

Философия

УДК [1:316.36]:791.43.01 (045)

В.В. Скобелева

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ И СОЦИАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТИ: У-СЛОВНОСТЬ КАК «ИГРА НА ПРЕДЕЛЕ»

В современном мире под влиянием бурно развивающихся коммуникаций меняется восприятие массами самого мира. Большую роль в этих изменениях играет кинематограф. Мы пытаемся определить, как он влияет на наши представления о «реальности», то есть той среды, в истинности которой мы убеждены. Подобные представления о «реальности»/«не-реальности» формируются, как правило, в детском возрасте, предельная граница которого весьма изменчива в зависимости от эпохи и социальных правил. Проблема мировосприятия рассматривается нами через призму современного взгляда на взросление/невзросление индивида; выдвигается гипотеза о разности представления «реальности» взрослым и ребенком, где ключевую роль играет понятие *у-словности*. Понимание его современниками хорошо прослеживается именно на восприятии кинематографической продукции, которая в настоящее время неспроста маркируется соответственно возрасту. Определение возраста обусловлено, на наш взгляд, определением «реальности» и того, что ей не является. Наличие четкой границы между ними, пролегающей внутри сознания, делает индивида взрослым.

Ключевые слова: у-словность, кинематограф, детство, табу, граница, «реальность».

В 2010 г. на экраны выходит «Сербский фильм» Срджана Спасоевича, запрещенный к показу во многих странах (Испания, Финляндия, Австралия, Норвегия и пр.). В Википедии жанр фильма охарактеризован как *сплэттер* (от английского – брызганье, подразумевающее, в данном случае, брызги крови), что вполне соответствует содержанию этой продукции. Однако наш интерес вызвало не конкретное наполнение сюжета и даже не подтекст, который, якобы, вкладывал режиссер в шокирующую «упаковку», но сам феномен нарушения определенных кинематографических норм, приведший к (вполне ожидаемому) запрету показа продукции.

Часто отзывы на этот фильм сводятся к призывам «наказать/посадить/расстрелять» режиссера. Сложно сказать, насколько следование этим желаниям удовлетворило бы «моралистов». В данном случае, нам кажется, происходит «персонификация зла», то есть некое нарушение (а «зло» мы рассматриваем именно как нарушение определенных правил определенной эпохи), которое учинил отдельный индивид. Наказанием его нарушение как бы «снимается». Но это не так.

Мы не думаем, что режиссер не понимал, «что снимает». Подобных (в дальнейшем запрещенных) фильмов (и книг) было много. Постоянство, с которым выходят такие «шедевры», позволяет говорить о них как о социальном феномене, в корнях которого следует разобраться.

Кинематограф – относительно недавнее изобретение человечества, и, тем не менее, очень распространенное и пользующееся огромной популярностью. Его влияние на культуру и психику современных индивидов, на наш взгляд, не уступает влиянию массмедиа, под воздействием которых изменилась вся структура социальных отношений (этому посвящено много работ по философии, социологии и лингвистике). Когда мы заговариваем об условности символической продукции, то кинематограф – наиболее подходящий объект изучения, так как условность массмедийной продукции – трудно определяемая вещь. С кино всё более очевидно. Его часто рассматривают как вид искусства, что позволяет говорить об условности происходящего на экране.

Под *условностью* мы понимаем раздвоение «реальности» – необходимое и постоянное в человеческой культуре – на то, что мы «видим», и то, как мы это называем. *У-словность* – нахождение *у слова*, что является основным различием окружающего мира, приводя к неизбежному расколу в сознании на «реальность» и «псевдо-реальность», «вторичную реальность» и пр. (подобных названий – масса). Благодаря *у-словности* и осознанию ее возможна вся человеческая культура, свод социальных правил и, даже, становление межличностных отношений. Ведь другого индивида мы узнаем, заранее «зная» про его уникальность, сформированную словом. «Богатый внутренний мир» Другого предполагает своеобразное понимание «реальности», вербализованное, то есть оформленное в определенную социальную позицию.

Почему же возникают запреты на показы той или иной кинематографической продукции?

Жан Бодрийяр критикует современные массмедиа за их чистый функционализм, который, позволяя им стать бесперебойно работающей системой, лишает их сути символического производства – производства смысла. «Символическое перешло из разряда самого производства смысла (политического или какого-то иного) в разряд своего воспроизводства, которое всегда есть воспроизводство власти. Символическое превращается в просто чисто символический коэффициент, а трансгрессия становится меновой стоимостью» [2. С. 207].

Современный кинематограф как массмедиа включен в систему экономических взаимосвязей и работает по принципу массмедиа. Непосредственность и свобода самовыражения сходят на нет при конвейеризации символической продукции, а кинематографическая система работает с минимальными потрясениями, что лучше всего иллюстрирует продукция Голливуда, активно транслируемая на весь мир (Э. Эпштейн с своим трудом это отлично показал). Как следствие – шаблонизация любого материала, сведение к модели, которую Ж. Бодрийяр находит главным инструментом массмедиа. «В этом – суть развития массмедиа. Это не просто совокупность технических средств для распространения содержания информации, это навязывание моделей» [2. С. 209]. Суть развития современного кинематографа, апофеозом которого является Голливуд, сводится к тому же – производству моделей. Отсюда и жанровое разнообразие, которое в начале XX века вводят киномагнаты Голливуда. Жанр предопределяет ожидания, а форма подачи материала становится производной от желания удержать внимание.

Но постоянным дублированием форм и тем внимание не удержишь. Интерес «блуждает» по краю границы привычного. Отсюда: трансгрессия как меновая стоимость. Трансгрессия в символическом возможна лишь как нарушение неких табу, это всегда трансгрессия этических норм.

Возвращаясь к «Сербскому фильму», напомним, что он запрещается, как аморальный. Что такое мораль? Некое благо для общества, а всё, что не благо, – рассматривается как зло. «Зло» – это нарушение неких принятых правил: гласных и негласных. Табуирование некоторых форм социального поведения – необходимый конституирующий фактор, способствующий развитию человечества, усложнению поведенческих моделей. Так, свободу мы понимаем, только осознав несвободу своей жизни, зависимость от многих факторов. Табу было вписано в структуру человеческой деятельности с самого начала становления общества [8].

Но если есть всеобщая мораль, она всеми признаваема и почитаема, исходя из нее, оцениваются продукты вторичной реальности, то откуда берется пропаганда нарушений?

Кинематограф мы рассматриваем как саморефлексию системы, наряду с массмедийным и научным дискурсом. В данном случае режиссер позиционирует себя как творца, чей «шедевр» – политическая аллегория. Аллегория в данном случае не просто иносказание (здесь простор для фантазии), но и способ шокировать. Искусленного зрителя трудно шокировать, поэтому выбираются самые табуированные темы. Табу это «рамка», которая позволяет творцам разного ранга играть с эмоциями обывателей. Подобные рамки служат ранжированием социального поведения, предлагая различные варианты практик в коде допустимого/недопустимого. Так массмедиа, структурируя собственные материалы согласно коду интересно/неинтересно [5], вынуждены зачастую переходить за рамки допустимого, что интересно всегда.

Игра с рамкой эмоциональна. Это головокружительный переход за пределы возможного, как прыжок с парашютом. Прыжок невозможен, так как противоречит чувству самосохранения. Но он легален, так как парашют гарантирует сохранение физическое.

В кино «парашют» – условность происходящего. Но и она обыгрывается, превращаясь в умопомрачительную деталь игры: игры с границей условности – когда происходит вхождение «вторичной реальности» в «реальность» (снаф, документальное кино, порно-реалити). Не удивительно, что кинопродукция вызывает большой ажиотаж, когда она затрагивает табуированную тематику, «играет на пределе». Так, Б. Бертолуччи, надеясь увеличить популярность своего фильма «Последнее танго в Париже», хвастливо заявляет о преднамеренном «реальном» изнасиловании героини и, пугливо забирает свои слова обратно, как только наталкивается на возмущение общественности. Игра с границей условности не только увлекательна, но и опасна, так как может привести к потере социального статуса.

Но как может сам этот статус зависеть от чисто условного – ненастоящего – артефакта?

Табу играет роль социальной рамки ограничителя свободы человеческих взаимоотношений. Ведь вариации последних безграничны, однако в известном нам социуме они, как правило, сводятся к не-

скольким десяткам привычных моделей (например, хлопчущая вокруг ребенка, клуша-мать; счастливая гетеросексуальная пара, где мужчина и женщина заботятся друг о друге – частый образ в рекламе).

Подобная рамка интересна исследователю не как некий фронтир между понятным/непонятным, допустимым/недопустимым, а в силу демократизации человеческих отношений и форм поведения, и также нарастающего разнообразия этих самых форм, самой возможностью перехода от «можно» к «нельзя» и тем, как этот переход организуется; например, в массмедиа, чье влияние на общество (зачастую воспринимаемое как пагубное) – постоянный объект современных исследователей.

О важности любого предмета человеческой культуры, любого артефакта как знака границы, где причудливым образом перемешиваются «можно» и «нельзя», писал Ж. Бодрийяр, анализируя современный стриптиз в рамках своей концепции символического обмена:

«Вся новейшая история тела – это история его демаркации, история того, как сеть знаков и меток разграфляет, раздробляет и отрицает его в его отличности и радикальной амбивалентности, реорганизуя его как структурный материал для знакового обмена наподобие вещей, разрешая его способность (не совпадающую с сексуальностью) к игре и символическому обмену в сексуальность как детерминирующую инстанцию – инстанцию фаллоса, всецело организованную вокруг фетишизации фаллоса как всеобщего эквивалента» [1. С. 194]. Это значит, что никакого простого, непосредственного, «абы как» случившегося во вторичной реальности быть не может. О чем бы ни шла речь: о кино или о стриптизе.

Так любая вещица на теле стриптизерши рассматривается Ж. Бодрийяром как знак, «некая демаркационная линия изображает, пародирует кастрацию как символическую структуру неполноты – в форме черты, разделяющей два полновесных элемента (которые при этом играют роль означающего и означаемого в классической экономике знака)» [1. С. 194]. Данные метки тела (например, резинка чулка на бедре танцующей женщины) Ж. Бодрийяр рассматривает как обуздание страха кастрации и полноты, прямоты телесной сексуальности. «Так и повсюду эротизация заключается в выпячивании какой-то части разделенного чертой тела, в фаллической фантазматизации всего, что находится за чертой в положении означающего, и в одновременной редукции сексуальности до роли означаемого (*представляемой* ценности)» [1. С. 195].

Главное, что здесь касается нашей темы – упоминание о любой метке как границе, оттого и соблазнительной, притягательной своей возможностью перехода «за». Но сам переход в случае с кинематографом сводится к нарушению границы настоящего, как мы его видим, и ненастоящего (что тоже всего лишь предмет наших представлений). Об этом говорит приводимый ранее, пример с Бертолуччи.

Откуда берется эта граница в нашем сознании?

Мы усваиваем ее с детства. Детство – еще одна условная категория, фиксирующая темпоральные изменения, в данном случае касающиеся изменения человеческого тела и организма в целом. Изменения непрерывны, однако показать непрерывность с помощью статичных, замкнутых, знаковых образований – слов – невозможно (что показал Ж. Делез в «Логике смысла») [3]. Поэтому некоторые категории сильно разнятся от эпохи к эпохе, от общества к обществу. Нейл Постман в красноречиво названном труде «Исчезновение детства» подробно показывает, как формировалась эта дефиниция и менялось ее смысловое наполнение в зависимости от эпохи [8]. Изобретение «детства» в нашем понимании произошло совсем недавно, его социальное оформление, известное нам, как «нормальное», складывалось лишь в последние четыре века.

Появление этой возрастной категории Н. Постман связывает с понятием стыда, получившим распространение еще в римскую эпоху. Именно римляне выделили тем самым детей как отдельный подвид человека, общение с которым не может быть на равных: оно включает ряд ограничений. Так, дети ограждались от темных сил, при них нельзя было обсуждать некоторые вещи, ставшие впоследствии основной табуированной тематикой современного человека. Например, сексуальные проблемы и вообще всю интимную жизнь взрослых.

Н. Постман подробно рассматривает изменения в отношении к детям и само появление «детства» как социальной категории: от запрета на детоубийство до появления институализированной системы воспитания и образования. Со временем складываются два фактора, обуславливающих «потерю детства»: грамотность и институализированное чувство стыда.

В последние века грамотность становится необходимым порогом, от которого человек по настоящему «взрослеет». Католическая церковь, по словам Н. Постмана, даже определила момент этого взросления: семь лет – период, к которому индивид уже усваивает все секреты речи и становится способен отличать добро от зла.

Новые виды коммуникаций поменяли сознание. В первую очередь, это изобретение пресса, который привел к повсеместной грамотности и развил индивидуалистическую культуру, так как теперь любой мог оставить свои мысли потомкам. Освоение чтения, как базовая особенность современного человека, развитая медицина, победившая повальную детскую смертность, нарастающий в капиталистическом обществе индивидуализм, складывание институализованной системы образования, причем, ранжированной по возрастным особенностям и, далее, по профессиональной специфике, – всё это привело к появлению детства как важной для каждого социальной ступени, пройти которую, согласно принятым в обществе нормам, считается необходимым. Отсюда – фраза «у него не было детства», произносимая с сожалением о человеке, выросшем в неблагоприятных, на наш взгляд, условиях.

Завершая анализ постмановской работы, коснемся проблемы исчезновения детства. Почему же он считает, что эта категория исчезает в современном обществе, ведь, согласно его анализу, детство стабильно и неуклонно складывается в социальную категорию на протяжении многих веков.

Как всегда, это связано с развитием коммуникаций. Современные виды коммуникаций (в основном, массмедиа) меняют список требований, предъявляемый к «полноценному» индивиду. Н. Постман выделяет ряд таких моментов, которые размывают разницу между ребенком и взрослым.

Во-первых, превалирующая визуальная культура не требует специального обучения для собственного усвоения. Видеоряд быстро становится понятным и привычным для ребенка, что роднит его со взрослыми.

Во-вторых, визуализация информации не предъявляет сложных требований к рациональной деятельности сознания. От себя добавим, что в современном обществе ребенок может быть успешнее взрослого, вспомните примеры популярных видеоблогов (многие ведут подростки) или детей-фотомоделей, зарабатывающих неплохие деньги.

В-третьих, общество гомогенизируется перед лицом массмедиа, превращаясь в однородную аудиторию, где нет социальных, половых и возрастных отличий.

И, наконец, в-четвертых, табуированная тематика перестает быть таковой, в силу общедоступности любой информации в мире всемогущих массмедиа. Поэтому от ребенка всё сложнее укрыть какие бы то ни было социальные секреты. При отсутствии в обществе каких-либо секретов, стыд перестает быть инструментом социального контроля.

Плюс ко всему – поток постоянной, общедоступной информации убивает детское любопытство, ребенок перестает во всем равняться на взрослого, задавать вопросы ему. Он привыкает получать новости «сам», «ниоткуда», что приводит к неструктурированности его знаний и к цинизму.

Кто приходит на смену ребенку и взрослому, по мнению Н. Постмана? Если граница ребенок/взрослый размывается, то остается некое усредненное по привычным возрастным характеристикам создание, которое колеблется между лишенным невинного детства, индивидом и человеком, «навсегда оставшимся ребенком».

Согласно предложенным характеристикам, более всего этому инвариантному индивиду современного общества соответствует возраст подростка. Ему присущи цинизм, определенная распушенность, даже бескультурье, эмоциональная и интеллектуальная незрелость, безответственность и инфантильность. Повторяю, ответственность за сложившийся социальный тип автор возлагает на массмедиа.

Вернемся к кинематографу. Как ни странно, анализ американского социолога почти совпадает с мыслями его земляка – Э. Эпштейна [11], книга которого «Экономика Голливуда» похожа на продолжение рассуждений Н. Постмана о психологических изменениях современного человека (хотя, конечно, никакой общей исследовательской практики у них не было). Э. Эпштейн детально рисует экономические реалии современного американского кинематографа (а именно он сейчас задает тон мировому кинематографу), которые обуславливают характеристики символического продукта, попросту типичного современного фильма. Согласно Э. Эпштейну, современное кино нацелено на подростковое сознание, о чем свидетельствует и яркий визуальный ряд, и примитивный шаблонный сюжет большинства фильмов, отсутствие психологизма героев. Подростковое сознание – выгодная среда для современных массмедиа, включая кинематограф. Поэтому оно всячески поддерживается и культивируется современной визуальной культурой. Недоразвитое (невзрослое) сознание для Э. Эпштейна – это предполагаемый адресат современного голливудского кино, конструкт сознания кинорежиссеров и продюсеров, об успешности которого мы можем судить по популярности таких фильмов.

Этот пример иллюстрирует взаимозависимость аудитории и транслируемой символической продукции. В мире, где каждый доллар должен окупаться, такая продукция всегда жестко ориентирована на определенный социальный тип (что исключает экономические риски). В данном случае опре-

деленный социальный тип – подросток и инфантильный взрослый. В силу этого важно определить, где исток данной инфантильности, что отделяет взрослого от ребенка.

Мы считаем, что детство, прежде всего, есть отсутствие понимания условности, отсутствие как раз той границы между «настоящим»/«ненастоящим», о которой мы упоминали в начале статьи. То, что привычно считается взрослением, есть как раз это четкое непоколебимое представление о некоей «реальности», параметры которой задаются с детства и усваиваются в процессе социализации (в том числе институализованной, типа школы, университета). Не секрет, что нет ни одного ученого, всерьез изучающего, например, анатомические особенности драконов или единорогов, в которых верит ребенок. Но, вырастая, он уже «знает», что их нет, и не потому, что не встречал (в реальной жизни, мы вряд ли, видим сотую часть всех живых существ нашей планеты, например, утконосов или китов), а потому что «повзрослев», принял (на веру) ту реальность, что «видит» большинство окружающих его индивидов.

А маленький ребенок пока не способен на подобные различия: его «реальность» безгранична, что хорошо отражается в рассказе А. Платонова «Никита», где пятилетний мальчик с ужасом остается дома один, так как и его дом, и двор населены чудовищами, защитит от которых может только мама.

Кинематограф мы рассматриваем как такую социальную подсистему, которая в целом отражает многие тенденции современного общества, в том числе, наличие наших представлений о «реальности».

Обусловленность кинематографической продукции, ее зависимость (включая прокат) от социального контекста проявляются в следующих параметрах.

Во-первых, через известную возрастную маркировку кинопродукции. Мы знаем, что фильмы 18+ включают в себя сцены жестокости или секса. Подобная маркировка сигнализирует о наличии нашего представления о детстве, как периоде, когда существует табуированная тематика в символической продукции и определена она довольно четко. Этим же представлениям вторят все возмущения общественности по поводу сцен жестокости с детьми в самой кинопродукции. Так, Википедия дает информацию о том, что известный ужастик «Хостел» авторы первоначально хотели закончить убийством маленькой девочки, но посчитали, что это слишком жестоко. У нас еще осталось представление об «излишней жестокости», и связано оно, как правило, с детьми.

Во-вторых, большая часть известных голливудских новинок ориентирована на подростков [11]. Преваляние не совсем «взрослого» сознания у типичного кинозрителя иллюстрирует еще и тот факт, что в последние десятилетия так популярны фэнтези во всех своих формах и киноинтерпретации комиксов (Вселенная Марвел, например).

Когда говорится о детском, подростковом или взрослом сознании, то предполагается, что есть какой-то общий критерий оценивания сознания и его ранжирования по возрастам. Мы полагаем, что подобным критерием выступает «рамка реальности» – то есть легитимное, общепризнанное представление о «реальной» «реальности», в которой живет большинство индивидов. Данная «рамка» есть набор критериев и правил (гласных и негласных), определяющих социальные практики индивидов как адекватные, релевантные конкретной ситуации.

Детство же – тот период времени, когда эти правила и критерии усваиваются. Естественно, у каждого своя длительность «детства», поэтому данное понятие весьма условно; в случае отклонений от «нормы» на выручку приходят вспомогательные понятия, например, инфантилизм.

За что, в первую очередь, критикуются/запрещаются фильмы (оставим в стороне политический аспект)? Вся история кинематографа социум (социум «взрослых» людей) пытался бороться с полной свободой авторского самовыражения, ограничивая ее согласно табуированию определенных тем конкретным обществом (Кодекс Хейса, тест Миллера). Как показывает история кино, запрет фильма мог быть следствием показа сексуальных сцен «слишком откровенного» характера или натуралистических сцен насилия. Когда заходит речь о натурализме показа, предполагается, что есть оригинал («подлинная реальность»), с которым сравнивается копия (кинопродукция). И этот оригинал – та «реальная реальность», вера в которую позволила нам стать «взрослыми» людьми, полноценными членами общества. Полное совпадение «оригинала» с копией считается (в случае сцен секса и насилия) нарушением этических норм, в первую очередь, детской психики – отсюда, возрастная маркировка кино- и медиапродукции, и возмущение общественности по поводу невозможности оградить детей от хаоса информации в современной медиакультуре [5; 7; 10]. Кстати, «Сербский фильм», взятый в качестве примера в начале статьи, запрещен в некоторых странах именно из-за натуралистических сцен насилия и секса.

Детское сознание существует, как «безрамочное», ввид отсутствия каких бы то ни было границ, включая табу, поэтому считается наименее защищенным и наиболее подверженным «пакостным» влияниям.

О неоднозначности понятия «реальность» пишет С. Жижек, анализируя в своих работах восприятие «реальности» современного индивида (чья «реальность» еще и усложняется/искажается/модифицируется виртуальной реальностью) [4]. Вспоминая знаменитую платоновскую пещеру, он замечает, что в данном примере «реальная реальность» – это, якобы, солнце над пещерой, непосредственно узниками пещеры не воспринимаемое. Они «знают» о солнце, благодаря теням на стенах пещеры. Таким образом, граница «реального-нереального» всегда находится внутри самой пещеры. В данной работе автор анализирует сознание современника вообще, как последний представляет «реальную реальность», которая, благодаря повсеместной виртуализации, дробится, множится, раскраивается на несколько «реальностей». Базовым элементом этого дробления выступает рамка (экран монитора у С. Жижека, интерфейс компьютера), отделяющая границы одной «реальности» от другой.

Позволим себе использовать взгляды С. Жижека и представить «реальность», данную нам в сознании, как кинозал, где «реальной реальностью» будет сам зал с местами для зрителей, а то, что «за экраном» – реальностью условной, а потому ненастоящей, и, какие бы дикости ни показывал экран, мы не вскакиваем с мест с воплями возмущения, считая дикости ненастоящими. Это четкое разграничение внутри сознания позволяет современному кинематографу «обогащать» себя мириадами разных форм и объектов, множествами извращений, немислимых попыток и нарушений социальных норм – всё на экране. Стоит лишь соскользнуть/попытаться соскользнуть с «экрана» в «кинозал» («реальную реальность»), так к смельчаку предъявляются другие правила (пример с Б. Бертолуччи и работа в массмедиа, где практика судебных разбирательств из-за клеветы и оскорблений чести и достоинства – норма, потому что массмедиа, как «знает» общество, «показывают» «кинозал», а не «экран»).

Но если существуют общепризнанные правила, почему кто-то нарушает их («Сербский фильм»), рискуя быть запрещенным? Это всё тот же головокружительный переход за границу дозволенного, действующий как желание зрителя в стриптизе Ж. Бодрийяра. Никто из режиссеров самых гадких, на наш взгляд, фильмов не убивал/насиловал/калечил на самом деле (что их останавливает: наличие Уголовного Кодекса или собственное понимание добра/зла, – неважно). В нашем мире гадости остаются на «экране», являясь предметом жарких споров общественности об этичности даже «экранного» насилия. В эпоху потребления извращения и нарушения табу стали объектом такой же купли-продажи, как всё остальное, всего лишь товаром. В гедонистическом мире потребления любой индивид имеет право получать, требуемые им, блага, и, если индивид – любитель пыток, какая разница, увидит ли он их вживую или на экране (тем более, что техническое совершенство позволяет натурализовать до предела экранное действие, делая границу реальное/условное совсем тонкой, но не уничтожая ее в нашем сознании – это главное, что служит оправданием для нарушения норм, принятых в нашем обществе).

Вот такое двойное состояние сознания, его разделение на «кинозал»/«экран» (пещера/солнце, если брать метафору Платона) является, на наш взгляд, главным условием взросления индивида. Наличие четкой границы внутри взглядов о мире позволяет ему играть по правилам, оставаться адекватным в любой ситуации, предсказуемым и понятным для других, понимающим добро/зло, допустимое/недопустимое в представлениях его современников – то есть быть взрослым.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2015. 387 с.
2. Бодрийяр Ж. Реквием по массмедиа // Поэтика и политика (сборник статей) Альманах Российско-французского центра социологии и философии института социологии российской Академии наук. М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1999. С. 193-226.
3. Делез Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2015. 472 с.
4. Жижек С. Киберпространство, или Невыносимая замкнутость бытия. URL: <http://kinoart.ru/archive/1998/01/n1-article25>
5. Книжникова С.В. Медианасилие: «бить или не бить?». URL: http://www.mediagram.ru/netcat_files/99/123/h_bb34e885cfbdd1257d714726c2be5777
6. Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2012. 240 с.
7. Марзан М.А. Проблема медианасилия как предмет теории массовых коммуникаций. URL: http://journal.mrsu.ru/wp-content/uploads/2015/07/marzan_statya.pdf

8. Postman N. The Disappearance of Childhood. N. Y.: Delacorte Press, 1982 177 p.
9. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М.: АСТ, 2010. 768 с.
10. Шайхитдинова С.К. Смерть в телевизионных новостях: границы допустимого. URL: <http://bookitut.ru/Kuljturologicheskaya-ekspertiza-teoreticheskie-modeli-i-prakticheskij-opyt.44.html>.
11. Эпштейн Э. Дж. Экономика Голливуда. На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия. М.: Альпина Паблицер, 2011. 212 с.

Поступила в редакцию 17.10.17

V.V. Skobeleva

CINEMATOGRAPHIC AND SOCIAL REALITIES: CONVENTION AS A "GAME ON THE LIMIT"

In the modern world, under the influence of rapidly developing communications, the perception of the world itself by masses is changing. A big role in these changes is played by the cinema. We are trying to determine how the latter influences our ideas about "reality", that is the environment in truth of which we are convinced. Such notions of "reality" / "non-reality" are formed, as a rule, in childhood, the ultimate limit of which is very variable depending on the era and social rules. We consider the problem of a world view through the prism of a modern view on growing-up / not growing-up of the individual and put forward a hypothesis about the difference in the representation of "reality" by an adult and a child, the key role in which is played by the concept of convention. The understanding of the latter by contemporaries is well traced precisely through the perception of cinematographic production, which at present is for some reason marked according to age. The definition of age is due, in our opinion, to the definition of "reality" and what it is not. The presence of a clear boundary between them, which lies within consciousness, makes the individual an adult.

Keywords: convention, cinematography, childhood, taboo, border, "reality".

Скобелева Вероника Владимировна,
кандидат философских наук, старший преподаватель ка-
федры журналистики
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: Skver-774@yandex.ru

Skobeleva V.V.,
Candidate of Philosophy, Senior lecturer
at Department of journalism
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: Skver-774@yandex.ru