

MIKHAIL ZHABSKIY, KIRILL TARASOV
CINEMA – THE FREEDOM
FROM CENSORSHIP...

The freedom of cinematic creativity is the source of causality in society's cinematographic life. The authors mount an attempt to peer into the dialectics of this process, into the problematics of interaction between freedom and necessity in it, and of the functioning of social control. At this juncture, state censorship is considered as an institutionally specialized structure of social control, as one of the ways for establishing the limits of artistic freedom by the authorities.

In the modern cinematic process, censorship, as a rule, represents itself indirectly – through «transmuted» forms. To cinematic creativity proper the object of censorship is not limited. Moreover, the former, ultimately, is not the latter's main target. To the point, in the USSR the censorship overviewed the embodiment of social values in films, ultimately aiming at disseminating them via the screen, their absorption by the spectator mass, the forming of the populace's moral, political and esthetic attitudes. Indirectly the focus of censorship was on the reproduction of cinema-goers' role identity, of the corresponding distinctive model of Soviet cinema, of the spectator aspiration for its products. Those who developed the ideology of the censorship quite recognized that Soviet cinema could be ideologically effective only under the condition of being enthusiastically desired in that form in which it was conceived by the state and was offered to the spectator mass.

The problematics of the freedom of cinematic creativity from state censorship is analyzed through the material of the quite dramatic history of Russian cinema for the period of more than one hundred years. As though trying to experimentally fathom the optimal – from society's standpoint – confines for the freedom of cinematic creativity, the history had narrowed and broadened them within three large-scale modernization projects: the Bolshevik, the «Perestroika» one, and the Westernizational. At present the historical experiment takes place within a fourth project, a hybrid one in its nature: the cultural-ideological. Placed at the cornerstone are the social significance and the commercial competitiveness of national films. The criterion for the social significance is the thematics of film projects as it is defined by the state. At production stage, film projects that are socially significant from the

state's point of view, however, are fulfilled with a view of satisfying the requirements of the market and of copying Western standards of commodity filmmaking. Being made is cinema that is Russian by content and is Western – Hollywoodesque as much as possible – by form.

Freedom from censorship Russian cinema practitioners gained in the late 1980s. Positing artistic freedom to be a necessary condition for the successful functioning of cinematic creativity, its products and the cinematic process as a whole, the authors pose a question for themselves: did the granted freedom help to deal with the challenges that had been presenting themselves for the past 30 years? In this regard the freedom of cinematic creativity is considered on six facets: freedom from what, to what, in what context, what for, under the conditions of what social control and of what social responsibility bound to it, with what effect.

The attention is centered on the freedom of cinematic creativity, social control in the area of cinematic communication, the application of censorship as one of the control structures, the reforming of cinematography during the period of «perestroika» and the shift toward capitalism, the social functioning of post-censorship cinema. On the illustrative basis of violent entertainment representation in the film industry and its spectator consumption, the effects of post-censorship cinema are researched. The foundation of this study is formed by a hypothesis of there existing a «risk group» among young movie-goers. It is surmised that a sufficiently numerous «risk group» and, along with it, a causal link between the screen depiction of violence and socially significant magnitudes of its appearing in real life do exist in the presence of following conditions: massive showings of movies with violence + their massive consumption by the rising generation + its predisposition for an «involved acquisition» of the violence experience in movies → an «intoxication» of the rising generation's consciousness and social attitudes with images of violence + actual violence in real life. The existence of the first three conditions has been confirmed through factual material which was collected with a content-analysis of feature presentations on television, questionnaire surveys of film-theater attendees and of seniors in comprehensive schools. With the application of a specially developed methodology of statistical quasi-experiment to the data from a questionnaire survey of young cinema spectators, collected on the basis of a special design, the «risk group» hypothesis was confirmed. From this a theoretical conclusion was reached on the «intoxication» of the rising generation's consciousness and social attitudes with images of violence and, correspondingly, on their stimulating violence in real life.

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга представляет собой итог продолжения междисциплинарного исследования, некогда начатого в НИИ киноискусства (ВГИК), но не доведенного до логического конца. Об этом исследовании и причине, по которой оно не получило должного завершения, в данном случае уместно предварительно сказать, поскольку преградой стал анахронизм во взаимодействии двух смежных дисциплин – киноведения и социологии кино, на протяжении многих лет тормозящий развитие науки о кинематографе.

В оставшемся незавершенным исследовательском проекте предполагалось проанализировать триединую проблему: произошедшие в переходный период социально-организационные преобразования в кинопроцессе (с акцентом внимания на отмене государственной цензуры), возникшее в новом общественном контексте «другое» киноискусство и социальные последствия его функционирования. Исследование крупно поставленной проблемы по схеме «тезис – антитезис – синтез» в одних своих аспектах требовало участия в нем социологов, в других – киноведов. Приняли участие в нем и авторы настоящего труда.

Важность научных поисков на стыке социологии и киноведения очевидна и давно отмечена. «Пришло время, – утверждал еще в 1970-е гг. искусствовед В. Божович, – внедрения в киноведческие труды углубленного... социологизма... задача овладения социологическими методами особенно остро стоит перед нами, искусствоведами, киноведами... мы должны последовательно ориентироваться в своей работе на данные социологии, использовать ее достижения и открытия»¹. Серьезных подвижек за прошедшие без малого 50 лет, однако, так и не произошло. Междисциплинарные исследования кинопроцесса на основе идей и методов социологии и киноведения при всей их актуальности проводятся крайне редко. Киноведение остается практически закрытым для социологии. Если социально-контекстуальный фактор в расчет

¹ Методологические проблемы советского киноведения // Искусство кино. 1976. № 12. С. 82.

и принимается в нем, то, как правило, в рамках импровизированной «примитивной социологии».

Исторически так сложилось, что российское киноведение изучает главным образом искусство в кино и тяготеет к внеконтекстуальному взгляду на него – следовательно, абстрагируясь от гетеронимии по отношению к кинотворчеству в рамках упрощенно монодисциплинарного дискурса. Социология кино, напротив, изучает кинопроцесс в целом и руководствуется междисциплинарным подходом, ищет разумный баланс между автономией и гетеронимией киноискусства. Если киноведение интересуется главным образом художественно-эстетические ценности в кино, социологию – заключенные в нем социальные ценности, социальные аспекты взаимодействия участников кинопроцесса и т.д. Отсюда трудности взаимопонимания, отчетливо давшие о себе знать еще в период возрождения социологии кино в СССР. Имея в виду 1960–1980-е гг., историк кино В. Листов констатировал: «Все, что отдавало социологией, в глазах многих уважающих себя авторов казалось раз и навсегда скомпрометированным, подозрительным. Этого чурались. Целые научные школы, целые поколения серьезных историков кино росли на почве такого искусствоведческого герметизма»². И далее: «Кинематограф все-таки был функцией от социальных аргументов и – в свою очередь – аргументом для многих социальных явлений. В этой области, как нам представляется, за последние десятилетия и возникли обширные ‘белые пятна’, почти не тронутые киноведением»³.

В последующие сорок лет мало что изменилось. «Искусствоведческий герметизм» не изжит, он и по сей день характеризует доминирующую парадигму киноведения, сформировавшуюся еще до возникновения самого кинематографа, – в исторически далекую эпоху модерна. Трудности и нежелание освобождения от «белых пятен» как раз и не позволили киноведам благополучно завершить инициированный руководством НИИ киноискусства и начатый совместно с социологами междисциплинарный исследовательский поиск. На завершающей его стадии обнаружилась несовместимость парадигмальных установок двух – на самом деле *объективно* обреченных на взаимодействие – научных дисциплин. Для киноведов *субъективно* они трудно совме-

² Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф. М.: Материк, 1995. С. 4.

³ Там же.

стимы или могут казаться вовсе не совместимыми по той причине, что междисциплинарное их взаимодействие с социологами неизбежно требует серьезной корректировки исходных методологических установок и серьезной дополнительной траты энергии.

Должной готовности преодолеть данное препятствие не оказалось и это, заметим, явилось также одной из причин того, что созданный в 1970-е гг. флагман киноведения – Научно-исследовательский институт истории и теории кино⁴, фактом своего возникновения венчавший огромные усилия ряда поколений советских киноведов, постсоветское поколение в условиях вспыхнувшей социальной турбулентности не смогло удержать на плаву. Киноведы института увлеклись историей национального кинематографа, когда он, являясь решающим условием самой возможности существования национального киноведения, переживал глубокий кризис зрительской востребованности и идентичности, остро нуждался в междисциплинарном изучении текущего кинопроцесса⁵. Когда, впрочем, была известна также стратегия успешного решения этой остро вставшей задачи – ее сформулировал Н. Лебедев⁶. Суть стратегии проста и убедительна: киноведение позиционирует себя в качестве *комплексной* науки о кино и ставит перед собой задачу «разобраться в закономерностях кинематографического процесса». Объект киноведческих исследований – вся цепь кинопроцесса: авторы фильмов, их создатели, распространители, зрители, социальный результат. Только на основе итогов такого комплексного исследования «может быть организовано подлинно научное планирование и управление всем процессом». Надеясь на создание в будущем «института киноведения», Н. Лебедев утверждал: комплексное изучение кинопроцесса от момента за-

⁴ Институт с годами менял свое название. В конце его существования это было лишенное статуса юридического лица структурное подразделение, инкорпорированное в образовательное учреждение – Всероссийский институт кинематографии имени С.А. Герасимова.

⁵ Подробно об этом см.: Жабский М.И., Тарасов К.А. Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // Культура и искусство. 2015. № 1. (25). С. 16–31. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.

⁶ Лебедев Н.А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении: статьи, исследования, выступления. М., 1974. С. 408.

рождения темы фильма до раскрытия его влияния на общественное сознание должно явиться «генеральной линией» его деятельности.

Мечта авторитетного, старейшего на ту пору киноведа начала сбываться в начале 1970-х гг. Возможность развития в обозначенном им направлении отчасти была заложена в штатном расписании «института киноведения» – под одной крышей были собраны киноведы и в сравнительно небольшом количестве социологи, чего раньше не происходило. Не было, однако, экономистов и психологов. Институт поэтому стал в основном учреждением искусствоведческого характера. Социологическая работа рассматривалась его искусствоведческим руководством преимущественно как адресованное Госкино свидетельство участия института в решении острой проблемы «кино и зритель». Искусствоведы в своих поисках на творческий контакт с социологами не шли. Курс на параллельное бытие продолжился и в постсоветский период. Не удивительно, что в ситуации сокращения финансирования науки и ее кадров, социологического отдела в особенности, серьезных аргументов в защиту права «института киноведения» на существование не оказалось. Словно по иронии судьбы, Министерство культуры отправило остатки бывшего киноведческого коллектива в Музей кино, где его, однако, скорее всего, ждет лишь временное – тактического характера – пребывание.

Сама возможность и качество соединения идей и подходов социологии и киноведения во многом зависят и от административно-структурного фактора. Положительный опыт в этом отношении дала многолетняя совместная исследовательская работа представителей этих дисциплин в социологическом отделе НИИ киноискусства. Непреодолимые барьеры в их взаимодействии не могли возникать уже потому, что в отделе работали также сотрудники, по своей специализации являвшиеся одновременно искусствоведами и социологами. В незавершенном исследовании трудности стыковки возникли отчасти и потому, что поставленная проблема непосредственно разрабатывалась в другом административно-структурном пространстве – в социально-организационном контексте научно-исследовательского института искусствоведческого профиля, где тон задавали киноведы, приверженные к монодисциплинарному герметизму и элитизму. Здесь-то и дали о себе знать различия в предмете и методологии двух смежных дисциплин.

После нескольких лет работы авторского коллектива на суд рецензентов, в частности Н. Хренова – крупного ученого, исследующего кинопроцесс в логике междисциплинарного дискурса, был вынесен объемный научный труд под названием «Границы свободы. Российское кино вне цензуры». Труд получил положительную оценку и был рекомендован к печати. Но при заключительном его обсуждении на Ученом совете возникла острая дискуссия в самом авторском коллективе. Для киноведов неolibерально-элитарной ориентации неприемлемыми оказались традиционно-демократические взгляды социологов в вопросе трактовки возможных дисфункциональных последствий безбрежной творческой свободы. В итоге на заседании, по сути, киноведческого по своему составу Ученого совета были проигнорированы положительные заключения рецензентов. Проигнорирован был, в частности, дополнительный положительный отзыв доктора социологических наук, ведущего научного сотрудника Института социологии РАН, эксперта научно-технической сферы ФГБНУ НИИ РИНКЦЭ Министерства образования и науки Российской Федерации Жаворонкова А.В. Произошло поразительное событие. Препятствием к изданию труда о свободе слова в кинотворчестве оказалась свобода слова в науке о кино. В результате ситуативной реанимации своего рода цензуры практически готовый и рекомендованный рецензентами к печати труд остался неопубликованным.

Но, как известно из психологии, прерванная по каким-то причинам деятельность имеет ту особенность, что она лучше запоминается, чем завершенная. Двигавшее ее напряжение и направлявшие ее мотивационные импульсы полностью не угасают. Человек, как правило, при возможности возвращается к ней и завершает ее. Собственно, это и произошло с авторами настоящего труда. Только в итоге вниманию читателей предлагается отдельная монография вместо двух отдельных глав в прежнем коллективном труде.

В данной работе предпринимается попытка объективно взглянуть на проблематику и итоги взаимодействия двух структур в рамках кинематографической жизни общества. Одна представляет собой прослойку художественной интеллигенции, репрезентирующей общество в процессе создания кинофильмов, другая – прослойку государственных служащих, представляющих общество в процессе социального контроля за информационными процессами в сфере

кинокоммуникации. На проблематике и результатах взаимодействия этих социальных структур лежит печать того очевидного факта, что осуществляют его живые люди, движимые базовыми нуждами тела и потребностями духа. Как напоминал классик философии, прежде чем заниматься политикой и искусством, люди должны есть, пить, одеваться и т.д. В деятельности интересующих нас социально-профессиональных групп сходятся – нередко конфликтно – две заботы. Одна – экзистенциальная с банальной необходимостью иметь свою «кормовую базу». Не попадая в зону действия эффективного социального контроля, в сфере кинематографии она может порождать, например, криминальную практику «отката» и «отмывания» грязных денег, о чем свидетельствует опыт лихих 1990-е гг. Другая забота – нравственная, связанная со служением общему благу. Но в чем оно заключается? Да и есть ли на этот счет консенсус между взаимодействующими структурами?

Опыт показывает, что взаимодействие кинематографистов с государственными служащими серьезно осложняется различием во взглядах сторон на миссию кино в обществе и свою роль в ее осуществлении. Дают о себе знать также разное понимание соотношения общественного и личного и разное стремление увязать одно с другим в своей профессиональной деятельности. В связи с этим в данной работе предпринимается попытка заглянуть в диалектику кинотворчества, проблематику взаимодействия в этом процессе свободы и необходимости. В центре внимания – вопросы творческой свободы создателей фильмов, по-разному проявляющиеся на микро- и макроуровнях кинопроцесса. Сценаристы, режиссеры, актеры и т.д. психологически предрасположены к художественному самовыражению, свободному от какого-либо внешнего социального контроля. Но кинотворчество в целом – деятельность не только художественная. Это часть работы в рамках комплексного и дорогостоящего кинопроекта. Свободным от финансирования и вытекающих из него гетерономных требований кинотворчество в целом быть не может. Этот вопрос занимал даже такого приверженца свободного кинотворчества, как А. Тарковский. Режиссер мечтал о том времени, когда в материально-техническом отношении творчество кинематографистов будет близким к писательскому. Труд писателя казался ему привлекательным,

в частности, тем, что творческую свободу связывают лишь «карандаш и кусок бумаги. Так оно и должно быть в кино, и это будет, безусловно, рано или поздно, но будет, – полагал он. – А сейчас, поскольку надо оплачивать производство, да еще заработать, возникает ситуация, при которой кинематограф вынужден считаться с вкусом зрителя, который платит деньги за воспроизводство фильмов»⁷.

А. Тарковский, заметим, работал в условиях, когда высоких кассовых сборов ни государство, ни рудиментарно существовавший рынок от самих производителей фильмов не требовали. Государство к тому же заботилось о самоокупаемости кино в стране посредством установления «железного занавеса», рационально ограждавшего советских кинематографистов от конкуренции с Голливудом, максимального покрытия территории страны киносетью, жестких планов кинопроката по посещаемости кино и сбору денег от показа фильмов. Находясь под такого рода протекцией государства, кинотворчество как деятельность социальная не могло быть абсолютно независимым от того, какой след оставляют его продукты в зрительской аудитории, в обществе в целом. Их влияние затрагивает интересы разных социальных институтов, способных защищать свои интересы с помощью разнообразных способов социального контроля. Практиковавшаяся в СССР и редко где практикуемая сегодня государственная цензура – один из них, и самый жесткий.

Свобода рассматривается нами как источник причинности в кинематографической деятельности, цензура по отношению к кинотворчеству – как один из способов установления государством границ художественной свободы. Но собственно кинотворчеством ее предмет не ограничивается. Более того, не оно, в конечном счете, является главной ее целью. Так, в СССР цензура осуществляла надзор за воплощением социальных ценностей в фильмах, имея при этом в виду их распространение с помощью экрана, усвоение зрительской массой и, в конечном счете, формирование нравственных, политических и эстетических установок народа. Опосредованно в фокусе цензуры находились также производство и воспроизводство кинозрительской идентичности людей, так как без этого факто-

⁷ Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: Всерос. ин-т переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1993. С. 25.

ра успешное решение идеологических задач средствами кино невозможно. В конечные задачи киноцензуры входило и формирование потребностей зрительской аудитории, соответствующих специфической модели советского кино. Дизайнеры идеологии цензуры отдавали себе отчет в том, что советское кино, чтобы являться идеологически действенным, должно быть охотно востребовано в таком виде, в каком оно задумано и предлагается зрительской массе.

Исследовательский поиск авторов отталкивается от мысли, что в качестве социального явления свобода кинотворчества представляет научный интерес в шести измерениях: *свобода от чего, к чему, в каком контексте, зачем, в условиях какого социального контроля и связанной с ним социальной ответственности, с каким эффектом?* Эта по своим масштабам глобальная проблематика рассматривается нами на российском материале.

От государственной цензуры кинотворчество было освобождено еще при существовании Советского Союза. В режиме свободы от нее оно функционирует уже более 30 лет. Практикам кино предоставлена также свобода к коммерческой деятельности. Воспользовавшись ею, большинство из них добровольно включилось в другую систему инструментальной зависимости. На смену ограниченной свободе творчества в контексте «художественной пропаганды» пришла тоже ограниченная свобода творчества, но в другом контексте – коммерции. Впрочем, коммерцией зависимость не ограничилась. Слабая конкурентоспособность российских кинематографистов вынуждает их обращаться за финансовой помощью к государству, что автоматически означает определенную реанимацию «художественной пропаганды» в их творческой деятельности. Образовалась двойная зависимость.

Справлялось ли российское кино с возникавшими на протяжении более 30 лет вызовами? Пытаясь ответить на этот вопрос, авторы исследуют диалектику свободы кинотворчества, социальный контроль в сфере кинокоммуникации, применение цензуры как одной из его разновидностей, реформирование кинематографии в период «перестройки» и поворота к капитализму, проблематику функционирования ее продуктов в зрительских аудиториях. На примере репрезентации развлекательного насилия в киноиндустрии и его потребления зрительской массой обстоятельно рассматривается эффект воздействия постцензурного кино.

