлять к заранее поставленной цели. «Если он (вождь – Н. Х.) должен сохранить над ними (толпами – Н. Х.) психологическое господство, он должен постоянно расширять свою речевую палитру, ее подсознательную основу, затрагивая новые верования, новые сферы коллективного воображения, доходя до глубинных слоев предания. Таковы были, помимо прочих, Наполеон и Сталин, соединявшие давнее наследие революций и народных слоев с наследием отечества, империй, царей, а первый и с наследием религий» [58].

Как только используемый вождями язык окостеневает, останавливая в развитии, углублении, их власть над толпой слабеет («Тогда толпы слабеют день ото дня и рассеиваются, почти не оставляя следа» [59]. В данном случае речь идет о политических лидерах. Но замечание, сделанное применительно к речам политических лидеров, правомерно перенести и на художников, ставящих перед собой задачу овладения вниманием массы и воздействия на нее. Утверждая, что искусство управления массами –

это искусство воздействовать на их воображение, С. Московичи пишет: «Власть сильных мира сего зиждется на этом воображении. Именно воздействуя на него, могут функционировать великие религии и свершаться исторические события – христианство, буддизм, Революция, Реформация, а в наше время – социализм. Никто, даже «наиабсолютнейшие деспоты» никогда не могли править, не считаясь с воображением. И они всегда способствовали его возбуждению своими торжественными речами, фантастическими легендами, своими блистательными сражениями. Вспомним Наполеона, а также Черчиля или Мао» [60].

Проблема заключается в том, что овладение искусством внушения и управления толпой к услугам оратора имеется разработанная со времен античности риторика. Применительно к визуальным средствам и, в частности, кино такого методического руководства не существует. Между тем, как известно, суггестивные возможности изображения далеко превосходят слово. Об этом уже знал Г. Лебон. Вот обобщение С. Московичи, которое он делает после комментария к тезису Г. Лебона о внушаемости изображений. «Полвека кино, телевидения, комиксов, политических плакатов, рекламных объявлений материализовали и, собственно говоря, подтвердили то, что в зачаточном состоянии присутствовало уже в разработках психологии толп. На протяжении одного поколения был совершен переход от культуры слова к культуре более могущественных «наглядных образов». Следует сказать, что, подобно тому, как книгопечатание создало базу критическому мышлению, радио и телевидение за этот короткий промежуток времени обеспечили автоматическому мышлению техническую базу и мощь, которую трудно было предвидеть. Средства коммуникации сделали его историческим фактором. И этот фактор будет иметь место, пока существует массовое общество» [61].

## **§ 7. НОВАЯ КОММУНИКАТИВНАЯ СИТУАЦИЯ В ЭПОХУ ОМАССОВЛЕНИЯ.**

### **С. ЭЙЗЕНШТЕЙН: ПОИСК РЕЗЕРВОВ ЧУВСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ**

Когда С. Эйзенштейн в своих работах обсуждает теоретические проблемы кино, он постоянно употребляет понятие «регресс». Это означает, что ему приходится заново творить язык, на котором можно было бы общаться с массой, вспоминать существовавшие в истории сочинения по риторике и сочинения отцов церкви, не только наблюдавших поведение людей в религиозных ритуалах, но пытающихся оказывать на них воздействие. Творчество этого языка развертывалось в контексте установления контакта



с той публикой, а, точнее, с той массой, что возникла в границах становления индустриального общества. Так, в своем теоретическом сочинении «Неравнодушная природа» С. Эйзенштейн пытается осознать то, что в истории искусства всегда обозначалось как «вдохновение» и что, по выражению режиссера, раскрепощает то накопление творческой энергии, которое и означает творческий акт. Такой взрыв творческой энергии в процессе творчества С. Эйзенштейн уподобляет взрыву атомной бомбы. Иное обозначение этого творческого подъема С. Эйзенштейн называет «экстазом». Подтверждение этому видению творческого акта С. Эйзенштейн находит в методе экстатической психотехники святого Игнатия Лойолы. Запись этого метода С. Эйзенштейн обнаружил в сохранившихся тетрадях этого лидера ордена иезуитов. «В тетрадки эти заносились – пишет С. Эйзенштейн – данные наблюдения над экстатическими состояниями и «трансами», в которые погружался сам Лойола, не упуская при этом проницательнейшего анализа собственных психических состояний в целях наиболее отточенной обработки принципов безоговорочного и сокрушительного «ввергания в экстаз» своих последователей, послушников и паствы» [62].

С. Эйзенштейн был весьма проницательным аналитиком, постоянно подмечающим свидетельства того, что в зрелом возрасте современный человек продолжает сохранять «все те черты первичного чувственного мышления, которые у человечества по мере развития утрачиваются и переходят в нормально логическое мышление» [63]. Как поклонник культурно-исторической школы в отечественной психологии С. Эйзенштейн был убежден в том, что «особенность нашей психологической структуры состоит в том, что живем мы всеми слоями одновременно – каждый управляет своим разделом деятельности от неконтролируемых сознанием «непроизвольных автоматизмов» до высших проявлений сознания и воли» [64]. С. Эйзенштейн даже критиковал те направления в психологии, в частности, гештальтпсихологию за то, что в ней «обожествляются первичные структуры и конstellляции, как альфа и омега всех процессов сознания» [65].

Когда С. Эйзенштейн критикует Келера как представителя этого направления в психологии, он употребляет столь значимый для нас термин «регресс», понимая под ним активность тех уровней сознания, что имели место на ранних этапах истории и с ходом истории не исчезли. То, что С. Эйзенштейн оценивал применительно к науке критически, у него предстает для искусства и, в частности, для кино совершенно органичным. Вот та универсальная формула, к которой приходит С. Эйзенштейн и которую

он изложил в своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников кинематографии в 1935 году. «Дело в том, – говорит он – что формы чувственного, дологического мышления, сохраняющегося в виде внутренней речи у народов, достигших достаточно высокого уровня социального и культурного развития, в то же время являются у человечества на заре культурного развития одновременно и нормой поведения вообще, то есть закономерности, по которым протекает чувственное мышление, являются для них тем же, чем «бытовая логика» в дальнейшем. Согласно этим закономерностям строятся у них нормы поведения, обряды, обычаи, речь, высказывания и т.д., и, обращаясь к необъятному запасу фольклора и пережиточных и посейчас норм и форм развития, встречающихся у обществ, находящихся на заре развития, мы обнаруживаем, что то, что для них являлось или является еще нормой поведения и бытового благоразумия, является как раз всем тем, что мы используем как «художественные приемы» и «мастерство оформления» в наших произведениях» [66].

## **§ 8. Ф. НИЦШЕ: РАННИЙ ПРОГНОЗ О РЕАЛЬНОСТИ ВАРВАРСТВА В XX ВЕКЕ**

Для характеристики исторического момента важно, что социальный фактор в его традиционном проявлении в конституировании массы, а, точнее, в регулировании взаимоотношений между людьми перестает быть определяющим, если вообще что-либо значащим. Но если такой фактор перестает быть определяющим, то, следовательно, толпа и масса предстают стихийными, неустойчивыми и хаотическими образованиями. Собственно, угасание социального фактора в его позднем значении как раз и является причиной образования массы, а, точнее, причиной регресса социальности и актуализации примитивных ее форм. Такими образованиями, в которых инстинкт заменяет разум. В этом состоянии масса оказывается способной на разрушительные действия. Возникает то, что Х. Арендт называет «ужасающей отрицательной солидарностью». «Падение охранительных стен между классами – пишет она – превратило сонные большинства, стоящие за всеми партиями, в одну громадную, неорганизованную, бесструктурную массу озлобленных индивидов, не имеющих ничего общего, кроме смутного опасения, что надежды партийных деятелей обречены, что, следовательно, наиболее уважаемые видные и представительные члены общества – болваны, и все власти, какие ни на есть, не столь злонамеренные, сколько одинаково глупые и мошеннические.» [67]. Вот это настроение озлобленности тоже оказывается признаком время от времени

повторяющейся в истории социальной аномии. Это было реальным как в начале XX-го, так продолжает быть реальным и для начала XXI века.

Но что означает в ситуации образования массы замена разума инстинктом? Она означает, что поведение толпы и массы демонстрирует регресс или выход за пределы тех уровней культуры, что возникли на поздних этапах культуры и способствовали развитию личного начала. Следовательно, толпа и масса демонстрирует понижение роли не только социальных, но и культурных факторов в ее организации. Но это означает, что эпоха распада доиндустриального и возникновения индустриального общества вызывает к жизни феномен варварства, возникающего в цивилизациях XX века, что не проходит мимо философской рефлексии (Ницше, Бердяев, Франк, Юнгер, Мотрошилова). Так, прогнозируя кризис науки и культуры, уже Ф. Ницше констатировал «погружение в варварство» и, следовательно, согласно его точке зрения, человечеству нужно будет «снова начать ткать свою ткань», хотя силы его могут быть уже растрчены [68]. Остановливаясь на вопросе о том, какие народы будут способны играть ведущую роль в истории, Ф. Ницше называет Россию и именно применительно к России он снова говорит о варварстве, хотя в целом он и верит в будущее русского народа. Он пишет: «Признаки грядущего столетия: вступление русских в культуру. Грандиозная цель. Близость варварства. Пробуждение искусств, благородство юности и фантастическое безрассудство» [69].

Подхватывая идею наступающего варварства, Н. Бердяев ставит его в зависимость от возникающей в начале истекшего столетия на Западе ситуации, а именно, от кризиса западного мира, вообще всей гуманистической культуры, что возникла еще в эпоху Ренессанса. Философ констатирует в истории не прогресс, а регресс. Заканчивая ту фазу в истории культуры, что началась с Ренессанса, Запад снова устремляется к истокам, т.е. к средним векам. По убеждению Н. Бердяева, нечто подобное человечество переживает и в начале XX века. Мир входит в новое средневековье, а значит, демонстрирует упадок в варварство. «И новое средневековье – пишет он – будет цивилизованным варварством, варварством среди машин, а не среди лесов и полей... Истинной духовной культуре, может быть, придется пережить катакомбный период» [70]. Такое сопоставление Новейшего времени, т.е. XX века со Средневековьем не является натяжкой, хотя под Средневековьем философ явно имеет в виду не конкретную историческую эпоху, а лишь фактор регресса. В реальности человечество регрессировало к еще более ранним, а точнее, архаическим эпохам, когда имело место то, что обычно называют варварством, а, следовательно, когда формы

социальности лишь начинали складываться. Образовавшаяся в городах рубежа XIX-XX веков масса возвращала к этим примитивным формам социальности, т.е. возвращала в ситуацию социального хаоса, что скоро проявит себя в первой и во второй мировой войне. Ведь война как раз и является вспышкой варварства.

С. Эйзенштейн интересовал тот факт, когда сознание современно-го человека оказывается способным регрессировать до ранних уровней сознания. Обращаясь к студентам на уроках режиссуры, он говорит: «Вас не должно удивлять явление подобных внезапных соскальзываний в мыслительные стадии и формы, своим уровнем отстающие на века от стадии современности и на десятилетия внутри индивидуальной биографии» [71]. Однако этот феномен, действующий в художественной сфере, он находил в гораздо более широких сферах, в самой социальной реальности. Иллюстрацией такого социального регресса для него явилась идеология национал-социализма. В нем он усматривал «оползень» в социальной системе, увлекающий к средним векам. Имея в виду сжигание в Германии «вредных» с точки зрения этой идеологии книг, С. Эйзенштейн пишет: «Мы говорили: «возрождение» Средневековья. Но вернее сказать – возврат и регресс к средним векам. Мы наблюдаем сползание с уровня наших норм сознания, когда мы имеем дело с индивидуальной вспышкой сильного аффекта у женщины, выкалывающей глаза на фотографии, или тогда, когда имеем дело с социальным регрессом, когда целая страна – Германия – сползает на уровень Средневековья» [72].

## **§ 9. КОММУНИКАТИВНЫЙ ФАКТОР КАК ПРЕДПОСЫЛКА СТАНОВЛЕНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НОВОГО ТИПА**

Из той ситуации, когда в организации массы происходит ослабление социального и культурного факторов как следствие распада доиндустриального общества в форме империи, можно сделать следующий касающийся кино как средства массового воздействия существенный вывод. Поставим вопрос так: нельзя ли в поведении массы кроме социального и культурного фактора выявить какой-то иной фактор, который при максимальной выраженности социального и культурного фактора и не осознавался, и, кажется, не существовал вообще? Негативные стороны процесса становления новой идентичности не могут помешать понять смысл двух функций культуры – коммуникативной и формирующей коллективную идентичность в их неразрывном единстве, реальном

на самых разных этапах истории. Спрашивается: что в ситуации социальной аномии на рубеже XIX-XX веков проявило себя в большей степени – то ли, что кинематограф демонстрирует себя как зрелище, т.е. в этом случае мы фиксируем внимание на проявленности в нем тех признаков, которые есть во всех формах зрелища и которые являются нейтральными по отношению к социуму, то ли то, что идет от реальной социальности, а точнее, присущего этому времени регресса социальности, предстоящего в феномене массы?

Иначе говоря, если иметь в виду последнее, то на рубеже XIX-XX веков кино как зрелище выступает проекцией той структуры, что демонстрирует масса. Но эта проекция психологии массы на зрелище вызывает к жизни принципиально новый тип коммуникации. Следовательно, чтобы понять природу этой коммуникации, следует постичь психологию массы. Тем не менее, несмотря на это сформулированное нами положение, необходимо также видеть, что эта связанная с проекцией на кинематографические структуры психологии массы закономерность не должна помешать в кино видеть и организующий, и регулятивный фактор как следствие возникновения нового средства массового воздействия. Он нам потребует, чтобы проследить на последующих этапах истории становление коллективной идентичности на новой основе. Чем больше будет в новой ситуации преодолеваться все, что связано с доиндустриальной и имперской идентичностью, тем очевидней станет реальность нового социального и культурного фактора. В этом случае на примере кино можно будет наблюдать, как разворачивается на новой коммуникативной основе становление специфической социальности и новой коллективной идентичности.

Применительно к кино можно утверждать, что регресс на уровне социума и культуры означал выход из прежней формы коллективной идентичности. При осуществлении поставленной большевиками цели – создания принципиально новой, никогда в истории не существовавшей цивилизации и, следовательно, создания новой коллективной идентичности этот выход оказывался благоприятным. Распространение кино как нового коммуникативного средства совпало с большевистским проектом творения нового социума и, естественно, новой коллективной идентичности. В момент возникновения кино между ним и массой посредник в виде социальных норм, культурных, национальных и конфессиональных традиций отсутствовал. Однако исключая традиционный социум и культуру, большевистский проект с самого начала исключал вместе с этим и индивида. Таким образом, мы приходим к выводу о существовании

в истории еще одного фактора – коммуникативного. До появления работ М. Маклюена он, кажется, вообще не существовал и уж, во всяком случае, не осознавался. М. Маклюен попытался объяснить в первую очередь лишь массовую коммуникацию в форме телевидения. Но коммуникация существует в дотелевизионных и докинематографических формах. Именно этого рода коммуникацию имеет в виду С. Московичи, когда констатирует: «Естественная история коммуникаций пока еще не написана. Их сравнительное изучение остается желательным проектом, который мирно дремлет в папках науки» [73].

Ставя на обсуждение проблему исследования доэлектронных способов коммуникации, С. Московичи фиксирует, как с момента эскалации прессы, радио, кино и телевидения взаимодействия между людьми изменяются. «Она (пресса – Н. Х.) – пишет он – уводит людей от общественной жизни к частной. Она прогоняет их из открытых мест, кафе, театров и т.д., в закрытые помещения домов. Она разгоняет собрания частного характера, клубы, кружки, салоны и оставляет существовать только пыль изолированных людей, готовых раствориться в массе, обрабатывающей их на свой манер. Только затем пресса объединяет их вокруг себя и по своему подобию» [74]. Дело даже не в существовании коммуникативного фактора, а в том, что в ситуации социальной аномии (т.е. распада традиционного общества) он становится если не единственным, то определяющим способом конституирования массы. Важно отдавать отчет в том, что человек имеет дело не просто с произведениями искусства или видом искусства, а в том числе, с новым способом коммуникации, начавшим функционировать в момент, когда масса демонстрирует свои новые формы проявления, что и делает ее предметом внимания науки.

Здесь следовало бы поставить следующий вопрос, а именно, каков коммуникативный потенциал кино? Способен ли он, опираясь исключительно на собственные возможности, каким-то образом организовывать массу, регламентировать ее сознание и поведение, раз она вышла из привычного и традиционного социального и культурного контекста? В данном случае можно было бы кино сравнить с церковью. Ведь в истории и религия предстает не только верой, но и способом коммуникации, а, следовательно, способом организации массы. На эту особенность обратил внимание Э. Каннети. «Кто приходил к проповеди, разумеется, искренне верил, что все дело в проповеди, – пишет Э. Каннети – и очень удивился бы, а может, и возмутился, разъясни ему что-нибудь, что величина аудитории возбуждает его больше, чем сама проповедь. Все правила и церемонии, свойственные этим институтам, были нацелены

на закрепление массы: лучше надежная церковь, полная верующих, чем ненадежный целый мир. Благодаря равномерности служб, совершающихся в строго установленное время, точности воспроизведения знакомых ритуалов масса обеспечивалась возможность как бы пережить самое себя в прирученном состоянии» [75].

Что в данном суждении открывает Э. Каннети? А то, что объяснил уже А. Банфи, а именно: коллективное участие в зрелищах общедоступно и непосредственно, коллективность является зрелищем самим по себе, и каждый переживает в себе это коллективное сознание [76]. Иначе говоря, в пространстве церкви сама масса, а не проповедь, оказывается причиной и взаимного гипнотического влияния и экстатического коллективного состояния. По сути, Э. Каннети демонстрирует зрелище как выражение духа соборности, но в данном случае, в религиозном ее значении. Из этого высказывания Э. Каннети очевидно также, что там, где речь заходит о коммуникативной функции, там фиксируется и сопровождающая коммуникативную регулятивная функция. А вот и вывод Э. Каннети по поводу того, почему в XX веке масса стала столь актуальной проблемой. Все дело в том, что, как полагает Э. Каннети, начиная с Французской революции, масса освобождается от установок традиционной религии, предстает в биологически чистом виде, без тех трансцендентных смыслов и целей, которые на нее воздействовали. «История последних ста пятидесяти лет ознаменовалась резким увеличением числа извержений; это справедливо и по отношению к войнам, которые стали массовыми войнами. Масса уже не удовлетворяется благочестивыми обетами и обещаниями, она хочет испытать великое чувство собственной животной силы и страсти, используя для этого любые социальные претензии и выводы» [77]. Вот и аргументы, позволяющие осознать варварство как внутрицивилизационное явление, а также и то, почему с момента своего возникновения кино превращается в некое подобие светской религии, демонстрируя соборность уже в своих светских формах.

Но откуда коммуникативный фактор берется? К моменту возникновения кино он уже существовал или же он приходит вместе с ним? Ставя вопрос о телевидении как средстве массовой коммуникации, М. Маклюен показывает, что история культуры предстает в то же время и историей коммуникации, начиная с изобретения колеса, алфавита и т.д. Но все дело в том, что в истории культуры появление кино одновременно означает появление весьма мощного средства массового воздействия. Кинематограф реализует то, что стало потребностью до того, как техника позволяет эту потребность удовлетворять.

## Литература

33. Волков А. Об актуальных проблемах средств массового воздействия (СМВ) и средств массовых коммуникаций (СМК). В кн.: Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовых коммуникаций // М., 1975. С. 12.
34. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс // М., 2006.
35. Хренов Н. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс // М., 2007.
36. Хренов Н. Кино: реабилитация архетипической реальности // М., 2006.
37. Банфи А. Избранное // М., 1965. С. 93.
38. Хренов Н. Зрелище в эпоху восстания масс // М., 2006. Хренов Н. Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс // М., 2007.
39. Рейнгольд Г. Умная толпа: новая социальная революция // М., 2006. С. 256.
40. Московичи С. Век толп. Исторический трактат по психологии масс // М., 1996.
41. Московичи С. // Указ. соч. С. 449.
42. Московичи С. // Указ. соч. С. 451.
43. Арендт Х. // Указ. соч. с. 420.
44. Московичи С. // Указ. соч. С. 253.
45. Московичи С. Указ. соч., С. 182.
46. Антонов-Овсеенко А. Театр Иосифа Сталина. В кн.: Осмыслить культ Сталина // М., 1989. С. 90;
47. Московичи С. // Указ. соч. С. 181.
48. Сеннет Р. Падение публичного человека. // М., 2002. С. 253.
49. Сеннет Р. // Указ. соч. С. 258.
50. Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2 // М., 1994. С. 25.
51. Хренов Н. Миф в культуре XX века в его экранном варианте. Альманах «Мир культуры и культурология», Выпуск 1 // СПб., 2011.
52. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт // СПб., 2000. С. 307.
53. Хренов Н. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе. В кн.: Миф и художественное сознание XX века // М., 2011.
54. Московичи С. // Указ. соч. С. 131.
55. Московичи С. // Указ. соч. С. 202.
56. Эриксон Э. Детство и общество // СПб., 1996. С. 572.
57. Московичи С. // Указ. соч. С. 290.
58. Московичи С. // Указ. соч. С. 141.
59. Московичи С. // Указ. соч. С. 141.
60. Московичи С. // Указ. соч. С. 142.
61. Московичи С. // Указ. соч. С. 144.
62. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т., т. 3 // М., 1964. с. 205



63. *Эйзенштейн С.* Неравнодушная природа. Избранные произведения в 6 т., т. 1 // М., 1964. С. 130.
64. *Эйзенштейн С.* Метод., т. 1 // М., 2002. С. 323.
65. *Эйзенштейн С.* // Указ. соч. С. 330.
66. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т., т. 2 // М., 1964. С. 109.
67. *Арендт Х.* // Указ. соч. С. 419.
68. *Ясперс К.* Введение в понимание его философствования // СПб., 2004. С. 378.
69. *Ясперс К.* // Указ. соч. С. 374.
70. *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства., т. 1 // М., 1994. С. 389.
71. *Эйзенштейн С.* Избранные произведения в 6 т., т. 4 // М., 1966. С. 203.
72. *Эйзенштейн С.* // Указ. соч. С. 269.
73. *Московичи С.* // Указ. соч. С. 237.
74. *Московичи С.* // Указ. соч. С. 237.
75. *Каннети Э.* Масса и власть // М., 1997. С. 25.
76. *Банфи А.* Избранное // М., 1965. С. 93.
77. *Каннети Э.* // Указ. соч. С. 26.

### **Глава III. Социально-психологические предпосылки неизбежности формирования новой коллективной идентичности**

#### **§ 1. ПРОЦЕССЫ ОМАССОВЛЕНИЯ В РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ И РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ КАК РЕФОРМАЦИЯ ПО-ЕВРАЗИЙСКИ**

Касаясь исследования принципиально новой проблематики, порожденной индустриальной революцией, а именно, психологической проблематики идентичности, Э. Эриксон утверждает, что данная проблематика стала актуальной в связи с вступлением в промышленную революцию трех великих стран – Америки, Германии и России [78]. Проблема заключается в том, что развертывание индустриальной революции в России происходит в ситуации, когда подавляющее число населения является исключительно крестьянским. Это не могло не привести к народной трагедии, которую реализация большевистского проекта лишь усугубила. Применительно к России говорить о разложении доиндустриального общества в то же время означает говорить о разложении той политической структуры, которая называется империей. Для России рубеж XIX-XX веков, т.е. время возникновения кино для образования массы является исключительным периодом. Такое образование – следствие утраты эффективного функционирования социальных институтов, что в российской империи возникали. Распад империи означает и утрату солидарности в ее традиционных социальных формах, а, следовательно, и утрату коллективной идентичности, т.е. имперской идентичности. В этот период Россия вступает в явно проблемный этап своего исторического развития, и этот начальный этап новой истории будет давать о себе знать на протяжении всего XX века. Констатация этого обстоятельства позволяет прояснить значимые моменты истории отечественного кино в соотнесенности с историей становления новой коллективной идентичности

Пытаясь становление новой идентичности соотнести с формированием индустриального общества, Э. Эриксон, делая предметом своего внимания развертывающиеся в Америке психологические процессы, тем не менее, касается также и российской проблематики. Ставя процесс становления индивидуальной инициативы в западных обществах в зависимость от Реформации и утверждения протестантизма, Э. Эриксон говорит, что в российской истории аналогичного процесса не произошло,

что, несомненно, откладывает печать на идентичность русских. Он пишет, что протестантизм, индивидуализм и полная опасностей жизнь первопреходцев в сочетании создали на Западе идентичность индивидуальной инициативы, нашедшую в процессах индустриализации свою естественную среду. Однако Э. Эриксон не отрицает того, что аналогичные процессы нарастания индивидуализма имели место и в России, правда, в других формах. Они, конечно, не получили выражения в восточной Реформации, которой просто не случилось. В чем же в таком случае психология этого типа проявилась в России? По мнению Э. Эриксона, она парадоксально проявилась в большевизме и революции. Эта мысль не является ни банальной, ни ошибочной, поскольку современные исследователи ее продолжают высказывать [79].

Называемая Э. Эриксоном «восточная протестантская реформация» развертывалась в контексте православия. Консервативные религиозные установки православия перешли в политические установки, а затем в диктатуру отдельных лиц. «Коммунистическая партия, поглощая нарождающийся протестантизм, не могла мириться с важной составной частью протестантизма: сектантством, – пишет Э. Эриксон. – Для поддержания абсолютной власти партия нуждалась в абсолютном единстве. Отчаянные и, в конечном счете, грубые попытки партии предотвратить фракционный раскол вполне подтверждается протоколами ее первых съездов, отличавшихся мелочным педантизмом. В этом отношении история партии более всего напоминает церковную историю – достаточно посмотреть на предмет споров партийцев: истинность диалектических законов истории, непогрешимость политбюро, мистическая мудрость масс» [80]. Кстати, ситуацию с «протестантским» умонастроением, утверждающим себя в восточных странах с опозданием, Э. Эриксон иллюстрирует с помощью увиденного им в 1948 году в Нью-Йорке фильма М. Донского по известной трилогии М. Горького.

## **§ 2. РОССИЙСКАЯ СИТУАЦИЯ «ДЕТЕРРИТОРИЗАЦИИ» С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ПОСТМОДЕРНА**

Возникшую в XX веке новую ситуацию и получившую выражение уже в первой мировой войне, можно, пожалуй, интерпретировать, используя терминологию постмодернистской философии. Во всяком случае, в этой философии можно заимствовать некоторые понятия и даже концепты. Обратим, в частности, внимание на постоянное обращение Ж. Делеза

и Ф. Гваттари к понятиям «детерриторизация» и «ретерриторизация». К нашей теме это имеет прямое отношение. Кино оказалось мощным средством и сотворения «нового народа», и обретения «новой земли». Именно потому, что оно оказалось творцом новой идентичности. Но прежде всего – средством отрыва от прежней территории, которую следует, конечно же, понимать не только в прямом, но и в переносном, символическом смысле. Так, понятие «территория» Ж. Делеза и Ф. Гваттари интересовало в связи с возникновением и становлением философской мысли. У них мысль соотносится с землей, точнее, с разрывом с ней, который и называется «детерриторизацией». Порывая с территорией, т.е. с землей, на которой пребывали его предки, человек вызывает к жизни компенсаторный фактор. Землю, т.е. территорию должно заменить что-то другое – другая земля как результат переселения или мысль в виде возникновения утопии, философской системы, а, может быть, в виде эпоса и вообще искусства. В нашем случае такой «территорией» будет утопия в ее большевистском варианте, определившая судьбу нескольких поколений русских людей.

Когда Ж. Делез и Ф. Гваттари обращаются к Древней Греции, чтобы понять истоки греческой философии, эту детерриторизацию (разрыв) и ретерриторизацию (обретение новой земли) они иллюстрируют разрывом греков с архаическими восточными империями. «Но они (античные города – полисы – Н. Х.) – пишут они – первыми оказались настолько близко и вместе с тем настолько далеко от архаических восточных империй, что сумели извлечь из них выгоду, не следуя сами их образцу; вместо того, чтобы паразитировать в их порах, они сами стали купаться в новой составляющей, осуществили новую, имманентную детерриторизацию, сформировали среду имманентности» [81].

Очередным и более близким нам шагом в процессах детерриторизации философы называют западный капитализм, а точнее, индустриальную революцию, отрывающую людей от своей территории и обязывающую их перемещаться по миру. Такая детерриторизация может реализоваться в разных вариантах. Обратим внимание на вариант по-американски. Описывая тот тип личности, что возникает на Западе в ответ на Реформацию и проявил себя в Новом Свете, т.е. в Америке, М. Лернер говорит, что он отливается подвижным, беспокойным характером, не так сильно зависит от социального статуса, гораздо свободнее, чем его предки, передвигается по лестнице благополучия и классовой иерархии, осваивая новые места и покоря огромные пространства. По сути, М. Лернер набрасывает портрет пассионария в его западном, а, точнее, американском варианте, который нам знаком по кинематографу. «Он – пишет М. Лернер –

всей душой принадлежит здешнему миру, питая мало интереса к потусторонней жизни, очень остро чувствует время и знает ему цену. Его честолюбие нацелено отнюдь не на духовные ценности. Привыкнув мыслить категориями вещей реальных и достижимых, он исполнен оптимизма, веры в прогресс, уважения к техническому мастерству и материальному преуспеванию... Он далек от аскетизма, ценит комфорт и свято верит, что жизненный уровень – это самое важное, а, может быть, даже и смысл всей жизни» [82]. По сути, М. Лернер представил лаконичную характеристику ментальности американца, весьма отличной от ментальности русского.

Когда-то, имея в виду западного или «фаустовского» человека, О. Шпенглер пронизательно ощутил его ментальность – устремленность в мировые пространства и преодоление географического пространства, в котором он существует. В большей степени этот комплекс проявился в американце. Не случайно М. Лернер отождествляет его с авиатором. «... В отличие от людей в предшествовавшие эпохи он (американец – Н. Х.) жаждет не святости, не доблести, не красоты, не величия, не спасения своей души, наконец. Это не обремененный моралью человек, для которого на первом месте сила, напор и власть. И кроме того, это человек, перед которым наконец рухнули все преграды. Он напоминает одновременно и Тамерлана, и доктора Фауста у Марло: первый из них – это ничем не связанный варвар, несущийся над бескрайними равнинами и оставляющий под собой древние цивилизации, а второй – отважный мыслитель, ломающий все запреты на пути к познанию и готовый заплатить за него даже собственной душой» [83]. К этому портрету пассионария в его американском варианте следует присмотреться, поскольку, осуществляя сегодня в процессах глобализации лидерство, Америка тиражирует этот тип на всем континенте, блокируя закат мировосприятия модерна.

Это обретение свободы, передвижение в пространстве в эпоху капитализма вызвало к жизни еще на ранних этапах сопротивление в виде национального государства как выражении противостояния ретерриторизации. «Как показывает Бродель – пишут Ж. Делез и Ф. Гваттари – капитализм впервые возник в городах – государствах, но они заходили столь далеко в детерриторизации, что новоевропейские имманентные государства должны были умерять их безумный порыв, постигать и окружать их, осуществляя необходимые ретерриторизации в виде новых внутренних границ» [84]. Приводимые философами примеры элементарны и потому наиболее понятны. Они носят географический характер. Философы приводят и более сложные примеры, в частности, пример с революцией. Речь идет не только о России, но и об Америке, которая в убедительной форме повто-

рила разрыв, который когда-то имел место в Древней Греции, причем, разрыв в его географическом смысле. Но, имея в виду революцию как форму детерриторизации, Ф. Делез и Ф. Гваттари говорят не только об американской, но и русской революции («Если две величайшие революции нашего времени – американская и советская – обернулись столь скверно, то это не мешает концепту идти дальше своим имманентным путем» [85]).

Разрыв, произошедший в революционной истории России, понять сложнее. Здесь переселения в непосредственной форме, как это имело место в Америке, не было. Детерриторизацию в данном случае следует понимать в переносном смысле. Одной из форм детерриторизации для Ж. Делеза и Ф. Гваттари является революция («Революция – это настолько абсолютная детерриторизация, что она призывает к новой земле и новому народу» [86]). Конечно, инстинкт детерриторизации можно фиксировать не только в Америке, но и в России. Такой, обращающий на себя внимание эффект революция в России имела потому, что она позволила выйти на поверхность истории наиболее глубокие комплексы ментальности русского человека, связанные с поиском новой земли. Так, Г. Федотов применительно к России говорит об устойчивом типе личности, который он называет искателем, беспочвенником.

По сути, речь здесь тоже идет о типе пассионария только в русском варианте, сопровождающем всю историю русского искусства. «Максималист в служении идее, он – пишет Г. Федотов – мало замечает землю, не связан с почвой – святой беспочвенник (как и святой бессребреник), в полном смысле слова. Из четырех стихий ему ближе всего огонь, всего дальше земля, которой он хочет служить, мысля свое служение в терминах пламени, расплавленности, пожара. В терминах религиозных, это эсхатологический тип христианства, не имеющий земного града, но взыскующий небесного. Впрочем, именно не небесного, а «нового неба» и «новой земли». Всего отвратительнее для него умеренность и аккуратность, добродетель меры и рассудительности, фарисейство самодовольной культуры. Он вообще холоден к культуре как к царству законченных форм и мечтает перелить все формы в своем тигле. Для него творчество важнее творения, искание важнее истины, героическая смерть важнее трудовой жизни» [87]. В данном случае терминология, используемая русским философом – эмигрантом и философами – постмодернистами совпадает. Хотя очевидно, что если ментальность русского можно описывать лишь в соответствии с понятием сакральности, то ментальность американца в этом не нуждается.

Собственно, это суждение Г. Федотова показывает, что часто употребляемое при попытках понять ментальность русских понятие «странник»

имеет высокий духовный смысл, устремленный к идеалам раннего христианства. Однако беспочвенность – вторая сторона того, что называют лиминальностью, о чем мы выше скажем подробно. Это обстоятельство имеет для ментальности русских исключительное значение. Суждение Г. Федотова также подтверждает то обстоятельство, что лиминальность является признаком не только психологии русского пассионария, но и вообще ментальности русского человека. В этом смысле стоит прислушаться к тем, кто утверждает, что говорить о полностью сформированной идентичности русских в своей, пусть и длительной истории вообще не приходится. Русский человек проявляет исключительную активность как в творении идентичности, так и в ее разрушении, что подтверждает идею А. Ахиезера.

### **§ 3. СЛАГАЕМЫЕ НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ. ЭКСКУРС В ИСТОРИЧЕСКУЮ ПСИХОЛОГИЮ**

Одно из положений, к которому приходят Ж. Делез и Ф. Гваттари, касается непосредственно искусства и того, какие функции выпадают на долю искусства в ситуации разрыва, когда реализуется проект создания «нового народа» и «новой земли», т.е. когда воплощается в жизнь, выражаясь более современной терминологией, столь разрушительный для XX века проект модерна. «Конечно – пишут философы – художник или философ неспособны сотворить новый народ, они могут лишь призывать его – изо всех сил. Народ может быть сотворен только в страшных страданиях и уже не может больше заниматься искусством или же философией. Однако книги по философии и произведения искусства тоже содержат в себе свою невероятную сумму страданий, позволяющих предчувствовать пришествие нового народа. Общим для них является сопротивление – сопротивление смерти, сопротивление рабству, сопротивление нетерпимому, сопротивление позору, сопротивление настоящему» [88]. Это суждение вполне применимо при осмыслении опыта советского кино, в котором лейтмотивом фильмов было принесение человеком своей жизни в жертву реализуемым идеалам, что, собственно, и позволяет усматривать в сюжетах многочисленных советских фильмов архетип ритуала или, точнее, ритуала жертвоприношения.

Конечно, идея нового общества, порывающего со старым, связана с установлением солидарности не только между гражданами, но представителями и разных наций, и разных конфессий. Чтобы сформировать солидарность на основе нового проекта, нужно было вытеснить и нацио-

нальное, и религиозное, и историческое в бессознательное. В построении новой коллективной идентичности на первое место выходили идеология, философия и искусство. Но при этом философия и искусство были уместными лишь в том случае, если они приносили себя в жертву идеологии, забывая о своей самостоятельности, что происходило и с философией, и с искусством. В этом смысле комплекс детерриторизации был особенно присущ столь агрессивному по отношению к традиции авангарду. Однако если внимательно присмотреться к тому, из каких слагаемых выстраивается новая коллективная идентичность, то мы не сможем не обнаружить, что традиции в формировании новой идентичности все же принимали активное участие.

Правда, здесь следует разобраться в том, что под этими традициями подразумевать. Здесь, прежде всего, следует иметь в виду несколько составляющих воссоздаваемой в кино картины мира как способа формирования и поддержания новой коллективной идентичности. Это идеология, история, фольклор, утопия и мифология. Именно эти элементы стали основой той новой идентичности, которая является массовой идентичностью или принципиально новой идентичностью. Собственно, именно эти перечисленные составляющие нас в данной работе и интересуют. В наши намерения входит продемонстрировать активность названных слагаемых воссоздаваемой в кино картины мира, к которой автору этих строк приходится постоянно возвращаться [89]. Если нам удастся показать активную роль в становлении коллективной идентичности не только идеологии, но и истории, фольклора, утопии и мифологии, а самое главное, искусства, то мы можем утверждать, что это была какая-то беспрецедентная, новаторская «псевдоидентичность». Но нас все эти составляющие будут интересовать в их экранном воплощении.

С помощью истории, фольклора, утопии и мифологии человек традиционной России покидал свою территорию, свою землю, отрывался от нее, создавая новую территорию и землю уже в мифологической форме. Не случайно Ж. Делез и Ф. Гваттари говорят, что «новый народ» может быть сотворен лишь в страшных страданиях. Но так оно и в российской реальности и случилось. Более того, в данном случае имела место даже предрасположенность к страданию, о чем свидетельствует религиозная ментальность русских. Открытие «новой земли» было связано с великими жертвами. Это в российской истории истекшего столетия была настоящая трагедия. Причем, народная трагедия. Трагичность разрыва усугублялась тем, что русскому человеку свойственна особая связь со своей землей и страной. Об этом писал Н. Бердяев. «Очень сильна в русском народе



религия земли, это заложено в очень глубоком слое русской души. Земля – последняя заступница. Основная категория – материнство. Богородица идет впереди Троицы и почти отождествляется с Троицей. Народ более чувствовал близость Богородицы – Заступницы, чем Христа» [90].

Что же касается Христа, то, по мнению философа, его образ в России отождествляется скорее с судьей, чем с милосердием («Образ Христа, образ Бога был подавлен образом земной власти и представлялся по аналогии с ней» [91]. Получается, что Богородица более милосердна, чем Христос, и от нее ожидают защиты, в том числе, и от Христа. Это особое отношение русских к богородице подмечено также американским исследователем – психоаналитиком Д. Ранкуром – Лаферьером. Так, он доказывает, что в русском православном календаре по сей день больше праздников в честь Богоматери, чем в честь Христа. Конечно, почитание Богородицы характерно не только для русских. Так, Леонардо да Винчи оставляет запись: «Многие, исповедующие веру в сына, строят храмы только во имя матери» [92]. Что касается Д. Ранкура-Лаферьера, то он углубляется в отношения не Девы Марии с Христом, а ребенка и матери. Иначе говоря, все дело в том, каким содержанием верующий русский наделяет образ Богоматери. По мнению исследователя, корни почитания Богоматери кроются в детском комплексе, связанном с взаимоотношениями ребенка с матерью. Восприятие образа Богоматери в том случае, когда речь идет о взрослом человеке, связано с психологическим регрессом верующего.

Как полагает Д. Ранкур-Лаферьер, с помощью восприятия этого образа взрослые православные люди возрождают утрачиваемую с возрастом связь с реальной матерью. Пытаясь дать интерпретацию иконы Богоматери, например, иконы Владимирской Богоматери, исследователь отмечает: в данном случае лик Богоматери не связан с заботой о верующем. Она с грустью размышляет о грядущих событиях. А грядущие события – это Голгофа. Получается, что единственный способ завоевать внимание Богоматери – это идентифицировать себя с Христом, т.е. стать жертвой. «Итак, – пишет Д. Ранкур-Лаферьер – все зависит от будущего, увиденного матерью. Принеси себя в жертву, как бы говорит она, и тогда с тобой будет мое внимание, мое умиление. Будь как Христос, этот идеал нравственного мазохизма. Умали себя, унизься до того, чтобы принять боль и смерть на кресте, сделанном самим тобою. Жизнь – Голгофа. Когда ты примешь страдания, какие принял мой сын, я буду с тобой. Когда ты умрешь, я помогу снять тебя с креста, я буду плакать над твоим телом, я запеленаю тебя, а потом я возвращу тебя матери сырой – земле» [93].

Возможно, фиксируемое американским последователем психоанализа особое чувство связи с родиной, Россией, позволяет глубже осознать повышенную, гипертрофированную предрасположенность к страданию, проявившуюся в первой половине XX века. Хотя, разумеется, этим обстоятельством невозможно оправдать многочисленные жертвы этого времени. Получается, что отторжение от религии в большевистской России не привело к освобождению от сформированных религией архетипов. Но эта активность сформированных православием архетипов позволит также фиксировать различия между ментальностью американцев и русских. Несмотря на детерриторизацию в форме разрушительной революции, русский человек все же в большей степени связан с территорией и в географическом, и в духовном смысле.

## Литература:

78. Эриксон Э. Детство и общество // СПб., 1996. С. 397.
79. Жукоцкий В., Жукоцкая З. Русская Реформация XX века. Статьи по культурфилософии советизма // М., 2008.
80. Эриксон Э. Детство и общество // С. 556.
81. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? // М., 2009. С. 100.
82. Лернер М. Развитие цивилизации в России., т. 1 // М., 1992. С. 81.
83. Лернер М. Указ. соч. // С. 82.
84. Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. // С. 114.
85. Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. // С. 116.
86. Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. // С. 117.
87. Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры., т. 2 // СПб., 1992. С. 173.
88. Делез Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. // С. 128.
89. Хренов Н. Художественная картина мира 30-х годов в ее кинематографических формах. В кн. : Мифы эпохи и художественное сознание. Искусство 30-х // М., 2000.
90. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // М., 1997.
91. Бердяев Н. Указ. соч // С. 8/
92. Винчи да Л. Избранные произведения., т. 2 // М-Л., 1935. С. 391.
93. Ранкур-Лаферьер Д. Традиция почитания икон Богоматери в России глазами американского психоаналитика // М., 2005. С. 141.

## **Глава IV. Становление коллективной идентичности в границах гештальта рабочего**

### **§ 1. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ГЕШТАЛЬТА РАБОЧЕГО**

Констатируя выдвижение в центр внимания коммуникативного фактора, мы фиксируем лишь исторический контекст рубежа XIX-XX веков. Этот контекст в социодинамике нового столетия постоянно изменяется. Кинематограф постепенно нагружается новыми функциями. Чтобы эти функции представить точнее, необходимо осмыслить, что за понятием становящегося нового мировосприятия стоит. Сопровождающий появление кино взрыв стихийности был связан не только с разложением старой империи, но и со становлением того универсального в истории процесса, который Э. Юнгер называет «гешталтом рабочего». Касаясь этого процесса в своих предыдущих работах, мы его обозначали процессом омассовления. Но омассовление – один из признаков того же гештальта рабочего, в контексте которого развертывается всеобщая мобилизация, омассовление, и утверждает себя тоталитарный режим. Утверждение гештальта рабочего означает переход от доиндустриального общества к обществу индустриальному, требующему рабочей силы. Рабочий и будет репрезентативным типом индустриального общества. Одним из сопутствующих признаков индустриального общества будет вторжение в производственные процессы машины, которая здесь появляется, чтобы облегчить деятельность человека, но в реальности, втягивая его в себя, она делает его своим придатком, что в еще большей степени усиливает отчуждение.

Кинематограф как способ коммуникации тоже возникает на технической основе. Демонстрируя вторжение машины в мир искусства, он оказывается для внедрения в сознание массы той системы мировидения, которую Э. Юнгер называет гешталтом рабочего, что, собственно, как раз и означает то же самое, что Э. Тоффлер подразумевает под индустриальным обществом, необычайно эффективным. То, что Э. Юнгер называет гешталтом рабочего, мы уже обозначили как новый тип цивилизации или тип индустриальной цивилизации, как этот процесс называет Э. Тоффлер, сменяющий цивилизацию доиндустриальную. Ведь новая фигура – «рабочий» возникает лишь с появлением промышленности и развитием фабричного производства, а значит, в эпоху становящейся индустриальной цивилизации. Дело, однако, не в расхождениях при обозначении новой эпохи,

а в понимании того, как возникшая в результате заката более либерального бюргерского мира стихия, получившая выражение в войнах и революциях, постепенно вводится в определенные берега, приобретает определенную идентичность.

Когда Э. Юнгер говорит о стихии, он не может избежать возникающего в связи с этим в истории варварства, о чем, как мы уже успели сказать, в начале XX века размышляли многие. В самых диких и варварских формах эта стихия проявилась в эпоху первой мировой войны, с которой Э. Юнгер и связывает возникающую границу не столько между национальными государствами, сколько между эпохами или гештальтами. Вот как этот взрыв варварства, ставший реальностью не только первой мировой войны, но и всей последующей истории, описывает Э. Юнгер. «Опасное, выступавшее под знаком прошедших времен и отдаленных краев, господствует теперь в настоящем. Оно словно вторглось сюда из древних эпох и бескрайних пространств, подобно грозному небесному телу, возвращающемуся из космических бездн в силу неведомой закономерности... Пусть одни считают это впадением в новое варварство, а другие приветствуют как очищение сталью, – важнее видеть, что наш мир охвачен новым и еще необузданным приливом стихийных сил. При обманчивой безопасности устаревших порядков, возможных лишь до тех пор, пока сказывается усталость, эти силы слишком близки, слишком разрушительны, чтобы ускользнуть даже от поверхностного взгляда. Их форма есть форма анархии, которая в периоды так называемого мира беспрестанно пробивается на поверхность из пылающих вулканических жерл» [94].

Такие понятия, как «анархия», «смута», «варварство», «хаос» и т.д. не могут не характеризовать создавшуюся на рубеже XIX-XX веков ситуацию. Наиболее подходящим понятием здесь будет понятие хаоса, что означает то же самое, что и социальная аномия. В начале XX века в истории России, т.е. в момент возникновения кино создается ситуация хаоса, из которого необходимо создать космос, т.е. каким-то образом организовать общество в соответствии с новыми принципами. Такие принципы были провозглашены еще в XVIII веке в философии. Кто-то из мыслителей был заморожен новыми рационалистическими (и как потом оказалось, утопическими) проектами создания новых обществ, что характерно не только для Руссо, но и для Маркса, а кто-то из них предметом своего внимания сделал ситуацию, возникшую во взаимодействии между людьми в момент распада традиционного или доиндустриального общества. К последним можно отнести патриарха западной социологии Э. Дюркгейма, который в своей классической работе «Самоубийство» обнаружил

и попытался осмыслить один из признаков распада общества, назвав его «социальной аномией». Социальная аномия означает распад социальных связей, солидарности людей, отчуждение между властью и народом, между правящим меньшинством и творческой элитой, конфликт между социальными слоями и группами и т.д.

С точки зрения сегодняшнего дня социальную аномию можно было бы рассмотреть как распад коллективной идентичности, соответствующий индустриальному обществу. Коллективная идентичность превратилась в актуальную проблему рубежа XX-XXI веков. Сегодня она стала актуальной для многих народов, в том числе, для Америки [95], но, в том числе, для России. В последние десятилетия на эту тему появилась значительная литература, в том числе, переводная. Конечно, распад СССР явился следствием распада империи в ее большевистских формах. Империи, возникшей именно в границах гештальта рабочего, что, собственно, Э. Юнгер и пытался понять еще в 1932 году, когда выходит цитируемая нами его книга. Может быть, именно в России в наиболее концентрированной форме получил выражение крах всего мировосприятия модерна, выпустившего джинна радикального пересоздания общества, но не получившего предполагаемых результатов.

Предметом нашего внимания является выявление того, как в ситуации проектируемой большевиками новой цивилизации разворачивается распад старой империи, вызывается к жизни «новый народ» и «новая земля», т.е. как возникающая новая реальность преодолевает хаос, как в виде социализма рождается новый космос. Как преодолевается социальная аномия и возникает солидарность на новых началах. Как разворачивается тотальная мобилизация в границах возникшего нового гештальта, и какая возникает новая идентичность. И, наконец, какую роль в этом процессе преодоления хаоса и тотальной мобилизации играет новый технический вид искусства, а именно, кинематограф?

Иначе говоря, нас интересует лишь одна его функция — функция формирования и поддержания новой коллективной идентичности. Возможно, в начале XXI века, когда ставится вопрос о новой мобилизации, новой модернизации и, соответственно, о «новом народе» и «новой земле» этот анализ может стать поучительным. Ведь на этот раз новые цели и задачи, кажется, не имеют основы. В реальности дают о себе знать всеобщая пассивность и отсутствие какого-либо интереса к коллективной солидарности, чем у удивляться не приходится, поскольку новая эпоха реабилитирует капитализм, а значит, индивидуалистическую стихию, опирающуюся на культ частной собственности. Свобода, понимаемая как свобода

наращивать индивидуальную собственность, становится реальным барьером новой коллективной идентичности. Именно поэтому пока приходится наблюдать больше процессы социальной аномии, а не ее преодоление.

## **§ 2. КУЛЬТУРА ЭПОХИ «ГЕШТАЛТА РАБОЧЕГО»: ОТ ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ К ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИИ. ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИЗНАК НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Таким образом, вместе с появлением кино как искусства в культуре возникает новое средство коммуникации, а точнее, средство массового воздействия. Одной констатации появления нового коммуникативного средства здесь недостаточно. От этой констатации необходимо перейти к пониманию того, способно ли средство коммуникации стать еще одним, кроме социального и культурного, фактором конституирования массы. Мы уже сказали о том, что в ситуации ослабления социального и культурного фактора коммуникативный фактор способен стать ведущим и, следовательно, в конституировании массы определяющим. Именно таким оно и явилось в начале XX века, и именно это обстоятельство сделало кино для массы столь притягательным. Поскольку другие факторы перестают действовать, новый фактор способен проявить себя в гипертрофированном виде, что естественно. Мы не должны этот коммуникативный фактор упускать из вида, ведь именно он позволяет зафиксировать и осмыслить в истории XX века еще один элемент – рождение и становление новой коллективной идентичности. Эта новая коллективная идентичность вызывает к жизни вместе с появлением и утверждением индустриального общества.

Утверждая, что на рубеже XIX-XX веков коммуникативный фактор выдвигается в силу понижения значимости социального и культурного фактора на первый план, мы отдаем отчет в том, что это лишь выражение переходного исторического момента. В последующее время становление индустриального общества приведет к активизации и социального, и культурного фактора, правда, их смысл будет уже иным, соответствующим духу возникшей массы и вторжению во взаимоотношения между людьми машины.

Вторжение машины как один из признаков индустриального общества представило серьезную проблему, что стало предметом дискуссий. Однако это обстоятельство стало важным и для процессов становления

новой коллективной идентичности. На уровне теории новое общество пропагандировало развитие личности, а реальность демонстрировала нечто иное. Так, Э. Эриксон, один из тех ученых, которые сделали значительный вклад в обсуждение проблем идентичности, показал, как вторжение техники трансформировало идеал личности. Он пишет о том, что индустриализация сильно деформировала процессы воспитания. Машина начала изменять природное начало человека. «В детском воспитании — пишет Э. Эриксон — возникло движение, которое стремилось с самого начала отрегулировать человеческий организм до точности часового механизма, чтобы сделать его стандартизированным придатком индустриального мира» [96]. Несмотря на формулируемые в резолюциях партийных съездов высокие цели, человек в большевистской империи, становление которой развертывается в контексте индустриального общества, постепенно превращался в придаток индустриального мира. Но что касается большевистской империи, то таким придатком здесь становился уже не только человек, но, если выражаться языком Маркса, то целый класс, а именно, рабочий класс, под знаком которого развертывается вся первая половина XX века.

На эту сторону вопроса обращает внимание Д. Андреев, когда касается психологических последствий индустриализации. Он пишет: «Смысл индустриализации — одного из главнейших мероприятий государства в 20-х и 30-х годах нашего века — отнюдь не исчерпывается тем, что эта мера усилила обороноспособность страны, одновременно поднимая, хотя и черепашьями темпами, ее материальный уровень. Смысл индустриализации еще и в том, что она произвела насильственную ломку психологии крестьянства и интеллигенции, заставив Россию, как выразился один иностранный журналист, «мыслить машинами», а в обществе распространяя тот психологический режим, который был до этого свойственен рабочему классу: психологический режим, при котором все расценивается мерилom практической полезности, все чувствуют себя винтиками в гигантской машине и считают это нормой; режим, при котором вырождается искусство, становится государственной проституткой литература, умирает религия, опошляется культурное наследие и выхолащивается этика: психологический режим бездуховности» [97]. Д. Андреев затронул проблему, которая в России начала обсуждаться с большим запозданием. На Западе она обсуждается давно. Так, в одной из своих работ, посвященной технике, О. Шпенглер утверждал: «Трагизм нашего времени заключается в том, что лишенное уз человеческое мышление уже не в силах улавливать собственные последствия» [98].

Эта мысль о миссии приходящего на арену истории рабочего класса как проблеме не могла не быть в центре внимания мыслителей России начала XX века. Так, в ответ на призыв Вяч. Иванова взглянуть открытыми глазами на революцию М. Гершензон пишет о проблематичности отношений между рабочим классом и культурой. По его мнению, лозунг революции – не отмена ценностей прежней культуры, а, может быть, борьба за культуру. «Так, но что из этого? – вопрошает М. Гершензон – Мы наблюдаем только, как пролетариат берет в свои руки из рук немногих накопленные ценности. Но мы совсем не знаем, ни что он видит в этих ценностях, ни зачем он овладевает ими» [99]. Может быть, размышляет философ, пролетариат видит в культуре лишь орудие своего порабощения, и его цель состоит в том, чтобы вырвать ее из рук поработителей. Может быть, пролетариат, в конце концов, увидит в этой культуре только мусор и, отбросив ее, начнет создавать новые ценности. «А может быть и то: – продолжает философ – поднимет их (культурные ценности – Н. Х.) с полной верой на знамена свои и понесет дальше, добросовестно примет «преемство культуры», но в пользовании старыми ценностями бессознательно будут пропитывать их новым духом, и на протяжении недолгого даже времени они молекулярно так переродятся, что нельзя будет их узнать» [100]. У самого философа по этому вопросу нет четкой позиции. Разобраться в этой проблеме нам и до сих пор трудно. Но ведь культура, в каком бы варианте она ни функционировала, является основой коллективной идентичности. Если иметь те отрицательные (казавшиеся длительное время положительными) последствия пролетарской культуры, то здесь, прежде всего, следует иметь в виду общий порок индустриальной цивилизации.

В конце концов, О. Шпенглер утверждает, что функционирование современной цивилизации разворачивается по типу машины. В конечном счете, машина торжествует во всех сферах, формируя специфическое восприятие предметно-чувственного мира, в том числе, бытия человека. «Все органическое подлежит тотальной организации, искусственный мир пронизывает и отравляет мир естественный. Сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать по образу машины» [101].

### **§ 3. ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ В СОВЕТСКОМ ВАРИАНТЕ: А. ДОВЖЕНКО**

Доказательством того, что кинематограф 1920–1930-х годов не затрагивал этого трагизма как последствия вторжения машины в жизнь людей, может служить поставленный в 1932 году А. Довженко фильм «Иван». Наоборот,



с техникой, как мыслил А. Довженко и многие его коллеги, в жизнь входит идея новой, более справедливой жизни, а потому техника у него поэтизируется и наделяется оптимистическими коннотациями, входит в качестве составляющей большевистского проекта. В центре сюжета этого фильма – история паренька из украинского села, который становится рабочим. Это следует понимать так: становясь рабочим, он становится человеком. Его судьба ничем не отличается от судьбы многих его сверстников, покидающих села и прибывающих на строительство днепровской плотины. Хотя название фильма подразумевает, что на экране будет разворачиваться история лишь этого паренька, в реальности на экране разворачивается поэма о молодом рабочем классе в новой империи, ряды которого постоянно пополняются выходцами из сел. Возведение нового космоса связывается не с селом, а с городом. Это возведение разворачивается параллельно строительству Днепрогесса.

Фильм А. Довженко – экранная ода рабочему классу, увеличивающемуся в своей численности и становящемуся, как свидетельствует бодрая, оптимистическая интонация фильма, подлинным хозяином жизни. Именно с рабочим классом связано все передовое и обращенное в будущее. Лишь став рабочим, пополнив ряды рабочего класса, Иван становится полноценным человеком. Он принимает участие в дискуссиях, обличает лентяев и лодырей, и в финале мы видим его в студенческой аудитории. Он, согласно мысли режиссера, придя в студенческую аудиторию, окончательно становится человеком, т.е. полноценным представителем рабочего класса. Однако любопытно, что рассказанная на экране история сельского паренька занимает в повествовании не так уж и много места. Большую часть фильма занимает демонстрация производственного процесса. Это поэтическое повествование в фильме часто разворачивается не только без участия в действии центрального персонажа, но и вообще без человека. Если же на экране работающие люди и присутствуют, то они предстают лишь типажам рабочего. Камера не приближает их к зрителю. Ритм их движений включается в ритм передвигающихся вагонеток с бетоном, кранов, возводимых железобетонных каркасов, камнедробилок. В фильме и в самом деле машина не только вытесняет человека, но и внедряется в него. И вот уже сам человек действует в ритме машины, становясь ее придатком.

Когда на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году С. Динамов критикует фильм С. Эйзенштейна «Старое и новое», он говорит: «В «Старом и новом» художник поднимает над миром сепаратор, он поднимает трактор и т.д. Но здесь техника стала

основным. Вещи задавили людей, режиссера» [102]. В еще большей степени это замечание уместно было бы сделать в адрес фильма А. Довженко. В фильме «Иван» есть и еще одна особенность. В нем все ключевые сцены, а ключевыми здесь, естественно, предстают сцены производственного характера, разворачиваются так, что главным действующим лицом в них оказываются не отдельные люди, а рабочая масса. Все проблемы, в том числе, и связанные с отдельными людьми, решаются лишь в форме митингов и собраний, когда решение выносит масса. У А. Довженко начальство на стройке тоже представлено такими же волевыми и стальными людьми, как и герои гражданской войны в других фильмах этого режиссера. Тем не менее, даже они не имеют права выступать от своего имени. Решение выносит именно масса, т.е. рабочий класс.

Таковы настроения конца 20-х – начала 30-х годов, в соответствии с которыми подлинная нравственность, настоящий прогресс и все конструктивное в жизни связано исключительно с рабочим классом. Без рабочего класса не существуют и не создаются высшие духовные ценности. Это ядро общества, и с ним связано пересоздание существующего, пока еще несовершенного общества и создание самого справедливого общества на земле. Но сам столь замечательными качествами рабочий класс обладает потому, что он оказывается ближе всего к машине, к ее ритмам. Общество, которое рабочий класс создает, тоже должно быть рационально действующим как механизм, как машина. Идеальное общество мыслится тоже по типу машины. Воспевая человеческий труд, А. Довженко рискует создать первую социалистическую антиутопию. Собственно, то, что мы видим в его фильме, и называется индустриализацией, а смысл ее как раз и связан и с общественными, и с человеческими отношениями, мыслимыми как функционирование машины. Вот это царство машины, мыслимое как коммунистическое общество, и предстает индустриальной утопией, постепенно трансформирующейся в антиутопию, которая в фильме «Иван» А. Довженко пока еще не ощущается.

Однако возникшая в самом начале 30-х годов тема социального конструктивизма продолжала волновать А. Довженко. Так, события фильма «Авангард» снова разворачиваются на фоне строительства нового города. Эта тема возведения на берегу океана нового города все так же проникнута оптимизмом. Но по-настоящему эта тема у А. Довженко снова предстает в хрущевские времена, когда после восстановления в годы войны разрушенного хозяйства люди вновь увлекаются пересозданием страны, что проявляется в освоении целины, в переброске рек, строительстве железнодорожных магистралей и возведением новых плотин. Однако в этот

период происходит поворот в сторону открытия природного и человеческого начала. Если ранее, как утверждает О. Шпенглер, «во всяком водопаде видят только возможность электростанции» [103], то сейчас взгляд останавливается уже на водопаде.

В фильме 1958 года «Поэма о море», поставленном по сценарию А. Довженко его женой и сорежиссером Ю. Солнцевой речь снова заходит о возведении плотины и, следовательно, о затоплении многих сельских районов. Днепр будет снова перекрыт. На этот раз возводится не Днепрогесс, как в фильме «Иван», а Каховская гидроэлектростанция. На ее строительство съезжаются крестьяне из окрестных сел. Окружающие Каховку села пустеют. Как и в начале 30-х при строительстве Днепрогесса, сельчане пополняют ряды рабочего класса. Режиссер вслед за сценаристом все также восхищается производственными ритмами, техническими возможностями и трудовым героизмом рабочих.

Однако в позднем фильме появляется и совершенно новый, отсутствующий в фильме 1932 года мотив. Он, конечно, уже существовал и в 20-е годы, но, к сожалению, экраном тоже не был подхвачен. Это тема гибели деревенского быта и драматизма существования человека в городском пространстве, а, следовательно, и в цивилизации, звучала в поэзии С. Есенина [104]. Хотя наблюдающий из самолета грандиозную стройку один из героев фильма – генерал Захарченко восхищен индустриальным пейзажем, но он все же направляется в родное село, где он родился, где живут его постаревшие родители и где он давно не был. В родное село возвращается не он один. Дело здесь в ностальгическом переживании не только героя, но и самого автора. В фильме появляется еще один герой – председатель колхоза Савва Зарудный, болеющий за дело, уверовавший в то, что на земле можно создать лучшую жизнь. Только вот создавая новое, исчезает старое, но все еще родное и человеческое. Но председатель колхоза болеет еще и за то, что эта земля теряет работников, село пустеет, поскольку вся молодежь уходит в города, на стройки. Уходит в город, где возводится плотина и разворачивается строительство, даже дочь председателя. Он прекрасно отдает отчет в том, что, несмотря на фантастический прогресс, совершается нечто непоправимое. Уходят в небытие те ценности, что владели сознанием многих поколений сельчан, его земляков, которых жизнь раскидала по свету. Происходит небывалый разрыв человека не только с родными местами, но вообще с землей. Савва Зарудный испытывает тревогу за будущее, которое может быть прекрасным, но лишенным чего-то для человека важного и значительного. Этот разрыв с землей подчеркивается еще и тем, что село,

процветанием которого председатель озабочен, должно уйти под воду, поскольку на этом месте разольется огромное море и оно поглотит эти цветущие сады и уютные хаты. В фильме будущее море предстает символом прекрасной и цветущей силы. Именно потому, что дни села сосчитаны, председатель и обращается к своим односельчанам, которых жизнь разбросала по разным городам и стройкам. В селе появляется не только генерал Федорченко, но и все успевшие стать известными его односельчане.

Таким образом, если этот фильм сопоставить с ранним фильмом А. Довженко «Иван», то мы обнаружим, что в раннем фильме ностальгическая тема по прошлому, по земле совершенно отсутствовала. Село как такое и психология людей из села, связанная с землей, в фильме «Иван» режиссера интересовала мало. В начале 30-х ностальгия как психологический комплекс еще не успела возникнуть. Величайший футуризм большевизма был связан лишь с будущим, а не с прошлым. Кузнецом этого будущего воспринимался исключительно рабочий класс, хотя крестьянское население в стране преобладало. Село ассоциировалось лишь с консервативными ценностями, а, следовательно, сопровождалось негативными коннотациями. Все прогрессивное связывалось лишь с рабочим классом.

В позднем фильме А. Довженко, поставленном в период начавшейся оттепели, появляется ностальгический мотив по прошлому, по земле, что соответствует скорее романтическому, а не просветительскому идеалу. Но, конечно, А. Довженко еще не доходит до остроты проблемы отрыва от земли, которая появится в так называемой «деревенской» прозе. Впрочем, в 50-е годы такая проза была уже реальностью, и, видимо, А. Довженко уже начал испытывать ее влияние. Этот поворот от футуризма к пессимизму связан с разочарованием в социализме, а вместе с этим и с разочарованием в гегемоне, т.е. в рабочем классе и его возможностях. Хотя на экране статус рабочего класса продолжал укрепляться с помощью таких фильмов как «Большая семья» И. Хейфица (1954), тем не менее, экран все больше интересовался землей и теми ее жителями, которые ее обживали. Так, появляются фильмы В. Шукшина, в которых отрыв от земли подается уже не только как трагедия отдельных людей, но, как свидетельствует его фильм «Калина красная», и народная трагедия. В еще более трагическом освещении этот отрыв от земли звучит в прозе В. Распутина. Так, в фильме «Прощание», поставленном по повести В. Распутина «Прощание с Матерой» Э. Климовым, речь заходит тоже о затоплении села. Но эта тема здесь подается как самая настоящая трагедия. Так, останавливая внимание на отдельных фильмах, поставленных в разное время, мы обнаруживаем, что к 1991 году в обществе произошла революционная переоценка

ценностей. Первоначально она произошла в менталитете людей, а затем в 1991 году она уже предстала и закрепилась в политических реформах. Созидание обращенного в будущее самого справедливого общества сначала обернулось утопией, вызвавшей к жизни фильмы А. Довженко, а затем эта утопия стала осознаться как антиутопия, чему способствовала сначала литература, а затем в этот процесс включился и кинематограф.

Вернемся к мысли Э. Эриксона о том, что машина деформирует в человеке природное начало. Частным выражением этой деформации природного становится, например, исчезновение психологических качеств, которые культивировались в формах семьи, образов мужского и женского в доиндустриальных или традиционных обществах. Несомненно, становление индустриального общества для традиционной семьи стало разрушительным. Эта деформация констатируется Э. Эриксоном. Последствия этой гендерной революции проявились и в трансформации успевших стать традиционными жанров и, в частности, кинематографических. «В погоне за приспособлением к машине и за властью над машиной американские матери (особенно из среднего класса) – продолжает Э. Эриксон – оказались стандартизирующими и жестко программирующими детей, которые, как ожидалось, должны затем стать воплощением той ярко выраженной индивидуальности, что в прошлом была одной из характерных черт американца. В результате возникла угроза создания серийно производимой маски индивидуальности вместо подлинного индивидуализма» [105].

Кстати, Э. Эриксон, много заимствующий в психоанализе, показывает, что в индустриальном обществе и, особенно в том его варианте, который представляет Америка, возникает иной статус женщины, изменяются отношения между полами. Индустриальная революция приводит к гендерным сдвигам. Э. Эриксон у американцев обнаруживает даже слабо выраженный Эдипов комплекс как выражение разрыва ребенка с матерью в детстве. В результате «за фасадом гордого чувства автономии и бьющей через край инициативы» [106] в ментальности американца улавливается тревога. Так, анализируя американский фольклор, Э. Эриксон обнаруживает в нем повторяющийся образ бездомного, скитающегося мужчины, смело входящего в новый технологический мир, что соответствует свободному от груза прошлого человеку. Этот комплекс перекочевывает в искусство, в частности, проявляется в американском кино, например, в таком классическом его жанре, как вестерн. Здесь мы также обнаруживаем индивида без корней, лишенного матери и женщины. По сути, это вариант лиминальной личности. Ковбой – это повзрослевший свободнорожденный ребенок, который становится эмансипированным юношей и мужчиной,

свободным от тоски по своей матери и демонстрирующий братскую дисциплину. Он демонстрирует силу и волю.

Имея в виду ковбоя, Э. Эриксон пишет, что это вышедший из американского фольклора тип персонажа, унаследовавший от фольклорного героя хвастовство и недовольство, привычку к скитаниям, недоверие к личным связям, либидональную и религиозную концентрацию на пределе выносливости и смелости, зависимость от капризов природы [107]. К теме вестерна мы еще вернемся, а сейчас попробуем осмыслить новый контекст, в котором начинается утверждать себя кино как новое средство массового воздействия.

#### **§ 4. К ВОПРОСУ О ВКЛАДЕ РАБОЧЕГО КЛАССА В ДУХОВНУЮ КУЛЬТУРУ**

До сих пор, имея в виду новую коллективную идентичность, под ней мы подразумеваем прежде всего идентичность массы, какой она предстает в истории XX века. Но очевидно, что в истории последние столетия демонстрировали процесс индивидуации, т.е. развития и утверждения личного начала. Однако, если иметь в виду большевистский проект как один из вариантов индустриального проекта или проекта модерна, то, способствуя разложению традиционного общества (а об этом свидетельствует насильственная коллективизация) и вытеснению культуры на периферию, то вместе с социумом и культурой, какими они сложились к XX веку, этот проект упразднял и созданный этим социумом и этой культурой тип личности. Когда, имея в виду зрелище, мы говорили о том, что в толпе, реагирующей на зрелище, трансформируется индивидуальное сознание, то мы обнаружили не только значимый признак зрелищной коммуникации. Дело в том, что в ситуации социальной аномии механизм зрелища, связанный с растворением в массе личностного начала, становится механизмом общества, т.е. приобретает универсальный характер. Это означает, что, имея в виду массу, мы получаем информацию об индивиде.

Попытки понять, что такое масса, начинаются, как было уже отмечено, с Ф. Ницше. Именно Ф. Ницше показал, что масса представляет нечто качественно иное, нежели народ. Если народ не исключает индивидуальность, то иная ситуация в случае с массой. Вот как К. Ясперс комментирует высказывание Ф. Ницше по этому поводу. «В массе претерпевают разложение люди, – пишет он – которые в народе сохраняют свою индивидуальность, приходят к самим себе и одновременно благодаря ему творят свое бытие друг с другом. Массы, в отличие от народа,

не складываются из индивидов. Таковые «унифицируются... Так неизбежно возникает человеческий песок: все очень одинаковы, очень малы, очень совместимы, очень скучны». Демократическая эпоха не приемлет никакого человека более высокого рода. Ее человек уже не видит рангов; живут маленькие люди, которые уже не верят, как раньше, в святых и в великих праведников, буржуа. Которые уже не верят, как раньше, в господствующую касту более высокого рода, научные ремесленники, которые уже не верят в философов. Массы представляются Ницше «достойными внимания только в трех отношениях: как плохие копии великих людей... как противодействие великим людям... как орудие великих людей; в остальном же поberi их черт и статистика!» Так как масса повсюду, в среде образованных и необразованных, люди во всех лагерях уже не отваживаются быть самими собою, и так как они, прежде всего, хотят благополучия, Ницше выводит из этого демократического мира ожидаемое следствие: «Следовательно, он пойдет в направлении духовного рабства, – такого, какого никогда еще не бывало» [108].

Пожалуй, диагноз Ф. Ницше, оказавшийся у истоков «гештальта рабочего», как показывает время, точнее, нежели провозглашаемая большевиками и замешанная на идеях модерна идеология, в соответствии с которой рабочий класс подавался как наиболее продуктивная для духовной культуры часть общества. Но, прощаясь с XX веком, можно уже подвести итоги этого вклада рабочего класса в духовную культуру. Наиболее радикальная оценка этого вклада была сделана Д. Андреевым. Возвращаясь к генезису того, что Э. Юнгер называет «гештальтом рабочего», он писал: «Наивные энтузиасты веровали, что, освободясь от эксплуатации и придя к власти, этот класс создаст такие высшие ценности, перед которыми померкнут все шедевры прошлого» [109].

Ставя вопрос о том, какой вклад в духовную культуру внесли аристократия, духовенство, крестьянство, буржуазия и рабочий класс, Д. Андреев приходит не только к неутешительному, но и трагическому выводу. «Духовной – в точном смысле слова – продукции рабочего класса не существует вообще; его интеллектуальная продукция ничтожна. Рабочий класс – не венец человечества, а его трагедия, его *momento mori*: грозное напоминание о том, что миллионы людей, потенциально ничем не отличавшихся от остального полноценного общества, осуждены этим обществом на духовное скопчество, на культурное вырождение, смягчаемое лишь тем, что эти несчастные в подавляющем большинстве сами не понимают всего ужаса своего положения. Утратившие связь с матерью-землей и не вознагражденные за это приобщением к мировой

культуре, психически искаленные вечной возней с машинами, эстетически колеблющиеся от красот индустриального пейзажа до частушки и пошлой олеографии, эти люди становятся жертвами одуряющей скуки, как только оказываются наедине с самими собой. Они как огня боятся тишины, ибо тишина ставит их лицом к лицу с их душевной опустошенностью. Природа для них мертва, философия – смертельно скучна, искусство и литература доступны им лишь в самых сниженных своих проявлениях, религия возбуждает в них лишь высокомерную насмешку невежд и только наука вызывает чувство инстинктивного уважения как нечто, бесспорно высшее, чем они. Их отдых – карты, водка, домино, спорт, примитивный флирт да кинематограф» [110].

Собственно, как мы убеждаемся, в «гештальт рабочего» Д. Андреев органично вписал кино, приравняв его к примитивным развлечениям. У лидеров большевистской партии существовало, однако, на этот счет другое мнение. Так, Л. Троцкий ставит вопрос о значимости развлечений не только для отдельных людей, но для целого класса – пролетариата. Он пишет: «Стремление развлечься, рассеяться, поглазеть и посмеяться есть законнейшее стремление человеческой природы. Мы можем и должны давать этой потребности удовлетворение все более высокого художественного качества и в то же время сделать развлечение способом коллективного воспитания, без педагогического опекунства, без назойливого направления на путь истины» [111].

Что же касается кинематографа, то как средство развлечения Л. Троцкий его особенно выделял. «Важнейшим, далеко превосходящим все другие орудием в этой области, – пишет один из революционных вождей – может явиться в настоящее время кинематограф. Это поразительное зрелищное новшество врезалось в жизнь человечества с невиданной еще в прошлом победоносной быстротой. В обиходе капиталистических городов кинематограф сейчас такая же составная часть жизни, как баня, пивная, церковь и другие необходимые учреждения, похвальные и непохвальные. Страсть к кинематографу имеет в основе своей стремление отвлечься, увидеть нечто новое, небывалое, посмеяться и даже поплакать, но не над собственными злоключениями, а над чужими. Всем этим потребностям кинематограф дает удовлетворение наиболее непосредственное, зрительное, образное, совсем живое, не требуя от зрителя почти ничего, даже простой грамотности. Отсюда такая благодарная любовь зрителя к кинематографу, неистощимому источнику впечатлений и переживаний» [112].

Как мы обнаруживаем, для вождя революции кино имеет значение исключительно как средство развлечения и проведения досуга. В этом



качестве он не приравнивается к кабаку, а противостоит ему, отвлекает от него. Пожалуй, другой не менее важной стороной в этой оценке Л. Троцким кино является его соперничество с церковью. Полагая, что религия для советского человека скорее привлекательна своей обрядовой или театрализованной стороной, нежели выражением глубокой веры, вождь считает, что именно поэтому кино является соперником церкви и легко способно ее заменить. Ни о каких других функциях кино, вроде утверждения новой идентичности, вождь не говорит, что свидетельствует о его поверхностном взгляде на вещи. Оценка вклада рабочего класса в культуру у Д. Андреева явно невысока. Предчувствуя, что его позицию могут разделять далеко не все, он пишет: «И пусть не лгут, будто я клевету на этих людей: им слишком долго кадили фимиамом, их растлевали потоками демагогической лести и лжи; приходит время, когда перед ними поставят их собственные ничем не разукрашенные портреты» [113].

## **§ 5. ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ГОРОДСКОГО ФОЛЬКЛОРА В ГЕШТАЛЬТЕ РАБОЧЕГО И ЕГО РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ С ПОМОЩЬЮ ЭКРАНА**

Если исходить из логики Д. Андреева, который не прошел и мимо кинематографа как репрезентативной для гештальта рабочего культуры, то кино как раз было призвано демонстрировать миру «разукрашенные портреты» представителей рабочего класса, т.е. их парадные, идеализированные и героические портреты. Так ли это? В соответствии с Д. Андреевым получается, что в истории каждое сословие создает свою изолированную культуру. Например, когда он говорит о крестьянстве, то, как он выражается, хотя оно и оставалось на социальном дне, но все же смогло создать свои песни и сказки, орнаменты и легенды, художественные ремесла и фольклор [114]. От рабочего класса Д. Андреев требует создания еще одной самостоятельной культуры, создателем которой явился только рабочий класс. Но он такой культуры не обнаруживает.

Однако подобный радикализм в оценках, конечно, ни к чему не ведет и, разумеется, справедливым его признать невозможно. Ведь известно, что, создав фольклорные ценности, крестьянство вовсе не создало замкнутой культуры, как ее не создало и дворянство. Эти культуры были открытыми и, несомненно, ценности, созданные крестьянством и аристократией, были в XX веке ассимилированы в пространстве гештальта рабочего. Справедливости ради следует сказать, что, вдохновляясь поверхностными

идеологическими лозунгами, левая критика первоначально пыталась их отторгнуть. Но одно дело сознание общества в формах идеологии, критики, публицистики и философии, а совсем другое дело – реальный и стихийный процесс жизни и культуры, который прервать невозможно.

Доказательством этого может служить то, что, перемещаясь в города, крестьяне, становились часто не только фабричными, но и предпринимателями. Правда, эта намечавшаяся в XIX веке логика истории была прервана пролетарской революцией. Сосредотачиваясь в городах, и отходники, и надолго оседающее там выходцы из деревни создавали особую разновидность фольклора – городской фольклор. Возникающая в городах культура вовсе не обособляется от тех форм фольклора, что возникают в доиндустриальном обществе, что создаются в низах общества.

Когда М. Гершензон будет ставить вопрос о том, что рабочий класс способен взять из культуры прошлого, то он имеет в виду лишь аристократический слой культуры. Важно же отдавать отчет о преемственности на всех уровнях культуры. К сожалению, в нашей науке проблематика городского фольклора разработана меньше всего, что не позволяет до конца понять и статус кино в культуре XX века. Городской фольклор – это и продолжение того фольклора, что создавался тысячелетиями в крестьянских слоях и в то же время и ассимиляция культуры, что создавалась в высших слоях общества, в частности, ассимиляция мотивов и образов профессионального искусства [115]. Подчас трудно определить точно, имеем ли мы дело с образом городского фольклора или же с явлением профессионального искусства. Например, известный фильм С. Соловьева «Станционный смотритель», воспроизводящий известную повесть А. Пушкина, в то же время представляет стилизацию одного из жанров городского фольклора. Именно городской фольклор сохраняет элементы древних форм карнавальности, смеховой культуры, которую исследовал М. Бахтин.

В какой-то степени городской фольклор перетекает в кинематограф. Более того, кинематограф в гештальте рабочего как раз и становится для городского фольклора репрезентативным. Когда-то в фольклоре и кинематографе Б. Балаш проницательно обнаружил одни и те же функции. Он писал: «Фильма в области чувств и фантазии городского населения приняла на себя роль, которую играли когда-то мифы, легенды и народные сказки» [116]. Это суждение Б. Балаша совершенно справедливо, но оно осталось недоказанным. Б. Балаш проходит мимо того, что во многом кинематограф не только функционирует в массовом сознании по типу фольклора, но в определенном смысле и сам эту разновидность фольклора представляет. Во всяком случае, что бы ни утверждал Д. Андреев, советское кино

свидетельствует о преимуществах культуры, создаваемой в гештальте рабочего, об активном использовании в кино образов и сюжетов, вообще фольклора в целом, что имел место в доиндустриальном и того фольклора, что создавался уже в индустриальном и урбанизированном обществе. В данном случае можно согласиться с К. Богдановым по поводу того, что функционирование некоторых жанров в искусстве первой половины XX века репрезентирует советскую культуру в целом как культуру фольклорных традиций [117]. Это обстоятельство позволяет критически подойти к выводам Д. Андреева о несуществующем вкладе рабочего класса в культуру.

Но когда мы эту тему затрагиваем, то нас интересует не столько кино как таковое, а то, как в формах кино конституируется новая идентичность в ее экранном проявлении. Составным элементом этой идентичности будут мотивы того, что иногда называют низовой культурой. Поэтому столь радикальную и во многом неверную оценку, данную Д. Андреевым, следует отвергнуть. Нелепо полагать, что культуру, возникшую в рабочей среде и в границах гештальта рабочего, непременно должен создавать сам рабочий. Создаваемые в границах гештальта рабочего художественные ценности могут создаваться совсем не рабочими. Здесь важно другое, а именно, те идеологические ориентации, что формулирует власть. А в 20-е годы их она формулировала от имени рабочего класса. И именно в 20-е годы возникнет это радикальное отторжение от культуры, созданной в предшествующие периоды истории.

Но чем дальше от 20-х годов, тем ситуация все больше смягчается, о чем свидетельствуют перемены в эстетике. Ведь понятие «классового» очень быстро сменяется понятием «народного», что, разумеется, точнее. Становится очевидным, что за идеологией гештальта рабочего, что воссоздается с помощью экрана, просматриваются те образы и сюжеты, что были созданы в доиндустриальных традиционных обществах. Именно этим используемым в фильмах традиционным ценностям мы сегодня обязаны тому, что эти фильмы обладают не иссякающим гипнотизмом. Но речь в данном случае должна идти не только о новой жизни крестьянского и городского фольклора, но и о постепенной ассимиляции тех ценностей, что были созданы другими сословиями, в том числе, в границах дворянской субкультуры. Постепенно становилось очевидным, что словесный фактор в культуре не является определяющим, ибо культура единая, и, в конечном счете, она синтезирует в себе все разнородные процессы и явления, которые, может быть, какое-то время воспринимались чисто словесными или даже классовыми.

## Литература

94. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт // СПб., 2000. С. 117.
95. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности // М., 2004.
96. Эриксон Э. Детство и общество // С. 412.
97. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории // М., 1991. С. 212.
98. Шпенглер О. Человек и техника. В кн.: Культурология. XX век. Антология // М., 1995. С. 487.
99. Иванов В. Родное и вселенское // М., 1994. С. 132.
100. Иванов В. Указ. соч. // С. 132.
101. Шпенглер О. Человек и техника // С. 488.
102. За большое киноискусство // М., 1935. С. 9.
103. Шпенглер О. Человек и техника // С. 488.
104. Правдухин В. От Иванушки-дурачка до Карла Маркса // Звезда, 1927. С. 181.
105. Эриксон Э. Указ. соч. // С. 413.
106. Эриксон Э. Указ. соч. // С. 414.
107. Эриксон Э. Указ. соч. // С. 418.
108. Ясперс К. Ницше. Введение в понимание его философствования // С. 371.
109. Андреев Д. Роза мира. Метафилософия истории // С. 212.
110. Андреев Д. Указ. соч. // С. 212.
111. Троцкий Л. Водка, церковь и кинематограф. Сочинения., т. 21 // М-Л., 1927. С. 23.
112. Троцкий Л. Указ. соч. // С. 23.
113. Андреев Д. Указ. соч. // С. 212.
114. Андреев Д. Указ. соч. // С. 212.
115. Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. В кн.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени // М., 1983.
116. Балаш Б. Культура кино // Л., 1925. С. 10.
117. Богданов К. Vox roripii. Фольклорные жанры советской культуры // М., 2009. С. 177.

## **Глава V. «Культурные герои» мифа в экранном воплощении. Трикстерское начало в героях советского кино**

### **§ 1. ЛИМИНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ УТОПИИ. УТОПИЯ КАК ПРИЗНАК НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Вернемся к теме восприятия политических деятелей как «звезд», т.е. специфического для зрелища признака, более всего подтверждающего мысль о синонимичности зрелища и общества, а также о зрелище как модели общества, контрастной по отношению к иерархическому и отчужденному реальному обществу. Политический деятель, воспринимаемый «звездой», т.е. по аналогии с героем зрелища, ассоциируется не с реальной социальной системой, а с той, которая должна возникнуть на руинах той, которая пока остается реальной. В конечном счете, такая идеальная социальная система так и не возникает или возникает, но уже не в идеальном виде, демонстрируя еще большую несвободу, чем была до распада. Но это уже не важно, поскольку революция позволила выразить всплеск накопившейся в иерархическом обществе лиминальной ментальности. Эта лиминальная ментальность оказывается основой возникновения реализуемого в экранных формах мифа. Политический деятель, воспринимаемый как «звезда», – это персонаж утопии, которая должна быть воплощенной в реальности. От него ожидают, что он разрушит старые законы, упразднит социальное отчуждение и иерархию.

Это тот тип, которого В. Тернер называет лиминальной или пороговой личностью (от слова «limen» – лат. – порог). Лиминальность В. Тернер определяет следующим образом. «Свойства лиминальности или лиминальных personal («пороговых людей»), – пишет он – непременно двойственны, поскольку и сама лиминальность, и ее носители увертываются или высказывают из сети классификаций, которые обычно размещают «состояния» и положения в культурном пространстве. Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» [118]. Этот тип пороговой личности весьма узнаваем в силу того, что советское кино в целом не существует без революционного и коммунистического мифа, а в этом мифе главное – это переходная стихия, переход, точнее, хилиастический прыжок в мир утопии.

Собственно, примером такой пороговой или лиминальной личности в революционных советских фильмах часто оказывается сам вождь, например, Ленин. Таким он предстает в фильме М. Ромма «Ленин в Октябре». Но Ленин – не просто отдельная пороговая личность. Это именно вождь, который вопреки мнению многих своих сподвижников – политиков, один знает, как следует действовать, чтобы произошла революция, и рабочий класс взял власть в свои руки. Ленин настаивает на немедленном свершении направленного на свержение Временного правительства вооруженного восстания. В фильме реализуются две основных линии.

Первая связана с утверждением ленинской логики, в соответствии с которой необходимо немедленно готовить вооруженное восстание и вооружать рабочих. С этим планом не соглашаются вожди других партий, которые представлены в утрированно сатирических образах и, естественно, министры Временного правительства. Драматизм возникает в результате трудностей, возникающих на пути осуществления данной цели и уверенности вождя в необходимости ее осуществления. Вторая линия связана с решением представителей власти немедленно арестовать и расстрелять Ленина. Поэтому для более эффективного развития этой линии режиссер прибегает к приемам такого жанра как детектив. За Лениным устанавливается слежка. Его постоянно преследуют. Но вождю все время удается выйти из затруднительного положения. Фильм заканчивается полной победой вождя, а, следовательно, и победой рабочего класса. Переходная ситуация заканчивается, и пролетариат берет власть в свои руки. Что же касается вождя, то в финале он произносит под гром аплодисментов с трибуны известную фразу: рабочее – крестьянская революция, о которой все время говорили большевики, совершилась.

Фильм М. Ромма любопытен тем, что в его драматургии «работает» одна из закономерностей психологии масс, а именно, несовпадение вождя как реального человека и того идеализированного образа, которым его наделяет революционная масса. В некоторых эпизодах разные персонажи постоянно задают вопрос, а каким же является Ленин на самом деле. Каждому вопрошающему этот образ видится по-своему, но обязательно величественным и героическим, как и подобает культурному герою. Вопрос о том, какой Ленин, естественен, поскольку его никто не видит, ведь вождю приходится скрываться. Его мало кто видит и узнает. Но даже когда Ленин появляется и принимает участие в событиях, он появляется под другой фамилией. В одном из эпизодов фильма такой вопрос задают даже самому Ленину, и ему приходится на него отвечать. Почему же получается такое раздвоение между вождем как реальным человеком и вождем как порождением воображения массы?

Здесь мы как раз сталкиваемся с той особенностью психологии масс, которая помогает прояснить механизм не столько даже возникновения, а постоянного функционирования мифа. Тот образ, который рабочие наделяют своего вождя, естественно, с реальным Лениным не имеет ничего общего. Этот образ не имеет конкретно-исторической основы. Это существующий вне времени и истории образ культурного героя, т.е. мифологического персонажа. Этот образ, некогда возникший в сознании массы, затем сопровождает всю последующую историю, проецируясь на разных персонажей, связанных с конкретно-историческими персонажами. Это как раз та особенность априорного мышления, проявляющегося, в том числе, в художественной сфере и накладывающегося на познание конкретных феноменов, которая так интересовала Канта.

Но в данном случае при объяснении этой проекции можно было бы прибегнуть к юнговской терминологии и назвать этот ментальный образ архетипом. Собственно, функционирование такого образа должно сопровождать всю историю человечества, которую можно осмыслить в соответствии с социологическими понятиями, т.е. с социальным статусом, социальной иерархией, социальной ролью, социальным неравенством и т.д. Существующее в истории реальное общество всегда иерархично. Но человек никогда не может совпасть с той социальной ролью, которую общество ему навязывает. Потенциал человека всегда больше, нежели предлагаемая ему обществом социальная роль, которую он обязан в жизни играть. Следствием этого противоречия является лиминальная стихия, т.е. стремление человека перестать быть функциональным и в наиболее полном виде реализовать свою самость. Хотя в реальности такое стремление никогда не осуществляется полностью, оно в истории все же совершенно не исчезает, постоянно возрождаясь.

Собственно, оно воспроизводится в идеальном образе вождя, т.е. в образе мифологического или культурного героя. Такую роль может сыграть реальный человек, и, собственно, история предстает историей великих людей, на которых масса проецировала свои лиминальные настроения. Таким образом, можно заключить, что происхождение мифа, как и вообще функционирование мифологического сознания неизбежно связано с тем человеческим потенциалом, которое ни одно общество не способно до конца реализовать. Таким образом, и происхождение, и функционирование мифа имеет социальную природу, а, следовательно, может быть до конца понято лишь с помощью социологии. Нам же, поставившим вполне конкретную задачу – понять роль кино в поддержании коллективной идентичности, важно отдавать отчет в том, как мифологическая аура сопровождает

восприятие не только реальных политиков и государственных деятелей, но, прежде всего, экранных персонажей.

Несмотря на то, что они являются порождением воображения драматургов и режиссеров, вызывающих к жизни художественные ценности, создаваемые ими образы также втягиваются в порождаемые массовым сознанием смыслы, которые являются уже мифологическими, а, следовательно, не только индивидуальными, т.е. порождениями индивидуального сознания творцов. Фильмы, как и вообще всякие произведения искусства своими художественными особенностями далеко не исчерпываются. Мифологическая аура, сопровождающая экранные персонажи, свидетельствует о включенности искусства в широкое поле культуры. Именно это обстоятельство свидетельствует о том, что на уровне воздействия на массы экранный персонаж оказывается не менее эффективным и функциональным, чем реальный политик. Как политические и государственные деятели на этом уровне превращаются в звезд, так и экранные герои наделяются этим самым потенциалом звездности, а точнее, мифологичности.

## **§ 2. СМЕХ И МИФ КАК СЛАГАЕМЫЕ НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЕЕ ЭКРАННЫХ ФОРМАХ**

Признак лиминальности лежит не только на культурном герое – пороговой личности, но и на самом обществе. Если принять во внимание то, что существуют две модели общества – иерархическая и общинная, неструктурная, то в поздней истории в обществе все иерархизировано, а вот общинная структура, в которой главенствует сущностная или родовая связь между людьми, а именно, она и является самой архаической структурой социума, чаще всего актуализируется лишь в искусстве. Поскольку в поздних обществах социальное отчуждение нарастает, то перманентно возникает потребность эти общества разрушать и вызывать к жизни лиминальные состояния общества, как это имело, например, место в XX веке на Западе во время студенческой революции. Но все, что связано с русской революцией, также имело лиминальное значение. Все персонажи фильмов на революционную тему являются лиминальными типами, восстающими против власти и иерархии, подвергающиеся унижениям и страданиям и, наконец, вызывающими к жизни новые социальные формы.

Таким лиминальным типом предстает, например, в широко известном эпическом революционном полотне Г. Козинцева и Л. Трауберга Максим



в исполнении Б. Чиркова. Герой фильма – паренек с рабочей окраины. Заводской рабочий становится свидетелем сопротивления рабочих начальству, постепенно втягиваясь в революционную борьбу. Он становится активным агитатором, а затем получает назначение возглавить государственный банк. В конце концов, Максим участвует во всех значимых для истории революции событиях. Из всех затруднительных ситуаций он выходит победителем. Фильм заканчивается тем, что Максим должен оставить свою должность в банке и отправиться на фронт, чтобы способствовать проведению в жизнь большевистского лозунга о перерастании империалистической войны в войну гражданскую.

Воссоздаваемая в советских фильмах революционная ситуация несет на себе печать тех настроений, которые и в годы первой мировой войны, и позднее распространялись во всем мире. Х. Арендт констатирует овладевший после первой мировой войны не только массой, но и элитой нигилизм и страсть к разрушению существующего социума и выход из него. По ее мнению, это поколение «было совершенно захвачено желанием увидеть гибель всего этого мира фальшивой безопасности, поддельной культуры и притворной жизни» [119]. Она продолжает: «Разрушение без пощады, хаос и гибель как таковые, присваивали себе величие высших ценностей» [120]. Дополним это суждение тем, что носителями этих высших ценностей становились не только реальные политические деятели, но и экранные персонажи.

Лиминальные признаки персонажа в советских фильмах являются не только признаками, свидетельствующими о сохранении в структуре фильмов архетипа ритуала, но и признаком мифа. Ведь будучи признаком ритуала, лиминальность уже тем самым сакрализуется, а, следовательно, поскольку миф не существует без сакрального, мифологизируется. Так мы подходим к выявлению мифологической праструктуры советского кино, которая позволит точнее разобраться в том, смог ли рабочий класс все же сделать вклад в культуру. В качестве иллюстрации к этому тезису мы попробуем коснуться смехового начала в советских фильмах, которое, с одной стороны, является выражением фольклора, причем, фольклора городского, а, с другой, мифа.

Мифологическая структура улавливается не только в героике революционных фильмов, но даже в жанре комедии, которая генетически связана с трикстерством, антиповедением. Трикстер – комический дублер культурного героя. Его функция противостоит функции культурного героя. Если культурный герой устанавливает табу и что-то сакрализует, то трикстер табу нарушает и профанирует святыни. Не случайно некоторых киногероев (Максим, Чапаев и т.д.) сопровождает смеховая интонация [121].

Они – носители не только героического, но и комического начала. Это не удивительно, ведь все они ассоциируются с трикстером или шутом, а шут в истории культуры всегда выступал привилегированным арбитром в делах нравственности. Обычно он представлял лиминальным типом, связанным с иным миром. Причем, шут был вовсе не стихийной, а институционализированной фигурой. Один из создателей фильмов о Максиме, о которых речь пойдет выше, Л. Трауберг написал специальное исследование, в котором проследил связь между кинематографическими персонажами и народной смеховой традицией [122].

Утверждая в революционных фильмах принципиально новые ценности, режиссеры в создании экранных образов опирались на древнейшие архетипы. Так, имея в виду трикстера, П. Радин пишет, что каждое поколение истолковывает архетип трикстера заново. «Ни одно поколение не может понять его (трикстера – Н. Х.) полностью и ни одно не может без него обойтись. Но каждое поколение вынуждено было включать его в свою теологию и космогонию, несмотря на то, что понимало: он не вполне подходит ни тому, ни другому, ведь он представляет собой не только лишенное различий далекое прошлое, но и настоящее внутри каждого человека, также лишенное различий. В этом причина всеобщего и постоянного к нему интереса» [123].

Для М. Бахтина плут, шут и дурак – значимые фигуры народно-площадной культуры не только Средневековья. Он специально подчеркивал древние корни этих образов: «если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет до дна: так глубоко это дно» [124]. По мнению М. Бахтина, смысл этих фигур заключается в том, что все они по отношению к этому миру предстают чужими: «им присуща своеобразная особенность и право – быть чужими в этом мире, ни с одним из существующих жизненных положений этого мира они не солидаризируются, ни одно их не устраивает, они видят изнанку и ложь каждого положения» [125]. Но раз в этом мире плут, шут и дурак предстают чужими, то, следовательно, они представляют какой-то иной мир, являясь носителями лиминальности. М. Бахтин уточняет: «их бытие является отражением какого-то другого бытия, притом не прямым отражением» [126].

Но плут, шут и дурак – лишь вариант маргинального типа, носителя ценностей общности. В. Тернер находит разные варианты лиминального типа в сказках, мифах, народном искусстве, в литературе XIX века, но, в том числе, и в вестерне, которого мы уже касались. «Народная литература – пишет он – кишит такими символическими героями, как «святые нищие», «третьи сыновья», «портняжки», «простак», которые сбивают

спесь с высокопоставленных персонажей, низводя их до общечеловеческого уровня простых смертных. И опять-таки в классическом «вестерне» мы все читали о бездонном и таинственном «незнакомце» без имущества и без имени, который восстанавливает эпическое и правовое равновесие в среде местной политической власти, устраняя несправедливых секулярных «боссов», угнетавших малых мира сего. Члены презираемых или бесправных этнических либо культурных групп играют главные роли в мифах и сказках, как представители или выразители общечеловеческих ценностей. Среди них знамениты: милосердный самарянин, еврей – скрипач Ротшильд в чеховской новелле «Скрипка Ротшильда», марктовенский беглый раб – негр Джим в «Гекльберри Финне» и Соня у Достоевского – проститутка, которая спасает Раскольникова, как бы ницшеанского «сверхчеловека», в «Преступлении и наказании» [127]. Так мы убеждаемся, что носителями лиминального начала оказываются не только персонажи фольклора, но и классической литературы. Нам важно обнаружить этот признак в том явлении городского фольклора, которым кино является.

### **§ 3. НОВЫЙ ГЕРОЙ ЭКРАНА КАК ТРИКСТЕР. СМЕХ НА ЭКРАНЕ И ЕГО ФОЛЬКЛОРНОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ**

Перечень носителей лиминального начала, столь значимого для становления новой коллективной идентичности, можно было бы пополнить Максимом – героем трех фильмов «Юность Максима» (1935), «Возвращение Максима» (1937), «Выборгская сторона» (1939) как поздним вариантом этого архетипа. Этот простой парень с рабочей окраины, рано узнавший, что такое унижение, представляющий унижаемый и угнетаемый рабочий класс, ставший свидетелем гибели одного своего друга от несовершенной заводской техники, которую управляющий заводом не спешит чинить, жертвуя жизнями рабочих, а другого от выстрела полицейского во время возведения баррикады на улице Петербурга, становится выразителем того, что В. Тернер называет общечеловеческими ценностями, а Э. Юнгер гештальтом рабочего. Он становится настоящим культурным героем, хотя события революции постоянно разворачиваются так, что он общается с видными деятелями новой власти – Свердловым и Лениным. Но течение событий так выстраивается, что названные культурные герои, которым будут посвящены специальные фильмы, в фильмах Г. Козинцева и Л. Трауберга оказываются эпизодическими фигурами.

Таким, в частности, предстает Ленин, выступающий на первом заседании Учредительного собрания.

Мощная критическая волна, накрывшая в последние десятилетия наших современников, перечеркнула всю политическую историю первой половины XX века. Естественно, что реализация ошибочных, а сегодня уже можно утверждать и античеловеческих идей не могла не привести к формированию псевдоидентичности в массовых масштабах. Поскольку кино внесло значительный вклад в формирование и поддержание это псевдоидентичности, то возникает вопрос, как же сегодня относиться к советским фильмам. Сохраняют ли они те свои качества, которые предшествующим поколениям казались в высшей степени художественно убедительными? Можем ли мы, пересматривая политические взгляды и идеологию в целом, все это кинематографическое наследие эпохи гештальта рабочего отвергать? Очевидно, что использование в советском кино фольклорного и мифологического потенциала, а точнее, городского фольклора как основы развития самого массового из искусств сделать однозначной оценки не позволяет.

Когда сегодня возникает необходимость просматривать фильмы о революции, невольно возникает мысль, не устарело ли все это и не будет ли скучно? Когда пересматриваешь фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга, такие сомнения исчезают. Фильм до сих пор производит впечатление. Как представляется, загадка нестарения классического фильма о революции связана с особым видением главного героя. Прежде всего, в Максиме улавливается фольклорный тип трикстера. В нем оживает тип того самого зазывалы в балаган, который весьма информирован о последних новостях и позволяет себе весьма вольные намеки на происходящие в мире события. Об этой «золотой жиле» кино потом Л. Трауберг напишет специальную книгу. Максим, конечно, не учился в университете. Его университеты – это стачки на заводе и баррикады на улицах. Но он смекалист и обладает юмором. Поэтому смекалка и юмор – это то, что позволяет разрешать ему самые невероятные и запутанные конфликты. Так, изображая наивного гуляку, он провоцирует конторщика Дымбу на откровение и узнает, на какой завод управляющий переправил заказ военного ведомства на производство мин, против которого выступили рабочие. Так, в совершенно народном, фольклорном духе он отражает язвительные речи саботирующих служащих государственного банка.

Пожалуй, фольклорная аура Максима является наиболее эффективным приемом развертывания повествования и, конечно, неослабевающего

воздействия фильма. Кстати, для самих авторов это получилось не бесознательно. Судя по заметкам Г. Козинцева, эта фольклорная традиция в интерпретации героя режиссерами осознана. Мы не случайно упомянули о том, что многие реплики Максима, брошенные им в связи с дискуссиями с меньшевиками или саботирующими чиновниками банка, напоминают выражения балаганного зазывалы, масленичного потешника или раешника [128]. Сам Г. Козинцев пишет, что при интерпретации образа Максима он опирался на народный лубок. В заметках Г. Козинцева, касающихся комического, эксцентрического и гротескного начала, мы обнаруживаем самопризнания по поводу использования в фильмах о Максиме фольклорной традиции.

По признанию Г. Козинцева, увлечение фольклором у него проявилось еще в пору постановки народной драмы «Царь Максимилиан». «В искусстве редко что-нибудь случается «вдруг», – признается он – и я думаю, что, ставя на киевской площади «Царя Максимилиана» (в полной мере неумело и по-детски), я уже начинал готовиться к работе над «Юностью Максима» [129]. Спустя много лет после выхода фильма, в 1969 году создатель образа Максима признал, что то, что бессознательно пришло к нему во время постановки «Царя Максимилиана», получило зрелое выражение в фильмах о Максиме. Он признавался: «Трактирные лубки Енея, галопы и польки Шостаковича, песни Максима, прибаутки Демы – одна линия. Чирков и Жаров. Типы с вывесок. Русский лубок. Эстрада. Доделка «Царя Максимилиана». Лубочные монологи (назначение в банк). Балда. Иванушка-дурачок. Интересно, что когда-то, ошупью, не имея никаких контактов с реальностью (всего этого тогда не было), я произнес слово «эксцентризм» [130]. Перечисляя такие формы, как трактирные лубки, типы с вывесок и т.д., Г. Козинцев тем самым признается, что в процессе создания фильмов о Максиме он вдохновлялся городским фольклором.

Снова вспомним меткое наблюдение М. Бахтина по поводу того, что бытие дурака, шута и плута является отражением какого-то другого бытия. Но именно это и имеет в виду Г. Козинцев, когда пытается обнажить используемые им в своих фильмах, в том числе, и в фильмах о Максиме мотивы. «Гротеск – пишет он – выводит за пределы кажущейся единственности, непрерываемости и незыблемости существующего мира. Возможность другой действительности. Человек на переломе времени. Ощущение несросшегося мира» [131]. Здесь важно то, что на переломе времени оказывается не только герой, но и то, что он является пороговым, т.е. лиминальным типом.

#### **§ 4. СТИХИЯ АНТИПОВЕДЕНИЯ НА ЭКРАНЕ: ВАРИАНТ Г. КОЗИНЦЕВА И Л. ТРАУБЕРГА**

Но говорить о фольклорной основе образа Максима – значит говорить о чем-то большем. Ведь мы уже назвали Максима культурным героем, т.е. героем мифа. Фольклорные его черты естественно перерастают в мифологические черты. Максим и в самом деле – культурный герой. Он утверждает новое право, право революционное. Перед этим правом традиционная юриспруденция бессильна. Приглашенному Дымбой для участия в суде над грабителями винного склада Смирнова профессиональному адвокату остается лишь развести руками и констатировать полный юридический абсурд. Как же так, жена солдата Евдокия, которую мошенник Дымба запутал, грабила склад, а ее оправдывают. Она должна понести наказание, а вместо этого революционный суд выделяет ей квартиру и постановляет поручить революционному комитету разъяснить ей смысл учения Маркса. Но этому революционному праву удивлена и сама Евдокия. Но Максим утверждает не только новое революционное, действующее в интересах рабочего класса право, но и учреждает в интересах рабочего класса новую власть. Эту новую рабочую власть он сам и представляет. Кажется, что более серьезного героя быть просто не может. Но дело в том, что этот серьезный культурный герой в фильме предстает одновременно и трикстером. Такое совмещение в одном образе двух разных фигур известно и фольклору, и мифу.

Не случайно К. Кереньи, исследуя вопрос о трикстере в древнегреческой мифологии, приходит к выводу: «В Прометее есть что-то от трикстера, ибо, хитря с Зевсом, он, в конце концов, обманывает самого себя» [132]. Так, исследователь ранних сюжетных формул Е. Мелетинский пишет: «Рядом с «культурным героем», часто в качестве его брата – близнеца или даже его собственной «второй натуры», иной ипостаси, выступает мифологический плут – трикстер с чертами шута. Трикстер или неудачно подражает деяниям культурного героя в делах создания элементов космоса, введения обычаев и культурных навыков, или нарочно порождает «дурные» элементы природы и культуры, например, гористый рельеф, злых зверей, враждебные племена («нелюдей»), саму смерть. Кроме того, трикстер способен на всевозможные проделки ради утоления собственной жалости и в ущерб другим членам общины. Такая «индивидуалистическая» направленность их деятельности часто им не удается и, во всяком случае, решительно осуждается. Культурный герой – прообраз положительного героя, а трикстер – прообраз антигероя» [133].

Если уж говорить применительно к фильмам о Максиме, о мифе, то тут снова обращают на себя внимание лиминальные черты героя. В фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга революция подается как перевертывание верха и низа, а именно это и выражает смысл лиминальности. Г. Козинцев пишет: «Крайностью полюсов: мудрость – безумие. Перевернутая иерархия, верх и низ социальной лестницы [134]. Вот эта перевернутая иерархия диктует радикальное разрушение иерархичности жанров в искусстве. То, что было низким жанром, переходит в жанр высокий. Вот почему в трагические интонации революционного повествования о Максиме все время врываются элементы низких форм: уличные песенки, т.е. элементы городского фольклора, образы народного лубка. Фигуры балаганных представлений. Вот формула режиссера – одного из авторов трилогии о Максиме: «Самое низкое в иерархии жанров становится высоким» [135].

Известно, что С. Эйзенштейн много размышлял о киноязыке. Кино и в самом деле, став истинно массовым зрелищем, сделало контакт кино и публики в первые десятилетия XX века актуальной и острой проблемой. Но острота этой проблемы объясняется еще и тем, что идеи политического авангарда необходимо было изложить на понятном массе языке. Такой язык существовал не столько в элитарных сферах искусства, скажем, в литературе и поэзии, живописи и музыке, сколько в тех сферах, что оказывались за пределами признаваемой эстетикой системы искусств, т.е. за художественными сферами, которые с точки зрения эстетики того времени считались художественными. Но такой, не втянутой в систему искусств пограничной сферой все еще оставался фольклор, хотя он был реабилитирован и признан художественным еще в эпоху романтизма.

Прорыв этой фольклорной стихии произошел именно в кино, о чем и свидетельствовал классический фильм Г. Козинцева и Л. Трауберга. Революционный, пропагандистский пафос, которым пропитан этот фильм, массового зрителя от него не отталкивал. Массовой публикой он оценивался гораздо выше, чем, например, революционные фильмы С. Эйзенштейна, представлявшие для этого зрителя трудности, как, впрочем, представляло трудности все, что было связано в кино с авангардом. В данном случае успех фильма Г. Козинцева и Л. Трауберга решала фольклорная и мифологическая основа образа Максима. В нем оживала вторая ипостась культурного героя, роднящая его с трикстером. Герой не только совершает героические действия, возглавляет коллектив людей, исполненный желанием улучшить жизнь и выйти из экстремальной ситуации, но и подвергает осмеянию свою серьезность. Он является носителем той смеховой стихии, что существовала тысячелетия и позволяла народу выжить

в самых сложных ситуациях. Максим как культурный герой не только делает оценку этому миру и этим сопротивляющимся установлению нового порядка в мире людям, представляющим старую власть и другие партии, но он оказывается способным подвергать смеху и свои собственные поступки. Иначе говоря, Максим в фильме предстает носителем того самого антиповедения, с помощью которого во все времена и во всех культурах получала выражение многовековая народная мудрость. Собственно, именно трикстерская ипостась Максима и обеспечила этому кинематографическому образу столь устойчивую популярность и, можно даже выразиться, его народность.

Удивительное дело, приходится говорить о народности героя, деятельность которого и готовность к самопожертвованию, привели к антинародности новой власти, что, собственно, в последующей истории и происходит. В данном случае следует уже говорить о том трагическом исходе, который всегда сопровождает взрыв лиминальной стихии. Это обстоятельство В. Тернер, раскрывший смысл лиминальности, обойти не мог. Первая фаза вспышки лиминальности обычно романтизируется, а финальная забывается. Но если задуматься о финале милленаристских настроений и даже движений, то со временем они переходят в свою противоположность, уподобляясь тем иерархическим структурам, что спровоцировали сопротивление и вызвали их к жизни.

Вот что по этому поводу пишет В. Тернер. В его суждении, которое мы хотим процитировать, употребляется термин «коммунитас», что означает общину объединенных родовой связью людей, обычно не актуализируемой в жестких социальных структурах. Коммунитас актуализируется в процессах противостояния структуре и в выходе из структуры. Применительно к фильмам о Максиме примером такой коммунитас является община рабочих Невского завода, олицетворяющих рабочий класс России вообще. Установлению власти этой рабочей «коммунитас» как самой справедливой и самой человеческой как раз и посвящена история, рассказанная в фильме Г. Козинцева и Л. Трауберга. Но пересматривая сегодня этот фильм, невольно вспоминаешь последствия этой победы рабочей коммунитас. В этой победе проявилась закономерность, характерная для всяких вспышек лиминальности вообще. Вот как эту закономерность констатирует В. Тернер. «Преувеличение коммунитас в определенных религиозных или политических движениях уравнительного типа может вскоре смениться деспотизмом, сверхбюрократизацией или другими видами структурного ужесточения. Потому что, подобно неопитам – африканцам после обрезания, или бенедиктинским монахам, или членам милленаристских



движений, люди, живущие в общине, рано или поздно начинают требовать чьей – либо абсолютной власти – будь то со стороны религиозной догмы, боговдохновенного вождя или диктатора» [136]. Именно эта логика – от структуры к коммунитас и от коммунитас к структуре, еще более жесткой, как раз и просматривается в революционной и постреволюционной России. Фильмы же о Максиме как раз представляют самую романтическую фазу этой длительной, растянувшейся на все прошедшие столетия истории со скверным продолжением, а именно, диктатурой и многими жертвами, среди которых оказались и такие культурные герои революционной истории, как Максим.

## **§ 5. КУЛЬТУРА «ГЕШТАЛЬТА РАБОЧЕГО» НА ЭКРАНЕ: ТРИКСТЕРСКОЕ НАЧАЛО В НОВЫХ КУЛЬТУРНЫХ ГЕРОЯХ НА ЭКРАНЕ**

В связи с фильмами о Максиме, как и другими фильмами о революции, следовало бы также сказать, что фольклорная стихия, вытесненная на периферию культуры и вторгшаяся в кино как массовое зрелище, в частности, смеховая стихия в советском кино вышла на первый план и обеспечила его массовую притягательность на многие десятилетия. Вот почему распространяющееся после 1991 года критическое отношение к революционной истории художественных достоинств этих фильмов как бы не затрагивает. Они по-прежнему оказываются воздействующими. Отметим, что эта смеховая стихия, зафиксированная нами в трилогии о Максиме, так же активна, например, а фильме Г. и С. Васильевых «Чапаев» (1934). Казалось бы, фильм Г. и С. Васильевых посвящен сакральной фигуре – одному из героев гражданской войны.

Известно, что все, что в советской истории касается революции и гражданской войны сакрализовано, а, следовательно, исключает смеховое начало. Тем более, что самым репрезентативным средством сакрализации в мифологических текстах является смерть культурного героя, способствующая трансформации его в божество. Собственно, история с Чапаевым и заканчивается смертью. Поэтому здесь игровое начало отступает перед императивом ритуала. Логика сакрализации революции и гражданской войны сохраняется и в фильме братьев Васильевых. Отношение режиссеров к своему герою этой логике соответствует. Героическое начало в центральном персонаже фильма сохраняется. В батальных эпизодах Чапаев предстает настоящим культурным героем. Сюжет фильма так выстраивается, что из всех столкновений

с белой армией дивизия Чапаева выходит победителем. Этому во многом способствует личность командира.

В фильме есть прекрасно снятые операторами А. Сигаевым и А. Ксенофоновым кадры с изображением героя на коне, подчеркивающие его героическое начало. В своем докладе на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии В. Пудовкин поднял вопрос об эстетических аспектах отечественного кино, осуждая распространяющуюся иронию, мешающую воплощению на экране прекрасного. «У нас красота либо прозябает в состоянии контрабанды и ее трусливо подсовывают на пробу – выйдет или не выйдет, либо в порядке пародирования перед публикой она оседлана всегда иронией, на ней всегда сидит иронический всадник» [137]. Утверждая это, В. Пудовкин имел в виду С. Эйзенштейна с его чувством иронии, что, как утверждал В. Пудовкин, проявилось в его фильме «Старое и новое». Свою мысль о красоте В. Пудовкин связывал с необходимостью понять, что красота означает для массового зрителя. В качестве примера народного понимания красоты В. Пудовкин ссылается на фильм «Чапаев». «Вот вам пример: вы думаете, что кадр в «Чапаеве», когда он стоит на коне, на скале, некрасив? – Красив! Кто будет иронизировать по поводу этого чудесного кадра? Никто! Откуда он родился? Он родился из восторженных рассказов о Чапаеве. Вот появление типичного красивого кадра. Как не ройтесь, никакой политической драматургической обусловленности в этом памятнике нет. Он вышел красивым потому, что был получен из рук людей, хранящих в своей памяти любимый образ» [138].

Но, обращаясь к фильму братьев Васильевых, В. Пудовкин явно не исчерпал тему народности героя. В натуре Чапаева кипит, клокочет, переливаясь через край, витальная стихия, которую трудно дисциплинировать. В его характере получила выражение национальная черта русских. Н. Бердяев писал: «Известна склонность русского народа к разгулу и анархии при потере дисциплины» [139]. Это приводит к тому, что реальный Чапаев, как он ведет себя и не только в бытовой обстановке, все время отклоняется от своего героического ореола, от сакрального начала. Так, когда после грабежа крестьянских хозяйств красноармейцами по приказу комиссара Фурманова арестовывают одного из любимых Чапаевым командиров, тот, узнав об этом, возмущается, что приказ отдает не он и что он, легендарный герой, о чем всем известно, вроде уже положением не владеет. Но такая реакция нашего героя рискует обернуться против этических принципов Красной Армии и предстать в анархическом виде. Согласно военной этике, красноармеец – грабитель должен быть наказан. В конечном

счете, Чапаев находит в себе силы укротить уязвленное самолюбие и начать сомневаться в собственной непогрешимости. Он приказывает созвать красноармейцев на митинг, на котором своими словами излагает этические принципы Красной Армии, из которых исходил и комиссар. По сути, он повторит сказанное комиссаром, признавая его правоту.

Так, из логики данного эпизода вытекает мысль о том, что помимо поступков и логики действий конкретных людей, а часто и наиболее выдающихся среди них, существует какая-то высшая логика и высший смысл. Этот высший смысл и есть сакральный смысл. Конечно, в данном конкретном фильме под этим высшим смыслом следует подразумевать революционный смысл. Но это не меняет дела, ведь, в конечном счете, все, что связано с революцией и гражданской войной, как раз в советской истории и было сакрализовано. Реальный человек, пусть им будет на этот раз культурный герой, которого в большей степени можно назвать носителем такого сакрального смысла, способен в своих действиях отклониться от этого смысла.

В конечном счете, получается, что в фильме кроме поддержания сакрального смысла у Чапаева есть и другая функция – снижения этого сакрального смысла и реабилитации профанного, даже смехового начала. Но ведь именно это обстоятельство, т.е. присутствие логики снижения в действиях культурного героя свидетельствует о том, что в данном случае этот культурный герой – вторая ипостась воплощающего смеховое начало трикстера. В сюжетном выражении это единство в образе Чапаева двух начал – сакрального и смехового подчеркивается сопровождающим это единство разложением на отдельные мотивы: смехового, которое воплощает лирическая пара ординарец Петька и Анка-пулеметчица и серьезного, связанного с комиссаром Фурмановым.

Образ Чапаева вбирает и серьезное, комиссарское начало и, с другой стороны, воплощенное в образе Петьки наивное, комическое начало. Эти разные образы – носители противостоящих стихий достигают совместимости лишь в образе центрального персонажа фильма. В этой амбивалентности образа – утверждения и сакрального, героического начала, и начала развенчивающего героическое и сакральное скрывается мощная воздействующая сила фильма, которую массовый зритель ощущал на протяжении десятилетий. Несомненно, роль в этом фильме городского фольклора очевидна.

Но применительно к этому фильму, точнее, к этому культурному герою следовало бы говорить не только о возрождении в нем ауры трикстера, но и фольклорной ауры разбойника. Этот повторяющийся в российской

истории образ разбойника фиксирует М. Бакунин. «Кто смеет идти против мира!» – восклицает с удивлением русский мужик. Мы увидим, что кроме царя, его чиновников и дворян, стоящих собственно вне мира или вернее над ним, есть в самом русском народе лицо, смеющее идти против мира: это разбойник. Вот почему разбой составляет важное историческое явление в России – первые бунтовщики, первые революционеры в России, Пугачев и Стенька Разин, были разбойники» [140]. Собственно, с точки зрения массового сознания революция 1917 года также во многом разворачивалась в форме того, что называли «разинщиной» и «пугачевщиной»: «новая пугачевщина искала лозунгов и нашла их у группы большевиков – интеллигентов, не только не испугавшихся анархии, но «привывших ее до конца и даже стремившихся ее углубить, дабы потом по-своему руководить ее самоликвидацией» [141]. Очевидно, что, несмотря на предельную сакрализацию образа и героизм, о чем свидетельствуют все беспримысленные сражения с белой армией, Чапаев, тем не менее, в финале все же погибает. Смерть героя в финале делает его не только сакральной фигурой, что и требуется от фильма на революционную тему, но и архетипом фольклорного текста. Ведь в соответствии с песнями и народными драмами о Степане Разине как носителе архетипа разбойника, тот, кто восстает против власти, неизбежно погибает, что с Чапаевым и происходит.

## § 6. ЭКРАННАЯ ТРИКСТЕРИАДА: ФИЛЬМЫ А. ДОВЖЕНКО И М. РОММА

То, что мы обнаруживаем в фильмах о Максиме и о Чапаеве, т.е. трикстерское начало, сопровождающее образы культурных героев в их современных проявлениях, в советском кино становится константой, свидетельствующей о функционировании возникших в традиционном обществе сюжетов и образов. Эту константу мы обнаруживаем и в фильме А. Довженко «Щорс», также посвященном герою гражданской войны, возглавляющему богунский полк Красной Армии и воюющему на Украине против немцев, поляков и Петлюры. Однако, обращаясь к смеховой стихии, А. Довженко, тем не менее, демонстрирует иной вариант ее использования, нежели это можно наблюдать в случае с фильмами Г. Козинцева и Л. Трауберга и Г. и С. Васильевых.

Исполняющий в этом фильме роль Щорса Е. Самойлов воплощает исключительно серьезное и героическое начало. Он – идеальный культурный герой, и все, что он делает в фильме, не вызывает сомнений. Его можно отождествлять скорее с комиссаром Фурмановым из фильма «Чапаев»,

нежели с самим Чапаевым, в образе которого, как мы уже отмечали, совмещаются и культурный герой, и трикстер. Щорс скорее поучает других, нежели предстает таким, которого поучают. Тем не менее, смеховое начало присутствует и в фильме А. Довженко. Здесь совмещение в одном образе культурного героя и трикстера, как это было в фильме братьев Васильевых, отсутствует. Образ трикстера в фильме «Щорс» присутствует в командире Таращанского полка батьке Боженко. Эта стихийная и страстная натура никак не способна действовать в рамках революционной морали. Его действия мотивируются чрезмерной ненавистью по отношению к буржуям, которых он от имени рабочего – крестьянской власти, как он выражается, призван ликвидировать, причем, всех и как можно скорей. В этом отношении весьма показательна его речь в театре, куда приглашены представители киевской интеллигенции.

Добившись победы над Петлюрой, он обращается к жителям Киева с просьбой помочь красноармейцам с продовольствием. Для пущей убедительности Боженко захватил с собой на сцену пулемет, начав свою речь с вопроса. Указывая на пулемет, он вопрошает: знают ли киевляне, что это за предмет? Убедительной и связной речи у никогда и ничему не учившегося батьки Боженко не получается, и он переходит на прямые угрозы. Дело чуть нее доходит до реальных выстрелов из пулемета. Разумеется, эту сцену можно было бы представить очень серьезно, а потому она могла бы вызвать возмущение. В реальности он вызывает смех. По натуре батька Боженко – добродушный и не жестокий человек. Все его высказывания, пропитанные народным юмором, его не всегда обдуманые действия провоцируют веселье и смех красноармейцев, внося в повествование фольклорную интонацию. Ему многое прощают, поскольку он – храбрый воин. Короче говоря, в образе Боженко у А. Довженко есть что-то от Чапаева. Тот и другой – носители стихийной, необузданной витальной силы. Их общая уязвимая черта – отсутствие дисциплины, неспособность действовать, опираясь на холодный разум, расчет и логику. Но собственно именно это обстоятельство как раз и является репрезентативным для трикстера – образа для всех времен и для всех народов, не отождествляющегося с любыми нормами. Это именно носители лиминального начала.

Но в отмечаемом признаке советского кино самым интересным является то, что комплекс трикстера пронизывает также и фильмы о вождях, исключая, пожалуй, лишь фильмы с образом Сталина. Применительно к экранному Сталину следует говорить о совсем ином архетипе. Игровая аура здесь отступает перед аурой ритуала, а ритуал исключает комическое начало. Сталин – это культурный герой в чистом виде, ибо все события

второй мировой войны в фильме М. Чиаурели «Падение Берлина» (1949) развертываются именно так, как это намечено генералиссимусом. Война развертывается как грандиозный ритуал жертвоприношения миллионов людей, из которого люди благодаря мудрости и проницательности вождя выходят преображенными. Жертвоприношение как основа рождения более гармоничного космоса.

Когда Берлин был взят советскими войсками и над рейхстагом взвился красный флаг, в ритуале необходимо было поставить точку. Этой точкой становится появление Сталина на площади Берлина, где происходит грандиозная праздничная акция. Толпа восторженных людей, не только военных, но и освобожденных из концлагерей, устремляется к приземляющемуся самолету, из которого выходит генералиссимус в белом кителе. Он благодарит генералов за блистательно проведенную операцию и, как это и положено в случае со свершившимся жертвоприношением, произносит речь о том, что принесенные советским народом жертвы не напрасны. В этой сцене немаловажно то, что бога в белом кителе приветствуют не только советские воины – украинцы, белорусы, узбеки, татары, но и представители западных стран – бывшие узники концлагерей. Для всех Сталин предстает спасителем, как в фильме Л. Рифеншталь таким спасителем предстает Гитлер. Но этот мотив не исключает воскресение идеи мировой революции, к которой военная схватка снова приблизила.

Касаясь фильмов о Сталине, А. Базен справедливо говорит о том, что Сталин в них исключает всякую возможность иронии [142]. По мнению французского критика, в этих фильмах Сталин предстает носителем присущей живым богам и мертвым героям трансцендентности. По сути, образ Сталина в кино демонстрирует завершившийся процесс мифологической обработки истории. Мифология стала естественным продолжением той логики возникновения и развития массовой ментальности, вышедшей за пределы культуры, истории и религии. Если иметь в виду фильм М. Чиаурели, то, по сути, он уже представляет воспроизведение омертвевшей идеологической схемы, не одухотворенной талантом ни актеров, ни режиссера.

Если мы вспомним фильмы М. Ромма о Ленине, то обнаружим, что в них этот трикстерский смеховой элемент также присутствует, что в немалой степени обеспечивает обаяние созданного актером Б. Щукиным образа вождя. Здесь мы снова возвращаемся к имеющему место в фильме М. Ромма раздвоению вождя на Ленина как реальное историческое лицо и Ленина как образа, порожденного лиминальным воображением массы. Такое раздвоение в фильме М. Ромма имеет двоякий смысл. Об одном смысле, связанном с тем, что образ экранного героя всегда связан с проекцией

лиминального воображения массы, мы уже сказали. Отметим еще один смысл, связанный с вторжением в фильм смеховой стихии.

То, что в фильме М. Ромма Ленин предстает культурным героем, доказывать не нужно. Аура спасителя сопровождает все действия и планы вождя. Он и только он способен на решительные действия. Его не смущают сомнения в осуществлении поставленной им цели и в средствах, ведущих к ее осуществлению, представителей других политических партий, как, впрочем, и товарищей по партии. На то он и культурный герой, чтобы идти против течения и приводить к политической цели. В этом он убежден сам и в этом он способен убедить других и, естественно, в конечном счете, он побеждает. Только Ленин способен вывести рабоче-крестьянскую массу из экстремальной ситуации. Этой способностью на решительные действия, на разрушение старой власти в фильме не обладает никто. Ему присуща фантастическая вера в оптимистическое разрешение противоречия. Это самый серьезный человек, каким, собственно, и должен быть поднимающий массу на восстание против буржуазии вождь. Он – фанатик и, собственно, в соответствии с Г. Лебоном, именно фанатиком и должен быть настоящий вождь.

Но, с другой стороны, обратим внимание на то, как играет роль вождя актер Б. Щукин – представитель школы Е. Вахтангова, для которой характерно повышенное чувство театральности, игры, лицедейства. Кажется, что его игра не совпадает с тем фанатичным персонажем, который один решается на столь рискованную акцию – вооруженное восстание рабочих против власти. Он одержим этой идеей, его не обуревают сомнения. Можно утверждать, что его уверенность ставит его на грань безумия. Но таким и должен быть вождь. Он не должен отличать реальность от воображения. Если он этим качеством не обладает, то в него не поверят и за ним не пойдут массы, которые, как утверждает Г. Лебон, тоже не отличают реальность от утопии. Кажется, что Б. Щукин должен играть фанатика с железной волей.

Когда Н. Бухарин после революции разносил в пух и прах пугачевщину, а также критиковал увлечение поэзией С. Есенина, он писал: «Практически нам нужны совсем другие люди, трезвые, дельные, энергичные, умеющие считать время и добиваться максимального эффекта, ищущие новых и новых усовершенствований, люди, твердыми ногами, с литыми мускулами, идущие к раз намеченной цели» (143). Собственно, один из большевистских вождей здесь набрасывает портрет культурного героя, каким он предстает в глазах большевиков. Сколько мы таких большевиков с «твердыми ногами» и с «литыми мускулами» повидали в кино, особенно

в поздних фильмах. Накануне распада большевистской империи почему-то никто не решался играть Ленина в духе Б. Щукина.

Что же касается Б. Щукина, то в одном из ранних революционных фильмов он посмел в образ вождя внести нечто от скомороха. Поэтому и получается Ленин у него таким чудаковатым, подчас в повседневной жизни наивным, даже рассеянным как университетский профессор. Он наделяется М. Роммом таким же юмором, каким Б. Чирков наделяет своего Максима. В одном из эпизодов, чтобы не быть узнанным, Ленин перевязывает лицо платком, словно у него болят зубы. И его внешность принимает совсем уж комический вид. Героический ореол вождя, кажется, здесь начисто отсутствует. Продолжение этого эпизода, кажется, совсем компрометирует революционного вождя, который должен держать в руках развертывание вооруженного восстания, а, следовательно, рассчитывать все детали. Когда Ленин с охраняющим его рабочим Василием садится в трамвай, он задает кассиру наивный вопрос – почему трамвай направляется в парк, ведь рабочий день еще не закончился. Кассир упрекает пассажира Ленина, не подозревая, что тот – Ленин, в наивности: рабочий, а не знает, а следовало бы знать, что через несколько часов рабочие будут бить буржуев.

Проницательный аналитик фольклоризирующего дискурса в советском искусстве К. Богданов мимо трикстерской ипостаси революционного вождя пройти не мог. Он, в частности, пишет: «Подготовка революции изображается в нем (фильме М. Ромма – Н. Х.) как занимательное приключение, демонстрирующее способности Ленина к игровому поведению – умению хитрить, прятаться, переодеваться, быть настойчивым и вместе с тем веселым и едва ли не смешным. История Октябрьской революции предстает в фильме не лишенной трюкачества и случайностей, отчасти оправдывающих сопоставление бытовавших представлений о Ленине – творце революции с фольклорными повествованиями о трикстерах – персонажах, которые кажутся придурковатыми и нелепыми, вызывают смех и порицание и вместе с тем добиваются успеха благодаря хитроумию и поведенческим импровизациям» [144].

## **§ 7. РЕЖИССЕР СОВЕТСКОГО КИНО И СОПРОВОЖДАЮЩАЯ ЕГО АУРА ДЕМИУРГА НОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Когда мы затрагиваем вопросы, связанные с фольклорными, лиминальными и мифологическими признаками героев советских фильмов, то при этом не забываем также и о создателях этих фильмов, вызывающих к жизни



лиминальную идентичность. Это значимый аспект существования кино в его функции формирования и поддержания новой идентичности. Ведь режиссер способен убедить публику в необходимости во что-то верить лишь в том случае, если он в это «что-то» верит сам. Не будем забывать, что статус авторов первых революционных фильмов – режиссеров был несопоставим с той аурой, которая сегодня сопровождает отечественную режиссуру. Кажется, что сегодня она почти исчезла. И это важный аспект социологии кино, касающийся уже не только публики, но и кинематографических кадров.

Сегодня режиссура – это только профессия, почти ремесло, что, видимо, соответствует и статусу современного отечественного кино в целом, каким оно предстает в своем рыночном проявлении, когда фигуру режиссера теснит продюсер. Но если мы касаемся лиминальной сущности советского кино, то совершенно очевидно, что первые его творцы были не только представителями режиссерской профессии, о чем мы сегодня уже забыли, но и созидателями новой идентичности. Об этой роли художников, дающих выход лиминальной стихии, В. Тернер говорит так: «Пророки и художники имеют склонность к лиминальности и маргинальности, это «пограничные люди», которые со страстной искренностью стремятся избавиться от клише, связанных со статусом и исполнением соответствующей роли и войти в жизненные отношения с другими людьми – на деле или в воображении. В их произведениях можно увидеть проблески этого неиспользованного эволюционного потенциала человечества, который еще не воплотился в конкретную форму и не зафиксирован структурой» [145].

Данное суждение позволяет точнее понять, почему идеи революции наше поколение воспринимает критически, а фильмы по-прежнему все же смотрятся. Они продолжают привлекать потому, что в них получил выражение эволюционный потенциал человечества, никогда полностью не получавший выражения в традиционных институциональных формах, точнее, в формах социальной структуры, а подчас и профессионального искусства. Этот потенциал всегда оказывается богаче и сложнее, чем структура способна его реализовать. Он связан со всеми предшествующими состояниями человечества. Поскольку этот потенциал всегда существует, то именно это обстоятельство и дает основание искусству постоянно к нему обращаться и постоянно им обогащаться. Ведь этот потенциал часто существует за границами профессионального искусства, т.е. институционализированного искусства. Советское искусство, в частности, кинематограф как раз демонстрирует этот этап в культуре, когда границы между профессиональным и непрофессиональным,

т.е. фольклорным (хотя непрофессиональное в данном случае нельзя свести к фольклорному) смещаются. В профессиональное искусство прорываются те мотивы и образы, которые из профессионального искусства успели исчезнуть. Они связаны и с городским фольклором, который часто не считали фольклором, ибо он отличался от тех форм фольклора, которые возникали в среде крестьянства, и с постфольклором, границы которого и до сих пор четко не установлены.

Именно по этой причине обращение к неиспользованному лиминальному потенциалу, о чем свидетельствует трикстерская ипостась персонажей советских фильмов, оказалось востребованным. Эта ипостась оказывается столь необходимой в революционных ситуациях, а, следовательно, и в фильмах о революции потому, что в трикстере подчеркнута именно лиминальная суть, т.е. несводимость к функциональным свойствам, к существованию в структуре. Ведь по выражению К. Кереньи, трикстер выражает дух беспорядка, он является противником границ в принципе [146]. Но это стремление перейти границы характерно не только для персонажа, в данном случае, трикстера, но и для самого творца как чрезвычайно значимой фигуры в разрушении старой и в формировании новой идентичности, что нас в первую очередь интересует. Иначе говоря, режиссер нас в данном случае интересует в своем лиминальном качестве, т.е. как фигура и способствующая выходу из структуры, разрушению этой структуры, и возникновению нового мировосприятия, а, точнее, новой идентичности. Именно лиминальный потенциал и дает художнику право быть критиком, а подчас и разрушителем структуры, в которой процесс отчуждения личности достигает крайних форм. Вот этот потенциал и получил выражение в революционных советских фильмах. Когда мы о них вспоминаем, их следует соотносить не только с негативными сторонами революционной истории XX века, но с взрывом этого лиминального потенциала.

#### **§ 8. КУЛЬТУРА «ГЕШТАЛТА РАБОЧЕГО»: СВЕРТЫВАНИЕ ПРОЦЕССОВ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ. РЕНЕССАНС АВАНТЮРНЫХ СЮЖЕТОВ НА ЭКРАНЕ КАК СЛЕДСТВИЕ ЭТОГО ПРОЦЕССА**

Установив зависимость появления нового типа коммуникации и образования внутри этого типа коммуникации новой поэтики и нового языка от возникновения толпы и массы как следствия распада традиционного и рождения индустриального общества, мы при характеристике функционирования кино способны увидеть этот процесс и с точки зрения возникаю-

щего в границах индустриального общества мировосприятия как универсального мировосприятия. Парадокс истории заключается в том, что предпосылки новой истории, возникшие в философии Просвещения и, следует отметить, повлиявшие на восприятие истории в XIX и XX веках, таких последствий не предполагали. Да, идеология Просвещения, культивируя индивидуальное начало, предполагала, что это начало будет вызвано к жизни в каждом человеке. Человек, составляющий массу, т.е. общество, в будущем способен развить и реализовать индивидуальное начало. Но, как утверждал Гегель, люди в истории ставят цели и пытаются их реализовать, но в ходе реализации убеждаются, что помимо их воли в процессе реализации возникает и то, чего они не предполагали. И что, кстати, становится часто препятствием для реализации первоначальных замыслов.

Эпоха Просвещения – это оправдание разворачивающейся в истории индивидуации, чему свидетельством служит появление на арене истории среднего класса. Однако в границах обществ, в которых на протяжении XIX века ведущую роль играл средний класс, разворачивался латентный процесс, связанный с феноменом массы, который со временем, а точнее, в XX веке проявился в явных формах, стирая те результаты индивидуации, которые к этому времени успели сформироваться. Естественно, что этот процесс во многом разворачивался благодаря утверждению того, что Э. Юнгер называет «гештальтом бюргера» или утверждению среднего класса, который, например, в эпоху Сталина стал жертвой, о чем Х. Арендт справедливо пишет. С начала 30-х годов большевики ликвидировали классы, владевшие определенной собственностью, т.е. средний класс в городах и крестьян в деревнях. «Из-за сочетания факторов численности и собственности крестьяне вплоть до того момента потенциально были самым мощным классом в Союзе, поэтому их ликвидация была более глубокой и жестокой, чем любой другой группы населения и осуществлялась с помощью искусственного голода и депортации под предлогом экспроприации собственности у кулаков и коллективизации» [147].

Уже в XIX веке становилось очевидным, что прогресс в процессах нарастания омассовления – обратная сторона свертывания индивидуации. Индивидуации, ставшей в XIX веке основой ренессанса литературы, что получило выражение в психологическом романе. Прямо противоположный процесс нарастания омассовления привел к кризису психологического романа и к регрессу литературы вообще, что можно проиллюстрировать возвращением в границах литературы к формам приключенческого или авантюрного романа. Этот регресс был подхвачен кино, сполна выразившего новую тенденцию истории, а именно, омассовление. История

кино тесно связана с возрождением авантюрных сюжетов. Вопрос, касающийся генезиса авантюрного романа, – это вопрос отделения профанного от сакрального. Происхождение авантюрного романа связано с отделением профанного от сакрального и, еще точнее, от мифа. Авантюрный роман связан уже не с ритуалом, с игрой. Но подлинный расцвет авантюрного романа связан с первой половиной XIX века. С некоторых пор герои романа больше уже не облачаются в костюмы греков или испанцев.

Как утверждает Р. Кайуа, литература этого времени открывает реальность города, причем, по аналогии с реальностью прерий и лесов, изображенной в романах Ф. Купера. «Перемена была – пишет Р. Кайуа – полной: мир высшего величия и неискупимого падения, мир, полный насилия и тайн, мир, где всегда и всюду может произойти все что угодно, так как воображение заранее перенесло и поместило в него самые необычайные свои побуждения – такой мир перестал быть удаленным, недоступным и автономным; теперь это тот самый мир, где каждый из нас проводит свою жизнь» [148]. Наиболее известные романы этого времени – романы А. Дюма «Парижские тайны» Э. Сю, «Удольфские тайны» А. Радклифф, романы К. де Монтепена, Габорио, Г. Эмара, П. Феваля и т.д.

Любопытно, что расцвет авантюрного романа предшествует появлению кино, становление которого во многом будет обязано данному литературному жанру. Более того, этому жанру кино даст вторую жизнь. Многие кинематографические жанры вырастали непосредственно из жанра авантюрного романа. Несмотря на внимание к психологическому роману, кинематограф все же имел успех именно там, где он заимствовал приемы авантюрного повествования. Это регрессивное положение можно иллюстрировать возникновением такого киножанра как вестерн, которого мы уже касались. Исследователь вестерна Е. Карцева не случайно считает авантюрный роман одним из самых мощных корней вестерна. Авторы американских вестернов в литературных формах умело вводили в этот жанр национальную специфику, связанную с освоением Дальнего Запада. Говоря о родстве вестерна с авантюрным романом, Е. Карцева пишет: «Авантюрный роман, как мы знаем, немислим без тайны. В вестерне тайна из движителя сюжета превратилась в одну из основных характеристик героя. Эта загадочность потребовалась для превращения его в полубога, в фигуру легендарную, появляющуюся ниоткуда и уходящую в никуда. Каждый волен разгадывать загадку жизни героя в зависимости от собственной фантазии. И в этом, может быть, одна из наиболее притягательных черт вестерна» [149]. О притягательности вестерна уже в кинематографических формах

свидетельствуют такие цифры. К концу 20-х годов производство вестернов возросло до 160 фильмов в год [150].

Кроме регресса в авантюрную стихию имел место и еще один признак регресса, а именно, актуализация в новой коммуникации фольклора как наследия доиндустриальных обществ. Элементы фольклора активно проявляются и в кино. Однако и возврат к авантурным сюжетам, и активное использование фольклорных мотивов в литературе и кино в реальности означали движение в сторону возрождения в новых формах мифологического мышления, которое не замедлило проявиться не только на уровне восприятия и воздействия фильма, но и на поэтике кино. Это очень важный аспект, связанный с установлением контактов между кино и массой. По сути, это заметное движение в сторону отхода от индивидуализации культуры, что получило выражение в литературе XIX века, и восстановления утраченной в эпоху индивидуации мифологической основы сюжета.

## Литература

118. Тернер В. Символ и ритуал // М., 1983. С. 169.
119. Арендт Х. Указ. соч. // С. 436.
120. Арендт Х. Указ. соч. // С. 436.
121. Хренов Н. Антиповедение – смеховая стихия: герои кино как фольклорные персонажи. В кн.: Человек смеющийся // М., 2008.
122. Трауберг Л. Мир наизнанку // М., 1984.
123. Радин П. Трикстер // СПб., 1999. С. 239.
124. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики // М., 1975. С. 308.
125. Бахтин М. Указ. соч. // С. 309.
126. Бахтин М. Указ. соч. // С. 309.
127. Тернер В. Символ и ритуал // М., 1983. С. 182.
128. Хренов Н. Земледельческие архетипы на городской площади. В кн.: Развлекательная культура России XVIII-XIX веков. Очерки теории и истории // СПб., 2000. С. 281.
129. Козинцев Г. Собрание сочинений в 5 т., т. 3 // Л., 1983. С. 148.
130. Козинцев Г. Указ. соч., т. 3 // С. 148.
131. Козинцев Г. Указ. соч., т. 3 // С. 145.
132. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология. В кн.: Радин П. Трикстер // СПб., 1999.
133. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. Вопросы философии // 1991., № 10. С. 43.
134. Козинцев Г. Указ. соч., т. 3. // С. 145.
135. Козинцев Г. Указ. соч., т. 3. // С. 145.
136. Тернер В. Символ и ритуал // М., 1983. С. 199.
137. За большое киноискусство // М., 1935. С. 109.
138. За большое киноискусство // М., 1935. С. 109.
139. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // М., 1997. С. 8.
140. Бакунин М. Полное собрание сочинений, т. 2 // СПб. С. 256.
141. Устрялов Н. Под знаком революции // Харбин., 1925. С. 242.
142. Базен А. Миф Сталина в советском кино. Киноведческие записки // 1988., № 1. С. 159.
143. Бухарин Н. О старинных традициях и современном культурном строительстве. Революция и культура // 1927., № 1. С. 21.
144. Богданов К. Vox populi. Фольклорные жанры советской культуры // М., 2009. С. 203.
145. Тернер В. Символ и ритуал // М., 1983. С. 198.
146. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология // С. 257.
147. Арендт Х. Указ. соч. // С. 425.
148. Каййа Р. Миф и человек. Человек и сакральное // М., 2003. С. 122.
149. Карцева Е. Вестерн. Эволюция жанра // М., 1976. С. 66.
150. Карцева Е. Указ. соч. // С. 96.

## **Глава VI. Закат либеральной эпохи с присущей ей индивидуализацией. Трансформация индивидуальных ценностей в контексте гештальта рабочего**

### **§ 1. СТАНОВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ГЕШТАЛЬТА РАБОЧЕГО: ОТ ИНДИВИДА К ТИПУ. ОТРАЖЕНИЕ ЭТОГО ПРОЦЕССА НА ЭКРАНЕ**

Когда появляется новое средство массового воздействия, которое первоначально осознается как исключительно вид искусства, т.е. рассматривается лишь с эстетической точки зрения, возникает множество попыток его характеристики. Одной из систем интерпретации кино как нового феномена является теоретическая система венгерского искусствоведа – марксиста, единомышленника Г. Лукача Б. Балаша, работавшего в СССР с 1931 по 1945 год. Свои книги о кино он начал выпускать еще в 20-е годы. Естественно, что как искусствовед с широким кругозором, он пытался размышлять в соответствии с той парадигмой, истоком которой является век индивидуализации или XVIII век. Теоретические идеи Б. Балаша о поэтике кино подхватывают идеи швейцарского литератора Иоганна Каспара Лафатера и, в частности, увлечение им физиогномикой. В своей статье 1923 года «Физиогномия» Б. Балаш доказывал, что понять человека с помощью выражения его лица трудно, поскольку от воспринимающего оно закрыто маской. «Лица других людей подобны стеклянной маске, сквозь которую мерцает другое – более истинное, сокровенное лицо» [151].

По сути дела, это противопоставление истинного лица и маски – следствие противопоставления приватной и общественной жизни. В истории такое противопоставление возникает в эпоху восхождения среднего сословия, т.е. в XVIII веке. Но XVIII век принято считать веком развитых форм публичной жизни, что могут иллюстрировать опять же зрелища и, в особенности, театр как средоточие публичной жизни. Но что значит публичность как не культура, т.е. умение вести себя в обществе, в публичных местах, а, следовательно, носить маску. Этого требует не только социум, но и культура. Так, Р. Сеннет говорит о разделении в XVIII веке публичного и приватного. Природа отождествлялась с приватной, а культура с публичной сферой [152]. В это время главным представителем публичной жизни оказывается актер. По мнению Р. Сеннета, это обстоятельство связано с идентичностью. Р. Сеннет понимает идентичность как компромисс

между тем, кем человек хочет быть, и тем, чем мир ему быть позволяет. Но актер – это та фигура, которая способна продемонстрировать идентичность человека вообще. Существовая в социуме, он вынужден сформировать маску как способ адаптации к обществу.

Кроме двух составляющих выражения лица – природного, естественного и условного, что связано с маской, Б. Балаш фиксировал нечто третье, а именно, индивидуальный характер человека. Он утверждал, что каждое лицо имеет свою устойчивую физиономию, которую невозможно изменить, как невозможно изменить цвет глаз. Выражение лица состоит из устойчивой физиогномии и постоянно меняющейся мимики. По мнению Б. Балаша, в этом столкновении неизменного и изменчивого читается душа, характер, судьба. Любопытно, что, по Б. Балашу, физиогномия бессознательна, а мимика сознательна. Следовательно, отношения мимики и физиогномики можно рассматривать как отношения социального и природного, тем более, что сам Б. Балаш утверждает: физиогномия есть сама природа и более естественна, чем мимика. В самом деле, в мимике получает выражение стремление адаптироваться в социум, а, следовательно, создать маску, в соответствии с которой человека могли бы воспринимать другие люди. Ведь то, что называют маской или социальной маской, есть следствие включения индивида в социальные отношения.

Данная статья Б. Балаша не была посвящена кино. Видимо, она носит печать увлечения идеями И. Лафатера. Но дело в том, что идеи о физиогномике Б. Балаш затем применяет в своих исследованиях о кино. Эти идеи в момент появления кино и в самом деле оказываются актуальными. Может быть, кинокамера помогает глубже осознать это столкновение на лице человека природного, с одной стороны, и социального или культурного, с другой. Из этой теории можно понять, что маска – неизбежное следствие адаптации человека к обществу. Она может быть настолько сильной, что способна стереть, уничтожить природные, т.е. физиогномические признаки человека. Но ведь они неустранимы так же, как, например, неустраним, как показал Фрейд, инстинкт, который тоже является выражением в человеке природного духа.

Поскольку природное начало неустранимо, и его следы можно все же разглядеть, то, может быть, это нечто неустранимое, но существенное в выражении лица и есть заслуга кинематографа, возникшего в момент, когда в культуре стали ценить и культивировать именно природное начало, что, как уже отмечалось, констатирует О. Шпенглер. Значение кино заключается, видимо, еще в том, что оно позволило вывести в культуру, а, следовательно, и в сознание слои природного в человеке, оказывающиеся



постоянно вытесненными. Это касается не только отечественного, но и западного кино. Время возникновения кино и выявления его художественной природы совпадает со временем нарастания в обществе отчуждения, а, следовательно, понижения значимости социального и легализации культурного. Это в первую очередь касается западного общества.

Кстати, эти настроения способствуют открытию и популярности на Западе отечественного кино, как и искусства, да и вообще всего русского. Это объясняется тем, что в западном сознании русское и славянское связывалось с диким, варварским, первобытным, азиатским, вообще, природным. В ситуации негативного отношения к социуму и культуре «фаустовский» человек идеализировал Россию за то, что во многом она оставалась еще азиатской, не успев усвоить культуру в той ее форме, что имела место на Западе, а, следовательно, во многом оказывается еще не аполлоновской, а дионисийской, т.е. в ней доминантой продолжает быть инстинкт, стихия, а не дисциплина и разум. Такое представление о ментальности русских не противоречит и мнению некоторых российских мыслителей. Так, Н. Бердяев констатировал: «В русской стихии всегда сохранялся и сохраняется и донныне дионисийский, экстатический элемент... Известна склонность русского народа к разгулу и анархии при потере дисциплины. Русский народ не только был покорен власти, получившей религиозное освящение, но он также породил из своих недр Стеньку Разина, воспетого в народных песнях, и Пугачева» [153]. Впрочем, мы об этом уже говорили.

Русская революция 1917 года «фаустовским» человеком также воспринималась в соответствии с этим образом русского. Это действительно был стихийный взрыв витальной и, еще более точно, пассионарной силы. Это чрезвычайно значимое явление, которое следовало бы осмыслить в соответствии с терминологией, используемой Л. Гумилевым. По сути дела, революционный взрыв был очередной пассионарной вспышкой в русской истории, имевшей международный резонанс, привлекая к себе внимание представителей многих стран. С этой точки зрения мало оценить революцию с политической точки зрения. Это, конечно, социологическая и, что важно, психологическая проблема, проблема исторической психологии. Естественно, что революция воспринималась с колоссальным воодушевлением во всем мире. Этот момент пассионарной вспышки получил выражение в отечественном авангарде. Хотя этот пассионарный взрыв невозможно осмыслить только как взрыв дионисийства, т.е. природной, витальной стихии. Это одновременно было и сакральной вспышкой в русской истории, причем, сакральной вспышкой колоссальной силы, что

вызвало к жизни такой, казалось бы, изжитый историей комплекс сакрализации политики, сакрализации массового движения, о чем мы выше скажем подробно, и что, несомненно, получило выражение и в кино [154].

## **§ 2. КИНЕМАТОГРАФ ЭПОХИ «ГЕШТАЛТА РАБОЧЕГО»: РЕАБИЛИТАЦИЯ ДИОНИСИЙСКОГО КОМПЛЕКСА НА РОССИЙСКОМ ЭКРАНЕ**

Даже если с таким восприятием всего русского на Западе и согласиться, то такой революция была лишь на первоначальном этапе, что и получило отражение в киноавангарде 20-х годов. Очень скоро принцип всеобщей мобилизации, определяющий гештальт рабочего, начал преобразовывать реакции и поведение русского человека по типу военного устава. Имея в виду это расхождение в понимании идентичности русского, О. Булгакова пишет: «И в то время, когда Советская Россия представляет себя на экране как цивилизирующееся европейское общество, дисциплинирующего сдержанность жеста, зарубежные фильмы представляют русского в парадигме азиатского дикаря, дитя природы и неврастеника» [155]. Однако стремление сбросить с человека наслоения тысячелетних культур охватило, в том числе, и русское общество. Это было универсальное мировосприятие, возникшее ближе к концу XIX-го века и набиравшее силу в первые десятилетия XX века.

Диалог между М. Гершензоном и Вяч. Ивановым в понимании выхода за пределы культуры весьма красноречив. Так, М. Гершензон признается, что его тяготят все умственные достижения человечества, все накопленное веками. «Мне кажется: – признается он – какое бы счастье кинуться в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек. Легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно – как было тяжело и душно в тех одеждах и как легко без них» [156].

Однако, как уже неоднократно отмечалось, это было массовым выражением стихийного возвращения в варварство, как реакция на отчуждение человека от общества и культуры. Эта дионисийская стихия в низах общества, естественно, преобразовываться в эстетические формы не могла. В какой-то степени русская революция представляла также прорыв в культуру стихийной витальной силы. При этом этот прорыв осуществлялся с такой силой, что под его напором разрушалась и культура как таковая. Пытаясь понять футуризм, К. Чуковский подхватывает эту мысль

о стремлении интеллигенции этой эпохи сбросить с себя наслоения тысячелетних культур. Отсюда отмечаемая им мода на пещерность, звериность, дикарство, в общем, варварство. Он усматривает связь тяги к примитиву с бергсоновским антиинтеллектуализмом. По его мнению, фабрично – площадная цивилизация увлеклась архаическим и природным [157].

Этот момент распада сдерживающей силы в виде старой империи точно диагностировал Н. Бердяев. «Рухнули все начала, охранявшие культурный слой в России, – пишет он – Этот культурный слой, эта тонкая культура возможны были лишь благодаря монархии, которая не допускала буйного разлития народной тьмы. Россия была необъятным и темным мужицким царством, с очень слабо развитыми классами, с очень тонким культурным слоем, с царем, сдерживавшим это царство и не допускавшим растерзания народом этого культурного слоя. Пусть царская власть часто преследовала и гнала культурный слой, но она в прошлом делала возможным самое его существование, она до известного времени устанавливала качественную иерархию в русской жизни, градации и ступени. С падением царской власти в России наступило «упростительное смешение», низвержены были все качественные различия, разбита вся социальная структура русского общества, темная солдатско-мужицкая стихия ее затопила. Культурный слой, не имевший корней в крепких социальных классах, был низвергнут в бездну» [158].

Однако вернемся к идее Б. Балаша о расхождении между маской и индивидуальным характером, в выявлении которого значимый вклад делает кино. В каких взаимоотношениях у Б. Балаша оказываются мимика, маска и индивидуальный характер. Конечно, маска способна стирать природное начало, шлифовать его. Собственно, она и появляется потому, чтобы человек мог реализовать свое индивидуальное начало в пределах социума, т.е. постольку, поскольку это позволяет данное состояние общества. Так что же, в конце концов, доминирует в маске – индивидуальное или социальное? Понятно, что распад доиндустриальных обществ означал и ослабление социального в маске, а, следовательно, утверждение индивидуального. Это стало основой художественного ренессанса Серебряного века. Но это был все же краткий момент. Последующее развитие истории показало, что вызывается к жизни жесткое государство, которое нейтрализует индивидуальное начало, способствует растворению его в массе.

Так, вместо индивидуального мы получаем гипертрофию социального, т.е. того, что Э. Юнгер называет типом. Без этой трансформации трудно понять героев экрана как объектов зрительской идентификации. В 1924 году Н. Бердяев печатает в Берлине свою очередную книгу,

в которой обращает на себя внимание удивление перед открывшейся ему истиной – в советской России произошли неслыханные перемены, в результате которых появилось то, что он называет «новым антропологическим типом» («В России, в русском народе что-то до неузнаваемости изменилось, изменилось выражение русского лица. Таких лиц прежде не было в России» [159]. Этот тип философ описывает так. «Произошел подбор биологически сильнейших и они выдвинулись в первые ряды жизни. Появился молодой человек во френче, гладко выбритый, военного типа, очень энергичный, дельный, одержимый волею к власти, и проталкивающийся в первые ряды жизни, в большинстве случаев наглый и беззастенчивый» [160].

Иначе говоря, постепенно в постреволюционный период проявляется то, что имеет место в каждой революции – вытеснение, а то и истребление революционеров-идеалистов, т.е. пассионариев, и приход к рычагам власти трезвых и прагматичных реалистов, возвращающих общество к дореволюционному состоянию, хотя в случае с Россией о простом возвращении не может быть и речи. Этот новый антропологический тип проникает во все учреждения, он демонстрирует вкус к силе и власти, наживается на революции и расстреливает.

Граница между тем, что Э. Юнгер называет бюргерской эпохой, а под ней следует понимать эпоху, в которой лидирующую роль играет средний класс, и эпохой рабочего класса, проходит между культом индивида, что характерно для бюргерской эпохи, и культивированием типа как выражения уже другой эпохи. Трансформация индивида в тип, соответствующая становлению массового или индустриального общества, приводит в искусстве к новым средствам выражения, а точнее, к новому языку, что и демонстрирует в XX веке кино.

### **§ 3. ПОЛИТИКА ПОДХВАТЫВАЕТ ЭСТАФЕТУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АВАНГАРДА. ПОЛИТИЧЕСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ В ЖИЗНИ И НА ЭКРАНЕ**

Э. Юнгер немало внимания уделяет «закату» единичного человека, индивида как выражению духа бюргерской эпохи или духа становящегося в XVIII и XIX веках либерального общества. «Итак, – пишет он о времени гештальта рабочего – среди этой массы нам не найти единичного человека. Здесь мы встретим лишь гибнущего индивида, страдания которого запечатлены на десятках тысяч лиц и вид которого наполняет наблюдателя ощущением бессмыслицы и бессилия» [161]. Что же в таком

случае можно увидеть взамен единичного человека? Можно увидеть лишь человека массы, в котором все индивидуальное стирается. «Стало быть, подобно тому, как единичный человек уже не может быть облечен достоинством личности, он не является уже и индивидом, а масса – суммой индивидов, их исчислимым множеством. Где бы мы не встретились с ней, нельзя не заметить, что в нее начинает проникать иная структура. Масса предстает восприятию в виде каких-то потоков, сплетений, цепочек и череды лиц, мелькающих подобно молнии, или напоминает движение муравьиных колонн, подчиненное уже не прихоти, а автоматической дисциплине. Даже там, где поводом к образованию массы служат не обязанности, не общие дела, не профессия, а политика, развлечения или зрелища, нельзя не отметить этой перемены. Люди уже не собираются вместе – они выступают маршем. Люди принадлежат уже не союзу или партии, а движению или чьей-либо свите. Несмотря на то, что само время делает очень незначительной разницу между единичными людьми, возникает еще особое пристрастие к униформе, к единому ритму чувств, мыслей и движений» [162].

Дело доходит до того, что, давая характеристику нового гештальта, Э. Юнгер говорит о «конвульсии гибнущего индивида» или вообще о «смерти индивида» [163]. Эту резкую перемену, которую Э. Юнгер наблюдает на Западе, Г. Федотов обнаруживает в России. Он говорит о радикальной трансформации национального характера, определяемой включенностью индивида в новые ритмы и в массовые действия. «Мы привыкли считать, – пишет Г. Федотов – что русский человек индивидуалист-одиночка, не способный к организации и общему делу. Наши большие люди всегда бунтари и чудачки, идущие своим путем, не подчиняющиеся социальной дисциплине. О чем же говорит техника новых русских актеров, спортивных команд, певческих хоров? Великолепные массовые сцены, слаженность действий, изумительная четкость коллективных движений – при сравнительной бедности личных талантов. Нет гениев, но много талантов, и таланты эти раскрываются в коллективе. Да ведь это почти торжество немецкой «умеренности и аккуратности», хотя и в боевых, военных темпах. Русский народ оказывается народом солдат, а не партизан, команд, «экип», а не искателей, одиночек, бунтарей» [161].

Уже Г. Федотов отмечает, что даже в Московском Художественном театре разучились передавать тонкие душевные движения, к которым успел приучить публику. К аналогичным выводам о деформации в новом гештальте искусства приходит и Э. Юнгер. Он говорит, что для передачи нюансов индивидуальной физиогномики живопись больше уже не нужна,

изменения, связанные с физиогномикой призвана передать фотографии. Так, психологическая трансформация в самом социуме получает отражение в искусстве. «Упадок индивидуальной и общественной физиогномики, как с ним имеет дело живопись, — пишет Э. Юнгер — можно затем наблюдать и в фотографии; он доходит до той степени, когда созерцание фотографий, вывешиваемых фотографами на пригородных выставках, превращается в опыт общения с какими-то призраками» [165].

Но то, что происходит с фотографией, в еще более заметных формах развертывается в кино. Эти радикальные, связанные с насаждением автоматической дисциплины изменения, что, как считает Э. Юнгер, захватило не только политику, но и зрелища, О. Булгакова прослеживает в кино. Так, по ее мнению, уже в начале 30-х годов отечественный экран предлагает новую модель телесного поведения героя, с которой можно идентифицироваться. В советских фильмах на дореволюционные темы (например, в фильме «Броненосец Потемкин») ритмически организованная, военная маршировка была атрибутом старой империи. С начала 30-х годов поведение индивидуальных героев все больше впечатывается в коллективные ритуалы. Если в 20-е годы маршируют только дети и пионеры (как в фильмах Д. Вертова), то с некоторых пор маршируют уже все [166]. Актеры и непрофессиональные участники демонстраций достигают необходимой синхронности движений и военной выправки: «Фильмы постепенно вводят новую походку — пружинистую, спортивную, военную — как принятый прототип» [167]. В качестве иллюстрации можно было бы сослаться на фильм И. Пырева «Трактористы». Там не только пашут, но и под руководством бывшего танкиста готовятся к возможным военным действиям.

Не случайно в качестве образца для производства немецких фильмов Геббельс называл «Броненосец Потемкин» С. Эйзенштейна. Хотя З. Кракауэр такое сходство исключал («На самом же деле те немногие репрезентативные для гитлеровской Германии фильмы отстоят от «Потемкина» столь далеко, как нацистская революция от подлинной» [168]), тем не менее, признавал, что «несмотря на такие принципиальные различия, ссылка Геббельса на русский образец не была грубой ошибкой. Не столько в силу мнимо революционного поведения, сколько в силу презрения к индивидуальным ценностям нацисты на самом деле стремились опираться в своих фильмах скорее на русские, чем на западные методы, и не будь этого перверсивного средства, хватило бы бесспорного пропагандистского успеха ранних советских фильмов, чтобы привлечь внимание немецкого министерства пропаганды» [169].

Советским вождям в кино особенно нравилась демонстрация парадов. В этом преуспело документальное кино. Об этом свидетельствует запись Б. Шумяцкого, касающаяся сказанного Сталиным по поводу хроникального фильма «Парад физкультурников в Ленинграде». Как и в случае других просмотров, Сталин делал замечания по поводу того, что в фильме следует исправить. На этот раз им было сказано следующее: «Нужно дать другую музыку, музыка должна быть синхронна, ритмична, парады нужно снимать массово, покажите на экране в нескольких кадрах движение колонн, а не отдельные отрывки, чем больше будет показано прохождение отдельной части, тем лучше выиграет парад, тогда будет обеспечена его массовость и внушительность. Вас не должна смущать растянутость движения колонн, этого бояться не следует. Все пустоты отдельных кадров, встречающиеся в этом параде, выбросьте, исключите кадры – танец с лентами, игру в лошадки. Проверьте весь заснятый материал и все, что может усилить парад, включите в эту хронику» [170]. Позднее И. Дыховичный в своем фильме «Прорва» сделает это тяготение власти к торжественным парадом лейтмотивом.

Когда М. Ромм комментировал действие в своем документальном фильме «Обыкновенный фашизм», он обратил внимание зрителей на то, что из нацистской хроники было устранено все, что имело отношение к частной и повседневной жизни обычных людей. Оставались лишь шеренги марширующих солдат. Но замечания Сталина по поводу устранения таких эпизодов, как танец с лентами и игра в лошадки, тоже свидетельствует о нелюбви вождя ко всему, что расходится с тотальной мобилизацией, что выпадает из марширующих людей, поставленных в шеренги.

Таким образом, вторжение машины в духовные процессы, разумеется, не прошло мимо культуры «гештальта рабочего», нанеся ей заметный ущерб, проявившийся в войнах истекшего столетия. Для большевизма масса была исходным моментом. Но если масса – это регресс в эпоху варварства, то стоит ли удивляться тому, что в последующую эпоху это варварство заявит о себе в форме массового террора, концлагерей и уничтожения миллионов. Когда Т. Адорно, касаясь концлагерей, ставит вопрос о статусе личности, то его вывод приложим к истории XX века вообще. «Убийство миллионов, совершенное аппаратом управления – пишет он – превратило смерть в нечто ужасное; никогда еще смерть не пугала и не ужасала до такой степени. Больше не существует самой возможности появления смерти в жизни отдельного человека как того нечто, которое сообразно процессу его жизни. Индивид лишается последнего, самого скудного из того, что ему еще осталось в жизни. В лагерях умирал не человек, не индивид,

а экземпляр; и это влекло за собой и смерть тех, кого не затронули мероприятия по механическому процессу умерщвления» [171].

Противопоставляя отчасти советские фильмы немцам, З. Кракауэр в немецких фильмах усматривал абсолютное стирание с помощью парадов и марширующих колонн индивидуального. «Как и великие русские фильмы, они, конечно, подчеркивали абсолютное господство коллектива над индивидом; в «Потемкине» этот коллектив все-таки составляют реальные люди, тогда как в «Триумфе воли» эффектный орнамент возбужденной массы и развевающихся флагов со свастикой призван убедить в существовании иллюзорного коллектива, созданного нацистскими вождями и фигурирующего под именем «Германия» [172]. Замечания Сталина по поводу того, как следует снимать парады («движение колонн») вспоминаются, когда смотришь фильм М. Чиаурели «Падение Берлина», музыка к которому была написана Д. Шостаковичем. В ней звучит апокалиптическая тема смерти, знакомая по его симфониям. М. Арановский ощущает звучание этой темы уже в маршевых, лишь по видимости бодрых ритмах Первой симфонии. Он пишет: «А начиная с Пятой симфонии Смерть уже бушует, потрясая мир до основания, заставляя содрогаться от грома кованого сапога, обрушивается войной в Седьмой и Восьмой, гримасничает в кривом зеркале гротеска Шестой и Девятой, проносится опустошающим апокалиптическим вихрем в скерцо Десятой, разворачивается мрачной галереей портретов разных смертей в Четырнадцатой, наконец, прислушивается к последним, замирающим ударам сердца в финале Пятнадцатой» [173].

Когда-то в этой симфонии вычитывали только коннотации, связанные с геометрически выстроенными рядами немецких войск. Именно в соответствии с этой установкой звучат эти известные ритмы Д. Шостаковича и в фильме М. Чиаурели. Позднее их стали трактовать шире – как знаки времени, не важно, относится ли это к шеренгам немецких войск или к страданиям людей в сталинских лагерях. Это не ритм военных маршировок, а дух свойственной прошлому столетию вообще тотальной мобилизации.

#### **§ 4. ВОЖДЬ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ. АРХЕТИПИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ОБРАЗА ВОЖДЯ НА ЭКРАНЕ КАК РАЗДЕЛ В ПСИХОЛОГИИ МАСС: ВАРИАНТ М. ЧИАУРЕЛИ**

В исследовании О. Булгаковой по поводу изменений в телесном поведении киногероев мы обнаруживаем одно очень тонкое замечание. Имея в виду



образы, создаваемые актером С. Столяровым («Цирк» (1936), «Аэроград» (1935)), она пишет, что его манера ходить и стоять воспроизводит «старый офицерско-дворянский код». Однако это усвоение военного кода гражданским лицом не является полным: «Этот код, правда, сбивается на другие жестовые языки (иногда фольклорные, ритуально-симметричные жесты, иногда «вульгарно-комические», простонародные), чтобы напомнить о «национальных» и «социальных» корнях нового антропологического конструкта» [174]. То, что проницательно зафиксировала исследовательница, а именно, постоянно прорывающиеся в код поведения, характерного для нового антропологического конструкта, тиражируемого экраном, элементы иных культурных уровней, имеет отношение не только к телесному поведению. По сути, в том, что зафиксировано О. Булгаковой в телесном поведении, проявилась логика функционирования культуры как таковой, вынужденной постоянно воспроизводить древнейшие формулы и архетипы. Это не было возвращением только к стихийному и природному началу, скорее, к уровням культуры, характерным для доурбанистической, доиндустриальной цивилизации.

Об этом более подробно мы скажем выше в связи с нашей критикой заключения Д. Андреева по поводу неспособности рабочего класса создать собственную культуру. То, что О. Булгакова называет «новым антропологическим конструктом», является частным выражением гештальта рабочего, сменяющего гештальт бюргера, в контексте которого разворачивалась индивидуализация, а, следовательно, и появился знаменитый психологический роман XIX века, и стиль Московского Художественного театра и многое другое.

Как мы уже отмечали, на протяжении всей предшествующей эпохи разворачивалось становление индивидуальности, о чем и свидетельствует интерес к физиогномике, в том числе, и у И. Лафатера. «Ничем иным – пишет Э. Юнгер – кроме как культом индивида, нельзя объяснить и то грандиозное воздействие, которое к концу XVIII века начала оказывать физиогномика. Это стало открытием нравственного индивида, по времени совпадающим с открытием на Таити естественного и, тем самым, разумного индивида. К тому же силовому полю принадлежат и слова «гениальный» и «сентиментальный». Этот культ приводит затем к такому состоянию, когда культурная и военная история не только рассматривается как результат индивидуальной воли, причем особое предпочтение отдается Ренессансу и Французской революции, – но, кроме того, отчасти просто-напросто замещается биографией исторического персонажа или художника. Так возникают целые системы биографий, в которых существование выдающихся

индивидов выделено и разбито по дням и часам. Материал неисчерпаем, поскольку он может быть по-разному освещен, исходя опять-таки из индивидуальной точки зрения. Тема всегда остается одной и той же: дело идет о развитии и об уникальном переживании» [175].

Если бюргерская эпоха культивирует рационализм как наиболее очевидный признак духа модерна и всячески сопротивляется стихии, то в XX веке стихия вырывается на поверхность истории, смывая рационализм эпохи бюргерства. Хотя ведь приход в историю среднего класса в свое время явился пассионарной вспышкой и с точки зрения аристократии казался взрывом природного, стихийного, варварского начала. Утверждающее себя в XX веке новое мировосприятие, как и возникающие в его границах институты, Э. Юнгер называет новым гештальтом. Этот новый гештальт он называет гештальтом рабочего, что у нас привыкли обозначать как «пролетарская эпоха» как ключевой термин 20-х годов. Если бюргерская эпоха или эпоха активности среднего класса связана с культивированием свободы, демократии и либерализма, как и ценностей индивида, то гештальт рабочего связан с отходом от общественных ценностей вообще в сторону жесткой государственности, регламентирующей частную жизнь и, еще точнее, в сторону восстановления империи, от которой среднему классу удалось уйти. Взрыв стихии, связанный с оттеснением среднего класса, анархия и, следовательно, хаос постепенно подвели к реабилитации, казалось бы, ушедших в прошлое имперских структур. Однако этот процесс разворачивается постепенно.

Когда Э. Юнгер дает характеристику гештальта рабочего, то этот гештальт он мыслит статично. Между тем, этому, как и вообще каждому гештальту, присуща внутренняя динамика. Начальной точкой этой динамики является социальная аномия, т.е. негативное отношение к власти, ситуация, когда становится очевидным, что власть слаба и оказывается неспособной преодолеть хаос. В такой ситуации масса выталкивает из своих рядов личность и наделяет ее харизмой. Если власть бессильна, то улица сама порождает сильную личность, ибо в новой ситуации не способна без нее выжить. Это и есть регресс социальности, заканчивающийся выбросом природного, стихийного начала. Примитивная социальность опять же осуществляется в зрелищных формах. Вот почему эпохи революционных всплесков сопровождаются потребностью придать жизни зрелищный характер [176]. Робеспьер, Наполеон, Магомет, Ленин, Сталин околдовывали толпу и заставляли ее покориться. В чем же заключается гипноз такой личности? – задает вопрос С. Московичи. Разве дар слова, каким владели Л. Троцкий или В. Ленин, физическая красота, ум или молодость? С точки

зрения психологии масс все это второстепенные признаки вождя. Г. Лебон констатировал таинственную силу вождя, колдовство, парализующее критические способности. Повиноваться заставляют не армия или бюрократия, а харизма вождя. В этом проявляется демонизм личности вождя, который, например, Гете угадывал в Наполеоне [177].

Психология масс как научная дисциплина учит в восхождении вождя и наделении его харизматической аурой улавливать настроения и представления массы. Вождь — лишь выражение бессознательного массы. К сожалению, анализ культа вождя, о котором в России так много говорят с эпохи оттепели, практически никогда не касался этой стороны дела, а именно она все определяет. Если бы этого наделения вождя харизматической аурой не было, то феномена Гитлера и Сталина могло бы не быть. Х. Арендт пишет: «Приход Гитлера к власти был законным, если признавать выбор большинства, и ни он, ни Сталин не смогли бы остаться вождями народов, пережить множество внутренних и внешних кризисов и храбро встретить несчетные опасности беспощадной внутрипартийной борьбы, если бы не имели доверия масс» [178]. К сожалению, такое доверие имело место, как в случае со Сталиным, так и с Гитлером. Более того, доверие к вождям испытывали представители не только массы, но и элиты. Иначе как можно объяснить появление многих шедевров отечественного кино, искренне пропагандирующих сакрализацию главного лица государства?

Сейчас самое время ответить на вопрос, в чем проявляется регресс сознания, если мы имеем в виду восприятие вождя? Мы уже сказали о том, что в истории XX века зрелищные акции демонстрируют регресс в архаические эпохи становления социальности. Такой регресс наиболее очевиден в восприятии вождей. Об этом и свидетельствует харизма, т.е. такой ореол вождя, который обязывает массу воспринимать его в религиозном ореоле, т.е. как бога. Все дело в том, что в вожде, не важно, идет ли речь о его участии в различных обстоятельствах жизни или же о его экранном изображении (как это происходит в известных фильмах М. Ромма о Ленине), активизируется вневременный архетип, который, конечно же, сопровождается сакральными коннотациями. В данном случае под архетипом следует подразумевать предка. По сути, речь идет о чем-то таком, что является светской религией. С. Московичи утверждает, что даже незначительные исторические события пробуждают в сознании массы образы прошлого, что и проявляется в оценке этих событий массой, и эта оценка может с официальной оценкой расходиться. «Нелегко поверить, что персонажи и события, — пишет С. Московичи — консервируются нематериальным образом в памяти поколений. Что после какого-то промежутка времени они

неизбежно возвращаются, воплощенные в новом физическом и социальном существе. И, наконец, что причины даже самого незначительного события, самого легкого волнения масс лежат в их прошлом, а их результаты в будущем, в котором воссоздается прошлое» [179].

Обратим внимание на то обстоятельство, как в фильме М. Чиаурели последовательно и настойчиво проводится мысль о Сталине как преемнике Ленина. Уже начальный эпизод фильма – убийство коммуниста Степана Петрова, который вез письмо Ленину от сельских бедняков, вводит в этот замысел сценариста и режиссера. Ведь письмо попадет в руки не Ленина, умирающего в это время в Горках, а Сталина. Именно Сталин откликнется на жалобу деревенской бедноты и начнет столь необходимый, по мысли авторов, крестовый поход против кулаков, а, по сути, против деревни с помощью коллективизации. Сталин делает все так, как это сделал бы Ленин. В фильме немало эпизодов, в которых думающий Сталин вспоминает Ленина. Он решительно утверждает, что такие люди, как Ленин, не умирают («Он жив и будет вечно жить среди нас»). Да, собственно, и клятва, которую новый вождь дает перед народом на Красной площади, призвана убедить, что Сталин – достойный и единственный преемник Ленина. Наконец, высказанная самим Сталиным мысль о продолжающем жить Ленине уточняется в виде реплики произнесенной представителем одной из среднеазиатских республик. Обращаясь к Сталину, он говорит: «Ты наш Ленин». Наконец, Сталин осуществляет мечту Ленина о том, что когда-то на полях родины появятся сто тысяч тракторов. Только ради осуществления этой мечты новый вождь предпринимает индустриализацию страны, выводит ее в передовые страны мира. Так, в фильме разворачивается эпизод со строительством Сталинградского тракторного завода. И, разумеется, появившись на огромном пустыре, вождь показывает, где именно следует завод строить.

Это положение, ради которого М. Чиаурели поставил фильм, а именно, мертвый Ленин воскрес в своем преемнике, получило убедительную интерпретацию представителя психологии масс. С. Московичи утверждает, чтобы создать сакральный образ нового вождя, необходимо сначала обожествить вождя прежнего. Этому и служило бальзамирование тела Ленина и создание Мавзолея. Но Мавзолей, утверждающий сакральный образ Ленина, одновременно становится пьедесталом для возвышения его преемника: «Толпа, которая совершает паломничество, чтобы поклониться мертвому богу, простирается у ног живого и грозного вождя» [180]. Что же касается подлинных единомышленников и соратников Ленина, то они были превращены в предателей и врагов, т.е. демонизированы,

что иллюстрирует регресс сознания. Сформировавшееся отношение к Ленину как к отцу, предку, культурному герою, богу затем переносится на его преемника. В нем воскресает прежний бог.

Однако гипнотическое обаяние вождя не может длиться вечно. Постепенно масса обнаруживает, что находится в тисках жесткой государственности. Такая эволюция – от любимого вождя до построения жесткой государственности прослеживалась в истории еще Сыма Цянем. Как показал Н. Конрад, эта улавливаемая в истории Китая закономерность очевидна также и в античности, что доказывают выводы Полибия [181].

## **§ 5. КИНО КАК РЕАБИЛИТАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ. МИФ КАК СЛАГАЕМОЕ НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Понятием «пролетариат» мы обязаны XIX веку, философии XIX века и, еще точнее, К. Марксу. Но поскольку мы имеем дело с философией, то, в соответствии с Ж. Делезом и Ф. Гваттари, есть необходимость говорить не о понятиях, а о концептах, ибо философия имеет дело именно с концептами. Она творит эти концепты, и в этом заключается ее специфика. Настаивая на том, что с момента первой мировой войны человечество начало осознавать себя в границах нового гештальта, Э. Юнгер называет несколько характерных для него признаков: угасание индивидуальности, замещение индивида типом, появление феномена массы, вытеснение общества государством, функционирование техники как средства мобилизации массы и т.д. Эти признаки можно было бы дополнить урбанизацией, индустриализацией и т.д. Но в данном случае мы добавили лишь реабилитацию мифа, что является продолжением названных Э. Юнгером признаков.

Кстати сказать, эту значимую особенность новой, начавшейся с большевизмом истории своевременно ощутил А. Лосев, изложив ее смысл в работе 1930 года «Диалектика мифа». Его книга явилась не только итогом длительной и начатой еще мыслителями романтизма истории осмысления мифа, но и попыткой интерпретации с помощью мифологии реализуемой в стране просветительской установки или установки модерна. Пожалуй, первым в мировоззрении модерна он уловил то, что сам модерн агрессивно исключал и из сознания человека Нового времени, и из культуры вообще, а именно, то что модерн по своей природе мифологичен. Собственно, именно эта работа А. Лосева и позволяет осуществить специфический подход к кино

как к способу возрождения мифологического сознания. Как и широко известная идея М. Бахтина о смеховом, так и идея А. Лосева о мифологическом начале истории была вызвана к жизни необходимостью в реабилитации того, что модерн в его вульгарном, т.е. большевистском понимании совершенно исключал, но что, тем не менее, выговаривалось, получало выражение в формах кино.

Что же касается такого признака нового гештальта, как вытеснение общества государством, то здесь Э. Юнгер констатирует удивительный исторический парадокс. Вся эпоха модерна разворачивается под знаком открытия общества и необходимости его пересоздания. Это пересоздание предполагает развитие либеральных и демократических ценностей, а, следовательно, понижение в общественном развитии роли государства. Казалось бы, гештальт рабочего как раз и возникает как стихия, направленная против всякой реабилитации, в том числе, государства. Сопоставляя бюргерский гештальт и гештальт рабочего, Э. Юнгер утверждает, что все стихийное лежит за пределами гештальта бюргера как неразумное. «Стремление бюргера герметично изолировать жизненное пространство от вторжения стихийных сил является особо удачным выражением изначального стремления к безопасности, прослеживаемого повсюду – в истории природы, в истории духа и даже в каждой отдельной жизни» [182].

Но логика истории такова, что стихия, входящая в историю вместе с рабочим, оборачивается не упразднением государства, а, наоборот, его восстановлением и укреплением, что, по Э. Юнгеру, позволяет провести границу между бюргерским гештальтом и гештальтом рабочего. Причем, восстановлением и укреплением государственности в форме империи. Это обстоятельство не проходит мимо внимания Э. Юнгера. Имея в виду становление нового стиля эпохи, Э. Юнгер говорит, что «это связано с тем, что гештальт рабочего, начинающий вырисовываться в рабочем государстве, обладает планетарным значением и что имперский поворот происходит одновременно во многих частях мира» [183].

Смерть столь значимого для бюргерского гештальта индивида сменяется рождением нового человека, массового человека. Индивидуальное в нем заменяется типическим, а уникальный и индивидуальный опыт замещается опытом типическим. Спрашивается, какие средства выражения больше соответствуют новому гештальту, в котором царит тип, а не индивид? Не живопись и не театр, а кино и радио, т.е. средства массового воздействия. Касаясь чуждости театра новому гештальту, Э. Юнгер пишет: «Мы поймем, почему в театральном актере стараются уловить

индивидуальность, его личный взгляд на действо, в то время как от киноактера эта индивидуальность вовсе не требуется. Существует разница между характерной маской и маскоподобным характером целой эпохи. Киноактер подчиняется иному закону, поскольку его задача состоит в изображении типа. Поэтому от него требуют не уникальности, а однозначности. От него ждут, что он выразит не бесконечную гармонию, а точный ритм жизни» [184]. Целью Э. Юнгера оказывается необходимость показать, что кино и радио чужды бюргерскому гешталту и выражают дух гешталта рабочего, т.е. массового человека. «Все эти обстоятельства проступают уже гораздо яснее в связи с типическими информационными средствами, которые следует рассматривать исключительно как средства XX века – то есть в связи с радио и кино. Нет ничего более забавного, чем попытки известных умников подвести эти столь однозначные, столь конкретные средства, которые просто предназначены для других задач, под либеральное понятие культуры, – эти экземпляры, считающие себя критиками культуры, являются лишь косметологами цивилизации. Уже при поверхностном рассмотрении этих средств становится очевидно, что здесь не может идти и речи об инструментах передачи свободного мнения в старом смысле слова» [185].

Ведь свободное мнение – это индивидуальное мнение, а в эпоху гешталта рабочего индивид умирает. Этому соответствует новый язык коммуникации, т.е. язык кино. «Среда, в которой способен действовать индивид, разрушается уже самим фактом существования искусственного голоса и возможности фиксации изображения посредством светового луча. Здесь способен действовать лишь тип, поскольку он один имеет отношение к метафизике этих средств. Если чистая техничность все больше становится предметом оценки, то это, в сущности, говорит о том, в какой мере нам удалось уже овладеть иным языком. Суждение о «хорошем» или «плохом» фильме выносится не на основании моральных предпосылок и подкрепляется не ссылкой на мировоззрение или настроение. Идет ли речь о любовном приключении, криминальном деле или большевистской пропаганде, оценке подвергается скорее лишь то, в какой мере удалось освоить типические средства. Но это освоение представляет собой революционный способ легитимации, то есть состоит в репрезентации гешталта рабочего теми средствами, которыми этот гештальт мобилизует мир» [186].

Когда же начинаешь анализировать используемые для мобилизации массы средства, то невольно отдаешь отчет в том регрессе, о котором мы уже говорили, в частности, о регрессе того типа романа, который возникает в эпоху бюргерства, в ранние его формы. Трансформация

индивида в тип развертывается в форме регресса, т.е. возвращения (если речь идет о литературе) от психологического романа к роману авантюристическому, о чем мы уже высказывались. Но, по сути дела, этот процесс возвращения к, казалось бы, пройденным этапам, возрождением авантюристического романа не заканчивается. Конечным пунктом этого регрессивного движения является вовсе не эпоха чистых жанров (которые снова оказались столь притягательными в ситуации застоя в нашем обществе в 70-80-е годы), а миф.

Мы не поймем смысла возникшей в индустриальном обществе ситуации, если не увидим связи между массой и новым «культурным героем», т.е. политическим вождем. Это именно возникшая на рубеже XIX-XX веков масса вызывает к жизни новый тип героя, который и получит выражение на экране. Если не иметь в виду романы Достоевского (и, в частности, пророческий роман «Бесы»), то новый герой очень сильно отличается от того, каким он предстает в психологическом романе. Этот образ лишается индивидуального, а, следовательно, психологического содержания. Масса и новый культурный герой – две стороны одного и того же социально-психологического комплекса. Одно порождает другое. Одно не способно существовать без другого. Это обстоятельство свидетельствует о новой жизни мифа в его литературных и кинематографических формах. Связанная с рождением массы новая ситуация оказалась для реабилитации мифологии благоприятной. Об этом мечтали уже романтики и неоромантики (символисты), что, казалось, было немыслимо, что бы по этому поводу ни утверждал Ф.В. Шеллинг, в эпоху индивидуализации культуры.

Как известно, Ф.В. Шеллинг утверждал, что в его эпоху жизнь все больше развертывается не в коллективных, а в индивидуальных формах. Между тем, основой мифологии могут быть только коллективные формы жизни. Раз их нет, то исчезает и мифология. Тем не менее, Ф.В. Шеллинг не исключал мифологического творчества и в индивидуалистическую эпоху. Он писал: «Каждая истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала...» [187]. Однако в XX веке создалась ситуация, когда тотальная мобилизация стирает те уровни культуры, что развивались под воздействием культивирования индивидуальности в границах гештальта бюргера и возвращает коллективные формы жизни. Воспетый просветителями линейный принцип развертывания исторического процесса не срабатывает.

Как утверждает Н. Бердяев, события XX века выходят из всех привычных исторических берегов. Так, Н. Бердяев доказывал, что мир движется не как продолжение ценностей старого Ренессанса и вовсе



не к новому Ренессансу, на этот раз славянскому, как считал, например, Д. Мережковский, а к исходной точке Средневековья, новому варварству. Но ведь иссякание ренессансной традиции – это есть иссякание того потенциала, что связан с индивидуализацией культуры. Что же в этом случае приходит взамен ценностей индивида? На смену индивидуализации приходит торжество коллективных форм жизни, в которых отдельная личность растворяется. Выражением этого процесса растворения индивида в массе является, по мысли Н. Бердяева, социализм [188]. Таким образом, новые исторические процессы, реабилитируя коллективные формы жизни, способствовали и возрождению мифологического мышления.

Реабилитация мифа в истории XX века в ее политических формах свидетельствовала о закате целой эпохи с ее специфическим мировосприятием. Всю эту эпоху мы сегодня называем модерном. Казалось, что эпоха революций, как эпоха радикальных политических сдвигов – это осуществление проекта модерна с его индивидуалистическими установками. Но уже социальная психология массовых движений века свидетельствовала, что в осуществлении этого проекта наметилась тенденция, которая в рационализм не вписывается. Актуализация в массовом сознании эпохи революций мифа свидетельствовала о вторжении в рационализм иррационализма. В связи с вторжением в идеологию Просвещения мифа можно утверждать, что сначала реальность повернулась той стороной, что связана с утопией, а затем и с антиутопией.

## Литература

151. Балаи Б. Физиогномия. Искусство кино // 1986., № 12. С. 92
152. Сеннет Р. Падение публичного человека // М., 2002. С. 102.
153. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // М., 1997. С. 8.
154. Хренов Н. Функционирование кино в контексте кризиса цивилизационной идентичности. В кн.: Современные трансформации российской культуры. // М., 2005.
155. Булгакова О. Фабрика жестов // М., 2005. С. 201.
156. Иванов В. Родное и вселенское // М., 1994. С. 114.
157. Чуковский К. Футуристы // Петербург, 1922. С. 47.
158. Бердяев Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. Берлин // 1924. С. 78.
159. Бердяев Н. Указ. соч. // С. 93.
160. Бердяев Н. Указ. соч. // /С. 93.
161. Юнгер Э. Рабочий. Господство и гештальт // СПб., 2000. С. 186.
162. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 166.
163. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 199.
164. Федотов Г. Судьба и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры., т. 2 // СПб., 1992. С. 166.
165. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 200.
166. Булгакова О. Фабрика жестов // С. 206.
167. Булгакова О. Указ. соч. // С. 208.
168. Кракауэр З. Пропаганда и нацистский военный фильм. Киноведческие записки // 1991., № 10. С. 111.
169. Кракауэр З. Указ. соч. // С. 112.
170. Записки бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров 1935-1937 годов. Киноведческие записки // 2003., № 62. С. 144.
171. Адорно Т. Негативная диалектика // М., 2003. С. 323.
172. Кракауэр З. Пропаганда и нацистский военный фильм // С. 111.
173. Арановский М. Возвращаясь к Шостаковичу // М., 2010. С. 132.
174. Булгакова О. Указ. соч. // /С. 208.
175. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 215.
176. Хренов Н. Воля к сакральному // СПб., 2006. С. 510.
177. Московичи С. Указ. соч. // С. 170.
178. Арендт Х. Указ. соч. // С. 408.
179. Московичи С. Указ. соч. // С. 362.
180. Московичи С. Указ. соч. // С. 415.
181. Конрад Н. Полибий и Сыма Цянь. В кн.: Конрад Н. Запад и Восток // М., 1972.

- 182. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 105.
- 183. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 345.
- 184. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 206.
- 185. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 387.
- 186. Юнгер Э. Указ. соч. // С. 387.
- 187. Шеллинг Ф. В. Философия искусства // М., 1966.
- 188. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры). В кн.: София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии // Берлин., 1923. С. 32.

## **Глава VII. Воссоздаваемая кино картина мира как выражение новой коллективной идентичности**

### **§ 1. МИФОЛОГИЗАЦИЯ ИСТОРИИ НА ЭКРАНЕ.**

#### **ИСТОРИЯ КАК СЛАГАЕМОЕ НОВОЙ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ**

Спрашивается, как преодолеть социальную аномию и сформировать солидарность людей в социуме? На протяжении всей истории такими эффективными средствами выступали религия и история. Остановимся в данном случае на истории. Известно, что еще в архаических обществах единение людей ставилось в зависимость от существования предков, а значит, от истории. Хотя в данном случае история оказывалась тесно связанной с мифологией. По сути, история как история предков была в то же время и мифологической. Так, наиболее показательным элементом всех архаических культур был ритуал. Как утверждают исследователи, функция ритуала заключалась в воспоминании о героических предках, некогда создавших из хаоса космос, т.е. социум. Однако время идет, в этом космосе возникают кажущиеся неразрешимыми противоречия и проблемы. Люди нередко оказываются в экстремальной ситуации. Возникает проблема выживания. Тогда-то появляется необходимость в воспоминаниях о героических деяниях предков, всегда находивших средства выхода из экстремальной ситуации. Следовательно, потомки обязаны поступить также.

Таким выглядит функционализм ритуала. На поздних этапах истории этот функционализм переходит к искусству. Ведь его функция заключается, в том числе, и в том, чтобы напоминать современникам о героических деяниях предков, способных находить творческие ответы на вызовы истории. Необходимо понять, как советское кино эту функцию осуществляло и осуществляло ли? Возникает потребность проанализировать фильмы, в которых бы получил выражение архетип предка или, как его называют исследователи мифологии, культурного героя. Раз без приобщенности к истории никакой идентичности быть не может, то остается понять, с помощью каких конкретно произведений эта функция поддержания идентичности осуществляется.

Обратимся хотя бы к поставленному в 1941 году В. Пудовкиным совместно с М. Доллером фильму «Суворов». Конечно, столкновение с фашистской Германией представляло серьезное испытание. Последующие годы покажут, какая возникла экстремальная ситуация, и, наверное, не раз

возникало ощущение, что Россия падет под натиском немецкой армии. О назревавшем военном столкновении с Германией было известно намного раньше, и фильм В. Пудовкина вовсе не был первым фильмом на историческую тему, в котором этот мотив затрагивался. Сталин радикально пересмотрел отношение к истории. Большевики перестали воспринимать историю как то, что необходимо перечеркнуть. Из небытия необходимо было вывести предков – защитников отечества, героев победоносных войн времен Екатерины II и Павла I.

Советскому человеку, оказывающемуся в экстремальной ситуации, следовало напоминать о том, что в истории такие ситуации случались не однажды. Но благодаря таким полководцам, как Суворов, Россия из всех военных столкновений выходила победительницей. Необходимо было воскресить исторических героев, а точнее, культурных героев. Поэтому обращение к фигуре Суворова следует рассматривать как использование кино в функции ритуала или, другими словами, воспоминания о культурных героях, которые были одновременно и историческими, и мифологическими персонажами. Несомненно, как свидетельствует фильм, это была удача, во многом еще и потому, что актер Н. Черкасов сыграл Суворова чрезвычайно убедительно. А главное, при интерпретации Суворова и актер, и режиссер обратились к смеховой культуре. Известно, что Суворов, как и многие исторические деятели вообще, был, в том числе, и героем лубка, анекдотов, а, следовательно, и фольклора. Он и в фильме предстает не только великим военным стратегом, но в том числе, и трикстером.

Как уже отмечалось, советское кино, прокладывая дорогу к массовому зрителю, активно обращалось к фольклору. Это можно продемонстрировать не только трилогией о Максиме, но, скажем, и фильмами о Ленине. Но в данном случае фильм о Суворове тоже не был исключением. У В. Пудовкина Суворов предстает оппозиционером не только по отношению к тем военным, что по указу Павла I пытаются разрушить национальную традицию, поддерживаемую Суворовым в эпоху победоносных войн, которые вела Екатерина II, вводя новый армейский устав, заимствованный в Германии, но в том числе, и по отношению к самому императору. Суворов не пытается скрывать своего неприятия по отношению к нововведениям Павла I, доводя императора до бешенства, что заканчивается высылкой полководца в глухую деревню, где он пребывает со своими любимыми командирами в полном забвении. Но особенно язвителен Суворов по отношению к лакеям и подхалимам из окружения императора, например, к Аракчееву. Желая осрамить нравы, царящие при императорском

дворе, он, приходя на прием к императору, раскланивается даже перед лакеями. Когда же его внимание обращают на то, что это лакеи и их приветствовать не принято, он метко парирует: сегодня они лакеи, а завтра, смотришь, их произведут в бароны и князья. Когда же во время приема у императора, вручающего ему командование армией, будущий генералиссимус жалуется «брюхо заболело», взбешенный Павел I вообще произносит: «Шут гороховый».

Итак, Суворов в опале, в ссылке, в забвении, а его полк взбалмошный император отправляет прямо в Сибирь. Между тем, о Суворове в народе уже начинают рассказывать легенды. Казалось, все военные подвиги Суворова уже в прошлом. Однако, когда Наполеон начал завоевывать Европу, союзники обращаются за помощью к России. Предстояли новые испытания и нужны были новые победы, которые мог обеспечить только Суворов. Легендарный военный полководец снова призван императором к деятельности. Когда Суворовым была освобождена Италия, его армия начала продвигаться в сторону Парижа. Но продвижение осложнилось предательством союзников. Французы успели подкупить австрийцев, выступивших против вступления российской армии в Париж. Российская армия под командованием генерала Корсакова разбита. И Суворов оказывается в одиночестве. Пришлось совершать драматический переход через Альпы, стоивший жизни многих российских воинов, а затем и знаменитый переход через Чертов мост. Ценой многих жизней солдат и офицеров российская армия под предводительством Суворова снова одерживает победу. Из Сен-Готарда она выходит так же успешно, как она выходила победительницей и в предыдущих войнах.

Фильм напоминал о славных деяниях предков. Он призывал на помощь историю и тем самым способствовал поддержанию идентичности, возникшей в новой империи. Каких только подвигов не сделаешь ради матушки России. Конечно, когда Суворов возражает Павлу I по поводу армии как механизма, говоря, что механизм — это болван, а не человек, а он хотел бы командовать не болванами, а людьми, то его позиция невольно соотносится с тем, что на самом деле имело место в советской реальности, как и в армии этого периода. Конечно, в советской, как и в царской империи, человека ценили мало. Однако потому Суворов и оказывается не только государственным мужем, но и народным героем, что он утверждает свои принципы, несоответствующие установкам власти, а именно, образ воина, прежде всего как человека. Утверждает вопреки новым армейским реформам. Потому он и предстает в фильме В. Пудовкина культурным героем.

## **§ 2. ЗНАЧИМОСТЬ ДЕЯНИЙ ПРЕДКОВ ДЛЯ ПОДДЕРЖАНИЯ И УТВЕРЖДЕНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ВАРИАНТ СТАЛИНА И ВАРИАНТ ГИТЛЕРА**

Однако когда мы касаемся социальной аномии, то очевидно, что функция, связанная с поддержанием коллективной идентичности, отходит в бессознательное. Здесь Смутное время предстает множеством вариантов идентичности, в том числе и тех, которые никогда не пойдут в дело, т.е. тех, которыми социум не способен воспользоваться. Обычно такие типы идентичности заимствуются в других культурах. Вот таким плюрализмом идентичностей характерен рубеж XIX-XX веков. Об этом свидетельствует вся эпоха Серебряного века и репрезентативное для него искусство. Что характерно для этой эпохи социальной аномии, так это то, что в ней активизируются такие архетипические фигуры, которые в истории вообще-то всегда существуют, хотя и имеют проблемы с властью. Однако бессилие власти в эпоху социальной аномии, а бессилие власти и выступает признаком этой аномии, создает такую атмосферу, когда эти фигуры, наконец-то, получают свободу, не испытывая на себе давление власти. Это, во-первых, архетип разбойника и, во-вторых, архетип трикстера, которых мы уже касались. Русский фольклор позволяет говорить о мифологизации Степана Разина. Как свидетельствует уже цитированный нами Н. Бердяев, русский народ покорен власти, но в то же время он породил воспетого в фольклоре Стеньку Разина [189]. Но фольклорный Стенька Разин – актуализация архетипа разбойника.

Однако по мере формирования идентичности, соответствующей постреволюционной России, плюрализм идентичностей, характерный для первых десятилетий XX века, уступает место формирующейся единой имперской идентичности, которая длительное время как имперская еще не осознается. Всякая империя – это объединение множества этносов и наций. Поэтому, преследуя их солидарность, империя стремится выстроить идентичность поверх национальных, этнических, конфессиональных и культурных особенностей каждого входящего в империю народа. Первоначально вариантом новой идентичности была идентичность массы. Постепенно ядром идентичности становится государство, представляемое как самое справедливое и прогрессивное. Естественно, что когда из новой идентичности исключается религия, нация и культура, то из нее исключается и история, а значит, и архетип предка или культурного героя.

Но раз история составной частью в коллективную идентичность не входит, то возникает необходимость в переориентации в восприятии

времени. Новое общество ощущает свою силу не в соприкосновении с историей. Эту силу оно ощущает, воспринимая реальность как предвосхищение будущего. В данном случае футуризм как признак мировосприятия маргинальной группы художественной интеллигенции трансформируется в психологию массы, хотя пока не понятно, как глубоко эта трансформация разворачивается. Новое общество будет ощущать себя стабильным до тех пор, пока настроение футуризма не иссякнет. А оно начинает иссякать уже в середине 20-х годов. Введение НЭПа охлаждает революционный дух большевиков. Чтобы этому процессу противостоять, Сталин вспоминает идею Л. Троцкого о необходимости влить в партию свежий, молодой, а мы бы сказали, пассионарный, дух, чтобы соответствовать динамике революционных настроений [190]. Поэтому футуризм удастся сохранить еще и в 30-е годы. Но постепенно Сталин тоже приходит к выводу, что футуризм – всего лишь настроение, а настроение поверхностно и может быстро меняться.

Следовательно, для возводимой конструкции нового социума, а главное, для его спасения в экстремальной ситуации войны, необходим более прочный фундамент. Тем более, что не за горами – столкновение с Западом, время от времени испытывающим стремление передвинуть границы между Западом и Востоком, о чем пишет еще Л. Толстой на страницах «Войны и мира». Успехи национал-социалистической партии в Германии нельзя было не учитывать. Тем более, что Гитлер с самого начала создает свою империю, опираясь на героев древней германской истории. Как свидетельствует в вышедшей в 1937 году в СССР книге ее автор Э. Генри, пришедший к власти в 1933 году Гитлер делает ставку не на классовый, а на национальный принцип, что позволяет ему добиться солидарности немцев [191]. Но он также для укрепления этой солидарности использовал и историю, в частности, средневековую. Так, Э. Генри пишет, что Гитлер возрождает конструкцию государственного устройства раннего Средневековья. Как он показывает, идея крестового похода на Восток и возрождения тевтонского рыцарства, против которого будут воевать славяне в фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский», навеяна романтическими представлениями и была взята национал-социалистами на вооружение.

В последние десятилетия у нас много говорили о «русской идее». Однако о существовании немецкой идеи уже забыли, а она заключалась в убежденности Гитлера и поверивших в Гитлера немцев в том, что только Германия способна решить судьбу мира, в частности, только Гитлеру дано освободить мир и от коммунистической заразы, и от разлагающих нацию либеральных парламентов, а, по сути, если выражаться



терминологией Э. Юнгера, от всей той культуры, что была вызвана в границах гештальта бюргера. Но немецкая идея основывалась на историческом фундаменте, на фундаменте национальной истории немцев, продолжением которой явилась, как утверждал Гитлер, и национал-социалистическая революция. Таким образом, Гитлер первым разгадал механизм достижения коллективной идентичности, связанный с наследием предков, с национальной историей. Для Гитлера древняя национальная история явилась однако не только эффективным механизмом достижения солидарности, который, как свидетельствует история национал-социализма, доказал свою жизнеспособность. Это была одновременно и контркоммунистическая идеология. Ведь, используя идеи Маркса, большевики брали курс на раскол каждой нации, каждой страны. Своей целью они ставили уничтожение среднего класса, к концу XIX века ставшему в развитых странах определять государственную жизнь, и установление власти рабочего класса.

Этот комплекс братства в русских глубже всех, пожалуй, оценил В. Шубарт. Констатацию этого комплекса братства он находит даже у авторов, явно не склонных давать благоприятные отзывы о душевных качествах русских. К таким, по его мнению, относятся польские авторы А. Оссендовский и У. Здзеховский. Но даже у Здзеховского В. Шубарт находит такую мысль: «Чувство братства во многом облегчает русскому жизнь и делает ее более сносной, чем у западного человека с его инстинктами борьбы, хищничества, конкуренции» [192]. В конце концов, В. Шубарт заключает: русский видит в людях, прежде всего, братьев, а не врагов, и это происходит потому, что он (и здесь В. Шубарт ссылается на С. Франка) переживает мир, исходя не из «я», не из «ты», а из «мы» [193].

В данном случае, выделяя значимый признак ментальности русских, В. Шубарт понимает его как вневременный признак. Между тем, это переживание мира у большевиков было отредактировано известной долей варварской стихии. Уничтожение буржуа большевики поняли весьма вульгарно и прямолинейно, вызвав к жизни первые концлагеря. Тяготение к вульгарному уничтожению буржуа в концентрированном виде продемонстрирует темпераментный революционер в фильме А. Довженко «Щорс» — батяня Боженко. Однако установка большевизма связана с предпочтительным вариантом этой варварской идеологии, т.е. с установлением братства, сведенного к братству рабочих всех стран.

Эта марксистская идея в ее ленинском понимании была превосходно проиллюстрирована в фильме Б. Барнета 1933 года «Окраина». В этом фильме, воспроизводящем эпизоды первой мировой войны, которая имела

своим продолжением революцию 1917 года, образ немца, которого во что бы то ни стало следует уничтожить, вообще немца, и образ Германии как царства Антихриста, который необходимо разрушить, как это будет показано в фильме М. Чиаурели «Падение Берлина», вообще отсутствует. Вообще, всегда считалось (и на самом деле, так оно и есть), что фильм Б. Барнета является шедевром. В нем присутствуют несомненные художественные достоинства, отличная игра актеров, чувство юмора у режиссера. Но самое главное, пожалуй, заключается в том, что в нем имеет место то, что он кажется превосходным ликбезом для простого смертного зрителя, помогающим ему ориентироваться в том, что такое враг и где его искать и что такое друг. Для поддержания коллективной идентичности это обстоятельство подчас имеет колоссальное значение. Другом может оказаться немецкий сапожник, который работает в частной мастерской в одном из захолустных городов России.

Когда начинается первая мировая война и когда выясняется, что у одного из сапожников, симпатизирующих немцу, убит младший сын, а старший ранен в бою и находится в военном госпитале, этот сапожник преодолевает охвативший его гнев против немца, пытаясь защитить его от разъяренных националистов. Ведь этот самый немец – сапожник – тоже рабочий. Между рабочими всего мира должна быть солидарность. Что же касается идеологов Временного правительства, произносящих речи в пользу защиты отечества, а, следовательно, и продолжения войны, то именно они, согласно большевистской логике, являются подлинными врагами, ведь это они стремятся сохранить существующую власть и отвлечь с помощью войны массу от гнева, от мировой революции, к которой, как утверждает Ленин, история движется. Пролетарская логика, а она, как утверждали большевики, заключается в том, чтобы побрататься с немецкими солдатами и свое оружие направить против врага подлинного – прежней власти в пользу гештальта рабочего.

Вот вся эта проблематика, пропагандирующая солидарность между рабочими всего мира, с момента возвышения Сталина оттесняется на периферию, и логика истории движется в сторону взаимного истребления народов, регрессирующих до диких орд или племен, каждый из которых поклоняется своим предкам и богам. По сути дела, в истории начал развертываться древнейший механизм укрепления солидарности, связанный с врагом. В этом смысле коллективная идентичность изменяется. Она начинает походить на ту, которую в фильме Б. Барнета пытаются поддерживать идеологи Временного правительства. В этом и заключается очередной взрыв варварства, о котором применительно к XX веку рассуждали

мыслители начала прошлого столетия и продолжают размышлять философы уже в наши дни. Наделение врага исключительно негативным образом, провоцирующим инстинкт его уничтожения, эффективным способом солидарности был всегда. Таким образом, вместо марксистского понимания солидарности в истории возрождается архаический архетип племенного взаимоистребления, окрашенного в апокалиптические тона. О том, что эта апокалиптическая аура сопровождала восприятие войны, позднее, уже в эпоху оттепели, напомним А. Тарковский в своем первом фильме «Иваново детство», в котором появляется гравюра А. Дюрера с всадниками Апокалипсиса. Судя по всему, к жизни древнейший архетип был вызван, прежде всего, Гитлером, заменившим рабочую солидарность солидарностью националистической и расистской. Опасность, исходящая из этой идеологии, о чем свидетельствуют развертывающиеся события конца 30-х годов, способствовала отступлению даже от марксистских идей в большевистской империи.

### **§ 3. СЛЕДЫ ОППОЗИЦИИ МЕЖДУ МОДЕРНОМ И РОМАНТИЗМОМ В РЕАБИЛИТАЦИИ В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕИ**

Таким образом, не без влияния Гитлера Сталин также был вынужден отеснить классовое, пролетарское начало в пользу национального. Так, новые процессы мировой истории способствовали новому взаимоотношению между двумя основными парадигмами исторического развития, в том числе, и искусства, возникшими с конца XVIII века, с момента возникновения раннего модерна – между установкой просветительской и установкой романтической [194]. Этот механизм, связанный с потенциалом национальной стихии как способом формирования коллективной идентичности Сталиным был взят на вооружение. Так, с 30-х годов просветительская ориентация, из которой исходили большевики «первого призыва», начинает уступать романтической и в России. Воспользуемся некоторыми высказываниями лидеров и теоретиков национал-социализма, чтобы проиллюстрировать активизацию романтической установки в Германии.

Так, один из представителей национал-социализма А. Баумлер признавал преемственность между романтизмом, открывшим национальную историю предков, и национал-социализмом. «Романтизм открыл наши глаза на тьму, на наше прошлое, на предков, на мифы и народ, – пишет он – Направление, идущее от Гердера до Гере, до братьев Гримм, Айхендорфа,

Арнима и Савиньи, представляло собой духовное движение, сохранившее свою живучесть и до сего дня» [195]. Не случайно идеологи национал-социализма утверждали, что «судьба немецкой нации будет находиться только в руках людей, обладающих хорошей наследственностью и духом древних германцев» [196]. В этом отношении весьма показателен культ в среде национал-социалистов короля Пруссии – Фридриха Великого [197]. Так, идеолог национал-социализма Г. Бурте решительно сравнивает монарха Фридриха Великого, друга рационалиста Вольтера с Гитлером [198]. Вероятно, речь идет о том самом Фридрихе (поскольку прусских королей с этим именем было несколько), который, как это утверждает в фильме М. Чиаурели «Падение Берлина» генерал Браухич после очередного призыва Гитлера взять Москву, предостерегал немцев от похода на Россию. На это Гитлер истерически реагирует, называя Браухича ничтожеством, изменником и дезертиром, а затем сообщает, что на этот раз крестовый поход на Восток он возглавит сам. А вот еще доказательство популярности у национал-социалистов Фридриха Великого. Историки А. Некрич и М. Геллер утверждают, что когда Геббельс увидел четырехголовый портрет – четыре профиля – Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, глядящих в будущее, он распорядился изготовить аналогичный портрет с тремя профилями. Кроме Гитлера и Бисмарка на нем изображен Фридрих Второй [199].

Казалось бы, повод для подражания давал не Гитлер, а именно Сталин. Но, как свидетельствуют документы, Гитлер с самого начала ориентацию на предков включал в коллективную идентичность немцев. Судя по всему, именно Гитлер обратил внимание Сталина на то, что без исторических героев, без предков новый социум строить невозможно, как невозможно заземлять и укреплять идентичность, столь необходимую в преддверии смертельной схватки и установки на взаимоуничтожение. Так, Сталин решительно пересматривал имевшее место в среде старой гвардии большевиков презрение к истории. Критика спектакля «Богатыри» Камерного театра в 1936 году, в котором были пародированы хрестоматийные сюжеты и образы русских былин [200], в этом смысле весьма красноречивый пример, давший сигнал для искусства. Он решительно диктовал новую установку. Интонация трикстера, столь ощутимая в кино до этого времени, при воссоздании русского богатырского эпоса оказалась неуместной. Необходимы были героические идеалы, а не носители антиповедения.

Так возникает галерея исторических деятелей в их экранном воплощении (Александр Невский, Кутузов, Суворов, Минин и Пожарский и т.д.). Именно в это время возникают аналогии действий вождя с известными деятелями российской истории, о чем, например, свидетельствовал

фильм В. Петрова, снятый по сценарию А. Толстого, «Петр Первый (1 серия – 1937, 2 серия – 1938). Тема Петра Первого глухо возникает в фильме М. Чиаурели «Падение Берлина» (1949). Он начинается эпизодом плавки стали на металлургическом заводе, когда мы знакомимся с главным героем – Алексеем Ивановым – известным металлургом, только что награжденным орденом Ленина и вызванным Сталиным в Кремль. Из рассказа его матери (у нее учительница Наташа берет интервью, готовясь к выступлению по поводу награждения Алексея высоким орденом) зритель узнает, что семья Ивановых – это семья потомственных металлургов с Урала. А на Урале, как известно, еще Петром Первым были построены первые в России металлургические заводы. С Урала семья Ивановых переезжает только при Сталине. Это уточнение существенно.

Этот эпизод следует понимать так. Главный демиург индустриализации и модернизации советской России – Сталин. В своих действиях он опирается на давнюю традицию. Эта традиция идет от Петра. Петр – первый модернизатор России, Сталин – следующий. Так российская история вводится в русло индустриальных сталинских планов. Имея в виду ориентацию Сталина на реабилитацию предков, историки пишут: «Русский национализм необходим Сталину для милитаризации своей власти. Он не может – возможно, и не хочет – быть наследником революции, разрушающей стихии, в то время, когда он – строит. Он выбирает себе поэтому новую линию предков – русских князей и царей – собирателей и строителей могучего государства» [201].

В какой-то степени фильм С. Эйзенштейна «Александр Невский» явился выражением возникшей после критики спектакля Камерного театра новой установки по отношению к истории. Александр Невский предстал в ауре русского героического эпоса, в большей степени, чем другие жанры, сохраняющего следы мифа. Это идеальный культурный герой. Что же касается сопровождающего таких героев в фольклоре смехового начала, то в фильме его носители предстают как ожившие эпические герои, славные новгородцы Васька Буслаев и Гаврило Олексич, выступающие здесь не только храбрыми воинами, но и лирическими персонажами, каждый из которых претендует на согласие Ольги выйти за него замуж. Становится очевидным, что С. Эйзенштейн ощутил новую установку власти. Аура славного князя, сосредотачивающего власть на себе, всякую иронию исключает.

Князь Александр Невский живет одной мечтой – преодолеть раздоры, освободить русскую землю и от татар, и от немцев и объединить княжества в единую Русь. Он выступает настоящим спасителем и Пскова,

и Новгорода, жители которого, в конце концов, несмотря на разные точки зрения, прозвучавшие на вече, что свидетельствует о средневековом плюрализме, обращаются к Александру за помощью. Единая общерусская идентичность возникает в результате преодоления идентичности локальных княжеств. И демиургом этой новой идентичности, которая потом окончательно утвердится в идее третьего Рима, оказывается князь Александр Невский. Но это одновременно и идея самого вождя, пытающегося преодолеть не только традицию худосочного в России плюрализма, но, как это ни покажется парадоксальным, и гештальта рабочего. Прославившийся своими победами над шведами Александр возглавляет сражение против немцев на Чудском озере и выигрывает бой. Он утверждает единоличную власть.

В фильме есть мотив недоверия Александра по отношению к вече, с помощью которого зажиточные и преуспевшие в предпринимательстве новгородцы пытались решать все сложные вопросы. Как следует из его высказывания, вече на новгородской площади он оценивает как неприемлемую для него драку. Демократия в ее древнерусском варианте приобретает, следовательно, негативную коннотацию. Когда послы из Новгорода приезжают в Переславль и просят постоять за дело новгородское, Александр вопрошает: или передрались и разнимать некому? Князь дает понять: не за дело новгородское он готов бороться, а на защиту всей русской земли встает. Когда же враги низложены, а предатели преданы суду, князь Александр произносит знаменитое на все времена предупреждение: если кто на Русь с мечом пойдет, от меча и погибнет. Но тот, которому это предупреждение было предназначено, им пренебрег. Но все же эффект этого фильма – не в этом предупреждении, а в идее консолидации на национальной основе.

История в ее немецком варианте породила имитацию в российском варианте, хотя такая имитация и не исчерпывала всей ментальности русских. Истинная ситуация, возданная в фильме «Александр Невский» и связанная с необходимостью достичь единства Руси, по сути дела, коррелирует с современной ситуацией, как ее видит и понимает, точнее, хотел бы, чтобы ее так видел и понимал народ, Сталин. Эта современная ситуация представлена в фильме М. Чиаурели «Клятва» (1946). Здесь тоже укрепление единоличной власти вождя подается, как единственное средство достичь единства страны и преодолеть раздоры и конфликты, в том числе, классовые и внутривластные. Что касается классовых конфликтов, то здесь врагами представлены кулаки. В тех местах под Царицыным, где когда-то сражались против белых Сталин и Ворошилов, убивают коммуниста Степана Петрова, который несет Ленину письмо по поводу зверства

кулаков против бедняков. Такой мотив сценарист П. Павленко и режиссер М. Чиаурели сделали исходной точкой для будущей сталинской коллективизации. Письмо пытается доставить в Кремль жена Степана Петрова Варвара. Но выясняется, что Ленин умер. Письмо вручено Сталину, который немедленно принимает против кулаков меры.

Что же касается внутрипартийных конфликтов, то здесь врагами представлены Бухарин и Каменев. Их экранные двойники после смерти Ленина решают многое пересмотреть и начать новый курс. Ясное дело, Сталин, представляемый в фильме единственным верным продолжателем дела Ленина, им этого позволить не может. Ведь, как в фильме говорит Молотов, дай им волю, так они будут раскалывать страну, продавать ее оптом и в розницу и, конечно, подвергнут Сталина травле. То, что Сталин – единственный преемник Ленина и свидетельствует данная им на Красной площади перед представителями всех наций клятва. Второй раз Каменев и Бухарин появляются на Красной площади, когда Сталину показывают изготовленный на отечественном заводе несовершенный трактор. По этому поводу Бухарин свое мнение говорит: Зачем производить столь несовершенные трактора в своей стране, если совершенные можно покупать в Америке? Как пытается представить соперника Сталина М. Чиаурели, Бухарин – совсем не патриот, а значит, враг. План Сталина связан с созданием отечественной индустрии. Об этих нелегко достающихся успехах сталинской индустриализации и одержанной, в конце концов, победе вождя и пытается рассказать М. Чиаурели.

Замысел фильма «Иван Грозный», связанный с предполагавшейся, но не состоявшейся одой в честь нового «третьего Рима», свидетельствует, что от реабилитации отдельных деятелей российской истории Сталин, как и Гитлер, приходит к идее реабилитации империи. По сути, его деятельность уже свидетельствовала о возврате к имперской идентичности, о возвращении образа гражданина, приносящего себя в жертву ради государства. В искусстве развертывались ретроспекции в классицизм. Вместе с возрождением имперского комплекса в коммунистической России утверждает себя столь знакомый по старой империи стиль классицизма.

#### **§ 4. РЕЛИГИОЗНЫЕ КОННОТАЦИИ РЕВОЛЮЦИИ. ПОЛИТИКА КАК СВЕТСКАЯ РЕЛИГИЯ**

Наиболее интересным для нас периодом будет период в советской истории, когда с конца 50-х годов происходит постепенное возвращение к

социальной аномии, какой она была на рубеже XIX-XX веков. Для кино наиболее плодотворным периодом оказался период распада имперской идентичности. Собственно, этот период продолжается до сих пор. Ведь, пожалуй, в России еще никогда не было такого плюрализма мнений по поводу каждого события, как это происходит на рубеже XX-XXI веков. Это, несомненно, касается и перспектив развития российского социума. Отсутствие четких перспектив затрудняет формирование коллективной идентичности. До сих пор остается неясным, в какой мере в новую идентичность должна войти составным элементом история. Если иметь в виду историю XX века, т.е. историю большевизма, то она подвергается жесткой критике. В данном случае никакой сопричастности предкам не может быть и речи. Время от времени всплывают страницы предшествующей XX веку отечественной истории. Причем, страницы весьма позитивные. Однако и они подвергаются критическому анализу. Следовательно, и в этой истории роль предков перечеркивается. Современный русский человек оказывается в вакууме. Без истории никакой идентичности утвердиться не может. Что касается кино, то здесь позитивной программы тоже не существует, а, следовательно, торжествует стихия. Это обстоятельство имеет последствия в сфере педагогики, в деятельности школ и высших учебных заведений.

Ставя перед собой задачу рассмотреть кино с функциональной точки зрения, т.е. выступать в функции формирования и поддержания идентичности, необходимо, прежде всего, понять, с чем в случае с кино мы имеем дело, т.е. что представляет из себя кинематограф. Какие социальные функции он в данной ситуации в культуре призван осуществлять. Лишь после этого можно ставить вопрос о его возможностях быть эффективным средством формирования и поддержания идентичности в беспрецедентной ситуации распада традиционных политических структур, в ситуации перехода от доиндустриальных к индустриальным обществам. Нам важно проследить включенность кино в этот процесс становления индустриального общества.

Тут важны два обстоятельства: то, что кино будет вынуждено реагировать на процессы индустриального общества, что получает выражение в конфликтах, сюжетах, взаимоотношениях между персонажами, в потребностях публики, в социальных функциях кино и т.д. и то, что кино будет не пассивно выражать дух нового общества, но и способно быть эффективным способом утверждения этого общества, что не удивительно, поскольку кино – один из социальных институтов, а предназначение каждого института заключается в том, чтобы творимая обществом система ценностей



развивалась и поддерживалась. Иначе говоря, функции кино заключаются и в том, чтобы оно функционировало как эффективное средство укрепления солидарности и, следовательно, поддержания коллективной идентичности. В нашем случае, если иметь в виду первые десятилетия XX века, то первейшей задачей кино как социального института оказывается формирование новой коллективной идентичности.

Конечно, эта задача возникала, прежде всего, не перед кино, а перед идеологией, перечеркнувшей многое из того, что составляло утверждавшуюся имперскую идентичность, ту идентичность, которая, например, включала в себя конфессиональные установки. Эмигрировавший на Запад в начале 20-х годов Ф. Степун, пытаясь понять негативные последствия русской революции, в качестве заблуждений большевиков отмечает их негативное отношение к религии, что, по его мнению, привело к упадку нравственности. Именно агрессия по отношению к церкви, пишет Ф. Степун, «подорвала успех демократического дела в России, оторвав его от национальных и религиозных глубин русской души» [202]. Ф. Степун утверждал, что это заблуждение следует исправить, а потому «самая важная стоящая перед Россией задача – сращение воедино ее национально-религиозных и демократических сил» [203].

Между тем, это никакое не откровение, ведь еще в XIX веке А. де Токвиль, анализируя неудачи движения Франции к свободе, утверждал, что бескровное движение Америки к свободе во многом связано с сохранением в этой стране веры. «... Америка остается той частью света, – писал он – где христианская религия в наибольшей степени сохранила подлинную власть над душами людей. И эта страна, где религия оказывает в наши дни наибольшее влияние, является в то же время самой просвещенной и свободной. Невозможно убедительнее доказать, насколько религия полезна и естественна для человека» [204]. Россия, однако, проигрывает совершенно иной вариант. Отрицание старого государства имеет продолжение в отрицании церкви и религии. Если религия и воздействовала на кино, то только на уровне бессознательно функционирующих архетипов, о чем мы писали в своих работах [205].

Что касается новой идентичности, то в ней первоначально исключались не только религиозные, но национальные и культурные установки. Идеи Просвещения большевизму оказались ближе идей романтиков. Лишь Сталин круто меняет политический курс, о чем свидетельствовала начавшаяся в годы второй мировой войны некоторая реабилитация православной церкви. Более того, если для имперской идентичности статус государства означал очень многое, то, ставя целью достижение свободы

и демократии, большевики первоначально заняли критическую позицию по отношению к государству как институту, и в центре их внимания оказывалось общество, что, естественно, соответствовало установкам на демократию. Другое дело, что когда поставленные цели начали реализовываться, общество вновь уступило место государству, а старая империя возродилась уже в новой – большевистской. Это несовпадение между поставленными задачами, сформулированными в идеологии, с одной стороны, и полученными результатами, с другой, требуют от исследователя, ставящего перед собой цель проследить становление коллективной идентичности в XX веке, и как она возникала и развивалась в формах идеологии, и какое выражение она получала в кино, учета нескольких аспектов.

Первый аспект связан с возникновением новой идеологии, постепенно становящейся государственной идеологией. В этой системе кино институционализируется и наделяется необходимостью осуществлять и идеологические, и социализирующие функции. Это обстоятельство советское кино продемонстрирует со всей очевидностью. Однако поскольку революционный переход к новому обществу оказался столь радикальным и мгновенным, то на уровне психологии, которая во многом оставалась еще доиндустриальной, радикально перестроить общество в соответствии с идеологическими установками не удастся. Духовные потребности и эстетические установки массы во многом еще определялись средневековыми ценностями. Поскольку же в переходной ситуации масса демонстрирует исключительную активность, то кинематограф, заинтересованный в зрительском признании, этой психологии массы был вынужден соответствовать. Отчасти идеологические установки государства и психологические представления массы совпадали, но в целом это были разные ценностные ориентиры, и их несходство особенно очевидно в их отношении к истории и традиции.

Наконец, следующий существенный аспект функционирования кино в постреволюционной России возникает в результате необходимости реагировать на возникающие обстоятельства, которые невозможно было предвидеть. Это касается, например, обстоятельств, связанных с внешней политикой, что проявилось в мировых войнах. Внутренние трансформации, которых невозможно было предвидеть, часто оказывались следствием внешних обстоятельств. Может быть, перерастание того, что называли тогда социалистическим обществом, в империю в эпоху Сталина, явилось следствием сложившихся в мире обстоятельств. Поскольку в самой исторической реальности возникла масса непредвиденных обстоятельств, требовавших внесения уточнений

в намеченные планы, то, собственно, и в самой практике необходимо учитывать нечто непредсказуемое и отклоняющееся от того, что в реальности осознавалось.

Намечая сталкивающиеся установки – идеологические (от власти) и психологические (от массы), мы могли бы программировать возможное их столкновение, чего новая власть допустить не могла, поскольку это проявилось бы в мятежах, бунтах и в революционных вспышках, направленных уже против новой власти. Власть стремилась сформировать новый тип человека и потому функционирование кино связывала с воспитательными функциями. Что касается массы, то именно она демонстрировала взрыв варварства, т.е. выход за пределы той культуры, что формировалась с эпохи Ренессанса. Это столкновение разных установок приводило к активизации специфических комплексов. Невозможность реализовать намеченный большевистский проект, что ясно было уже в 20-е годы, о чем, кстати, свидетельствовала весьма неудобная для большевиков популярность есенинской поэзии [206], вовсе не подводила большевистскую власть к открытию реальности и признанию нежизненности идеологии. Большевики продолжали проектировать и конструировать общество, и в соответствии с этими проектами и конструкциями воспринималась реальность.

Но поскольку эти установки продолжали иметь место, то идеология все больше демонстрировала себя как утопия, т.е. по отношению к реальности она становилась самоценной и самостоятельной. Тем не менее, она продолжала быть единственной системой интерпретации реальности в то время, как сама реальность в своем развитии перестала ей соответствовать. Определяя утопию, К. Манхейм утверждает, что утопическим называют представление, реализация которого в принципе невозможна [207]. Что касается идеологии, то она все же представляет систему представлений, которая претендует на адекватную интерпретацию реальности. Это система представлений, которая хотя и не всегда адекватна реальности, но, тем не менее, не во всем с ней расходится.

Но, как утверждает К. Манхейм, противопоставления идеологии и утопии в историческом процессе в чистом виде не бывает. В ситуации распада старой империи идеи большевизма трансформировались в идеологию, т.е. мировосприятие, соответствующее гештальту рабочего. Первоначально в этой идеологии, казалось, не было ничего утопического. Уязвимость идеологии, трансформирующейся в утопию, а точнее, постепенно осознаваемую утопией, заключается в том, что идеологическое сознание не воспринимает реальность такой, какой она есть на са-

мом деле. Идеология воспринимается такой, какой согласно идеологии она должна быть. Идеологическое сознание теряет способность адекватной интерпретации реальности, навязывая обществу расходящиеся с реальностью представления. Это случилось уже с возникшей в эпоху Просвещения либерально-гуманистической идеологией, направленной против церковно-теологической интерпретации мира.

В этой идеологии нашло свое выражение мировосприятие среднего класса. Такая идеология перенесла все чаяния, связанные с лучшим миром, на земные дела и таким образом предвосхитила тип идеологии, нашедший выражение в социалистическо-коммунистической идеологии. В этой новой идеологии все идеальное также вплетается в земную реальность. Однако особенностью этой идеологии является то, что совершенно парадоксальным образом в ней проявляется религиозная форма утопии. Здесь возникает необходимость говорить о специфической основе советского кино, а именно, об изменении соотношения сакрального и профанного. Сакральное, закрепленное в империи за религией, в революционной ситуации перемещается в плоскость политики и идеологии. Революция утверждает праздничное мироощущение. Человек выходит из истории и начинает творить космос из хаоса. Эта ситуация для возрождения сакрального, питающего кино, оказывается благоприятной.

## **§ 5. ВЗРЫВ ХИЛИАСТИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА В РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ, И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ДУХОВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВЕТСКОГО КИНО**

Тема варварства как перманентная тема философии XX века возникает как следствие секуляризации культуры. Реализуемый в революциях и реформах идеал демократического общества изменяет соотношение между сакральным и секулярным. Вторжение профанного в историю усиливает нигилизм, цинизм и равнодушие. Это заметно по изменяющемуся отношению к искусству, которое все меньше связано с ритуалом, а, следовательно, с сакральным и все больше с игрой как формой выражения профанного. Но если согласиться с Й. Хейзингой, то трансформация в поздней истории ритуала в игру привела к тому, что игра все больше начинает определять не только искусство, но и культуру в целом. Но это расширение поля действия игры, к сожалению, по мнению Й. Хейзинги, понижает ее качественные характеристики. Однако пессимизм Й. Хейзинги по поводу игры в XX веке, видимо, основывается еще и на том, что культура не может полностью связывать себя с игрой и утрачивать связь с ритуалом,

а, следовательно, с сакральным. Последнее должно постоянно возрождаться и питать духовный смысл культуры. Утрата сакрального и гипертрофия игрового дает яркие явления, вроде постмодернизма, но это не идет на пользу культуре. Подлинной причиной возвращения варварства в современных цивилизациях связана именно с утратой сакрального начала в культуре.

Было бы неверным всю проблематику социальной психологии рубежа XIX-XX веков сводить к поведению массы. Все дело в том, что это время распада и традиционного общества, и империи, а, следовательно, время выхода на поверхность того, что вытеснялось нормами и традиционной культуры, функционирующей внутри доиндустриального общества, и имперской политической системы. Но ситуация распада – это ситуация упразднения таких норм, а, следовательно, ситуация праздничного разгула. Праздник же – это не профанное, а сакральное время, а, следовательно, выражение духа не истории, а мифа. Как известно, история и миф находятся в оппозиции. Миф – это выход из истории и возвращение в первоначальное время, которое было временем изначального хаоса. Это исходная точка сотворения всякого космоса. А раз исходная точка, то и хаос. Возвращение к исходной точке, т.е. к хаосу – это основной момент праздника как явления сакрального.

Переходное время, каким был рубеж XIX-XX веков, – это время возвращения в первоначало, в тот момент, когда предки начали творить новый космос. Принимающие участие в праздничных ритуалах должны этот акт созидания космоса повторить. Но этот акт созидания начинается с возвращения в хаос. Естественно, что революция несет в себе печать праздника, т.е. сакральной акции. Это обстоятельство отмечал И. Бунин. Из ментальности русского человека он выводил и его пристрастие к празднику, и его революционность. «Ах, эта великая русская потребность праздника! Как чувственны мы, как жаждем упоения жизнью, – не просто наслаждения, а именно упоения, – как тянет нас к подлинному хмелю, к запою, как скучны нам будни и планомерный труд! Россия в мои годы жила жизнью необыкновенно широкой и деятельной, число людей работающих, здоровых, крепких все возрастало в ней. Однако разве не исконная мечта о молочных реках, о воле без удержу, о празднике была одной из главнейших причин русской революционности? И что такое вообще русский протестант, бунтовщик, революционер, всегда до нелепости отрешенный от действительности и ее презирующий, ни в малейшей мере не желающий подчиниться рассудку, расчету, деятельности невидимой, неспешной, серой? Как!

Служить в канцелярии губернатора, вносить в общественное дело какую-то жалкую лепту: да ни за что – «карету мне, карету!» [208].

Сакральная акция в центр внимания выдвигает персонажей, изображающих предков и повторяющих некогда совершенный предками творческий акт. Они начинают действовать в ситуации, когда никакие правила прежнего социума больше не действуют. От них ожидают, что они вызовут к жизни новые правила и новые законы, без которых сотворить новый космос невозможно. Но те, кто вызывает к жизни новые правила и законы, одновременно и преступают старые правила и законы. Эту функцию в мифах осуществляют культурные герои, образом которых в новой истории наделены вожди. Поэтому восприятие этих персонажей амбивалентно. Они и притягивают, и одновременно отталкивают. Но, собственно, именно это и делает их сакральными фигурами и, соответственно, мифологическими героями. Праздничная аура революции свидетельствует о том, что революция обладает мифологическими коннотациями. Воспроизведение событий революции становится воспроизведением новой сакральной истории. В данном случае речь должна идти о взрыве в границах коммунистической идеологии хилиастического комплекса. Спрашивается, откуда эта религиозная система взялась в России? Н. Бердяев говорит: «Русские, в большей или меньшей степени, сознательно или бессознательно – хилиасты» [209].

Значит, хилиастический мотив – проявление национальной ментальности, а именно, ярко выраженного в ней стремления к иной жизни, иному миру, к граду грядущему. Хилиастические настроения, активизировавшиеся в революционной ситуации, свидетельствовали о религиозном восприятии политики. В этом восприятии ощущается регресс, ведь, как утверждает К. Манхейм, мир хилиазма – это мир уходящего Средневековья [210]. Особенностью русской революции и вообще большевистской идеологии было то, что в ней произошел взрыв хилиастического сознания, окрасив эту народную трагедию религиозными коннотациями, что не замедлило проявиться в кино, определив здесь его ауру.

Иначе говоря, революция в России как народная трагедия развернулась как религиозная акция. Такое видение русской революции как религиозной акции характерно уже для Н. Бердяева, изложившего эти идеи в специальной книге о Ф. Достоевском. Но такое видение соответствует и современным попыткам объяснить русскую революцию как запоздавшую Реформацию, о чем, как мы уже отмечали, высказывался Э. Эриксон. Представляется, что религиозное восприятие русской революции во мно-

гом объясняет то обстоятельство, что многими деятелями искусства она воспринималась в позитивном свете. «Для хилиастического учения ценность революции как таковой состоит не в том, — пишет К. Манхейм — что она является неизбежным средством для достижения рационально поставленной цели; оно рассматривает революцию как единственный принцип непосредственного присутствия, как давно грезившийся прорыв в мир» [211].

#### **§ 6. ОБРАЗ РЕВОЛЮЦИИ В СОЗНАНИИ НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ КАК «НЕОДУХОТВОРЕННОГО БУЙСТВА». СТРЕМЛЕНИЕ РЕЖИССЕРОВ ЭПОХИ ОТЕПЕЛИ ПРОТИВОСТОЯТЬ УТРАТЕ КИНЕМАТОГРАФОМ САКРАЛЬНОГО НАЧАЛА**

Выявляя хилиастическую подоплеку русской революции, мы, пожалуй, обнаруживаем самую характерную особенность советского кино, а именно, способность выразить в сюжетах, воссоздающих политическую реальность столетия, в виде революции и гражданской войны, лиминальное, духовное и, еще более точно, религиозное содержание разворачиваемых в этих сюжетах действий. Иначе говоря, то ценное, что в советском кино содержится, что волновало целые поколения зрителей и еще будет волновать будущие поколения, обязано хилиастическим настроениям общества в первые десятилетия XX века. Как пишет К. Манхейм, хилиаста интересует не столько само тысячелетнее царство как перманентно возникающий в истории религии и вообще в истории архетип и проявляющийся в сознании первых десятилетий XX века вновь, сколько «то, чтобы оно было здесь и теперь, возникло бы из земной жизни как внезапный переход в небытие; поэтому предрекание будущего блаженства служит для него не отсрочкой, оно нужно ему просто как некая потусторонняя точка, откуда он в любую минуту готов совершить прыжок» [212].

Это получившее выражение в советских фильмах религиозное восприятие революции приводит к тому, что в этом кино активизируются символические формы выражения, которые, казалось бы, ушли в прошлое и ассоциируются лишь со средневековой эстетикой [213]. Но там, где активизируются символические формы выражения, там демонстрируют свою активность миф и архетип. Актуализация хилиазма в истории может разворачиваться не только в активных формах, как это произошло в русском большевизме, но и в пассивных формах, т.е. когда хилиазм оказывался чисто религиозным переживанием. Иное свершалось в русской революции,

когда религиозный комплекс совпал с колоссальным выбросом, выражаясь языком Л. Гумилева, пассионарной энергии. Пассионариев оказалось много не только в политическом стане большевиков, но и в среде художественной интеллигенции.

Советское кино первых десятилетий XX века – это пассионарное кино, демонстрирующее выброс столь разрушительной для исторических традиций и институтов старой империи пассионарной энергии. Естественно, что авангардистские эксперименты в искусстве с этим выбросом пассионарной энергии в России совпали, что вызвало к жизни советское кино 20-х годов. Понять это кино без хилиастического прорыва в сознании не только элиты творческой и правящей, но и массы не представляется возможным. Именно этот выброс хилиазма в русской революции способствовал тому, что идеология большевизма вобрала в себя утопические архетипы средневекового сознания. Несмотря на агрессивный атеизм большевиков, кино демонстрировало сакральный смысл происходящего в революционной и постреволюционной России.

Однако настроения массы капризны и прихотливы. Они находятся в постоянном изменении. Вторая половина XX века демонстрирует, что кино от хилиастических настроений постепенно освобождается, а, следовательно, революция уже начинает восприниматься проявлением неприкрытой ярости масс и неодухотворенным буйством. Легендарная аура революции исчезает, а большевистская идеология обнажает свою утопичность. Даже более того: утопия кажется уже не просто утопией, а антиутопией. Но такой революция воспринимается лишь в ситуации резкого изменения ментальности масс, изменения, развертывающегося уже не под воздействием религии и утопии, а самой изменяющейся реальности.

Как доказывает К. Манхейм, в истории хилиазм нередко сочетается с революционными взрывами и одухотворяет их. Без хилиастических настроений революция воспринимается как вакханалия кровавых преступлений. В связи с этим чрезвычайно пронизательным является следующее суждение К. Манхейма. «В тех случаях, когда хилиазм теряет свою интенсивность и порывает с революционным движением в мире, остается лишь неприкрытая ярость масс и неодухотворенное буйство» [214]. Но восприятие революции как неодухотворенного буйства будет иметь место спустя столетие, т.е. уже в наше время, на рубеже XX-XXI веков, когда окажется очевидным дефицит сакрального, что мы переживаем сегодня. Но когда мы возвращаемся к революции, то она открывается тоже как неодухотворенное буйство, ибо ничего другого в ней современный



критик, подчас нигилист и циник, находящийся во власти нового настроения, разглядеть уже не способен.

Опасность исчезновения сакрального была очевидна уже после второй мировой войны, что вызвало к жизни такие фильмы, как «Сорок первый» Г. Чухрая, «Коммунист» Ю. Райзмана, «В огне брода нет» Г. Панфилова, «Комиссар» А. Аскольдова, предназначение которых заключалось в том, чтобы оживить воспоминание о свершающейся революционной истории как сакральном акте. Например, в фильме Ю. Райзмана «Коммунист» действие предельно заземлено. Речь в фильме идет не о каком-то исключительно важном для истории страны событии. Конечно, событие такого плана имеет место. Это возведение электростанции. Но это возведение в каком-то совсем неизвестном месте, затерянной в лесах Загоре подается как одно из многих и не самых известных событий. Правда, в фильме подчеркивается, что это одна из тех точек в стране Советов, возникающих по инициативе Ленина, который в одном из эпизодов появляется на экране. Эта причастность стройки в Загоре плану вождя придает, конечно, и месту действия, и самому действию особую значимость, короче говоря, делают эту стройку в Загоре событием исторического значения. Собственно, стремление подать происшедшее в Загоре как исключительное событие, с одной стороны, как неприметное и повсеместно распространенное, с другой, не противоречит задуманному режиссером восприятию стройки в Загоре с двух точек зрения – исторической и современной.

В этом, видимо, проявляется осознание драматургом Е. Габриловичем и Ю. Райзманом несходства времен. Ведь фильм был поставлен в период развертывающейся оттепели, а, следовательно, начинающегося и расширяющегося постижения легендарных событий революции, гражданской и отечественной войн как деятельности прежде не замечаемых и ничем неприметных людей, какими они, например, позднее предстают в фильмах А. Германа. С другой стороны, уже в оттепели возникают первые сомнения в том, а сопровождала ли революцию и в самом деле легендарная аура и следует ли ее воспринимать в романтической ауре. Так, например, фильм Г. Чухрая «Сорок первый» (1956) как раз возвращается к этой ауре, и намерение режиссера здесь связано с возвращением такой ауры и с ее утверждением.

Вспомним в связи с этим беседу Щорса со своими однополчанами – воинами Богунского полка из фильма А. Довженко «Щорс», в которой как раз спрогнозировано возможное и исключаящее всякую критику былинное, эпическое восприятие революции и гражданской войны буду-

щими поколениями. Щорс говорит: «История заморозила нас, хлопцы... Вот я тоже часто думаю, – пройдут года, завершится революция и заживут люди – братья на земле. Сколько же сказок о нас перескажут, сколько песен о нас пропоют! ... И воскреснем мы. И возникнем из середины веков и пройдем перед ними могучим строем, полным торжественного ритма и красоты, трезвые, храбрые, без брани, без подхалимства и предательства» [215]. А. Довженко здесь пророчит о том, что события конкретной истории в сознании будущих поколений не утратят своего сакрального смысла. Более того, именно этот смысл превратит их, однополчан Щорса, богунцев в культурных героев мифа.

Однако такой прогноз из времени разворачивающихся событий, как показывает время, не подтверждается. Психология людей последующих поколений изменяется, и аура революции как сакрального акта будет угасать. Со временем восторжествует то, о чем пишет К. Манхейм, а именно революция будет восприниматься как «неоудухотворенное буйство», т.е. так как она, например, предстает в публицистике И. Бунина, а затем в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго», наконец, у А. Солженицына. Если во внимание не принимать изменяющихся уже в самом начале оттепели настроений, то будет непонятна и стилистика фильма Ю. Райзмана. Этот фильм следует понимать как полемическую реакцию на возникновение новых настроений. Поэтому в нем ощущается повышенная напряженность, такой экспрессионизм. По сути, действие разворачивается как трагедия.

Таким образом, кинематографический процесс следует осмысливать как диалог, на который воздействует смена настроений. В ситуации угасающей сакральной ауры революции режиссер ставит своей целью вернуть эту ауру. Ведь не секрет, что интерес к фильмам на тему революции и гражданской войны в этот период спадает. Таких фильмов ставится все больше, а интерес к ним постоянно падает. В конце концов, их чаще всего показывают в юбилейные дни. Фильм Ю. Райзмана понятен как попытка сопротивления изменяющемуся духу времени. В этом смысле показателен замысел Е. Габриловича вернуть ауру революции не с помощью, скажем, документальной фиксации событий, связанных с каким-нибудь партийным съездом или вообще известным по истории партии большевиков событием, как это, например, происходит с фильмом Ю. Карасика «Шестое июля» (1968), а с помощью воспроизведения частной жизни простых, ничем неприметных людей, разворачивающейся на фоне стройки в Загоре.

Герой фильма Василий Губанов приезжает в Загору с фронта. Гражданская война еще не закончилась. В Загоре все время царит страх, власть красных неустойчива, и со дня на день могут появиться белые.

Да, собственно, и среди строителей тоже находится множество врагов Советской власти. Ощущая приближение белых, они поджигают то, что удалось с большим трудом построить, и строителям в финале приходится вновь строить на пепелище. Василий не претендует на руководящую должность, но когда ему предлагают должность заведующего складом, то его как героя гражданской войны это предложение оскорбляет. Но раз революции, партии, а, главное, рабочему классу так нужно, то Губанов вынужден подчиниться. Дальше начинаются мытарства. Строить нужно, но на складе отсутствуют элементарные строительные материалы, например, гвозди. И тогда Губанов вынужден поехать в столицу, искать там гвозди и, в конце концов, случайно встречается с Лениным, который и помогает ему достать гвозди, высказываясь при этом попутно, какую значимость для советской республики имеет стройка в Загоре.

Однако главным в фильме все же является личная драма, история – треугольник. История любви и ненависти, разыгравшаяся между Губановым, Анютой, женой местно обывателя Федора Фокина и самим Федором. Устроившись жить у Фокиных, Василий влюбляется в Анюту и, кажется, вызывает к жизни со стороны Анюты ответное чувство. По поселку ползут слухи об измене Анюты мужу, в то время уехавшему на поиски продовольствия. Анюта вынуждена покинуть и Василия, и поселок, и мужа. Но жизнь сводит героев снова. Анюта устраивается работать на стройке, избегая и Василия, которого она любит, и вернувшегося домой Федора. На стройке начинается голод, а поезд с продовольствием для рабочих, направленный из столицы, задерживается. Губанов отправляется на поиски поезда. Обнаружив поезд, который не может без топлива продолжать движение, Губанов принимает решение рубить лес, чтобы иметь дрова для топки. Его желание накормить строителей увлекает ленивых машинистов. Когда поезд уже готов был двинуться на Загору, появляются местные кулаки. Они грабят продовольствие и убивают Губанова.

Фильм заканчивается отнюдь не оптимистически – похоронами Губанова и траурными речами его товарищей по стройке. Анюта в трауре в очередной раз отказывает появившемуся во время похорон Губанова Федору, советуя ему прийти на стройку. О том, что сценарист и режиссер пытаются всячески заземлить в фильме происходящее, свидетельствует следующий используемый в фильме прием. В повествование введен рассказчик, который повествует о происходящих событиях как о том, что некогда произошло с его отцом – Губановым и матерью – Анютой. Рассказчик здесь вводится для усиления документальности происходя-

щего и для подчеркивания того, что это происходящее не имеет исключительности. То, что разворачивается в фильме – это событие не из жизни великих людей, вождей, командиров гражданской войны и т.д., а из жизни самых обыкновенных людей. Это и есть новая интонация, следствие возникших в оттепельный период настроений.

С другой стороны, этим обыкновенным, ничем не выдающимся людям в фильме присваиваются героические и, что важно, мифологические черты. Они предстают как прозревающие истину и возводящие новую жизнь люди. Эти обыкновенные люди являются в то же время и культурными героями или героями мифа. Звучание некоторых эпизодов фильма приобретает даже не свойственное фильму в целом звучание. Так, расстрелянный врагами Федор Губанов продолжает сопротивляться, и десятки выпущенных в него пуль не могут его остановить. Этот эпизод воспринимается почти цитатой из фильмов А. Довженко, для которых характерно использование поэтических и метафорических приемов. В этом эпизоде Губанов становится персонажем уже не только реалистического, но эпического, а, точнее, мифологического повествования. Это уже не эпизод из частной жизни, а кульминация мифа.

Но целью режиссера и было вернуть участникам революции и гражданской войны утрачиваемую в обществе сакральную ауру, вернуть романтическое обаяние времени революции, что, конечно, отчасти выражает дух времени, породившего великие сомнения в величии свершившегося в истории XX века. Это стремление удержать в сознании утасующую сакральную ауру, конечно, характерно не только для фильма Ю. Райзмана. Так, стремление поддержать коллективную идентичность как следствие революции стало реальной задачей для всех кинематографистов. Как свидетельствует фильм Ю. Райзмана, эта задача разрешалась и разрешалась превосходными мастерами, рассказывающими о знакомых событиях приемами той поэтики, что в эпоху оттепели стала реальностью. Тем не менее, несмотря на усилия режиссеров и старшего, и среднего поколения, коллективная идентичность, вызванная к жизни в эпоху гештальта рабочего и получившая выражение на экране, приближалась к «закату». Начиналась новая эпоха, эпоха перехода, а пока общество двигалось к новой социальной анонии.

## Литература

189. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // М., 1997. С. 8.
190. XIII съезд Российской коммунистической партии (большевиков). Стенографический отчет // М., 1924. С. 157.
191. Генри Э. Гитлер против СССР // М., 1937. С. 35.
192. Шубарт В. Европа и душа Востока // М., 1997. С. 127.
193. Шубарт В. Указ. соч. С. 126.
194. Хренов Н. Судьба России в эпоху глобализации: от империи к цивилизации. В кн.: Культура на рубеже XX-XXI веков: глобализационные процессы // СПб., 2009. С. 63.
195. Моссе Д. Нацизм и культура. Идеология и культура национал-социализма // М., 2010. С. 130.
196. Моссе Д. Указ. соч. // С. 387.
197. Моссе Д. Указ. соч. // С. 154.
198. Моссе Д. Указ. соч. // С. 179.
199. Некрич А., Геллер М. Утопия у власти., т. 1 // Франкфурт-на-Майне., 1982. С. 280.
200. Богданов К. Указ. соч. // С. 105.
201. Некрич А., Геллер М. Утопия у власти., т. 1 // Франкфурт-на-Майне., 1982. С. 283.
202. Степун Ф. Жизнь и творчество // М., 2008. С. 335.
203. Степун Ф. Указ. соч. // С. 341.
204. Токвиль А. Демократия в Америке // М., 1992. С. 222.
205. Хренов Н. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов // М., 2008. С. 233.
206. Упадочное настроение среди молодежи. Есенинщина // М., 1927.
207. Манхейм К. Диагноз нашего времени // М., 1994. С. 168.
208. Бунин И. Жизнь Арсеньева // М., 1987. С. 268.
209. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // М., 1997. С. 171.
210. Манхейм К. Указ. соч. // С. 191.
211. Манхейм К. Указ. соч. // С. 184.
212. Манхейм К. Указ. соч. // С. 184.
213. Хренов Н. Ренессанс в отечественной эстетике конца 1950-х – начала 1960-х годов в контексте становления культуры идеационального типа // Искусствознание. 2009., № 1-2. С. 85.
214. Манхейм К. Указ. соч. // С. 184.
215. Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т., т. 1 // М., 1966. С. 228.

## **Часть третья**

---

### **Телекинематографическая картина семейного мира**

## **Глава I. Репрезентация семьи и брака в кинопрограммах телевидения**

### **§ 1. ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ**

Прежде чем обратиться к поставленной проблеме, уместно кратко сказать о современном состоянии семьи и брака – той реальности, откуда кинематографисты черпают конкретный материал для экранного воплощения. Сделать это целесообразно еще и потому, чтобы оценить возможности общества (включая находящийся в его распоряжении кинематограф), в аспекте политики по укреплению уз семейно-коллективной идентичности и упрочению института полной семьи с несколькими детьми. Современная семья переживает серьезный кризис и это одновременно кризис самого общественного устройства, цивилизации. В ценностно-институциональном аспекте связано это со снижением посреднической роли семьи во взаимодействии общества и личности (т.е. в ослаблении роли семьи как посредника в смягчении конфликтного взаимодействия между несовпадающими интересами индивида и общества в связи с противоречивостью рыночной экономики, государства и воспроизводства населения).

Никогда прежде в истории социальные изменения не ставили под сомнение само существование и сохранение общества (речь не идет об угрозе уничтожения жизни на земле по космическим причинам или вследствие ядерной войны). Здесь рассматривается перспектива медленного и постепенного элиминирования сугубо фамилистической культуры, возможность исчезновения семейной цивилизации, основанной на живорождении и семейном пополнении человеческих поколений. До конца XX – начала XXI века все социально-экономические, политические, демографические и технологические изменения в отдельных странах и в мире происходили в рамках фамилистической культуры, казавшейся неизменной данностью как воздух и вода.

Считалось, что семья – это непреходящий атрибут человеческой жизни, меняющий свои исторически-временные облачения, но не подверженный никаким преобразованиям своей как бы вечной сути. Но семейные перемены становились все отчетливее, а затяжной кризис этого института предвещал семейную деградацию и даже крах самого фамилистического общества по мере падения и без того низкой рождаемости, присущей семье на стадии ее полного упадка и разложения. И чем отчетливее

и очевиднее эти кризисные тренды в зоне развитых стран мира (а также и в зоне стран с «догоняющей» семейно-демографической «модернизацией»), тем чаще и основательнее становятся уже не предположения, а прогнозы того, что мировое население в целом начнет сокращаться в последней четверти XXI столетия.

Теперь, когда в зоне малодетности находится примерно 80 стран мира (что составляет свыше 40 % населения земли), эта глобальная перспектива убыли землян (вопреки продолжающемуся приросту, но с затухающим темпом) подтверждена прогнозами экспертов ООН по народонаселению. При этом XXII век может стать фактически веком тотальной депопуляции и вновь вернуть человечество в XVIII век – к пресловутому «золотому миллиарду». Чем шире будет распространяться однодетность семьи (подчеркнем это особо – не бездетность, а именно однодетность), тем стремительнее разворачивается депопуляция, ибо система семьи с единственным ребенком уменьшает исходную численность населения через каждые 25 лет ровно наполовину.

Сегодня в семейной структуре населения большинства малодетных стран однодетность составляет свыше 60 %, при этом в среднем на одну женщину репродуктивного периода жизни приходится 1,5 ребенка, что означает с демографической точки зрения убыль половины населения через 50 лет. Подобные семейные метаморфозы для маленьких стран с численностью до 10-15 млн человек катастрофичны и грозят не просто потерей национальной идентичности, но и сходом с исторической сцены самих наций. Таков итог спонтанного принятия решений в брачно-семейной сфере – в малодетных странах все меньше семейного населения и все больше людей, не состоящих в легитимном браке и не имеющих хотя бы двух детей.

Отсюда идут достаточно известные статистические тренды роста сожительств и разводов, увеличения среднего возраста вступления в брак, возраста матери при рождении детей и последнего ребенка, удлинения интервалов между рождениями детей, увеличения числа неполных семей, одиночных родителей, роста проблемных или неблагополучных детей, роста депривации родителей и детей, наконец, уменьшения семей с тремя и более детьми. И за всей этой невеселой статистикой стоит не стереотип ухудшения материальных и жилищных условий жизни, а научно установленный факт потери привлекательности семейно-детного образа жизни в сравнении с одиночно-холостяцким существованием. Причем, в каждом новом поколении привлекательность для личности собственно семейности, т.е. ценности семьи, брака, воспитания нескольких детей, снижается. С другой стороны, «привлекательность» семьи низка и для государства,



для всех социальных институтов, поскольку зона автономии семьи как суверенного института ничтожна.

Исторически институциональный кризис семьи, а вместе с ним и коллективной идентичности в этой социальной группе проявлялся в смене типов семьи как с функциональной точки зрения, так и структурной: расширенная семья уступила свое место нуклеарной семье, состоящей из родителей и детей, последняя теперь уже уступает свое ведущее значение новым типам – супружеской семье (где в центре интересов не дети, а супружеское благополучие) и эгоцентристской семье, где каждое Я стремится к собственной выгоде. В условиях модернизации (индустриализации, урбанизации, улучшения здравоохранения и гигиены, роста образования и профессиональной занятости женщин, и т.п.) семья потеряла производственную функцию и одновременно экономическую базу побуждений к рождению детей, основу репродуктивной мотивации.

Сужение круга неспецифических функций семьи (не связанных прямо с рождением и воспитанием детей) привело к малодетности и нестабильности семьи. При этом перехват семейных функций другими социальными институтами ослаблял значимость семьи для них и для членов семьи, в связи с чем стала сокращаться полнота и длительность семейного цикла жизни, увеличились доли внесемейных феноменов существования и соответственно уменьшились доли семейного населения, что, в конечном счете, привело к очень низкой рождаемости, уменьшению детских и младших поколений в сравнении со старшими поколениями, к старению населения и, тем самым, к депопуляции.

Невыполнение воспитательной функции семьи в связи со снижением качества семейности и семейного образа жизни в кризисных условиях связано с ростом отклоняющегося поведения среди подрастающих поколений, с неэффективностью семейной социализации из-за расширения зоны внесемейного воспитания и содержания детей. В свою очередь, негативные факты нахождения детей в кризисной семье служат расширению практики вмешательства государства в приватную жизнь семьи, снижающего, в конечном счете, автономию семьи как социального института. Социальное государство, выражая, прежде всего, экономические интересы внесемейного сегмента рыночного капитализма, не способствует, увы, укреплению семьи, и, предпринимая меры по охране внесемейного труда женщин-работниц, косвенным образом содействует снижению ценности материнства и семейного образа жизни в целом.

Однако все эти негативные процессы не фатальны, кризисные тенденции семьи можно изменить, но лишь при условии проведения

обществом исторически беспрецедентной политики укрепления семьи с детьми. Без повышения потребности семьи в детях, ценности семейно-детного материнства и родительства невозможно добиться устранения депопуляции (убыли населения) и достижения простого воспроизводства населения (когда население не уменьшается и не увеличивается) посредством увеличения в семейной структуре населения полных семей с тремя-четырьмя детьми, сокращения разводов, абортов и сожительств.

Это должно стать главной целью семейно-демографической политики государства, если оно действительно стремится к выражению интересов общества по воспроизводству населения, к устранению депопуляции в ближайшие десятилетия. При этом семейно-демографическая политика должна строиться на основе поощрения, а не принуждения, создания всех необходимых условий для населения по реальному выбору разных моделей семьи и семейно-детного родительства. Задача государства заключается в том, чтобы способствовать (в т.ч. средствами массовой коммуникации и кинокультуры) приоритетному выбору населением тех семейных форм жизни, которые отвечают интересам нации по воспроизводству населения и полноценной социализации новых поколений.

В связи с этим рациональные цели средств массовой коммуникации, литературы и искусства, в том числе социально-нравственного кинематографа, поддерживаемого государством, заключаются в воссоздании и пропаганде адекватных задачам общества образов семейной жизни, семейной идентичности, солидарности и сплоченности. Следует отметить, что впервые за годы существования постсоветской России в Послании Президента Российской Федерации (декабрь 2012) указана демографически конкретная цель семейной политики в нашей стране – полная семья с тремя детьми должна стать нормой семейного образа жизни.

А это значит, что все сотрудники (прежде всего государственных) учреждений имеющих дело с семьями и детьми должны исходить при определении приоритетов своей деятельности из норматива трехдетной семейности, находящегося в центре внимания государства и общества. Безусловно, что работников средств массовой информации, искусства и кинематографа эта задача касается в первую очередь. Для того, чтобы половина семей в стране стала трехдетной необходимо создать атмосферу нравственного поощрения многодетного материнства и отцовства во всех сферах социальной деятельности – в школах, поликлиниках и больницах, на транспорте, в почтовых и банковских службах и т.п., при этом знаки особого уважения и внимания должны оказываться истинным героям

современности – тем родителям, кто целиком посвятит себя семейно-домашним обязанностям.

К сожалению, результаты проведенного социологического изучения отечественных телекинофильмов показывают, что положение дел в отношении репрезентации положительных сторон семейного мира в кинопродукции обстоит не лучшим образом. Авторы фильмов часто идут на поводу событий, фиксируют происходящие с семьей перемены поверхностно, не углубляясь в суть семейных коллизий, возникающих в контексте социальных трансформаций.

В данном разделе представлены обобщения и выводы социологического изучения содержания телекинофильмов на основе конкретных результатов контент-анализа кинофильмов и телесериалов, показанных по четырем ведущим каналам ТВ в прайм-тайм в феврале-марте 2011 года. В соответствии с типологизацией фильмов по степени большей-меньшей представленности в них ценностей семейности все анализируемые фильмы были расположены по континууму семьецентризм – антисемьетизм. Среди почти четырех десятков мелодрам, детективов, комедий и телесериалов не оказалось ни одного фильма, где бы сюжет был сфокусирован на изображении особенностей семейно-детного образа жизни полной семьи с несколькими детьми. Малая часть фильмов (12 %) может быть отнесена к просемейным, фамилистическим, несколько больше умеренно семейных (15 %), около 12 % – нейтральных (где содержание не относится к семейной тематике и посвящено детективным расследованиям, военным событиям или профессиональной специфике). Как выяснилось, среди 61 % отечественных фильмов, попавших в выборку, преобладают картины внесемейного характера и даже, увы, имеются фильмы явно антисемейной направленности, которые представляют альтернативные браку формы общения полов, добрачные, внебрачные и сверхбрачные сексуальные контакты, сожительства и разводы, отказы родителей от детей, и т.п.

## **§ 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ ИНСТИТУТА СЕМЬИ И НЕОБХОДИМОСТЬ ИХ УЧЕТА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОПРОДУКЦИИ**

Современная социология основное внимание уделяет социальным изменениям в глобализирующемся мире, под воздействием исторической деятельности человечества. В XIX веке генетической социологией рассматривались изменения семьи в контексте проблем происхождения и развития человечества. В XX веке на базе многочисленных эмпирических

исследований изучались институциональные изменения семьи наряду с изменениями общества в эпоху урбанизации, индустриализации, развития здравоохранения, систем образования и воспитания, социального и пенсионного обеспечения в рамках государства «всеобщего благоденствия» (велфера) и рыночной экономики, а также социальной политики государств социалистического лагеря.

Прежде чем перейти к рассмотрению современных тенденций изменения семьи на рубеже XX-XXI вв. следует разобраться в том, что собственно представляет собой семья и семейное качество жизни. Социальный институт семьи в форме патриархальной семьи возникает из недр дуально-родовой организации общества где-то 6-7 тысяч лет тому назад, и это событие надо признать величайшим достижением человеческой культуры. С точки зрения экзистенциальной (адаптации общества к окружающей среде и в связи с воспроизводством населения) семья намного эффективнее, чем гендерная парность и, тем более, однополая или бесполоая структура разного рода объединений индивидуумов. Благодаря семье обеспечивается социальная преемственность поколений, т.к. в процессе формирования личности (воспитания и обучения детей) усваивается социальный опыт членов семьи.

С точки зрения социокультурной, семья является бескровной ареной гибкого посредничества между частью и целым, между противостоянием личности и общества. При этом в качестве посредника семья обладает некоей особостью, приватностью своего бытия и автономией своей определенности, своего семейного МЫ. Общество в лице государства и других институтов стремится к вовлечению членов семьи в орбиту собственного влияния, к росту их зависимости от него. Государство, всегда склонное к властному диктату, пытается привести всех к общему знаменателю: взрослых людей – к механическому исполнению внесемейных (трудовых и прочих ролей), детей – к одномерному уравниванию в детсадах и школах, и прочих детских учреждениях и объединениях.

В свою очередь индивиды тяготеют к самоидентификации, к тому, чтобы прожить «свою» собственную, а не предписанную извне «чужую» жизнь. Сталкиваясь все чаще с вышеназванным вмешательством, с нереспонсивностью государства относительно индивидуальных запросов, люди в ответ обнаруживают свою собственную невосприимчивость к потребностям общества. Их взаимная нереспонсивность, в случае отсутствия средства снятия напряженности, неминуемо оборачивается усилением принуждения с одной стороны и возможным массовым протестом (насилием) с другой.

Семья как посредник оказывается в центре данного конфликта и сталкивается с двойной нереспонсивностью по отношению к себе. Представляя собой на микроуровне малую группу, семья способна противостоять внешним давлениям лишь через усиление групповой сплоченности, семейной идентичности, ценностного единства семьи, семейного мы. Такая защита семейной специфичности и приватности не может не усиливать семейный конформизм, что ведет у отдельных членов семейной группы к ощущению большей зависимости от семьи. Индивиды в качестве членов малой группы – семьи – чисто психологически стремятся минимизировать эту свою зависимость. И это им удается в гораздо большей степени, чем уменьшение зависимости от социальных институтов, которое, кстати, хорошо компенсируется личными успехами в повышении социально-профессионального статуса.

Государственные институты, вместе с тем, проявляют свою нереспонсивность по отношению к семье через расширение зоны регламентации брачно-семейных отношений, например, в связи с регулированием брачного возраста, процедуры развода, с запретом аборт или с декларируемой заботой об охране прав детей, например, в рамках так называемой ювенальной юстиции [1]. К этому следует добавить, что современное (социальное) государство рыночно-финансового капитализма стоит на страже производства средств существования людей, индивидов, а не воспроизводства населения.

Производство строится на стоимостной основе – чем больше вовлекается в него рабочей силы, тем быстрее рост прибылей и капитала. Объективно капиталистическая экономика стремится к вовлечению в производство из семьи все большего числа людей, поскольку в семье не создается прибыль. До тех пор пока семья оставалась многодетной, можно было пренебрегать интересами семьи. Именно инерция фактического пренебрежения семьей и семейностью, длящаяся десятилетиями заставляет идеологов государства в качестве компенсации этого негативизма говорить об «охране» семьи и ее «защите», говорить о «семейной политике» в позитивном ключе, умалчивая о главном и сводя ее к попыткам манипулирования второстепенными мерами исправления дел.

Семья как посредник, как семейное единство взаимодействий, как семейная идентичность является не только барьером от внешних воздействий, но и источником индивидуального разнообразия за счет интимности и приватности семейного бытия. Стихия семейной повседневности – в циклах семейного общения людей разного возраста и пола. Семейная сплоченность и семейный коллективизм состоит не в подчинении общесемейным

нормам, а в единстве сопереживания, эмпатии, позволяющей ощущать достижение собственного благополучия через общесемейное мы, через символы семейной «свойкости», противостоящей любой «чужести».

Социологический подход к анализу семьецентризма позволяет понять, как в массе интеракций складывается семейный стиль поведения, свой особый язык, свои манеры подхода к решению семейных проблем. Социологи выделяют на одном полюсе континуума ту модель семейной идентичности, которая концентрирует в себе преимущества типичных для семьи и укрепляющих семейность определений (фреймов) разных ситуаций, а на другом отсутствие фамилизма, ценностную изоляцию членов семьи друг от друга, отстраненность. Вся масса семей находится в промежулке между этими полюсами.

Если взять позитивный полюс фамилизма или семейной идентичности, то здесь следует подчеркнуть, что повторение в членах семьи черт и признаков других членов семьи является не отрицательной характеристикой, а положительной, т.к. в этом обнаруживается семейная преемственность не в физическом смысле, а в ценностно-ориентационном, в символическом и мотивационном, в символике семейного МЫ. Семейная приватность делает членов семьи едиными в своей ценностной направленности, сохраняя индивидуальное своеобразие при общении с внешним миром. Устранение семейной автономности делает людей более похожими друг на друга в их уравнительной стандартности и одномерности.

Отсюда можно видеть, что человеческое разнообразие есть продукт семейного творчества, а стереотипная одномерность это удел бессемейности одиночек, практикующих холостяцкое существование. В этом смысле можно утверждать, что от безликости и статусно-ролевой стандартности, создаваемой государственными институтами, тяготеющими к бюрократической обезличке, спасает семья как система нравственной страховки, как противоядие тотальному однообразию личности,

Огосударствление (деприватизация) семьи – детей, взрослых – через стандартность социально-конвенциональных ролей раскрывает социальную сторону деградации семейности, семьецентризма. Подобное огосударствление наиболее заметно в обобществлении воспитания и образования подрастающих поколений, характерном для капиталистического государства, ныне именуемого социальным. Маскируясь под заботу о семье, матерях и детях, современное государство фактически устраняет прослойку домашних хозяек (жертвенно выращивающих детей) и вытягивает женщин из семьи в наемный труд, создающий прибыль и умножающих капитал.

Итак, изменение жизненных ценностей и приоритетов в обществе под влиянием капитала и рыночного капитализма разрушает семью, ведет к социальной патологии и криминалу, к низкой рождаемости и депопуляции. В связи с этим русская трагедия – пренебрежение ценностью семьецентризма, начиная с народников, террористов, большевиков и кончая гайдаровским игнорированием семейности, когда замена плановой экономики рыночной, капиталистической не сопровождалась задачей укрепления семьи и реставрации класса домашних хозяек.

Отдельные люди за это расплачиваются своей жизнью, несчастьями из-за нестабильности, разводов и депривации от родных. Нация за это расплачивается своей историей – соблазн социального реформаторства в ощущении правоты переустройства жизни, где все подчинено политической смене декораций (например, смене социализма капитализмом, общественной собственности – частной).

Интересно, что подобное реформаторство, находящееся в плену новых жизненных приоритетов, исключает из политических и экономических расчетов семью как основу частного предпринимательства, семейного наследования и семейной преемственности. В результате на макроуровне мы получаем русский крест в демографическом смысле, депопуляцию (вымирание населения) и в социокультурном плане – распад нации, в т.ч. и русской государственности. В атмосфере девальвации ценностей семьи и детей, детства, лишь и возможно появление таких жестко анти-семьютетистских и враждебных сути русского семьецентризма (фамилизма) кинофильмов, как например «Жила-была одна баба».

В этом фильме в угоду феминистскому тезису о «закабалении женщин» искажена историческая правда о положении женщины в крестьянской расширенной семье и о самой трехпоколенной семье. Если досоветская семья на селе была столь ужасная по своей сути, то почему же тогда так долго власть боролась с крестьянской семьей под лозунгом «раскулачивания», зачем потребовалось ей насильственное разъединение якобы не сплоченных поколений в семье и возбуждение агрессивности детей против отцов, женщин против мужчин? Если на самом деле не было семейного единства младших и старших, членов семьи разного пола, то почему же стали крушить религию и церковь? Видно столь сильна была семейная идентичность, что оторвать подрастающие поколения от влияния старших оказалось невозможным без разрушения семьи и церкви.

С другой стороны, в отечественном кинематографе почти нет фильмов, в которых бы рассматривались судьбы семей на фоне современного политического переустройства основ социальной жизни. Ведь «шоковая

терапия» состоялась за счет самоотверженности отцов и матерей, переставших получать зарплату достаточную для содержания семьи и боровшихся за выживание своих детей посредством чрезвычайной интенсификации домашне-хозяйственной работы, в том числе и на садово-огородных участках. Фактически в «лихие девяностые годы» постсоветская либеральная власть смогла сохраниться и утвердиться в нашей стране благодаря нещадной эксплуатации семьи и родительского труда.

Большая часть человеческой истории связана с обществами и культурами, где преобладал фамелизм как жизненная ориентация личности на благополучие расширенной семьи (состоящей из трех и более поколений) и тем самым на собственное благо. Именно в этом кроется внутренняя сила семьи, берущей на себя заботу обо всех своих членах и о социальном контроле жизнедеятельности. Усиление централизации государства означает ослабление фамелизма и внутреннего (ценностного) единства семьи при одновременной активизации роли социального атома – индивида. В атомистической семье уменьшается посредническое значение семьи во взаимодействии с институтами государства и церкви, снижается семейная форма контроля за государством и его давлением на значимость родительства и родства, расширяются ориентации членов семьи на другие институты, растет зависимость личности от государства.

Помимо межинституциональной конфликтности институтов государства и церкви с семьей надо учитывать противоречивость семьи, связанную с внутрисемейными конфликтами, которые обусловлены стремлениями парных семей к обособлению от общего домохозяйства ради укрепления собственного благополучия. Но ключевым является антагонизм между главой семьи, заботящимся о благе всего семейного очага, включая стариков, инвалидов, младенцев и представителями парных союзов, уклоняющихся от работы на всех ради своей отдельной выгоды. Как ни парадоксально, но именно многопоколенность расширенной или корневой семьи и единство членов парных семей внутри большой семьи оказывались все чаще в условиях крестьянского хозяйствования, в противоречии с узами социального родства, что способствовало, в конечном итоге, утверждению самостоятельности нуклеарной (двухпоколенной) семьи и ее отделению от расширенной семьи.

Принцип майората, действовавший в малоземельной Европе (наследование семейной собственности и власти исключительно старшим сыном) укреплял нуклеарную семью и содействовал социально-экономическому разрешению внутрисемейного конфликта [2]. Более того, система майората, толкавшая остальных сыновей к добыванию средств существования,



активизировала их усилия в направлении рационального индивидуализма и личных достижений. По мнению американского социолога Бриджит Бергер «возникновение на заре новой истории в северо-западной части Европы капиталистического рынка и гражданского общества стало возможно благодаря предшествовавшему этому процессу развитию семейных и культурных тенденций, на сотни лет опередивших индустриальную революцию. И в этом смысле... нуклеарная семья обеспечила становление западного капиталистического общества с его демократией, организационными принципами и моральными нормами. Более того... влияние этого типа семьи... было столь сильным и длительным, что семья и культура неразрывно слились в единое целое... Поэтому... и в дальнейшем движущие силы, рожденные в этом типе семьи, будут определять облик всех наций больше, нежели любая экономическая и государственная политика» [3].

Таким образом, внутренняя динамика нуклеарной семьи в ее протоиндустриальном виде способствовала в Англии, Голландии, Швейцарии, Германии и Франции на протяжении XVI-XVII вв. становлению индустриального общества и демократического капитализма. Анализ исследовательских материалов английских ученых Питера Ласлетта и Алана МакФарлана и их последователей позволил установить, что из ряда структурных особенностей нуклеарной семьи три признака имеют особое значение для начала индустриализации и индустриального капитализма, а именно: 1) частная собственность и наследование по праву первородства (майората); 2) брак на основе личного выбора супругов (открытая система брачного выбора) и развод в связи с межличностной несовместимостью супругов; 3) совместная деятельность родителей и детей по организации и введению собственного домохозяйства, а также по семейно-бытовому обслуживанию и потреблению.

В XVIII-XIX вв. процессы индустриализации, урбанизации, становления всеобщности школьного образования, социальной мобильности, распространения гигиены быта и охраны здоровья населения и др. укрепляли на базе наемного труда за заработную плату и городских форм жизни индустриально-урбанистскую систему собственно нуклеарной семьи.

Становление новых и одновременно кризисных, как выяснилось позднее, тенденций нуклеаризации происходило в развитых странах мира до середины XX века. В 1950-1970-е годы формируется и распространяется, прежде всего, в городах новая разновидность нуклеарной семьи, обычно противопоставляемая семье детоцентристской, сфокусированной на детях, – семья супружеская, где в центре семейных взаимодействий находятся брачно-сексуальные взаимоотношения, и где отделение от родителей

и родственников связано с отдельным проживанием от них, но не с полным прекращением контактов между ними. Это означает умаление родственных связей как важного параметра семейно-коллективной идентичности, хотя главной особенностью оказывается фиксация на супружеско-сексуальных отношениях, отодвигающая на второй план отношения родителей и детей, и на третий – родства.

Достаточно в связи с этим упомянуть «сексуальную революцию», которая в 60-е гг. захлестнула развитые страны мира. При этом точнее было бы говорить о контрацептивной революции, поскольку традиционные ограничения сексуальности отпали в связи с легализацией практики контрацепции и аборт. Конечно же, снижение рождаемости из-за ослабления потребности семьи в детях явилось причиной активизации добрачной и внебрачной сексуальности. Отмена табу на применение контрацепции и аборт в условиях низкой потребности в детях не только обострила необходимость в эффективных инструментах реализации этой потребности, но и впервые в истории обнаружила подлинное разделение друг от друга сексуальности и деторождения, сексуального и репродуктивного поведения.

Прежняя необходимость в социально-нормативной поддержке подобной соединенности отпала, что повлияло также на разъединение уз семейно-коллективной идентичности. Распад социокультурной сцепленности этих разных по своим целям типов человеческого поведения обнаружил их автономию и показал вместе с тем мощь регулирующего воздействия культуры. В прошлые времена культуре удалось сотворить систему взаимосвязанных норм и правил семейного образа жизни, побуждающего к высокой рождаемости, к рождению детей на протяжении всего репродуктивного цикла жизни, так что в семье всегда находились маленькие дети, нуждающиеся в опеке и поддержке.

Семейный цикл жизни при высокой рождаемости более продолжительный и полный, т.к. прерывается не под влиянием разводов, а смертности. Семейный цикл при низкой рождаемости и массовой малодетности неполный, репродуктивный период краток и после отделения выросшего ребенка семья сужается до супружеской пары, как правило, конфликтующей по бытовым и прочим поводам. Таким образом, структурные и функциональные изменения семьи, связанные с сокращением рождаемости образуют демографическую основу распада семейной идентичности.

Вместе с элиминированием запрета на контрацепцию и аборты исчезает необходимость в удлинении репродуктивного периода жизни за счет всеобщей и ранней брачности, пожизненного брака и рождения детей.

Одновременно допустимость не только разводов, но и добрачных, а также внебрачных сексуальных отношений создают иллюзию того, что первичным в этом революционном процессе является как бы стремление освободить саму по себе сексуальность от каких бы то ни было ограничений, в т.ч. от социокультурной слитности с репродуктивностью в силу якобы особой ценности этого проявления человеческой телесности.

На самом деле развитие технологии и медицины, совершенствование здравоохранения позволило непосредственно контролировать смертность, особенно младенческую (до года) и детскую, и освободить от этой функции рождаемость. Если раньше половина рожденных детей умирала, не дожив до 15 лет (в России в самом конце XIX века рождалось в среднем 7,3 детей на одну женщину, а выживало лишь 3,4 из них), то теперь разница между этими показателями составляет всего 0,1 пункта [4]. Практически население не ощущает этой микроскопической разницы, и поэтому можно сказать, что высокая рождаемость как компенсация высокой младенческой смертности ушла в прошлое. Теперь уже родителям не надо стремиться рожать больше в надежде, что хотя бы половина или треть детей выживет – практически сейчас выживают все (другое дело – риск смерти совершеннолетних детей, этот риск остается, хотя и незначительный, но заметнее заявляющий о себе в случае единственного сына; кстати говоря, это обстоятельство следует принять во внимание кинематографистам, т.к. многие родители единственных детей забывают об этом риске).

Таким образом, «сексуальная революция» оказывается отголоском «контрацептивной революции» и возникает не в силу какой-либо особой ценности секса как такового, а благодаря освобождению рождаемости от несвойственной ей функции контроля за смертностью или же от компенсации высокой смертности. При высокой младенческой смертности требовалась высокая рождаемость, подстраховывающая неконтролируемую смертность. Когда стал возможен непосредственный контроль здравоохранения за смертностью, рождаемости уже не надо было оставаться высокой.

Обособление двух видов поведения – сексуального и репродуктивного – способствовало осознанию автономии секса от деторождения и в этом смысле повышению значимости половых отношений. При этом ценность наличия детей в супружеской семье не отрицается, но в связи с акцентом на брачно-сексуальных отношениях центром семейной жизни становятся именно они. Указанные выше особенности нуклеаризации ведут, увы, не к детоцентризму, а к смещению семейно-детного образа жизни в сторону семейно-супружеского партнерства. Нуклеаризация семьи работает вначале

на разрушение единства отношений родительства – родства, а затем и на разъединение родительства-супружества, создавая тем самым возможность для распада целостности семьи в связи с появлением брака без родительства, материнства без брака, а также различных форм супружества, вызванных в том числе и разводами (например, «серийная моногамия» или смена супружеских партнеров в течение всего семейного цикла жизни, т.е. фактически полигамия).

Другими словами, кризисные тенденции нуклеарной семьи, связанные с дисбалансом родства – родительства – супружества и с межпоколенным ослаблением потребности семьи в детях в связи с ослаблением посреднической роли семьи и перехватом семейных функций социальными институтами, обусловили необходимость в многообразии и доступности средств и методов контрацепции. Контрацептивная революция, тихо произошедшая в развитых странах мира в 1930-е – 1950-е гг. XX столетия, вызвала к жизни разговоры о сексе и сексуальной революции в 1960-е гг., которые не умолкают до сих пор.

Кризис или распад, упадок нуклеарной семьи во второй половине XX столетия отмечается многими специалистами, политиками, религиозными и общественными деятелями. Прежде всего, этот кризис связан с невыполнением нуклеарной семьей ее основных функций как института по рождению и воспитанию детей (низкая рождаемость, преобладание одно-двуухдетных семей, внесемейная социализация детей из-за профессиональной занятости матерей и связанная с этим социальная патология и преступность подрастающих поколений). Кризис семейного образа жизни, непривлекательность пожизненного брака супругов и наличия нескольких детей в полной семье с двумя родителями проявляется не только в росте разводов, но и в росте сожительства и рожденных вне брака детей. Непривлекательность семьи для населения еще усугубляется подчиненным положением семьи в системе социальных институтов, отсутствием у семейного домохозяйства определенной автономии по отношению к государству и его институтам.

По мнению авторитетного американского фамилиста Аллана Карлсона причина упадка семьи коренится не в городском стиле жизни, а в разъединении семьи и работы, вызывающем падение ценности семейного образа жизни и семейного образа мыслей. Рыночно-индустриальная экономика, «выманивая» домохозяек из семейного производства с помощью сокращения объема домашних обязанностей и привлекательных, благодаря индивидуальной зарплате, профессиональных ролей, якобы «развивающих личность женщины», создает конкуренцию женщин и мужчин в системе

наемного труда. При этом создается не только основа для разводов, но разрушается производственный уклад домохозяйства, превращающий семью в потребительскую единицу. Семья теряет свой социальный потенциал и постепенно становится убежищем самообслуживания, механическим соединением индивидов разного пола и возраста, которые классифицируются государством по категориям иждивенцев, престарелых, пенсионеров, инвалидов, больных и др. Индивид, а не семья оказывается в фокусе экономических и социальных расчетов [5].

Фактическое положение семьи резко отличается от идеала нуклеарной семьи (отдельная от родственников пара супругов, основанная на пожизненной моногамии и разделении ролей – муж работает вне дома, а жена – мать занимается воспитанием детей и домашним хозяйством). По мнению американского социолога Бриджит Бергер в семье, как и в любом социальном устройстве, содержатся семена разрушения, активизируемые модернизацией социума: «Под лозунгами самореализации и новых прав личности, появившихся в несметном количестве, рациональный индивидуализм и рациональный стиль мышления, столь действенные в прошлом, были кардинально усилены и видоизменены до неузнаваемости. Стало казаться, что структура нуклеарной семьи и ее строгая этика все более ограничивают желания и возможности личности. Взамен на выбор предлагался целый диапазон стилей жизни: сожительство, свободный брак, серийный брак, одиночное родительство, а также мимолетные связи, не поддающиеся классификации. Порой критика традиционной семьи была на удивление злобной и неразумной... В результате упрочилась мысль, что модель традиционной семьи более не удовлетворяет потребностям стремительно развивающегося индустриального общества. Всего за несколько лет ориентацию западных политических кругов на семью среднего класса... сменила политика государственного вмешательства которая под видом «войны с бедностью» повлекла за собой крушение семьи... поставившее большое количество людей в реальную и психологическую зависимость от государства... Великое множество обедневших жителей крупных американских городов, лишенных традиционной поддержки со стороны семьи и общины, опустились до преступлений, правонарушений, алкоголизма, наркомании, страдая от одиночества и неудовлетворенности...» [6].

В дальнейшем развитии и ускорении культурных, социальных и экономических процессов модернизации в конце XX столетия стала снижаться ценность нуклеарной семьи. «Эти тенденции, – отмечает американский социолог Д. Попеное – явились частью идеологического сдвига в направлении от коллективизма к опасному и в конечном счете разрушительному

индивидуализму в экстремальных и ярко выраженных формах эгоцентризма. В этом смещении акцентов в сторону Я наибольшую роль сыграли такие идеологические движения как радикальный феминизм, мужской сексуальный либерационизм в стиле «плейбой», и релятивизм гуманитарных и социальных наук» [7].

Обращаясь к истории упадка и даже деградации семьи (и семейно-детного образа жизни) в России, следует сказать, что в течение 1917-1967 гг., в сугубо крестьянской стране (в населении царской империи было 85 % крестьян) советской властью был жестко осуществлен эксперимент индустриализации и урбанизации, потребовавший также разрушения и семейных устоев жизни. Радикальный переход от расширенной к нуклеарной семье, – от крестьянской семьи к городской, от семьи производственной к семье потребительской, от многодетности к малодетности, от семьи религиозной к атеистической, переход к росту разводов и сожительства и т.д., – был осуществлен в невероятно сжатые сроки. В сравнении с европейскими странами этот переход произошел примерно в два-три раза быстрее, однако социальные последствия этого до сих пор не изучены и не поняты.

Принудительно-насильственный характер этих преобразований семьи в отличие от опыта государственного вмешательства в жизнедеятельность семьи в таких развитых странах, как например Швеция, до сих пор не исследован. О социально-личностных и моральных последствиях в нашей стране чудовищного ускорения брачно-семейных сдвигов можно лишь догадываться, либо судить по отражению их в массовом сознании по неподлежащему цензуре народному фольклору (анекдотам, песням, частушкам, поговоркам, присказкам и др.), а также по произведениям искусства и литературы, кино, телепродукции [8].

Массовая малодетность, особенно заметная в городском населении (которое уже составляло в 1960-е годы свыше 50 %), означала, что кризисные тенденции нуклеаризации набирают силу. Для супружеской семьи характерно обособление семейных ролей от профессиональных, и это разделение семьи и работы заметнее всего в городах. Супружеская семья, как правило, двухзарплатная, и в то же время, так сказать, – маятниковая в связи с тем, что утром все покидают дом – родители уходят на работу, а дети помещаются в детсад или школу, тогда как вечером все члены семьи возвращаются домой для осуществления бытовых функций, гигиены, питания и т.д.. Точно также строится жизненный цикл и в неполных семьях, численность которых увеличивается в связи с ростом разводов (например, с 1950 по 1965 разводы выросли в 6 раз, а после либерализации Семейного

кодекса 1968 года продолжали повышаться). Однодоходные семьи с матерью – домашней хозяйкой практически исчезают, поскольку почти все трудоспособные женщины в советский период оказались вовлеченными в государственное производство. И, кстати говоря, в советских фильмах этот процесс элиминирования «матерей-мадонн с младенцами» и пропаганды тружениц-стахановок представлен в полной мере.

В 1970-е гг. преобладающие у женщин и мужчин ориентации на личные достижения и успехи, на личную карьеру понижают и дальше ценностные ориентации на семью и детей, превращая семейно-детный стиль жизни в своего рода помеху карьерным устремлениям. В конце 1980-х гг. – в начале 1990-х гг. продолжающийся процесс ослабления института семьи и потребности семьи в детях (в связи с распространением эгоцентрической семьи), на фоне политики «шоковой терапии», резко снизившей уровень жизни семьи и блокировавшей условия реализации минипотребности в 1-2 детях, привел в 1992 г. к сильному падению рождаемости и к убыли населения, депопуляции.

В первой декаде нового столетия положение дел стало чуть лучше – рождаемость повысилась до 1,57 в 2011 г., и соответственно уменьшилась убыль населения. Однако, это временное улучшение. Введение пособий на детей и материнского капитала способствовало реализации имеющейся потребности в одном-двух детях среди тех, кто вступает в брак, кто состоит уже в нем и тех, кто давно в браке и кто откладывал рождение «на потом», но решил сейчас на это. Другими словами, все кто хотели полностью удовлетворить имевшуюся у них минипотребность в детях, сделали это в 2007-2012 гг. И никакие новые пособия на них не действуют, т.к. потребность в детях у них полностью насыщена. А повысить у них саму потребность в детях невозможно, поскольку она формируется в ценностной атмосфере фамелизма (семьецентризма) не в браке, а до брака – при социализации детей и подростков в нынешней, увы, малодетной (на две трети – однодетной) семье, не способствующей отнюдь этому фамелизму.

Многие ученые считают, что ситуация безнадежна, ибо в семьях с одним-двумя детьми у новых поколений не формируются установки на трехдетную семью. Как показывают специальные исследования, репродуктивные ориентации подростков примерно на 0,3-0,4 ниже, чем у родителей, и это обстоятельство предвещает дальнейшее снижение рождаемости в ближайшие десятилетия. Более того, на эту негативную тенденцию накладывается другая – в 2013-2025 гг. в брак начинают вступать малочисленные поколения, рожденные в 90-е гг. резкого падения рождаемости.

В современном государстве рождение и воспитание детей в семье оказалось крайне затратным, а само родительство – направленное в конечном счете на воспроизводство населения – жертвенным и героическим, поскольку родительский вклад в будущее страны не находит в обществе надлежащего признания. Перед родителями вообще, а перед родителями нескольких детей в особенности общество в неоплатном долгу. И это касается также работников средств массовой информации, литературы и искусства, кинематографа и телевидения. Материнство и отцовство на протяжении многих десятилетий продолжает обесцениваться, хотя плодами родительского труда по патерналистскому принципу продолжают пользоваться все государственные и социальные институты. Родительский труд в общественном мнении не делает человека, к сожалению, полезным членом общества.

### **§ 3. СЕМЕЙНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ И ЦЕЛИ СЕМЕЙНО-ДЕМОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЛИТИКИ, ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕННОМ МНЕНИИ**

По мнению ряда ученых, современный тип общества с его государством и антисемейной экономикой, антидетной направленностью всех сфер жизни является причиной деградации института семьи и краха рождаемости. И отдельные индивиды, и различные социальные ассоциации едины в своей внесемейной ориентации, в неприятии семьи как гармонии родительства – супружества – родства. Более того, все составляющие элементы этого триумвирата обесценены – родительский труд не делает человека полезным членом общества, родство в системе однодетности стало анахронизмом, а супружество сводится к сексуальным связям. Семья как стержень и центр человеческой культуры (воспроизводства поколений и их социализации) в стоимостной экономике и в монетарном социуме оказалась совершенно не приносящей никакой прибыли. Так зачем же ее поддерживать?

Как пишет социолог Л. Ионин «поправить дело уже невозможно – нет реальной политической или экономической альтернативы. Можно восклицать «Назад к семье!» или «Назад к семейным ценностям!», но от этого ближе к ним не станешь. Вернуть женщин и детей в семью не получится. Это было бы коренным переворотом в идеологии современного мира – отрицанием императива самореализации, и если бы даже кто-то захотел и попытался это сделать, то такого насилия не вынес бы рынок труда, что привело бы к коллапсу экономики. Но если бы семью удалось включить в экономический процесс, то есть монетаризировать работу на дому и по уходу за своим ребенком – это вроде бы позволит женщине самореализоваться,



то есть стать «полезным членом общества», прямо в семье – то это, скорее всего, разрушило бы сам институт семьи» [9].

Нельзя согласиться со столь пессимистическим выводом авторитетного социолога, сделанным в самом конце прекрасно написанного раздела «Семья и демография», написанного в духе фамилизма, присущего подлинно консервативной позиции, где именно политика социального государства, как бы направленная на поддержку семьи, часто оказывается невольным стимулом к ее разрушению через огосударствление детей. Действительно, идеология современного мира держится на эгоцентрической самореализации, но у людей-эгоистов по модели динамических потребностей А. Маслоу, имеется еще более высокий, чем самоактуализация уровень потребности – в самотрансценденции.

Человеку-эгоисту приятно выйти за пределы собственного эгоизма и сделать нечто контрэгоистическое, например, обзавестись детьми, и тем самым уменьшить свой эгоизм прямо пропорционально числу детей в семье. Наличие подобной потребности подтверждают «скромные герои семьи» – родители, которые вопреки всему строят жизни и экономической рациональности и выгоде, рожая даже всего одного ребенка, наполовину уменьшают свой эгоизм. Если перенастроить рыночную экономику на семьецентризм, то, глядишь, императив самореализации рухнет под прессом самотрансценденции. Да, чисто экономической выгоды по уходу и воспитанию за ребенком сейчас нет, но это не значит, что по достижению совершеннолетия новая рабочая сила не станет приносить эту выгоду обществу. Так что идея экономического «вреда» от ребенка близорука.

Но этот «вред» можно уменьшить при монетаризации репродуктивного и родительского труда по воспитанию и обучению детей на дому. И не надо бояться коллапса экономики – развитые страны по причине щедро поощряемых современным государством финансовых спекуляций хронически не выходят из этого коллапса. А вот с тем, что семья рухнет из-за инвестиций в будущую рабочую силу и платы за материнство спорить не хочется. Семья уже деградирует и рушится, и коли она на самом деле ценна для нас, ценнее, чем пресловутая самореализация женщин в наемном труде во благо капитала и экономики капитала, давайте попробуем, рискуем остановить этот кризис семьи, вызванный бешенством нынешней экономики и политики, охраняющей это безумие.

Для этого нам надо прервать порочный круг – малодетность семьи формирует сегодняшние репродуктивные ориентации подростков на их будущую семейную однодетность, которая, в свою очередь, сводит на нет репродуктивные установки следующих поколений. Пожалуй, эту цепочку

взаимовлияний можно порвать только одним способом – с помощью средств массовой информации, кино и телевидения. Важно, что главным объектом этого воздействия должны стать подрастающие поколения – будущие матери и отцы. Систематическое воздействие СМИ и кинотелепродукции на формирование у детей и подростков просемейных ценностных ориентаций, на повышение престижа семейного образа жизни в сравнении с альтернативными моделями эгоцентрического поведения, на укрепление семейной идентичности и солидарности – в этом наша надежда. Нравственная миссия СМИ, телевидения, кино и всего искусства состоит в создании привлекательных и заманчивых образов семейной жизни, в повышении семейного строительства счастья и семейной лепки характеров, в превознесении семейного героизма, оказавшегося сегодня единственной нравственной страховкой от либеральной вседозволенности.

К сожалению, нынешнее положение дел в СМИ и кинематографе таково, что позитивные модели семейности не находят своего воплощения. Более того «телеканалы, Интернет и печатные СМИ становятся, – как говорится в Заявлении пленума Правления ООО «Союз кинематографистов России», – инструментами массового развращения... Современное отечественное искусство, как правило, деструктивно – оно не только вызывает у человека чувства любви к своей родине, ближним и дальним, но в принципе убивает желание жить, работать и растить детей в России» [10].

Социологические исследования имиджа брака и семьи в общественном мнении, проводившиеся в 90-е годы и в первой декаде XXI в. выявили сильное суггестивное воздействие тех паттернов (образцов), семейных отношений, которые циркулировали в СМИ, в кино и на ТВ в связи с разорванностью массового сознания [11]. Эта разорванность, фрагментарность, противоречивость общественного мнения в постсоветской России связана с тем, что в нем уживались «пережитки» советской идентичности с реликтами традиционной семейности и новыми стилями внесемейного поведения. Подобная разорванность сознания малолетних как правило россиян (с 1992 г. в стране из-за низкой рождаемости началась прямая убыль населения) оказалась прекрасной почвой для восприятия картин семейного быта, которые демонстрировались в кинотеатрах и на ТВ.

При этом следует учесть зыбкость, неопределенность коллективной идентичности россиян в постсоветскую эпоху, особенно в начале 1990-х гг. Советская идентификация развалилась, т.к. потерпел крах социально-политический строй жизни. Освобождение людей от обязательной сопричастности обществу «развитого социализма», кодексу строителя

коммунизма не могло привести сразу к формированию идеалов нового устройства жизни на базе рыночного капитализма, к новой идентичности свободных и ответственных граждан в условиях провозглашенной демократии. Тогда заговорили о кризисе идентификации, и в этом контексте, вслед за социологом Л. Гудковым, о негативной идентификации россиян, когда социальное самоопределение осуществляется через противопоставление «чужого» и коллективного МЫ, образ как бы задан извне «враждебным окружением» [12].

В этом чувствуется отголосок советской идентичности, сформировавшейся в противостоянии окружающим условиям буржуазной системы. Зона коллективного самоопределения вынесена в советское прошлое, но освобожденное от коммунистической идеологии и опыта репрессивного переустройства строя жизни. Подобная обобщенная идентификация, характеризуется доверием масс институтам, олицетворяющим авторитарное господство и недоверием к тем институтам, которые призваны обеспечить порядок повседневных взаимодействий [13].

В разорванности и фрагментарности массового сознания, в разделении сфер адаптивного поведения индивидов и семей от сфер символического самоопределения социальных групп и ассоциаций проявляется кризис российской идентичности. По мнению крупнейшего нашего социолога Ю. Левады «кризис социальной идентификации» составляет главную суть «всех перемен последних лет». Взамен советской идентичности пришла не сопричастность идеалам равноправных граждан мирового сообщества, а «понижающая идентификация человека».

Что же это такое? «...На первый план выступила идентификация с семьей, «малой родиной», этнической общностью, конфессией, в меньшей мере – со «своим» (но уже деидеологизированным) государством. Иначе говоря, произошел как будто определенный сдвиг в сторону идентификационных механизмов «низшего», более традиционного порядка. Понижающей адаптации соответствует и тенденция к «понижающей идентификации» человека» [14].

Интересно, что активность семьи в борьбе за выживание во времена шоковой терапии способствовала повышению ее значения в формировании коллективной идентичности. Правда, идентичности «заниженной» и к тому же временной, поскольку во второй половине 90-х гг. и далее семья, религия и этнос отходят, – согласно Ю. Леваде – на второй план, уступая свое место историческим признакам идентификации: идентификационным механизмам более высокого порядка – великому прошлому, военной мощи и победам, и др. Жаль, конечно, что семья в левадовской

концепции относится к понижающим факторам (во всеобщей атмосфере внесемейности иначе и быть не может). Но вместе с тем налицо признание за семьей и семейностью определенной роли в формировании социального единства и пока еще находящейся в стадии становления российской идентичности.

Проблемы коллективной идентичности россиян могли бы решаться успешнее в условиях стабильной семьи и семейной солидарности. Однако, кризис жизненных ценностей и приоритетов, ведущий к девальвации семейности и к демографическим последствиям семейной дезорганизации проявляется в противоречивой фрагментарности общественного мнения, рефлексивно сопровождающей разорванность массового сознания. Сегодня общественное мнение в наименьшей степени сфокусировано на фамилизме, на экзистенциальной значимости семейного образа жизни.

Кинематограф и ТВ в отличие от других СМК или СМИ воздействует не только на зрительные (как печать, пресса), слуховые (как радио) и кинестетические восприятия, но комплексно. Согласно М. Маклюэну СМК изменяют способ восприятия аудитории [18], при этом ТВ и кино в силу своей специфики по созданию визуальной реальности повышают вовлеченность и убеждаемость реципиентов-зрителей. Однако коммуникатор здесь в силу специфики СМК лишен фамилистического измерения, семейности, приватной первичности, присущей семье теплоты и близости. Эта особенность свойственна и кинематографу. Причем, восприятие фильмов в кинозале (по сравнению с домашним телесмотрением) усугубляет подобную внесемейность, что способствует респонсивности по отношению к внесемейной стороне общественного мнения. В свою очередь, внесемейный настрой массового сознания находит в СМК и в кинематографе своего рода усилитель той новизны, которая перечеркивает остатки традиционных форм брака и семьи, объявляя их и все то, что конституирует семью как таковую заскоруждой «патриархальщиной».

В СМИ ориентированность на новизну продуцирует потоки сообщений, где независимо от содержания информации акцент делается на конфликте, конкуренции, борьбе, катастрофах, несчастных случаях, стихийных бедствиях и т.п. Отсюда не только в новостных передачах и текстах, когда речь заходит о семье, на первый план выходят не картины организации повседневного лада и благополучия, а негативные моменты человеческого общежития, отождествляемые лишь с домашним бытом и проблемной семейностью – ссоры, разборки, насилие над членами семьи, болезни, смерти, семейное отчуждение и разъединение (депривация), матерщина, пьянство, наркомания и т.д.

В результате СМИ формируют у населения искаженное восприятие семейного мира как изначально конфликтного, лишенного любви, доброты, человеческой теплоты и близости. В свою очередь в массовом сознании, как уже отмечалось фрагментарном и разобщенном на противоречивые части, укрепляются пласты внесемейности, отношение к семье как источнику разного рода девиантности и даже социальной патологии. Происходит своеобразное возрождение реликтов советской идентичности, когда все плохое и негативное в советской жизни объявлялось не просто «пережитками капитализма», а следствием также дурного влияния мешанской среды и неблагополучия отдельных семей, «узости и корысти семейного мирка».

Социологические исследования прессы в 1990-е годы показали, что семья со страниц газет предстает в виде тягостного сожительства людей, отчужденных друг от друга бытовыми и профессиональными заботами, не желающих идти на компромиссы и создавать в семье атмосферу тепла, любви и взаимоподдержки, стремящихся решать возникающие ситуации посредством агрессии в отношении домочадцев. Это резко контрастирует с позитивным освещением семейной тематики в русской прессе XIX века.

Аналогичные выводы следуют из анализа теле- и радиопередач, телесериалов, мультипликационных фильмов, рекламных роликов, клипов разного рода, живописи, литературы и феноменов массовой культуры и народного фольклора. Бросается в глаза то обстоятельство, что семейная тематика не является основной, она перестала быть мейнстримом, главным направлением, как это было в классической прозе, представлявшей из себя фактически литературу семейного романа. Семейный нарратив в этом смысле сегодня отсутствует, налицо его второстепенность и периферийность.

В художественных фильмах семейные отношения как таковые – направленные на осуществление семейной жизнедеятельности всех членов семьи, на семейную интеграцию и сплоченность не представлены в полной мере и, как правило, сводятся к конфликтности сексуальных отношений супругов. Даже в семейных вроде бы сериалах ситуации адюльтера, незаконных рождений, депривации родителей и детей, и прочие проявления внесемейности привлекает их авторов больше всего. Популярность в 90-е годы латиноамериканских сериалов, особенно таких как «Богатые тоже плачут» надо видеть не в том, что это «кино для пожилых женщин с патриархальными взглядами».

В действительно «лихие 1990-е гг.», в годы, не только тяжелые с точки зрения поддержки здоровья и физического выживания, но и трудные

в связи с радикальной переменной строя жизни, – в эти годы оказались не состоятельными привычные формы адаптации, а новые способы поведения были неприемлемыми из-за негативной оценки в рамках старых ценностных критериев. Несовместимость новых и старых нормативов жизни сказалась и на семье, на различном понимании свободы и долга, добра и справедливости. Распадались семьи и по причине смертей и разводов, и по причине несовместимости взглядов – «старосоветских» и «новорыночных», – которые разъединяли родителей и детей, дедов и отцов, представителей разных семейно-родственных поколений.

Присущая кризисной малолетней семье склонность членов семьи воспринимать происходящее не из интересов общесемейного МЫ, а исходя из личного благополучия, детерминировала во многом индивидуальные неудачи и потери. Подобный неуспех, однако, осознавался не в связи с личными просчетами, не с собственной неадекватной мотивацией действий, а с влиянием якобы трудностей и неблагоприятным стечением обстоятельств. Отсутствие семейной солидарности списывалось на тяжелые условия жизни, на внешние обстоятельства. Различные негативные проявления семейности также приписывались (строго в соответствии с законом каузальной атрибуции, т.е. склонности снимать с себя ответственность за неудачи) внешним условиям, якобы не позволяющим, например, сохранить семью и заставляющим идти на развод.

Таким образом, проявлялась психологическая защита собственного Я, практикующего по своей воле кризисные паттерны поведения, но боящегося признаться себе в этом. Вместе с тем, на уровне саморефлексии положение дел перевертывалось. Самозащита заставляла декларировать обратное тому, что имело место на самом деле: «я-то ценю семью и не хочу разводиться», или «я люблю детей и не хочу делать аборт, но условия жизни заставляют!» Подобные декларации респондентов до сих пор широко распространены при социологических опросах населения. И часто журналисты или политики говорят социологам – «вот у вас выводы о низкой ценности семьи и детей, а смотрите, по вашим же опросам при подсчете процентов семейные ценности оказываются на первом месте среди всех остальных». Но это не социология, измерение ценностных ориентаций по процентам поверхностно и ложно.

В общественном мнении декларативно демонстрируется высокая ценность семьи и детей, и одновременно признается, что рост разводов и сожительства, сокращение рождаемости является будто бы следствием ухудшения условий жизни, а не результатом нежелания иметь семью и детей. В этом следует видеть проявление разорванности массового сознания,

в котором латентно пока еще сохраняются остатки старой, переставшей действовать нормативности брака, высокой рождаемости и детности семьи, но одновременно существуют и эффективно действуют на поведенческом уровне нормативы альтернативной практики. Диссонанс между результатами фактического поведения и неправдоподобными объяснениями своих намерений (декларациями) проявляется индивидуально с помощью ссылок на тяжелые условия, вынуждающие действовать вопреки своим желаниям. Именно подобной двойственностью следует объяснять успех Марианны и самого сериала в отечественной аудитории.

Героиня фильма «Богатые тоже плачут» стремится к идеалам семейности и постоянно нарушает их в массе ситуаций, где зритель одновременно находит примеры того, как вновь и вновь Марианна реанимирует эти семейные императивы. Марианна как символ столкновения и существования двух противоположных систем социокультурной нормативности снимает у зрителей диссонанс, связанный с их собственным маргинальным поведением, позволяя им жить спокойно, не считая себя чудовищами. Благодаря Марианне можно оправдать любую женщину, отказавшуюся от ребенка, от верности и семейного долга. Вместе с тем, именно Марианна возрождает святой образ мадонны с младенцем, образ искупительной устремленности к семейному счастью и жертвенной любви.

По общему признанию первая декада нового столетия оказалась достаточно успешной и в плане стабильности, и с точки зрения уровня жизни населения. Если эти тенденции продолжают свое действие и во второй декаде, что можно ожидать в отношении отмечавшейся выше двойственности сознания? По мере повышения благосостояния семей, что произойдет с механизмом каузальной атрибуции, изменится ли его роль? Безусловно, рост благополучия сократит ссылки на финансовые, жилищные и прочие материальные помехи к реализации тех или иных желаний, ослабит склонность к подобным когнитивным манипуляциям. Постепенно будут исчезать защитные реакции индивидуального Я в связи с теми формами поведения, которые считались прежде девиантными. Но возникает вопрос: будут ли они и далее считаться отклоняющимися от нормы, если изменится сама трактовка норм семейности.

Здесь следует вспомнить о факте обратной связи между рождаемостью, числом детей в семье и доходом, образованием и социальным статусом. В теории институционального кризиса семьи основной причиной упадка семейных функций объявляется кризис ценностных приоритетов и падение ценности семьи и детей. В случае роста благосостояния населения по закону обратной связи возрастает внесемейная направленность

изменений жизни, расширяется круг антисемейных проявлений альтернативных форм социального общения. Легализация антисемейных ориентаций населения непременно изменит оценку этих феноменов, сделает их более позитивными сначала в наиболее мобильных слоях населения, а затем и во всем населении.

При этом может измениться и сама норма, т.е. семейность не сразу, а опять же постепенно окажется в ряду с противоположными ей формами общения и взаимодействия людей. Конечно, подобная перспектива возможна не только под влиянием роста благосостояния, но и в контексте модернизации жизни в сторону свободного до полной безоглядности выбора любых форм поведения, расширения прав человека за счет прав семьи и прав общества. Подобный разворот событий, разумеется, способен уменьшить диссонанс между мотивировками поведения и его результатами, более того, возможно вообще устранение какого-либо диссонанса личности, в связи с полным соответствием друг другу внесемейных норм общества и внесемейных ориентаций личности. В отказе от пожизненного брака, от официальной регистрации его, от гетеросексуальных основ семьи, от обзаведения семьей и детьми вообще, и др. уже не будет ничего аморального, не подходящего.

Таким образом, при социологическом исследовании СМК, кинематографа и ТВ следует учитывать состояние массового сознания и массовой психологии, исходя из нынешней противоречивости их, наличия диссонанса между реликтовой семейной нормативностью и ростом внесемейных форм жизни. Спонтанный ход событий ведет к снятию выше названного диссонанса на основе всеобщей внесемейности, краха института семьи и рождаемости, депопуляции. С другой стороны, нельзя не учесть перспективу противодействия общества и государства антисемейным трендам посредством активной семейно-демографической политики, снимающей диссонанс между результатами поведения и нормативности на основе фамилизма и упрочения семейно-детного образа жизни. Поэтому представляет интерес рассмотрение возможностей кинематографа по воздействию на массовое сознание в контексте особенностей нынешней семейно-демографической политики в нашей стране.

Следует отметить, что в России в 90-е годы отказ от советского протекционизма и патернализма под флагом перехода к рынку и капитализму способствовал взятию курса на тот вариант либеральной модели трансформации общества, где фактически была устранена вообще какая-либо семейная политика. Тем не менее, падение рождаемости и вызванная этим депопуляция, сопровождавшие политические



трансформации в стране оказались столь серьезными, что заставили правительство в 2006 г. провозгласить сначала семейную и затем демографическую политику государства. Но эта политика сказалась на кратковременном и незначительном повышении рождаемости в 2007-2012 гг., т.к. осуществлялась в рамках увеличения детских пособий и материнского капитала, что лишь улучшило условия реализации имеющейся у населения мини-потребности в детях, но не повысило саму потребность до норматива трехдетности.

Только в конце 2012 г. была осознана недостаточность проводимой политики и провозглашена необходимость значительного распространения трехдетных семей. В настоящее время эта четкая задача, провозглашенная Президентом РФ должна найти понимание у работников СМИ, кино и ТВ. Предполагаемое изменение семейной структуры (семьи с тремя детьми должны составлять 40-50 % от всех семей, т.е. в 9 раз больше в сравнении с нынешними шестью процентами). А это изменение означает трансформацию всей социальной структуры, где должна вырасти прослойка среднего класса, который, по сути, невозможен без однодоходных семей или семей, где мать – домашняя хозяйка.

Для этого нужен значительный рост семейных доходов и в однодоходных семьях, и в двухзарплатных семьях с обоими работающими в профессиональном труде родителями. Сегодня в разговоры о необходимости создания среднего класса в стране нужно внести семейно-демографические коррективы. Пора отойти от узкого финансово-экономического подхода, не учитывающего, к сожалению, семейно-демографический критерий общественного благополучия. Доля семей, где мать посвящает себя воспитанию и образованию нескольких детей за среднюю зарплату воспитателей детских садов и учителей школ должна быть резко увеличена, что позволит также улучшить социализацию подрастающих поколений.

Для нормализации демографической, а также и социальной структуры (уменьшения доли бедных и увеличения долей обеспеченных классов) требуется не просто восстановить класс семейных домохозяек, утраченных в советское время, а наполнить новым содержанием социальную роль матери, чтобы она смогла включать в себя функции учительницы, воспитательницы, няни и домашней хозяйки. Данная задача гораздо сложнее, чем поиск в недрах бюрократической системы всегда скудных средств для социальной заботы о бедствующих не по своей вине семьях, для распределения скромных пособий на детей. Тем не менее, решение проекта нового, подлинного материнства возможно при условии, если на всех уровнях властной вертикали назреет понимание губительности для судеб

российской государственности сложившихся в последние десятилетия демографических тенденций.

Меры социальной политики, принятые в 2006 г. нельзя считать достаточными, поскольку они (как показывают измерения репродуктивных установок населения в 2005-2011 гг.) [15] не повысили уровень потребности в детях, а только отчасти улучшили социально-экономические условия реализации имеющейся у брачно-репродуктивного контингента России потребности всего лишь в двух детях.

По первым итогам Всероссийской переписи 2010 г. видно, что негативные тенденции институциональных изменений семьи сохраняются. Уменьшилось на 1 млн число супружеских пар (в 2002 г. – 34 млн), при этом среди населения 16 лет и старше число состоящих в браке сократилось с 67,9 млн в 2002 г. до 66,5 млн в 2010 г. Доля состоящих в незарегистрированном браке увеличилась с 9,7 % до 13 % (4,4 млн пар). Также уменьшился средний размер домохозяйств с 2,7 чел. до 2,6 чел. за счет уменьшения домохозяйств, состоящих из трех и более человек, при этом более половины всех частных домохозяйств состоят из одного или двух человек. В межпереписной период увеличилось на 15 % число домохозяйств, не имеющих детей до 18 лет, и снизилось на 8 % число домохозяйств, состоящих из двух и более человек и имеющих детей до 18 лет. Среднее число рожденных на 1 000 женщин в возрасте 15 лет и старше сократилось с 1 513 в 2002 г. до 1469. Таким образом, временное увеличение коэффициентов рождаемости в 2007-2010 гг. не повлияло на общую тенденцию сокращения рождаемости в первой декаде XXI столетия. В связи с этим на 3,2 млн сократилось население моложе трудоспособного возраста и увеличилось на 1,9 млн население старше трудоспособного возраста [16]. В стране сохраняется убыль населения, которая в предстоящие 10-15 лет вновь начнет увеличиваться, если не будут приняты меры по усилению репродуктивной мотивации, повышению репродуктивных установок и потребности в детях, по увеличению ценности семьи и детей в обществе.

Однако, проведение активной семейно-демографической политики, делающей ставку на свободный выбор семей и отдельных людей в условиях, когда общество, руководствуясь демографическими критериями отрицательной оценки сложившегося режима воспроизводства населения в стране, помещает в центр внимания всестороннее поощрение среднететной семьи, лишь и ведет к устранению депопуляции. При этом предусматривается повышение престижа семьи с 3-4 детьми, семейной идентичности, среднететного отцовства и материнства, стабильности семейного образа жизни вообще.

Институт семьи продолжает изменяться, причем очевидна вовсе не пассивная роль семейных изменений в наблюдаемых социальных процессах. Функциональные и структурные изменения семьи не являются следствием приспособления к соответствующим изменениям социума. Они сами участвуют в потоке преобразований, представляя собой составную часть общественных инноваций. При этом следует различать спонтанную сторону институциональной активности семьи и целерациональную сторону деятельности общества по проведению семейно-демографической политики.

Необходимо подчеркнуть, что здесь говорится не о семейной, а о семейно-демографической политике, направленной на эффективное выполнение специфических функций по рождению нескольких детей в семье и их семейной социализации. Семейно-демографическая политика не сводится к социальной политике помощи бедным слоям населения и к семейной политике, обычно ориентируемой на защиту прав членов семьи и на обеспечение равенства женщин с мужчинами, младших по возрасту со старшими, прав старых людей и пенсионеров, инвалидов и лиц с ограниченными возможностями. Если происходящие изменения семейного образа жизни оцениваются негативно по имеющимся в науке критериям, то соответственно цели семейно-демографической политики могут быть связаны с минимизацией негативных тенденций и их полным устранением.

Нынешние изменения института семьи и рождаемости в нашей стране и в других развитых странах мира являются продолжением и логическим завершением глобальных тенденций, заявивших о себе в полной мере во второй половине XX столетия и сложившихся в рамках рыночного капитализма на рубеже XIX-XX вв. под влиянием индустриализации, урбанизации, научно-технических достижений в медицине и здравоохранении, в жилищном строительстве и транспорте, и в целом под влиянием модернизации всех сфер жизнедеятельности. Все эти изменения рукотворны, они итог исторической деятельности миллионов людей – государства, социальных институтов, планируемых и неконтролируемых воздействий. Именно поэтому нельзя говорить о якобы необратимости тех процессов, которые связаны с кризисом институциональных функций семьи.

Одной из важнейших задач семейно-демографической политики общества является конструирование новой и привлекательной для людей модели семьи в духе тоффлеровского семейного домохозяйства [17], базирующегося на компьютерной технологии и на интернет-сетевой коммуникации. Полифункциональность новой семьи позволит соединить труд родителей и детей в рамках совместного семейного производства

и образования. Домашне-семейное образование и обучение детей самими родителями, новыми учителями позволит серьезно продвинуться в направлении воссоздания семьи как совместной жизнедеятельности родителей и детей, нуждающихся в друг друге на всем протяжении семейного цикла жизни. На основе сообщества семейных-родственных домохозяйств, обеспечивающих воспроизводство населения и полноценную социализацию новых поколений естественно возникает гражданское общество семейно-детных общностей и дополняющее его государство ограниченных возможностей.

Отказ от подобных целей перефокусировки общества на семьецентризм как фундамент гуманизма приведет не только к ценностному вырождению и демографическому вымиранию отдельных наций, но и к дальнейшему хаосу общественно-экономической жизни. Кинематограф и СМК могут сыграть большую роль в формировании коллективной идентичности россиян, в упрочении общесемейной и общероссийской солидарности, в частности посредством содействия просемейной политике по укреплению фамилистической компоненты общественного мнения.

#### **§ 4. МЕТОДОЛОГИЯ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА ВНЕСЕМЕЙНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ТЕЛЕ- И КИНОФИЛЬМОВ**

Массовое распространение кризисного типа семьи (нуклеарной – малодетной и многоразводной) связано с преобладанием среди всех слоев населения малодетно-центристского мировоззрения, что сопровождается перевесом в общественном мнении вне-семейных ценностных ориентаций над семейными, т.е. эгоцентризма над семьецентризмом (фамилизмом). Подобная атмосфера пронизывает все сферы жизнедеятельности общества, превращая индивида, а не семью в центральный элемент социума.

Разумеется, все это пространство индивидоцентризма не может не затрагивать создателей телекинематографической продукции. Отсюда, вовлеченность авторов кинофильмов и телесериалов во всеобщую внесемейную настроенность неизбежно проявляется в их профессиональных произведениях, причем в кинокартинах будет проявляться в основном социальная среда, близкая личному опыту жизни сценаристов и режиссеров. Поэтому следует ожидать в фильмах принятие кризисных форм семьи и брака в качестве норм подобного поведения, и одновременно, внекризисные отклонения от общепринятого стереотипа будут расцениваться как девиантность (например, пожизненные браки, многодетные семьи, добрачная абстиненция, раннее вступление в регистрируемый брак и др.).

В ходе контент-анализа содержания фильмов важно измерить по выделяемым индикаторам кризисные процессы семейности, которые обнаруживаются в структурном и функциональном аспектах. В исследовании фиксируются признаки этих срезов семейной жизни (структурная неполнота семьи – ролевая, гендерная, возрастная, поколенческая, циклическая, поведенческая и функциональная кризисность – с точки зрения динамики семейных процессов и в рамках жизненного цикла семьи, в контексте межличностных интеракций и диспозиций поведения). Перевес внесемейных ценностей над семейными служит источником постоянных конфликтов и ссор членов семьи (родителей и детей, мужей и жен, братьев и сестер, представителей старших и младших поколений). Эмпирическим референтом кризиса взаимоотношений оказываются претензии на лидерство и доминирование, переоценка индивидуального Я и недооценка значимости других, общесемейного Мы.

При контент-анализе фильмов в качестве объекта исследования рассматривается семья (не отдельные члены семьи, не отдельные индивиды, характеризующиеся родственными или свойственными отношениями, а семья как идентичность и единство людей разного пола и возраста, объединенных общесемейной жизнедеятельностью в рамках отношений родительства – супружества – родства).

По анкете фильма (см. Приложение № 3) учитываются различные параметры: демонстрационные, сюжетные, структурные, функциональные и др. характеристики семьи. Предмет исследования – представленность в содержании фильмов собственно семейного образа жизни, семейности – семьецентризма, семейного Мы в сопоставлении с внесемейностью (с одиночно-холостяцким, сексуально-партнерским, сожительским и другими параметрами бездетного стиля жизни). Если семейные взаимодействия ведут к превращению межличностного пространства домохозяйства в поле согласованности, просемейной направленности и идентичности, то можно говорить о позитивной динамике семьи, о сплоченности, о возникновении семейного Мы, т.е. некоего сходства в определении и понимании событий всеми членами семьи. Подобное сходство в восприятии отдельных членов семьи и есть семейная идентичность, семьецентризм, зона согласованного восприятия семейных ситуаций или другими словами, общая направленность на семью и семейный образ жизни, на сохранение таковой семейности в массе повседневных событий и жизненных коллизий.

Однако единицей наблюдения при просмотре фильмов становятся не только значимые семейные события и взаимодействия членов семьи – героев и персонажей фильма, в большей или меньшей степени выражающих

просемейную направленность ценностных ориентаций, – но также (в соответствии с визуальной сутью кино как движущихся цепочек фотоизображений) динамические ряды переплетающихся линий поведения индивидов на основе субъективных определений ситуаций участниками семейных событий, то есть фреймов (рамок соотнесения и восприятия реальности, специфических определений поведенческих диспозиций). В социологии достаточно известна подобная терминология [19], особенно в феноменологической социологии, например фреймы в монографии Ирвинга Гофмана [20].

Однако, наше применение этой терминологии более операционально или инструментально. Исследуя воздействие кино на зрителя, социологи учитывают специфику кино и ТВ, фиксируя внимание на динамической стороне дела. Виртуальная реальность предстает в циклах последовательных действий и отношений, в динамике межличностных интеракций. Средствами трудоемкого контент-анализа, учитывающего статистическую частоту множества характеристик персонажей и сюжетных коллизий непосредственно нельзя зафиксировать соотношение просемейной и внесемейной направленности у отдельных героев фильма. Поэтому возникает необходимость в более совершенной процедуре, не снижающей глубины анализа, но более гибкой, позволяющей схватывать содержательную суть фильма.

Поэтому переход к анализу фреймов, определений ситуаций персонажами, самими участниками событий, делает более сложной процедуру считывания информации в ходе просмотра фильмов и одновременно более экономной и обоснованной в аналитическом смысле. Согласно И. Гофману фрейм направленности личности скрепляет в содержательном отношении все предпринимаемые действия.

С точки зрения фамилистической социологии это означает, что сами персонажи оцениваются как выразители (носители) семьецентристских или внесемейных ориентаций в пределах предписанных им возрастных, гендерных и семейных ролей. Подобный ракурс позволяет в конечном итоге оценивать и ценностную направленность самих авторских коллективов (сценаристов, режиссеров, операторов и др.) фильмов, что важно знать с точки зрения воздействия кинопродукции на семейные установки населения. Фреймирование позволяет понять, как и каким образом предстает семья в том или ином фильме, какой образ семьи «раскручивается» авторами и «навязывается» аудитории.

При первичном просмотре фильмов выясняются сюжетные линии и взаимосвязи, основные ценностно-смысловые и ролевые коллизии, фиксируются структурные и функциональные параметры персонажей как

членов семьи, а также наиболее значимые фреймы главных персонажей, позволяющие затем отнести их к семьецентристским и/или эгоцентристским героям, наконец, выявляются возможные узловые ситуации, позволяющие уточнить поведенческие позиции основных героев.

При повторных просмотрах выделяются, как правило, три основные ситуации или диспозиции фильма (стартовая завязка сюжета, центральная диспозиция и финальная ситуация), в каждой из которых участвует более половины основных персонажей, которые определяют по-своему одни и те же ситуации, т.е. производят фреймирование и рефрейминг [21] во взаимодействиях друг с другом, и производится подсчет фамилистических и внесемейных фреймов, определяется их соотношение. Цифровое выражение этого соотношения находится в пределах от +2 : 1 до 1 : 1.

Если число фамфреймов (фамилистических, просемейных) превышает численность внесемейных (внефам) фреймов, то определяются различные градации просемейности фильма (от +2,0 до 1,1, точнее от 1,99 до 1,01). Соотношение 2 : 1 означает явную семейную направленность – двукратное превышение фамфреймов над внесемейными. Значение 1,5 : 1 – умеренная просемейная координата, значение 1,0 показывает равновесие тех и других фреймов (1 : 1), неопределенность фильма в этом плане (см. Схему № 1). Диапазон просемейных соотношений колеблется от 1,99 : 1 до 1,01 : 1, тогда как внесемейная направленность выражается иначе 1 : 2 +, точнее от 1 : 1,01 до 1 : 1,99. Здесь увеличение значений от 1,1 до 1,99 показывает постепенный рост внесемейных фреймов над семейными.

Социологический анализ фильмов и телесериалов осуществляется в рамках теории институционального кризиса семьи и стремится зафиксировать происходящую дезорганизацию и семьи, и самого общества на микроуровне социологического объяснения особенностей сюжетов и семейного поведения персонажей посредством эмпирических индикаторов функциональных и структурных изменений. Неравенство семьи среди других социальных институтов обнаруживается отчетливо в неравенстве семейных ролей личности относительно профессиональных ролей. Рост профессиональной занятости женщин ведет не только к ролевому антагонизму, но и к такому сужению круга внутрисемейных ролей, которое фактически элиминирует статус домашней хозяйки в обществе. Но именно это статусно-институциональное неравенство продуцирует рост разводов и сожительства, неполноту и сокращение семейного цикла жизни, распространение альтернативных семье форм одиночно-холостяцкого существования. В итоге уменьшается доля полных семей с несколькими детьми

и сужается пространство нормальной жизнедеятельности семьи, очерчиваемое единством родительства–супружества и родства.

Распад этого исторического триединства на отдельные части ведет к такому кризису семьи, когда все шире распространяются «осколки» прежней семейности – родительство без супружества, т.е. одно-двухдетное отцовство и материнство без вступления в брак, и далее супружество без родительства (добровольная бездетность) и брак без нескольких детей (малодетность семьи), элиминирование при однодетности семей целых связей ролей родства и свойства (братьев и сестер, дядей и тетей, племянников и племянниц, шуринов, деверей, свояков и своячениц и т.д.), разъединение поколений прародителей и младших поколений (нуклеаризация) и др. Одновременно увеличение доли сожительства и разводов способствует расширению практики добрачной, внебрачной и сверхбрачной сексуальности, т.е. по сути «взрыву» антисемейной сексуальности, укорачивающей средний стаж пребывания в браке до 9 лет (в странах Западной Европы и Северной Америки до 6-7 лет). Повторные браки и сожительства не ведут к бэби-буму и, являясь лишь «серийной моногамией» или «последовательной полигамией», запутывают отношения родителей и детей, когда кровные родители воспитывают чужих детей, оставляя своих под присмотром мачех и отчимов. Соответственно, усложняются связи между детьми, у которых общим является один из кровных родителей и у которых общие оба родителя (кровные или приемные).

Все это многообразие форм брачно-семейного бытия, взаимоотношений родителей и детей на стадии кризиса и распада семейности не может не попасть в поле зрения киносценаристов и режиссеров. Проблема в том, с какой позиции будет рассматриваться эта семейно-брачная реальность. Или с позиции развития этих отношений в сторону эталона позитивной семейности, семейной идентичности (полная семья с несколькими детьми, успешно решающая вопросы семейного сплочения и благополучия, а также здоровья, образования, отдыха, досуга и др.), или исходя из модернистско-прогрессистского восприятия новых форм брака и семьи как инновационного плюрализма и свободного выбора релевантных нашему времени альтернатив, противоположных традиционной (старой) семейности и брачности. К сожалению, приходится признать (судя по нашей выборке фильмов и телекиносериалов), что нынешний отечественный телекинематограф не стремится к созданию фильмов, репрезентирующих в той или иной мере эталонную модель семейной идентичности, сплоченности, адекватную интересам российского общества начала XXI столетия.



В отечественных фильмах и сериалах (судя по ряду социологических исследований) представлены чаще всего семейные коллизии, отражающие современную реальность кризисного состояния семьи и брака. В кинопродукции следует ожидать прямое и косвенное изображение событий, связанных с невыполнением семьей институциональных функций по рождению необходимого для нормального замещения поколений числа детей, по социально приемлемому воспитанию детей и подростков, и наконец, по надлежащему поддержанию существования и здоровья подрастающих поколений. Подобные тренды функционального кризиса семьи могут находить свое выражение и в структурном отношении по индикаторам сокращения длительности семейного цикла жизни в целом и его фаз, увеличения неполноты цикла в связи с разводами, разлуками и разъединениями супругов, родителей и детей, всех членов семьи, а также в связи с распространением семейных группировок разного рода, обусловленных распадом семьи, брака и родства.

Исходя из общей предрасположенности СМИ и произведений искусства к фиксации внимания на альтернативных семье и браку формах жизнедеятельности, в современной кинопродукции следует ожидать меньший интерес к семьям нормальным по структурно-функциональным критериям, выполняющим репродуктивную функцию и функции семейной социализации. Речь идет об интересе к семьям структурно полным, с наличием родителей и нескольких детей (и даже прародителей), а также семей с домохозяйками и с работающими ради заработка вне дома матерями, решающими проблемы обеспечения членов семьи и достижения идентичности семьи, прочности ее, посредством усиления семьецентризма, чувства семейного Мы. Обычная семейно-домашняя повседневность складывается из массы санитарно-гигиенических, жилищно-бытовых и социокультурных действий, направленных на удовлетворение жизненных потребностей членов семьи и через циклы межличностного общения, укрепляющих или ослабляющих семейную сплоченность.

С социологической точки зрения важна совместность действий всех членов семьи в различных сферах социального бытия, их согласованность благодаря семейной идентичности, чувству семейного Мы, причем ценностно-ориентационное единство семьи сильнее, если наблюдается общность родителей и детей не только в циклах бытовых (совместные обеды и ужины), досуга и отдыха (совместные посещения учреждений культуры и спорта), но и труда, связанного с обучением домашне-хозяйственным обязанностям. Поэтому, расширение зоны непосредственных контактов членов семьи и совместность осуществления различных видов

жизнедеятельности – есть важнейший признак семейной сплоченности, тогда как рост разъединений, разлук и деприваций членов семьи свидетельствует о дезорганизации семейных отношений, ведущей в конечном счете к распаду семей. Отсюда, чем больше времени проводится вне семьи-дома по профессионально-деловым или по адюльтерным причинам, тем меньше ценностное единство семьи, просемейная направленность личности и тем больше вне-семейные ориентации индивида. Следовательно, при рассмотрении семейной жизнедеятельности по решению проблем, возникающих в разных социальных сферах и связанных с обеспечением, воспитанием и обучением детей, со здоровьем и отдыхом всех членов семьи, с обустройством жилища, сменой квартир и места жительства, и др. необходимо учитывать степень просемейной направленности и частоту семейного общения, т.к. именно эти параметры важны для понимания того, как складывается семейный успех в целом.

Это значит, что констатация просемейной направленности, определение индивидами различных ситуаций с точки зрения достижения семейной идентичности и стабильности может считаться индикатором семьецентризма личности даже в тех случаях, когда фактическое семейное состояние нельзя назвать благополучным. В анализируемых фильмах практика семейного бытия далека от модели семейного благоденствия и в связи с этим само наличие просемейной направленности у основных персонажей можно принять за показатель устремленности авторов фильмов в сторону фамилизма и семейной идентичности. Сложившаяся в настоящее время в стране, в связи с низкой рождаемостью и кризисом семьи, атмосфера неприятия многодетной семейности не позволяет надеяться на появление фильмов, которые можно было бы назвать эталонными с точки зрения показа полнокровного семейно-детного образа жизни и демонстрации идеальной так сказать семейной идентичности.

В социологии анализ внутрисемейных интеракций производится в рамках теории ролей, где учитываются взаимодействия как социокультурных, так и межличностных ролей. В фамилистической теории предполагается, что семейная сплоченность сглаживает антагонизм семейных и профессиональных ролей, смягчает возникающие в связи с этим конфликты, причем это достигается, если в межличностных контактах доминируют роли отца-матери над супружескими ролями мужа-жены и гендерными ролями мужчины – женщины. В свою очередь, ведущая роль родительских ролей обеспечивается при наличии нескольких детей в семье (благодаря горизонтальным связям брат-сестра, сын-дочь, брат-брат, сестра-сестра) и элиминируется в случае единственного ребенка,

т.к. усиливается конкуренция между мужем и женой за влияние на него (когда конфликтные вертикальные связи мать-ребенок и отец-ребенок не компенсируются горизонтальными контактами между детьми). Рост значимости горизонтальных связей между гендерными ролями, престижности ролей женщин и мужчин в сопоставлении с родительскими ролями является верным признаком семейной деградации.

Собственно говоря, преобладание в фильмах персонажей, исполняющих внесемейные роли и внутрисемейные роли, но таким образом, что доминирующими оказываются гендерные, а не семейно-родительские роли, свидетельствует о преимущественном антисемейном настрое большинства кинематографистов. Этот настрой, подкрепляемый в значительной мере личной практикой семейной нестабильности, практикой «голливудского брака» – краткого по продолжительности и многоразводного, – конечно же не может выражаться в прямых атаках на семью и семьецентризм, поскольку в общественном мнении еще сохраняются реликты традиционных ценностей семейности. Но этих остатков прежней просемейной организации общественного устройства и фамилистической цивилизации или культуры, если угодно, совершенно недостаточно для создания в современной обстановке фильма, положительно заряженного на такую семейную идентичность, где не на словах, а на деле дети оказываются высшей ценностью для супружеской пары, где каждый отец и каждая мать ощущают свою незаменимость для ребенка и поэтому ограничивают любые поползновения в сторону гендерного эгоцентризма, разрушающего зону согласованной просемейности.

## **§ 5. РЕЗУЛЬТАТЫ КОНТЕНТ-АНАЛИЗА ОБРАЗОВ БРАКА И СЕМЬИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КИНОТЕЛЕПРОДУКЦИИ**

Цель предпринятого исследования заключалась в выявлении образа современной семьи, который возникает на экране и воспринимается так или иначе современной в основном молодежной киноаудиторией. Хотелось также знать, каким сферам жизни семьи отдается предпочтение; как изображаются мужчины и женщины в их социальных и семейных ролях, каковы семья и брак в телекинематографической интерпретации.

Объектом исследования стали игровые фильмы, показанные в прайм-тайм на четырех российских каналах, обладающих по данным рейтингов наибольшей потенциальной аудиторией. В период с 1 февраля по 15 марта каждый день записывался 1 фильм или 1 серия из сериала, показанные

с 19.00 до 23.00 на одном из четырех ведущих российских каналов: Первый, Россия, ТВЦ и НТВ. Если в соответствующий день в программе канала фильм или сериал не транслировались, то запись проводилась на следующий день из программы очередного канала.

Образовавшиеся в результате пропуски заполнялись или фильмами, идущими в эти же числа на другом канале, или же идущими раньше или позже фильма, попадающего в выборку на канале, следующим по очереди. В итоге в исследовании отобрано и проанализировано 34 отечественных фильма и сериала (39 с учетом числа серий одного и того же сериала).

Для дальнейшей работы и анализа выборки была разработана анкета фильма (см. Приложение № 3), где отмечались основные характеристики (например, длительность, время показа, жанр, продолжительность, название, режиссер, а также особенности сюжета, ключевая интрига, основные семейные роли и события, описание поведения героев в узловых сценах, мотивационные параметры по всем разновидностям семейного/бракоразводного, репродуктивного, самосохранительного поведения).

Итоги подсчета данных по анкете сведены в 17 разработочных таблиц, где на основе собранной по анкетам фильмов информации представлены следующие обобщенные по 40 фильмам параметры:

- название фильма, режиссер, время показа, жанр;
- наличие или отсутствие семьи у основных персонажей;
- наличие или отсутствие официального брака и варианты брачно-семейной структур (гражданский брак, зарегистрированный в ЗАГСе);
- степень полноты нуклеарной или расширенной семьи;
- основные типы семейных отношений;
- наличие детей, количество их, место проживания, возраст детей;
- семейная атмосфера (теплая, конфликтная и т.д.);
- семейные роли персонажей;
- семейные события;
- семейные ситуации персонажей и типичные по выборке фильмов;
- основные типы сюжетов;
- основные типы интриг;
- типы материнства (матери-одиночки, домохозяйки, профзанятые).

Просмотр отобранных фильмов позволил зафиксировать, что половина представленных в них семей – нестабильные (часты ссоры и конфликты, разводы, случаи насилия). Примерно четверть показанных семей – неполные, это, как правило, матери-одиночки или послеразводные семьи. Основная масса семей является однопородными и двухдетными (в 13 из 39 фильмов – один ребенок, в 3-х фильмах – двое детей), в 9 фильмах

вообще нет детей. Лишь в нескольких фильмах семьи воспитывают троих детей, однако, один из них 1984 года выпуска, когда трехдетных семей было больше, чем сейчас, в другом фильме – это дети от двух браков, а в третьем – это дети одних и тех же родителей, но находящихся в разделении и позже разводящихся.

Измены, любовницы и любовники – в фильмах далеко не редкое явление. Из сериала в сериал кочует ситуация, когда кто-то из членов семьи уходит за новой любовью, а семья и ближайшее окружение или страдают, или принимают эти метания героя/героини. То есть сюжет построен таким образом, что зритель сопереживает герою, его возможным трудностям в семье и радуется его новым отношениям, второму браку или освобождению от уз постылого брака.

Семейная ситуация героев зачастую находится в тени основного повествования. Так, например, в сериале «Мент в законе» на протяжении четырех серий невозможно определить семейный статус главного героя (ГГ), следователя, жизнь которого полностью посвящена работе. И лишь в конце 4-й серии, когда он попадает в больницу, неожиданно появляется жена.

В ряде фильмов трудно определить семейный статус ГГ. В фильме «У реки два берега» в самом начале невеста сбегает со свадьбы от жениха. Как определить ее статус? Вроде официально по ЗАГСу она в браке, но фактически скрывается у родного отца, давно брошенного матерью. Внесемейная направленность авторов фильма проявляется в какой-то странной недосказанности – неизвестно, например, проживала ГГ вместе с матерью и отчимом, или отдельно от них. У родного отца есть какие-то нечетко прорисованные отношения с женщиной-соседкой, но живут они отдельно, только во многом помогают друг другу. Примечательно то, что в целом основные персонажи с зыбкой семейностью подаются как позитивные, положительные, должны вызывать чувство симпатии у зрителей.

Для всех фильмов характерен акцент на сексуально-партнерских отношениях основных персонажей. Внимание авторов кинопродукции сфокусировано только на одной стороне семейной жизни, на супружестве, но, преимущественно, не на долговременном совместном общении даже, а на непродолжительных отношениях. Картины семейных встреч супругов чередуются с адюльтерными приключениями, неизбежно ведущими к разводу. При этом культивируется легкость расставаний, подчеркивается свободный выбор развала брака, а не отрицательные последствия развода для родителей и детей. Навязывается как бы невольно своего рода «культурность» разделения семьи на части, желательность мирного, спокойного прекращения брака.

Семейная жизнь, нередко бывает представлена рутинной бытовых будней, монотонностью, серостью повседневности, скукой. На этом фоне возникающие у одного из супругов адюльтерные приключения как бы оправдываются «безысходностью» продолжительного совместного проживания. В противовес доминированию родительских ролей над гендерными и супружескими в сплоченных и благополучных семьях, в выборочной совокупности фильмов на первом плане присутствуют именно супружеские отношения, чаще всего редуцируемые до сексуально-гендерных коллизий, тогда как многообразие взаимодействия родителей и детей, взаимоотношения братьев и сестер отходят на задний план.

О низком качестве брачно-семейной жизни персонажей в рассмотренных фильмах можно судить по данным таблицы № 1 (см. также список фильмов Приложения № 1). Лишь у половины ГГ брак официально зарегистрирован (первый или второй), тогда как у не главных героев и того хуже – только треть из них состоит в законном браке, а 47 % являются холостыми. В целом, по 39 фильмам 37 основных персонажей находятся в официальном браке, а 51 – вне брака, и именно они образуют угрозу семьям героев, состоящих в браке.

**Таблица № 1.**  
**Семейный статус главных персонажей фильмов**

Статус	Официальный брак	Гражданский брак	Одиночка (холост / не замужем)	В разводе	Неизвестен (по серии/по фильму)	Мать-одиночка
1-й главный герой	15	1	8	–	4	4
2-й главный герой	12	1	8	4	1	–
Не главный герой	10	–	14	1	2	3

Типичные герои фильмов – это жители мегаполисов. Так, в 27 из 34-х различных фильмов действие происходит в городе (преимущественно крупном), только в 3-х фильмах действие происходит в деревне или маленьких населенных пунктах, и в 3-х фильмах – в Санкт-Петербурге или в Москве (но в прошлые времена – «Институт благородных девиц», «Вкус граната», «Не забывай»), в 5-ти фильмах действие происходит и в городе, и вне его («У реки два берега», «Голубка», «Стреляющие горы»). В фильме «На солнечной стороне улицы» действие разворачивается и в городах (Ташкент, Петербург), и в разных странах (Россия, Германия, США),

и в разные исторические периоды (ВОВ, послевоенные годы, оттепель и застой, перестройка, современность).

С точки зрения профессионального статуса, ГГ – это врачи, архитекторы, журналисты, фотографы, бизнесмены, летчики, представители силовых структур и др. А где же среди ГГ представители остальной России: деревни, глубинки, провинции со всеми сопутствующими ей явлениями? В нашей выборке преобладают горожане и городской образ жизни, и это не случайно, ведь три четверти россиян расстались с сельским укладом жизни. Но где картины о нынешней деревне с ее интеллигенцией – учителями и врачами, – где современные фермеры, практикующие совместную производственную общесемейную деятельность родителей и детей? Кстати говоря, лишь в крестьянско-фермерской семье сегодня и возможен подлинный коллективизм, единение семейного МЫ, старших и младших поколений. Общесемейная работа, домашнее образование и воспитание – это основа для подлинной семейности, для рождения нескольких детей в семье. Здесь возможна масса острых коллизий, в которых переплетаются интересы семейного и личного, общественного и частного. Огромно пространство небанальных сюжетов, но это все в потенции, авторы современной кинотелепродукции безразличны к сельской тематике.

Безусловно, внесемейный характер большинства рассмотренных фильмов отражает реальность, кризисное состояние института семьи и брака. Следует отметить три особенности подобного отражения. Во-первых, все сценарии сфокусированы на семейной конфликтности – спокойное благополучие не таит в себе, к сожалению, по мнению сценаристов драматизма сюжета и остроты взаимоотношений (на самом деле это не так: счастье редко, но не беспроблемно). Отсюда неизбежен акцент на конфликтности, которая связана с противостоянием семейного лада и антисемейной направленности, что обещает высокий рейтинг фильмов и приличные прибыли.

Во-вторых, внесемейный характер кинопродукции обусловлен малолетним и многообразным стилем жизни самих авторов, их личным опытом жизни.

В-третьих, сценаристы и кинорежиссеры идут на поводу событий, не задумываясь о перспективах семьи и семейности в будущем, о перспективах семейной цивилизации и культуры. Являясь поборниками свободы творчества (свободы самовыражения, свободы от штампов и стереотипов, шаблонов) они странным образом не замечают несвободы и стандартности тотальной (и в скором времени глобальной) внесемейности. Догматизм деятелей кино и ТВ в унылом объявлении всего семейного кабалой, рабством, оковами бытовщины и убогости кухонно-пеленочного рая.

Хотя работающие над картинами люди вполне адекватно отражают наблюдающуюся в социальном институте семьи кризисную ситуацию, однако никакой альтернативной и конструктивной модели не предлагается, т.е. вопрос создания желательных образцов и моделей не ставится. Свобода творчества применительно к семейной тематике ограничивается элементарным фотографированием, копированием, калькированием того что есть в быту. Речь не идет о лакировке, о создании розовых утопий, о реанимации «социалистического реализма». Общество в целом (независимо от того кем выражаются его интересы) имеет право настаивать на должной семейности, на научно обоснованных императивах воспроизводства населения в противовес нарастающему тренду депопуляции.

Практически нет фильмов, посвященных повседневному ходу жизни крепкой семьи с обоими родителями и несколькими детьми. Жизненный цикл семьи, связанный со множеством событий, на каждой из стадий таит в себе массу сюжетов и интриг. Но, увы, семейные истории, показывающие, что именно происходит с супругами после свадьбы, семейные биографии, насыщенные подлинными проблемами рождения и воспитания детей, взаимоотношений родителей и подрастающих поколений, раскрывающие синусоиды семейной карьеры и уникальные судьбы семей, а не отдельных личностей, остаются за пределами внимания мастеров кинематографа.

На примере семей с несколькими детьми можно художественно осмыслить важнейшую для современности проблему личной свободы и ответственности, справедливости и долга. Как в атмосфере бесконечного восхождения к вершинам социально-профессионального успеха и ускорения потребительства уживается одновременная трактовка детей как будто бы помех эгоцентристским устремлениям и словно бы чудных персонификаций роскоши человеческого общения?

В этом феномене видна отмечавшаяся выше разорванность массового сознания, малодетного образа мыслей и чувств. Она проявляется также в агрессивности по отношению к многодетным родителям: самопожертвование их ради детей вызывает агрессивность у малодетных индивидов. Сам факт существования таких семей перечеркивает все доводы их отказа от детей. Защищая себя и свою правоту, малодетные граждане обречены на агрессивную зависть.

Семейная тематика в условиях трансформации общества подсказывает деятелям кино, ТВ и искусства, что классовая борьба обостряется, но на исторической сцене теперь новые классы не-родителей разных мастей и родителей с несколькими детьми, классы семейных людей и их антиподов – антисемейников и бессемейников. В ряды последних попадают



не только гомосексуалисты и педофилы, но и первопроходцы суррогатного родительства, замораживающие не только свои сперматозоиды и яичники, но и теплоту человеческих отношений семейности.

В выборке фильмов не оказалось ни одного, где бы брачно-семейные отношения увязывались как-то с изменениями строя жизни в стране, с трансформацией советского социализма в рыночно-капиталистическую демократию. Как ни странно, но махровый капитализм, продуцируя свободный выбор индивидами любых законопослушных действий, ничего не говорит об индивидуальной ответственности за результаты личных выборов на уровне всего общества. Вакханалия внесемейных выборов ведет на макроуровне к росту сожительства, разводов и краху рождаемости.

Общество в целом расплывается за свободолюбие бессемейников. Эгоцентризм индивидуальных желаний оборачивается общественными потерями, или другими словами, ничем не ограничиваемый личный выбор ведет к новому так сказать «эгоцентрическому социализму», когда общество расхлебывает последствия индивидуальной свободы от семьи и детей. Рост массы внесемейных одиночек мужского и женского пола, таким образом, не случаен. Отсюда понятно и распространение холостячества – внесемейного (но не внесексуального) – в отечественном кино.

В анализируемых фильмах сплошь и рядом встречаются «сексуальные» пары кратко- и долговременных сожителей. Легальность подобных отношений не оправдывается тем, что будто бы эти секс-сессии являются прелюдией к будущему браку. Вовсе нет! Сожительства постепенно превращаются в социальную норму межгендерного общения. Старые нормы реликтовой семейности не в состоянии соперничать с новыми нормами альтернативности, поэтому нет и никаких диссонансов у индивидуумов.

Кстати говоря, кинематографисты по мере сил пропагандируют постмодернистские идеалы сексуального партнерства. В фильме «Заза» молодящаяся мамаша взрослого сына заводит сексуальную игру с его другом. Новая модель «сожитель в два раза моложе сожительницы» помимо всего прочего раскручивает идеал ныне модного сексуализма – молодой красавец и не первой свежести дама с минимальной вероятностью зачатия. В фильме «Любовь и немного перца» героиня имеет троих детей, но эта ее роль безразлична авторам, которые сконцентрированы лишь на ее любовных похождениях, вовсе не ориентированных на создание семьи.

По фильмам нашей выборки видно, что тема матери-одиночки трактуется в условиях легализуемой внесемейности иначе, чем прежде.

Сегодня это свободно осуществляемый выбор, а вовсе не итог обстоятельств или несчастных случаев либо того, что женщину с ребенком бросил муж. Правда, в рамках новой нормативности наметилась, судя по ряду фильмов («Мелодия любви», «Вкус граната», «Темные воды», «Не забывай», «Обет молчания»), тенденция показывать такую свободу отношений, когда с беременной женщиной (от другого мужчины) вступают в официальный брак или берут в жены мать с уже имеющимся у нее ребенком.

Высокая разводимость и сопровождающие ее повторные браки также находят свое отражение в фильмах. Причем, весьма многообразно представлены новые сложные отношения между родными и не родными детьми, кровными и сводными братьями (сестрами), бывшими и нынешними супругами теперешних жен и мужей. Эти новые семейные группировки позволили кинематографистам найти новые сюжетные ходы и, главное, – поместить в центр картины ребенка с его правом на семью, на родных отца и мать, брата и сестру. Жизненные коллизии развода и его последствий подарили тему поисков детьми своих настоящих родителей («Папа напрокат», «Моя старшая сестра»). Здесь удалось показать, что для детей развод – всегда несчастье, и что фактически подлинная семья незаменима.

Однако, тема замещающего родителя (социального, а не родного) подается чаще не через страдания золушки от злой мачехи (пасынка от отчима), а посредством обретения семьи и замены сиротства на какие-то родительско-детские отношения. В фильмах часты послеразводные семьи с повторными браками, что равносильно имитации подлинной семьи с двумя родными родителями. Но все же, такая замещающая семья лучше для детей, чем собственно приемная семья, когда усыновляют (удочеряют) ребенка.

На эту столь острую тему в настоящее время, фильмов вообще не оказалось, кроме одного-двух упоминаний (например, в фильме «Темные воды» сдача ребенка в детдом открывает дорогу к новому счастью героини). К сожалению, фильмы посвященные положению детей в детдомах и сиротству, а также беспризорничеству, отсутствуют. Также не отражена тема замещающего ребенка, рождаемого, чтобы заменить собой умершего брата или сестру либо для того, чтобы стать вечным донором для уже имеющегося, но тяжело больного ребенка. Вообще все, что связано с положением в семье и в обществе детей, в особенности проблемного ребенка, в т.ч. ребенка-инвалида, а также усыновленных (удочеренных) детей, находится за пределами интересов кинематографистов.

В описываемой выборке фильмов почти нет или очень скудно представлены темы, связанные с обычными семейными буднями. Таковы домашние обязанности детей по уборке помещений, приготовлению пищи, стирке, по уходу за своей одеждой и обувью и т.д. Также отсутствует тематика режима дня, утренней гимнастики и вообще физкультуры, сочетания циклов учебы, труда, отдыха, досуга, развлечений и культурного времяпрепровождения. Практически нет темы заботы и ухода за детьми, когда они болеют распространенными детскими заболеваниями. Вообще тема ухудшения здоровья кого-либо из членов семьи или ситуация хронического заболевания позволяет раскрыть и межличностные отношения в семье, и социальные проблемы, возникшие сегодня в связи с переходом к платной медицине.

В нашей стране, в отличие от большинства европейских стран, очень высока смертность от несчастных случаев, травм, убийств и самоубийств. Данная особенность демографической ситуации, в связи с преобладающей однодетностью населения, ведет к увеличению доли родителей, при жизни которых случается смерть единственного сына или дочери. Эта трагедия пожилых родителей в условиях стремительно стареющего российского общества могла бы стать основой многих сценариев. При сфокусированности нашего кино на убийствах отсутствует учет демографических последствий жизненных драм, нет попыток показа адаптации семей к этим несчастиям.

Проблемы, связанные с посещением детсадов, с пребыванием в них детей, с учебой детей в школе (уроки, школа, общение со сверстниками), а также связанные с микроокружением (контакты с соседями по подъезду, дому, по двору) недостаточно освещаются. Чаще все ограничивается показом того как ребенка привозят в детсад или забирают из школы.

Тема «зарабатывания» денег подается как рутинная жизненная необходимость – не в контексте обеспечения семейного благополучия, не ради семьи и детей. Иногда она трансформируется в демонстрацию доходов и благосостояния, престижного потребительства разного рода. Но лучше было бы сделать акцент на материальной поддержке членами семьи друг друга. Следует отметить, что в критических ситуациях роль семейной, а не только материальной поддержки возрастает, причем в детективных сюжетах важно показать твердость принципа семейной принадлежности. Человек, совершивший преступление является членом семьи, и семья не может отвернуться от него или вовсе отказаться. Это не значит, что семья покрывает преступника и как бы соучаствует в совершенном

преступлении. Но он часть семьи и семья принимает его в качестве «своего», а не «чужого».

В детективах часто члены семьи преступника показываются не защитниками семейности, а именно соучастниками. И в этом подспудно содержится осуждение семьецентризма. Иногда в кинофильмах встречается и другая крайность, еще более сильное отрицание семейтизма, когда члены семьи ставят себя в положение судей и отказываются от родственных чувств – «ты мне не сын больше!». В условиях затяжного кризиса семейных ценностей отчужденность членов семьи нарастает, семейная солидарность и идентичность рушится. Хотелось бы, чтобы в киноискусстве эта тенденция не приветствовалась, а осуждалась.

Период подготовки к рождению ребенка, выписки из роддома, ухода за младенцем вносит в жизнь обычных, реальных семей много позитивных моментов, хотя и связан порой с рядом проблем. В фильмах же чаще всего наличествуют ситуации сообщения о беременности и реакции мужчины на это. В остросюжетных картинах реже показывается одобрение и принятие этой беременности близкими людьми, чаще встречается ее отвержение и обсуждение каких-либо обстоятельств осуществления аборта.

Совместный семейный отдых, семейные обеды и чаепития, разговоры и общения между членами семьи и уж тем более совместный семейный труд (на даче-огороде, уборка дома, ремонт, приготовление еды) присутствуют в фильмах в качестве всего лишь декорации, на фоне которой разворачивается ход более важных (внесемейных) в контексте сценария сюжетных действий.

Разумеется, число тем семейного толка может быть сколь угодно велико, и здесь никто не собирается свести всю проблематику кинематографа лишь к семейным коллизиям. Просто на фоне нынешнего многообразия сюжетов сугубо семейная проблематика могла бы быть представлена гораздо шире. И главное, желательно чтобы преобладала семьецентристская направленность содержания кинофильмов.

## **§ 6. ТЕЛЕКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ИМИДЖ СЕМЕЙНО-ДЕТНОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ И СЕМЕЙНОСТИ – ОТЦОВСТВА-МАТЕРИНСТВА, СУПРУЖЕСТВА И РОДСТВА**

Все фильмы по данным фреймирования (процедуры оценки содержания фильма – его сюжета и поведения персонажей в различных ситуациях по степени просемейной направленности, обнаруживающейся в определении

ситуаций ее участниками по соотношению чисел просемейных и внесемейных фреймов), – могут располагаться на континууме от явно профамилистического полюса 100 (по условной шкале 100-0) до вне- или антисемейного полюса 0 (см. Схему № 1). Причем, в центре этого пространства (в районе отметки 50 шкалы) располагаются картины промежуточные что ли, не релевантные критерию семьецентризма. При этом слабая выраженность фамилизма обозначается градацией 60, умеренная – 70, а сильная – отметкой 80, тогда как градации 90 и 100 характеризуют полную просемейную направленность, наличие фильма, в котором представлен эталон семейно-детного образа жизни). Соответственно, слабая выраженность внесемейности соответствует градации 40, умеренная – 30, сильная – 20, при этом полюс антисемейности это градации 10 и 0.

Операциональными признаками степени фамилизма с функциональной точки зрения является просемейная направленность сюжета, развитие событий в сторону создания семей и семейно-детных пар. Соответственно ориентация на конфликтность, ведущую к разводу и разъединению членов семей, означает внесемейную ориентированность содержания. Процедура фреймирования предполагает подсчет по каждому из основных персонажей числа фреймов – просемейных и внесемейных. Однако этот подсчет ведется не на протяжении всего фильма (тогда процедура оказалась бы слишком трудоемкой), а выборочно, лишь по трем диспозициям. Предварительный просмотр позволяет определить узловые с точки зрения развития сюжета диспозиции. Выбираются наиболее значимые положения или ситуации для завязки и развязки кинематографического действия.

Задача сводится к выделению из возможных узловых коллизий всего трех диспозиций: начальной (завязка сюжетных ходов), центральной (столкновение персонажей, проявляющее их интересы) и финальной (где разрешаются проблемы традиционным «хэппи эндом» или как-то иначе). В случае презентации в фильмах позитивно-эталонной семейности в центре событий оказывается успешно решаемая в массе сценарных коллизий проблема сохранения и упрочения семейного единства.

Операциональные признаки фамилизма в структурном аспекте – это полнота и широта характеристик семейности, т.е. длительность семейного цикла жизни, полнота семьи – с двумя родителями и несколькими детьми, стабильность (безразводность до отделения выросших детей). Снижение степени фамилизма проявляется в супружеских парах без детей, в однодетных семьях, в послеразводных семьях с детьми от предыдущих браков. К индикаторам семейности надо отнести также доминирование

гендерных и конъюгальных ролей у основных персонажей над родительскими ролями.

Внесемейные характеристики – это структурно семейные «осколки», вызванные распадом нуклеарной семьи, сопряженные с различными формами одиночно-холостяцкого существования (семейные объединения или группировки разного рода, а также домохозяйства). Это также структура межличностных ролей основных персонажей, выражающих внесемейную ориентацию. Постулируется внесемейная направленность одиночных домохозяйств, внесемейных одиночек с детьми или без них, партнеров в сожительских парах.

В соответствии с операционализацией степеней семейности и критериями фреймирования (подсчет фамилистических и внесемейных фреймов по главным и основным персонажам в трех значимых диспозициях фильма) все анализируемые фильмы были расположены по континuumу семьецентризм-антисемьеизм (см. Схему № 1, где указаны границы соотношений фреймов, и где по фактическим соотношениям их для каждого фильма определялся соответствующий тип фильма).

В каждой диспозиции участвует несколько основных персонажей, и важно определить саму суть диспозиционного расположения героев или диспозиционной ситуации, которая разными персонажами определяется различным образом. К примеру, в диспозиции первого знакомства родителей жениха и невесты одна и та же для всех ситуация знакомства трактуется несхожим образом, и даже противоположным, если кто-то из родителей настроен против заключения брака. Подсчет фреймов применительно к каждому из героев по трем выделенным диспозициям дает искомое соотношение и позволяет, в итоге, разместить фильм в пределах градации от 0 до 100.

Как уже отмечалось, ни один из фильмов не получил при фреймировании оценку выше 1,86 и не попал в градации 90 и 100. Самыми просемейными оказались фильмы «Папа напрокат», и «Моя старшая сестра», а самыми антисемейными – «Ландыш серебристый» и «Заза». В качестве иллюстрации того, как именно осуществлялся фамилистический анализ в рамках избранной здесь методологии и техники качественных исследований содержания фильмов, рассмотрим фреймирование нескольких фильмов (просемейных и внесемейных).

Наиболее высокую оценку – 80 – получили фильмы «Папа напрокат» и «Моя старшая сестра», где оставшиеся без попечения обоих родителей дети сами пытаются устроить свою семейную судьбу, подбирая себе отцов и матерей. Сюжеты этих картин, безусловно, просемейные, что выражает

направленность авторского коллектива, ожидаемый счастливый конец сопровождается подлинно семейным катарсисом, который достигается стараниями детей, а не только взрослых.

### Схема № 1.

#### Типология телекинофильмов по результатам фреймирования

*Соотношение фамилистических/внефамилистических (2,0-1,11)*

*и внефамилистических/фамилистических фреймов (от 1,0-1,11 до 2,0)\**

<b>100</b> – полное семьецентристского фильма	<b>2,0 и выше : 1</b>
<b>90</b> – экранные эталоны семейно-детного образа жизни <i>Таковых фильмов не оказалось</i>	<b>1,99-1,86 : 1</b>
<b>80</b> – «Папа напрокат», «Моя старшая сестра»	<b>1,85-1,56 : 1</b>
<b>70</b> – «Откройте, это я!», «Любовь и голуби»	<b>1,55-1,36 : 1</b>
<b>60</b> – «Любовь и немного перца», «У реки два берега», «Дорогая моя доченька», «Голубка», «Институт благородных девиц»	<b>1,35-1,11 : 1</b>
<b>50</b> – «Мент в законе», «Доктор Тырса», «Стреляющие горы», «Не забывай»	<b>1,0 (± 0,1) : 1</b>
<b>40</b> – «Вкус граната», «Возмездие», «Рассмешить Бога», «На солнечной стороне улицы», «Золотой капкан», «Прощай, «Макаров»!», «Погоня за тенью», «Каменская», «День отчаяния», «Уравнение со всеми неизвестными», «Месть», «Темные воды», «Фото моей девушки»	<b>1 : 1,11-1,35</b>
<b>30</b> – «Обет молчания», «Мелодия любви»	<b>1 : 1,36-1,55</b>
<b>20</b> – «Семейный очаг», «Любовь без правил»	<b>1 : 1,56-1,85</b>
<b>10</b> – эталоны внесемейности, адюльтер, сожительства, депривации, разводы «Золотой ключик»	<b>1 : 1,86-1,99</b>
<b>0</b> – полное антисемьетизма «Заза», «Ландыш серебристый»	<b>1 : 2, 00 и выше</b>

\* (2 : 1) перевес фамилистических фреймов; (1 : 1) равное соотношение;  
(1 : 2) перевес внефамилистических фреймов

В массе современной кинопродукции зритель постоянно сталкивается со взрослыми людьми, забывающими, что они, прежде всего, – отцы и матери, незаменимые для своих детей, а потом уже – нуждающиеся в сексуальном удовлетворении мужчины и женщины. Явно гендерные роли доминируют

над родительскими. Вообще говоря, на наших экранах нет показа полноценной семейной жизни (в центре которой взаимоотношения родителей и детей). Мало внимания уделяется брачно-супружескому общению, в т.ч. семейной сексуальности как таковой, взамен – многочисленные копирования сексуальных походов холостяков, пост- и предбрачных одиночек и сексуально сверхактивных индивидуумов. Семейная же сексуальность как составная часть семейной идентичности раскрывает специфику супружеской интимности, которой отводится свое место также и в религиозной трактовке семьи, в концепции православного брака. Это сложное взаимодействие межличностных и социокультурных интеракций, находящихся под контролем ролей отцовства-материнства, это подчиненность супружеских и гендерных ролей приоритету родительско-детских взаимоотношений.

Право каждого ребенка на семью, на родных отца и мать постоянно ущемляется в мире социального государства, придающего непомерное значение половой любви супругов и принижающего (особенно в законодательстве о свободе развода) любовь детей к родителям и родителей к детям. Семейное родительство тем и важно, что воплощает конкретно родительскую любовь в конкретную ответственность отца и матери перед детьми и каждым ребенком в отдельности. Родительский долг также заключается в добровольном наложении на себя ответственности по семейному выполнению супружеских и гендерно-сексуальных ролей. В отечественных фильмах, увы, семейная сексуальность ничем не отличается от сексуальности сожителей и вообще одиночек, практикующих холостяцкий образ жизни.

Более того, именно погоня за сексуальными наслаждениями вне семейного толка оказывается во многих картинах причиной возникновения адюльтерных и сожительских связей. Разумное самоограничение сексуальности в семье регулируется ролями отца-матери, эффективное осуществление которых исходит из понимания незаменимости себя для ребенка. Отсюда идет и сексуальная незаменимость мужа и жены в противоположность возможности сексуальных заменителей партнеров в добрачных и внебрачных сексуальных контактах. Однако, практика сексуальной заменимости в современных сожительствах, присущая гетерогенным, гендерным отношениям мужчин и женщин автоматически переносится на семейно-брачные отношения супругов и на отцовско-материнские отношения. В итоге доминирующими в условиях кризиса семьи как института, оказываются гендерные роли, подчиняющие себе родительские роли. При этом антагонизм профессиональных и семейных ролей личности способствует сужению зоны согласованной просемейности супругов, и тем самым, ведет к разрушению семейного лада и сплочения, ведет к разводу.



Так называемая родительская любовь в послеразводной ситуации выражается в желании наказать другого родителя минимизацией общения с детьми и часто в фильмах сводится к попыткам прекратить все контакты одного из родителей с ребенком. Интересы и права ребенка здесь полностью игнорируются, причем, ребенок становится объектом манипулирования – в послеразводных обстоятельствах вертикальные связи (наиболее конфликтные) каждого из родителей с ребенком оказываются наиболее разрушительными в отношении формирования личности. А горизонтальные положительные коалиции между детьми отсутствуют в системе однодетной семьи.

В фильме **«Папа напрокат»** сюжет весьма просемейный и основан на противопоставлении негативных для детей последствий развода или внебрачного материнства – хорошей семейной атмосфере, возникающей в полной семье. Главный герой – мальчик Кирилл – живет с матерью, так сказать одиночкой, не имеющей друга или партнера. Авторы фильма, дабы не усложнять сюжет, показывают достаточно успешную бизнес-леди, видимо больше озабоченную благополучием сына, чем поисками мужчины (и тут следует засчитать ей просемейный балл ФФ1). Она игнорирует намеки подружки-советчицы, что давно пора бы обзавестись сожителем (это внесемейный балл для подружки ВФ1), и не торопится с этим предположительно ради ребенка, понимая, что ему нужен отец (ФФ2).

Однако, у нее внесемейное прошлое (ВФ2) – был сожитель, узнал про беременность и сбежал, теперь находится в США. Мама Ира постоянно оставляет Кирилла, ученика 3 класса, дома одного и не знает ничего, что он там делает (это также внесемейная ситуация ВФ3). А у Кирилла прекрасные отношения с чужим дядей, которого он вопреки предостережениям мамы пустил однажды в квартиру, посчитав его своим папой, т.к. ему, «безотцовщине» очень хочется иметь отца (ФФ3). Этот дядя понял ситуацию единственного ребенка правильно, подыграл ему (ФФ4), и стал навещать частенько, попивая винцо и общаясь с мальчуганом как бы в роли отца (ФФ5). Подобная обманная фабрикация фрейма не случайна, она выдает тоску бомжа по человеческой семейной жизни (ФФ6). С другой стороны, успешное общение Кирилла с возникшим из небытия «папой» укрепляет мальчика в намерении повлиять на маму в этом отношении (ФФ7).

Мать мальчика, обнаружив сокращение спиртного в доме, паникует и начинает подозревать сына в детском алкоголизме (что характеризует маму с внесемейной стороны ВФ4). Она делится своими подозрениями с подружкой (ВФ5), но потом все же выясняет, как-то раньше времени вернувшись домой, с кем именно сын проводит время. Что-то в бомже заставляет ее не обращаться в милицию, она идет на прием к психологу,

по совету которого нанимает бомжа играть роль одновременно гувернера и наставника (ФФ8). Однако она выдвигает перед ним условие – честно сказать сыну, что он на самом деле не отец (ВФ6).

Выполнение этого требования (ВФ7) разрушает просемейные ожидания ребенка и, вместе с тем, укрепляет их (ФФ9), ибо он начинает сблизать намерения матери и отца, пытающихся, с его точки зрения, обмануть его, убедить в том, что отец – не отец. Совместное времяпрепровождение как бы отца с сыном (прогулки, разговоры, игры, аттракционы) является атрибутом подлинного родительства (ФФ10). Причем тут содержится и намек на то, что так поступают сегодня не родные отцы, а чужие дяди, нанятые на эту роль за деньги. Ситуация с совместным выходом мамы с псевдопапой (бывшим археологом) на люди оказывается успешными просмотрами (ФФ11) потенциального друга-партнера и фактически верным шагом к их семейному сближению.

Просемейная направленность главной героини обнаруживается в ее ложном фрейме, когда она думает, будто сообщение по радио о несчастном случае с отцом и сыном возле школы, где учится Кирилл, касается близких ей людей (ФФ12). В финальной диспозиции возникает новый персонаж, очевидно, какой-то сожитель героини (ВФ8), который без успеха пытается наладить отношения с Кириллом, понимает, что это безнадежная затея и уходит. Внезапный звонок в дверь связан с возвращением из археологической экспедиции псевдопапы, принесшим когда-то обещанный подарок Кириллу (ФФ13). Счастливый конец фильма завершается соединением этой троицы в единый семейный союз (ФФ14). Подсчет фреймов по трем значимым диспозициям показывает явный перевес ФФ над ВФ:  $14 : 8 = 1,75$ .

Таким образом, в фильме «Папа напрокат» главным героем оказывается мальчик («безотцовщина») весьма обеспеченной мамы («бизнес-леди»), который реализует сам свое человеческое право на любящих его родителей. Детям нужна полная семья, и фильм о том, как ребенок выбрал себе папу, и как маме, а также и чужому дяде пришлось подчиниться детскому своеволию. И хотя этот фильм показывает зрителю постразводную семью с одним родным родителем и единственным ребенком (именно поэтому оценка оказалась ниже, чем 90 и 100), тем не менее, фильм чрезвычайно полезен своей подлинно просемейной ориентацией. Это контрастирует с другими современными картинами, где авторы идут на поводу событий семейного разлада, и развод оказывается как бы логическим завершением действий, которые латентно устремлены на крах семьи.

В анализируемом фильме завязка сюжета связана с персонажами, пострадавшими от семейного распада (ребенок, растущий без отца, сбежавшего

за границу; мать-одиночка, решившаяся когда-то на фактический брак и на внебрачное рождение ребенка; бездетный мужчина, с которым развелись как с археологом, пропадающим в экспедициях и постоянно отсутствующим в семье). Однако, в центре внимания здесь не мужчины и женщины, ищущие и выбирающие себе сексуальных партнеров, сожителей и любовников, которые впоследствии должны играть родительские и супружеские роли, т.е. не массовый сексуальный поиск, отождествляемый с брачно-супружескими отношениями. Напротив, фильм о редкостном поиске ребенком отца, который по совместительству потом оказывается для мамы гендерно-сексуальным дополнением, но, прежде всего, это поиск сыном отца, без которого не наполняется жизненным смыслом семейность.

В фильме **«Моя старшая сестра»** явно просеимая направленность, хотя по сюжету в нем показывается, как «осколки» прежних семей – дети одного отца – собираются вместе в «одну квазисемью» (ФФ1), где роль псевдоматери начинает играть старшая сестра Таня, «бизнес-леди», делающая успешную карьеру и декларирующая свои якобы антисемейные установки (ВФ1) своему сожителю Александру, который хочет создать семью и обзавестись детьми (ФФ2). Появление сбежавших из детдома родичей – сестры Лены и братика Кости, ищущих своего отца (и тем самым отца Тани), – заставляет главную героиню задуматься и понять, что ее мать скрыла от нее правду об отце. Мать Тани любила его, но посчитала мерзавцем, бросившим ее с годовалой Таней. Она свои негативные чувства переносит на детишек, уговаривает Таню отказаться от них (ФФ3-6 / ВФ2-5). Таня, благодаря связям Александра, выясняет судьбу своего отца, бывшего милиционера, ложно обвиненного в преступлении, которого он не совершал и скрывшегося от правосудия и вынужденно – от семьи. Пребывая «в бегах» он сошелся с матерью Лены и Кости, которая умерла, в связи с чем дети оказались в детдоме. К сожалению, отец, как выяснилось, попал все же в тюрьму, где он и умер недавно. Таня сообщает об этом детям, говорит «теперь мы одна семья», и в финале появляется надежда, что она соединится с Александром, мечтавшим о семейной жизни (ФФ7-11 / ВФ6-7). Соотношение фреймов –  $11 / 7 = 1,57$  – меньше, чем в фильме «Папа напрокат», тем не менее, эти фильмы попадают в разряд высоко просеимых картин.

Достаточно высокую профамилистическую оценку получил фильм **«Откройте, это я!»**. Сюжет фильма в жанре комедии построен на восстановлении прежней семьи богачом-миллионером, на стремлении ощутить себя отцом пусть и взрослой уже дочери (ФФ1). Зная скромное материальное положение бывшей жены Нелли главный герой Оскар через подставных лиц устраивает ее приглашение на юбилейный вечер в качестве

шоу-звезды за приличный гонорар (ФФ2). Задолго до юбилейного спектакля (ВФ1) он через своего помощника делает жениха дочери Гарика владельцем небольшой гостиницы на берегу моря, где совершаются основные события (ФФ3). Эти обманные фабрикация дополняются тем, что Оскар перед женой и дочерью разыгрывает роль бомжа, дабы они не польстились на его богатство, а приняли его в подобном нищем состоянии (ФФ4). Жена Нелли узнает в бомже бывшего мужа, принимает его в своем номере, идет даже на близость с ним, о чем становится известно дочери (ВФ2). Только позже она узнает, что Оскар – ее отец, радуется этому (ФФ5). При возникновении ситуации, имитирующей связь жениха Гарика с некоей красоткой, стремящейся разрушить пару Маша – Гарик (ВФ3, 4), дочь Оскара с отчаяния пытается покончить с собой (ВФ5). Однако появление Гарика и его объяснения, его устремленность к браку (ФФ6) заставляют Машу понять его невиновность, а позднее простить (ФФ7) и обманный маскарад отца (ВФ6). Фильм заканчивается воссоединением отца-матери, родительской семьи (ФФ8) и созданием новой семьи дочери (ФФ9). Соотношение ФФ / ВФ =  $9 / 6 = 1,50$  с учетом профамилистической направленности от завязки событий до развязки, что и позволило отнести этот фильм к градации 70 континуума.

Следует также отметить, что комедийный жанр фильма позволил смягчить некоторые внесемейные коллизии, уменьшить число внесемейных фреймов. В связи с этим можно надеяться, что возможности кинематографистов по воздействию на аудиторию в профамилистическом духе могут возрасти, если эти влияния будут осуществляться в комедийном ключе. При этом можно сослаться на успех в прошлом советского фильма «Любовь и голуби» (также оказавшегося в нашей выборке), знаменитой «Иронии судьбы» и др. картин. Что касается сюжета советской классики – фильма «**Любовь и голуби**», – в нем весело показана измена мужа, приключившаяся на курорте, растерянность и страдания жены, старающейся неуклюже и смешно привлечь к себе внимание изменника, попытки детей и родственников примирить супругов.

Сцена встречи любовницы мужа с матерью-женой, заканчивающаяся победой за явным преимуществом деревенской бабы над городской «сучкой», обнаруживает мощное позитивное воздействие семейных отношений родительства и родства на выпрямление конфликтных супружеских отношений. Для современного массового телекинозрителя, напичканного телевизионными сексуальными похождениями, полезно лицемерить смехотворные претензии адюльтера на особую значимость в сравнении с крепостью семейных уз. С другой стороны, в фильме

развенчивается бесконфликтность семейности и даются образцы того, как надо идти на компромиссы всем участникам семейного разлада. Важно также, что семейная тематика в фильме освобождена от контраста богатства-бедности и влияние различий социальной структуры сведено к противоречиям города и села. Пропорция фреймов 1,39, и фильм получает градацию 70 на шкале фамилизма.

К умеренному типу семейности (градация 60 баллов) относится **«Институт благородных девиц»** – грандиозный по количеству серий и по замыслу телефильм, посвященный событиям столетней давности, когда в обществе преобладал семейно-детный образ жизни, почти не было разводов, брачный выбор осуществлялся родителями, адюльтер и добрачные отношения категорически осуждались также, как незаконные сожительства и деторождения. Роли отца-матери обладали высокой ценностью во всех классах и группах общества, поэтому изображение тогдашних событий при верности авторов сериала историческим реалиям должно было бы само собой утверждать семейность.

Однако современные представления о семье и браке сценаристов и режиссеров вторгаются невольно в киноповествование, и зритель созерцает многосерийное нарушение супружеского долга женой раненого офицера, находящегося в коме. В сериале имеются и другие примеры отступления от социальных норм традиционного брака, но дело не только в них, а прежде всего в том, что для показа избрана необычная для того времени среда – новое учебное заведение для девушек. Тогдашняя социализация девушек подчинялась главному предназначению женщины – ее материнской роли, поэтому внимание к внесемейному образованию девиц, собранных в одном месте – это попытка раскрыть истоки эмансипации женщин в российских условиях, это своего рода дань авторского коллектива современной феминистской идеологии, воинственной и вездесущей. Тем не менее, сериалу в целом на основе просмотренных (в указанный для социологического исследования период) нескольких серий присвоена умеренная или удовлетворительная степень фамилизма, поскольку в массе повседневных ситуаций сквозит их просемейная интерпретация персонажами, и современный зритель имеет возможность приобщиться к семейной культуре прошлого разных слоев общества в царской России.

**«Любовь и немного перца»** – умеренная, скромная степень фамилизма (градация 60). Завязка сюжетных коллизий и начальная диспозиция – у матери троих детей пропадает муж, прячущийся (как потом выясняется у другой женщины-сожительницы) от бандитов, которым проиграл крупную сумму (ВФ1). Карточный долг переходит на жену, и она, чтобы

выплатить долг мужа ищет работу, попутно начиная сдавать вещи в ломбард, чтобы как-то прокормить детей (ФФ1). Авторы фильма стремятся вызвать у зрителей сочувствие к оставшейся без мужа матери с детьми. Это потом выясняется, что отец семейства сбежал от семьи и детей, а сюжетная линия с бандитами и карточным долгом представляет его первоначально как жертву. Вынужденный прятаться от бандитов отец и муж никак не стремится помочь жене и детям, не стремится защитить их от угроз – ведет себя не по-отцовски (ВФ2). Однако он фабрикует оправдание своего отсутствия в глазах жены необходимостью скрыться от бандитов, и жена верит в этот обман (ФФ2) и даже в то, что муж вернется, когда найдет деньги и возвратит долг.

Итак, с одной стороны, отец трехдетного семейства эксплуатирует фрейм жертвы, а с другой стороны, он – подлец, бросивший семью на произвол судьбы. Латентно в этом облике беглеца, трусливо укрывшегося у сожительницы, угадывается обывательский стереотип многодетного «папашки», плодящего нищету и лишенного родительской ответственности (ВФ3). Данный стереотип разделяется авторами фильма, негативно относящимися к многодетной семье и многодетным родителям. Дальнейшие коллизии сюжета показывают, как этот негативизм распространяется на главную героиню – многодетную мать, хотя в фильме она чаще всего изображается страдающей и терпящей бедствие на любовном фронте женщиной. Завязка сюжетных ходов картины (ВФ4) строится вокруг не во всех отношениях положительной героини – многодетной матери и ее безответственного многодетного мужа, то есть ставит в центр внимания – в соответствии с подспудными стереотипами авторов фильма – последствия (и именно негативные) многодетной семейности.

Далее героиня, по замыслу авторов призванная вызывать симпатии у зрителя, случайно встречает друга молодости Аркадия, который любит ее по-прежнему безответно и жертвенно, но почему-то не может признать ей в любви и старается всячески ей помочь в ее бедственном положении (фрейм подлинной любви и бескорыстной помощи ФФ3). Он предлагает ей работу в своем офисе, где за ней начинает стремительно ухаживать сослуживец, красавец, бабник Дима (фрейм обольстителя, обещающего разойтись со своей женой ВФ5). Героиня фильма, как увлекающаяся женщина, влюбляется в Диму, не замечая любви страдающего Аркадия, который выплачивает бандитам за нее карточный долг мужа и скромно не сообщает ей об этом (Аркадий – образец односторонней любви ФФ4). Она думает, что Дима вернул за нее долг (обманный фрейм – фабрикация), но Дима не разуверяет ее в этом заблуждении (фрейм адюльтерный ВФ6).

Новая сюжетная линия – у героини есть дочь Лариса, которая любит сына Димы. Лариса беременна (фрейм ВФ7 утаиваемого от родителей сексуального сожительства с надеждой на последующее заключение брака). Лариса заявляет бабушке «на аборт никогда не пойду» (фрейм любви к детям, ориентация на брак ФФ4). Дочь узнает о связи матери с Димой, отцом своего возлюбленного и устраивает ей скандал (фрейм ВФ8 разрушения матерью родительской семьи жениха, разрушения потенциального семейного очага самой дочери ФФ5). Внешне осложнение отношений дочери с матерью выглядит как благородный бунт против обольстительницы, разбивающей семью, но подспудно это оказывается защитной реакцией дочки на угрозу со стороны матери самой возможности для дочери создать собственную семью. Мать тем самым подвергает опасности сразу две семьи.

Центральная сцена: приход Димы с женой в гости к матери невесты так сказать на смотрины (ФФ6) связан с противоречивостью фреймов, с клубком семьецентристских и антисемейных трендов персонажей (ФФ7-9, ВФ9, 10). Дима запрещает сыну жениться (фабрикация, компенсирующая провал интрижки); жена Димы все понимает и уходит от него; сын Димы намерен жениться на Ларисе, радуется ее беременности; главная героиня обнаруживает, наконец, что ее любовник – негодяй, узнает правду о поступках благородного Аркадия, вдруг прозревает и переключается на него. В финале фильма Лариса соединяется с женихом (фрейм торжества счастливой семейности ФФ10), Аркадий – с главной героиней (фрейм счастья ФФ11). Появляющийся в финале фильма сбежавший муж терпит фиаско (внешне как бы пропагандируется антиразводный фрейм ФФ12 – «Не бросай жены-детей антипапа Одиссей!»).

Увы, позитивный по своему прицелу фильм, призванный утверждать в условиях кризиса ценностей семейного образа жизни вечные ценности добра, правды, любви и справедливости, содержит много отступлений от фамилизма. По ходу развития сюжета ценности семейности часто оказываются в тени тех жизненных ценностей, которые заставляют персонажей фильма участвовать в сетях отношений вовсе не семейного толка. Авторы фильма начинают со сцен как бы семейной идиллии трехдетного семейства. Но у них глава семьи – вовсе не кормилец, хуже того – тянет ее своими долгами на дно бытия. И скрывается не только от бандитов, но и от своей семьи у сожительницы до тех пор, пока у нее хватает терпения. Мать семейства, по замыслу авторов, – прекрасная женщина, но оставшись одна с детьми, порой позволяет себе ставить выше материнства свою сексуальность, свою возникшую на работе скоротечную интрижку. При этом творцы фильма наделяют свою героиню и нравственной



слепотой (не разглядела в Диме подлеца, не учла то, как может повлиять ее внебрачная связь на детей) и близорукостью в отношении к добропорядочному Аркадию. Многодетная мать и многодетный отец предстают в фильме не с наилучшей стороны, совершенно устранены их контакты с детьми, вовсе не показаны взаимоотношения родителей и детей, а любовные похождения супругов укладываются в стереотипы сексуальных сожителей остальных персонажей. Поэтому фильм со счастливым семейным концом для мамы и ее дочери не обещает в будущем никакого семейного благополучия, поскольку реальная семейная жизнь, изображенная в фильме чревата конфликтами и разладом. Однако перевес фамилистических фреймов над внесемейными в трех значимых диспозициях позволяет оценить фильм в 60 баллов ( $\text{ФФ} / \text{ВФ} = 12 / 10 = 1,2$ ).

**«У реки два берега»** – умеренная степень фамилизма (60), причем семейная линия сюжета развивается в первой половине фильма (ФФ1), тогда как во второй половине главная героиня, восстающая против лжи и подлости в семейных отношениях (ФФ2, ФФ3), проявляет эти замечательные качества на профессиональной ниве, а затем объединяет людей в деревне против бандитов и коррупционеров. Завязка сюжета начинается с банкета по случаю так сказать помолвки Саши (ФФ4) с богатым и красивым сыном префекта Ильей (подача заявления в ЗАГС). Из разговоров основных персонажей выясняется интрига начальной диспозиции, когда Саша случайно узнает из перепалки бабушки с матерью Викой, что у нее есть отец Никита, с которым мать развелась после рождения Саши и который работает фельдшером в деревне. Саша возмущена тем, что все ее близкие скрывали от нее правду об отце, однако поводом для ее бегства с банкета и из дома оказывается неприятный эпизод, когда она застаёт врасплох своего жениха со своей подругой в туалете ресторана (ВФ1-5).

Итак, героиня живет в городе с матерью и отчимом, который хочет устроить для себя выгодный брак Саши с Ильей. После бегства Саши в деревню мать Вика уговаривает Илью поехать вместе с ней к Саше, чтобы вернуть ее (ВФ6-7, ФФ5). Центральная диспозиция фильма – отец Никита и его соседка (сожительница) Тоня со взрослой дочерью и сыном организуют застолье по случаю появления в деревне Саши (ФФ6-7). В разгар праздника приезжают Вика с Ильей, пытаются безуспешно убедить Сашу вернуться домой (ВФ8-9). Но Саша непреклонна в своем решении остаться; далее показан ряд ситуаций, где укрепляется сплоченность отца и дочери (ФФ8-9), затем в фильме развивается линия любви Саши и Андрея (деревенского учителя), которая благополучно завершается свадьбой и созданием семьи (ФФ10).



Соотношение  $\Phi\Phi / В\Phi = 1,11$  позволяет отнести этот фильм к градации 60, поскольку в нем показано пусть и не совсем удачно и убедительно исконное право детей на наличие в их жизни обоих родителей. Положительная роль в фильме лишь у главной героини, которая находит отца, начинает работать вместе с ним, а затем добивается своего семейного счастья. Но начинается оно с бегства, с разрыва между нею и женихом, причем окружают героиню люди, может быть и успешные в социальном смысле, но вовсе не в семейном. Мать героини бежит из деревни в город, бросая мужа, работающего там по распределению после института, выходит расчетливо замуж, но теряет потом дочь. Отец героини смиряется с тем, что после развода расстается с дочкой и за двадцать с лишним лет даже не делает попытки увидеться с ней, поскольку де дал такое обещание бывшей жене. Он сожительствует с замечательной соседкой, матерью двоих взрослых детей, причем от разных отцов...

Авторы фильма по ходу сюжета наделяют зрителей излишними подробностями о личной жизни всех появляющихся в кадре персонажей. Зачем, для чего, чтобы адекватно отразить «семейную» правду жизни? Даже в условиях затяжного кризиса института семьи и очевидных его последствий, наблюдаемых со второй половины двадцатого столетия, всегда в социальной реальности имеется несколько миллионов семей с тремя и более детьми (по переписи 2010 г. около 8 млн женщин родили трех и более детей), из которых во всяком случае половина имеет благополучные семьи (по крайней мере в стране не меньше одного миллиона сплоченных, безразводных семей с двумя родителями и несколькими детьми). Так что примеры нормальной семейной жизни есть откуда взять, было бы желание. Но оно, желание, показать реальные проблемы многодетных (пять и более детей) и среднететных (трое и четверо детей) семей, по-видимому отсутствует у авторов фильмов. С другой стороны, надо признать прямо, им удастся убедительно показать развал семейности в связи с девальвацией ценности родительских ролей и с бумом антисемейной сексуальности, крах института семьи по выполнению функций обеспечения и воспитания детей.

«Дорогая моя доченька» – этот фильм отнесен к умеренно просемейным (60) в связи с тем, что в нем сюжет вновь возвращает зрителя к детям, ищущим своих родителей. Героиня Вероника, потерявшая мать при своем рождении, разыскивает отца, вроде бы находит его, но потом оказывается, что это не так. В нее влюбляется сын мнимого отца, и к концу фильма у них возникает любовь. В ряде ситуаций, однако, персонажи обнаруживают различия своих ориентаций, как это выяснилось, например, с родным отцом Вероники, которого она нашла, но взаимопонимания с ним

не удалось достичь. Соотношение  $\Phi\Phi / В\Phi = 8 / 7 = 1,14$  обнаруживает в этом фильме все же преобладание фамилизма.

«Голубка» – многосерийный телефильм, в котором внесемейные фреймы оказываются по численности несколько меньше просемейных. В фильме довольно-таки подробно говорится, благодаря каким именно обстоятельствам происходит отказ от новорожденного младенца в роддоме. Мать несовершеннолетней девушки, чтобы скрыть от отца, уехавшего в длительную командировку за границу и от окружающих позор внебрачной беременности дочери (которая не хочет делать аборт) устраивает все так, что дочь якобы больна и лечится где-то в Крыму. Дочери после рождения девочки она заявляет, что та очень больна и будто бы умерла в больнице. На самом деле младенца удочеряет женщина-врач из роддома, а после ее смерти девочка оказывается в детдоме, где она узнает, что от нее отказалась мать. Девочка хочет разобраться в тайне своей истории появления на свет, начинает искать родителей. Через множество разного рода ситуаций в конце сериала происходит обретение матерью своей родной дочери, их счастливое воссоединение. В этом фильме удалось показать, что зачастую лишь словесно декларируемая любовь к детям в столкновении с иными ценностями жизни терпит крах, делая участников событий несчастными людьми. С другой стороны, низкая ценность семейно-детного образа жизни, низкая ценность детей в современном обществе (позволяющая даже говорить об отказе общества от детей, о неприятии их) в повседневном бытии ведет к многочисленным случаям отказа системы родства, бабушек и дедушек, отцов и матерей от своих собственных детей. Причем этот отказ нельзя понимать буквально – речь идет об отчуждении родителей и детей, о депривации друг от друга всех членов семьи, о распаде семейного единства и о разводе, а также и об отказе в репродуктивном смысле.

Сериал посвящен событиям прошлого, в основном – советского, показываются нравы военного городка, поэтому там воспроизводятся отношения, бытовавшие в эпоху довольно жестких норм брачности. Тогдашние принципы морали таковы, что мать главной героини идет на обман дочери и мужа, на всяческие ухищрения, чтобы скрыть позор, который позором сегодня не считается. Семейная направленность сериала, объясняется тем, что изображаются события далекого прошлого и представляющие для современного зрителя исторический интерес.

В выборку попали также сериалы, где брачно-семейное состояние персонажей остается в тени, а в центре внимания авторов профессиональная деятельность героев. Эти фильмы не могут быть непосредственно отнесены ни к семьецентристским, ни к антисемейным, они нейтральны по отноше-

нию к фамилистической тематике, поэтому им дана оценка 50 на континууме. Это следующие телефильмы, где на первом плане – милицкий труд главного героя с неопределенным брачным состоянием («Мент в законе»), военная карьера и выбор героем боевой и опасной службы при безусловной поддержке женой этого выбора («Стреляющие горы»), профессиональная деятельность хирурга («Доктор Тырса»), а также военно-исторический сериал «Не забывай», посвященный событиям в тылу и на фронте в 1941-43 гг., где главные герои разъединены войной, но в конце фильма находят друг друга и воссоединяются. На войну в фильме списаны сексуальные приключения и краткосрочные браки персонажей. В этих так сказать нейтральных фильмах, как и во всех внесемейных показана череда сцен и эпизодов, где герои преодолевая свой негативный опыт сожительства, в финале достигают счастливой взаимности. Лишь низкие художественные достоинства подобного «киноискусства» дают надежду на слабое воздействие этой продукции с точки зрения контрсемейной субкультуры.

К разряду внесемейных фильмов, однако, отнесен популярный телесериал **«Каменская»** (40 баллов), где роль следователя – умной и красивой женщины, которую играет Яковлева, – доминирует над всеми остальными ее ролями, и конечно, над семейными (она находится в продолжительном и бездетном сожительстве). Благодаря обаянию кинозвезды этот сериал невольно (помимо намерений авторов фильма) пропагандирует антиматеринские ориентации героини, ее увлеченность профессиональной карьерой до такой степени, что материнство становится помехой к трудовым достижениям.

Противоречивое на первый взгляд впечатление производит сериал **«Возмездие»** (40 баллов), где главный герой, наделенный даром провидения, пытается в каждой из телесерий спасти от смерти каких-то людей в ущерб своему семейному ладу и благополучию. При этом, он не может объяснить своей жене, почему он все время отсутствует дома, хотя другие персонажи, в т.ч. потенциальные жертвы, понимают его старания. Жена, которая не может внять объяснениям мужа на протяжении всего телесериала, (может быть помимо воли авторского коллектива), создает напряженность между мужем и женой и оказывается главной виновницей семейного разлада. В сериале много стрессовых ситуаций, связанных с угрозой гибели различных персонажей, в т.ч. главного героя и его близких. Вот на этом мрачном и вовсе не радужном фоне разворачиваются танатологические события, чудесным образом предотвращаемые ясновидцем, который вынужден еще как-то разбираться с крикливой женой, которая в силу своей якобы домашнее-кухонной ограниченности считает мужа безумцем. Роль жены, заботящейся о семейном благе, изображена явно негативно.

**«Мелодия любви»** – фильм внесемейный по своему духу (30 баллов по шкале), хотя все сюжетные линии построены на брачной тематике. Эмма и Игорь любят друг друга, собираются пожениться (ФФ1), но мать Эммы против того, чтобы сын ее подружки, работающей у нее в цветочном магазине стал мужем дочери. Она верит, что Игорь повторит судьбу своего отца, неудачника и пьяницы, и хочет уберечь дочь от повторения собственной судьбы матери-одиночки (ВФ1-2). Мать Эммы хочет выгодно выдать дочь замуж, но понимает, что дочь влюблена в Игоря и потому решается на «материнский подвиг» (фрейм обманный, фабрикация ВФ3) – она устраивает исключение Игоря из института и его призыв в армию. Узнав, что дочь беременна, уговаривает ее сделать аборт (ВФ4), но Эмма отказывается от этого (ФФ2).

После получения известия из военкомата о том, что Игорь во время военных действий пропал без вести, мать старается выдать Эмму замуж (имитация семьи ВФ5) за бизнесмена Диму (ФФ4 – фрейм благородного рыцаря, берущего в жены красавицу с «довеском»). Проходит несколько лет не очень счастливых для Эммы и Димы, который чувствует, что Эмма не любит его и может быть потому заводит шашни с секретаршей (ВФ6 фрейм нелюбимого мужа), которая обещает ему родить «своего» ребенка, если он на ней женится. Неожиданное появление Игоря (центральная диспозиция), с горечью узнающего о том, что Эмма вышла замуж, приводит его в смятение, он начинает пить, вступает в сожителство с Зиной, которая пытается создать иллюзию брака (ФФ5). Дима, ничего не знающий об Игоре, и Игорь не знающий, кто такой Дима, в случайных обстоятельствах знакомятся, и Дима берет его к себе на работу шофером, что позволяет Игорю выяснить «кто есть кто», и узнать об адюльтерных связях шефа (ВФ7). Эмма случайно застаёт мужа с секретаршей (ВФ8), что дает ей повод для возобновления любовных отношений с Игорем (ВФ9). Дима узнает от Зины об измене жены и всю историю их любви с Игорем (ВФ10 фрейм несчастной женщины). Рассказывает Тане, что мама хочет разлучить ее с отцом, скрывая от ребенка, что не он родной отец (ВФ10). Таня устраивает сцену маме (фрейм страдающего из-за угрозы развода ребенка ФФ6). В финальной диспозиции Дима разыгрывает роль обманутого мужа и пытается застрелить Игоря. Мать Эммы, видя страдания дочери в связи с исчезновением Игоря, и понимая, что она – причина несчастий дочери, признается во всех своих подлых поступках (ФФ7). Эмма находит раненого Игоря, и по замыслу авторов фильма «хэппи энд» связан со счастливым соединением двух любящих сердец. Соотношение ВФ / ФФ = 10 / 7 = 1,43 определяет явную внесемейную направленность содержания.

Фильм был задуман ради демонстрации любви, преодолевающей все препятствия во имя всепобеждающего воссоединения. На самом деле получилась демонстрация неблагоприятных поступков и намерений большинства персонажей, в том числе и главных героев. В фильме нет ни одной семьи с нормальной структурой (с двумя родителями и несколькими детьми) и с нормальным функционированием, устраняющим возможность распада семьи. А что же есть? Все персонажи как бы олицетворяют собой последствия разрушения полной семьи – это индивиды, практикующие одиночно-холостяцкий образ жизни и парочки, имитирующие семейную жизнь. Две подружки, матери-одиночки, воспитывают своих единственного сына и единственную дочь, которые любят друг друга, и у них появляется также единственная дочь, но в силу обстоятельств девочка отцом называет чужого дядю. В семье Эммы и Димы нет совместного ребенка, точно также, как и в паре Игорь – Зина. Мать Эммы предстает в виде ее самого лютого врага, поскольку не только все время обманывает дочь, но и подстраивает удаление ее жениха, скрывает письма и телеграммы от него, организует ей выгодное замужество. Муж Эммы, с одной стороны, поступает благородно, а с другой, видит ее положение и понимает, что она не его любит, но зачем-то женится. Адюльтер с секретаршей как бы облегчает страдания нелюбимого мужа и вместе с тем способствует адюльтеру его жены с Игорем. А рядом с ним несчастная и нелюбимая Зина, которая в нужный момент умело воспользовалась горем Игоря. Сама Эмма быстро привыкла к отсутствию «пропавшего без вести» возлюбленного, и ради ребенка вышла за нелюбимого человека.

Жертвой обстоятельств выглядит лишь Игорь, но и он не безупречен – узнав, кто его нанял в шоферы, не уволился, в конце концов, не поговорил с Димой, а остался ждать. Чего? Стал ждать случая, чтобы развалить существующую семью? Единственный персонаж, действительно вызывающий сочувствие – это дочь Эммы и Игоря, которая очень хочет иметь и маму, и папу. Однако счастливое соединение Эммы и Игоря для нее означает сначала потерю «папы» Димы и затем не менее стрессовое обретение нового, пусть и родного, папы Игоря. Но эта проблема «двух пап» несовершеннолетней девочки не волнует авторов фильма – в минорной «мелодии любви» нет ни одной ноты, созвучной любви родителей к детям и детей к родителям.

В фильме **«Обет молчания»** сделана попытка изобразить современную семью с позиций феминистского дискурса, когда семья объявляется ареной «мужского деспотизма». Идеологическая заданность сценария обнаруживается (ВФ1) в преувеличении степени распространения случаев насилия мужей над женами. В фильме главная героиня Ира живет вместе с родителями, а рядом с ними – соседская семья, где муж постоянно бьет жену (ВФ2). Ира просит

Дмитрия, милиционера, бывшего одноклассника, влюбленного в нее и желающего жениться на ней, но не умеющего признаться в этом (ФФ1), чтобы он как-то повлиял на драчливого соседа, ибо сама жена прощает его. Обсуждая эту ситуацию с подругой, Ира осуждает соседку, которая жалеет драчуна и не жалуется на него. Подруга заявляет (видимо основываясь на чужом житейском опыте), что когда любят, то все прощают любимому (ВФ3). После смерти матери Ира бросает однорукого пьяницу-отчима одного (ВФ4), уезжает в город, работает в больнице медсестрой, там знакомится с пациенткой Зоей Сергеевной, которая нанимает ее к себе сиделкой. Зоя Сергеевна знакомит с Ирой своего внука Гошу, внешне привлекательного, интеллигентного и достаточно обеспеченного молодого человека, но не предупреждает ее о том, что он уже был женат, и что жена, взяв сына, ушла от него из-за его склонности к агрессивной ревности (ВФ5). Ира выходит замуж за Гошу, и однажды наступает момент проявления его агрессии.

Когда Ира (узнав от знакомых об этом) спрашивает Гошу, почему он скрыл от нее свое прошлое, он набрасывается на нее и сильно избивает (ВФ6). В больнице Ира молчит о том, что ее избил муж, но приходит посоветоваться к учительнице музыки, которая рассказывает, что у нее с мужем была такая же история; они развелись, но где-то за границей его вроде бы вылечили психологи (ВФ7, ВФ8). Учительница советует ей не молчать о происходящем и пойти к психологу. Визит к психологу оказывается напрасным, т.к. Ира скрывает, что ее бьют. Приходит известие о смерти отчима, Дима милиционер привозит Ире документы об оформлении наследства на квартиру. После отъезда Димы Гоша – патологический ревнивец – вновь избивает Иру (ВФ9), а потом просит прощения и совершает суицидальную попытку. У Иры беременность, но она не делает аборт (ФФ2), пытается как-то сохранить семью (ФФ3) в разных ситуациях (ФФ4), но безуспешно. В конце концов Ира понимает, что муж моральный урод, уезжает от него на прежнее место жительства и там соединяется браком с Димой милиционером (ФФ5), который принимает чужого ребенка (ФФ6). Милицейская профессия для Димы потребовалась авторам, чтобы обезопасить героиню от наездов Гоши, любителя подражать. Соотношение  $ВФ / ФФ = 9 / 6 = 1,50$  – фильм получает 30 градацию. Пожалуй, этот фильм является единственным из всех попавших в выборку для социологического анализа, где повседневная семейная жизнь изображается в мрачных тонах, а сама семья наделяется негативным имиджем.

«**Любовь без правил**» – фильм о потаенной любви Веры – консьержки или вахтерши – к знаменитому артисту, бурная и звездная жизнь которого протекает на ее глазах. Все бы ничего, да вот незадача – и муж у нее есть,

и маленький сынок. Фильм о супружеской измене, об отказе от сына и мужа, о готовности терпеть лишения ради любви, пойти на лжесвидетельство во имя спасения любимого, о счастье быть сожительницей известного актера и однажды услышать от любимого, как он называет ее женой. Не ведет в ЗАГС, а лишь называет во всеуслышание женой. Торжество сожительства золушки со знаменитостью над законной семьей заурядных обывателей. Соотношение ВФ8 / ФФ5 = 1,60 и 20 баллов по шкале антисемейности, поскольку все семейные роли в фильме (родительские и супружеские) подчинены гендерно-сексуальным ролям.

«Семейный очаг» – единственный сериал из попавших в выборку, который лишь по названию семейный, а по содержанию своему совершенно разрушительный по отношению к семьецентризму фильм. Главная героиня пытается на словах спасти свой брак, но любовь оказывается сильнее материнского и супружеского долга, и она, в конце концов, выбирает любовь. Причем, любовь и в этом фильме, и во многих других оказывается такой субстанцией, которая как бы «очищает» персонажей от бытовой грязи и возвышает до уровня чуть ли не поднебесного. В результате такой любви оказываются все счастливыми – и обманутый муж, который соединяется с молодой актрисой, и брошенная матерью дочь, которая вдруг все понимает про взрослую жизнь, и любимый человек героини, перешагивающий через свою семью. Этот сериал может служить хорошим учебным пособием по психологии развода – он учит как надо «культурно» разводиться, чтобы все участники семейного распада остались вежливыми по отношению друг к другу друзьями и товарищами. Название фильма издевательское по отношению к семейности.

Антисемейным по сути является фильм «Ландыш серебристый», где раскрываются тайны звездной жизни или кухни по производству эстрадных певиц. Сюжет незамысловатый: два продюсера, уставшие от выкрутасов поп-звезды Ирмы, прекращают с ней деловые отношения и пытаются из случайно подвернувшейся им «доярки» Зои сотворить новую знаменитость. И, в общем, это у них получается. По ходу развития сюжета выясняются брачно-семейные обстоятельства персонажей. Фильм начинается с любовного приключения Ирмы, бывшей жены Стаса, которая улетает с очередным красавцем, срывая запланированные концерты (ВФ1). Продюсеры Стас и Лева с горя напиваются, попадают в милицию, знакомятся там с Зоей, дочкой милиционера, которая в очередной раз сбегает из дома (ВФ2). В Москве Зоя обитает на квартире Левы, влюбляется в него и сожительствует с ним (ВФ3). Отец Зои приезжает за ней, чтобы вернуть домой (фрейм родительского долга ФФ1), но не спасает ее от богемы, более того, сам становится балаганным певцом. Сын Ирмы и Стаса все время



разлучен с родителями (ВФ4), т.к. его заставляют учиться в заграницах. Стас любит Ирму и пытается наладить отношения с сыном (ФФ2). Лева-бабник заводит новую сожительницу, но потом возвращается к Зое (ВФ5). Таким образом, в фильме воспроизводится так называемый голливудский брак, т.е. цепочки краткосрочных сожительских связей. Соотношение ВФ / ФФ =  $5 / 2 = 2,5$ , что позволяет отнести фильм к разряду антисемейных.

Фильм «Заза» может служить эталоном антисемейтизма – сюжет явно антисемейный (ВФ1): мать приезжает в гости к сыну и бросается в объятия к его соседу-сверстнику (ВФ2-4). Причем, эта связь разворачивается на глазах у сына. Приехавший за Зазой ее прежний сожитель Сева, мечтает создать семью и в ряде ситуаций обнаруживает свой просемейный настрой, и даже учит ее сына, что надо уважать мать (ФФ1-2). Сама же Заза, как главный персонаж, является воплощением феминистской идеи об «ужасе материнства». По ходу событий она даже внешне превращается из периферийной тетки-мамки в модную «телку», в сексуально раскованную женщину, которая постепенно преодолевает в себе мать (ВФ5-7). В завершающей диспозиции Сева, обнаруживающий некие признаки семьянина (ФФ3) уезжает в поезде вместе с тоскующей по любовнику Зазой (ВФ8). Соотношение ВФ / ФФ =  $8 / 3 = 2,67$  – фильм получает 0 градацию по семейности, т.е. очень высокую антисемейность.

В феминистской теории именно материнская функция мешает женщине в полной мере ощутить сексуальные чувства. Доминирование сексуально-гендерных ролей над родительскими ролями, совершенно очевидно в «Зазе» и в «Ландыше серебристом», менее заметно в «Любви без правил». Писательница Мария Арбатова, исповедующая феминистские взгляды, в одном из интервью призналась, что семейная жизнь с детьми и жертвенное материнство – это тупик, в который зашла наша цивилизация, ибо семейность мешает жить полнокровно: «Я скажу, почему женщины моего поколения бросаются в объятия молодых людей... С ними женщина меньше чувствует себя матерью...». Итак, мешает жить на самом деле материнство, поэтому отказ от него уравнивает женщин с мужчинами. Подобная уравниловка и есть заветный идеал феминизма, который пусть и неосознанно принимается многими кинематографистами.

Сценаристы и режиссеры внесемейных фильмов могут сказать в свое оправдание, что они пытались не приукрашивать реальность, а лишь правдиво показать реальную семейную жизнь с ее обманами и изменами, с ее крушениями и кризисами. Но в этом мире, если уж и говорить о его адекватном отражении, есть и другая семейная реальность, не редуцируемая лишь к свободно проявляемой сексуальной активности в массе крат-



косрочных и более-менее длительных сожительств, и статистически она представлена многими миллионами человеческих судеб. Почему же этой семейной правде киноискусство не дает возможности выразиться, почему ей нет выхода на экранный свет?

В массе современной кинопродукции зритель постоянно сталкивается со взрослыми людьми, забывающими, что они отцы и матери прежде всего, незаменимые для своих детей, а потом уже – нуждающиеся в сексуальном удовлетворении мужчины и женщины. Право каждого ребенка на семью, на родных отца и мать постоянно ущемляется в обществе, придающем непомерное значение половой любви супругов и принижающего (особенно в законодательстве о свободе развода) любовь детей к родителям и родителей к детям. Семейное родительство тем и важно, что конкретно воплощает родительскую любовь в конкретную ответственность отца и матери перед детьми и каждым ребенком в отдельности. В отечественных фильмах, увы, семейная сексуальность ничем не отличается от сексуальности сожителей и вообще одиночек, практикующих холостяцкий образ жизни.

Более того, именно погоня за сексуальными наслаждениями внесемейного толка оказывается во многих картинах причиной возникновения адюльтерных и сожительских связей. Разумное самоограничение сексуальности в семье регулируется ролями отца-матери, эффективное осуществление которых исходит из понимания незаменимости себя для ребенка. Отсюда идет и сексуальная незаменимость мужа и жены в противоположность возможности сексуальных заменителей партнеров в добрачных и внебрачных сексуальных контактах. Однако, практика сексуальной заменимости в современных сожительствах, присущая гетерогенным, гендерным отношениям мужчин и женщин автоматически переносится на семейно-брачные отношения супругов и утверждает свободу заменимости отцов и матерей, не считаясь с правами детей на подлинных родителей. И жаль, что в отношении развода наше государство отстаивает интересы не ребенка и не семьи в целом. Эта тенденция в киноискусстве наглядно демонстрируется подменой подлинного родительства суррогатным, легкой заменой подлинных отца и матери замещающими их чужими дядями и тетями. Окончательный итог данного исследования – семейная проблематика в отечественном кинематографе подменена замещающим семью плюрализмом форм сексопартнерства (слава Богу, пока еще гетерогенного, а не гомосексуального).

Создатели кинофильмов должны стремиться к тому, чтобы вся острота современного положения семьи учитывалась в контексте формирования привлекательного имиджа семьи и той семейной идентичности, которая составляет основу национальной идентичности граждан России.

## Примечания

1. См. подробнее о правах детей в либералистской трактовке и в связи с этим о вмешательстве государства в семейную автономию: Антонов А.И., Сорокин С.А. Судьба семьи в России XXI века // М., 2000; Карлсон Аллан. Общество – семья – личность // М., 2003; Карлсон А. Шведский эксперимент в демографической политике // М., 2009.
2. В России принцип майората не действовал, хотя и насаждался «сверху» – в этом собственно следует видеть национальную специфику и самобытность русского народа. См. об этом в связи с «запаздыванием» развития капитализма в России: Синельников А.Б. Трансформация семьи и развитие общества // М.: КДУ, 2008.
3. Бергер Б. Нуклеарная семья как первооснова цивилизации в исторической перспективе. Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология // 2003. № 1.
4. Борисов В.А. Демография. Учебник для вузов // М., 2003.
5. Карлсон А. Общество – семья – личность // М., 2003.
6. Бергер Б. Ук. соч. // С. 98.
7. Попеное Д. Как восстановить нуклеарную семью в современном обществе. Вестник МГУ. Серия 18. Социология и политология // 2003. № 3. С. 104.
8. См. об этом: Фамилистические исследования. Том 1 // М.: КДУ, 2009.
9. Ионин Л.Г. Апдейт консерватизма // М., 2010. С. 214-215.
10. Новости, № 4-5 (294-295) // 02.05.2012.
11. Вестник МГУ. Серия 18. Социология и политология. 2000. № 4. СОЦИС. № 3. 2002. Фамилистические исследования. Том 1 и Том 2 // М., 2009.
12. Гудков Л.К. К проблеме негативной идентификации / Мониторинг общественного мнения / № 5 // 2000. С. 35-44.
13. Дубин Б. Жить в России на рубеже столетий // М., 2007. С. 399.
14. Левада Ю.А. Ищем человека. Социологические очерки. 2000-2005 // М.: Новое издательство, 2006. С. 58.
15. См. о негативной динамике репродуктивных ориентаций и установок: Архангельский В.Н. Факторы рождаемости // М.: ТЕИС, 2006; Семья и рождаемость. Основные результаты выборочного обследования. 2009. Росстат // М., 2010; Мониторинг демографической ситуации в Российской Федерации // М.: КДУ, 2008; Демографические исследования // М.: КДУ, 2009; Фамилистические исследования. Том 1 и 2 // М.: КДУ, 2009; Синельников А.Б., Медков В.М., Антонов А.И. Семья и вера в социологическом измерении (результаты межрегионального и межконфессионального исследования) // М.: КДУ, 2009; Антонов А.И. Семейный образ жизни в сельской России // М.: Ключ-С, 2007.
16. Предварительные итоги Всероссийской переписи населения 2010 года: Стат. сб. Росстат // М.: ИИЦ, 2011.
17. Тоффлер Э. Третья волна // М., 2002.
18. Маклюен М. Средство есть сообщение. В книге: Матвеева Л.В. и др. Психология телевизионной коммуникации // М., 2000. С. 349-361.
19. Матвеева Л.В., Аникеева Т.Я., Мочалова Ю.В. Психология телевизионной коммуникации // М., 2000. С. 119-122 (Раздел «Теория фрейминга»), 2000.
20. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта // М., 2004.
21. Дилтс Р. Фокусы языка. Изменение убеждений с помощью НЛП // Питер, 2010.

## Приложения

### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ СХЕМА ИССЛЕДОВАНИЯ

Целью предпринятого исследования стало определение картины образов семьи и брака, транслируемых современным российским телевидением, каким сферам жизни семьи отдается предпочтение, как изображаются мужчины и женщины в их социальных и семейных ролях, что приоритетно для современной российской семьи; как это отражено в телепрокате.

Материалом исследования стали игровые фильмы, показанные в прайм-тайм на 4 российских каналах, обладающих наибольшей потенциальной аудиторией, по данным рейтингов (например, по материалам сайтов <http://images.yandex.ru/yandsearch/text>, [http://propel.ru/rejting/r\\_tv.php](http://propel.ru/rejting/r_tv.php), <http://brandmedia.ru/>, <http://tvrating.ru/>).

В период с 1 февраля по 15 марта каждый день записывался 1 фильм или 1 серия из сериала, показанные с 19.00 до 23.00 на одном из четырех ведущих Российском канале: Первый, Россия, ТВЦ, НТВ последовательно. Если в соответствующий день в программе канала фильм или сериал не транслировались, то запись проводилась на следующий день из программы очередного канала. Образовавшиеся в результате пропуска заполнялись или фильмами, идущими в эти же числа на другом канале, или же идущими раньше или позже фильма, попадающего в выборку на канале, следующим по очереди.

В проведенном исследовании отобрано и проанализировано 39 фильмов (серий из сериала), показанных в определенное время по выбранным каналам. Для анализа выборки была разработана анкета, которая выделяла демонстрационные характеристики фильма (время показа, жанр, продолжительность, название, режиссер – № 1-12, 26-28), сюжетные (сюжет, интрига – № 13-16, 23-25, 30), структурные (семейные роли и события – № 17-22), функциональные (№ 21, 22), диспозиционные (поведение героев в ключевых сценах, особенности семейного поведения, эмоциональная окраска событий вопросы, определение ситуации героями – № 18, 22, 25, 30). Впоследствии использовалась сводная таблица для подсчета некоторых показателей и ее отдельные части, как самостоятельные таблицы.

Контент-анализ фильмов и телесериалов осуществлялся в рамках теории институционального кризиса семьи на макроуровне и стремился зафиксировать происходящую дезорганизацию и семьи, и общества

на микроуровне социологического объяснения особенностей сюжетов и семейного поведения персонажей посредством эмпирических индикаторов функциональных и структурных изменений. Неравенство семьи среди других социальных институтов обнаруживается в неравенстве семейных и профессиональных ролей личности. Повсеместная распространенность профессиональной занятости женщин ведет не только к ролевому антагонизму, но и к такому сужению круга внутрисемейных ролей, которое сильно снижает статус домашней хозяйки в обществе. Такое статусно-институциональное неравенство провоцирует рост разводов и внебрачных рождений, неполноту и сокращение семейного цикла жизни, распространение альтернативных семье форм одиночно-холостяцкого существования. В итоге, уменьшается доля полных семей с несколькими детьми и в этом смысле сужается пространство нормальной жизнедеятельности семьи, очерчиваемое единством родительства – супружества – родства.

При контент-анализе фильмов<sup>1</sup> (т.е. при выделении аналитических единиц содержания) в качестве объекта исследования рассматривалась семья (не отдельные члены семьи, а семья как целостность и единство людей разного пола и возраста, объединенных общесемейной жизнедеятельностью в рамках отношений родительства – супружества – родства). Предметом исследования выступила представленность в содержании фильмов собственно семейного образа жизни, семейного МЫ в сопоставлении с вне-семейностью (с одиночно-холостяцким, сексуально-партнерским, бездетным стилем жизни, сожительством).

Семейный образ жизни рассматривался через семейное поведение героев, их поведение в различных фазах семейного цикла жизни, в рамках регуляционной структуры поведения, через взаимодействие членов семьи в рамках достижения согласованности на основе позитивного отношения к прочной и стабильной полной семье с несколькими детьми. Сходство в восприятии или зона согласованного восприятия отдельными членами семейных ситуаций и событий, трактовалось как семейность, как общая направленность на семейный образ жизни, на сохранение приверженности семье в череде повседневных событий и жизненных коллизий.

Единицей наблюдения в рамках диспозиционной регуляции поведения и в соответствии с анкетой фильма, кодировочной матрицей, были вы-

---

<sup>1</sup> Программа и методика проведения контент-анализа фильмов разработана и применена Лебедь О.Л. В проведении, анализе фильмов и оформлении результатов контент-анализа принимала участие Лопарева Екатерина.

браны семейные события и взаимодействия членов семьи. Однако в соответствии с визуальной сутью кино как движущихся цепочек изображений, учитывались динамические ряды переплетающихся линий поведения индивидов на основе *субъективных определений ситуаций* участниками семейных событий. Виртуальная реальность предстает в циклах последовательных действий и отношений, в динамике межличностных взаимодействий. В соответствии с традициями контент-анализа классифицировались и статистически учитывались особенности сюжетов, характеристики персонажей и исполняемых ими ролей, структурные и функциональные параметры тех или иных феноменов кинореальности.

С позиций фамилистической социологии важно, что персонажи оценивались как носители семейных или внесемейных ориентаций в пределах возрастных, гендерных и семейных особенностей роли. Подобный ракурс позволяет определять ценностную направленность авторских коллективов: сценаристов, режиссеров, операторов и других создателей фильмов, что имеет значение с точки зрения воздействия кинопродукции на семейные установки населения. Анализ позволил в конечном итоге зафиксировать, как и какая представлена семья в том или ином фильме, какой образ семьи предлагается аудитории.

При первичном просмотре фильмов выяснялись сюжетные линии и взаимосвязи, основные ценностно-смысловые и ролевые коллизии, фиксировались структурные и функциональные параметры персонажей как членов семьи.

При повторном и последующих просмотрах акцент делался на анализ внутрисемейных взаимодействий в рамках теории ролей, учитывались социокультурные взаимодействия и межличностные коммуникации персонажей. В фамилистической теории предполагается, что семейная сплоченность сглаживает антагонизм семейных и профессиональных ролей, смягчает возникающие в связи с этим конфликты, когда роли отца-матери доминируют над супружескими ролями мужа-жены и гендерными ролями мужчины-женщины. Ведущая роль родительских ролей обеспечивается при наличии нескольких детей в семье (благодаря горизонтальным братско-сестринским связям) и элиминируется в случае единственного ребенка, т.к. усиливается конкуренция между мужем и женой за влияние на него (когда вертикальные связи мать-ребенок и отец-ребенок не компенсируются горизонтальными контактами между детьми). Рост значимости горизонтальных связей между гендерными ролями и престижности ролей женщин и мужчин в сопоставлении с родительскими ролями является верным признаком семейной деградации.

В соответствии операциональным определением кризисных тенденций семьи как института и как автономной малой группы основные рабочие гипотезы предполагали, что в отечественных фильмах и сериалах представлены чаще всего семейные коллизии, отражающие современную реальность кризисного состояния семьи и брака. В кинопродукции следует ожидать прямое и косвенное изображение событий, связанных с невыполнением семьей институциональных функций по рождению необходимого для нормального замещения поколений числа детей, по социально приемлемому воспитанию детей и подростков, и, наконец, по надлежащему подержанию существования и здоровья подрастающих поколений.

Одновременно при просмотре фильмов внимание направлено на семьи нормальные (нормативные) по структурно-функциональным критериям (выполнение репродуктивной функции и функции семейной социализации в противовес внесемейной в дошкольных и образовательных учреждениях). Констатация просемейной направленности, определение индивидами различных ситуаций с точки зрения достижения семейной стабильности может считаться индикатором семьецентризма личности даже в тех случаях, когда фактическое семейное состояние нельзя назвать благополучным.

# Приложение № 1

## Список фильмов

№	Дата	Канал	Показ	Время	Название	Режиссер	Жанр	Год	Тип
1	11.02.2011	НТВ	22.10-00.00	1 ч 50 мин	Мсть	С. Либин	Криминальная драма	2010	фильм
2	1.02.2011	Россия	21.00-23.50	2 ч 50 мин	Семейный очаг	О. Перуновская	Мелодрама	2010	сериал
3	30.01.2011	ТВЦ	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Уравнение со всеми неизвестными	Р. Просвирнин	Мелодрама	2008	фильм
4	31.01.2011	ТВЦ	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Уравнение со всеми неизвестными	Р. Просвирнин	Мелодрама	2008	фильм
5	02.02.2011	Россия	21.05-23.00	2 ч 00 мин	Мелодия любви	Е. Дыгубская	Мелодрама	2011	фильм
6	03.02.2011	Первый	21.40-22.40	1 ч 00 мин	Доктор Гырса	Д. Константинов, А. Званцова	Медицинский	2010	сериал
7	04.02.2011	НТВ	22.00-00.00	2 ч 00 мин	День отчаяния	В. Чубриков	Криминальная драма	2010	фильм
8	05.02.2011	ТВЦ	19.05-21.00	2 ч 00 мин	Папа напрокат	А. Литвиненко	Комедия	2008	фильм
9	06.02.2011	Первый	21.40-22.40	1 ч 00 мин	Доктор Гырса	Д. Константинов, А. Званцова	Медицинский	2010	сериал
10	07.02.2011	Россия	18.55-20.00	1 ч 05 мин	Институт благородных девиц	Л. Белозорович, Ю. Попович	Историч. мелодрама	2010-11	сериал
11	08.02.2011	НТВ	19.30-21.50	1 ч 20 мин	Прощай, «Макаров»!	М. Бриус	Боевик	2010	сериал
12	09.02.2011	ТВЦ	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Рассмешить Бога	В. Харченко-Куликовский	Мелодрама	2006	фильм
13	10.02.2011	Россия	21.00-22.50	2 ч 20 мин	Вкус граната	А. Лобанова, Н. Агаджанова	Историч. мелодрама	2011	сериал
14	17.02.2011	Россия	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Вкус граната	А. Лобанова, Н. Агаджанова	Историч. мелодрама	2011	сериал
15	12.02.2011	ТВЦ	21.00-22.30	1 ч 30 мин	Фото моей девушки	А. Колмогоров	Мелодрама	2010	фильм
16	13.02.2011	Россия	21.05-23.00	1 ч 55 мин	Обет молчания	О. Доброва-Куликова	Мелодрама	2011	фильм
17	14.02.2011	ТВЦ	21.00-23.00	2 ч 00 мин	Заза	А. Сипкин	Лирическая комедия	2008	фильм
18	16.02.2011	НТВ	19.30-21.30	2 ч 00 мин	Пагоня за тенью	Г. Киреева	Детектив	2009	сериал
19	21.02.2011	Первый	21.30-22.30	1 ч 00 мин	Золотой капкан	С. Дремов	Приключения, боевик	2010	сериал

# Список фильмов (продолжение)

№	Дата	Канал	Показ	Время	Название	Режиссер	Жанр	Год	Тип
20	18.02.2011	Россия	18.55-20.00	1 ч 05 мин	Институт благородных девиц	Л. Белозорович, Ю. Попович	Историческая мелодрама	2010-11	сериал
21	19.02.2011	Россия	19.15-21.15	2 ч 00 мин	Темные воды	А. Сеитаблаев	Мелодрама	2011	фильм
22	20.02.2011	Россия	21.05-23.00	1 ч 55 мин	Дорогая моя доченька	Д. Ахундадзе	Мелодрама	2011	фильм
23	28.02.2011	ТВЦ	21.00-23.00	2 ч 00 мин	Не забывай	О. Никольская-Басова, В. Басов	Военный, мелодрама	2008	сериал
24	22.02.2011	НТВ	19.30-22.15	2 ч 45 мин	Стреляющие горы	Р. Уразов	Боевик	2010	сериал
25	23.02.2011	ТВЦ	19.10-21.00	1 ч 50 мин	Ландыш серебристый	Т. Кеосаян	Мелодрама	2000	фильм
26	24.02.2011	Первый	21.30-22.30	1 ч 00 мин	Золотой колпак	С. Дремов	Приключения	2010	сериал
27	25.02.2011	Россия	21.00-23.50	2 ч 50 мин	На солнечной стороне улицы	В. Краснополский, В. Усков	Драма	2011	сериал
28	26.02.2011	ТВЦ	21.00-23.15	2 ч 15 мин	Золотой ключик	З. Ройзман	Комедия	2008	фильм
29	27.02.2011	Россия	20.20-02.20	2 ч 00 мин	У реки два берега	А. Кананович	Мелодрама	2011	фильм
30	08.03.2011	Первый	19.00-21.00	2 ч 00 мин	Любовь и голуби	В. Меньшов	Комедия	1984	фильм
31	02.03.2011	НТВ	19.25-21.00	1 ч 35 мин	Мент в законе	С. Егоров, С. Попов	Детектив	2008	сериал
32	03.03.2011	Первый	21.30-22.30	1 ч 00 мин	Любовь без правил	А. Святозаров	Мелодрама	2010	сериал
33	04.03.2011	Россия	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Откройте, это я!	К. Оганесян	Мелодрама	2011	сериал
34	05.03.2011	ТВЦ	19.10-21.00	1 ч 50 мин	Моя старшая сестра	А. Азаров	Мелодрама	2008	фильм
35	06.03.2011	Россия	21.05-23.00	2 ч 00 мин	Любовь и нежного перца	В. Балкашинов	Мелодрама	2011	фильм
36	07.03.2011	Первый	21.30-22.30	1 ч 00 мин	Возмездие	Б. Дробязко, К. Капица	Детектив	2009	сериал
37	09.03.2011	Россия	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Голубка	Р. Просвирнин	Мелодрама	2011	сериал
38	10.03.2011	Россия	18.55-20.00	1 ч 05 мин	Институт благородных девиц	Л. Белозорович, Ю. Попович	Историческая мелодрама	2010-11	сериал
39	15.02.2011	ТВЦ	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Каменская	Ю. Мороз	Детектив	2007	сериал
40	01.03.2011	ТВЦ	21.00-22.50	1 ч 50 мин	Каменская 2	Ю. Мороз	Детектив	2009	сериал



## Приложение № 2

Семейный статус персонажей и героев  
(варианты брачно-семейной структуры)

Семейный статус	Официальный брак	Гражданский брак	Одинок (не замужем, холост)	В разводе	Непонятно (по серии / по фильму)	Мать-одиночка
<b>Первый главный герой (1П)</b>	15: Месть, Семейный очаг, Уравнение со всеми известными, Мелодия любви, День отчаяния, Обет молчания, Золотой капкан, Стреляющие горы, Ландыш серебристый, У реки два берега, Любовь и голуби, Любовь без правил, Любовь и немного перца, Возмездие, Голубка	1: Каменская	8: Институт благородных девиц, Вкус граната, Фото моей девушки, Погоня за тенью, Темные воды, Не забывай, Моя старшая сестра, Голубка		4: Доктор Тырса, Погоня за тенью, Мент в законе, Откройте, это я!	4: Папа нарпокат, Заза, На солнечной стороне улицы, Не забывай
<b>Второй главный герой (2-й 1П)</b>	12: Месть, Мелодия любви, День отчаяния, Обет молчания, Золотой капкан, Темные воды, Стреляющие горы, Ландыш серебристый, На солнечной стороне улицы, Любовь и голуби, Возмездие, Голубка	1: Каменская	8: Институт благородных девиц, Вкус граната, Фото моей девушки, Заза, Не забывай, Мент в законе, Моя старшая сестра, Любовь и немного перца	4: Любовь без правил, Доктор Тырса, У реки два берега, Откройте, это я!	1: Погоня за тенью	
<b>Не главный герой</b>	10: Мелодия любви, Рассмешить Бога, Вкус граната, Фото моей девушки, Стреляющие горы, Любовь без правил, Голубка, Любовь и немного перца, Возмездие, Каменская		14: Месть, Уравнение со всеми известными, Институт благородных девиц, Обет молчания, Заза, Золотой капкан, Темные воды, Не забывай, Ландыш серебристый, Голубка, На солнечной стороне улицы, У реки два берега, Любовь и голуби, Мент в законе, Откройте, это я!	1: Семейный очаг	2: Папа нарпокат, Погоня за тенью	3: Рассмешить Бога, Не забывай, Моя старшая сестра

## Приложение № 3

Представлены анкеты фильмов внесемейных фильмов «Семейный очаг», «Заза» и семейно-ориентированных фильмов «Папа напрокат», «Моя старшая сестра». Выбранные варианты ответов выделены курсивом.

### Анкета фильма «Семейный очаг»

1. Дата	25.01.2011
2. Время показа	21.00-23.50
3. Канал	Россия
4. Название	Семейный очаг
5. Режиссер	О. Перуновская
6. Год выпуска	2011
7. Страна-производитель	Россия
8. Жанр	Мелодрама
9. Продолжительность	2 ч 5 мин
10. Фильм или сериал	Сериал
11. Номер серии	3, 4
12. Количество серий в сериале	8
13. Время действия (времена)	Наше время (2000-е гг.)
14. Место действия	Россия
15. Соблюден ли исторический контекст или транслируются современные (социальные и этические) нормы	В соответствии с литературой
16. Актеры (главный герой)	Известная актриса Д. Повереннова
17. Главный герой	Жена и мать, известная журналистка, имеет дочь, отца, встречает свою первую любовь, и на этом строится развитие сюжета
18. Семейная роль	Жена
18.1.1. Персонаж	Жена
18.1.2. Оценивание роли	Неопределенно
18.1.3. Основной контекст семейной роли (фрейм), (описание)	Известная радиоведущая Анастасия, имеет семью, мужа, дочь, жилье; ее отец попадает в больницу с инфарктом, его лечащий врач – первая любовь главной героини; у мужа возникает роман на работе; в свое время вышла замуж не по любви, а по симпатии, дружбе, потому что <b>этого от нее ждали</b>
18.2.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Муж
18.2.2. Оценивание По-разному.	Другое. Неоднозначно, спокойный, тихий, творческий, семьянин, очень аккуратный и вежливый, тщательно следящий за собой и своим внешним видом, на работе возникает роман с молодой артисткой, которому он потом и сам не рад
18.2.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	У мужа возникает интрижка на работе, молодая актриса-провинциалка поддалась обаянию автора пьесы, в которой играет главную роль

- 18.3.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Дочь*
- 18.3.2. Оценивание** *Нейтрально*
- 18.3.3. Основной контекст семейной роли** *У юной дочери роман, она осуждающе отнеслась к матери, когда увидела ее целующейся в машине не с отцом, а с другим мужчиной*
- 18.4.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Возлюбленный, первая любовь главной героини*
- 18.4.2. Оценивание** *Позитивно*
- 18.4.3. Основной контекст семейной роли** *Хороший профессионал, врач, в юности был послан в Чечню, писал, долго любил главную героиню, и при новой встрече чувства вспыхивают вновь*
- 18.5.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Отец главной героини*
- 18.5.2. Оценивание** *Позитивно (в первых 2 сериях)*
- 18.5.3. Основной контекст семейной роли** *Выступает объектом заботы и внимания дочери и нынешней жены (не матери своей дочери)*
- 19. Наличие и количество детей** *Один*
- 20. Место проживания детей** *С обоими родителями*
- 21. Возраст 1-го ребенка** *Юноша/девушка (18-21)*
- 22. Семейные события** *Адультер*  
*Другое встреча с «первой любовью», вспыхнули прежние чувства*
- 23. Сюжет (т.е. ключевые события)** *Известная радиоведущая Анастасия имеет семью, мужа, дочь, жилье; ее отец попадает в больницу с инфарктом, его лечащий врач – первая любовь главной героини; у мужа возникает роман на работе*
- 24. Интрига (т.н. кульминация, тайна, загадка, которая по-другому позволяет взглянуть на всю ситуацию в целом)** *Дочь главной героини попадает в ситуацию, когда возлюбленный мамы помогает ей, и она по-другому начинает оценивать его*
- 25. Оценивание событий** *В отдельных ситуациях – позитивно, в отдельных – негативно*
- 26. Возрастная адресованность** *Для всех. Для семейного просмотра*
- 27. Время, посвященное семейным событиям** *Основное (семейная сага)*
- 28. Время, посвященное внесемейным событиям** *Больше половины*
- 29.1. Семейный статус главного героя** *Официальный брак*
- 29.2. Семейный статус второго главного героя** *Возлюбленный главной героини*  
*Другое. В разводе с первой женой, объект «первой любви» главной героини*
- 30. Язык** *Любовник*
- 30.1. Как называются события** *«Интрижка», встреча с первой любовью, появление поклонника*
- 30.2. Какие слова употребляют для обозначения семейных ролей**
- 30.3. Какие родственные связи упоминаются** *Жена отца*

### Анкета фильма «Заза»

1. Дата	14.02.2011
2. Время показа	21.00-23.00
3. Канал	ТВЦ
4. Название	«Заза»
5. Режиссер	А. Силкин
6. Год выпуска	2008
7. Страна-производитель	Россия
8. Жанр	Лирическая комедия, мелодрама
9. Продолжительность	2 ч 00 мин
10. Фильм или сериал	Фильм
11. Номер серии	
12. Количество серий	
13. Время действия (период)	Наше время (2000-е гг.)
14. Место действия	Россия
15. Соблюден ли исторический контекст или транслируются современные (социальные и этические) нормы в соответствии с современными нормами и реалиями	
16. Актеры (главный герой)	Средней степени известности (А. Дмитриева)
17. Главный герой	Женщина среднего возраста едет в крупный город (Москву) навестить сына-студента, где встречает молодого человека, примерно ровесника сына, с которым у нее случается бурный роман
18. Семейная роль (выбрать)	Мать
18.1.1. Персонаж (семейно-родственный статус героя)	Мать
18.1.2. Оценивание	Неопределенно
18.1.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Мать едет навестить взрослого сына в город, где он учится, по дороге знакомится с ровесником сына и у них возникает случается страстный роман
18.2.1. Персонаж по отношению к главному герою (Семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Сын главной героини
18.2.2. Оценивание	По-разному в течение фильма
18.2.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Мать приезжает провести сына из другого города, но он уезжает с друзьями в ночной клуб, зная, что она приехала, негативно относится к ее роману с молодым человеком, любит мать, ценит ее заботу и внимание, переживает за нее, но слабо проявляет это в действиях
18.3.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус)	Молодой возлюбленный главной героини (матери)

**18.3.2. Оценивание** *Позитивно*

**18.3.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)** *Молодой человек поначалу изображается как скептик и циник, вступает в ни к чему не обязывающие отношения с новой знакомой, но потом влюбляется в главную героиню, проявляет себя как романтик, спешит на вокзал, когда узнает, что она уезжает и признается ей в любви по громкой связи поезда*

**18.4.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Ровесник главной героини, влюбленный в нее*

**18.4.2. Оценивание** *Позитивно*

**18.4.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)** *Приезжает за ней в Москву спокойный, привычный, прощающий, но к нему у Азалии (Зазы) нет страсти*

**19. Наличие и количество детей** *Один*

**20. Место проживания детей** *Живет отдельно, самостоятельно Учится в другом городе (в Москве)*

**21. Возраст 1-го ребенка** *Юноша/девушка (18-21). Взрослый, студент*

**22. Семейные события** *Встреча с сыном*  
*Другое (указать). Романтические отношения с молодым поклонником*

**23. Сюжет (т.е. ключевые события) (описание)** *Мать едет навестить взрослого сына в Москву, где он учится, по дороге знакомится с молодым (примерно ровесником сына) человеком, с которым у нее случается роман*

**24. Интрига (т.н. кульминация, тайна, которая по-другому позволяет взглянуть на всю ситуацию в целом)** *Новый возлюбленный и сын – почти ровесники*

**25. Оценивание событий** *В позитивном ключе*

**26. Возрастная адресованность** *Для всех*

**27. Время, посвященное семейным событиям** *Меньше половины*

**28. Время, посвященное внесемейным событиям** *Больше половины*  
*Другое. Основная часть времени посвящена романтическим, любовным отношениям*

**29.1. Семейный статус главного героя** *Неопределенный*  
*Другое. Мать-одиночка вырастила сына одна, отец – однокурсник, который про сына не знает*

**29.2. Семейный статус второго главного героя** *Холост*  
*Другое. Имеет подругу*

**30. Язык** *Возлюбленный*

**30.1. Как называются события, написать** *Роман*

**30.2. Какие слова употребляют для обозначения семейной ролей**  
*Молодой любовник, поклонник*

**30.3. Какие родственные связи упоминаются** *Мать-сын*

### Анкета фильма «Папа напрокат»

1. Дата	05.02.2011
2. Время показа	19.05-21.00
3. Канал	ТВЦ
4. Название	«Папа напрокат»
5. Режиссер	А. Литвиненко
6. Год выпуска	2008
7. Страна-производитель	Россия
8. Жанр	Комедия
9. Продолжительность	1 ч 55 мин
10. Фильм или сериал	Фильм
11. Номер серии	
12. Количество серий	
13. Время действия (времена)	Настоящее время (2000-е гг.)
14. Место действия	Россия
15. Соблюден ли исторический контекст или транслируются современные (социальные и этические) нормы	В соответствии с современными нормами и реалиями
16. Актер (главный герой)	Известный
17. Главный герой	Молодая успешная мать-одиночка растит сына, когда сталкивается с настоящей потребностью сына иметь рядом отца, оплачивает услуги мужчины, выполняющего роль наставника, сопровождающего сына, а по сути – функциональную «роль» отца
18. Семейная роль	Мать
18.1.1. Персонаж главного героя (семейно-родственный статус)	Мать
18.1.2. Оценивание	Позитивно
18.1.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Мама одна растит сына, очень любит его и много работает, чтобы заработать для него самое-самое лучшее, но в результате у него есть все, но он мало видит маму, и ребенку не хватает папы
18.2.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Сын
18.2.2. Оценивание	Позитивно
18.2.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Мечтает о папе и признает за папу первого мужчину, который выдает себя за его отца
18.3.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Отец ребенка

- 18.3.2. Оценивание** *Неопределенно*  
Другое. Скорее негативно
- 18.3.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)** *Практически не участвует в воспитании сына, у них не сложилось контакта при встрече с сыном в фильме*
- 18.4.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Выполняющий роль приходящего отца «папа напрокат»*
- 18.4.2. Оценивание** Другое. По-разному
- 18.4.3. Основной контекст семейной роли (фрейм) (описание)** *Выполняет роль сначала гувернера и выдает себя за отца перед ребенком, но постепенно и сам привязывается к нему; со временем его профессиональная жизнь налаживается, и он возвращается к мальчику и его маме (возможно, в качестве второго мужа и отчима)*
- 19. Наличие и количество детей** Один
- 20. Место проживания детей** С матерью
- 21. Возраст ребенка** Младший школьник (7-11 л. )
- 22. Семейные события** *Воспитание детей.*  
*Поиск родителей отца, мальчик очень хочет иметь отца в реальности, рядом*  
Другое. Мать-одиночка воспитывает сына, в браке не была
- 23. Сюжет (ключевые события)** *Мать растит ребенка одна, а ребенок всей душой мечтает об отце и принимает за него*
- 24. Интрига (кульминация, тайна, которая по-другому позволяет взглянуть на всю ситуацию в целом)** *Сначала выполняет «роль отца» по найму, но это перерастает в искреннее чувство привязанности к ребенку, а потом и к его матери*
- 25. Оценивание событий** В позитивной ключе
- 26. Возрастная адресованность** Детям  
*Средний возраст (30-35 и далее)*  
Для семейного просмотра
- 27. Время, посвященное семейным событиям** Основное
- 28. Время, посвященное внесемейным событиям** Эпизодически
- 29.1. Семейный статус главного героя** Мать-одиночка
- 29.2. Семейный статус второго главного героя** Сын
- 29.3. Семейный статус неглавного героя** Отец ребенка. Неопределенный
- 29.4. Семейный статус второго неглавного героя** Играет роль «папы». Одинок
- 30. Язык**
- 30.1. Как называются события** *Выполняет роль папы по найму за деньги*
- 30.2. Какие слова употребляют для обозначения семейной роли** *«Папа напрокат»*
- 30.3. Какие родственные связи упоминаются** *Отец ребенка*

### Анкета фильма «Моя старшая сестра»

1. Дата	10.03.2011
2. Время показа	19.10-21.00
3. Канал	ТВЦ
4. Название	«Моя старшая сестра»
5. Режиссер	А. Азаров
6. Год выпуска	2011
7. Страна-производитель	Россия
8. Жанр	Мелодрама
9. Продолжительность	1 ч 55 мин
10. Фильм или сериал	Фильм
11. Номер серии	
12. Количество серий	
13. Время действия (времена)	Настоящее время (2000-е гг.)
14. Место действия	Россия
15. Соблюден ли исторический контекст или транслируются современные (социальные и этические) нормы	Другое (указать). Часть событий 90-х гг. В соответствии с современными нормами и реалиями
16. Актер (главный)	Малоизвестный
17. Главный герой	Молодая успешная женщина, к которой приезжают брат и сестра по отцу от второго брака (сводные), о которых она не подозревала
18. Семейная роль	Сестра
18.1.1. Персонаж главного героя	Сестра
18.1.2. Оценивание	Другое. В различных ситуациях по-своему, по-разному
18.1.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	К молодой, красивой, профессионально успешной, финансово независимой женщине приехали ее сводные сестра и брат за помощью, т.к. их родители умерли, и они остались одни
18.1.4. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Сводная сестра
18.2.1. Оценивание	По-разному
18.2.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Ведет себя в жизни взрослее, чем могла бы соответственно возрасту, приезжает со своим братом к сестре в Москву за помощью и поддержкой: ведут себя эгоистично, так как считают, что сестра им «должна», обязана помогать в ущерб своим интересам, потому что они – ее родственники, они младше, и потому что она успешна, и у нее есть деньги
18.3.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)	Сводный брат
18.3.2. Оценивание	По-разному
18.3.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)	Сводный брат приезжает со своей родной сестрой к сводной к сестре за помощью и поддержкой; они ожидают заботы и помощи от нее, так как они ее родственники



- 18.4.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Мать сводных брата и сестры*
- 18.4.2. Оценивание** *Позитивно*
- 18.4.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)** *Мать писала письма детям от имени отца, чтобы поддерживать в них веру в то, что отец о них (детях) помнит, уехал на заработки, и он их не бросил*
- 18.5.1. Персонаж по отношению к главному герою (семейно-родственный статус по отношению к главному герою)** *Мать главной героини*
- 18.5.2. Оценивание** *Негативно*  
*Другое. Отстаивает интересы дочери*
- 18.5.3. Основной контекст семейной роли (фрейм)** *Вырастила дочь одна, многое вложила в нее, не принимает новоявленных родственников, практически выгоняет их, манипулирует дочерью, считает дочь за «функционального мужа»*
- 19. Наличие и количество детей** *Один*  
*Двое*  
*Другое 3 (1+2) в двух браках*
- 20. Место проживания детей** *Живет отдельно, самостоятельно*  
*Другое. После смерти матери ищут родственников*
- 21.1. Возраст 1-го ребенка** *Взрослый (25-30)*
- 21.2. Возраст 2-го ребенка** *Подросток (12-17)*
- 21.3. Возраст 3-го ребенка** *Младший школьник*
- 22. Семейные события** *Поиск родителей (отца)*  
*Поиск родственников – поиск сестры*  
*Другое. Встреча сводных сестер и брата*
- 23. Сюжет (ключевые события)** *Приезжает со своим братом к сестре за помощью и поддержкой, проявляют эгоизм, т.к. считают, что им сестра «должна» помогать в ущерб своим интересам, т.к. они – ее родственники, но потом они начинают нравиться друг другу, просыпаются родственные чувства*
- 24. Интрига (кульминация, тайна, которая по-другому позволяет взглянуть на всю ситуацию в целом)** *Разочарование, когда узнают, что отец не писал им (это делала их мать), нашли родственников*
- 25. Оценивание событий** *В позитивной ключе*
- 26. Возрастная адресованность** *Для семейного просмотра*
- 27. Время, посвященное семейным событиям** *Основное (семейная сага)*
- 28. Время, посвященное внесемейным событиям** *Меньше половины*
- 29. Семейный статус главного героя** *Другое. Одинока*
- 29.1. Семейный статус второго неглавного героя** *Другое. Отец главной героини два раза был женат, в обоих браках дети*
- 30. Язык**
- 30.1. Как называются события** *Поиск родных*
- 30.2. Какие слова употребляют для обозначения семейной роли** *Сестра, брат, мать, дочь, отец*
- 30.3. Какие родственные связи упоминаются** *Сводная сестра*

## Заключение

Требуется множество условий, необходимых для того, чтобы традиционное прокатное кино активнее участвовало в позитивном формировании коллективной идентичности россиян, переживающей довольно глубокий и затяжной кризис. В концентрированном виде проблема заключается в том, что отечественные фильмы редко появляются на экранах кинозалов, а когда появляются, публика, мягко говоря, идет на них не так охотно, как того хотелось бы их создателям, инвесторам и т.д.

Искать выход из этого противоречия необходимо, прежде всего, самим создателям фильмов. Они же, зачастую повинувшись инерции советских времен и смещая объективную расстановку акцентов в проблеме, уповают на развитие кинопроката. Одни, ссылаясь на опыт Франции, склоняют государство фактически к введению налога на купленный зрительский билет, другие требуют от государства финансирования кинопроката и расширения, опять же, на деньги налогоплательщиков сети кинотеатров. Третьи идут дальше в надежде на существование реальной возможности обособленного показа отечественных картин. Четвертые требуют квотирования кинопоказа. По сути, речь идет о том, чтобы перенести центр тяжести с фильмопроизводства на кинопрокат. «Надо, – утверждает, например, А. Сокуров, – создавать национальный прокат заново... надо биться за каждый кинотеатр в каждом городе, в каждом небольшом поселке. Чтобы там было место, где показывается именно национальное кино. В таком кинотеатре не должно быть ни одной западной картины. По крайней мере, в течение пяти-семи лет. Надо действовать» [1]. Но ведь подобным образом уже действовали. В 1990-е гг. государство создало сеть Центров российской кинематографии. Результат известен: киноэкономика отвергла их, напомнив создателям фильмов, что причину отсутствия должного коммуникативного контакта с потенциальной публикой надо искать, прежде всего, в самих себе, учась, в частности, у своего главного конкурента.

Как известно, в настоящее время в Голливуде систематически тестируются названия новых картин, синопсисы, кастинг, проекты рекламных кампаний. Проводятся также пробные показы фильмов на завершающей стадии работы над ними. И фильмы дорабатываются с учетом зрительской реакции во время пробного показа. Нельзя не видеть, что уже одна эта работа дает большое преимущество американским фильмам на нашем рынке. Так почему бы и в российской кинематографии не сделать пробный кинопоказ и подобного рода исследования кинопроектов неотъемлемой составляющей киноиндустрии?

Рано или поздно пробный показ вкупе с соответствующими исследованиями производственной и маркетинговой ориентации все же внедрится в российское кино. Если же этот процесс ускорить, то остро вставшая перед государственным регулированием и кинобизнесом задача повышения конкурентоспособности отечественного кино и его вклада в упрочение коллективной идентичности россиян будет решаться намного эффективнее. Коль скоро это так, то почему бы сейчас, хотя бы в рамках работы кинотеатра «Художественный», что в столице, не решить подобную задачу усилиями Комитета по культуре Москвы и Министерства культуры РФ?

Вопрос слишком серьезный, чтобы его можно было игнорировать. Но поскольку он игнорируется, обратим внимание, что отчужденность зрителей от российского кино не следует интерпретировать односторонне – как свидетельство того, что оно слабо участвует в формировании коллективной идентичности. Нет необходимости доказывать, что из-за низкой конкурентоспособности российское кино крайне мало внедряет в массовое сознание позитивные образы мировидения и социального действия, национальную картину мира в разнообразных ее проявлениях. Но те же проявления зрительской отчужденности от российского кино могут быть проинтерпретированы и как фактор неприемлемого воздействия на аудиторию. Речь пойдет на этот раз уже о воздействии в плане формирования негативной коллективной идентичности, которую демонстрируют сегодня миллионы россиян, в поиске теплого местечка покидающих «эту страну».

Механику воздействия кино на формирование негативной коллективной идентичности можно объяснить, обратившись к исследованиям социальных психологов. Замечалась она, впрочем, и до возникновения этой науки в ее экспериментальной разновидности. Показательна в этом отношении мысль Гёте, касающаяся воздействия на человека красоты: «Человеческий дух оказывается в прекрасном состоянии, когда он почитает, когда он поклоняется, когда он возвышает какой-то объект и сам им возвышается» [цит. по: 2, с. 253]. Возвышается, естественно, своей приобщенностью к конкретному объекту, духовным родством с ним. Таким объектом может быть, в частности, национальное кино, о чем свидетельствуют, к примеру, реалии культурной жизни США, где доля национальных фильмов составляет 95 % кинорынка. И эти фильмы являются предметом обоснованной национальной гордости американцев. Являются таковым во многом еще и потому, что их смотрит, им поклоняется и психологически ими возвышается почти весь остальной мир в известных его демографических сегментах. Но что происходит, если зритель не дорожит националь-

ным кинематографом, отворачивается от его героев и воссоздаваемой им картины мира и, в то же время, поклоняется импортному зрелищу с его героями и картиной мира, психологически возвышает себя своим духовным родством с импортным зрелищем? В таком случае национальный кинематограф не становится той ценностью, которая психологически способна связывать его со страной, усиливать его национально-культурную идентичность. Не становится, поскольку улучшение его социальной идентичности и самооценки при этом исключается.

Переходя от теоретических выкладок к фактам кинематографической жизни российского общества, отметим, что в стране ценностная отчужденность как минимум каждого третьего кинопосетителя от российских фильмов сопрягается с почитанием зарубежного кино, воссоздающего картину жизни и культуру других стран. Особенно существенно при этом то, что национально-коллективная идентичность многих из этих кинопосетителей в кризисном состоянии. Эти люди строят или уже имеют конкретные планы поиска места жительства за пределами России. Попутно заметим, что сегодняшняя Россия представляет собой некий демографический сосуд, весьма динамично соединенный с демографическими сосудами Центральной Азии и других регионов. Сочетаясь вместе, три названных фактора – отчужденность от российского кино, почитание зарубежного и кризис национально-культурной идентичности – вызывают еще большее ослабление чувства патриотизма у соответствующих зрителей, а через них и ее диффузию в широкой народной среде. Осуществлять на должном уровне востребованную государством работу по патриотическому воспитанию национальное кино в этом социальном пространстве практически не может. И это в ситуации, тревожной для исторических судеб России, диаспоризации ее населения в результате демографического перемещения народных масс в упомянутых сосудах. Кое-что на этот счет подсказывает такая аналогия. В лиственном лесу однажды появляются маленькие хвойные деревья. Проходят годы, и лес становится уже хвойным.

К счастью, не перевелись зрители, сохраняющие чувство сродненности с российским кинематографом, даже, несмотря на то, что должным образом удовлетворить его он в сегодняшнем состоянии не способен. Благоприятные для отечественного кино зрительские установки продиктованы, скорее, общим патриотическим настроем определенной части россиян, верящих и надеющихся на достойное будущее российского кинематографа. Отечественное кино в большом долгу перед ними. Как и государственные структуры, разрабатывающие и осуществляющие практическую кинополитику.

## Литература

1. Известия. 3 сентября, 2012 г.
2. *Marcuse, H.* Über den affirmativen Character der Kultur // Kritische Kommunikationsforschung. Aus der Zeitschrift der Sozialforschung. // München, 1973.

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
-----------------------	---

## **ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.**

### **СОЦИАЛЬНОЕ РЕГУЛИРОВАНИЕ КИНОПРОЦЕССА**

<b>Глава I. Механизмы социальной организации кинопроцесса</b> .....	12
§ 1. В силовом поле Голливуда .....	12
§ 2. Коллективное «мы» и его формирование.....	16
§ 3. Союз рынка, государства и общественности.....	20
§ 4. Почему необходимо регулирование «сверху»? .....	22
§ 5. Оценка фильма в системе социального контроля.....	27
§ 6. «Анатомия» общественной ценности фильма .....	28
§ 7. Социальные санкции в пространстве кинопроцесса .....	29
§ 8. Экскурс в историю регулирования «сверху» .....	31
§ 9. Комплексная оценка фильма .....	36
§ 10. Общественная наука как фактор модернизации кино в России .....	40
§ 11. Современная проблематика социального регулирования кинопроцесса .....	44
<b>Глава II. Кино в современной культуре: опыт системного подхода</b> .....	48
§ 1. Искусство как система.....	49
§ 2. Кинематограф в системе искусств .....	53

## **ЧАСТЬ ВТОРАЯ.**

### **КИНО В ФУНКЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ И ПОДДЕРЖАНИЯ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (CASE STUDY)**

<b>Глава I. Постановка проблемы:</b> <b>кино в социально-функциональной перспективе</b> .....	66
§ 1. Российская история как история распада и восстановления империи.....	66
§ 2. Коллективная идентичность как проблема, острота которой осознается в периоды распада империи .....	68

§ 3. Регресс как признак переходной ситуации и как составная часть прогресса.....	70
§ 4. Кино в функции формирования и поддержания коллективной идентичности .....	72
§ 5. Распад империи как Вызов. Экскурсы в эпохи социальной аномии .....	74
§ 6. Социальная аномия рубежа XIX-XX веков как следствие распада российской империи и ее исторические прецеденты .....	77
§ 7. От констатации социальной аномии к открытию варварства как внутрицивилизационного феномена.....	81
§ 8. Оmassовление как следствие распада имперской идентичности и популярность кино в этом контексте .....	82

## **Глава II. Кино как средство массового воздействия и его потенциал в формировании и поддержании коллективной идентичности ..... 86**

§ 1. Кино как средство массового воздействия .....	86
§ 2. Кино как зрелище. Определение зрелища как социальности в ее элементарной форме .....	87
§ 3. Зрелище как объект изучения психологии масс .....	90
§ 4. Зрелище как политический и мифологический феномен .....	92
§ 5. Особенности функционирования зрелища в ситуации социальной аномии. Социальная аномия как следствие перехода от традиционного к индустриальному обществу .....	94
§ 6. Суггестивный фактор массовой коммуникации. Регрессивный аспект зрелища как средства массового воздействия .....	97
§ 7. Новая коммуникативная ситуация в эпоху оmassовления. С. Эйзенштейн: поиск резервов чувственного мышления.....	99
§ 8. Ф. Ницше: ранний прогноз о реальности варварства в XX веке.....	101
§ 9. Коммуникативный фактор как предпосылка становления коллективной идентичности нового типа.....	103

## **Глава III. Социально-психологические предпосылки неизбежности формирования новой коллективной идентичности ..... 109**

§ 1. Процессы оmassовления в российской истории и русская революция как Реформация по-евразийски .....	109
§ 2. Российская ситуация «детерриторизации» с точки зрения постмодерна.....	110
§ 3. Слагаемые новой коллективной идентичности. Экскурс в историческую психологию.....	114

<b>Глава IV. Становление коллективной идентичности в границах гештальта рабочего.....</b>	<b>118</b>
§ 1. История культуры XX века как выражение гештальта рабочего.....	118
§ 2. Культура эпохи «гештальта рабочего»: от индустриализации к деперсонализации. Деперсонализация как признак новой коллективной идентичности.....	121
§ 3. Деперсонализация в советском варианте: А. Довженко .....	123
§ 4. К вопросу о вкладе рабочего класса в духовную культуру.....	129
§ 5. Духовный потенциал городского фольклора в гештальте рабочего и его роль в формировании новой коллективной идентичности с помощью экрана .....	132
<b>Глава V. «Культурные герои» мифа в экранном воплощении. Трикстерское начало в героях советского кино .....</b>	<b>136</b>
§ 1. Лиминальный аспект большевистской утопии. Утопия как признак новой коллективной идентичности.....	136
§ 2. Смех и миф как слагаемые новой коллективной идентичности в ее экранных формах .....	139
§ 3. Новый герой экрана как трикстер. Смех на экране и его фольклорное происхождение.....	142
§ 4. Стихия антиповедения на экране: вариант Г. Козинцева и Л. Трауберга .....	145
§ 5. Культура «гештальта рабочего» на экране: трикстерское начало в новых культурных героях на экране.....	148
§ 6. Экранная трикстериада: фильмы А. Довженко и М. Ромма.....	151
§ 7. Режиссер советского кино и сопровождающая его аура демиурга новой идентичности.....	155
§ 8. Культура «гештальта рабочего»: свертывание процессов индивидуализации. Ренессанс авантюрных сюжетов на экране как следствие этого процесса.....	157
<b>Глава VI. Закат либеральной эпохи с присущей ей индивидуализацией. Трансформация индивидуальных ценностей в контексте гештальта рабочего.....</b>	<b>162</b>
§ 1. Становление культуры гештальта рабочего: от индивида к типу. Отражение этого процесса на экране.....	162
§ 2. Кинематограф эпохи «гештальта рабочего»: реабилитация дионисийского комплекса на российском экране .....	165
§ 3. Политика подхватывает эстафету художественного авангарда. Политический конструктивизм в жизни и на экране.....	167



§ 4. Вождь как культурный герой. Архетипическое измерение образа вождя на экране как раздел в психологии масс: вариант М. Чиаурели.....	171
§ 5. Кино как реабилитация мифологической реальности. Миф как слагаемое новой коллективной идентичности.....	176

## **Глава VII. Воссоздаваемая кино картина мира как выражение новой коллективной идентичности .....**

183

§ 1. Мифологизация истории на экране. История как слагаемое новой коллективной идентичности.....	183
§ 2. Значимость деяний предков для поддержания и утверждения коллективной идентичности: вариант Сталина и вариант Гитлера.....	186
§ 3. Следы оппозиции между модерном и романтизмом в реабилитации в годы второй мировой войны русской и немецкой национальной идеи.....	190
§ 4. Религиозные коннотации революции. Политика как светская религия.....	195
§ 5. Взрыв хилиастического комплекса в русской революции и его влияние на духовный потенциал советского кино .....	199
§ 6. Образ революции в сознании наших современников как «неодухотворенного буйства». Стремление режиссеров эпохи оттепели противостоять утрате кинематографом сакрального начала.....	202

## **ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ.**

## **ТЕЛЕКИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КАРТИНА СЕМЕЙНОГО МИРА**

### **Глава I. Репрезентация семьи и брака в кинопрограммах телевидения.....**

210

§ 1. Вступительные замечания.....	210
§ 2. Исторические изменения института семьи и необходимость их учета в современной кинопродукции .....	214
§ 3. Семейные изменения и цели семейно-демографической политики, их отражение в общественном мнении .....	227
§ 4. Методология социологического анализа внесемейной направленности теле- и кинофильмов .....	239
§ 5. Результаты контент-анализа образов брака и семьи в отечественной кинотелепродукции.....	246

<b>Приложение.....</b>	<b>278</b>
------------------------	------------

<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>293</b>
-------------------------	------------



Жабский Михаил Иванович  
Жидков Владимир Сергеевич  
Хренов Николай Андреевич  
Антонов Анатолий Иванович  
Лебедь Ольга Леонидовна

## **КИНО И КОЛЛЕКТИВНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ**

**Компьютерная подготовка текста выполнена**

Ф.В. Новосёловой, А.В. Серебrenниковым и К.А. Тарасовым.

**Художник** Ю. Головина  
**Корректор** О. Субботина  
**Верстка** С. Большаков

Оригинал-макет подготовлен ИП Субботина Ольга Владимировна

Подписано в печать 05.04.2014 г.  
Формат 60X90/16. Гарнитура Таймс.  
Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Уч.-изд. л. 18 Печ. л. 19.  
Тираж 300 экз. Заказ № 011-14

Отпечатано в типографии ВГИК  
129226, Москва, ул. В. Пика, д. 3.