

УДК 316.4;74

## Детерминанты массового производства развлекательного насилия в киноиндустрии

К.А. Тарасов, доктор культурологии, профессор кафедры социологии МГИМО МИД РФ;  
e-mail: k.tarasov@inno.mgimo.ru

*Репрезентация насилия в кинематографической картине мира обусловлена, в конечном счете, его присутствием в жизни человека – существа биосоциального, от природы наделенного инстинктом агрессивности. Воссоздаваемые на экране образы насилия способны открывать людям глаза на не очень приветливый реальный мир, но также удовлетворяют их потребность в развлекательном зрелище, которую в коммерческих интересах использует киноиндустрия. Массовое производство образов насилия своими корнями уходит также в ткань социально-экономических отношений в обществе, его культурной практики, принимая форму «общественно значимого» или «развлекательного» зрелища.*

**Ключевые слова:** общество, человек, киноиндустрия, причинность, потребность, зрелище, развлечение, насилие, репрезентация, регулирование, наука.

В конце 2012 г. в одной из начальных школ Ньютауна, тихого провинциального городка в США, произошло массовое убийство, ставшее новостью мирового масштаба. Мужчина 20-ти лет от роду в своем доме четырьмя пулями в голову застрелил мать. Приехав на ее машине в школу, где она работала, из полуавтоматической винтовки прострелил запертые стеклянные двери центрального входа. Прозвучавшие хлопки слышали через систему внутреннего радиооповещения педагоги и ученики. Поняв, что происходит, и пытаясь спасти детей, учителя как могли, баррикадировали входные двери классов, прятали ребят в подсобных помещениях, под столами, в шкафах и тумбочках. Всех спасти не удалось. Стрелок убил 20 детей шести и семи лет, шестерых взрослых, еще двоих ранил. Завершилась кровавая история самоубийством.

Произошедшая бойня в США вызвала мощный резонанс национального масштаба. Обсуждали, в частности, вопрос, может ли оружие военного назначения находиться в руках обычных граждан. Национальная стрелковая ассоциация, лоббирующая интересы торговцев оружием, заявила, что убийство осуществляет не оружие – причиной насилия являются видеоигры и фильмы.

Всем было ясно: это обвинение – не что иное, как попытка отвлечь

внимание общественности от сути проблемы и защитить владельцев оружия. Тем не менее дискуссия разгорелась вокруг сложившейся в науке точки зрения относительно влияния медийного насилия. В ход пошел весь набор аргументов, с помощью которых на протяжении многих лет приверженцы массового производства развлекательного насилия отрицали научные свидетельства о том, что оно способствует проявлению в обществе антисоциального поведения<sup>1</sup>.

В последние годы, как известно, кровавая стрельба стала омрачать атмосферу и в российских школах. В дискуссиях по этому поводу отмечалось, что драки между школьниками были и в советское время. Но вне школьных стен. Перемещение их на территорию школы, по мнению депутата Госдумы Е. Мизулиной, – свидетельство изменения самого статуса образовательных учреждений, утраты детьми уважения к ним. Пути решения проблемы предлагалось искать педагогам и психологам. Но ведь круг условий жизни и воспитания учащейся молодежи, способствующих проявлению насилия, чрезвычайно обширен. На один из провоцирующих компонентов этого круга указал К. Ремчуков в программе радио «Эхо Москвы» (15.01.2018): «Молодежь всё больше воспроизводит модели поведения, которые они видели по телевидению из американских школ». И далее: «Базовый запрос нашего общества – научиться разумно жить».

Развивая этот тезис, в реализации которого важную роль может сыграть и журналистское сообщество, мы обратим взоры на одно из проявлений *неразумного* устройства жизни в культурной сфере – массовое производство развлекательного насилия киноиндустрией, продукты которой по разным медийным каналам ежедневно преподносят молодежи свою социологию разрешения бытовых и иных конфликтов. Развивая тему, ранее затронутую нами на страницах данного издания<sup>2</sup>, мы попытаемся определить комплекс основных причин, по которым образы развлекательного насилия производятся в столь массовом масштабе.

### **Корни интереса человека к медийному насилию – отчасти в нем самом**

Для удовлетворения потребности в развлечении и поддержания своего воинственного духа древние римляне, как известно, устраивали кровавые бои гладиаторов. Сегодня об этих развлекательных практиках досуга напоминают – пусть даже очень отдаленно – беспощадные схватки на ринге бойцов смешанного стиля или боксерские поединки, которые смотрит прильнувшая к телевизионным и компьютерным экранам немислимая в древности мировая аудитория. По окончании поединка

<sup>1</sup> Taylor, L., Huesmann L. Answering Attacks on the Media / Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014. P. 355.

<sup>2</sup> Тарасов К.А. Проблема развлекательного насилия в фильмах // Журналист. Социальные коммуникации. 2017. № 2.

бойцы живы и трогательно обнимаются. Но по какой причине разного рода институты устраивают эти – отнюдь не для слабонервных – бои, а добрая половина публики восторженно солидаризируется, например, с бойцом, который, пока позволяет рефери, «добывает» соперника, находящегося на грани нокаута? И почему в современной России кинематограф, следуя древней культурной традиции, повседневно развлекает публику экранным зрелищем жестокости, ран, крови и смертоубийств?

Фильмы непрерывно снимают и распространяют, прежде всего, потому, что они находят сбыт. Смотрят их люди, ангелами, как известно, не являющиеся. Будучи от природы наделенными инстинктами самосохранения и агрессивности и живя отнюдь не в ангельской среде, по жизни они оказываются субъектом или объектом агрессии, а в подростковом возрасте, как правило, в одной и другой роли. Насилие вплетено даже в социальную ткань современной семейной жизни. Реальная встреча с агрессивным индивидом вызывает у человека чувство мобилизирующей его тревоги, а восприятие им, со стороны, происходящих агрессивных действий движимо если не любопытством, то, по крайней мере, склонностью удерживать на них свой взор. Реалии подобного рода отчасти проливают свет на зрительский интерес к экранной картине насилия.

С точки зрения науки, присущая человеку агрессивность объясняется причинами психофизиологического и эволюционного характера. Если верить З. Фрейду, человеку свойственно сильное бессознательное влечение к смерти (танатос), которому, однако, противостоит не менее мощное влечение к продолжению собственного рода – эрос. Борьба двух инстинктов приводит к замещению объекта деструктивного начала. Таковым оказывается не сам субъект агрессии, а другой человек.

Представители эволюционного взгляда по-разному объясняют природу агрессивного поведения человека. По мнению К. Лоренца, автора этологического подхода, люди унаследовали от животных «инстинкт драчливости», во многом позволяющий им сохранение собственного вида<sup>1</sup>. У наземных хищных животных этот инстинкт направлен в первую очередь на представителей других видов. Стычки между представителями одного вида крайне редко имеют летальный исход. Но у животных со слабо развитым хищническим началом «инстинкт драчливости» направлен преимущественно на себе подобных<sup>2</sup>. Предполагается, что люди унаследовали подобную разновидность «инстинкта драчливости». Если это так, то драматическая репрезентация насилия на экране относится к категории того «узнаваемого» и жизненно значимого, которое в процессе киновосприятия способствует зрительской вовлеченности в драматическое действие, эффекту присутствия и идентификации с персонажем.

Другое эволюционное объяснение агрессивного поведения оттал-

<sup>1</sup> *Baron, R.A., and Richardson, D.R. Human Aggression. – 2nd edition. – N.Y.: Plenum Press, 1994. P. 15.*

<sup>2</sup> *Idem. P. 16.*

квивается от гипотезы об «инстинкте охоты» у человека<sup>1</sup>, исторически возникшего у него по той причине, что с момента своего появления род человеческий вынужден был добывать средства к существованию умерщвлением животных. Преимущественно коллективный характер охоты способствовал развитию особой системы коммуникации, ключевым элементом которой явилось символическое оформление и закрепление существующего в процессе охоты разделения на «мы» и «они», «друг» и «враг» и т.п. Изобретение оружия дальнего действия способствовало появлению и развитию у людей тенденции нападать не только на животных, но и на себе подобных. В жизнь широко вошла охота на людей, естественно, оставив свой след в менталитете человечества. Сегодня зрелище охоты на человека в массовом масштабе производят и распространяют средства аудиовизуальной коммуникации. «Природа, – утверждал Д. Финчер, постановщик знаменитой кинодрамы «Бойцовский клуб» (1999 г.), – создала нас охотниками, а мы живем в обществе универмагов. Убивать больше некого, бороться не с кем, преодолевать нечего, неизведанных территорий не осталось»<sup>2</sup>.

Социобиологическое объяснение природы агрессивного поведения человека представляет собой, скорее, конкретизацию концепций, отталкивающихся от инстинктов «драчливости» и «охоты». Утверждается, что агрессия животных и человека – это прежде всего инстинктивное поведение, обусловленное необходимостью воспроизводства собственного рода. Живые организмы воспроизводят не просто собственную плоть, а в первую очередь гены<sup>3</sup>. Этим в значительной степени объясняется, что животные и люди имеют тенденцию вступать в отношения кооперации с теми особями, которые имеют схожее с ними генетическое строение, и вести себя враждебно по отношению к тем, чей генетический набор отличается от их собственного.

Отмеченные представления об агрессивности человека как причине его интереса к насилию на киноэкране и, следовательно, массового производства образов насилия освещают биологическую составляющую проблемы в самом общем виде и в принципе не поддаются строгой эмпирической верификации. Вместе с тем на этот счет возможны суждения, поддающиеся проверке фактами. Так, мужчины отличаются от женщин своим хромосомным набором. Они же в ситуациях конфликта чаще прибегают к физическому воздействию, чем женщины. По логике вещей, особенности хромосомного набора повышают готовность сильного пола к агрессии. Он же, как показывают исследования, проявляет также большую готовность к восприятию образов насилия в фильмах.

Принято считать, что фильмы с обилием сцен насилия являются экранном выражением «мужского вкуса». В самом деле, с известной

<sup>1</sup> Idem. P. 18.

<sup>2</sup> Inside out: David Fincher interviewed by Gavin Smith // Film Comment. 1999, № 5. P. 61.

<sup>3</sup> Baron, R.A., and Richardson, D.R. Op. cite. P. 18.

долей условности вкусы публики и фильмы можно разделить на «мужские» и «женские». «Мужской» фильм, согласно опросу молодежной аудитории [Рондели, 2013: 288–289], повествует о преступности, мафии, наркобизнесе, сексе, войнах и т.п. Его герои отличаются, в частности, способностью постоять за себя силой оружия, искусством приемов единоборства и т.д., о чем свидетельствуют роли таких звезд киноэкрана, как Шварценеггер, Сталлоне, Ван-Дамм, а также их более молодых последователей Дж. Стейтем, К. Хемсворт и др. В индикаторах «мужского» фильма и вкуса явственно проступает мотив силы, апеллирующий к маскулинности в кинозрительской идентичности. «Женские» фильмы, напротив, больше повествуют о любви, психологических проблемах человека, в них на передний план выходят коммуникативные практики, в которых проявляются свойственные фемининности эмоциональная чувствительность и щедрость<sup>1</sup>.

Отмеченное различие «мужского» и «женского» киновкуса уходит своими корнями и в биологическую природу человека. Известно, что в крови мужчин содержание тестостерона в 10 раз превышает аналогичный показатель у женщин. Данный факт навел исследователей на мысль о существовании причинно-следственной связи между повышенным уровнем данного гормона в крови человека и установкой на агрессивное поведение<sup>2</sup>. Исходя из этого можно предположить, что подобная гормональная особенность также способствует повышенному интересу зрителей-мужчин к живописанию насилия.

Интерес к сценам насилия в фильмах в значительной мере стимулируется эмоциями, вызываемыми при восприятии подобных образов. Эмоции – результат функционирования центральной нервной системы. Стимулы, исходящие извне и воспринимаемые органами чувств, в лимбических структурах головного мозга преобразуются в эмоции<sup>3</sup>. У разных людей этот процесс проходит по-разному. Если одни воспринимают экранное насилие с восторгом, а другие – с отвращением, то у этой дифференциации могут быть и нейронного порядка биохимические основания. В нейронной цепи информация от клетки к клетке передается посредством «нейромедиаторов» – сложных химических соединений, играющих существенную роль в регулировании поведения наряду с самосознанием и самоконтролем. В зависимости от индивидуальных особенностей человека нейромедиаторы могут выполнять свою функцию с низкой степенью эффективности, что чревато агрессивными его действиями в конфликтных ситуациях и, как можно предположить, в какой-то мере положительной реакцией на картину жестокости, ран, крови и т.п. на экране.

<sup>1</sup> Рондели Л.Д. Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М. 2013. С. 288–289.

<sup>2</sup> Baron, R.A., and Richardson, D.R. Op. cite. P. 252.

<sup>3</sup> Idem. P. 259.

Важную роль в проявлении агрессивности и формировании интереса к экранной репрезентации насилия, естественно, играет кора головного мозга. Здесь происходят органические процессы, связанные с научением агрессивному поведению посредством наблюдения, предвидением человеком последствий собственных действий и выбором поведенческих реакций на стимулы среды<sup>1</sup>. В силу определенных биологических особенностей некоторые индивиды могут некритично воспринимать и усваивать разные образцы поведения, в том числе и агрессивные, быть неспособными должным образом прогнозировать последствия своих действий и, соответственно, проявлять склонность выбирать наиболее простой выход из конфликтной ситуации, каким часто как раз и является физическое принуждение. Естественно предположить, что экранная репрезентация насилия более «узнаваема» и интересна для зрителей, у которых центральная нервная система «устроена» подобным образом.

Б. Бартлоу и Т. Хаммер констатируют, что ученые, изучавшие поведение людей, исключая строгих бихевиористов – последователей Уотсона и Скиннера, в конце концов задавались вопросом о роли при этом мозга и тех процессов, которые в нем возникают. Современные технические средства (ERI, fMRI) позволили произвести замеры пространственных и временных характеристик мозговых процессов, происходящих при восприятии насилия. Полученные результаты подсказывают, что «опыт сильных и повторяющихся воздействий видеоигр, насыщенных насилием, связан со снижением активности нейронных связей, лежащих в основе некоторых форм контроля когнитивных, эмоциональных и поведенческих процессов..., которые могут оказать отрицательное влияние на способность регулировать агрессивные мысли и поведение». Делается вывод, что способность мозга адекватно реагировать на насилие в жизни может быть изменена восприятием медийного насилия. Возможный результат – не соответствующее (безразличное) или вредное (враждебное) поведение человека при встрече с реальным насилием в жизни, а также в ситуациях, когда требуется подавить агрессивные импульсы в самом себе<sup>2</sup>.

### **Нужда в зрелище и потребность в нем**

Зрительский интерес к насилию в продуктах киноиндустрии, как и значительная его дифференциация, к биологической конституции человека, естественно, не сводятся. Подлинная его природа – социального характера. При выборе фильмов и их восприятии человек руководствуется сложившимися у него потребностями, которые «представляют собой эмоциональные, интеллектуальные и иные душевные силы, по-

<sup>1</sup> Idem. P. 260.

<sup>2</sup> *Bartholow, B., Hummer, T. Cognitive Neuroscience Approaches to the Study of Media Violence Effects / Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014. P. 329, 347–348.*

буждающие индивида к погружению в образный мир кинематографа»<sup>1</sup>. Формируются эти движущие силы под влиянием имеющихся у человека неких базовых нужд – в «хлебе и зрелище» в частности.

Зрелище в кино может принимать самые разные жанровые и стилистические формы. В истории кино многочисленны примеры комбинирования, например, элементов триллера и «ужасика». Главный герой подобного рода картин – человек с сильно нарушенной психикой, побуждающей его к совершению чудовищных актов насилия. Так как он окружен ореолом таинственности, непостижимости для других персонажей, фильмы подобного рода отчасти являются триллерами. В целом же особенно натуралистичный характер осуществляемого героем насилия обусловлен природой фильмов ужасов, одним из провозвестников которого можно считать фильм А. Хичкока «Психо» (США, 1960 г.). Натурализма в нем, однако, ничтожно мало, а по способу изображения картина насилия предлагается художественно продвинутому зрителю и для эстетского любования.

Индивидуальная нужда в зрелище принимает форму конкретной потребности в зависимости от того, с помощью какого предмета она обычно удовлетворяется. «Реально существующая у человека потребность в кино, – отмечает М. Жабский, – это, в частности, проявление нужды в зрелищно выраженной мистике «соучастия» (Леви-Брюль). Свою конкретно-историческую определенность и выраженность данная нужда обретает под влиянием существующего на рынке предложения, связанной с ним рекламы и избирательного отношения потребителя к нему. Несмотря на доминирование в кино коммерческого предложения, на рынке, тем не менее, имеются также арт-фильмы и соответственно сохраняется определенный спрос на них»<sup>2</sup>. Принятие нуждой в зрелище формы конкретной кинопотребности – это проблема не столько свободы зрительского выбора в процессе потребления фильмов, сколько регулирования производства и предложения фильмов, практикуемой в киноиндустрии экономической по своей сути политики.

### **Институциональные интересы и идеология киноиндустрии**

Критика засилья насилия на киноэкране стара, как и сам кинематограф. Главный аргумент критиков – вредное влияние образов развлекательного насилия на подрастающие поколения. Традиционный ответ со стороны киноиндустрии довольно прост: насилие присутствует в самой жизни, а кино – ее зеркало. Создается это зеркало как, по возможности, адекватное или как намеренно кривое, а если второе, то почему? Постановку этих вопросов идеологи и деятели киноиндустрии избегают.

Сравним, однако, масштабы насилия в продуктах киноиндустрии и в реальной жизни. Сегодня фильмы широко представлены на разных

<sup>1</sup> Жабский М.И. Социология кино. – М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2009. С. 226.

<sup>2</sup> Там же. С. 77.

экранах, телевизионном в том числе. В начале нынешнего века, когда в культурном пространстве России эскалация образов насилия достигла ее современного уровня, кинопрограммы телевидения были подвергнуты нами строгому контент-анализу. Отобранные вероятностным методом и для внимательного анализа записанные на видео 42 картины и выпуска сериалов из числа показанных зрителям в прайм-тайм, репрезентировали кинопрограммы трех центральных каналов ТВ (ОРТ, РТР, НТВ) на протяжении полутора месяцев.

Вот несколько фактов. Сцен насилия не было лишь в 2 % фильмов, оказавшихся в выборке. В среднем на один фильм приходится 20,6 сцен насилия. Чистый показ насилия занимает 20,6 % экранного времени. При показе 10 % фильмов происходит воистину массовое нашествие насильников на домашние экраны – от 67 до 96. В среднестатистическом фильме уроки насилия зрителю преподносили 18,3 персонажей. Перед взором зрителя предстает картина некоего маргинального мира.

Главная причина столь искаженной репрезентации насилия в продуктах киноиндустрии – не столько его присутствие в жизни, сколько коммерческие амбиции производителей фильмов. Сами они этого не признают. Конвенциональная мудрость американских коммерсантов, поставляющих в Россию зрелище насилия (но и российских, следующих их примеру), гласит, что в мир массмедиа людей влечёт показ насилия<sup>1</sup>. Считается, что фильм, содержащий много насилия, – наиболее привлекателен для наиболее желанной демографической категории зрителей.

По понятным причинам продюсерам телевидения и киноиндустрии необходимо просчитывать стоимость создания или приобретения продуктов разных жанров, соотносить издержки производства и доходы. Экономический анализ мотивации продюсеров создавать программы с лейтмотивом насилия, проведенный Дж. Гамильтоном<sup>2</sup>, показал, что в соотношении между затратами и экономической отдачей обращения зрителя к экрану преимущество на стороне передач с насилием. Они привлекают наиболее желанный, с коммерческой точки зрения, сегмент американской телеаудитории, у них сравнительно высокий рейтинг. Такие передачи, следовательно, привлекательны для рекламодателей и выгодны для их производителей. Существенно и то, что в фильмах и телепередачах насильственно-приключенческого толка меньше диалогов, которые нужно переводить на иностранные языки. Это повышает их привлекательность для международных дистрибьюторов. Массмедиа с большим количеством насилия успешны и потому, что привлекают ребят-подростков – весьма соблазнительную зрительскую категорию для маркетологов.

Выводы Дж. Гамильтона подтвердились и в тех случаях, когда в ис-

<sup>1</sup> *Lindsay, J and other / Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014. P. 21–23.*

<sup>2</sup> *Idem. P. 22.*

следовании, кроме наличия или отсутствия в фильме насилия, контролировался ряд других факторов, которые могли бы повлиять на полученный результат. Но критики обратили внимание, что в калькуляцию востребованности образов насилия он не включал эмоциональные характеристики телезрелища. В некоторых исследованиях была предпринята попытка исправить этот недостаток посредством случайного отбора респондентов в группу зрителей фильма с насилием и в группу зрителей того же фильма, но с удаленными сценами насилия. Совокупно результаты показали, что в одних исследованиях зрителям больше понравился второй вариант (изучалась только женская аудитория), в других исследованиях оба киноварианта зрителям понравились одинаково (фильм смотрела аудитория только мужского пола). Изыскания, проведенные позже, позволяют судить, что молодых испытуемых мужского пола привлекает в телепередачах с насилием не столько оно само, сколько характерный для них экшн<sup>1</sup>.

Казалось бы, создаваемые в обществе продукты зрелищной культуры по гуманистическим соображениям должны исключать изображение социального насилия. Но человек живет в мире, где ему в той или иной форме приходится встречаться с насилием. Медийным институтам, кинематографу в том числе, вполне разумно использовать свой потенциал для того, чтобы готовить, по крайней мере, подрастающее поколение ко всем сложностям жизни, ориентируя его при этом на позитивные модели социального поведения, чувствования и мышления. Как, однако, осуществлять эту цель в ситуации, когда, с одной стороны, кино – рискованный бизнес, который по причинам экономического выживания должен окупаться, с другой – чрезвычайно высокая стоимость производства и распространения фильмов, с третьей – зрелище насилия, способное привлекать к себе внимание потенциальных зрителей при сравнительно меньших издержках его производства, с четвертой – один из мировых стандартов производства и потребления фильмов, подсказывающий что «погружение в образный мир насилия – избегание насилия, осуществление насилия и просто созерцание насилия – является наиболее популярной и универсальной формой развлечения»?<sup>2</sup>.

Своими корнями кинематографическая репрезентация социального насилия уходит также в социально-экономическое устройство общества, его культуру, характер социальной организации кинопроцесса. Индивид, будучи плотью от плоти природы, рождается с инстинктом агрессивности. Но рождается он не в дикой природной, а в социокультурной среде современного общества, изначально задающей определенные рамки для проявления его инстинктов. В результате длительно-

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Rich, M. Foreword / Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014. P. X.

го процесса социализации индивид в той или иной мере усваивает нормы и ценности общества, становится культурным существом. Моральный закон, став частью его внутреннего мира, допускает применение насилия лишь в установленных обществом формах и пределах.

### Влияние общего социального контекста

Каковы, однако, устанавливаемые обществом формы и пределы кинематографической репрезентации насилия? «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»<sup>1</sup>. Кинематограф был изобретен как технология производства движущихся изображений и изначально воспринимался как «ожившая фотография». Братья Люмьер, ее создавшие, не ведали, что в исторической перспективе реально ожидает их изобретение. Форма использования и отдача промышленной технологии зависит от людей, которые в конкретных исторических обстоятельствах ее используют. Эту истину на примере репрезентации социального насилия особенно убедительно продемонстрировал исторический опыт социального функционирования «ожившей фотографии» в России.

В советский период регулируемое государством производство и распространение образов насилия подчинялось задачам культурно-просветительского характера – задачам, продиктованным в первую очередь потребностью выживания социально-экономической системы социалистического типа в существовавшей геополитической среде. Во главу угла ставилось потребление зрителями образов «общественно значимого» насилия, проявляющегося в борьбе социальных классов, восстаниях и революциях, освободительных войнах. С точки зрения общественности и кинокритики, в этом не было ничего такого, что заслуживало бы стать предметом серьезной критики. Проблема пропаганды образов насилия в этом смысле не существовала. А. Федоров, правда, с высоты постсоветского времени высказывает иное мнение и делает на этот счет довольно жесткие выводы: «...В 20-х–50-х годах в кинозалах, а в 60-х–80-х годах – на кино/телеэкранах демонстрировалось немало отечественных фильмов, воспевающих и пропагандирующих так называемое «революционное насилие», «революционный террор», порожденные «классовой борьбой», «диктатурой пролетариата», гражданской войной и т.д.» Далее автор утверждает, что «анализ темы насилия, террора и терроризма на российском экране пока еще остается одним из «белых пятен» и призывает разрабатывать «столь актуальную сегодня тему»<sup>2</sup>.

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

<sup>2</sup> Федоров А.В. Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог:

Советский экран в отношении показа насилия и жестокости, с точки зрения А. Федорова, нынешнему экрану не уступал, поскольку воспевал и пропагандировал классовое насилие и террор. Воздействие экранного насилия, выходит, и в советский период было острой социокультурной проблемой. С ним солидарен О. Ковалов, утверждая, что более жестокого и натуралистического кинематографа, чем советский, в 20-е годы в мире, действительно, просто не было – «буржуазная цензура» не пропустила бы на экраны и сотой доли тех зверств, которые живописали отечественные ленты о революции<sup>1</sup>. Но не пропустила бы ровно по той же причине, по которой советская цензура пропускала их. Речь идет об отношении к революции как ценности, по-разному воспринимаемой в двух столь разных социальных контекстах.

Впрочем, М. Зак отмечает, что обсуждение насилия и жестокости на экране происходило и в советский период, сегодня оно «отдает запахом пожелтевших газетных страниц»<sup>2</sup>. В подтверждение приводится ссылка на И. Эренбурга, критически высказывавшегося «о поджаривании живого человека в «Красных дьяволятах», о вытекшем глазе в «Потемкине» и т.д.»<sup>3</sup>. «На фоне сегодняшних кинематографических зверств, – замечает далее М. Зак, – обильно представленных в фильмах, снятых за рубли, наблюдение писателя выльдет младенческим, подобно возрасту тогдашнего советского кино»<sup>4</sup>.

Замечание по поводу возраста советского кино не случайно. В 1960–1980-е гг., о которых отзывался А. Федоров в приведенной выше цитате, существовала жесткая нравственная цензура и, на что особенно важно обратить внимание сегодня, – нравственная самоцензура. Возможно, говорить о самоцензуре не совсем корректно – в основном это было убеждение творческой личности, составляющая профессиональной идеологии художника, казавшаяся ему прогрессивной и научно обоснованной. Преобладала художническая установка на увлечение публики не нагнетанием грубой зрелищности, ориентированной на расслабленное, бездумное зрительское восприятие, а контрастным столкновением фрагментов незрелищных материалов, способного возбуждать мысль и чувства людей.

В постсоветский период социальный контекст использования уникальных возможностей кинематографа для репрезентации социального насилия радикально изменился. Произошла денационализация производства, дистрибьюции и показа фильмов. Зарубежные фирмы получили такой же доступ на российский кинорынок, как и российские. Киноэкраны стали заполняться главным образом американской продукцией

Изд-во Ю.Д. Кучмы, 2004. С. 41.

<sup>1</sup> Реплика в дискуссии. Весь мира насилия мы разрушим... // Искусство кино. 2003. № 7. С. 11.

<sup>2</sup> Зак М.Е. Кино как искусство, или Настоящее кино. М.: Материк. 2004. С. 421.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

коммерческого производства, определяющей целью которого является прибыльное обращение капитала посредством развлечения публики. «Фильмы эти, вроде как бы лишённые особой мысли, но изобилующие сценами насилия, секса, кровавой жестокости, торжества грубой силы определенным образом влияют на зрителя и формируют идеалы, чуждые традиционному российскому менталитету и духу отечественного искусства в его величайших творениях»<sup>1</sup>.

Производству образов насилия отводится в них особая роль.

### **Наука и пропаганда в суждениях о воздействии медийного насилия**

Эскалация насилия в переходный период на российских экранах подняла в обществе тревожную эмоциональную волну, вызвала жаркие дискуссии в печатной прессе, на радио и телевидении. Спорили по поводу влияния на зрителей коммерчески мотивированной картины мира, в которой «действия предпочитают чувствам и мыслям, трюки – историям, вымышленные супергерои реальным человеческим типам, а насилие, жестокость и эротика, приправленная тем же насилием, стали едва ли не основным содержанием расхожих сюжетов»<sup>2</sup>.

Конечной целью критиков и защитников сложившегося медийного статус-кво являлась позиция власти относительно постсоветской новации в медийном производстве и распространении образов насилия. Судя по риторике, на кону защитников постсоветского статус-кво стояла свобода слова в кинотворчестве, но на самом деле – «курица, несущая золотые яйца» коммерции. Тем, кто критиковал массовое производство и распространение образов насилия, конфликт интересов не был свойствен. Их беспокоило состояние психического здоровья подрастающих поколений, нравственности и правопорядка в обществе. В роли третейского судьи могла бы выступить российская наука, но в обществе не было серьезного запроса на этот счет. Подобные вопросы по традиции решались и решаются «на глазок».

В переходный период у российских критиков эскалации медийного насилия, по сути, был один аргумент познавательного и один правового характера. Они ставили неутешительный диагноз, утверждая о вредном влиянии развлекательного насилия на человека, подрастающие поколения в особенности. Подтверждался диагноз субъективными предположениями или, что случалось реже, случайными ссылками на результаты зарубежных исследований по проблеме. В правовом отношении выдвигалось требование соблюдать Закон РФ «Об основных гарантиях прав ребенка», запрещающий, в частности, распространение

<sup>1</sup> Культура и культурные потребности москвичей. Ответственный редактор А.Я. Рубинштейн. М.: Экономика. 2010. С. 62.

<sup>2</sup> Тарасов К.А. Аудиовизуальная культура и образование // Высшее образование в России. 2005. № 5. 91.

печатной продукции, аудио- и видеопродукции, пропагандирующей насилие и жестокость. Апеллировали также к Конвенции ООН по правам ребенка. Серьезно повлиять на медийную практику эти требования не могли, поскольку прописанные в правовых документах некоторые ограничения в медийной репрезентации насилия, по сути, ни к чему не обязывали. Соблюдение установленных норм властью не контролировалось, негативные санкции за нарушение не предусматривались.

Доводы в пользу сохранения сложившегося положения вещей были весьма разнообразны. Главный аргумент – неизвестно откуда взявшееся утверждение, что вредное влияние медийного насилия не доказано. Серьезного внимания этот аргумент вряд ли заслуживал, т.к. речь идет о вопросе, для изучения которого применяются специально разработанные методики, о качестве которых профессионально судить могут только эксперты. Научно обоснованную критику имевшихся к тому времени результатов соответствующих исследований могли дать только специалисты. Но в России изучение воздействия образов насилия только начиналось.

У непрофессиональных критиков оставалась, однако, возможность сослаться на зарубежный опыт. В США исследование обсуждаемой проблемы и дискуссии по поводу полученных результатов делятся уже без малого столетие. Проведены многие тысячи исследований. Сообщество исследователей проблемы экранного насилия пришло к консенсусу: зрительское восприятие образов насилия в определенных ситуациях имеет дисфункциональные последствия. Производители и распространители этого зрелища, нередко при поддержке журналистов, оспаривают сделанный учеными вывод.

Спрашивается, каков статус усилий по защите медийного насилия в том виде, в котором оно существует, – это пропаганда с целью сохранить статус-кво или поиск объективной истины? Отвечая на этот вопрос, Л. Тейлор и Р. Хьюзмэн обращают внимание на две особенности пропаганды. Во-первых, ее цель состоит в том, чтобы *убедить* своего читателя, слушателя, зрителя. Во-вторых, методологически она не корректна. Атака на консенсус относительно эффекта воздействия медийного насилия, утверждают ученые, носит убеждающий характер и строится на ложных рассуждениях, несостоятельных аргументах. «Ошибочные рассуждения, столь часто имеющие место в атаках на консенсус относительно медийного насилия, поэтому точнее могут квалифицироваться как часть пропаганды, нежели легитимного научного дискурса касательно наличия и природы эффекта воздействия медийного насилия на аудитории»<sup>1</sup>.

Поскольку за рубежом тоже противоборствуют противоположные точки зрения, в России при желании найти подходящие высказывания в защиту медийного насилия никакого труда не составляет. Достаточно процитировать М. Хайнс, в 2004 г. утверждавшей: «Один из наиболее

<sup>1</sup> Taylor, L., Huesmann L. Op. cite. P. 369.

упорных мифов в культурных войнах состоит сегодня в том, что социальная наука доказала вредное влияние «медиа насилия». Исследователи, ученые мужи, политики часто прокламируют, что дискуссии закончены, факты неопровержимы. Каждый, кто это отрицает, мог бы доказывать и то, что земля плоская»<sup>1</sup>. Но на самом деле конца дискуссиям не видно, поскольку выводы «ученых мужей» о деструктивном влиянии образов насилия наталкиваются на практику капиталистической эксплуатации медийных ресурсов, порождающую «культурные войны» по обсуждаемой проблеме.

Надо заметить, что повод для критики итогов проведенных исследований в какой-то мере дали сами западные ученые, высоко подняв планку критериев вредного воздействия медийного насилия. Превалировал вопрос о его влиянии на *поведение* людей. Мало уделялось внимания другим сторонам их жизнедеятельности в качестве объекта воздействия – представлениям о насилии и его применении, эмоциональному состоянию после восприятия медийного насилия, ценностным ориентациям и т.д. Поведение зрителя – это финальная часть цепной реакции воздействия на него экранного насилия. Сосредоточив главное внимание на поведенческой стороне воздействия, исследователи дали повод для разного рода непрофессиональных, но категорических суждений защитников медийного статуса-кво.

Основные поиски зарубежных исследователей все же были нацелены на проверку гипотезы о принципиальном наличии причинно-следственной связи между потреблением медийного насилия и его деструктивным влиянием. Была зафиксирована статистически значимая, но довольно слабая связь. Слабая же она была и по той причине, что зрительское освоение медийного насилия – процесс отнюдь не пассивный. Восприятие зрелища преломляется через ценности и представления человека. Реципиент, как правило, сопротивляется вредному воздействию. Л. Фурхаммер и Ф. Айсакссон справедливо заметили по этому поводу: «Мы слишком часто стремимся рассматривать пропаганду кино в понятиях психологии изменения установок. В вопросе воздействия, однако, акцент нужно ставить не на психологии атаки, а на психологии защиты»<sup>2</sup>.

\*\*\*

Зарубежные исследования по проблеме, какую бы научную ценность они не представляли, заменить аналогичные поиски в российских условиях не могут. Истина, как известно, конкретна. Наши исследования по обсуждаемой проблеме, проведенные в конце прошлого и в новом веке, засвидетельствовали наличие группы риска среди российских учащихся-

<sup>1</sup> Heins, M. A psychologist surveys the wreckage. URL: [www.feproject.org/reviews/mediaviolenceJF.html](http://www.feproject.org/reviews/mediaviolenceJF.html) (дата обращения – 15.07.2004).

<sup>2</sup> Furhammer, L. and Isaksson, F. Politics and Film. – London: Studio Vista, 1971. P. 271.

ся старших классов<sup>1</sup>. Существование этой группы заслуживает серьезного обсуждения с участием специалистов по медиакоммуникации, педагогической общественности, родительских организаций, ассоциаций врачей, практиков киноиндустрии, всех заинтересованных сторон.

**Литература:**

- *Жабский М.И.* Социология кино. М.: Канон<sup>+</sup>РООИ «Реабилитация» 2009.
- *Жабский М.И., Тарасов К.А.* К истории социального регулирования в сфере кинокультуры // *Культура и искусство.* 2012. № 2.
- *Зак М.Е.* Кино как искусство, или Настоящее кино. М.: Материк. 2004.
- *Культура и культурные потребности москвичей.* Ответственный редактор А.Я. Рубинштейн. М.: Экономика. 2010.
- *Рондели Л.Д.* Кино и его аудитория. Аналитическая летопись взаимоотношений (1969–2010 гг.). М. 2013.
- *Тарасов К.А.* Аудиовизуальная культура и образование // *Высшее образование в России.* 2005. № 5.
- *Тарасов К.А.* Проблема развлекательного насилия в фильмах // *Журналист. Социальные коммуникации.* 2017. № 2.
- *Федоров А.В.* Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог: Изд-во Ю.Д. Кучмы. 2004.
- *Bartholow, B., Hummer, T.* Cognitive Neuroscience Approaches to the Study of Media Violence Effects / *Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition* / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014.
- *Baron, R.A., and Richardson, D.R.* Human Aggression. – 2<sup>nd</sup> edition. – N.Y.: Plenum Press, 1994.
- *Furhammer, L. and Isaksson, F.* Politics and Film. – London: Studio Vista, 1971.
- *Lindsay, J and other* / *Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition* / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014.
- *Rich, M.* Foreword / *Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition* / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014.
- *Taylor, L., Huesmann L.* Answering Attacks on the Media / *Media Violence and Children: a complete Guide for Parents and Professionals. Second Edition* / Douglas A. Gentile, Editor. – Santa Barbara: MD, MPH. 2014.

Поступила в редакцию 8 января 2020 года.

<sup>1</sup> *К.А. Тарасов.* Репрезентация насилия в киноиндустрии // *Социологические исследования.* 2018. № 8; *М.И. Жабский, К.А. Тарасов.* Развлекательное насилие в кинодосуге учащейся молодежи // *Высшее образование в России.* 2018. № 4.