

Целеполагание и теоретические истоки социологии кино Дитера Прокопа

М.И. Жабский, доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»; m.zhabsky@gmail.com

Кинопроцесс в современной России большей своей частью включен в воспроизводственный цикл Голливуда. В стремлении к его эмансипации в стране, как и за рубежом, без особых успехов осуществляется государственная поддержка национального фильмопроизводства. Поскольку главной непосредственной причиной неудач является конкурентная мощь Голливуда, возникает практически важный вопрос: чем обусловлена его сила? В социологическом дискурсе Д. Прокопа, заслуживающем серьезного внимания в России, вскрыта социальная «механика» мировой экспансии международного монополиста. В статье рассматриваются история возникновения замысла данного дискурса и его теоретические основания – воззрения Франкфуртской школы. Затрагивается вопрос о влиянии на социологический поиск Д. Прокопа идей аутентичного марксизма, обновление которого Франкфуртская школа пыталась осуществить с учетом исторических реалий XX века.

Ключевые слова: капитализм, киноиндустрия, Голливуд, коммуникация, социологический дискурс, Франкфуртская школа, марксизм.

Предварительные замечания

«Социология кино» немецкого ученого Дитера Прокопа, о которой пойдет речь ниже, издавалась трижды. Первое издание увидело свет в 1970 г., последующие дополненные – в 1974 и 1982 гг.¹ Это один из немногих классических трудов, посвященных социологическому изучению кинематографического процесса. В России он мало известен, содержащиеся в нем идеи крайне слабо вовлечены в научный оборот. Главная причина – дефицит владения немецким языком в исследовательской среде. Современные реалии кинематографической жизни страны, о которых будет сказано ниже, требуют, однако, восполнения существующего пробела.

Амбициозное название книги Д. Прокопа читателем может восприниматься как заявка на освещение круга общих вопросов социологии кино, характеризующих ее как отдельную научную дисциплину. На самом деле цель книги иная. Автор глубоко проанализировал социальную проблематику производства «легитимного» искусства в кинемато-

¹ Prokop, D. Soziologie des Films. – Frankfurt am Main, 1982.

графе, функционирующем по законам капитализма. Избран в качестве объекта исследования доминирующую в мире американскую киноиндустрию, он заглянул в ее институциональную механику и социальную технологию, проследил их длительную историческую эволюцию – от первых опытов вплоть до начала 1970-х г. Охарактеризованы возможности автономного кинотворчества, вопросы реструктуризации и удовлетворения запросов аудитории, содержание и уровень художественного качества продукции международного монополиста, ее социальная функциональность. Заглядывая вглубь вещей, исследователь обрисовал сложную паутину причинно-следственных связей в статике и динамике кинопроцесса, скрывающуюся за его поверхностью. Воссоздана картина многопланового влияния, которое в течении примерно 70-ти лет испытывало кинотворчество в США со стороны институциональных структур самой киноиндустрии, финансовых, политических, религиозных и прочих влиятельных кругов капиталистического общества.

Долгое время предмет исследования немецкого социолога, связанный с логикой функционирования американской киноиндустрии, был весьма далек от новаторской парадигмы советского кинематографа и его проблем. В период 1970–1973 гг., когда посещаемость кино в стране была еще очень близка к своему максимальному по итогам 1968 г. уровню (18,4–19,2 похода в кино среднестатистическим жителем за год в СССР и 20,6–21,5 в РСФСР), на киноэкранах демонстрировались 949 новых игровых фильмов. Среди них было 405 зарубежных (42,7%), но американских лишь 23 – в среднем менее 6 фильмов за год¹. В ситуации, когда доступ зрительской аудитории к продукции американского кинематографа государством, по сути, сводился на нет, социальные технологии Голливуда, связанные с формированием им своей аудитории в статусе «глобальной кинодеревни», особого научного и практического интереса не представляли. На время, по сути, было забыто, что в далекие 1920-е г. практики кино искали и находили свойственную советскому кинематографу специфическую идентичность, изучая американские фильмы и участь на них профессиональному ремеслу, успешной коммуникации с публикой в том числе. «Кинематографу, – вспоминал Л. Кулешов, – мы учились на американских вестернах и у Дэвида Гриффита. Мы жадно впитывали все интереснейшее в искусстве того времени и, не скроем, любили его»². Было забыто и то, что в 1930-е г. управленец З. Шумяцкий выстраивал советское кинопроизводство с оглядкой на Голливуд. Обретя уникальную идентичность, российское кино, составлявшее основу многонационального советского, в дальнейшем пошло своим путем. В связи с этим присутствие одного из своих учителей, американского кино, на экране было сведено к минимуму,

¹ Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+, 2009. С. 542–543.

² Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 69.

а его специфический опыт привлечения широкого зрительского внимания в основном отвергался.

Но времена менялись. Более четверти века тому назад в стране началась рекапитализация социальных отношений в обществе и системе кинопроцесса в целом. «Железный занавес» пал, Россия открылась мировому кинорынку. В страну хлынули американские фильмы. «В последние два года советской истории (1989 и 1990 гг.) из США поступили соответственно 11 и 27 фильмов (6 и 17% от общего объема импорта фильмов). В дальнейшем импорт из США ежегодно едва ли не удваивался: 1991 г. – 43 фильма, 1992 г. – 87 фильмов (56 % от количества новых зарубежных фильмов), 1993 г. – 154 фильма (71 %), 1994 г. – 214 фильмов (78 %)»¹. Вместе с американскими фильмами в Россию пришли связанные с ними способы дистрибьюции, рекламы, показа и даже зрительского восприятия картин под хруст попкорна. В настоящее время реально функционирующее в российских кинозалах «седьмое искусство» – продукт намного больше американского, чем национального производства, реальность социальной истории не столько российского, сколько американского фильмопроизводства. Российская киноаудитория, будучи во многом американизированной, стала частью сформированной Голливудом «глобальной кинодеревни». Вместе со структурами дистрибьюции и театрального показа фильмов она вплетена в воспроизводственный цикл Голливуда. В этом социокультурном качестве по причине экономических зависимостей российская киноаудитория неизбежно оказывает сильное влияние на национальное фильмопроизводство. Кино в стране сдвинулось в русло постнационального развития, вектор которого, по сути, определяется Голливудом. Практики и организаторы киноиндустрии снова стали учиться на американском опыте. В стихии подражания Голливуду на протяжении 30-ти лет складывалась противоречивая, свое лицо обретающая и в то же время его отрицающая гибридная идентичность постсоветского национального кино – российского по содержанию, колонизированного по форме.

В ныне существующей киноситуации опыт Голливуда по выстраиванию отношений со зрительской аудиторией, изученный Д. Прокопом, представляет уже не только академический, но и актуальный социально-практический интерес. Нетрудно видеть, что современная кинематографическая жизнь российского общества в значительной мере протекает, вольно или невольно подчиняясь социально-исторической логике американского кино. Широкое распространение в ней получили новые, но давно высвеченные Д. Прокопом явления и процессы западного капитализма. Обратим внимание на две примечательны параллели.

Во втором десятилетии XX века в США произошел переход от многополярного кинематографического процесса к олигополярному. Ки-

¹ Жабский М.И. Указ. Соч. С. 550.

носитуацию в американском обществе стали определять несколько фирм-мэйджоров. Аналогичный процесс – но только в начальной стадии – происходит и в сегодняшней России, причем не без влияния извне. В 2016 г. Фонд кино в очередной раз утвердил «перечень лидеров отечественного кинопроизводства», получающих *приоритетную* финансовую, безвозмездную в том числе, поддержку из государственной казны. Другой пример параллели – обозначившиеся в 1930-е годы два вектора голливудской кинополитики: производство немногих дорогостоящих фильмов категории «А» и сравнительно многих с небольшим производственным бюджетом категории «В». Нечто подобное наблюдается и в сегодняшнем российском кино: финансируемое не столько рынком, сколько государством производство немногих блокбастеров и более сотни сравнительно недорогих картин в последние годы (всего российских фильмов в 2019 г. – 168).

Произошедший поворот в российском кинопроизводстве обернулся, в частности, проявлением той самой дисфункциональности, которая на протяжении десятилетий беспокоит американскую общественность по поводу влияния образов насилия на подрастающее поколение. Остро встал вопрос, верно ли теоретики определили, что в кино «следует квалифицировать, как добро, и что как зло», а «практики сумели создать социально-организационные формы кинокультуры, надежно поставившие ее на службу добру»¹. Не находя положительного ответа, К. Тарасов показал, что в качестве средства массового развлечения в кинодосуг россиян внедрились коммуникативные практики изображения и восприятия насилия над человеком². При этом реально наличествуют три необходимые и достаточные условия миметического воздействия образов насилия: засилье фильмов с такой начинкой, массовое их восприятие и зрительская предрасположенность к «заинтересованному» использованию «агрессивной кинодиеты»³. К. Тарасов призывал в этой связи использовать мировой опыт медиаобразования для профилактики дисфункционального влияния образов насилия. «С какими бы трудностями ни сталкивалась мировая практика медиаобразования..., накопленный опыт, – утверждал он, – в любом случае представляет большой практический интерес для России»⁴.

Коль скоро кинематографический процесс в России находится в крепких объятиях Голливуда, описанная немецким исследователем социальная технология этого процесса в его глобальном масштабе объек-

¹ Жабский М.И., Тарасов К.А. К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // Культура и искусство. 2012. № 2. С. 51.

² Тарасов К.А. Проблема развлекательного насилия // Журналист. Социальные коммуникации. 2017. № 2. С. 106–107.

³ Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2012. № 2. С. 90–95.

⁴ Тарасов К. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5. С. 91.

тивно может помочь аналитикам, социологам, менеджерам и практикам фильмопроизводства лучше разобраться в судьбоносных проблемах национального кинематографа, полнее и глубже понять его настоящее, возможности и способы выживания, пути формирования действенной практической кинополитики. При этом важно иметь в виду специфику социологического дискурса Д. Прокопа в отношении его целеполагания и исходных теоретических посылок, о чем конкретно и пойдет речь ниже.

От зрительского любопытства – к социологическому дискурсу

Свой приход в социологию кино Д. Прокоп объясняет эволюцией, которая произошла с ним как обычным зрителем¹. Люди ходят в кино, констатирует он, идентифицируются с его героями, и это им нравится. Из кинотеатра они возвращаются «динамизированными», с ощущением некоего прилива сил. Поначалу зрители обычно, скорее, смотрят, видят и чувствуют, нежели особенно задумываются над увиденным. Но со временем они замечают, что в кино есть схожие и повторяющиеся конструкции – жанры. А фильмы в этом отношении не только проявляют сходство, но и различаются. Замечают они также, что в фильмах разных жанров то и дело повторяется один и тот же мотив. Так, в разных картинах преступник непременно будет наказан. Не остается незамеченным и то, что порой встречаются картины очень непохожие на большинство других по типу своих красок и характеров героев. Эти и другие подобные наблюдения, а также возникающие в связи с ними вопросы у иного зрителя могут вызвать желание заглянуть за кулисы кинематографа, чтобы понять причины появления конвенциональных схем и иных стандартов в фильмах.

Именно так объясняет Д. Прокоп причины собственного интереса к осмыслению кинематографа. На определенном этапе любительский интерес к кино стал побуждать его к тому, чтобы, находясь в кинозале, не только смотреть, видеть и чувствовать, но также задумываться над вопросами о конвенциональности содержания и художественного строя увиденного и прочувствованного. Такого рода «вопросы, – отмечает Д. Прокоп, – постоянно занимали меня до того, как я вообще думал о социологии кино»². Стремление пойти дальше восприятия и осмысления рассказанных в кино историй, мысленно вступить в диалог с теми, кто их придумал и визуализировал, а также с той или иной стороны оказывал при этом свое влияние порождало желание понять кино в свете закономерностей, причинно-следственных отношений в кинематографическом и шире – социальном мире. А это как раз та психологическая установка, без которой успешный, именно *научный* поиск на территории кино невозможен.

¹ Prokop, D. Op. cite. S. 9–10.

² Ibid. S. 10.

Заметим, что изложенная исповедь профессионального социолога примечательна как свидетельство того, что на его исследовательский замысел сильное влияние оказала дисциплинарная стрела искусствоведения. Своими корнями прокоповский поиск в сфере социальной науки уходит в область гуманитарного знания. Отсюда противоречие между амбициозным названием итогового труда «Социология кино» и кругом затронутых проблем. Немецкий социолог, руководствуясь доминирующим представлением о критериях подлинного искусства, стремится в процессе анализа того, что считается «хорошим» в кино, найти ключ к пониманию конвенционального в фильмах. В этом отношении, утверждает он, каждый зритель – практический кинокритик. Фильм ему нравится или не нравится, и он может дать этому определенное объяснение. Если же зритель углубится в суть вопроса, может возникнуть и ощущение того, что же представляют собой конвенции относительно повторяющегося в кинофильмах. Задумавшийся зритель, но не желающий затруднять себя размышлениями, может приписать эти конвенции самой природе кинематографа. Дескать, кино таково и иным быть не может. Этим Д. Прокоп, по сути, намекает на тех исследователей, которые особенности кинематографа, обусловленные конкретными историческими условиями его функционирования, трактуют в качестве неких *имманентных* атрибутов: «Это ведь не хороший социологический анализ, когда нечто несовершенное и безыскусственно сколоченное объясняется как подлинное, естественное и лучшее, а возможно, даже и как демократическое»¹. Напротив, хороший социологический анализ капиталистического общества и товарной функции фильмов предполагает вскрытие существующих противоречий. Конкретно это означает поиск причин, в силу которых в кино так много конвенционального и халтурного как проявлений его «институционального характера». Социология призвана вскрывать экономические, социальные и политические структуры, под влиянием которых конвенциональное, формализованное и стандартизованное, даже плохое и скучное в обществе настолько охотно воспринимается и принимается, что институционализируется, считается как бы нормальным.

Это – взгляд социолога на киноситуацию позднего капитализма с позиций «негативного мышления», нацеленного на обнаружение противоречий, их осмысление и т.д. Такой взгляд, безусловно, необходим, но его недостаточно. Чтобы «хорошего» кино было больше, необходимо выявлять те социетальные структуры и процессы, а также составляющие самой системы кинопроцесса, содействуя которым можно двигать развитие в правильном направлении. Одной из таких структур является, например, часть публики, вкус которой не замутнен влиянием коммерции. Правда, в кино подлинный вкус публики, в терминологии Д. Прокопа «действительные потребности реципиентов», сталкивает-

¹ Ibid. S. 11.

ся не только с интересом коммерсантов. Он также в поле воздействия «другого» вкуса – доминирующей субкультуры в кинематографическом сообществе. Первые по экономическим соображениям склонны к его извращению, вторые («высокая» субкультура) его высокомерно отвергают как неправильный и неприемлемый.

Д. Прокоп отмечает, что его личный интерес к написанию социологии кино был продиктован желанием докопаться до глубоких причин, по которым в кино так мало качества, а зрителям постоянно приходится видеть так много стандартного и халтурного. Но не анализ эстетического качества фильмов, взятых в отдельности, интересует его. С социологической точки зрения, фильмы рассматриваются в типизированном или категоризированном виде. Выражается это в том, что в центре внимания оказываются такие особенности кинопроизведений, как система звезд, стандартность картин, исключение в них определенных тем, мотив романтической любви как способ привлечения внимания мирового зрителя и т.д.¹ Конечно, такого рода «бродячие» феномены отслеживаются и киноведами. Д. Прокоп, однако, выходит на этот содержательный материал с тем, чтобы постичь структурно-институциональные и социально-технологические факторы его возникновения и функционирования. Это важная, но далеко не вся задача социологии кинопроцесса, являющегося одной из сфер совместной жизни людей, социальной коммуникации между ними. «Фильмы – это не просто искусство, товар или бизнес; фильмы являются средством коммуникации и как таковые они имеют определенные последствия. К счастью или несчастью, фильмы обладают способностью оказывать влияние на людей»². Другими словами, кино – средство воздействия на человека и общество при решении разного рода задач – от эстетических до политических. Этот главный вопрос социология кино Д. Прокопа затрагивает лишь вскользь. В центре внимания – контекстуально обусловленные возможности производства качественных по сугубо художественно-эстетическим меркам фильмов в условиях капиталистического общества на разных исторических этапах функционирования рыночных отношений в кино.

Теоретические основания «Социологии кино» Д. Прокопа

В своих целевых ориентирах и методологических установках социологический дискурс Д. Прокопа вырос на почве подходов и идей, социально-философских воззрений «критической теории» Франкфуртской школы³. Ее основатели изначально понимали свои исследования

¹ Ibid.

² Austin, B. Immediate Seating: A Look at Movie Audiences. – Belmont, Calif.: Wadsworth, 1989. P. X.

³ Характеризуя данное направление мысли, мы опираемся на его критическое осмысление в трудах немецких и российских исследователей.

как неортодоксальную интерпретацию ряда марксовых идей, их развитие в форме критического осмысления реалий фашизма в Германии, сталинизма в СССР, капитализма периода постфордизма, рабочего движения этой поры. Сильно изменившийся социальный мир предполагалось осмыслить прежде всего в свете заимствованного из аутентичного марксизма и иначе истолкованного понимания анатомии общества как системы. Марксова идея привлекала тем, что давала ключ к пониманию внутренней динамики капиталистического общества, причинно-следственной связи социальных, политических и духовных процессов со способом производства материальной жизни социума,

Единой цельной системы взглядов у создателей Франкфуртской школы не было. Более того, под влиянием исторических перемен она изменялась. В 1930-е г. сказывалось влияние дискуссий, вызванных ноябрьской революцией 1918 г. в Германии и последующим существованием в этой стране социалистической республики на протяжении трех месяцев. В дальнейшем дали о себе знать реалии установившегося в Германии фашизма, обусловленная этим эмиграция сотрудников Франкфуртского института социальных исследований, в лоне которого родилась обсуждаемая школа, драматические повороты в личных судьбах ее основателей. Сказывалось влияние сталинизма в СССР и многое другое.

Основатели Франкфуртской школы резко отрицательно относились к ленинизму-сталинизму как интерпретации марксизма в контексте осуществлявшейся в СССР социальной практики. Это, естественно, не оставалось незамеченным советскими философами и социологами. Обращая внимание на эволюцию представлений приверженцев этой школы, Ю. Давыдов указывал, что она «сопровождалась у франкфуртцев всеми теми 'шараханиями' и 'метаниями' из крайности в крайность, которые вообще свойственны мелкобуржуазному революционаризму»¹.

Изначально Франкфуртский институт социальных исследований находился под влиянием революционных преобразований в России. Возникший в Москве Институт Маркса и Энгельса считался образцом. Но происходившие в дальнейшем события в СССР вызвали глубокое разочарование, явившееся одной из причин определения термина «критическая теория» в качестве бренда интеллектуального продукта института. Цель его теоретических поисков виделась в создании более разумного общества. Разум, как некогда у Платона, а в Новое время и у К. Маркса, воспринимался в качестве критерия сознательного общественного строительства. Кантовским вопросом о способности суждения себя они особенно не обременяли. Успех дела, однако, зависел от того, насколько объективно разумным является строящий социальные проекты разум. Говоря конкретно, познаны ли и известны ли разуму, конструирующему обновленную социальную реальность в теории, за-

¹ Давыдов Ю.Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. М., 1977. С. 7–8.

коны функционирования и развития социума, владеет ли он фактической информацией о ситуациях, в которых эти законы проявляют свое действие, существуют ли социальные группы, готовые стать материальной силой разума, и как далеко можно идти в сознательной реорганизации общественного устройства. Возникает также вопрос о том, признается ли практикуемым разумом та истина, что человеку в конкретный исторический момент дано знать сравнительно немного, но это, тем не менее, часто не мешает ему думать о своих возможностях познания и преобразования мира возвышенно – без ясного сознания реальных границ своих познавательных и социально-практических возможностей, без достаточно критического отношения к своему интеллектуальному продукту, конструируемым социальным проектам.

В течение определенного времени предполагалось глубокое преобразование устройства социума – прежде всего, устранение тех общественных отношений, которые, по мысли теоретиков, тормозят производительные силы, историческое развитие в целом. В 1968–1980 гг. на повестку дня ставились преобразования в направлении дехристианизации общественности, деинституционализации общества, деэтизации права, декриминализации преступлений, депатологизации болезней и деэстетизации искусства. Последнее означало отказ от идеалов Истины, Добра и Красоты, установление, по выражению М. Мариновича, диктатуры безобразного¹. Но М. Хоркхаймер позднего периода исходил уже из того, что, живя в исторически данном, сильно изменившемся современном социуме, невозможно предвидеть, каким станет будущее общество свободных людей. Поэтому теоретические поиски должны ограничиться выявлением негативного в обществе – показать и поставить в качестве важной задачи то, что подлежит устранению. Общественной практике противопоставлялась критическая по отношению к ней, отрицающая ее теория.

Полагая, что по причине абстрактности теория Франкфуртской школы свою программу в отношении культуры не выполнила, Д. Прокоп в 2000-е гг. стремился развивать ее идеи применительно к индустрии культуры и масс-медиа, акцентируя внимание на проигнорированной Т. Адорно и М. Хоркхаймером творческой составляющей, сохраняющейся в реалиях товарного культурного производства. В рамках «нового критического изучения масс-медиа» дискурс осуществлялся как бы по двойному принципу: с Марксом против Маркса и «с Адорно против Адорно». Прежнее отрицательное отношение к культурной индустрии сочеталось уже с некоторым оптимизмом.

Основатель Франкфуртской школы М. Хоркхаймер, под влиянием краха собственного проекта, пришел, в конечном счете, к выводу о не-

¹ *Marinovich W. Kunst oder Anti-Kunst. Von der Diktatur der Hässlichen und dem Aufbruch des Schönen.* URL:<https://deutschelobby.files.wordpress.com/2013/10/diktatur-des-hc3a4c39flichen.pdf> (дата обращения – 13.12.2019).

целесообразности развивать ее идеи. Импульсы, питавшие школу в 1920–1930 гг., счел он ложными, а саму ее – ошибочной. В обзорном анализе истории Франкфуртской школы О. Негт приводит весьма многозначительный и красноречивый факт: «Знатокам биографии Хоркхаймера известно, что она закончилась на религиозной и антимарксистской фазе»¹. И это при том, что исходными посылками теоретического поиска главного основателя школы были представления, что идея Бога ошибочна, религия – ложь, а некоторые принципиальные идеи К. Маркса – исключительно эвристичны в поиске исторических путей к разумному и свободному обществу.

Франкфуртская школа не имела под собой социального базиса, способного привести в серьезное действие ее антикапиталистическое жало. С политическими партиями, коммунистическими или социал-демократическими, ее приверженцы связаны не были. С рабочим движением тоже. По образному выражению Г. Лукача, живя в гранд отеле «Бездна», на террасе за аперитивом они рассуждали о нищете мира. Вместе с тем, «теоретическое просвещение», практиковавшееся школой в студенческих аудиториях Европы и Америки, в дальнейшем дало о себе знать в различных областях общественной жизни.

Влияние идей Франкфуртской школы на социологический дискурс Д. Прокопа

Концептуальный аппарат Франкфуртской школы включает в себя такие понятия, как производительные силы, производственные отношения, диалектика, экономика, рынок, товар, массы, господство, эмансипация, индивидуальность, спонтанность, коммуникация, опыт, стандартизация. Большая их часть активно использовалась в аутентичном марксизме, что говорит об известном методологическом родстве двух направлений мысли. Различие отчасти объясняется тем, что предложенная Марксом концепция общественного развития построена «на основе ограниченного опыта раннего капитализма. В этом – истоки противоречия, которое заставляет различать *аутентичный марксизм* как мыслительный образ той реальности, с которой имел дело Маркс, и последующую *марксистскую традицию*»². Франкфуртская школа создавалась в других исторических условиях и с иными социальными установками.

Приветствуемое Марксом искусство мыслилось как нечто одновременно свободное, само по себе цель, но также реалистическое, предвосхищающее историю и предупреждающее прогрессивный общественный класс. Искусство понималось как идеологическая форма,

¹ Negt, O. Massenmedien: Herrschaftsmittel oder Instrumente der Befreiung? / Kritische Sozialforschung / Hrsg. von Dieter Prokop. – München. – 1973. S. XXVIII.

² Красин Ю.А. Марксизм: взгляд из XXI века // Социологические исследования. 2018, № 5. С. 46. DOI: 10.7868/S0132162518050045.

способная содействовать переделыванию мира в соответствии с вызовами «объективной необходимости». Функциональность искусства Т. Адорно понимал иначе. Он полагал, что общественным искусство становится ни по способу его создания, в котором концентрируется диалектика производительных сил и производственных отношений, ни по способу происхождения используемого в нем материала. «Напротив, общественным искусство становится посредством своего противостояния обществу, и эту позицию обретает оно лишь в статусе автономии. Кристаллизуя себя как собственное в себе, – вместо того, чтобы уступчиво следовать существующим общественным нормам и квалифицировать себя в качестве «общественно полезного», – оно критикует общество по самому его бытию». И далее: «Общественным в искусстве является его имманентное движение против общества, а не его явная позиция... Общественная функция произведений искусства, насколько ее можно им приписывать, заключается в отсутствии функциональности. Их общественный жест¹ отталкивает от себя эмпирическую реальность, частью которой, однако, художественные произведения как вещи являются. Своим отличием от заколдованной действительности они негативно воплощают состояние, в котором сущее приходит к правильному, своему собственному месту»². Задается неопределенное по своей направленности воздействие автономного художника на общество – влияние через подспудное неприятие в произведении искусства определенных ценностей общества. Латентное воздействие киноискусства отодвигает его явную функциональность.

Как приверженец Франкфуртской школы Д. Прокоп творил свою «Социологию кино» с установкой главным образом на постижение того, что и почему плохо в кино. Его социологический дискурс движим в основном импульсами «негативного мышления». Прямое политическое послание в фильмах им не приветствуется, надежды возлагаются на моменты спонтанно-автономной художественной работы, которые способны артикулировать опыт достаточно широких масс даже при условии, что кинопредложение воспринимается ими с позиций «практического позитивизма». Предполагается, что художник может создать текст, который на уровне производства, сам по себе политическим не выглядит, но в процессе *рецепции* подспудно заложенный в него политический импульс проявляется. В результате сознание зрительской массы развивается в социально-критическом направлении³.

Первое издание «Социологии кино» Д. Прокопа появилось в напря-

¹ Термин введен Б. Брехтом для характеристики габитуса человека, его отношения к другим людям. Имеется в виду комплекс выразительных проявлений социального типа человека – его жесты, мимика, суждения, поведение.

² Adorno, Theodor W. Kunst / Massenkommunikationsforschung. 2: Konsumption. Hrsg. von Dieter Prokop. – Frankfurt am Main, 1973. S. 57–58, 59.

³ Prokop, D. Soziologie des Films. – Darmstadt und Neuwied, 1974. S. 11–13.

женной общественной атмосфере, царившей в ФРГ. Автор завершал работу над книгой как раз в период активизации движения левых, студенческих бунтов, протестного движения конца 1960-х. Направленность движения определяли чувство протеста против организованного господства одних людей над другими и буржуазного порядка как такового, требования антиавторитарности и эмансипации в обществе. Взгляды авторов «критической теории» вызывали в этот период большой интерес. И Д. Прокоп отталкивался от них, но уже в контексте общественных условий, сильно отличавшихся от начала 1930-х, когда зарождалась «критическая теория» Франкфуртской школы.

Д. Прокоп критикует состояние кинематографа на рубеже 1960–1970-х, но его стрелы направлены и в общество «позднего капитализма», делающее возможным кинематограф, устройство которого он, вслед за основателями Франкфуртской школы, считает неразумным. Ее традициям он верен в признании неразумной направленности эстетической коммуникации – в данном случае средствами кино. О. Негт ссылается в этой связи на М. Хоркхаймера, отмечавшего, что предметом критики являются не только сообщения в потоке массовой коммуникации и сами массмедиа, их производящие в условиях капитализма. Требуется, по его мнению, также раскрытие внутренней диалектики понятия коммуникации, имеющей тенденцию под влиянием определенных исторических условий превращаться в свою противоположность¹.

Вслед за М. Хоркхаймером О. Негт указывает на произошедшую в данном отношении историческую эволюцию. И. Кант стремился придать способности эстетического суждения ту меру интересубъективности и объективной обязательности, которая свойственна законам естественных наук. В этом своем стремлении он рассчитывал на формулируемый в стиле разговорной речи *sensus communis aestheticus*. Спустя сто лет, Дж. Дьюи провозглашал искусство самой универсальной и свободной формой коммуникации. Но в XX в. возникли основания констатировать распад всяких отношений между опытом и коммуникацией: возможности выражения аутентичного опыта посредством массовой коммуникации стали неосуществимыми. В возведении барьеров, отделяющих человеческие существа друг от друга, радио и кино уже не уступали самолетам и пушкам².

Утверждая, что в этом отмеченном М. Хоркхаймером акоммуникативном характере коммуникации заключен принципиальный вопрос теории, О. Негт обращает внимание на проводимое П. Лазарсфельдом различие между «административным и критическим исследованием коммуникации» и его провокационное замечание по адресу второго направления. Оно, утверждает П. Лазарсфельд, имеет своим предметом, в сущности, те идеи, инициативы и образцы поведения, которые либо во-

¹ О. Negt. Op. cit. S. III .

² Ibid. S. III–IV.

все отсутствуют в медиа, либо присутствуют здесь в притворной форме. «*Центр критической теории медиа образуют отнюдь не медиа*»¹. И этот вывод не лишен смысла применительно к «Социологии кино» Д. Прокопа. Косвенно объектом критики в ней является само общество. Критика общества заключается не столько в том, что в его лоне снимается плохое кино, сколько в том, что участники кинематографического процесса поставлены им в такие социальные отношения между собой, при которых фильмы большей частью иными практически и быть не могут.

Д. Прокоп полагает, что негативное и позитивное мышление, соединившись в стремлении постичь и улучшить общество, может дать перспективные результаты в отношении эмансипации человека. Целевая направленность его поиска определяется такими понятиями, как эмансипация, антиинституциональность, антиавторитарность, спонтанность, целесообразная политизация интересов зрительской массы, являющейся объектом принудительного воздействия в системе кинематографического товарного обращения. Он выявляет конкретные факторы внутри и вне кинопроцесса, влияние которых сильно ограничивает спонтанно-автономное кинотворчество и, тем самым, непосредственную связь между создателями фильмов и их зрителями, приводит к разрыву между коммуникацией и трансмиссией социального и культурного опыта.

Базовые концепты аутентичного марксизма в дискурсе Д. Прокопа

«...Капиталистическое производство, – писал К. Маркс, – враждебно известным отраслям духовного производства, например, искусству и поэзии»². Эту мысль применительно к реалиям позднего капитализма, собственно, и проводит Д. Прокоп, во имя спасения искусства в кино предоставляя доказательства в пользу ее истинности, но не ставя под сомнение капитализм как таковой, что характерно для марксизма аутентичного или «марксистско-ленинского» образца, где он, «вопреки вербальным заверениям о его творческом характере, превращался в незыблемый свод догматов»³. Социолог, по сути, следует воззрениям более позднего М. Хоркхаймера, придерживаясь принципа: революции в существующем обществе – нет, его критике – да, спекуляциям относительно идеального образа общества и кинематографа будущего – нет. Приемлемый способ решения существующих проблем – критика общества и его кинематографа в парадигме «негативного мышления».

В центре внимания Д. Прокопа – экономический фактор в границах системной организации кинокоммуникации, его влияние на эстетику-

¹ Ibid.

² Маркс К. Теории прибавочной стоимости. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 26, ч. I. С. 280.

³ Красин Ю.А. Указ. Соч. С. 48.

фильмов. С позиций структурно-функционального подхода утверждается мысль, что на самом деле отражаются в кино не потребности членов общества, а «структурные механизмы» киноиндустрии. Его социологический поиск далек от аутентичного марксизма как специфического проекта Просвещения, декларированной целью которого являлось создание разумного и справедливого общества на основе познанных законов функционирования социального организма как естественноисторического процесса смены социально-экономических формаций, классовой борьбы и коренных исторических интересов рабочего класса. Вместе с тем дискурс Д. Прокопа ложится в русло «современного марксизма», охватывающего аутентичный марксизм и «школы социального анализа, родственные изначальной марксистской, но не копирующей ее»¹.

Институциональное устройство американского кино и его функционирование на разных фазах истории Д. Прокопом рассматривается как производное экономических отношений в нем самом и социально-экономических отношений в системе кинопроцесса в целом. От марксизма аутентичного и советского образца в этом конкретном вопросе Д. Прокопа методологически отличает, в частности, исключение из социологического анализа столь важных структурных факторов, какими являются альтернативные формы собственности на технические средства культурного производства и владения необходимыми при этом финансовыми средствами. Во главу угла им ставится сохраняющаяся в условиях позднего капитализма возможность спонтанного взаимодействия художника и публики. Но художник, располагая необходимым культурным капиталом, лишен капитала экономического, необходимого для конкурентоспособного производства, а культурный капитал публики политикой неолиберализма заключен в рамки коммерческой целесообразности кинобизнеса. Существующая система культурного господства интернализирована публикой. Вместо популярной – в смысле народной – кинокультуры ей предлагают «масскульт».

В заключение отметим, что западные марксисты критиковали труд Д. Прокопа за немарксистский материализм, экономизм, упускающий из виду политическую функцию кинематографа в рамках происходящей в обществе социально-классовой борьбы. Защищая свой подход, Д. Прокоп отвечал критикам: «... посредством анализа структурных причин *институционального характера* кинематографа эта книга как раз выполняет требование анализа кино как «политической формы»². Отстаивая свою позицию, он опирается на суждения Ф. Энгельса в письме В. Боргиусу, в котором подчеркивается: в обществе дело не обстоит таким образом, что только экономический фактор является причиной, а все остальное – лишь пассивное следствие. Следуя этому пониманию, социолог подчеркивает, что в системе детерминаций кинематографа экономический фактор не единственный.

¹ Черныш М.Ф. Современный марксизм в мировом и российском контекстах // Социологические исследования. 2018, № 5. С. 16. DOI: 10.7868/S0132162518050021.

² Prokop, D. Soziologie des Films. – Darmstadt und Neuwied, 1974. S. 9.

Определенную роль играют труд, свободное время населения, общественность. Все вместе взятые, они играют решающую роль, но три последние – в статусе не конечных, а опосредующих факторов, определяющих возможности развития кино. Согласно Д. Прокопу, необходимо изучить в кинопроцессе диалектику, с одной стороны, экономики и господства, а с другой – содержания и эстетики фильмов, зрительских запросов. Не забывая при этом, что речь идет о капитализме в совершенно ином его состоянии по сравнению с тем периодом, когда его исследовали классики марксизма.

Литература:

- Давыдов Ю.Н. Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. М.: Наука, 1977.
- Жабский М.И. Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись (1969–2005 гг.). М.: Канон+, 2009.
- Жабский М.И., Тарасов К.А. К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // Культура и искусство. 2012. № 2.
- Красин Ю.А. Марксизм: взгляд из XXI века // Социологические исследования. 2018. № 5. С. 46. DOI: 10.7868/S0132162518050045.
- Кулешов Л., Хохлова А. 50 лет в кино. М.: Искусство. 1975.
- Маркс К. Теории прибавочной стоимости. Маркс К., Энгельс Ф. Соч. т. 26, ч. I.
- Тарасов К. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005, № 5.
- Тарасов К.А. Насилие в фильмах: три условия миметического воздействия // Вестник ВГИК. 2012. № 2.
- Тарасов К.А. Проблема развлекательного насилия // Журналист. Социальные коммуникации. 2017. № 2.
- Черныш М.Ф. Современный марксизм в мировом и российском контекстах // Социологические исследования. 2018, № 5. С. 16. DOI: 10.7868/S0132162518050021.
- Adorno, Theodor W. Kunst / Massenkommunikationsforschung. 2: Konsumption. Hrsg. von Dieter Prokop. – Frankfurt am Main, 1973.
- Austin, B. Immediate Seating: A Look at Movie Audiences. – Belmont, Calif.: Wadsworth, 1989.
- Marinovich, W. Kunst oder Anti-Kunst. Von der Diktatur der Hässlichen und dem Aufbruch des Schönen. URL:<https://deutschelobby.files.wordpress.com/2013/10/diktatur-des-hc3a4c39flichen.pdf> (дата обращения – 13.12.2019).
- Negt, O. Massenmedien: Herrschaftsmittel oder Instrumente der Befreiung? / Kritische Sozialforschung / Hrsg. von Dieter Prokop. – München. – 1973.
- Prokop, D. Soziologie des Films. – Darmstadt und Neuwied, 1974.
- Prokop, D. Soziologie des Films. – Frankfurt am Main, 1982.

Поступила в редакцию 8 января 2020 года