

УДК 791

Отражение «теории волшебной пули» в западном жанровом кинематографе 70-80-х гг. XX века

Шишкин Николай Эдуардович

Кандидат филологических наук, доцент,
кафедра журналистики,

Тюменский Государственный университет,

625003, Российская Федерация, Тюмень, ул. Семакова, 10;

e-mail: nicko72@mail.ru

Аннотация

На 1970-80-е гг. прошлого века приходится рост общественного беспокойства относительно усиления влияния визуальных медиа на массовое сознание. Вновь актуальной становится так называемая «теория волшебной пули». Под этим названием были объединены первые концепции сильного медиавоздействия на общество. Впервые данная метафора «волшебная пуля» («magic bullet») была использована американским политологом Г. Лассуэллом в исследовании «Техника пропаганды в мировой войне» для характеристики сути массово-информационного процесса. Эта метафора получает свое отражение, порой буквальное, в коммерческом кинематографе, который чутко реагирует на возникающие в обществе страхи. Постановка проблемы негативного влияния медианасилия, пусть и в метафорической форме, требует предложения путей ее разрешения. Необходимо отметить, что разные кинопроизводители предлагают для этого разные подходы.

Для цитирования в научных исследованиях

Шишкин Н.Э. Отражение «теории волшебной пули» в западном жанровом кинематографе 70-80-х гг. XX века // Культура и цивилизация. 2016. № 1. С. 153-168.

Ключевые слова

«Теория волшебной пули», метафорическая форма, медиавоздействие, медианасилие, жанровое кино.

Введение

Первые концепции сильного медиавоздействия на общество были объединены под названием «теория волшебной пули». Американский политолог Гарольд Лассуэлл в каноническом исследовании «Техника пропаганды в мировой войне» (1927) повторил сентенцию писателя Джорджа Уильяма Кертиса: «мысли – это пули» («thoughts are bullets») [Laswell, 1938, 214]. В дальнейшем он же использовал метафору «волшебная пуля» («magic bullet») для характеристики сути массово-информационного процесса: «коммуникация похожа на волшебную пулю, которую коммуникатор направляет в мозг реципиента, где она незамедлительно изменяет идеи, чувства и, главное, мотивацию, служащую основанием последующих действий» [Наumenko, 2005, 19].

Со временем представления о «всесилии» СМИ менялись. «Теория волшебной пули» подвергалась критике за свою линейность и умозрительность, опровергалась эмпирически. Согласно ряду исследований, пик модели слабого и умеренного воздействия масс-медиа приходился на середину прошлого века. Однако с распространением визуальных средств массовой коммуникации вновь начали утверждаться концепции сильного воздействия, что также подтверждалось многочисленными исследованиями социологов. Тот факт, что зрительные образы оказывают значительное влияние на массовое сознание, могут служить мощным инструментом пропаганды и манипуляции, к настоящему моменту сомнению не подлежит. Исторический обзор упомянутых выше моделей медиавоздействия дают Дж. Брайант и С. Томпсон в книге «Основы воздействия СМИ». Там же они рассматривают основные направления исследований в данной сфере: влияние новостей, политической пропаганды, медианасилия, сексуально откровенного содержания и т. д. [Брайант, Томпсон, 2004].

Наряду с порождающей страх и тревогу журналистской информацией, озабоченность вызывало и негативное воздействие массовой культуры, причем нередко в связке со СМИ, которые постоянно расширяли границы контента за счет трансляции продуктов масскульта. Процесс этот продолжается по настоящее время – в эпоху конвергенции. Е. Вартанова подчеркивает, что современный контент СМИ «включает в себя все возрастающую долю продуктов массовой (популярной) культуры – музыку, фильмы, сериалы...», формирующие «значительный блок медиасодержания, который существенно отличается от традиционной журналистики» [Вартанова, [www](#)].

С момента появления кинематографа, а в дальнейшем телевидения (эфирного, кабельного, спутникового, IT-TV) и домашнего видео, в ходе горячих споров о вреде экранного насилия было сломано немало копий. Политики, общественные деятели, кинокритики, цензоры, социологи и психологи принимали активное участие в этих дискуссиях. Например, развернутая в 1982 году английской прессой кампания против «видео непристойностей» длилась в течение нескольких лет и привела в 1985 году к появлению закона, запрещающего продавать видеопroduкцию без сертификата Британского совета по классификации фильмов [Brown, 2014, 31]. Кинематограф как канал распространения предназначенной для масс информации, в силу своей художественности и развлекательности может служить еще более сильным орудием воздействия на массовое сознание, нежели традиционные СМИ, исповедующие принцип документальности, ибо в процессе потребления кинопродукта защитные барьеры у зрителя зачастую отключаются. На это указывал М. Маклюэн, рассуждая о переносе зрителя в созданный кинематографом мир, при котором он воспринимается «без крупницы критического сознания» [Маклюэн, 2003, 324].

На Западе 70-80-е годы прошлого века ознаменовались ростом уровня насилия на кино- и телеэкранах, снижением государственного контроля за телепродукцией, возникновением и развитием института домашнего видео. В этой связи западная визуальная культура становилась мишенью не только для проповедников социалистического реализма, за железным занавесом клеймивших позором «их нравы». В Америке и Европе разгорались не менее горячие споры о допустимом уровне медианасилия и оправданности его существования

в качестве социального клапана для избавления от напряжения, накапливающегося у аудитории под спудом общественных проблем. Брайант и Томпсон определяют 1970-е и последующие годы как период, когда изучение медиа-воздействия углубилось за счет появления психологических теорий, изучения «более сложных поведенческих реакций, изменений в когнитивных моделях» [Брайант, Томпсон, 2004, 73]. Забытая «теория волшебной пули» снова начинала приобретать актуальность.

«Теория волшебной пули» на экране

Можно констатировать, что в этот период западные кинематографисты в своем творчестве стали довольно радикально высказываться в поддержку тезиса о губительности некоторых экранных образов для потребляющего их зрителя. Примечательно, что делали это и представители «низких», коммерчески ориентированных жанров, именно тех, которые активно эксплуатируют тему насилия – фильмов ужаса, триллеров. О резонансе европейского «экспло» с важными общественными идеями и проблемами писал Д. Шипка [Shipka, 2001, 7-8]. Это создавало необычный эффект, зачастую маскируя саморазоблачающий подтекст подобных лент.

В 1978 вышел в свет итальянский телевизионный фильм «Замкнутый круг» («Circuito Chiuso»), который в буквальном смысле перенес на экран метафору «волшебной пули», облек беспокойство общественников и исследователей относительно медианасилия в художественную форму. Режиссер этой ленты Джулиано Монтальдо (родился в 1930 г., помимо занятий режиссурой сам снимался в кино, писал сценарии, в 1999 г. занял пост президента компании «RAI Cinema», в 2001 г. был удостоен ордена Большого Креста за заслуги перед Итальянской Республикой [Giuliano Montaldo..., www]) был не понаслышке знаком с цензурными ограничениями. Четырнадцатью годами ранее негативы документального фильма «Обнаженные, чтобы выжить» («Nudi per vivere», 1964), сорежиссером которого он выступал, были уничтожены итальянскими цензорами.

Сюжет «Замкнутого круга» прост. Во время киносеанса в момент, когда главный герой демонстрируемого вестерна стреляет в своего врага, в зале пуля

убивает одного из зрителей. Полиция устанавливает оцепление вокруг кинотеатра, не выпускает его посетителей, чтобы по горячим следам обнаружить убийцу. Блюстители закона проводят следственный эксперимент: на злополучное место усаживают билетера, фильм запускают снова, и ситуация повторяется. В унисон с экранным выстрелом вторая жертва падает замертво с пулей в груди. Прибывший на место преступления комиссар полиции отказывается верить в мистическую природу происходящего и сам занимает роковое кресло в зрительном зале. В кульминационный момент, когда персонаж фильма поднимает кольт, комиссар не выдерживает напряжения и в ужасе бежит по проходу. Но для ковбоя на экране это уже не имеет значения, он обретает способность поражать своих жертв в любом месте кинозала.

Месседж киноленты о «стреляющем экране» очевиден. Однако при всей своей социальной заостренности на проблеме воздействия экранного насилия на аудиторию, «Замкнутый круг» остается фильмом, впитавшим в себя приметы популярных в то время «массовых» жанров.

Во-первых, сверхуспешного «джиалло», типично итальянского триллера с «неразрешимой» до самого финала интригой и эстетизированным насилием (в скобках заметим, что стены являющегося местом действия кинотеатра увешаны афишами фильмов преимущественно этого жанра) и глубже – классического детектива о поиске убийцы, зачастую в замкнутом пространстве. О заметном влиянии Агаты Кристи на жанр писали А. Брускини и С. Писелли [Bruschini, Piselli, 2010, 8], Конан Дойль – Д. Комм [Комм, 2012, 141], на генетическую связь джиалло и детектива указывал С. Фрауэр: «Джиалло – это помесь тайны убийства с хоррором» (The giallo crossbreeds the murder mystery with horror) [Thrower, 1999, 63], а М. Ковен в своей монографии о «джиалло» посвятил этой связи отдельную главу [Koven, 2006, 77-96]. Заметим, что авторы многих зрительских ревью на крупнейшем сетевом киноресурсе IMDb.com определяют жанр «Замкнутого круга» именно как «джиалло» [Circuito Chiuso, [www](http://www.circuitochiuso.it)].

Во-вторых, спагетти-вестерна, также типичного блюда апеннинской кинематографической кухни, обильно сдобренного насилием. Исследователь жанра Ховард Хьюз отмечал, что в спагетти-вестерне черный юмор резко контрастирует с «хлесткими религиозными образами, пропитанным кровью на-

силием и повторяющейся изысканной музыкой» («striking religious imagery, blood-drenched violence and echoing, ethereal music») [Hughes, 2004, 7]. Первые кадры «Замкнутого круга» – это крупный план дула кольца, глядящего прямо на зрителя с афиши спагетти-вестерна «Дни гнева» («I giorni dell'ira», 1967, реж. Тонино Валери). «Фильм в фильме» – другая реально существующая лента «...и крышей будет небо, полное звезд» («.....e per tetto un cielo di stelle», 1968, реж. Джулио Петрони). Выбор спагетти-вестерна в качестве «прямой и явной медиаугрозы» определен не только его итальянским происхождением и наличием стрельбы – мало ли лент других приключенческих жанров с перестрелками? Дело в том, что кульминация большинства вестернов – финальная дуэль на пистолетах. Максимально растянуть ее во времени, превратить в подлинный образец саспенса – признак мастерства режиссера. Прослеживается параллель: современный медиа-сапиенс находится в состоянии перманентной дуэли со СМИ, ежедневно оказываясь лицом к лицу с заполненными насилием теле- и киноэкранами, страницами печатной прессы. Ее результат, по мнению создателей фильма, предопределен.

Медийный фон, на котором развивается сюжет, не ограничивается киноафишами. Его агрессивные приметы, порой утрированные, щедро помещаются в кадр и охватывают все сферы медиа-индустрии. Это и реклама нового американского блокбастера «Кинг-Конг»; и звучащая по радио новость из Японии о якобы инопланетном похищении человека; и рекламные ролики, которые демонстрируют перед сеансом. Обычные товары (драгоценности, напитки и даже будильник) рекламируются с использованием типичных для эксплуатационного кино образов, действий и предметов, вписывающихся в простейшую формулу «секс и насилие» (пистолет, силуэт обнаженной красотки, окровавленный нож и т. п.). Оказавшиеся запертыми в стенах кинотеатра зрители наряду с требованиями горячей пищи и средств личной гигиены просят предоставить им дюжину телевизоров – по количеству демонстрируемых каналов. Они с увлечением смотрят сюжеты о манифестации феминисток и студенческих беспорядках, однако быстро перебегают к другому телевизору, когда там начинают показывать мультфильмы – на экране символично мелькает эпизод сериала компании «Warner Bros.» о дорожном бегуне и койоте, известного благодаря своему

утрированному насилию. Тем временем в новостях режиссер «смертоносного фильма» дает интервью и делится творческими планами об экранизации этого происшествия, обещая триллер в духе Хичкока. Постепенно все заложники ситуации (и зрители, и полицейские) превращаются в информационный повод: сводки радионовостей сообщают о развитии событий вокруг необычного преступления. Из реплик, которыми обмениваются полицейские, становится ясно, что к происшествию проявляет интерес даже зарубежная пресса.

Но вернемся к медиа-сапиенсу. Ряд второстепенных персонажей, которым уделяется чуть больше внимания, чем массовке – не совсем «случайная выборка», скорее образы-штампы, соотносящиеся с расхожими представлениями об итальянцах: супруга высокопоставленного чиновника, оказавшаяся на сеансе с любовником и поэтому опасаящаяся огласки; два наркоторговца; не в меру активная пожилая синьора. В детективной схеме они даже не могут претендовать на выполнение функции отвлечения внимания. А вот отбор «жертв» далеко не случаен.

Первым в этом списке стоит «киноман». «Если бы все были такими зрителями, кинематографу не грозил бы кризис», так характеризует его на допросе сотрудница кинотеатра. Домовладелица погибшего продолжает обрисовывать портрет жертвы: она рассказывает полицейским, что убитый смотрел по два три фильма в день, а понравившиеся пересматривал. По ее словам, у него не было ни женщин, ни приятелей. Его лучшим другом был телевизор, в его комнате стояли два телеприемника, по которым он порой смотрел два фильма одновременно. Она подчеркивает, что ее жилец, уже пенсионер, был наивен как ребенок. Это позволяет совместить в одном лице две категории «тяжелых» зрителей, в большей мере подверженных влиянию телевидения – детей и пожилых людей. Впрочем, цитата из его дневника, обнаруженного следователями, трезво отражает сложившуюся ситуацию: «Ныне фильмы нечто большее, чем просто отражение мира. Кажется, они проникают в него, исследуя его сущность, скрытые особенности, выходя за границы реальности. Другие фильмы, не лучшие, как бы деформируют действительность и создают воображаемый мир, который многим заменяет реальность».

Второй «смертник» – билетер, который в ходе следственного эксперимента «изображает жертву». По замыслу создателей фильма, он – личность, не-

посредственно участвующая в распространении «вредной информации», осуществляющая непосредственный допуск к ней. Поэтому его ждет заслуженная расплата. Третья жертва – комиссар полиции, представитель власти, упорно отказывающийся признавать исходящую с экрана опасность.

Неслучайно присутствует в системе персонажей и чудаковатый социолог, который оказался в кинозале по долгу службы. Он вел наблюдение за поведением зрителей, и именно он первым указал полицейским на след от пули в экране. Весьма символический образ, учитывая факт пристального интереса социологов к изучению деструктивных эффектов массовой коммуникации. Показательно отношение к нему бюстителей закона: как к безобидному сумасшедшему, живущему в мире своих странных теорий. Однако к финалу его фигура становится доминирующей, а экранная функция смыкается с задачами экспертов-комментаторов, которых мы часто видим разъясняющими сложные для понимания процессы в документальном или научно-популярном кино. Он формулирует мораль, переводя фильм из мистической плоскости в остросоциальную; декларирует право искусства, в том числе и массового, вмешиваться в общественные процессы, предупреждать и предостерегать. В своем заключительном слове он использует литературную реминисценцию, отсылая к рассказу Рэя Бредбери «Вельд» о детях, при помощи специальной комнаты материализовавших свои фантазии, чтобы расправиться с надоевшими родителями. И именно он делает очевидным название фильма. Замкнутый круг – это процесс, в котором параллельная (виртуальная) реальность, создаваемая всемогущими медиа, начинает активно влиять на действительность, и провести четкую границу между уже ними не представляется возможным.

Спустя семь лет после появления «Замкнутого круга» его сюжетная модель была частично позаимствована создателями культового фильма ужасов «Демоны» («*Dèmoni*», 1985). Продюсер и соавтор сценария Дарио Ардженто, получивший от критиков прозвище «Висконти насилия», и режиссер Ламберто Бава, сын знаменитого итальянского режиссера Марио Бавы, также поместили своих персонажей в замкнутое пространство кинотеатра и отдали во власть рвущегося с экрана кошмара. Но это уже не элегантный одиночный выстрел, а кровавая вакханалия в лучших традициях трэш-хоррора: события демонстрируемого на экране фильма

ужасов начинают повторяться в зале. Зрители, получившие бесплатные пригласительные билеты на этот сеанс, превращаются в кровожадных монстров, а все выходы из кинотеатра оказываются заблокированными. Критики дают данному опусу уничижительные характеристики – «бесконечно пустой» («ultimately empty») [Russell, 2005, 250], «тупой, как сумка с молотками» («stupid as a bag of hammers») [Kay, 2008, 329-330]. Однако в нем можно увидеть ряд знаковых деталей, отражающих общественное беспокойство перед экранным насилием.

Контингент зрительного зала («группа риска») не ограничивается подростками, здесь присутствуют представители среднего и старшего поколений. А компанию юных хулиганов, убегаящих от полиции, «демонический» кинотеатр принимает и без пригласительного билета: его черный ход раскрывается перед ними, впуская как своих в инфернальное чрево. Эти живописные, предельно утрированные образы «проблемных тинейджеров» олицетворяют трехглавого дракона «секс-наркотики-агрессия», возвращенного на просторах массовой культуры. Первым выход из кинотеатра находит слепой, т. е. тот, кто даже не видел (не ведал), что происходит на экране. Примечательно, что перед этим первоображенная в монстра девушка не убивает его, а лишает и без того незрячих глаз. Именно этот неведающий после такой своеобразной инициации становится источником заразы для всего города. Финальное падение вертолета в кинозал, открывающее выжившей парочке персонажей путь к спасению, является издевательски вывернутым наизнанку ходом *deus ex machina*. Потому что, вознесясь, герои попадают в ад крошечный, и встречает их там все тот же темный апостол в маске, раздававший пригласительные билеты в начале фильма.

Спустя год тандем Ардженто-Бава выпустил сиквел «Демоны 2» («*Dèmoni 2*», 1986), логично перейдя на территорию телевидения. Эпидемию агрессии удалось остановить, пораженная ею зона отгорожена от всего мира высокой стеной. Но теперь демоны появляются с телевизионного экрана и терроризируют обитателей современного жилого комплекса. Еще одна параллель с проигранным государством и общественностью, этапом войны за нравственность: эффект цензурных битв с кинопрокатчиками и видеодистрибьюторами был сведен на нет так называемым дерегулированием телевидения, его либерализацией и коммерциализацией.

Североамериканский жанровый кинематограф так же не оставался в стороне от мистического и сюрреалистического осмысления метафоры «волшебной пули». Сюжеты многих фильмов ужасов основаны на неразрывной связи домашних визуальных развлечений и подсознательного страха перед их гипнотическим влиянием. В третьей части популярного киносериала «Хэллоуин» («Halloween III: Season of the Witch», 1982) джингл телевизионного рекламного ролика должен активировать некие чипы, встроенные в праздничные маски, чтобы уничтожить всех детей. В «Телетерроре» («TerrorVision», 1986) домашняя спутниковая антенна «ловит» инопланетного монстра, который пожирает целое семейство. В «Телемертвецах» («The Video Dead», 1987) зомби без каких-либо внятных объяснений выходят прямо из телевизора. Все эти фильмы вписываются в традицию американского бытового хоррора 80-х годов, который наделял дьявольской сущностью предметы повседневного обихода: мебель, автомобили, холодильники и т. д. Апострофом этого «кошмара технической цивилизации» является «Максимальное ускорение» («Maximum Overdrive», 1986), экранизация Стивеном Кингом собственного одноименного романа, в котором с ума сходят абсолютно все механизмы.

Особняком в этом ряду североамериканской кинопродукции стоит канадский «Видеодром» («Videodrom», 1983). Традиционно причисляемый к жанру фильма ужасов, этот опус Дэвида Кроненберга (режиссер и автор сценария) является многоплановым сюрреалистическим манифестом о влиянии визуальных медиа на зарождение «нового человека». Кроненберг действительно использует некоторые броские приемы из арсенала хоррора, что свойственно его раннему творчеству, для привлечения внимания к основной идее ленты. Формы существования «нового человека» в его интерпретации – это либо виртуальное бытие в виде накопленных при жизни видеозаписей, либо симбиоз с видеомагнитофоном. В открывающуюся на животе щель герой фильма с одинаковым успехом закладывает и видеокассету, и огнестрельное оружие. Содержание кассеты обеспечивает «промывку мозгов», а пистолет, в дальнейшем срастающийся с рукой, будет нацелен на живые мишени в соответствии с благополучно завершившейся «информационной обработкой». Многие западные исследователи указывают на идейную связь «Видеодрома» с трудами

философов, пытающихся осмыслить роль медиа в современном обществе. В частности, Марк Браунинг отмечает «скрытые связи между работой Кроненберга и рядом аналогичных текстов включая труд медиа-пророка Маршалла Маклюэна» [Browning, 2007, 57]. Марк Чарнецки характеризует «Видеодром» как «интерпретацию влиятельной книги Маклюэна «Понимание медиа: Внешние расширения человека» в стиле Берроуза» [Morris, 1994, 95]. Более того, Маклюэн служит прототипом одного из персонажей «Видеодрома» – профессора с «говорящей» фамилией О’Бливион (англ. «oblivion» – забвение), умершего физически, но живого в глазах общественности благодаря монологам, записанным на видеокассеты.

Подробный разбор этого фильма перевел бы нас в плоскость исследования авторского кино, что не входит в задачи данной статьи. Однако нельзя не упомянуть, что в одном из эпизодов Кроненберг также визуализирует метафору «волшебной пули»: телевизионный экран трансформируется в руку с пистолетом, гремят выстрелы.

Заключение

Постановка проблемы негативного влияния медиа насилия, пусть и в метафорической форме, требует предложения путей ее разрешения. Обращает на себя внимание тот факт, что американские и итальянские кинопроизводители предлагают для этого разные подходы. В рамках голливудских жанровых клише выход из ситуации предлагается стандартный. Поскольку справиться со сверхъестественными или инопланетными силами у простого человека получается далеко не всегда, нужно с этим злом смириться. Например, в «Телемертвецах» главные герои пользуются советом не бояться появляющихся из телевизора кадавров, только в этом случае те не смогут причинить им никакого вреда. В одной из сцен пародируется американский семейный ужин: героиня прислуживает собравшимся за столом зомби. По сути, предлагается впустить демонов экрана в свой дом и принять в ближний круг.

Итальянцы далеки от такой примиренческой позиции по отношению к надвигающейся с экрана угрозе. Несмотря на то, что полицейский комиссар в «Зам-

кнутом круге» расплачивается жизнью за свой скептицизм, финальная разъяснительная речь персонажа-социолога оставляет надежду, ибо трюк раскрыт, а предупрежденный – спасен. В первой части «Демонов» горстка сохранивших человеческий облик горожан уезжает за пределы охваченного эпидемией мегаполиса, сжимая в руках оружие; во второй – главный герой благополучно принимает у своей жены роды, начинается новая жизнь, в то время как последний демон мучительно умирает на многочисленных телевизионных экранах.

Разнообразные фобии общества постоянно находили отражение в жанровом кинематографе: инопланетные «похитители тел» как реакция на «красную угрозу» для США, гигантский ящер Годзилла как следствие пережитого Японией ядерного кошмара, плотоядные зомби как страх благополучного «среднего класса» перед люмпенами и эмигрантами. Стреляющие с экрана ковбои и выходящие из телевизора монстры – это боязнь всемогущих визуальных медиа конца XX века, способных принимать чудовищные, как по силе воздействия, так и по его результатам формы. Прогресс не стоит на месте. Начало XXI столетия стало эпохой развития Интернета. В настоящее время кинематографисты активно мультиплицируют на целлулоиде и в цифре (еще одна примета дивного нового мира) фобии, порождаемые всемирной сетью. Но это уже другая история.

Библиография

1. Брайант Дж., Томпсон С. Основы воздействия СМИ. М.-СПб.-К., 2004. 432 с.
2. Вартнова Е.Л. СМИ и журналистика в пространстве постиндустриального общества. URL: <http://www.mediascope.ru/node/352>.
3. Комм Д.Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб., 2012. 224 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. Жуковский: Кучково поле, 2003. 464 с.
5. Науменко Т.В. Социология массовой коммуникации. СПб., 2005. 288 с.
6. Brown C. The video nasties moment: examining the films behind the scare. Lulu, 2014. 268 p.

7. Browning M. David Cronenberg: author or film-maker. Malta Gutenberg Press, 2007. 208 p.
8. Bruschini A., Piselli S. Giallo & thrilling all'italiana (1931-1983). Firenze: Glittering Images, 2010. 112 p.
9. Circuito Chiuso. URL: http://www.imdb.com/title/tt0077337/reviews?ref_=tt_urv
10. Giuliano Montaldo Biography. URL: http://www.imdb.com/name/nm0598855/bio?ref_=nm_ov_bio_sm
11. Hughes H. Once upon a time in the Italian west. London – New-York: I.B. Taurus, 2004. 266 p.
12. Kay G. Zombie Movies: the ultimate guide. Chicago Review Press, 2008. 432 p.
13. Koven M.J. La dolce morte: vernacular cinema and the Italian Giallo film. Lanham, Maryland – Toronto – Oxford: The Scarecrow Press, 2006. 206 p.
14. Lasswell H.D. Propaganda technique in the World War. New York: Peter Smith, 1938. 233 p.
15. Morris P. David Cronenberg: a delicate balance. Toronto: ECW Press, 1994. 155 p.
16. Russell J. Book of the dead. Godalming, UK: FAB Press, 2005. 320 p.
17. Shipka D. Perverse titillation – the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-80. Jefferson, North Carolina, and London McFarland & Company, 2001. 346 p.
18. Thrower S. Beyond terror: the films of Lucio Fulci. Godalming, UK: FAB Press, 1999. 312 p.

"Magic bullet theory" in the western film genre during the 1970s and 1980s

Nikolai E. Shishkin

PhD in Philology, Associate Professor,
Department of journalism,
Tyumen State University,

625003, 10 Semakova st., Tyumen, Russian Federation;
e-mail: nicko72@mail.ru

Abstract

Public concern about the growing influence of the visual media to the collective conscious increased during the 1970s and 1980s. So-called "magic bullet theory" became relevant again. This term combines first concepts of strong media influence on society. The metaphor "magic bullet" was introduced by American political scientist H. Lasswell in his work "Propaganda Technique in the World War" for description the essence of mass-information process. This metaphor gets reflected, sometimes literally, in the commercial cinema, which is responsive to emerging social fears. With time the notion of media power changed. "Magic bullet theory" was criticized for its linearity and speculative and was empirically refuted. According to some studies, the peak of its weakness and moderate impact of the media was in the middle of the last century. However, with media development the phenomenon again started to have a great influence of society. Numerous studies of sociologists prove that visual images have a significant impact on mass consciousness and can serve as a powerful tool of propaganda and manipulation. The problem of negative impact of media violence, even in a metaphorical form, requires some specific ways to solve it. It should be noted that different filmmakers offer different approaches to this. Hollywood makers suggest a standard way: to reconcile to the fate. As for Italians they are against such a conciliatory attitude towards the impending threat of a screen. Their characters find a way out of the situation and usually their movies have a happy end.

For citation

Shishkin N.E. (2016) Otrazhenie "teorii volshebnoi puli" v zapadnom zhanrovom kinematografe 70-80-kh gg. XX veka ["Magic bullet theory" in the western film genre during the 1970s and 1980s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 1, pp. 153-168.

Keywords

"Magic bullet theory", media effects, media violence, genre, metaphor.

References

1. Brown C. (2014) *The video nasties moment: examining the films behind the scare*. Lulu.
2. Browning M. (2007) *David Cronenberg: author or film-maker*. Malta Gutenberg Press.
3. Bruschini A., Piselli S. (2010) *Giallo & thrilling all'italiana (1931-1983)*. Firenze: Glittering Images.
4. Bryant J., Thompson S. (2002) *Fundamentals of media effects*. Boston: McGraw-Hill. (Russ. ed.: Braiant Dzh., Tompson S. (2004) *Osnovy vozdeistviya SMI*. Moscow, St. Petersburg.).
5. *Circuito Chiuso*. Available at: http://www.imdb.com/title/tt0077337/reviews?ref_=tt_urv [Accessed 29/01/16].
6. *Giuliano Montaldo. Biography*. Available at: http://www.imdb.com/name/nm0598855/bio?ref_=nm_ov_bio_sm [Accessed 29/01/16].
7. Hughes H. (2004) *Once upon a time in the Italian west*. London; New-York: I.B. Taurus.
8. Kay G. (2008) *Zombie movies: the ultimate guide*. Chicago Review Press.
9. Komm D.E. (2012) *Formuly strakha. Vvedenie v istoriyu i teoriyu fil'ma uzhasov* [Formulas of fear. Introduction to the history and theory of the horror films]. St. Petersburg.
10. Koven M.J. (2006) *La dolce morte: vernacular cinema and the Italian Giallo film*. Lanham, Maryland – Toronto – Oxford: The Scarecrow Press.
11. Lasswell H.D. (1938) *Propaganda technique in the world war*. New York: Peter Smith.
12. McLuhan M. (1964) *Understanding media: the extensions of man*. (Russ. ed.: Maklyuen M. (1964) *Ponimanie media: vneshnie rasshireniya cheloveka*. Zhukovskii: Kuchkovo pole Publ.).
13. Morris P. (1994) *David Cronenberg: a delicate balance*. Toronto: ECW Press.
14. Naumenko T.V. (2005) *Sotsiologiya massovoi kommunikatsii* [Sociology of mass communication]. St. Petersburg.
15. Russell J. (2005) *Book of the dead*. Godalming, UK: FAB Press.

16. Shipka D. (2001) *Perverse titillation – the exploitation cinema of Italy, Spain and France, 1960-80*. Jefferson, North Carolina, and London McFarland & Company.
17. Thrower S. (1999) *Beyond terror: the films of Lucio Fulci*. Godalming, UK: FAB Press.
18. Vartnova E.L. *SMI i zhurnalistika v prostranstve postindustrial'nogo obshchestva*. Available at: <http://www.mediascope.ru/node/352> [Accessed 29/01/16].