

М. И. Жабский, К. А. Тарасов

К истории социального регулирования в сфере кинокультуры¹

Аннотация: обладая относительной автономностью в обществе, кинематографическая культура вместе с тем является объектом социального регулирования. В статье рассматриваются исторические аспекты данного процесса: характер общественных дискуссий вокруг кинозрелища в начале XX в., представления той поры относительно нравственного и политического воздействия кинематографа, предлагавшиеся проекты совершенствования кинодела, применявшиеся в дальнейшем социальные технологии, благодаря которым происходило институциональное становление кинематографа в качестве культурно-идеологического инструмента доминирующих в обществе социальных сил. Проводится мысль, что в России, как и в Европе, современная практика социального регулирования кинематографической культуры нуждается в значительном совершенствовании.

Ключевые слова: культурология, кинокультура, киноискусство, рынок, публика, художественная образованность, воздействие кино, элита, власть, социальное регулирование.

Так уж случилось, что двух своих главных титулов кинематограф удостоился именно на просторах России. В директивном порядке В. Ленин нарек его социокультурным титулом «самого важного», И. Сталин — «самого массового»².

В. Ленин, среди государственных мужей первым прозревший исключительный функциональный потенциал кино, смотрел на него глазами политического деятеля, руководившего осуществлением грандиозного проекта по переустройству социального мира. Хотя окончательно проект не состоялся, кино в России сохранило за собой титул важнейшего из всех искусств — только уже в оценке не первых лиц государства, а народа (если судить по объему потребления им произведений различных искусств).

В пору «перестройки» тезис о самом важном искусстве некоторые советские кинематографисты выставили на посмешище. Но вот что любопытно. Примерно 20 годами раньше их конъюнктурно-политического «прозрения» британский социолог кино Э. Тюдор, повторив знаменитый тезис, напротив, заявил, что это могла быть даже недооценка значимости кино. «Советский лидер, — утверждал он, — разглядел потенциал нового медиума для осуществления изменений. И он их вызывал»³. Речь шла о том, что кино создало новый воображаемый мир, вошедший в культуру человечества, что галерея специфических героев кино, его характеры еще в детстве входят в жизнь людей и остаются с ними в дальнейшем. Созданные кинематографом символические миры, техника и конвенции игрового кино мало изменились с наступлением телевизионной эры. «С появлением кино впервые получило широкое распространение общее

выражение верований, стремлений, противоречий и сомнений огромных слоев современных обществ. Впервые люди могли одновременно и в разных местах испытывать общие чувства. Посещаемость кино быстро стала новой формой досуговой активности»⁴.

В. Ленин, однако, отметил иную значимость кино как средства социальных изменений. Он разглядел и высоко оценил его способность влиять на социально-политические установки людей и, соответственно, его важность как инструмента укрепления позиций возникшего коммунистического государства. Те социокультурные возможности кинематографа, которые отметил Э. Тюдор, его не интересовали. И в этом смысле можно утверждать, что он, говоря о важнейшем искусстве «для нас», действительно недооценил роль кино как многопланово влиятельного социального института.

Свидетельством исключительной социокультурной важности кино является динамичная история его массовости. Телевидение, затем видео и DVD, наконец, Интернет в индустриально развитых странах подняли массовость киноискусства едва ли не до предельного уровня. И можно представить себе, какие сбои в жизнедеятельности общества произошли бы сегодня, если бы по всем каналам аудиовизуальной коммуникации прекратилось распространение фильмов, если бы киноискусство выпало из культурного досуга человечества.

При всем том, что современное общество немислимо без киноискусства, история его вхождения в жизнь общества и обретения своего места в нем исполнена острейшего драматизма. Не обошлось и без трагических страниц — по причинам, коренящимся отнюдь не в автономном самодвижении киноискусства. Виной тому являлись глубокие общественно обусловленные мутации социального регулирова-

¹ Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект 10-06-00015).

² Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. М., 1941. С. 463.

³ Tudor A. Image and Influence. Studies in the Sociology of Film. N. Y., 1975. P. 13.

⁴ Ibid. P. 13–14.

ния кинематографической жизни общества. Показательны в этом отношении модернизационные процессы в истории отечественного кино.

История России знает три разных по продолжительности и характеру проекта модернизации кинопроцесса как социокультурной практики, в своей системной целостности охватывающей блоки производства, распространения и зрительского освоения кинофильмов. Первый период связан с реализацией большевистского проекта (1919–1934), в рамках которого модернизация кинематографа мыслилась как особенно важная со стороны духовной культуры предпосылка общественного развития, и сводилась она к переходу кинематографа на рельсы социалистического реализма в рамках планово-централизованного функционирования и развития. Второй период (1985–1991) характеризовался теоретическим ниспровержением прежней базовой модели советского кино и последующим созданием «перестроечного» проекта, реализоваться которому не было суждено. Третий период, начавшийся во второй половине 1991 г. и в режиме вялотекущего реформирования продолжающийся по сей день, имеет своим содержанием все еще корректирующийся рыночный проект.

Эти проекты возникали не сами по себе. Каждый из них, если говорить о ближайших причинах, — результат институционализации альтернативной модели социального регулирования кинокультуры. В чем, однако, заключалась идеология новой модели регулирования, приходившей на смену старой, и с помощью каких социальных технологий она внедрялась в жизнь? Эти вопросы представляют не только историко-теоретический интерес. Хорошо усвоенная история является наукой о будущем и в отношении продолжающейся ныне модернизации кинопроцесса как социокультурной практики, оказывающей определенное влияние на социально-политическое и экономическое развитие страны распространением определенных картин мира и оказанием населению рекреационных услуг. Имея это в виду, мы обратимся к идеологии и практике социального регулирования кинематографической культуры на начальных и некоторых поворотных этапах истории ее социодинамики.

В России общественное мнение в одном из его проявлений требует от государства корректировки рамочных условий функционирования кино в обществе. Но именно так и в куда более острой постановке некогда начиналась социальная история кинематографической культуры. В связи с этим нелишне оглянуться назад, чтобы уяснить, чем кино изначально не устраивало те или иные заинтересованные стороны, были ли удовлетворены их требования, что происходило параллельно или последовательно в обсуждаемой подсистеме социального регулирования. Взгляд в прошлое даст дополнительную

пищу для размышлений о состоянии и перспективных путях развития кинематографической культуры.

Власть кино и проблема власти над ним.

Начнем с напоминания, что мировая социальная история кинематографа начиналась не столь радужно, как может казаться сегодняшнему любителю кинозрелища. Многими кино воспринималось как некое анти тело в художественной, нравственной и политической культуре общества. Оно отторгалось истеблишментом, деятелями высокого искусства и образованной публикой. Почему, однако?

В США причиной тому являлась «озабоченность мощью и влиянием нового средства массовой коммуникации, которое из-за своей огромной популярности у американской публики, особенно среди молодежи, заняло главное место в социальной и культурной жизни нации». Проблема, отмечают далее Г. Джоувит и Дж. Линтон, заключалась в том, что кино явилось первым из главных средств массовой коммуникации, обретшим статус «социализирующего фактора в национальном масштабе, и общество просто не знало, как совладать с ним»⁵.

Чтобы разобраться в проблеме и найти ее решение, в разных странах вспыхивали общественные дискуссии, проводились специальные исследования. По итогам одного из таких исследований (1917) Национальный совет по общественной морали в Великобритании подготовил доклад «Кино: его современное состояние и будущие возможности». Авторы доклада нашли уместным выразить и по сей день не лишнее смысла сомнение насчет того, что в обществе имеется должное понимание реальной власти кинематографа над людьми. Усматривалась она, во-первых, в массовости кинозрелища: «Все другие формы рекреации обращены только к какому-то одному сегменту социума, но соблазн кино универсален»⁶. Власть кино над людьми виделась, во-вторых, в том, что, как показали собранные факты, фильмы способны оказывать непрерывное и глубокое влияние на ментальность и нравственную культуру миллионов молодых людей. И воздействие это особенно сильно тем, что происходит на подсознательном уровне.

Сами авторы доклада были настолько впечатлены собранным материалом, что, несмотря на обстановку в стране, принимавшей в то время участие в Первой мировой войне, все же сочли возможным сформулировать крайне тревожный вывод: «Мы завершаем свою работу с глубоким убеждением, что в настоящее время нет другой социальной проблемы, требующей более серьезного внимания». По мнению Г. Джоувита и Дж. Линтона, выводы

⁵ Jowett G., Linton J. *Movies as Mass Communication*. 2nd edition. London, 1989. P. 82–83.

⁶ Ibid.

авторов доклада, составленного без малого столетия назад, даже сегодня убедительны и сохраняют свою значимость. Уже на ранней стадии, констатируют они, кино было распознано в качестве новой общественной силы. Став к 1917 г. главной коммерческой формой развлечения во всем мире, оно вызвало серьезную и искреннюю озабоченность предполагаемой его способностью воздействовать на зрительские аудитории, манипулировать ими⁷.

Многими интеллектуалами, политиками, чиновниками, педагогами, социальными работниками, священнослужителями кино рассматривалось как нечто социально проблемное. Оно воспринималось как «знак социальных и культурных изменений, вызывавших у элиты тревогу», даже «моральную панику»⁸. Происходило это, в частности, потому, что рождение кинозрелища пришлось на период резкого обострения социально-классовых отношений в разных странах. Ведь аудиторию кинозрелища, сферу его социального функционирования изначально составляли прежде всего слои пролетарского населения⁹. В условиях социально-классового противостояния той поры рабочий люд тем самым привлекал к себе пристальное внимание. Обращаясь к кинематографу, пролетариат как бы автоматически передавал своим взаимоотношениям с кино направленный на него тревожный общественный интерес¹⁰. Власть и элита испытывали настоятельную потребность в установлении социального контроля над этими отношениями.

Кино и народный зритель. Проблемно окрашенный интерес к кино был продиктован также тем, что в рамках его деятельности профессиональная художественная культура широко откликнулась на эмоциональные запросы трудового люда, предоставила ему небывалую дотоле возможность художественного сопереживания. Исследователи разных стран утверждают, что, развлекая, ранний кинематограф выражал тревоги, страхи и заботы простого человека — и не без сочувствия к нему. Героем первой игровой русской картины «Понизовая вольница» был не кто иной, как донской казак, возглавивший казацкую гольгубу во время Крестьянской войны 1670–1671 гг. и позже воспетый народом и навсегда оставшийся в его памяти.

Выражая сочувствие к социальным низам, создатели фильмов, впрочем, преследовали и свой коммерческий интерес. Этим во многом объясняется тот факт, что главным стимулом эмоциональной встряски зрительского зала оказались, по наблюдениям К. Чуковского, «драмы, побоища, погони, револьверные выстрелы, охота людей за людьми, ловля и травля людей»¹¹. Ха-

рактеризуя ранний кинематограф, Чуковский назвал его «сборным творчеством» городских низов, способом выражения их «каннибальской души». Кинематограф, полагал он, «полностью» создан ими, «ибо, как и всякий рыночный продукт, он воплощает вкусы своего потребителя — гуртовой, оптовый товар... В них, в этих кинокартинах, явлен как бы фотографический снимок массового их потребителя»¹². Характеризуя экранную реальность, Чуковский дает ей одностороннее, по сути, морализаторского толка объяснение. «Культурными людоедами» оказываются только зрители. Охотники на них, создатели фильмов, выходит, как бы и ни при чем. Система социального регулирования фильмопроизводства, совершенствования которой в ту пору требовали критики кинозрелища в разных странах, тоже оказалась непричастной к безудержному живописанию пороков на экране.

Убожество содержания фильмов легко объяснить, свалив всю вину на интересы и вкусы художественно необразованных зрителей. Куда труднее понять функционирующий кинорепертуар и публику, их взаимодействие как производное множества реально и неотвратимо действующих социальных факторов. К примеру, современный российский фильм «Наша Russia: Яйца судьбы», оказавшийся в числе кинохитов 2010 г., смотрели в кинотеатрах в основном отнюдь не социальные низы, на которые ориентировался ранний кинематограф. А ведь эта картина во многом соответствует типу кинозрелища, некогда описанному К. Чуковским. Так чьи же вкусы выражает она?

Нельзя не видеть, что содержание и художественные средства кинопроизведения — результат социального взаимодействия, в котором участвуют не только зрители. Поскольку вкусы у них разные, рыночный кинематограф сам выбирает соответствующего его интересам целевого зрителя. В начале XX в. кино посещала, а в начале XXI в. посещает меньшая часть населения. Традиционный кинематограф отвергал и отвергает большую часть населения, которая, в свою очередь, отвечала и отвечает ему тем же. Таков результат и тех рамочных социальных условий, которые система регулирования фильмопроизводства создавала и создает для социокультурного взаимодействия кино и зрителя. «Культурными людоедами» зрители не рождаются, ими они становятся в предлагаемых кинокультурой условиях. Установление «пещерных» вкусов начинается в детском возрасте, когда, открывая для себя мир кинематографической культуры, ребенок не знает, что представляет собой кино, что в нем хорошо и что плохо. Его потребности и вкусы формируются как проекция предлагаемого зрелища, культуры его создателей и распространителей. По мере взросления, обретения социального опыта и куль-

⁷ Jowett G., Linton J. Movies as Mass Communication. P. 76–77.

⁸ Цит. по: Gripsrud J. Film audiences // The Oxford Guide to Film Studies / J. Hill, P. C. Gibson (eds.). Oxford, 1998. P. 204.

⁹ Prokop D. Soziologie des Films. Frankfurt am Main, 1982. S. 35.

¹⁰ Ibid. S. 41.

¹¹ История отечественного кино: Хрестоматия. М., 2011. С. 34.

¹² Там же.

турного прозрения зрительские интересы и вкусы меняются. И дорога в кинотеатр большинством тех, которые ею прежде пользовались, забывается.

Об ориентации раннего кинематографа на народного зрителя свидетельствует и его жанровая структура: «мелодрама, “комическая” и авантюрный фильм. Господство этой триады в первой четверти века развития кино, — отмечает Л. Козлов, — факт общепризнанный»¹³. Эта жанровая палитра отражала фундаментальную культурную потребность народа в зрелище жалости, смеха и ужаса. В отличие от социальных слоев, наделенных привилегией умственного труда, удел трудящейся массы, занятой в сфере материального производства, — сопряженное с опасностями освоение и укрощение природы. Это сказывается на ее мироощущении, чувственности и ментальности. Исторически ужас и жалость — первейшие реакции человеческой чувственности на драматизм взаимоотношений с окружающей средой. Но для того и придуман историей массовый культурный досуг, чтобы подобного рода напряжение могло получить компенсаторно-развлекательную разрядку. И кино первыми своими жанрами сжигало в отнюдь не «каннибальских» душах людей накопившиеся негативные эмоции.

Об ориентации раннего кино на подобного народного зрителя свидетельствуют, в частности, материалы более конкретного изучения содержания голливудских фильмов, собранные Д. Робинсоном: «До 1914 г. в фильмах однозначно отражался вкус низших слоев общества. Действие происходило в обстановке, в которой они жили; чувства были викторианскими; большие или умирающие дедушки и бабушки, видные герои и преступники, опасности и драматические ситуации, заимствованные из популярных мелодрам XIX в.»¹⁴.

Фактор суггестии кино. Социально-критический взгляд на кино во многом объяснялся распространенным в начале XX в. гипертрофированным представлением о силе его воздействия, суггестии¹⁵. Пытаясь понять природу воздействия экрана, европейские интеллектуалы отталкивались от психологической теории толпы, характеризующейся возбудимостью, иррациональностью и единой установкой. Некоторым критикам кинематографа казалось, что в кинозале такой толпой является публика, а фильм — это лидер, за которым она склонна следовать. Отсюда признание за фильмом сильного суггестивного (внушающего) воздействия со всеми вытекающими последствиями. Отчетливо сознавая, что массы, заполняющие зрительные залы, являются одним из главных субъектов кинематографического процесса, культурная и иная элита различных стран уже

на одном этом основании прониклась к кинозрелищу неприязнью. Примечательно, что в 1911 г., когда в России отмечалась годовщина отмены крепостного права, преследование «крамольных кинематографов» оказалось, по свидетельству В. Ленина, в одном ряду с такими акциями правительства, как арест всех подозрительных, запрещение собраний и контроль за прессой¹⁶. Неприятие российскими властями кинематографа в концентрированной форме выражено в надписи на одном из донесений полиции, сделанной Николаем II: «Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения этим пустякам придавать не следует»¹⁷.

Власть, как видим, поначалу относилась к кинематографу с большим подозрением. В Германии одно лишь скопление пролетариата при посещении кино воспринималось как «призыв к классовой борьбе», как «научение». Подрывные функции рассматривались в качестве имманентного, присущего самой природе кино свойства. На кино проецировались предрассудки и страхи, которые буржуазия питала по отношению к «массе»¹⁸. В США кинематограф тоже с самого начала стал объектом критики со стороны истеблишмента. Но политический момент был в ней как бы завуалирован. Кинематограф обвиняли в том, что он разрушает подлинные ценности, носителем которых являлась традиционная культура, что он дурно влияет на детей. Но его воздействие все же больше беспокоило в другом отношении. Как отмечает Р. Склар, хотя говорилось об угрозе экраном ценностям традиционной культуры и воспитанию детей, на самом деле имелась в виду необходимость «ограничить способность низших классов получать знания о социальной системе, в которой они жили»¹⁹. Р. Склар прямо заявляет: «Борьба вокруг кино... являлась одним из аспектов классовой борьбы»²⁰.

О кино высказывались и левые деятели. Можно сослаться на широко известное, исполненное коммунистического социокультурного оптимизма высказывание В. Ленина, датированное 1907 годом²¹. По замечанию Д. Прокопа, левые надеялись, а правые опасались, что кино станет «органом артикуляции масс», средством выражения их интересов. Соответственно левые смотрели на кино с надеждой, правые — с опасением²².

Движение за реформу кино в Германии. Зрелище, предлагавшееся ранним кинематографом,

¹³ Козлов Л. О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. М., 1979. С. 82.

¹⁴ Цит. по: Prokop D. Soziologie des Films. S. 65.

¹⁵ Ibid. S. 36–37.

¹⁶ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., 1973. С. 11.

¹⁷ Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2: Кино становится искусством. 1909–1914. М., 1958. С. 300.

¹⁸ Prokop D. Op. cit. S. 36.

¹⁹ Sklar R. Movie-made America. A Cultural History of American Movies. N. Y., 1975. P. 123.

²⁰ Ibid.

²¹ Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. С. 116.

²² Prokop D. Op. cit. S. 36.

отвергалось как по политическим, так и по общечеловеческим нравственным соображениям. Показательно в этом отношении движение за реформу кино в Германии. Социокультурных аспектов функционирования кино в обществе касались прежде всего представители разношерстной по составу группы, которых, кроме неприятия кинематографа в его тогдашнем виде, объединяло также требование кардинальной реформы с целью «создать для будущих поколений благодатную, духовно плодотворную, более перспективную культурную среду»²³. Идеология реформаторов, отмечает Г. Дидерихс, не была лишена привлекательности, как, добавим, не лишена она и сегодня: индивидуальному успеху противопоставлялась социальная ответственность, узкой специализации — общее образование, конвенционализму и конформизму — оригинальная личность, ориентации на овладение внешней средой — ценность богатого внутреннего мира, стремлению к наслаждению благами цивилизации — высокая оценка культуры. Свои надежды движение реформаторов связывало с оказанием влияния на законодателей и с просвещением путем распространения информации в публикациях. Ядро движения составляли — и на это уместно специально обратить внимание учительского корпуса современной России — педагоги, в разных городах создававшие группы реформаторов. Не оставались в стороне и священнослужители, приверженцы традиционного искусства, писатели, юристы, члены разного рода союзов. Присоединилась к реформаторам даже какая-то часть практиков кино. Столь разнородный состав участников движения, естественно, не способствовал единству организационно-практических действий, преобладавших на самой первой фазе движения²⁴.

Идеология и начинания немецких кинореформаторов. Переходя от слов к делу, реформаторы открыли в Берлине специальный кинотеатр (1907). Одновременно было объявлено о создании «Кинематографической партии реформы» — «партии, которая стремится к объединению прессы, учительства, фабрикантов и предпринимателей с целью поднять на новый уровень кинематографическую жизнь в Германии, направить ее в оптимальное русло»²⁵. Надежды возлагались на то, что школа, власти и пресса смогут успешно противостоять легкомысленным предпринимателям, которые в условиях конкуренции, обострившейся в связи с увеличением числа кинотеатров, не находят ничего лучшего, как спекулировать на нервах и грубой чувственности зрителей, предла-

гать им экранизацию бульварной литературы. Цель учрежденного реформаторами кинотеатра состояла в том, чтобы конвертировать в благорасположение неприязненное отношение образованных людей к кинематографу²⁶. Цель, между прочим, выдвинута сто лет назад, но разве не ожидает она своей постановки и решения в современной России?

Другой инициативой реформаторов явилось учреждение «Общества “Изображение и слово”». Тон задал писатель Г. Хефкер, о деятельности которого вскользь упоминает З. Кракауэр в одной из его книг, изданных в СССР. О Г. Хефкере следует сказать подробнее. Писатель, среди прочего, провозглашал вечные истины, которые все еще плохо усвоены, а потому не лишены актуальности.

Цель учрежденного общества виделась в том, чтобы содействовать использованию кино в культурных целях, в просвещении народа, оздоровлении сферы народного развлечения. Выдвигалось требование «железной метлой вымести господствующий в некоторых городах очаг оглушения народа»²⁷. Созданному обществу, однако, не удалось добиться непосредственного сотрудничества с киноиндустрией. Стороны разделяло глубокое недоверие друг к другу. И спустя год Г. Хефкер вынужден был признать: «К сожалению, общество не смогло преодолеть стоящие перед ним препятствия и вынуждено прекратить свое существование»²⁸. Писателю и его сподвижникам не удалось создать жизнеспособную социально-организационную форму, которая на началах взаимного компромисса связала бы в единый узел рациональный социетальный и частный коммерческий интерес к кинематографу. Поскольку эта проблема и сегодня сохраняет свою актуальность, уместно заметить, отталкиваясь от исторического опыта немецких кинореформаторов, что для ее решения необходимо согласованное и научно выверенное взаимодействие трех институтов — государства, рынка и широкой общественности, включая кинематографическую. В этом треугольнике, собственно, и начинался поиск оптимального курса развития кинематографической культуры. В дальнейшем, однако, планка демократического взаимодействия снижалась. Верховенство оказывалось на стороне государства либо кинобизнеса. Изначально поставленная проблема осталась неразрешенной, и о ней, по большому счету, забыли.

Исходный посыл Г. Хефкера был точен, и он актуален по сей день: кинотеатр в целом — следствие либерально ориентированного капитализма, который в погоне за прибылью на ниве кинематографической культуры апеллирует к низким инстинктам народа, несмотря на то, что миссия кино — в служении высшим целям без

²³ Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Publication im Internet: 2011. URL: http://deposi.d-nb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf. S. 24. [здесь и в дальнейшем с экрана 29.12.2011–10.01.2012].

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid. S. 27.

²⁶ Ibid. S. 28.

²⁷ Ibid. S. 31.

²⁸ Ibid. S. 32.

потери привлекательности для народа²⁹. Кинореформатор, по сути, мыслил и действовал в русле эстетической доктрины, сформулированной применительно к поэзии его знаменитым соотечественником Фридрихом Шиллером³⁰. К сожалению, сравнивая прошлое с настоящим, приходится констатировать, что капитализм той поры заключал в себе здоровые силы для мощного протестного движения. Этого сегодня, в России особенно, не наблюдается. Дух сопротивления антикультуре, нравственному экстремизму в кино давно почти угас.

Свое желание железной метлой вымести из городов господствующее кинооглушение народа Г. Хефкер попытался реализовать на практике в виде показательной альтернативы. В 1910 г. ему удалось организовать в нескольких городах образцовое представление под названием «Зрелища планеты»³¹. Но из-за общего социально-организационного устройства кинокультуры, дефицита подходящих фильмов и заинтересованности кинофабрик дальнейшего развития проект не получил.

Примечательно, что еще в начале XX в. Г. Хефкер предвидел то, что позже предстало в виде глобального фильма и в национальных государствах стало восприниматься особенно болезненно. Он понимал: развитие кино как экономической практики складывается таким образом, что в тенденции фильм должен быть рассчитан на массовый показ во всем мире. Дороговизна производства конкурентоспособного фильма в условиях открытого рынка не позволяет ограничиваться его прокатом лишь в одной, даже большой стране. Как и сегодня, сто лет назад в городах Германии, Англии и Франции демонстрировались одни и те же фильмы. И как отметил Г. Хефкер, дело шло к тому, что примерно дюжина конкурентоспособных киноателье на протяжении каждой недели будет одновременно предлагать свои фильмы миллионам людей в кинотеатрах всего мира. В 1912 г. им высказана мысль, которую, отмечает Г. Дидерихс, ныне принято связывать с именем М. Маклюэна: «Какой властью располагают кинофабрики в Париже, Лондоне и Риме, а в последнее время и некоторые в Германии, чтобы еженедельно собирать в одну единственную общность народы Земли вокруг того, что является средством оздоровления, внутреннего освобождения, возвышения, воспитания человечности?»³² Действительно, огромна эта власть, и обладает ею сегодня Голливуд, сделавший кинематографическую жизнь, пожалуй, наиболее глобализированной среди других проявлений культурной жизнедеятельности планетарного человечества.

Кто виноват? Социокультурную драму кинематографа Г. Хефкер объяснял словами, которые переключаются с приведенными выше соображениями К. Чуковского и которые можно услышать сегодня в России: «Общественное мнение, власти и законодатели выступают прежде всего против кинотеатров, те сваливают вину на кинофирмы, которые не поставляют им лучшего материала для показа, а кинофирмы утверждают, что “публика”, особенно “масса”, требует такую пищу, и это для них, как людей в первую очередь деловых, должно быть определяющим»³³. В комментарии к обозначенной взаимозависимости акценты расставлены следующим образом. Владельцы кинотеатров вынуждены показывать в основном то, что им предлагают. Качество, состав и возможность демонстрировать фильмы существенно зависят от кинофирм и подвластных им прокатчиков. Причина существующих в кинематографе изъянов — интерес к прибыли. Ее получение базируется на искусственном сохранении спроса, на поддержании в некоем текущем состоянии стабильной, еженедельно меняющейся потребности в восприятии огромного и одинакового во всем мире количества фильмов. Любые особые желания при этом исключаются³⁴. Суть изложенного комментария сводится к утверждению, что организационно кинокультура устроена с расчетом на согласованное производство двух продуктов — максимально прибыльных фильмов и зрительской потребности именно в таких фильмах. Чего нет в комментарии (но что сам Г. Хефкер, надо полагать, не мог не понимать), так это специального объяснения, что существующая взаимозависимость между участниками кинопроцесса — результат того институционально-правового каркаса, в тисках которого находится кинокультура. Этот каркас в либерально ориентированном капиталистическом обществе, по сути, выстроен на убеждении, что фильм является таким же товаром, как и все другие. Его культурно-символическая специфика наилучшим образом могла бы быть учтена и обеспечена на основе модели социального регулирования, открывающей простор для демократически организованного и научно подкрепленного воздействия на кинопроцесс со стороны трех структур — государства, рынка и широкой общественности.

Затрагивая и по сей день обсуждающийся вопрос о том, требует ли публика ту духовную пищу, которую предлагают ей кинотеатры, Г. Хефкер вопрошал: можно ли требовать избирательности от зрителей, которые никогда не получали более лучшего продукта, чем тот, что им предлагают? Ведь большинство кинотеатров публику не изучают. Реформаторы, желающие приобщить ее к подлинному искусству, предлагают любительское решение этого вопроса, вызывающее скуку в кинозалах. Отсюда финансовые потери предпринимателей, а вместе с

²⁹ Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. S. 183.

³⁰ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 588–590.

³¹ Diederichs, H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. S. 184.

³² Ibidem. S. 184.

³³ Ibid. S. 199.

³⁴ Ibid. S. 200.

ними и недовольство, дискредитация самой идеи реформирования. Преследуемые эстетические цели непременно должны строиться на признании, что каждый киносеанс следует приспособлять к уровню духовной культуры публики. Кино будущего должно дифференцированно специализироваться с учетом художественной и общей образованности зрителей. Вообще же признаком хорошего фильма, полагал Г. Хефкер, является то, что он в равной мере нравится и знатокам, и рядовым зрителям. Писатель утверждал, по сути, исходный эстетический принцип, реализация которого исторически направила бы развитие кино по тому руслу, которое объективно было уготовано ему исторической эволюцией общества и системы его художественной культуры. Но чего снова недостает в этих рассуждениях, так это указания на то, что уровень художественной и общей образованности масс всегда исторически лимитирован их реальным социальным положением, объективно обусловленными ограниченными возможностями присвоения культурного капитала, необходимого для расшифровки усложненного кода современного искусства. Игнорирование зависимости художественной потребности миллионов людей от сложного комплекса составляющих их реального и зачастую многотрудного образа жизни неизбежно ведет к утопиям в теории и практике эстетического воспитания. Об этом свидетельствует, кстати, социальная история советского кино. Большим его достоинством и преимуществом являлось ограничение значимости коммерческого расчета, в тенденции стремящегося приспособить содержание и форму фильмов к некоему «общему знаменателю» массового вкуса, минимальному уровню художественной и общей образованности масс. Вместе с тем здесь существовала другая тенденция, в рамках которой учет иных совершенно естественных, но недостаточно, с точки зрения критика, продвинутых зрительских запросов воинственно воспринимался как стремление «потакать» им. В дальнейшем, развиваясь в статусе индустрии, отечественное кино поставило во главу угла действующий без всяких ограничений либерально-коммерческий принцип. Возразить по этому поводу можно аргументами Г. Хефкера. То, что каждый должен кормиться своим трудом, не означает, что богатым он имеет право стать в результате именно той работы, которая приносит вред обществу в целом. Необузданный крупнокапиталистический частный интерес является тем тяжелым бременем, который лежит на кинокультуре³⁵.

Киноидеология левых. В социокультурной борьбе вокруг кинозрелища участвовали и социал-демократы. Так, В. Ноак писал: «Триумфальное шествие кино-театра среди массы своих поклонников к настоящему

времени похоже на оргию безвкусицы... Духовное отправление народа большого стиля. Кинофабриканты и владельцы кинотеатров, обратившись немедленно и прежде всего к низжайшим инстинктам массы, не только чудовищно погрелись против народа, но одновременно нанесли также вред гениальному изобретению, которое призвано служить высшим задачам»³⁶. К числу высших особенно настойчиво относились задачи политического характера. Утверждалось, что огромный вред здоровому духу широких народных масс и рабочему движению оказывают не только фильмы, открыто против него направленные. Еще больше вредны фильмы, которые внешне далеки от политики, служат целям развлечения — того самого, которое, согласно К. Разлогову, стало «главным вектором культурного развития уже в конце XIX в.»³⁷. Осуждая политическое влияние коммерческого развлекательного кино и утверждая, что оно оказывает негативное воздействие на рабочее движение, иные социал-демократы в то же время признавали объективную обусловленность, необходимость и вполне справедливую востребованность развлекательной функции кинозрелища, т. е. ее социокультурную легитимность. Тем самым дискуссии подводили даже внаучное знание к пониманию противоречия между индивидуально-зрительским отношением к развлекательной функции кинематографа и институционально-политическим со стороны элиты левых. Очевидным становилось трудно дающееся и, в принципе, как показала история, недоступное для приходивших к власти левых понимание оптимально взвешенного баланса между индивидуально-экзистенциальным и социально-классовыми интересами, противоречиво сочетающимися в воздействии сугубо развлекательного кино на рабочих. С этим противоречием позже столкнулось направляемое левыми советское кино. Хотя имелись определенные успехи, решить проблему не удалось — прежде всего из-за принципиальной невозможности полностью совместить партийно-государственные интересы сбивающегося на дидактику воспитания народных масс и интересы последних, обусловленные нелегкими реалиями повседневного бытия, требующими интенсивного восстановления в часы досуга растроченных моральных и физических сил.

В целом представители левого политического спектра относились к развлекательной функции кино недоброжелательно, а то и вовсе враждебно. Отсюда конфликт во взаимоотношениях с рабочими. На это противоречие в 1913 г. указал Ф. Фёрстер, отмечая, что кино мыслится как средство просвещения и мало обращает внимания на то, что на самом деле оно служит целям развлечения — в низших слоях народных масс главным образом

³⁶ Ibid. S. 209.

³⁷ Разлогов К. Культура и искусство: консерватизм против инновации // Культура и искусство. 2011. № 1(1). С. 12.

³⁵ Diederichs, H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. S. 200.

путем восприятия кинодрам. «Те, — писал он, — которые хотели бы сбросить в волчий овраг кинодраму как слишком брутальную, излишне ориентируются на критерии литературы»³⁸. То, что их уточненной культуре кажется грубым и отталкивающим, простой рабочий, подчеркивал Ф. Фёрстер, воспринимает иначе. Коллег по партии он упрекал в глубоком непонимании психологии рабочего. В качестве доказательства приводились аргументы из области причинно-следственной связи между образом жизни рабочих и их культурными потребностями. Стремление к тому, чтобы дать волю своим страстям и пофантазировать, подчеркивалось, куда сильнее желания расширить свои познания. Диктуется это неизменно повторяющимися событиями повседневности: посещение рабочего места, постоянное выполнение одних и тех же приемов в течение всего дня, из года в год; возвращение вечером большей частью в неудобный дом. Такого рода вызывающее отчаяние однообразие каждодневных переживаний без необходимой компенсации со стороны природы и искусства является тем, что делает мощным стремление промышленных рабочих к тому, чтобы в фантазиях дать безмерную волю своим страстям.

Коммерчески мотивированное удовлетворение этого стремления не могло не вызывать определенные возражения. Как уже отмечалось, ядро движения за реформу кино в Германии составляли педагоги. Дело в том, что в ту пору кинематограф мыслился в качестве потенциально эффективного педагогического средства. Но высказывались и сомнения на этот счет. В одной из немецких рецензий на первую киносociологическую монографию, принадлежащую перу Э. Альтенло³⁹, главное ее достоинство усматривалось в том, что, прочитав книгу, приверженцы педагогического взгляда на кино вздрогнут от своей переоценки его возможностей. «Кино, — утверждалось в рецензии, — обладает очень большой привлекательностью... особенно для молодежи. Но происходит это намного меньше по причине его дешевизны и удобной доступности, нежели из-за антипедагогических свойств»⁴⁰. Зададимся, однако, вопросом: не эти ли свойства, среди прочего, привлекают в кинотеатры и сегодняшнюю российскую молодежь, несмотря на то, что о дешевизне входного билета говорить не приходится?

Социальное регулирование в парадигме национал-социалистов. Так или иначе на начальном этапе формирования кинематографической культуры общественные дискуссии помогли деятелям государственных структур составить в первом приближении более или менее адекватное представление о

природе кино и его возможностях политического воздействия на публику. В странах Запада в этом плане особую значимость кинематографу придавали немецкие национал-социалисты. Кинематограф мыслился ими как мощное средство осуществления социальных изменений, необходимых для того, чтобы на смену парламентской республике пришло авторитарное государство фашистского толка, чтобы «открытое» общество превратилось в «закрытое». Национал-социалистическая партия сконструировала и задала немецкому народу новый — якобы автохтонный — смысл его существования в мире, к осуществлению которого он не был готов. Соответственно культура и искусство должны были выполнять новые функции: заменять индивидуалистические ценности коллективистскими, старые традиции — новыми. И что особенно важно в плане замены индивидуалистических ценностей коллективистскими, человек должен был находить и ощущать свое счастье не в индивидуальном благополучии, а в величии своей нации. Прежде культура стремилась возвысить человека, иллюзорно удовлетворить его потребность в личном счастье. Теперь она должна была превращать жизнь миллионов людей в экспансионистскую энергию тоталитарной системы, приспособлять народный менталитет к новому порядку. Кино не должно было вызывать сладкую, расслабляющую мечту о благополучии и счастье, делающую молодежь не способной к суровой и романтичной борьбе за существование⁴¹.

Для решения поставленных задач была разработана и методично приведена в действие рационализированная система социального регулирования кинематографической культуры⁴². В Третьем рейхе кинопроизводство стало централизованно направляемым в идеологическом, художественном, экономическом и техническом смыслах. С этой целью была выстроена вертикаль кинематографической власти. Замысел сценариста мог воплотиться в реальный фильм на экранах не иначе как преодолев вереницу расставленных барьеров. Автор мог приступить к написанию сценария лишь после получения одобрения замысла со стороны рейхскинодраматурга. Проверка ожидала и написанный сценарий. Кредит в банке можно было получить только при условии, что она оказалась успешной. Чтобы приступить к съемкам фильма, надо было получить и разрешение от инстанции, осуществлявшей контроль за лояльностью киноперсонала. Снятый фильм проходил проверку в Имперской палате культуры. Лишь после этого лента могла получить разрешение на тиражирование и показ в кинотеатрах. С помощью всех этих мер социальной технологии бы-

³⁸ Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. S. 212.

³⁹ Altenloh E. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena, 1914.

⁴⁰ Цит. по: Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. S. 237.

⁴¹ Weiß M. Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergewärtigung der nationalsozialistischen «Volksgemeinschaft», 1999. URL: //epub.uni-regensburg.de/9864/1/RSL15.pdf [с экрана 06.01.2012]

⁴² Ibid.

ла нейтрализована параллельная предпринимательская кинополитика, направлявшаяся прежде такими ценностями, как индивидуальность, обособленный коммерческий интерес предприятия, конкуренция. Государство стало решающим субъектом кинополитики, способным полностью контролировать производство и показ фильмов, а вместе с этим и кинематографическую культуру в целом.

Приводные ремни к кинематографу в демократических государствах. Как отмечалось выше, поначалу власть и элита в демократических странах Запада опасались деструктивного воздействия кинематографа на общество. Так, анализируя ситуацию в США, Г. Джоувитт отмечает, что в ту пору у общественности не было определенного представления о том, как далеко может простираться социальное воздействие кинематографа. Но когда новое зрелище, считавшееся всего лишь рекреационным средством для голодного на развлечения рабочего класса, стало важной социальной и культурной силой в обществе, раздалось критические голоса, последовали и практические предложения. «Первые критические реакции на новое развлечение оказались смешанными, было мало согласия относительно того, какие механизмы следует создать, чтобы гарантировать наиболее выгодное использование очевидных коммуникативных возможностей нового медиума... Все, от священника до частного детектива, давали советы, как “исправить киношку”, а наиболее рьяные обращались к своим политическим представителям с требованием действий, предупреждающих то, что они считали грубым и опасным злоупотреблением свойственного медиуму потенциала»⁴³.

Таким действием какое-то время была цензура. Но оказалось, что нужного социально-политического результата можно достичь и без нее. Достаточно чтобы производство, прокат и показ фильмов скорректировали свою социальную орбиту, изменили социальное русло кинематографической реки, переводя тем самым стрелку культурно-идеологического воздействия кинозрелища в нужное направление.

Теоретическая подоплека и социальная логика перевода стрелки идеологического воздействия кинематографа, на наш взгляд, таковы. С помощью технических систем и знаков художник создает фильм как вещь, материальный предмет, в котором закодирована та или иная картина мира. Как ментальное явление и картина мира на языке живых чувств и мыслей фильм рождается в головах зрителей. Кодирова конкретную картину, художник руководствуется принципом «я так вижу». То же самое происходит и со зрителем при восприятии созданной картины мира. Следовательно, непо-

средственно производит и направляет эффект идеологического воздействия не фильм, а читающая его аудитория. И что еще важно: способ прочтения фильма определяется не только социальными установками и художественной образованностью зрителей. Многое зависит от контекста — типа общества, его социальной стабильности, морально-психологической атмосферы в нем и т. д. Так называемый эффект воздействия фильма на самом деле есть результат взаимодействия как минимум трех факторов — фильма, аудитории и общества. И нет никакой гарантии, что в конкретном случае именно фильм окажется определяющим аргументом. Отсюда вывод: чтобы задать культурно-идеологическому воздействию кинематографа нужную направленность, необходимо изменить то звено, в котором непосредственно рождается эффект воздействия, то есть киноаудиторию. В частности, доминантная в ней группа должна рекрутироваться из того социального слоя, который разделяет доминирующие в данном обществе ценности. Применительно к взаимоотношениям аудитории и кинематографа в начале прошлого века это означало, что в зрительской аудитории должен доминировать не низший, а средний слой общества.

Так, в США реструктуризация киноаудитории произошла в 1930-е гг. И она дала свои результаты. «Популярные фильмы в США, — пишет в этой связи Дж. Линтон, — функционируют как драма утешения. Верования, установки и ценности, представленные в голливудских фильмах, резонируют с верованиями, установками и ценностями американского общества. Другими словами, доминирующая идеология общества имеет тенденцию закрепляться идеологией, содержащейся в фильмах»⁴⁴. Если в условиях начала XX в. полагали, что кинематограф разрушает доминирующую идеологию, то в результате реструктуризации зрительской аудитории об этом можно было уже не беспокоиться.

Нечто подобное происходило поначалу и в России. Итог целенаправленно осуществленной социальной дифференциации публики кинотеатров следующим образом был прокомментирован в «Кине-журнале» в 1915 г.: «Каждая категория публики нашла свои театры, возникшие за последнее время фешенебельные кинодворцы дали возможность верхам отмежеваться от “улицы”. Средняя публика идет всюду, где ей нравится, а “масса” наполняет театры окраин и редкие из оставшихся “иллюзионов” прежнего типа, без вешалки и роскоши зимних садов»⁴⁵. Дальнейшее развитие тенденции было прервано событиями

⁴³ Jowett G. *Film: The Democratic Art*. Boston; Toronto, 1976. P. 74.

⁴⁴ Jowett G., Linton J. *Movies as Mass Communication*. 2nd edition. London, 1989. P. 118–119.

⁴⁵ Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 1998. С. 281

революции 1917 г. В стране после этого произошли коренные изменения социально-структурного плана. Ранее доминировавшие классы подверглись ликвидации. Киноаудитория становилась в основном рабоче-крестьянской⁴⁶. Поэтому о дальнейшем развитии социальной технологии использования кинематографа в целях капиталистического государства можно судить лишь по материалам западных стран. Но это уже предмет отдельного обсуждения.

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, за более чем 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.

⁴⁶ Об использованной при этом технологии социального регулирования см.: Михайлов В. Сталинская модель управления кинематографом // Кино: политика и люди (30-е годы) / Отв. ред. Л. Х. Маматова. М., 1995.

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 руинах 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 вождьенное 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, проблематично⁴⁷. 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 аномии, 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, проблемы чрезвычайно сложны. Но исследователи и управленцы для того и существуют, чтобы находить решение сложных проблем.

⁴⁷ Подробно об этом см.: Тарасов К. А. Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М., 2005. С. 351–365.

Список литературы:

1. История отечественного кино: Хрестоматия. М., 2011.
2. Михайлов В. П. Рассказы о кинематографе старой Москвы. М., 1998.
3. Михайлов В. П. Сталинская модель управления кинематографом // Кино: политика и люди (30-е годы) / Отв. ред. Л. Х. Маматова. М., 1995.
4. Разлогов К. Э. Культура и искусство: консерватизм против инновации // Культура и искусство. 2011. № 1(1).
5. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2: Кино становится искусством. 1909–1914. М., 1958.
6. Тарасов К. А. Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М., 2005.
7. Altenloh E. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena, 1914.
8. Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Publication im Internet: 2011. URL: http://deposi.d-nb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf.
9. Jowett G. Film: The Democratic Art. Boston; Toronto, 1976.
10. Jowett G., Linton J. Movies as Mass Communication. 2nd edition. London, 1989.
11. Prokop D. Soziologie des Films. Frankfurt am Main, 1982.
12. Sklar R. Movie-made America. A Cultural History of American Movies. N. Y., 1975.
13. Tudor A. Image and Influence. Studies in the Sociology of Film. N. Y., 1975.
14. Weiß M. Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergegenwärtigung der nationalsozialistischen «Volksgemeinschaft», 1999. URL: <http://epub.uni-regensburg.de/9864/1/RSL15.pdf>

Bibliography:

1. Istoriya otechestvennogo kino: Khrestomatiya. M., 2011.
2. Mikhaylov V. P. Rasskazy o kinematografe staroy Moskvyy. M., 1998.
3. Mikhaylov V. P. Stalinskaya model' upravleniya kinematografom // Kino: politika i lyudi (30-e gody) / Otв. red. L. Kh. Mamatova. M., 1995.
4. Razlogov K. E. Kul'tura i iskusstvo: konservatizm protiv innovatsii // Kul'tura i iskusstvo. 2011. № 1(1).
5. Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino. T. 2: Kino stanovitsya iskusstvom. 1909–1914. M., 1958.
6. Tarasov K. A. Nasilie v zerkale audiovizual'noy kul'tury. M., 2005.
7. Altenloh E. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena, 1914.
8. Diederichs H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Publication im Internet: 2011. URL: http://deposi.d-nb.de/ep/netpub/05/28/34/980342805/_data_stat/fruefilm.pdf.
9. Jowett G. Film: The Democratic Art. Boston; Toronto, 1976.
10. Jowett G., Linton J. Movies as Mass Communication. 2nd edition. London, 1989.
11. Prokop D. Soziologie des Films. Frankfurt am Main, 1982.
12. Sklar R. Movie-made America. A Cultural History of American Movies. N. Y., 1975.
13. Tudor A. Image and Influence. Studies in the Sociology of Film. N. Y., 1975.
14. Weiß M. Sinn und Geschichte. Die filmische Selbstvergegenwärtigung der nationalsozialistischen «Volksgemeinschaft», 1999. URL: <http://epub.uni-regensburg.de/9864/1/RSL15.pdf>