



## К социологической рационализации государственной кинополитики

**М.И. Жабский**

доктор социологических наук

*В статье проводится мысль, что государственная кинополитика рациональна постольку, поскольку умна. Рационализировать ее нынешнее состояние — значит прежде всего усилить наукоемкость, более полно и глубоко использовать социологическое и прочее научное знание о динамичной картине кинематографической жизни общества и скрытых её законах.*

*Истинное есть целое.*

Г.В. Гегель

национальная кинематография, рынок, глобализация, конкурентоспособность, социальная значимость, государственная поддержка, кинополитика, рационализация, идея, закон, экспертиза

### Вводные замечания

Статистика свидетельствует, что в 2013 году россияне оставили в кассах кинотеатров 44,276 млрд. руб., из них при показе российских фильмов всего 8,131 млрд., в американских долларах — соответственно 1,4 млрд. и 258 млн. Доля российского кино на рынке составила 18,4%<sup>1</sup>. В 2014 году лучше картина не стала: общий сбор — 46,325 млрд. руб., в том числе при показе российских фильмов — 7,933 млрд. руб. (–2,4%), доля на рынке — 17,1% (–1,3%). Общее количество кинопосещений за год — 190,9 млн.<sup>2</sup>. Четыре среднестатистических жителя страны как бы в складчину купили за год один билет на российский фильм. Такова в настоящее время относительная статика коммерческой конкурентоспособности российского кино на театральном рынке, по которой можно судить и о его социальной значимости.

Некоторое представление о динамике этого процесса дает сравнение приведенных фактов с показателями статистики за 2001 год. Валовый сбор от кинопоказа составил тогда всего 65 млн. американских долларов. Из них только 2 млн. на российских фильмах, то есть 3,1%<sup>3</sup>. Цифры обескураживающие. Да и наблюдавшаяся за последние 14 лет положительная динамика оптимизма не вселяет.

Статистика говорит о том, что уровень конкурентоспособности и социальной значимости национального кино весьма далек

<sup>1</sup> Бюллетень кинопрокатчика // 2014, № 1–2. С. 15.

<sup>2</sup> Динамика основных показателей сборов календарных 2010–2014 годов // Бюллетень кинопрокатчика. 2015, № 1–2. С. 14.

<sup>3</sup> Сохнев Алексей. Итоги проката российских фильмов в 2005 г. / Российская кинематография. 2005. М., 2006. С. 80.

от того, который объективно желателен для общества. Она же и подсказывает, что такой итог вполне закономерен: на протяжении целого ряда десятилетий национальное кино страдает тяжелой болезнью *прогрессирующей зрительской недостаточности*. В 1990-е годы болезнь приняла почти критическую форму. Хотя в первой половине «нулевых» годов наметилось обнадеживающее выздоровление, болезнь в дальнейшем обострялась.

Хроническая болезнь настоятельно требовала и требует постановки точного диагноза и поиска рецептов исцеления. Адекватный диагноз состоит, в частности, в том, что целиком проблема к болезненному состоянию кинематографического организма не сводима. Хорошо известно, что весьма дорогостоящее российское кинопроизводство, несмотря на все разговоры о рынке в стране, существует главным образом на средства из государственной казны. И как тоже хорошо известно, оплачивающий музыку ее же и заказывает. Но если из года в год реально исполняемая кинематографическая «музыка» государство не устраивает, а порой планка ее качества даже понижается, но государство, тем не менее, продолжает ее заказывать, то все ли оно делает правильно, определяя способ заказа и условия его выполнения?

Само собой напрашивается предположение о причастности власти к отсутствию необходимого прогресса в решении хронически острой проблемы. В России поиском подходов к повышению зрительской востребованности национального кино, а вместе с этим и к решению преследуемой государством проблемы его конкурентоспособности и социальной значимости, занимаются, кроме кинематографистов, также те, кто формирует и осуществляет политику государственной поддержки в сфере кино. И коль скоро получаемый результат неудовлетворителен, то, справедливости ради, надо признать, что они со своей стратегией и управленческой практикой тоже являются составной частью существующей на протяжении многих лет проблемы. Отсюда необходимо сделать соответствующие практические выводы. Вместо того, чтобы по традиции время от времени искать не существующие *частные* ответы на комплексный, *системный* вопрос «что делать», и потому в очередной раз наступать на те же грабли, разумно сначала подвергнуть независимой, системно поставленной и научно обоснованной экспертизе состояние российской киноиндустрии и оставляющий желать лучшего опыт ее государственной поддержки. В частности, необходима экспертиза государственной поддержки по критерию ее *социологической рациональности*. Не претендуя на полноту такого рода экспертной оценки, мы сформулируем и вкратце обоснуем три положе-

ния, обозначающие перспективные направления социологической рационализации государственной кинополитики.

### **Соотношение общей идеи и конечных целей господдержки**

Первое положение касается социологической рациональности общей концептуальной идеи, определяющей сегодня социальную технологию государственной поддержки российского кино. Суть ее состоит в том, что, согласно проекту, проблема конкурентоспособности и социальной значимости национального кино может быть разрешена посредством государственного регулирования кинопроцесса в *институционально-организационной* парадигме. Это означает, что объект регулирования мыслится по принципу *pars pro toto*, системный подход к его регулированию уступает место фрагментарному. Исходная теоретическая модель упрощает и огрубляет кинопроцесс в целом. Его выход в широкое общественное пространство, его завершение в нем остаются за скобками концепции. Кинопроцесс сводится к взаимодействию трех институтов — *фильмопроизводства, дистрибуции фильмов и киносети*.

Парадигма не нова. Она унаследована от партийно-государственной кинополитики советского периода. Серьезнейший ее недостаток заключается в том, что уже на уровне проектирования кинополитики обесценивается и как бы остается незамеченной роль субъекта кинопроцесса, которому принадлежит последнее слово в процессе становления конечных результатов государственной поддержки кинематографии — роль зрительской аудитории. Это самый многочисленный субъект кинопроцесса, но он не организованный. Даже в эпоху социальных сетей киноаудитория практически остается социально безъязыкой. Ей свойствен, как принято считать, преимущественно дурной — в лучшем случае «другой» — вкус. Легитимной эстетической власти она поэтому не имеет. При всем том зрительская аудитория обладает мощным социально-экономическим и социокультурным влиянием. Несмотря на это концепция государственной кинополитики оставляет ее вне поля зрения. Исходная идея явно не согласуется с конечными целями этой же политики. С системной природой кинематографического процесса тоже.

*Индифферентность государственной кинополитики к зрителю закреплена нормативно.* Сказанное получает свое подтверждение в Законе о кино. Им установлены 20 «основных понятий» управленческого дискурса: «кинематография», «фильм», «прокатчик фильма», «демонстратор фильма» и т. д. Места для понятия «зритель» (или «аудитория») в этом ряду не нашлось.

Дезавуированной оказалась социально-экономическая и социокультурная роль игрока на рынке, осуществляющего самое главное — *финализацию*, завершение кинопроцесса и, тем самым, делающего фильм истинно действительным фильмом, а кинопроцесс истинно действительным кинопроцессом.

В свете установленного законом концептуально-нормативного ориентира становится более понятным, почему в острой форме существует, но государством не решается проблема, на которую десять лет назад обратил внимание законодателей А. Кончаловский: «Кажется очень важным и существенным, если государство наконец обратит внимание... на то, что происходит с русским зрителем»<sup>4</sup>. В отсутствии внимания к этой проблеме дает о себе знать хорошо известная истина: границы языка конкретного субъекта суть границы его мира.

Исключив зрителя из списка основных понятий, Закон о кино, по сути, нормативно утверждает усеченное представление о кинопроцессе. Этим как бы программируется та самая «незавершенка» в реальном кинопроцессе, с которой государство призвано бороться. Закон сохраняет и утверждает одну из изживших свой век управленческих идеологием советской поры. В условиях «железного занавеса» и требования власти, чтобы даже эстетический эксперимент был понятен миллионам, долгое время имел место примат национального кинопроизводства над зрительским потреблением. Сегодняшний глобализированный кинопроцесс протекает под знаком примата зарубежного фильмопроизводства — прежде всего голливудского. Российский кинопосетитель, в большинстве своем являющийся частью «глобальной кинодеревни», по отношению к российскому фильмопроизводству выступает как проводник голливудского влияния, что обрекает национальную киноиндустрию главным образом на постнациональное развитие в статусе мало востребованного зрелища.

*Мудрая педагогическая установка Платона.* Поскольку зритель исключен из объекта государственной заботы, то не удивительно, что в реальной кинополитике упускаются из виду важные моменты сегментации зрительского рынка. Показателен такой пример. По характеру своих запросов аудитория кинотеатров делится на детско-юношескую и взрослую. Эффективность государственной поддержки в сфере кино во многом зависит от учета особой значимости детско-юношеского зрителя для формирования перспективной конкурентоспособности национального фильмопроизводства. Размышляя о постановке государственного регулирования воспитания граждан средствами искусства, Платон со свойственной ему мудростью писал: «Во

<sup>4</sup> Кинопроцесс 2004, № 1/2. С. 40.

всяком деле самое главное — начало, в особенности, если это касается чего-то юного и нежного. Тогда всего вернее образуются и укореняются те черты, которые кто-либо желает там запечатлеть»<sup>5</sup>. На нынешнем этапе глобализации в период становления кинозрительской идентичности подрастающих поколений важно запечатлеть потребность в российском кино, тягу к нему, предотвратив отчуждение от него. Но как решала эту задачу государственная поддержка кинопроцесса в постсоветский период? Когда Голливуд получил свободный доступ на российский рынок, в стране производство фильмов для детско-юношеской аудитории практически было свернуто. Понятные и близкие юному зрителю голливудские фильмы беспрепятственно обращали его в свою кинематографическую веру.

По мере взросления юных зрителей эта вера передавалась взрослой аудитории. Так в основном и сформировалась зрительская идентичность тех, кто сегодня посещает кино и на ожидания которых вынуждена ориентироваться российская киноиндустрия. Отсюда не преследуемый результат, латентная, по Р. Мертону, дисфункция: пытаюсь пробиться к взрослой аудитории, российские кинематографисты оказываются перед необходимостью в меру своих возможностей натурализовать Голливуд в национальных фильмах. Мало того, государство, их поддерживающее, де-факто финансирует такое кинопроизводство.

### **Диалектика взаимодействия общества, кино и зрительской аудитории**

Во время творческой дискуссии «Кино и зритель», проведенной во время IV Московского кинофестиваля, итальянский режиссер Джузеппе Де Сантис счел нужным указать на диалектическое тождество двух полюсов кинематографического процесса. «Я бы, — заявил он, — изменил формулировку нашей темы “Кино и зритель”. Я бы назвал ее так: “Кино — это зритель”»<sup>6</sup>. Концептуально исключая зрителя из числа основных субъектов кинематографического процесса, по отношению к исполнительной власти Закон о кино, по сути, дезавуирует это весьма эвристичное положение, возникающее на почве представления о кинематографе как в первую очередь средстве массовой коммуникации с помощью его технических и художественных средств. И примечательно, что нормативной установкой российскому кино, заданной законодателями, соответствует уровень его популярности в зрительской среде.

Практическая кинополитика государства эффективна в той мере, в какой она соотносится с внутренними законами не толь-

<sup>5</sup> Платон. Сочинения: в 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 140.

<sup>6</sup> Цит. по: Кино и зритель. М., 1968. С. 5.

ко искусства кино или кинематографа как социального института, но и кинопроцесса со стороны социальных отношений, его скрепляющих, а также включенности в жизнедеятельность общества в целом. Всем хорошо известно, что общество влияет на кино, а кино на общество. Менее известно, что у этих противоположно направленных процессов есть своя диалектика, без понимания и учета которой достаточно эффективная государственная кинополитика невозможна.

Диалектика заключается прежде всего в том, что в процессе разного рода взаимодействий общество откладывает свой отпечаток на кинематограф и зрительскую аудиторию, в виде превращенной формы перевоплощается в них. Российское кино и его аудитория — плоть от плоти российского общества. Трансформируясь в процессе кинопотребления в зрительскую аудиторию, общество само ею становится. Но, репрезентируя общество в акте кинопотребления, аудитория сама им в этом смысле является. Сообщая кинематографу о своих интересах, потребностях, вкусах, надеждах, верованиях и т. д., аудитория по всем этим параметрам сообщает кинематографу и о запросах общества, каким они — по крайней мере, в одном из своих проявлений — оказываются. В рамках кинопроцесса общество выступает как зрительская аудитория, аудитория — как общество.

Кино в процессе его восприятия аудиторией, ее сотворчества обретает новое ментальное бытие — на этот раз в головах множества людей. Фильмы оказываются реальностью зрительского бытия — воображения и переживаний, чувств и мыслей тех, кто их смотрит. Кино в известном смысле становится зрителем.

Во взаимодействии аудитории и кинематографа просматривается и противоположно направленный вектор. Кино вынуждено считаться с тем, что вкусы и интересы его аудитории изменчивы. Пытаясь уловить и удовлетворить очередные зрительские ожидания, кино само в превращенной форме становится зрителем.

Поскольку зрительская аудитория — плоть от плоти социума, а кино обладает способностью формировать ее по своему образу и подобию, то оно через зрителя оказывает свое воздействие также на общество. И можно утверждать, что общество, опять же в превращенной форме, есть кино («movie made society»). В условиях глобализации, когда национальное кино отодвигается далеко на задний план, данная причинно-следственная связь между обществом и кинематографом обретает специфическую актуальность. Кино какого общества по своему образу и подобию формирует данную национальную аудиторию, а через нее и другое общество?

Итак, каково общество, таковы во многом его кинематограф и зрительская аудитория; вместе с тем каков кинематограф, таков и зритель; с другой стороны, каков зритель, таков и кинематограф; наконец каков кинематограф и его зритель, таково во многом и общество. Уровень понимания и практического учета этой диалектики во многом предопределяет эффективность государственной кинополитики.

С этой точки зрения, требуется корректировка государственной кинополитики. От инерционного сценария необходимо переходить к *социологически рационализированному* инновационному сценарию. Что касается концептуальной идеи, определяющей сегодня социальную технологию государственной поддержки кино, ее целесообразно формулировать на языке *не столько институционально-организационного, сколько социально-общностного взаимодействия в кинопроцессе*. В таком случае конечным объектом государственной поддержки окажутся состояние и взаимодействие не столько основных институтов, сколько основных социальных общностей, включенных в кинопроцесс. Имеются в виду сообщества тех, кто производит фильмы, кто их тиражирует и распространяет, показывает и наконец смотрит. Само же государственное регулирование предстает как рационализированное взаимодействие чиновников, его осуществляющих, с основными субъектами кинопроцесса. Цель регулирования — достижение оптимального баланса интересов, преследуемых субъектами кинопроцесса, и максимизация общего блага на этой основе.

Второе из числа формулируемых нами положений относительно практики государственной поддержки кино в свете ее социологической рационализации логически связано с обозначенным выше первым положением. В нем отражается существующая тенденция к дальнейшему, теперь уже на уровне практики управления, упрощению и огрублению исходной институционально-организационной парадигмы государственной кинополитики. Эта установка рассмотрена нами в другом месте<sup>7</sup>. Отсылая читателя к указанному в ссылке источнику, мы ограничимся краткими замечаниями.

Суть второго положения такова. Принцип кинополитики *pars pro toto*, принятый на уровне теоретического проектирования кинополитики, в стихии практической управленческой деятельности устремляется к своему пределу. Системный подход к объекту государственного регулирования еще больше уступает фрагментарному. Исходный принцип обретает новое выражение: *фильмопроизводство вместо кинопроцесса в целом*. Преувеличе-

<sup>7</sup> Жабский М.И. Кинополитика в условиях глобализационных угроз / Актуальные проблемы культурной политики современной России. Ред.-сост. Б.Ю. Сорочкин. М., 2008.

ния здесь — самая малость. Между тем, в кинематографическом процессе как минимум две сердечные мышцы. Первая — художник, вторая — зритель. Национальный кинопроцесс никогда не прекратится, если более или менее ритмично будет пульсировать вторая — кинозрительская — мышца. Зрительский спрос на национальные фильмы это тот «сук», на котором в перспективе только и может надежно держаться сообщество российских производителей кинофильмов со всеми его первопроблемами.

### Наукоемкость — императив эффективной господдержки

Третье положение предлагаемой диагностической оценки практики государственной поддержки в сфере кино — *низкий реальный уровень ее социологической и шире — научной обеспеченности*. Сегодня важно осознать и на деле признать судьбоносный характер взаимной причинно-следственной связи между перспективами развития трех институтов — российского кино, национальной науки о кино и государственной поддержки российской кинематографии<sup>8</sup>. Объективная причинно-следственная взаимозависимость в обозначенном треугольнике позволяет сделать два прогноза возможного будущего российского кино, российской науки о кино и государственной поддержки кинематографии.

Первый прогноз. Если востребованность российского кино будет стабильно сохраняться на уровне доли рынка, равной нынешним  $15\% \pm 5$ , кадровые и прочие ресурсы науки о кино будут крайне ограниченными. Говорить о серьезном ее развитии не приходится.

Второй прогноз. Российское кино не выйдет достойно из кризиса зрительской востребованности, а его поддержка государством не решит должным образом своих задач, если и впредь многоотраслевая «большая наука о кино» (Н. Лебедев) не будет главным интеллектуальным ресурсом модернизации кинематографии.

Имея в виду российскую кинематографию в нынешнем ее положении, Э. Пичугин констатирует: «По большому счету министр держит отрасль на ручном управлении, сам готовит и формулирует решения, пытается в них разобраться, и в этой ситуации, конечно, остается рассчитывать на его компетентность, когда он будет принимать и слышать советы экспертов»<sup>9</sup>. Сознывая, что в голове министра, будь он даже семи пядей во лбу, корректного решения всех проблем в весьма запущенной киноотрасли быть не может, Э. Пичугин уповает на его компетентность при оценке советов «экспертов». Но ведь компетентность министра в дан-

<sup>8</sup> Подр.:  
Жабский М.И.,  
Тарасов К.А.  
Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // Культура и искусство. 2015, № 1 (25). DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.

<sup>9</sup> Э. Пичугин:  
«Хорошо сделанная российская картина потенциально может быть даже сильнее среднего американского блокбастера» // Бюллетень кинопрокатчика. 2015, № 1–2. С. 52.



ном случае предполагает и ясное понимание того, что советчик может быть лоббистом. Что применительно к конкретному вопросу эксперт де-юре (человек, обретший статус компетентного лица распоряжением исполнительной власти при формировании экспертного совета) далеко не обязательно является экспертом де-факто. Таковым является тот, кто и на самом деле компетентен, в его собственном профессиональном кругу является признанным, а лучше — авторитетным носителем именно строго конкретного и объективно востребованного «компетентного знания»<sup>10</sup>.

Не секрет, что существует значительная дистанция между двумя состояниями эксперта — как социального и гносеологического субъекта экспертизы. Эксперты в одном случае назначаются, в другом — ими становятся. Второе часто не сопутствует первому. Экспертиза в таком случае — вольный или невольный симулякр. Подлинная экспертиза — адекватное познавательное действие в легитимной социальной оболочке. Поиск эксперта как субъекта социального отношения осуществляется легко. Куда сложнее обстоит дело с наличием и поиском эксперта как персонализации истинно легитимного познавательного отношения.

В идеале сочетание двух идентичностей эксперта предполагает наличие добротной научной и прочей информационной базы по проблеме и формулировку на этой основе рекомендации исполнительной власти именно тем, кто эту основу сам создавал либо ее глубоко освоил. На деле необходимого сочетания зачастую в лучшем случае бывает недостаточно. Проблема, в конечном счете, во многом упирается в многоплановое информационное и строго научное, социологическое в том числе, обеспечение кинополитики, объектом которой является сложнейшая по своему внутреннему содержанию кинематографическая жизнь общества. Управление ею, способное давать значительные позитивные результаты, предполагает практическое использование интеллектуальных ресурсов, которыми может располагать только коллективный менеджер при мощной информационной и научной поддержке. В этой сфере индивидуальный менеджер, склонный к автономной работе, способен разрабатывать и осуществлять практически только политику простых решений с ее крайней тенденцией к введению ограничений, запретов, навязыванию обязательств и т. п. В государственном регулировании национального кино применяется она на протяжении многих лет, своими результатами постоянно доказывая, что у очень сложных общественных проблем достаточно эффективных простых решений нет и уповать на них не следует.

<sup>10</sup> О связанных с этим вопросах см.: Масленников Е.В. Экспертное знание: Интеграционный подход и его приложимость в социологическом исследовании. М., 2001.

• • •

В заключение заметим, что мы специально не коснулись исключительно важного аспекта рационализации государственной кинополитики в переходный период, а именно: выбора ее разработчиками одной из двух напрашивающихся стратегий — «поддержки» российского кино или его «опеки». Наши рассуждения касались стратегии «поддержки», поскольку именно в этом русле выстраивается малоэффективная государственная кинополитика на протяжении многих лет.

Стратегия государственной кинополитики это как раз случай из того ряда событий, когда «как судно назовешь, так оно и поплывет». По своей целеустремленности поддержка связана преимущественно с сохранением инфраструктуры и творческих кадров российского кино, опека — с обеспечением также его социокультурной действенности. Программа-максимум господдержки реально связана больше с достижением национальным кинематографом коммерческой конкурентоспособности, программа-максимум опеки предполагает также обеспечение его реальной социальной значимости. Две стратегии государственной кинополитики различаются и в отношении ответственности власти за состояние национального кино и кинопроцесса в целом. По своей нацеленности и ответственности за результаты стратегия господдержки соответствует программе-минимум госопеки.

Хронически слабая дееспособность российского фильмопроизводства предполагает государственное ему содействие, выходящее за пределы того, которое можно ожидать от «поддержки». Результативность применяемой ныне стратегии господдержки ограничена уже тем, что производители фильмов не обязаны нести ответственность за результаты оказанной им помощи. И они, как известно, на деле ее, по сути, не несут. Продюсеры могут получать свою прибыль в процессе производства, а не показа фильмов. Поэтому цели господдержки их не очень заботят. И когда отсюда делается странный вывод, что задача государства — максимально заинтересовать производителя в привлечении зрителя в кинотеатры, то этот вывод если и логичен, то только в том смысле, что он может вписаться в стратегию «государственной поддержки». Логика здесь отсутствовала бы, если бы практиковалась стратегия «государственной опеки». В таком случае соответствующим чиновникам было бы необходимо заботиться, кроме финансовых вливаний в фильмопроизводство с формальным учетом заданных направлений его социальной значимости, также о его дееспособности, реальной отдаче обще-

ству. Опекa предполагает непрeменную ответственность опекуна, она мобилизует обе взаимодействующие стороны.

В случае применения парадигмы государственной опеки по отношению к фильмопроизводителям можно рассчитывать на неплохие перспективы ее распространения на других участников кинопроцесса — дистрибьюторов, заинтересованных в продвижении национальных кинопроизведений, аналогичной склонности показчиков фильмов и кинозрителей. Объект государственной кинополитики способен обрести в таком случае целостность. А вместе с этим также истинность, о чем напоминает положение диалектики, заключенное в эпиграфе к настоящей статье. Истинный объект государственной кинополитики — не усеченный, взятый в целом кинематографический процесс. В таком виде он является необходимым условием ее подлинной эффективности. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Актуальные проблемы культурной политики современной России. Ред.-сост.* Б.Ю. Сорочкин. — М., 2008. — 256 с.
2. Жабский М.И., Тарасов К.А. Развитие киноведения в институционально-контекстуальной перспективе // *Культура и искусство*. 2015, № 1 (25). — С. 16–31. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.
3. Лебедев Н. *Внимание: кинематограф!* — М., 1974. — 438 с.
4. Тарасов К. *Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры*. — М., 2005. — 380 с.
5. Moeschler O. *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum*. — Marburg, 2013. — 138 p.

#### REFERENCES

1. *Aktualnie problemi kulturnoy politiki sovremennoy Rossii. [Actual Problems of cultural Politics in modern Russia].* Ed. by B.U. Sorochkin. — M., 2008. — 256 p.
2. Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. *Razvitie kinovedeniya v institucionalno-kontekstualnoy perspective [Development of Film Studies in institutional-organizational perspective] // Culture and Art*. 2015, № 1 (25). — P. 16–31. DOI: 10.7256/2222-1956.2015.1.13481.
3. Lebedev N. *Vnimanie: kinematograf!* [Attention: cinematography!]. — M., 1974. — 438 p.
4. Tarasov K. *Nasilie v zerkale audiovisualnoy kulturi [Violence in the Mirror of Audiovisual Culture]*. — M., 2005. — 380 p.
5. Moeschler O. *Der Schweizer Film. Kulturpolitik im Wandel: der Staat, die Filmschaffenden, das Publikum*. — Marburg, 2013. — 138 p.

# Toward the Sociological Rationalization of State Film Policy

**Mikhail I. Zhabskiy**

*Doctor, Sociology*

UDC 778.58.004

**ABSTRACT:** In relation to film a consideration is given to the traditional Russian query: Who is to blame?. The discussion is on who and why, from the viewpoint of sociology, is to blame for the situation that in the new century the state funding for cinema has increased more than ten-fold while society's relevant expectations are not met. One of the guilty parties, according to the author, is the key authorities themselves, the strategy of state support for Russian cinema they have chosen, and the level of its sociological rationalization. Three manifestations of the deficit in such rationalization are analyzed.

On the conceptual level, the object of state cinema policy is determined according to the *pars pro toto* principle. An institutional-organizational paradigm foregrounds itself as the pivot of film policy. This means that cinema process is thought of as interaction among three institutions: film production, film distribution, and the product's theatrical exhibition. Consequently, outside the field of vision is cast the most massed participant of the film process — the spectator. This is in ignorance of his possessing the last word on the fulfillment of the goal pursued by the state: The making of a competitive and socially meaningful cinema for the nation.

In the course of realizing the state cinema policy, the departure principle of *pars pro toto* drives itself to the limit. The tendency is such that the film process as a whole becomes in fact identical to its initial stage — film production. In this, an exaggeration is infinitesimal.

The state film policy wants in substantiation. It is rational as much as it is intelligent. To rationalize its present condition is to strengthen its scientific intensiveness, to use, more fully and deeply, the knowledge of sociology and other sciences on the dynamic picture of society's cinematic life and its latent laws. In today's Russia the minister of culture single-handedly prepares and formulates decisions which in film policy doesn't promise more than the making of simple decisions. Analysts rest their hopes on advice to the minister from the board of "experts". But the experts get appointed by the executive branch and in terms of qualification are not always those. Also at issue is the availability of requisite knowledge sociological and from other sciences, of the willingness for and skill at actually applying it.

**KEY WORDS:** national cinema, market, globalization, competitiveness, social significance, state support, film policy, rationalization, idea, law, expertise