

УДК 791.41:621.397

**Шульцман П.Э.**

*Институт повышения квалификации работников  
телевидения и радиовещания (г. Москва)*

## **ФЕНОМЕН ЗРЕЛИЩНОСТИ В СИСТЕМЕ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ\***

**P. Shultsman**

*Institute of improvement of professional skill of  
workers of TV and broadcasting (Moscow)*

### STAGINESS PHENOMENON IN SYSTEM OF SCREEN ARTS

*Аннотация.* Статья посвящена актуальной проблеме изучения природы зрелища в системе экранных искусств. В процессе исторического развития кинематограф заложил важные основания для формирования современной массовой культуры. Особое значение приобретает его компенсаторная и суггестивная функции, которые во многом определяют особенности развития экранных искусств. Экранные формы зрелищности изначально оказались встроены в сложную систему общества на многих уровнях, что указывает на значительный потенциал и усиление их роли в развитии современной культуры

*Ключевые слова:* экранная культура, массовые коммуникации, телевидение, массовая культура, зрелище.

*Abstract.* The article is devoted an actual problem of studying of staginess problem in screen culture. In the course of historical development the cinema has put in pawn major cases for formation of a modern mass culture. Special value gets it compensation and suggestion functions which in many respects define features of development of screen arts. Screen forms of staginess initially have appeared are built in difficult system of a society at many levels that specifies in considerable potential and strengthening of their role in development of modern culture

*Key words:* screen culture, mass media, television, mass culture, performance, show, information, communications, staginess.

Зрелищность в современной культуре и системе экранных искусств, начиная с рубежа 19-20 вв., занимает особое место. Ранние формы экранной эстетики и зрелищная составляющая были связаны с аттракционным, «балаганным» началом, которое, в свою очередь, опиралось на фольклорную основу и систему традиционных форм зрелищности [9, 22-27]. Последующее становление экранной культуры в 20 столетии привело к дальнейшему усилению коммуникативной компоненты: кинематограф уже к 1910-м гг. прошел стадию «аттракциона», «волшебного фонаря», «оживших картин» и начал привлекать зрителя более развитой системой нарратива (драматургия, монтаж), с одной стороны, и выразительных средств (движение камеры, спецэффекты) – с другой [5, 34-37]. Экранные формы зрелищности с самых первых шагов оказались встроены в сложную систему современных искусств, культуры и общества на многих уровнях, что определило в будущем их роль как важнейшей части системы массовых коммуникаций. И в этом качестве кинематограф проявляет ряд специфических свойств, среди которых особо следует выделить способность суггестивного (внушения) воздействия на зрителя и в сочетании с этим важную компенсаторную функцию. Именно эти базовые функции позволили кино обрести статус автономного искусства и, более того – стать полноценной коммуникативной системой [10, 79-101].

Вполне закономерно, что проблематика зрелищных аспектов экранной культуры оказывается расположенной на пересечении ряда научных дисциплин: искусствоведения, киноведения, семиотики, культурной антропологии, философии культуры, фольклористики, религиоведения, культурологии и др., – и нуждается в междисциплинарном подходе. В то же время исследование природы экранного зрелища не может обойтись без выявления генетических связей и закономерностей исторического развития различных секторов экранной культуры. Это дает основания

\* © Шульцман П.Э.

применить комплексные методики искусствоведения, а также исторический и системный подходы.

Понимание феномена зрелищности в системе искусств является одним из отправных пунктов искусствоведения, начиная с Аристотелевой «Поэтики», в которой, как известно, искусство определялось как результат подражания природе. В зависимости от родовой принадлежности, эта способность проявлялась либо в воспроизведении (копировании) вещи, либо создания образа героя, к примеру, в трагедии. Однако и в том, и в другом случае в качестве критерия берется степень воздействия объекта искусства на зрителя, способность «внушать» ему конкретные эмоции в пределах замкнутой эстетической системы театрального зрелища: ужас, сострадание, смех и т. д.

В то же время с точки зрения изобразительной [1, 45-56], область экранных искусств сохраняет свои исконные связи с живописной, фотографической традицией, что обусловлено очевидными общими проблемами плоского изображения (передачи глубины кадра), кадровой композиции, нарратива (монтажное решение), драматургической структуры (сценария) и т. д. Ведь независимо от того, как смонтированы между собой кадры, с нарушениями классических правил или единым кадром-эпизодом (А. Базен)<sup>1</sup>, документ кино (а потом телевидение, интернет-трансляция или экран мобильного устройства) должно найти соответствие того, что оно изображает, с известными формами нашего восприятия, которые (с легкой руки представителей «французского котла» 60-70-х) нередко именуется «кодами». Если по какой-либо причине происходит «помарка», и прием, код нам непонятен (как в свое время, например, переход от одного эпизода фильма к другому через затемнение), то и неясно тогда, что, собственно, происходит в кадре. Именно на этом (на соблюдении определенного круга правил) основан, например, голливудский «железный принцип» монтажа, операторской (субъективная камера), режиссерской и сценарной (длина каждого акта соотносится с психологическим временем зрителя) составляющих. И в то же время на систематическом нарушении подобных правил строится, к примеру, кинематог-

<sup>1</sup> подобно «Русскому ковчегу» А. Сокурова

раф таких известных «бунтарей» и создателей авторского кино, как Ж.-Л. Годар, А. Рене, А. Тарковский. Даже сегодня «На последнем дыхании» (1959) Годара выглядит с точки зрения классических, школьных приемов монтажа (еще со времен знаменитого учебника Л. Кулешова) как работа «непрофессионала». В то же время совершенно традиционный, опять-таки с классических позиций, монтаж в работах А. Тарковского использует другие коды, в его случае повествование строится посредством только последовательного монтажа там, где традиционно используется параллельный. Наконец, А. Рене также обращается к традиционной драматургической и эстетической форме мелодрамы, например, в фильме «Хиросима – любовь моя» (1958), при решении типичной, казалось, жанровой «постельной» сцены в начале ленты. Но только благодаря оригинальному монтажу он переводит все киноповествование в плоскость «поэтического», символического ряда и т. д. Таким образом, целый спектр специфических видовых черт кино (который открывает подвижное изображение) позволил ему формировать у зрителя гораздо более интенсивный эстетический опыт по сравнению с прежними формами искусств.

Однако из одного только отношения преемственности и специфических свойств практически невозможно вывести какие-либо закономерности в развитии экранных искусств именно как нового феномена культуры. Здесь необходимо учитывать социокультурный контекст: экранные искусства стали возможны на определенном этапе развития социально-экономических отношений. Зрелищность обретает новые формы на рубеже 19–20 вв. Подобные трансформации происходят на фоне обширных культурно-исторических изменений, связанных с промышленной революцией и как следствие, возникновением массового, серийного производства. Такой качественно новый этап в развитии культуры – трансформация в культуру массовую (и массовых экранных зрелищ) – провел водораздел в трактовке феномена искусства в целом. Н. Зоркая следующим образом характеризует существовавшее тогда положение дел: «Принципиально новым, революционным скачком в тысячелетнем опыте тиражирования явилось то, что первый и

п-ный отпечаток эстетически и теоретически были равны, идентичны... С возникновением «технических» или «машинных» искусств оригинала в прежнем смысле больше нет. Матрица или некая близкая ей форма полностью замещает оригинал. Между уникальным и тиражированным ставится знак равенства» [3, 51-52]. С другой стороны, возникновение подобной индустрии, и в том числе тиражирования книг, графики, комиксов, лубков, фильмов, стало возможным только при определенной перестройке социальной системы.

Показательно, что исследователи (Н. Хренов, В. Михалкович, С. Московичи, Э. Тоффлер) усматривают также корреляцию между типом социально-производственных отношений и специфическими формами искусства (комикс, кино). Рассматривая такой тип связи на материале отечественной культуры, Н. Хренов отмечает, что в указанный период формирование и действие массы становится весьма интенсивным. «...Масса в России впервые предстала в необычайно активных формах, что проявилось в том числе в художественной жизни, в развитии массовой литературы, в возникновении массовой аудитории театра, бурном развитии синематографов» [9, 259]. Новый вектор развития массовой культуры наложил ограничения на формы традиционных зрелищ, которые со временем утратили массовый характер, заняв соответствующую культурную нишу.

Если прибавить к этому такие характерные концепции ранней теории кино, принадлежащие Б. Балашу, Р. Арнхейму, С. Эйзенштейну, Л. Кулешову, Л. Деллюку, то очевидным становится интерес ученых не только к серийному, массовому характеру кино, но и их внимание к суггестивным свойствам аудиовизуального образа (концепции «фотогении», «видимого человека», «интеллектуального монтажа» и т. д.). Обусловленность изобразительного строя аудиовизуального документа от столь многих факторов является важной особенностью кинообразности и кинозрелищности. Наличие подвижного изображения, «образа-движения», по выражению Ж. Делеза, нуждается в сменном ракурсе камеры, внутри- или межкадровом монтаже, особой работе художника-постановщика, актера и пр. В этом смысле аудиовизуальная образность принципиально отлична от

эстетики традиционных зрелищных искусств, к примеру, театра. Последний обладает природой непосредственного воздействия на сознание зрителя, без опосредующей роли технического оборудования. Восприимчивость театральной публики к различным образам, идеям, действиям героя подчеркивал еще Г. Лебон, приводя ее в качестве примера внушаемости, суггестивных аспектов группового поведения (толпы). «Толпа, способна мыслить только образами, восприимчива только к образам. Только образы могут увлечь ее или породить в ней ужас и сделаться двигателями ее поступков. Театральные представления, где образы представляются толпе в самой явственной форме, всегда имеют на нее огромное влияние» [5, 77].

Размышления о природе кино-зрелища возникают еще до прихода звука и связаны с теоретико-практической деятельностью представителей французского авангарда Л. Деллюком и Ж. Эпштейном. Ключевой термин (с претензией на категориальный характер) их построений – «фотогения» – не случайно заимствуется из культуры повседневности (фотография, критика, театр и т. д.) [12, 39-42]. Фотогения понималась как внутренне присущее экранному объекту свойство притягивать внимание зрителя, стояла в одном ряду с такими понятиями, как «естественность, антитеатральность, скупость выражения, отказ от ненужных красот» [12, 43]. Это качество, присущее не только экранному человеку, но и животному, и неодушевленной вещи, раскрывалось только при непосредственном зрительском восприятии. Фотогения экранного объекта проявлялась исключительно в процессе просмотра фильма (сеанса). Подобное построение могло возникнуть, очевидно, только если зритель готов был поставить экранную проекцию в один ряд с естественной «картиной мира», по крайней мере, допустить возможность «корреляции», «подобия» экрана и образа в своем сознании. Так возникают знаменитые уподобления объектива человеческому глазу, самого аппарата – мозгу (сознанию), экранной проекции – представлению (образ окружающего мира, формируемый в сознании посредством работы органов чувств, перцепции) [4, 94-95].

В то же время еще в первой декаде 20 в., обращение к монтажу как средству нарратива,

то есть изложения истории, позволило кинематографу размежеваться с изобразительной концепцией кино как «ожившей картины» и тем самым положить начало формированию собственного уникального «языка». В дальнейшем монтаж в сочетании с подвижной кинокамерой, глубинной мизансценой и множественными ракурсами составил основу семантики киноискусства. Немецкий искусствовед, историк культуры и социолог В. Беньямин в 30-е гг. проводит важное различие, с одной стороны, между театральным зрелищем и кинозрелищем; живописью и кино – с другой. В отличие от ранних теоретиков, он пытается выделить характерные свойства самого кино как технического и массового искусства, не ограничиваясь одной только идеей подобия мира экранного и мира окружающего. Помимо своего известного положения о том, что зритель в кино оказывается в положении наблюдателя, что киноаппарат располагает к «тестированию» экранного мира, – Беньямин ставит вопрос об эстетическом значении камеры и монтажа. Этот переход от откровенно романтического пафоса ранних теорий к сугубо киноведческой и культурологической исследовательской плоскости чрезвычайно важен. Камера и монтаж «размывают», с одной стороны, точку обзора, свойственную живописному произведению, и одновременно вырабатывает у зрителя «предельно условный», но от этого не менее интенсивный эстетический опыт: «В театре, в принципе, есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии – это природа второй степени; она возникает в результате монтажа» [2, 47]. Эти два важнейших аспекта кино формируют новый, несвойственный прежним искусствам язык, который динамично усваивался массами. Происходило это столь быстро потому, что кино никогда не рассчитывалось на узкую, специальную аудиторию, не было связано традиционными приемами восприятия и интерпретации, но изначально создавалось (как и его язык) для масс. «Дело как раз в том, что живопись не в состоянии предложить предмет одновременного коллективного восприятия... В средневековых церквях и монастырях и при дворе монархов до конца восемнадцатого века

коллективное восприятие живописи происходило не одновременно, а постепенно, оно было опосредовано иерархическими структурами. Когда ситуация меняется, выявляется особый конфликт, в который живопись оказывается вовлеченной из-за технической репродуцируемости картины. И хотя через галереи и салоны была предпринята попытка представить ее массам, однако при этом отсутствовал путь, следуя которому массы могли бы организовать и контролировать себя для такого восприятия», – пишет Беньямин [2, 50-51]. Тот язык, визуальная образность, которая была найдена в кино, позволила создать из киноповествования, по мысли немецкого исследователя, своего рода «модель» окружающего мира. При этом тот, кто принимал эти выразительные приемы (а это миллионы зрителей), мог беспрепятственно рассматривать кино как подобие «реальности». Закономерно, что на кинореальность зритель с полным правом мог перенести связи, отношения, интерпретации, присущие обыденной жизни. В этом, по мысли Беньямина, заключалась массовая природа этого искусства: «Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед камерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир» [2, 51].

Связь между традиционными зрелищами (театром) и кинематографом для Фрейда, – писавшего работу «Психология масс и анализ человеческого «Я»» в начале 20-х годов, – представлялась весьма существенной. Поэтому типичная для исследований экранных искусств того времени проблема взаимодействия вождя (героя, выразителя идеала) и зрительской массы оказывалась чрезвычайно важной и для театра, и для кино. Однако в отличие от Лебона он понимал, что столкнулся с особым типом группы, объединившейся вокруг конкретного зрелища, которое имеет свои, уникальные способы психологического воздействия. Российский киновед М. Ямпольский высказал предположение, что исследования австрийского ученого в отношении массового зрителя, а также литературы и театра, в целом возможно экстраполировать и на область кинематографа [11, 179]. Как показал исследователь, Фрейд считал корректным применять знаменитое понятие психической «проекции» к герою зре-

лица так, как будто на него переносился тип психической связи «вождь–толпа». В частности, внимание психиатра привлек тот факт, что тематика смерти составляет важную часть современной ему художественной литературы и театра: «В области вымысла мы обнаруживаем ту множественность жизней, о которой мы мечтаем. Мы умираем в лице придуманного героя, но все же переживаем его и оказываемся готовыми умереть со следующим героем в точно такой же безопасности» [11, 179]. Сопоставляя его размышления о смерти и анализ лебоновского учения в работе «Психология масс и анализ человеческого Я», можно заключить, что проблематика смерти героя выступает частным случаем «аффективной общности», в которой ключевой становится связь индивидов с вождем [4, 314]. С последним у рядового члена массы происходит бессознательное отождествление, с одной стороны, но в то же время подобное отождествление можно вызвать и с помощью последовательного внушения («идентификации»). На уровне индивида подобная идентификация связана с отказом от установок собственного «Я» ради установок общества, социального идеала («Я-идеал»). Если происходит совпадение обоих типов (либо в силу предрасположенности индивида, либо в силу воздействия на его личность), то перед нами появляется «человек-масса»<sup>1</sup>, а его «индивидуальное развитие бесследно, хотя и временно, исчезает» [7, 334]. Резюмируя рассуждение, Фрейд пишет: «Мы поняли это чудо так, что отдельный человек отказывается от своего Я-идеала и заменяет его массовым идеалом, воплощенным в вожде. Оговоримся, что это чудо не во всех случаях одинаково велико. Отграничение Я от Я-идеала у многих индивидов не зашло слишком далеко, оба еще легко совпадают (то есть индивид все еще может выбирать, оставаться независимой личностью. — П.Ш.), «Я» часто еще сохраняет прежнее нарциссическое самодовольство. Это обстоятельство весьма облегчает выбор вождя. Нередко ему всего лишь нужно обладать типичными качествами этих индивидов (...). Другие индивиды, идеал которых не воплотился бы в нем без дальнейших поправок, вовлекаются «внушением», то есть путем идентификации» [7,

<sup>1</sup> Термин С. Московичи.

334]. Таким образом, сфера массовых искусств стала возможна, с точки зрения Фрейда, благодаря изменениям, которые претерпел социум, выбрав крупные объединения разного статуса и уровня, которые в недалеком будущем привели к возникновению и особого социального типа индивида.

Таким образом, экранные искусства изначально возникли в социокультурном пространстве, когда в нем начинает активно вызревать готовность к глобальному, межкультурному, межконтинентальному взаимодействию. Кинематограф объединяют индивидов не по социальной принадлежности, а по общности предмета. Зрелищность выступила тем универсальным интегратором аудитории, который однозначно показывает: общество перешло к новой фазе своего бытия – массе, и эта форма, как нам представляется, имеет значительный потенциал для развития. Такие типы экранных искусств могут стремиться в ходе конкуренции к интеграции или дифференциации, что, однако, не отменяет их массового и зрелищного характера. В частности это обстоятельство спрогнозировал и Фрейд: «Каждый отдельный человек является составной частью многих масс, он с разных сторон связан идентификацией и создал свой Я-идеал по различным образцам» [7, 334]. Таким образом, австрийский психолог в ходе сравнительного анализа пришел к выводу, который заключался в присвоении определенной общности (группе), связанной с массовым видом искусства, особого статуса публики, аудитории. В то же время это стало возможным потому, что Фрейд более точно, определенно смог сформулировать предмет исследования массового зрелища. Обратим внимание, если Лебон классифицирует толпу только по признаку организованности (организованная–неорганизованная), то Фрейд вводит гораздо более сложный, комплексный критерий, учитывающий не организацию, а отношение индивида–массы, а именно: «бессознательное индивида–бессознательное массы»; «личность индивида–массовая личность (массовая душа)». Это позволило ему более точно наметить проблематику взаимодействия зрителя и зрелища (спектакль, сеанс кино): механизмы переноса, идентификации, сублимации и т. д. Для дальнейшего изучения массового

экранного зрелища важен даже не сам этот высокопрофессиональный, но узкоспециализированный подход, а тот исторический факт, что содержания, смыслы этого типа массовых искусств при посредстве психоаналитического метода были определены в качестве основной компоненты. Предложенный анализ построений Деллюка, Эпштейна, Беньямина и Фрейда позволяет заключить, что кино (и экранные искусства в целом) уже на ранней стадии активно участвует в формировании общественных связей: создает идеалы, удовлетворяет, возможно, даже латентные стремления индивида в массе и т. д. Исследователь Н. Хренов в этой связи верно указывает, что эта тенденция находит свою конечную форму на материале кино: «Если во внимание принимать соотношенность кино с массой, становится очевидной одна из существенных, хотя и латентных функций кино – компенсаторная функция, предназначение которой заключается в разрядке взрывоопасного состояния массы с помощью иллюзии, визуального фантома» [8, 261].

Таким образом, проблема существования масс и порожденных ими новых форм связи сознания и массового искусства образовали тот специфический культурный контекст, в котором возникла экранная культура – кинематограф. Зрелищные аспекты экранных искусств, как показали мы, уже на раннем этапе были достаточно отчетливо осмыслены как особый тип связи членов группы (публика) и продукта, объекта искусства (фильм).

Все сказанное позволяет поставить говорить о характере того поворота, который сделала культура, перейдя от элитарных форм к массовым, от единичных произведений искусства к их бесконечным серийным репродукциям. Важную роль в осмыслении этой метаморфозы играет, на наш взгляд, сама природа массовых искусств. Отличительной их чертой становится серийность, дублирование не только в форме копий, но и характерных сюжетных, повествовательных моделей (сквозные герои комиксов, фильмов-сериалов). Но при этом благодаря ряду специфических зрелищных элементов кино смогло в значительной

мере интенсифицировать зрительский опыт. Это открыло путь, с одной стороны, для высокой степени суггестии кинообраза, его способности активно участвовать в формировании массовых стереотипов и иллюзий. И в то же время такая функциональность кинозрелища была связана еще и с тем, что «иллюзии» становились частью зарождающейся системы массовых коммуникаций, и здесь задача их состояла в создании коллективного идеала, и, что важно, такой идеал имел высокий потенциал к дифференциации. В результате этого кино смогло удовлетворять потребности практически любой прослойки населения, что автоматически закладывало основу для последующих интеграционных процессов, присущих массовой культуре.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Араасс Д. Деталь в живописи. М.: Азбука классика, 2010. 462 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. 240 с.
3. Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. М.: Искусство, 1981. 167 с.
4. Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. 314 с.
5. Лебон Г. Психология народов и масс. М.: Директмедиа, 2007. 289 с.
6. Михалкович В. Рождение киноповествования // Экранные искусства и литература: Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 28-46.
7. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «Я» // Фрейд З. Тотем и табу. М.: АСТ, 1997. 446 с.
8. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.
9. Хренов Н. Массовость в обществе и кинематографе: историко-теоретический анализ // Феномен массовости кино. М.: НИИК, 2004. С. 257-367.
10. Эко У. О членениях кинематографического кода // Стрoение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Искусство, 1984. С. 79-101.
11. Ямпольский М. Язык–тело–случай. М.: НЛО, 2004. 340 с.
12. Ямпольский М.Б. Видимый мир. М.: НИИ киноискусства, 1993. 215 с.