

© 2019 г.

М.И. ЖАБСКИЙ, К.А. ТАРАСОВ

РОССИЙСКАЯ СОЦИОЛОГИЯ КИНО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОБЩЕСТВА

ЖАБСКИЙ Михаил Иванович – доктор социологических наук, ведущий научный сотрудник Академии медиаиндустрии (m.zhabsky@gmail.com); ТАРАСОВ Кирилл Анатольевич – доктор культурологии, профессор МГИМО (Университет) МИД Российской Федерации (k.tarasov@inno.mgimo.ru). Оба – Москва, Россия.

Аннотация. В статье анализируется развитие социологии кино, изменение фокуса ее исследовательского поиска и институциональной организации в контексте социально-экономических и политических трансформаций, пережитых российским обществом за последние сто лет. Авторы выделяют в ее истории пять волн, перемежавшихся двумя длительными паузами: дореволюционный почин, возникновение и становление советской социологии кино (середина 1920-х – 1933), возрождение социологии кино в атмосфере «оттепели» и ее профессионализация в период «развитого социализма» (1963–1985), перестроечная (1985–1991) и постсоветская (с 1991 г. по настоящее время). В заключение дается оценка современного состояния российской социологии кино. Указывая на резкое сокращение числа исследований, проводимых в рамках данной дисциплины, и, как следствие, на практическое отсутствие должной информационно-социологической поддержки российского кинематографа, авторы приходят к выводу об опасности сложившейся на сегодняшний день ситуации.

Ключевые слова: социология кино • кинематографический процесс • социальные изменения • государство • киноаудитория

DOI: 10.31857/S013216250007449-6

Явления и процессы, изучаемые социологией, обладают двумя сложно, нередко драматично переплетающимися свойствами. С одной стороны, они *автономны*, что обусловлено спецификой их внутренней природы, с другой – *гетерономны*, поскольку находятся в положении части более обширного целого. Вместе с тем сама социология, будучи специфической частью динамичного общественного целого, тоже наделена указанными свойствами и подвержена влиянию текущего состояния политических и экономических институтов, а также общего культурного и интеллектуального контекста, характерного для того или иного исторического периода. Все сказанное верно и для социологии кино – отраслевой социологической дисциплины с весьма непростой судьбой, испытывавшей на себе всю мощь и поддержки, и давления со стороны государственной власти.

Возникновение социологии кино в Германии: почин Эмилии Альтенло. Бурное научно-техническое развитие на рубеже XIX–XX вв. сопровождалось глубокими изменениями в характере не только производственной, но и досуговой деятельности, массовизацией последней. Индустриализация и стремительно увеличивающийся рынок труда вырывали людей из сел и сферы семейного производства и способствовали увеличению численности городского населения. Постепенный рост объема доходов и количества

свободного времени работника делало его экономически более платежеспособным агентом на рынке развлечений. Одержав относительную победу в борьбе за наличие досуга, европейский пролетариат столкнулся с другой проблемой – что с этим досугом делать?

Ответом на урбанизацию, интенсификацию индустриального труда, его монотонность, а также увеличение свободного времени и доходов социальных низов стал кинематограф. Кинотеатры располагались в шаговой доступности от жилых кварталов, а цена билета держалась на уровне стоимости пачки сигарет массового потребления. В итоге «взрослые рабочие шли в кино в основном вечером после работы и очень часто из-за скуки, поскольку заняться в образовавшееся свободное время было нечем» [Altenloh, 1914: 72–73].

Стремительное вхождение кинематографа в досуг различных слоев населения встревожил общественность и вызвал жаркие дискуссии [Prokop, 1982: 36]. Их участники – педагоги, юристы, политики, священнослужители и т.д. – искали объяснение нараставшей популярности нового вида медиа и пытались оценить возможные последствия экспансии визуальной культуры. В научной среде ранее других на эти дискуссии отреагировали социологи: «Экран еще не стал подлинно художественным явлением, от него презрительно отворачиваются эстетики и искусствоведы, но к нему уже пристально присматриваются политики и социологи...» [Лебедев, 1974: 376]. При столь благоприятных обстоятельствах зарождение социологии кино было лишь вопросом времени, и оно не заставило себя долго ждать. В 1913 г. молодой ученый Э. Альтенло защитила в Гейдельбергском университете первую в истории диссертацию по социологии кинематографического процесса – «К социологии кино. Кинопредприятие и социальные слои его посетителей» (1913), выводы которой базировались на данных опросов зрителей и экспертов, статистике посещаемости кинотеатров, аналитической информации о кинорепертуаре и документальных источниках, касавшихся функционирования учреждений культуры и развлечений. А годом позже ее работа вышла в качестве третьего тома издававшихся А. Вебером «Трудов по социологии культуры»¹.

Исследование Э. Альтенло сделало кинематограф и связанные с ним социальные процессы частью предметной области социологии и тем самым сыграло роль первого шага на пути становления новой отраслевой социологической дисциплины – *социологии кино*. Предложенная ею социологическая концепция кино предполагала изучение кинопроцесса с позиции единства сфер производства и потребления фильмов, а художественных запросов публики – как социально обусловленных. Современное общество сильно выиграло бы, если бы эта концепция и сформулированная двумя годами позже психологическая концепция кино Г. Мюнстерберга [Dudley, 1976: 20] стали краеугольными камнями теоретико-методологического фундамента науки о кинематографе.

Пять волн социологии кино в России. За сто с небольшим лет своей истории российский кинематограф пережил три крупные социально-организационные трансформации кинопроцесса, каждая из которых была обусловлена масштабными изменениями в российском/советском обществе в целом. В свою очередь, эти трансформации влекли за собой пересмотр основных задач и базовых подходов в социологии кино, реорганизацию ее институциональной структуры. На всем протяжении существования этой научной дисциплины рамочные условия ее функционирования определялись политической и экономической ситуацией в стране, идеологической атмосферой и господствовавшими представлениями о ее практической полезности. В ее истории можно выделить пять

¹ Когда Э. Альтенло поделилась своим желанием изучить кинопроцесс с А. Вебером, то встретила с его стороны восторженную поддержку, причина которой заключалась в ее стремлении опереться на эмпирические и статистические данные. В то время Ассоциация социальной политики по вопросам выбора профессии и профессиональной судьбы рабочих под руководством братьев А. и М. Вебера проводила в Германии первые классические эмпирические социологические исследования занятого населения. А. Вебер считал проект Э. Альтенло прекрасным дополнением к исследованиям Ассоциации, но уже по проблеме свободного времени трудящихся, поэтому и оказал ей всяческую поддержку [Diederichs, 1996: 217].

периодически поднимавшихся и спадавших волн развития и две длительные паузы, после которых социология кино восставала словно Феникс.

Первая волна: под знаком борьбы с кино за юные души. К только что появившемуся на свет синематографу российская власть и элита отнеслись откровенно враждебно. В концентрированной форме это отношение выразил Николай 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» (цит. по: [Садуль, 1958: 300]). Однако вопреки высочайшему указанию представителя активной общественности обходить вниманием эти «пустяки» не считали возможным. Напротив, обеспокоенные моральным здоровьем юных душ, подверженных влиянию нового медиа, они принялись его обсуждать и изучать.

Первая волна в развитии российской социологии кино длилась недолго, до начала революции 1917 г., после которой наступила вынужденная пауза. Дореволюционные ученые успели лишь обозначить контуры нового направления научных исследований. Одной из первых ласточек явилась статья «Кинематограф, книга и дети», опиравшаяся на данные опроса почти полутора тысяч московских школьников [Зак, 2013]. Согласно ответам подростков, многим из них кино нравится больше, чем книги, ибо «там все представляется в живности», «происходит все на глазах» и поэтому оно «больше воодушевляет», вызывает более сильные эмоции [там же: 54]. Анализируя их высказывания, автор обращается к опыту Германии², где кинематограф повсюду зажег свои яркие огни, и на эти огни летит и в них гибнет «восторженно увлекающаяся юность». «Не так ли обстоит дело и у нас?» – вопрошает исследователь и приходит к неутешительному выводу: «...прямо или косвенно, картины современного кинематографа, привлекая к себе массы детей яркостью, блеском и движением, быстро и неудержимо отравляют юные души, сея в них темноту и хаос, толкая их подчас на преступления. ...[поэтому] в данной области, быть может, вполне уместны и полезны и некоторые запретительные меры» [там же: 62, 63]. И в то же время поскольку кино – «одно из величайших изобретений современной культуры, квинтэссенция ее роста... нет нужды отрывать от него молодые поколения». Автор, например, поддержал решение открыть «специальный детский кинематограф с научной и увеселительной программой», принятое на одном из совещаний директоров петербургских средних учебных заведений. Имевшиеся на тот момент подобного рода опыты убеждали его в том, что «запас инстинктивной чистоты» в детских душах неиссякаем, и это та психологическая основа, «на которой вполне возможна успешная борьба за детей с современным кинематографом» [там же: 63, 64].

Вторая волна: возникновение и становление советской социологии кино. На Западе и левые, и правые рассматривали кино как «орган артикуляции масс» и выражения (в будущем) их интересов, поэтому первые смотрели на него с надеждой, а вторые – с опасением [Prokop, 1982: 36]. Аналогичные различия во мнениях наблюдались и в дореволюционной России, где, в частности, представители левого политического спектра склонны были положительно оценивать роль кинозрелища. Например, в 1907 г. В.И. Ленин решительно заявлял, что когда кино «будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс» [Самое важное..., 1973: 116].

После Октябрьской революции и последовавшими за ней серьезными трансформациями российского общества кино перестало быть сугубо коммерческим проектом. Помимо выполнения развлекательной функции, оно, следуя заветам и директивам В.И. Ленина, начало постепенно превращаться в инструмент «художественной пропаганды». Задачам

²Такое сравнение появилось неспроста. Многие из пионеров российской социологии кино полагали, что образцовым для изучения является опыт Германии, и потому в публикациях охотнее приводили результаты зарубежных исследований, чем своих собственных [Фохт-Бабушкин, 2012: 236].

последней призвана была служить и возрождавшаяся социология кино. Идейным стержнем нового киноискусства объявлялось «общественное начало в отличие от индивидуалистического» [Эйзенштейн, 1964: 548]. Руководствуясь той же идеей коллективизма, социологи стремились оказывать кинематографистам содействие в решении воспитательных задач. Завершался, однако, кинопроцесс не на экране, а в головах зрителей, которые по старинке предпочитали просто развлекаться. По этой причине перед молодым советским кинематографом встала задача «перепахать», как трактором (С. Эйзенштейн), зрительскую психику. А помочь ему в этом должны были ученые, занявшиеся выяснением отношения аудитории к кино и создаваемым фильмам.

Кардинальные изменения в социальной структуре общества способствовали планомерному обновлению ролевой кинозрительской идентичности: капиталисты и помещики были упразднены как класс, пролетарий превратился в советского рабочего, крестьянин – в колхозника. Одновременно с этим реорганизации подверглось все устройство кинопроцесса, в связи с чем встал «вопрос о переходе от интуитивных методов работы на твердые рельсы науки». Объективно обозначились три направления научной работы в области кино – техническая, формальная и социологическая. Толчком к активизации последней послужила Ассоциация революционной кинематографии (АРК). В задачи сформированной при ней социологической секции входило, кроме всего прочего, изучение писем читателей в редакции киноизданий, «проведение анкет и разработка анкетных опросов» [Лебедев, 2013: 216]. Участниками первого такого опроса стали посетители московского кинотеатра «Красная Пресня», у которых выясняли, как часто ходит в кино пролетарский зритель, что и почему он посещает охотнее – кино, концерты или театр. Заполненных анкет оказалось совсем немного – 67, тем не менее организаторы исследования сочли нужным проанализировать полученные результаты и опубликовать их, поскольку эти анкеты «являются первым материалом в предстоящей... огромной работе по изучению зрителя» [Лебедев, 2013: 217].

Социологические исследования киноаудитории проводились также Обществом друзей советского кино, созданным при АРК. По всей стране, на крупных заводах и в деревнях, Общество открывало филиалы своей организации. В ходе опросов у зрителей выясняли их мнение о той или иной картине: была ли она им понятна, есть ли в ней недостатки, насколько она отвечает запросам любителей кино и т.д. [Эйзенштейн, 1964: 548].

К середине 1930-х гг. под воздействием все отчетливее проявлявшихся тоталитарных тенденций атмосфера в стране значительно изменилась, что не могло не отразиться в том числе и на социологии кино. И.В. Сталин поставил кинематограф под свой личный контроль. Он первым смотрел новые фильмы и давал им путевку в жизнь; «сталинские вкусы возводились нередко в ранг государственного закона и определяли культурную политику» [Громов, 1998: 176]. В подобных условиях запрос на социологическую поддержку кинопроцесса утратил былую актуальность, и в истории российской социологии кино наступила вторая затяжная пауза.

Третья волна: возрождение и развитие советской социологии кино. Перемены в обществе периода «оттепели» и «развитого социализма» затронули также и внутреннюю «механику» кинопроцесса, причем основным фактором изменений на этот раз оказался не художник и/или кинотехника, а зритель. Рост материального уровня жизни людей, появление более высоких эстетических запросов, расширение спектра досуговых развлечений – все это привело к тому, что кинематограф, попав в полосу мощного «обратного воздействия», утратил свое былое монопольное право на культурный досуг населения. Если прежде все фильмы народ смотрел в кинотеатре и только в нем, то к концу 1960-х гг. традиционная форма кинопоказа по числу просмотров фильма уже уступала недавно появившемуся телевидению. В связи с этим резко дала о себе знать проблема посещаемости и рентабельности кино. Это, в свою очередь, вновь сделало актуальной социологию кино, перед которой в системе ведомственной науки была поставлена задача пролить свет на изменившиеся практики киноаудитории и предложить меры, необходимые

для восстановления нарушившегося динамического равновесия в кинопроцессе. Одновременно с этим возрождение социологии кино, фокусировавшейся, правда, преимущественно на эстетической проблематике, происходило и в рамках академической науки.

Третья волна включает несколько этапов становления советской социологии кино. Начало 1960-х гг. – «почин». Вторая половина 1960-х – первая половина 1970-х – период ее профессионализации и институционализации. К середине 1970-х гг. гамлетовский вопрос «быть или не быть?» в отношении этой дисциплины окончательно снимается с повестки дня, однако до середины 1980-х значительного прогресса в ней не наблюдается.

Четвертая – «перестроечная» – волна. Система кинопроцесса, выстроенная по стандартам большевистской модели модернизации, на протяжении полувека функционировала как хорошо отлаженный механизм идеологической пропаганды, народного хозяйства и искусства. Однако со временем она начала давать серьезные сбои. Обретя возможность смотреть фильмы у себя дома по телевизору, массовый зритель часто был не готов подняться с дивана и совершить платный поход в кинотеатр. К тому же появлявшиеся на киноэкране зарубежные картины неизбежно напоминали ему о существовании иного зрелища, отличного от государственного и для молодых людей гораздо более интересного. К 1980-м гг. государственный кинематограф растерял былую зрительскую поддержку и исчерпал себя в экономическом, художественном и идеологическом плане. И сам он, и изучавшая его социология кино нуждались в реформировании. Вскоре дозволением «сверху» путь реформам был открыт.

В эпоху «перестройки» и гласности социально-организационное устройство кинопроцесса, словно маятник, качнулось в противоположную от авторитаризма сторону. Упор делался на демократизацию устанавливаемых посредством фильма отношений между разными – от сценариста до зрителя – участниками кинопроцесса, с одной стороны, и между ними и государством – с другой.

Не обошли «перестроечные» изменения стороной и социологию кино. Начавшаяся в середине 1980-х гг. четвертая волна ее развития явилась продолжением третьей, но на более высоком уровне. Придя в 1987 г. к выводу, что социология кино в ее сложившихся организационных формах не в состоянии внести надлежащий вклад в создание надежной информационной базы для научного руководства кинопроцессом в условиях перехода к рынку и внедрения в практику управления системного подхода, коллегия Госкино СССР приняла решение о поэтапном создании Всесоюзной социологической службы кинематографа³. Впредь в рамках этой службы и через нее должна была осуществляться работа всех социологических подразделений Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства (ВНИИК).

В октябре 1988 г. состоялся первый внутрисоюзный экспериментальный кинорынок. Госкино СССР обязало ВНИИК подключить к его работе отдел социологических исследований института и провести во время пробных показов выставленных на торги фильмов анкетирование прокатчиков-покупателей и зрителей. Таким образом, кинорынки становились еще и исследовательской площадкой для выявления новых тенденций в кинопроцессе.

В эпоху «перестройки» перед социологией кино открывались большие перспективы, однако осуществиться им история не позволила. Распад СССР и резкое изменение социально-экономического и политического климата в постсоветской России вынудило социологов кино столкнуться с новыми драматичными вызовами.

Пятая – постсоветская – волна. В 1990-е гг. рамочные условия функционирования социологии кино в очередной раз радикально изменились. Кинематографическая жизнь российского общества, являющаяся ее объектом изучения, подверглась мощному воздействию глобализации, под влиянием которой трансформировались

³ См.: Постановление коллегии Госкино СССР «Фильм и аудитория. Итоги и перспективы социологического изучения киноаудитории» (1987).

социально-организационные модели производства и распространения фильмов. Разгосударствление кинодела обернулось тотальной коммерциализацией кинопроката. На смену прежнему «государственному» принципу пришел принцип «колонизальный»: из всех искусств важнейшим для нас является американское кино. Функционирующий кинорепертуар стремительно американизировался, а его социальное содержание примитивизировалось. Вследствие дальнейшей диверсификации каналов распространения фильмов (видео, кабельное и спутниковое телевидение) квартира институционализировалась как место многоканального фильмопотребления. В сложившейся ситуации российские картины утратили былую конкурентоспособность и оказались на обочине кинопроцесса. Кинематографическая картина мира, а вместе с ней интересы и вкусы публики претерпели настолько глубокие качественные изменения, что приоритетную значимость обрела проблема не столько ее функционального, сколько дисфункционального воздействия.

В условиях глобализации произошел отказ от гуманистических приоритетов советского кинематографа. Сформированная им зрительская ролевая идентичность уже не могла воспроизводиться со свойственной ей тенденцией относиться к кино как к серьезной культурной ценности и позитивно воспринимать основного его героя как личность страстную, ценностно-рационально ориентированную. Киноаудитория советского образца разрушалась, и на ее обломках формировалась некая аудитория «Х». Зрители, в том числе и подрастающие поколения, более не рассматривались с позиции кинематографа как объекты воспитательно-просветительского воздействия. Они превратились в активных потребителей продуктов массовой культуры.

Социология кино в постсоветский период также подверглась изменениям, в том числе структурным – появились частные исследовательские организации. Прежде НИИ киноискусства, выполнявший основную исследовательскую работу в области кинематографа, сочетал в себе две функции – социологической службы и учреждения науки. С появлением частных фирм государственные заказы на проведение прикладных исследований стали направляться главным образом им, а НИИ киноискусства сосредоточился в основном на проведении фундаментальных исследований. Свет увидели свыше десяти книг, каждая из которых посвящалась конкретной актуальной проблеме, возникшей на волне происходивших перемен: реструктуризация киноаудитории на этапе перехода к рынку, путь от фильма к зрителю, вестернизация кинопроцесса, испытание национальной кинематографии конкуренцией, реалии и вызовы глобализации, кинопроцесс в коммуникативной перспективе и т.д.

Несмотря на серьезный научный прогресс, кадровые ресурсы социологии кино, финансируемой за счет бюджета, в постсоветский период неуклонно сокращались. Не последней по значимости причиной являлось существование этой дисциплины в чуждой для нее организационной форме – как подразделения института искусствоведческого профиля. Ведомственная социология кино в сегменте планируемой на государственном уровне научной работы оказалась заложницей ситуации, которая сложилась вокруг российского киноведения, в 2010-е гг. стремительно терявшего к себе интерес со стороны руководства Министерства культуры РФ. Вместо того чтобы помочь киноведческому институту найти себя в новых экономических и культурных реалиях, поддержать его, министерство предпочло «выплеснуть с водой и ребенка»: в 2018 г. он был упразднен.

Роковую роль в судьбе НИИ киноискусства сыграл административный фактор и связанная с ним трансформация стиля управления. В 1960–1980-е гг. руководство Госкино СССР стремилось осуществлять регулирование кинопроцесса, исходя из принципов «научного управления» (насколько это удавалось – другой вопрос), и именно с этой целью был создан профильный научно-исследовательский институт с социологическими секторами. В 1990-е гг. руководство Кинокомитета РФ по инерции продолжало держать руку на пульсе социологической работы в отрасли, а социологи регулярно направляли руководству ведомства информационно-аналитические справки. Напротив, с 2012 по 2018 г. такое случилось лишь один раз. За последнее десятилетие вместо усиления наукоемкости

государственной кинополитики произошла ее субъективизация на уровне решений министра культуры, который стремится держать «отрасль на ручном управлении, сам готовит и формулирует решения, пытается в них разобраться»⁴.

На фоне спада социологической работы в рамках ведомственной науки стало особенно остро ощущаться отсутствие интереса к кинематографической жизни общества со стороны академических ученых, что, на наш взгляд, сложно понять. Во-первых, кино – влиятельный и особенно ценимый в России фактор общественного процесса. Во-вторых, национальное кино пребывает в тяжелом функциональном кризисе (для его преодоления в 2008 г. был создан Правительственный Совет по развитию кино под председательством премьер-министра). В-третьих, эффективная производственная деятельность современного общества не мыслима без социально-инфраструктурной поддержки в виде кинопроизведений. Потребление фильмов как форма «эскапического отдыха» (М. Леви) органично вписано в жизненный ритуал воспроизводства работника, и даже представить невозможно, что бы он стал сегодня делать со своим досугом, если бы продукты кинематографии вдруг полностью исчезли из его жизни.

Увядание ведомственной социологии кино при слабой заинтересованности академической науки в изучении кинопроцесса привело к возникновению противоречия между огромной общественной значимостью кинематографа и крайне слабым вниманием социологов к проблемам его функционирования. В этом отношении 2010-е гг. сильно напоминают 1930-е: планируемое и финансируемое на государственном уровне социологическое изучение кинопроцесса сворачивается вследствие произвола, системно-политического в первом случае и ведомственно-бюрократического – во втором.

Заключение. С 1960-х по 1980-е гг. современная российская социология кино прошла в своем развитии основные этапы институционализации. Позднее, в постсоветский период, обозначились и постепенно стали доминирующими обратные тенденции – сокращение государственной востребованности, финансовых и кадровых ресурсов, масштабов исследовательской работы. Стало очевидно, что пятая волна развития спадает и близка к своему завершению. Нынешний объем социологической работы в области кино настолько мал, что опасность наступления третьей паузы представляется все более реальной. И это в ситуации, когда в досуге кинопосетителей импортные фильмы в основном заменили российские. Не будет большим преувеличением сказать: на карту поставлена судьба национальной кинокультуры.

На наш взгляд, российский кинематограф сможет достойно выйти из кризиса востребованности, культурной идентичности и социальной функциональности лишь при условии рационального взаимодействия трех заинтересованных сторон – практиков кино, регулирующих кинопроцесс государственных служащих и широкого круга заинтересованных в нем зрителей. Практическая кинополитика российского государства имеет все шансы дать положительный результат, если будет опираться на интеллектуальный ресурс обновленной науки о кино с мощным социологическим стержнем. К сожалению, вектор актуальной сейчас субъективированной кинополитики направлен, по сути, на формирование блокбастерной вывески постнационального российского кинематографа.

Создание конкурентоспособного кино, имеющего свое лицо и реальную, а не мнимую социальную значимость, – проблема в высшей степени сложная. Поиск простых способов ее успешного решения малопродуктивен. Необходима *социологическая рационализация* практической кинополитики. Это сложный путь, но именно он способен открыть перед кинематографом возможности серьезного развития на основе выверенного баланса интересов всех участников кинопроцесса.

⁴Эдуард Пичугин: «Хорошо сделанная российская картина потенциально может быть даже сильнее среднего американского блокбастера» // Бюллетень кинопрокатчика. 2015. № 1–2(102–103). С. 52. URL: <http://www.kinometro.ru/doc/pdf/bulletin102-103.pdf> (дата обращения: 31.07. 2019).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Громов Е.С. Сталин: власть и искусство. М.: Республика, 1998.
- Зак А.И. Кинематограф, книга и дети // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов / Вст. статья, сост., прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: Государственный институт искусствознания; Канон+; РООИ «Реабилитация», 2013. С. 51–64.
- Лебедев Н. Внимание: кинематограф! М.: Искусство, 1974.
- Лебедев Н. 67 ответов (К вопросу об изучении зрителя) // Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х годов / Вст. статья, сост., прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. М.: Государственный институт искусствознания; Канон+; РООИ «Реабилитация», 2013. С. 215–218.
- Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 2: Кино становится искусством: 1909–1914. М.: Искусство, 1958.
- Самое важное из всех искусств: Ленин о кино. Сборник документов и материалов. М.: Искусство, 1973.
- Фохт-Бабушкин Ю.У. Возникновение и становление в России социологических исследований кинопроцесса (1910–1930-е гг.) // Социология и кинематограф / Под общ. ред. М.И. Жабского. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2012. С. 235–264.
- Эйзенштейн С. Принципы нового русского фильма. Доклад С.М. Эйзенштейна в Сорбонском университете // Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Т. 1. М.: Искусство, 1964. С. 547–559.
- Altenloh E. Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena, 1914.
- Diederichs H.H. Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg. Frankfurt am Main: Univ.-Bibliothek Johann Christian Senckenberg, 1996. URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/563/pdf/fruefilm.pdf> (дата обращения: 31.07. 2019).
- Dudley A. Concepts in Film Theory. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Prokop D. Soziologie des Films. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

Статья поступила: 10.09.19. Принята к публикации: 25.09.19.

RUSSIAN SOCIOLOGY OF CINEMA IN THE CONTEXT OF SOCIETY DEVELOPMENT

ZHABSKIY M.I.*, TARASOV K.A.**

*Academy of Media Industry, Russia; **Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of Russia, Russia

Mikhail I. ZHABSKIY, Dr. Sci. (Sociol.), Leading Researcher, Research Sector of Academy of Media Industry (m.zhabsky@gmail.com); Kirill A. TARASOV, Dr. Sci. (Cult.), Prof., Department of Sociology, Moscow State Institute of International Relations (University) of the Ministry of Foreign Affairs of Russia (k.tarasov@inno.mgimo.ru). Both – Moscow, Russia.

Abstract. In the history of the Russian sociology of cinema (1910–2019), the development of which has been intermittent and fraught with drama, five waves of development are distinguished and discussed, interspersed with two tragic halts. The first wave is dated as a short prerevolutionary period. Russian researchers, under a strong impact from the social critique cinema in Germany and the very birth of the sociology of cinema there, strived to collect factual material regarding the impact of film spectacle on the souls of the young. Their nascent searchings were stopped by the 1917 revolutionary events and the ensuing civil war. The second wave (the mid-1920s to 1933) is the period of emergence and formation of the Soviet sociology of cinema. Researchers attempted to render some assistance to filmmakers in the latter's tasks of schooling and enculturating the masses. Such activity on their part did not last long. In the administrative-command system of the 1930s, there was no place for the sociologist. Cinema found itself under Stalin's personal control. The second long halt set in. The third wave (1963–1985) came as a period of rebirth and professionalization for the sociology of cinema under the conditions of Khrushchev's «thaw» and the «developed socialism». The main stimulus for the progress was the problem of theater attendance and of cinema profitability. The fourth wave (1985–1991) was – according to its conception, anyway – the continuation of the third wave within the framework of «perestroika», with its course toward democratization and «glasnost». The societal position of the sociology of cinema improved significantly. The fifth wave (from 1991 to the present) is the period of restructuring the sociology of cinema, of its development and declining activity in the 2010s, premised on the subjectivization of the actual film policy and the contingent issue of financing the work of sociologists.

Keywords: sociology of cinema, cinematic process, social changes, state, film audience.

REFERENCES

- Altenloh E. (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena. (In Germ.)
- Diederichs H.H. (1996) *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie: ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Frankfurt am Main: Univ.-Bibliothek Johann Christian Senckenberg. URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/563/pdf/fruefilm.pdf> (accessed 31.07. 2019). (In Germ.)
- Dudley A. (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Eisenstein S. (1964) Principles of the New Russian Film. S.M. Eisenstein's Presentation at Sorbonne University. In: Eisenstein S. *Selected Works in Six Volumes*. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo: 547–559. (In Russ.)
- Fokht-Babushkin Y.U. (2012) The Emergence and Formation of Sociological Studies of Cinema Process in Russia (1910–1930s) In: Zhabskiy M.I. (ed.) *Sociology and Cinema*. Moscow: Kanon+; ROOI «Reabilitatsiya». (In Russ.)
- Gromov E.S. (1998) *Stalin: Authority and Art*. Moscow: Respublika. (In Russ.)
- Lebedev N. (1974) *Attention: Cinematography!* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
- Lebedev N. (2013) 67 Answers (On the Issue of Spectator Studies) In: Fokht-Babushkin Y.U. (ed.) *The Public of Cinema in Russia. Sociological Evidence of the 1910s–1930s*. Moscow: Gosudarstvennyj institute iskusstvovedeniya; Kanon+; ROOI «Reabilitatsiya»: 215–218. (In Russ.)
- Prokop D. (1982) *Soziologie des Films*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. (In Germ.)
- Sadoul G. (1958) *The General History of Cinema*. Vol. 2: Cinema Becomes an Art: 1909–1914. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
- The Most Important of the Arts: Lenin about Cinema*. Collection of Documents and Writings. (1973) Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
- Zak A.I. (2013) Cinema, Book, and Children. In: Fokht-Babushkin Y.U. (ed.) *The Public of Cinema in Russia. Sociological Evidence of the 1910s–1930s*. Moscow: Gosudarstvennyj institute iskusstvovedeniya; Kanon+; ROOI «Reabilitatsiya»: 51–64. (In Russ.)

Received: 10.09.19. Accepted: 25.09.19.