

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н. П. Коцева

« _____ » _____ 20 ____ г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**ОСОБЕННОСТИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРИЕМА «САСПЕНС» В
АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ 1960 – 1970 ГГ.**

Руководитель _____



доцент, канд. филос. наук

Ю. С. Замараева

Выпускник _____



Е. И. Коптелина

Красноярск 2020

Продолжение титульного листа Бакалаврской работы по теме:
«Особенности кинематографического приема «саспенс» в Американских
фильмах 1960–1970 гг.»

Нормконтролер

Гелл-

Д.С. Пчелкина

РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Особенности кинематографического приема «саспенс» в Американских фильмах 1960–1970 гг. содержит 96 страниц текстового документа, 68 использованных источников.

АМЕРИКАНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ, КИНЕМАТОГРАФИЯ 1960-1970ГГ., АЛЬФРЕД ХИЧКОК, САСПЕНС.

Цель: определение особенностей художественного приема «саспенс» в американских кинопроизведениях Альфреда Хичкока 1960-1970гг. как актуального феномена для мирового кинематографа.

Задачи, которые решались в процессе работы:

- Проанализировать теоретический спектр определений «саспенс» в области кинематографии;
- Исследовать социокультурную ситуацию американского общества в 1960-1970-е гг.;
- Выявить характерные признаки приема «саспенс» в истории американского кинематографа в период 1960-1970гг.;
- Рассмотреть психолого-философские обоснования для формирования и развития приема «саспенс»;
- Изучить особенности творческих приемов в кинематографической деятельности Альфреда Хичкока;
- На основании методологии философско-искусствоведческого анализа провести прикладное исследование трех кинопроизведений, в художественных образах которых, «саспенс» имеет, определяющую роль.

В результате проведенного теоретического исследования и прикладного анализа выявлена специфика художественного приема «саспенс» как особого кинематографического инструмента воздействия на массовую психологию с целью острого переживания неразрешимых ситуаций и зрительскую рефлексию над поиском возможных решений.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 5 |
| 1 Концептуальное определение понятия «саспенс» в историческом кинематографе | 11 |
| 1.1. Теоретический спектр определений «саспенс» в области кинематографии | 12 |
| 1.2. Особенности социокультурной ситуации в истории американского общества 1960-1970-е гг | 20 |
| 1.3. Характерные признаки приема «саспенс» в истории американского кинематографа в период 1960-1970гг..... | 25 |
| 1.4. Психолого-философские обоснования для формирования и развития приема «саспенс» | 32 |
| 2. Прикладное исследование художественного приема «саспенс» на материале американских кинопроизведений альфреда хичкока | 49 |
| 2.1. Особенности творческих приемов в кинематографической деятельности Альфреда Хичкока | 50 |
| 2.2. Философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Психо» (1960г.) Альфреда Хичкока | 52 |
| 2.3. Философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Птицы» (1963г.) Альфреда Хичкока | 61 |
| 2.4. Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Безумие» (1972г.) Альфреда Хичкока | 71 |
| Заключение | 83 |
| Список использованных источников | 87 |
| Приложение А | 944 |

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования художественного приема «саспенс» обусловлена несколькими причинами. Во-первых, данный прием характерен целому спектру современных жанров: хоррор, детектив и триллер, что, с одной стороны, четко очерчивает его психологическую направленность и эффективность воздействия на массового зрителя. С другой, проявляет уникальность приема, его действенность в пространстве любого художественного образа. Во-вторых, художественный прием «саспенс» известен благодаря кинематографическому творчеству Альфреда Хичкока, философски осмыслившего происходящую в период 1960-1970-х годов трансформацию в обществе и предложившего новаторское решение к анализу состояния «общества переживания». В-третьих, в современном кинематографе задействие приема «саспенс» продолжается, кинематографические образы оказывают двойное воздействие на зрителя, побуждая его «пережить» особое психологическое состояние на пути к восстановлению целостности с самим собой и социумом в целом.

Применение кинематографического приема «саспенс» в Американском кинематографе в 1960-1970-е годы способствовало привлечению внимания зрителей к просмотру кинопроизведений. Этот прием в произведениях киноискусства определяется как художественный эффект, который предполагает возникновение у зрительской аудитории продолжительного тревожного состояния или состояния неопределенности. Состояние «саспенс» создается за счет стилистических, визуальных и звуковых средств, применяемых режиссером в кинофильме. Художественный эффект кинематографического приема «саспенс» возникает и может усиливаться в том случае, если зритель начинает ассоциировать себя с главным героем, проживая с ним события, происходящие в кинопроизведении.

В 1960-1970-е годы особую значимость имеет теория психоанализа Зигмунда Фрейда, австрийского психолога, открывшего глубинную сферу

подсознания, подчас определяющую индивидуальное и социальное поведение индивида. Концепция психоанализа нашла своеобразное художественное уплотнение в кинопроизведениях Хичкока, в темах визуализации эмоциональных проблем и психических расстройств. Режиссер, подобно психоаналитику, стремится побудить зрителя решиться на поиск и встречу с собственным страхом, ощутив его силу в пространстве кинообраза.

Художественный прием «саспенс» в американском кинематографе в 1960-1970-е гг. обозначил «великий прорыв», трансформируясь в многоплановую систему, важнейшим значением для которой имеет не событийный сюжет, а необычный киноязык, сложившийся в кинематографе. Кинематографический прием «саспенс» сопряжен с концептуальными основами психоанализа, сосредоточившись на решении проблем, связанных с особыми состояниями переживания: неврозы, страхи и депрессии, свойственные как отдельному индивиду, так и социуму в целом. В период 1960-1970-х гг. Американский кинематограф благодаря кинопроизведениям Альфреда Хичкока запечатлел феномен психоэмоциональных нарушений общества с целью последующего поиска наиболее приемлемых путей для его выздоровления.

Степень изученности темы исследования

Анализу Американских кинопроизведений посвящено множество киноведческих источников, однако, фундаментальных научных исследований по сию пору недостаточно. Ученые сосредотачиваются на выявлении ярких особенностей того или иного приема, однако целостный подход отсутствует.

Американский философ Н. Кэрролл рассматривает истоки зарождения кинематографического приема «саспенс» как неотъемлемую жанровую составляющую американского кинематографа, которому характерны резкие и напряженные звуки, замедленная съемка и преобладание крупных планов. Ученый отмечает, что «саспенс» помогает режиссерам раскрывать и анализировать определенные кинематографические подходы: авторский,

психоаналитический или фрейдистский и гендерный, при помощи которых формируются ведущие черты в американском кинематографе 1960-1970гг. [63].

В книге «История хоррора в кино» Дж. Скал рассматривает кинематографический прием «саспенс» с позиции культурологии как феномен проявления различных заболеваний, которые тревожили всю общественность[46].

В статье «Король саспенса Альфред Хичкок», Г.Ф. Онуфриенко выявил особенности творчества американского кинорежиссера Хичкока – как основателя художественного приема «саспенс» (в переводе – «беспокойство»), сделавшего неоценимый вклад в популяризацию Американского кинематографа, а также предложивший авторское видение проблемы психоневротических состояний. Ученый отмечает, что Альфред Хичкок умел своими фильмами создавать в зрительном зале особую атмосферу, усиливающегося тревожного ожидания и до конца сеанса удерживать аудиторию в нервном напряжении. Сейчас главная задача перед режиссерами стоит именно в том, чтобы удержать внимание зрителя, при помощи кинофильма, как можно дольше, тогда зритель действительно будет задумываться над идеей кинопроизведения[39].

В. М. Рутман в книге «Критерии различия американского независимого и голливудского кинематографа» выделяет критерии того, что вообще может называться «независимым кинематографом», а также исследует проблему авторства режиссеров в независимом кинематографе, ведь, производство киноискусства нужно было снимать с учетом небольшого бюджета, но так, режиссеры могли приобрести творческое самовыражение[44].

Советский и российский киновед Е. Карцева, в исследовании «Американский кинематограф 1960-х–1980-х годов и проблема постмодернизма» поднимает тему влияния культуры постмодернизма на кинематограф, а также она выделяет возникновение нового жанра «саспенс» и его влияние на творение и формирование американских фильмов[17].

В исследовании «Кинематограф и теория восприятия» Ю.Н. Арабов раскрывает вопрос, почему зрители все больше предпочитают для собственного просмотра произведения киноискусства, обладающие художественным приемом «саспенс», который интересовал многих исследователей. Автор пишет, что все страшное, происходящее по ту сторону экрана убеждает зрителя быть в беспокойном состоянии или даже в напряжении, видя перед собой опасность. Так, насилие в кинопроизведении – выступает в роли мощнейшего аттракциона, который увлекает зрителя, захватывает его внимание сильнее других и втягивает зрителей в сопереживание, происходящему на экране действию[2].

В книге «Введение в психоанализ» З. Фрейда даны основы психоанализа в двух значениях: 1) через понятие «Эдипов комплекс» как процесс вытеснения в бессознательное подавленных желаний, который является основой для вымышленных сюжетов; 2) возможность интерпретации и нахождение глубинных бессознательных смыслов кинопроизведений[53].

Киновед Я. К. Маркулан в книге «Кинемелодрама. Фильм ужасов» выделяет важные психологические функции жанра ужасов. Особенности восприятия «ужаса» заключается в том, зритель начинает проявлять различные эмоции и чувства. Автор придерживается мнения о том, что именно страх создает «особый климат» фильма, атмосферу опасности, ужаса, что часто заменяет содержание и идейное послание произведения. Страшное должно быть не только чем-то необычным, но и таинственным, оно должно иметь необычные формы и никаким образом не подчиняться логике. Маркулан пишет, что сам человек может относиться к внутренним источникам страха, а именно к его собственным эмоциям, его психике и подсознанию[34].

В статье «Понятие саспенса в контексте современных научных исследований» А.В. Лещенко изучает понятие «саспенс» – как художественный прием, способствующий состоянию условной неопределенности или возбуждения, которое возникает во время ожидания решения или результата, сопровождающееся определенной степенью ожидания или тревоги. В

лингвистической трактовке «саспенс» характеризуется созданием сюжетного напряжения с целью пробуждения интереса зрителя к тому, что будет происходить дальше[30].

Проблема исследования состоит в недостаточном научном исследовании и целостном представлении о художественном приеме «саспенс», отсутствии эффективной методологии для изучения произведений киноискусства с использованием данного приема.

Объектом исследования – является феномен художественного приема «саспенс» в области киноведения.

Предметом исследования выступают особенности художественного приема «саспенс» в кинофильмах Американского режиссера Альфреда Хичкока: «Психо» (1960г.), «Птицы»(1963г.) и «Безумие» (1972г.).

Цель исследования определить особенности кинематографического приема «саспенс», как ярко проявившегося в американских фильмах А. Хичкока в период 1960-1970гг., так и актуального для современного мирового кинематографа.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд **задач**:

- Проанализировать теоретический спектр определений «саспенс» в области кинематографии;
- Исследовать социокультурную ситуацию американского общества в 1960-1970 гг.;
- Выявить характерные признаки приема «саспенс» в истории американского кинематографа в период 1960-1970 гг.;
- Рассмотреть психолого-философские обоснования для формирования и развития приема «саспенс»;
- Изучить особенности творческих приемов в кинематографической деятельности Альфреда Хичкока;
- На основании методологии искусствоведческого анализа провести прикладное исследование трех кинопроизведений, в художественных образах которых, «саспенс» имеет, определяющую роль.

Методология

1. Культурно-исторический метод применяется с целью определения социокультурной ситуации в Американском обществе, благодаря которому произошло «рождение» нового художественного приема «саспенс»;

2. Семиотический метод позволяет проанализировать кинопроизведения как знаковую систему.

3. Философско-искусствоведческий метод направлен на исследование художественного образа кинопроизведения, благодаря которому выстраивается пространство взаимоотношения зрителя и произведения-вещи и последовательно раскрывается их истинное содержание.

Структура и объем бакалаврской работы

Объем диплома составляет 96 страниц.

Структура включает в себя введение, 2 главы (восемь параграфов), заключение, список литературы (68).

Предполагаемый результат исследования представляет собой определение сущности кинематографа США 1960-1970гг., анализ произведений киноискусства позволит сопоставить особенности кинематографического приема «саспенс» в кинофильмах США периода 1960-1970гггг и определить отличительные черты и этого кинематографического жанра.

Апробация

Данное исследование может быть применено в образовательной сфере, а именно использоваться, как теоретический материал на курсах по истории кинематографа. Более того, данная работа может служить фундаментом для дальнейшего исследования американского кинематографа.

1 КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «САСПЕНС» В ИСТОРИЧЕСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Данная глава посвящена рассмотрению художественного приема «саспенс» с целью определения места данного приема в истории кинематографа США в 1960-1970-е годы. В работе «Общая теория кино и основы анализа фильма» Н.А. Агафонова пишет, что в 1960-х годах в кинематографе США продолжается кризис, начавшийся в 1950-х, поэтому на экраны выходят кинопроизведения, которые должны были демонстрировать острые социальные проблемы такие, как: расизм, преступность, бандитизм. Режиссеры исследуют новые кинематографические приемы, появляются новые смыслы и идеи, так американский кинематограф 1960-1970 гг. изобилуют наличием самых разнообразных жанров[1].

Преодоление кризиса в американском кино возникает с появлением нового поколения кинорежиссеров, которые несли за собой значительные кинематографические изменения и поиски новых смыслов. В книге «Пляска смерти», С. Кинга, автор пишет, что на смену «застоя» в кинематографе США выходят зарубежные режиссеры, которые кардинально изменяют кинематографическую составляющую, вносят новые приемы и темы в американских кинофильмах. С приходом в американский кинематограф, режиссера А. Хичкок, возникают новые произведения киноискусства, с художественным приемом «саспенс». Также, с появлением зарубежного режиссера в кинематографе используются различные эстетические и технические приемы: наезд камеры, сверхдлинные планы, или же, напротив, сверхкороткий монтаж крупных и средних планов[19].

1.1. Теоретический спектр определений «саспенс» в области кинематографии

Данный параграф посвящен анализу понятия «саспенс», с целью определения спектра этого художественного приема в кинематографе.

«Саспенс», что в переводе с английского языка имеет значение беспокойства, тревога ожидания, напряжения, в кинематографе обозначает сюжетное напряжение. В книге «Толковый словарь иностранных слов» Л.П. Крысин выделяет, что «саспенс» особенно характерен для жанров: детектив, триллер и хоррор. Атмосфера этого художественного приема создается именно сочетанием многих средств, в том числе операторской работой, музыкой и звуковыми эффектами, а также многочисленными актерскими и режиссерскими средствами[28].

В толковом словаре русского писателя, лексикографа В.И. Даля слово беспокойство имеет несколько значений: беспокойное состояние, тревога, волнение. И второе, что подходит к художественному приему «саспенс», русский писатель поясняет беспокойство как что-то безотчетное, беспредельное, беспредметное, непрерывное, беспричинное, болезненное, жуткое[8].

В Большом толковом словаре русского языка русский архитектор, теоретик, педагог В.И. Баженов слову беспокойство дает иное обозначение: тревога, волнение, отсутствие покоя и удовлетворенности[5].

С приходом в американский кинематограф нового художественного приема «саспенс», появляются ряд зарубежных исследователей, режиссеров, критиков, социологов, психологов, писателей, которые занимались изучением этого приема. В диссертации «Жанровые особенности американского фильма ужасов 1999-2000-х гг.» А.Ю. Ионов пишет о том, что кинематографический прием «саспенс» включает в себе художественный эффект, который предполагает возникновение у зрителя продолжительного тревожного состояния, состояния некой неопределенности. Французский режиссер, критик

Ф. Трюффо определял «саспенс» как постепенное нарастание напряженного ожидания перед каким-либо событием. Обеспечивается «саспенс» комплексом драматургических, визуальных и звуковых средств. Феномен этого художественного приема тесно связан с возможностью кино вовлекать зрителя в экранное действие — эффект возникает, если зритель ассоциирует себя с героем, переживает происходящее с ним, как с самим собой[13].

Также с появлением нового художественного приема «саспенс», появляется особенный интерес к прочтению книг, в которых он присутствует и просмотру произведений киноискусств, которые держат в напряжении зрителя и не отпускают до самого конца. С данным кинематографическим приемом работали психологи, один из которых, американский психолог и социолог Р. Коллинз, он утверждал, что «саспенс» представляет собой страх, надежду и ощущение некой неопределенности происходящего. Социолог выделяет страх, как ощущение того, что нельзя предугадать или предчувствовать, что и происходит в фильмах, когда зритель наблюдает за персонажем, который подвержен опасности. Так, Коллинз выделяет то, что «саспенс» заставляет устрашаться неизвестности происходящего на экране[22].

Американский искусствовед и философ Н. Кэрролл пишет, что в фильмах с художественным приемом «саспенс» зритель жаждет развлекательной неопределенности, которая будет держать в «подвешенном состоянии» смотрящего кинопроизведение. В своей книге «Философия ужаса или парадоксы сердца» искусствовед уделяет большое внимание восприятию аудитории и использует более раннюю версию теории аффекта, чтобы понять, почему люди получают удовольствие от чувства страха. Он также стремится понять и обозначить точный вид страха, который ощущается от просмотра или чтения вымышленных событий. Автор выделяет, что искусство ужаса заключается в эмоции, которая характеризуется физической реакцией на мысль о страшном монстре. Зритель понимает, что монстр одновременно опасен и нечист, и узнает, как реагировать на монстра, через реакции вымышленных человеческих персонажей[62].

Множество исследователей занимались изучением кинофильмов, с приемом «саспенс» для того, чтобы узнать, почему интерес зрительской аудитории к «страшным» кинопроизведениям возрастает с каждым разом. Так, например, американский философ К. Уолтон в своей работе «Воображаемая теория» считает, что зрителя к просмотру фильмов ужасов подталкивает некая неизвестность и удивление. Зрителю нравится то, что он не может предугадать то, что вот-вот произойдет на экране, от этого проявляется интерес еще больше. Во-первых, неожиданность не требует неопределенности, ведь если человек задумывается над тем, что что-то может произойти, это происходит, тогда зритель не будет чувствовать удивления. Удивление не требует того, чтобы мы бы ожидали что-то наперед, ведь в этом и есть интерес, пробуждающийся у зрителя к художественному приему «саспенс» в кинопроизведениях[51].

Киновед Я.К. Маркулан в своей монографии «Киномелодрама. Фильм ужасов», посвященной жанру ужасов, придерживается мнения о том, что создатель приема «саспенс» в кинопроизведении должен вернуть читателя или зрителя к его преодоленным суевериям, для этого необходимо создать впечатление реальности всего происходящего на экране или в книге, а затем выходя за пределы реальной действительности. Рассматривая экранизации американского писателя Э.А. По, Маркулан отмечает, что в произведениях этого писателя содержится ключевая модель для механизма страха, мысль о смещении привычного, его деформации, которая приводит к новым сочетаниям, идея сосуществования реального и фантастического, который рождается из реального[34].

Также многие иностранные исследователи подчеркивают, что в кинопроизведениях с художественным приемом «саспенс» в 1960-е годы, начинают происходить изменения, так, на экране перестают возникать вампиры, призраки и мистические существа. На смену выдуманным персонажам приходят настоящие убийцы, маньяки и психически нездоровые люди. Особенность такой смены героев в произведениях киноискусства

заключается в том, что все они являются реалистичными, что и «подогревает» интерес к кинопроизведению у зрителей. Советский киновед Маркулан подчеркивает особенные функции кинематографического приема «саспенс», который должен был вызвать у зрителя реакцию на страх, а также применить психологические функции, ведь страх здесь выступает способом влияния и воздействия на людей, которые смотрят фильм. «Страшное» должно быть необычным, загадочным, чтобы зритель захотел познать «природу» кинематографического приема «саспенс»[34].

А. Пауэлл в книге «Делез и фильмы ужасов» утверждает, что доминирующие психоаналитические подходы к фильмам ужасов игнорируют эстетику ужаса. Автор выделяет, что центральными приемами для страха и возбуждения зрителя выступают монтаж, звук и мизансцена. Используя работу Делеза об искусстве и кино, Пауэлл утверждает, что просмотр фильма с кинематографическим приемом «саспенс» выступает в форме измененного сознания, а опыт просмотра таких кинофильмов является воплощенным событием[40].

Американский философ и исследователь американского кино К. Кловер в книге «Мужчины, женщины и бензопилы: пол в современном фильме ужасов» рассматривает привлекательность приема «саспенс» в кинофильмах США, через изучение гендерной принадлежности главных героев. Важной частью этой книги является объяснение гендера в кинофильмах. Мир ужаса – такой мир, в котором мужчины и женщины глубоко различны, но в то же время неоднократно рассматривает мутации, в результате которых женщины начинают выглядеть очень похожими на мужчин, а мужчины – на женщин, а некоторых людей вообще невозможно отличить друг от друга. Именно поэтому в кинопроизведениях с кинематографическим приемом «саспенс» пол выступает не результатом тела, а его поведения. Так, автор отдает превосходство женскому полу в таких кинофильмах, которые выживают из-за своей мужественной натуры. К концу произведения киноискусства они уже способны сами стать убийцей, во имя собственного спасения[63].

Британский писатель и режиссер К. Баркер видел основу своего творчества и художественного приема «саспенс» в обращении к запретным темам: запретным сексуальным фантазиям, страху смерти и иным страхам, о которых человек боится даже думать. Смерть, одержимость и безумие – темы слишком сложные и противоречивые: они сочетают в себе красоту и изящество с некоторым чувством отвращения. Так, произведения киноискусства, в которых используется прием «саспенс» предлагает нам познакомиться с нашими страхами и чувствовать определенный контроль над ними[7].

Американский писатель и критик Д. Скал в работе «Книга ужаса. История хоррора в кино» анализирует наиболее интересные направления и выдающиеся фильмы, в которых раскрывается прием «саспенс» в контексте национальной культуры и социокультурных изменений, происходящих в обществе. Писатель уделяет особенное внимание тому, как реагировало общество на киноиндустрию с кинематографическим приемом «саспенс». Автор раскрывает просмотр таких кинопроизведений зрителями, как средство для того, чтобы избавиться от насущных проблем и об их собственных страхах[46].

Французский психоаналитик, писатель Ю.С. Кристева в книге «Силы ужаса. Эссе об отвращении» видит первобытный страх, который заключается в смерти. «Саспенс», по мнению писателя, является близким к проявлению различных суеверий, бытовавших в жизни всего человечества. На уровне синтаксиса элементы данного приема служат раскрытию ранее запретных тем в человеческом обществе. Художественный прием «саспенс» позволяет зрителю испытать общее и запретное удовольствие от созерцания жестокости, убийств и смерти и, в то же время, утверждает культурные, общественные и моральные ценности в кинематографе[27].

Российские исследователи продолжают анализ художественного приема «саспенс», через призму американского кинематографа, так, В.В. Корнев в своей книге «Фильмы ужасов: философские дескрипты», пишет о том, что способность систематически обманывать наши ожидания, но подогревать при

этом неослабевающий к себе интерес – обыкновенное свойство фильмов с художественным приемом «саспенс». Каждому знакомо волнующее чувство тревожности, возникающее с первых кадров незнакомой картины. Причина предвкушаемых страхов еще не угадана, герои картины пока лишь беззаботно смеются, силуэт зловещей тени прячется в самых дальних уголках кадра – такая интригующая атмосфера соответствует первым минутам даже самых малобюджетных кинопроизведений. Корнев считает, что зритель смотрит фильмы с приемом «саспенс», не из-за того, что хочет испытать чувства страха и неожиданности, а из-за того, что человек является любопытным от природы, ему будет интересно, чем же кончится произведение киноискусства[25].

В книге «Король саспенса Альфред Хичкок» научный сотрудник Г. Ф. Онуфриенко пишет об отличительных чертах кинематографа американского режиссера Альфреда Хичкока. Целью своих произведений киноискусства режиссер видел предоставить зрителю благодетельный шок, избавиться от омертвления общества, чего автор-творец мог добиться лишь при помощи искусственных художественных приемов, которые будут оказывать воздействие на грани шока. Главной отличительной чертой кинематографии Хичкока явилось то, что на экране должны были появляться сексуальные блондинки, ведь сексапильность актрисы, на экране «работает» для достижения приема «саспенс»[39].

В статье «Психологические особенности интереса молодежи к фильмам ужасов и мистики» Т.В. Черняновская пишет о том, что поведенческая направленность интереса молодежи к фильмам с кинематографическим приемом «саспенс» определяется возрастными особенностями юношей и девушек. Также автор выделяет традиционные, заимствования из мифов, преданий и легенд, образы, связанные с возникновением страхов и суеверий. В целом же, молодые люди выбирают кинопроизведения, в которых присутствует «саспенс», позволяют им идентифицировать себя с положительными главными героями и действующими лицами[57].

Позднее российские исследователи задавались вопросом о том, почему зрители все больше предпочитают для собственного просмотра произведения киноискусства, имеющие кинематографический прием «саспенс». Ответ на поставленный вопрос можно найти, если обратиться к книге «Кинематограф и теория восприятия», в которой Ю.Н. Арабов пишет о том, что все страшное, происходящее по ту сторону экрана убеждает зрителя быть в беспокойном состоянии или даже в напряжении, видя перед собой опасность. Так, насилие в кинопроизведении – выступает в роли мощнейшего аттракциона, который захватывает внимание зрителя, сильнее других, заставляющий фокусировать наше восприятие и втягивающий нас в сопереживание, происходящему на экране действию[2].

В книге «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» журналист, критик Д. Комм пишет о том, что интерес к просмотру фильма, в котором используется прием «саспенс» будет возникать у зрителя всегда, вне зависимости от временного отрезка, популярности или элитарности этих произведений киноискусства. Критик подчеркивает, что потребность в страшных историях зародилась вместе с человеком, и будет существовать, пока будет жить человек. Автор говорит о том, что важно в кинопроизведениях, с приемом «саспенс» не то, что будет показано на экране, а именно то, как это будет продемонстрировано. Также Комм выделяет, что без применения художественного приема «саспенс» фильмы ужасов не настолько сильно смогли бы привлечь зрителя к просмотру, или воздействовать на него. В понимании кинокритика «саспенс» – переживание страха, путем долговременного растягивания кинопроизведений[23].

В диссертации «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино» А.Ю. Ионов пишет о том, что сцены «саспенс» в кинопроизведениях не всегда могут заканчиваться чем-то страшным и пугающим, предчувствие ужасного может быть и «ложным», с целью игры со зрителем и поддержания его напряженного внимания. Более того, сцена с напряжением, может измениться кадром, заставляющим вздрогнуть, но вызывающей умиление и некоторое успокоение,

когда в кадре, появляются вместо ожидаемого убийцы, знакомые или друзья героини. Такие приемы необходимы для создания эмоционального контраста, заключающие в себе некую разрядку для зрителя, что и позволяет следующей волне страха оказать еще большее давление и неожиданный пугающий эффект[14].

Т. Н. Шеметова в статье «Кино в стиле slasher: ужасные развлечения или искусство пугать» выделяет, что фильмы с приемом «саспенс» являются привлекательными для зрителя потому что, человек испытывая страх, увиденного на экране, получает удовольствие. Ведь, страх является эмоциональным состоянием человека, который может быть вызван внешней видимой или невидимой опасностью. Автор пишет о том, что страх может оказать и положительное влияние на человека, ведь именно испытание страшной ситуацией побуждает зрителя совершать действие[58].

А.Р. Усманова в книге «Визуальное как насилие» изучает насилие как неотъемлемую составляющую кинофильмов, в которых содержится кинематографический прием «саспенс». Такие произведения киноискусства имеют важную киноустановку: воздействуют на чувственность зрителя, минуя обращение к его разуму, в расчете на то, что правдивым и болезненным действием порождается ощущение подлинности[50].

В статье «Саспенс как атрибут современности: философский аспект» О.А. Долженко рассматривает художественный прием «саспенс» как некоторое подвешенное состояние, когда он обладает определенным знанием, сочувствует герою, но никакой помощи не может оказать. Апогей «саспенс» заключается в том, чтобы зрителю захотелось кричать своему герою об опасности, которая его подстерегает. Одной из главных характеристик приема «саспенс» как художественного метода в американских фильмах 1960-1970-х годов выступает вовлеченность зрителя в происходящее на экране или страницах книги. Так, великий американский режиссер Альфред Хичкок добивался «саспенс» у зрителя путем использования различных кинематографических приемов:

крупного плана, дробного монтажа и тщательно подобранного музыкального сопровождения[9].

Таким образом, можно сделать вывод, что иностранные и российские исследователи и критики смогли выявить характеристики и особенности кинематографического приема «саспенс» в произведениях киноискусства США 1960-1970гг. Критиками было выявлено, что художественный прием «саспенс» способен не только заинтересовать, напугать зрителя, но и управлять его сознанием, чего не было ранее в американском кинематографе. Так, кинематографический прием «саспенс» имеет несколько значений: беспокойного состояния, волнения, тревоги и отсутствия покоя, что в дальнейшем, оказывает психологическое воздействие на зрителей и это удается благодаря определенным приемам таким, как, использованию определенной музыки, нужного расположения кадра и реалистичной игре актеров.

1.2. Особенности социокультурной ситуации в истории американского общества 1960-1970-е гг.

Данный параграф посвящен анализу социокультурной ситуации общества США, с целью выявления особенностей американского социума в период 1960-1970 гг.

В 1960-е годы в США, молодежь открыто выступает против консерватизма и социальных норм старшего поколения множество молодых людей. Также, происходит волна сексуальной революции и происходит активное продвижение и борьба за права граждан: «оживляется» феминизм и различные социальные экологические волнения.

В статье «Культура молодежного протеста и американский кинематограф 1960–1970-е годы» Д. Коростелева повествует о том, что в XX веке, в американском обществе, случился расцвет культуры нонконформизма, который приобрел в себе черты всеобщего протеста, выступающего против дегуманизации общества. В 1960-1970-е годы возникает контркультура в

американском обществе, которая повлияла на изменения в сфере киноискусства: теперь воздействие культуры имело куда более радикальные последствия для преобразования и познания человеческого сознания. Темы, демонстрируемые в американских кинофильмах, выражались рациональным началом и были подкреплены фрейдистским психоанализом, теперь внимание режиссеров привлекал внутренний мир человека, они старались изображать своих персонажей без различных приукрашиваний, демонстрируя их реалистичными и приближенными к зрительской аудитории.

Автор статьи пишет о том, что культура молодежного протеста, выступает одной из наиболее актуальных тем для размышлений в американском кинематографе 60-70-х годов XX века, который является популярным и в настоящее время. Киноиндустрия Голливуда начала видоизменяться совсем не по причине технологических новшеств. Особенное значение в кинематографе США находили общественные проблемы, которые нашли свое отражение в революции либеральных молодых людей. Так, в 1960-1970-е годы американское кино рассматривает в произведениях киноискусства различные общественные настроения и волнения[26].

Также в 1960-1970-е годы США сталкивается с внутренними проблемами, которые носили ярко выраженный социокультурный характер, что свидетельствуют о кризисе системы ценностей. В статье «Общество потребления и движение контркультуры в США во второй половине XX века», А.В. Соловьев выделяет следующие проблемы американского общества: рост преступлений и насилия, появляется система торговли оружием. В это время телевизионная и массовая культура, начинает демонстрировать социальную безответственность и различные терроры, которые были актуальными во второй половине XX века, для американского общества.

Так, кинематограф США начинает оказывать постоянное воздействие на зрительскую аудиторию и формировать его сознание. Соловьев пишет о том, что контркультура помогла расширить границы сознания американского общества и принесла культурный и политический плюрализм, что в

дальнейшем оказало влияние на толерантность людей в отношении к другим. Автор статьи повествует о том, что образ счастливой семьи, который был популярным в американском кинематографе 1950-х годов, ведь, необходимым для режиссеров, того времени, было продемонстрировать близость и сплоченность людей, будь то в спорте, искусстве или прикладном творчестве, которые представляли особенную ценность для общества США и делали жизнь яркой и наполненной. Чего нельзя было наблюдать в американском кино 1960-1970-х годов, где центральным персонажем в кинофильмах Америки явились индивидуумы, с различными психическими отклонениями или маргиналы, к которым проявляли интерес американские жители, особенно молодые люди[47].

Рассматривая американский кинематограф 1960-х годов, О.В. Колбасина в диссертации «Молодежное протестное движение в США: вторая половина 1950-х – первая половина 1970-х годов» характеризует социальную обстановку, которая описывается дискриминацией молодых людей, во многих областях общественной жизни, что в дальнейшем, побуждает молодежь к осмыслению действительности и изменению образа мышления. Так, молодежь совершает радикальные меры против ущемления своих прав: принимает участие в социальных мероприятиях, для того, чтобы решить, возникшие социальные проблемы, которые наиболее остро стоят перед молодыми людьми. Дальнейшая неудовлетворенность молодежи приводит к тому, что начинает формироваться контркультура, которая является неким «социальным ответом» молодых людей на культ потребления, что приводит к разрушению традиционных ценностей общества США. Так, возникает кинематограф контркультуры, который выступает одним из сильных и быстродействующих средств распространения каких-либо идей, тем, выраженных в эстетической форме. Колбасина пишет о том, что в 1960-е годы происходит глобальное изменение в американском кинематографе, которое коренным образом всю кинематографическую систему США. Именно во второй половине XX века, кинематограф является важной составляющей социальной атмосферы

американского общества, который был направлен на изучение сознания и подсознания молодого населения страны[21].

Война достаточно быстро видоизменила человеческое сознание, а США, пострадавшая в результате военных действий меньше, чем какая-либо другая страна, переживала экономическое процветание и социальное благополучие. Видимо поэтому, искусство и кинематограф находят применение в сфере экспериментирования и обеспечения досуга населения страны. Также в 60-70-е годы XX века активными персонажами в кинематографе становятся маргиналы и беспощадные убийцы, которые страдают психическими отклонениями, что привлекает внимание молодежи, ведь теперь, герои изображаются реалистичными и приближенными к населению. Таким образом, война оказала влияние на сознание каждого американца: если раньше он бы ориентирован и воспитывался на ценностях, которые были заложены в нем собственными родителями и обществом, более того, он был индивидуальным, но после войны он стал равняться на остальных, становится массовым человеком[21].

Кризис Голливуда, становится следствием того, что происходит снижение производства кинофильмов и формируется свободный кинорынок творческих кадров, также начинается активный рост независимых кинокомпаний и расцвет малобюджетного кинематографа. «Независимый» кинематограф становится необходимым для сохранения американского кино. Нонконформистские настроения, которые преследовали американских режиссеров, пришедших в кинематограф с телевидения или из журналистики, стали причиной нового явления в 1960-1970-е годы для кино США: создаются глубоко национальные фильмы, рассказывающие о переоценке ценностей. Кинематограф теперь вовсе не был средством массового развлечения, а отражал общественные проблемы и волнения. Со временем, начинает развиваться «авторское» кино, в котором режиссер мог демонстрировать свое индивидуальное видение на социокультурную ситуацию в обществе. Так, в кинематографе США появляется американский и британский режиссер Альфред Хичкок, который приносит в кинематограф США новые художественные приемы и иные проблемы. Так,

например, произведение киноискусства «Психо» явилось первым современным фильмом, который разрушал все, сложившиеся стереотипы классического голливудского кино. Черно-белое изображение, скромный бюджет и новые режиссерские приемы, все это помогло раскрыться Хичкоку и быть актуальным и современным по сей день. Режиссер разработал собственный стиль в кино, который был наполнен эмоциональной и содержательной выразительностью, что дополнило кинематограф США 1960-1970-х гг. новыми художественными приемами[47].

Таким образом, можно сделать выводы о том, что социокультурная ситуация в 1960-1970-е годы в американском обществе проявилась в американском кинематографе, но, с точки зрения выражения авторских подходов. В период 1960-1970-х гг. в обществе США произошел сдвиг, не только в идеологическом, но и индивидуальном, и общественном сознании. Протесты молодого поколения в Американском обществе раскрывались через нонконформизм и социальную справедливость, что в дальнейшем, повлекло за собой культурную революцию: возрастает интерес к произведениям киноискусства США, в которых демонстрируются сексуальная революция. Фильмы контркультуры вызвали волну неожиданного интереса к американскому кино, который становится неотъемлемым атрибутом молодежной среды. Кинематограф, действительно, стал считать себя искусством, имеющим собственную историю, а при создании произведения киноискусства режиссеры, опирались на экранную культуру и характеризовали не только интеллектуальную элиту, но и массового зрителя. Роль кинематографа становится важной для общества США в 1960-1970-е гг., несмотря на то, что восстания молодежи прекратились так же внезапно, как и начались, но оставили глубокий след эпохи глобальных изменений в американском сознании.

1.3. Характерные признаки приема «саспенс» в истории американского кинематографа в период 1960-1970 гг.

Данный параграф посвящен рассмотрению кинематографического приема «саспенс» в истории американского кинематографа 1960-1970 гг., с целью выявления характерных признаков этого приема в кино США.

Многие критики и исследователи кинематографа США, склонялись к мнению о том, что к началу шестидесятых годов XX века сложившаяся система студийного кинопроизводства начала давать сбои. Причин было несколько, в том числе и появление телевидения, которое выступало конкурентом для производства кинофильмов. С начала 1960-х годов интерес и внимание к кинематографу становится ослабленным, зрителей больше нельзя было заинтересовать традиционными жанрами и шаблонными фильмами. Поэтому было принято решение пригласить молодых и зарубежных режиссёров, чтобы те вносили кинематографические изменения в привычные картины, вдохновение бралось с европейского авторского кино. Так, в американском кинематографе 1960-1970 гг происходит отказ от устоявшихся стандартов в кино, оказывается влияние и зависимость от европейского кинематографа, возникают новые художественные эксперименты и замыслы.

Так, в диссертации «Американский кинематограф 60-х-80-х годов и проблема постмодернизма», Е.Н. Карцева пишет о том, что во второй половине шестидесятых годов развитие американского кинематографа постепенно замедляет свой ход, начинает скудеть кинопроизводство, именно поэтому появляются молодые режиссеры, которые и меняют историю кинематографа в Америке. Зарубежные исследователи, наоборот, придерживаются мнения о том, что в 60-70-е годы XX века американский кинематограф терпит крах и становится неудачным в киноиндустрии[17].

А.А. Артюх в диссертации «Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: от классического Голливуда к новому Голливуду» рассматривает появление нового периода в США, который называет

Голливудским Ренессансом. Автор выделяет, что с 1960-1970 гг. в американском кино зарождается новый независимый кинематограф, который создается в условиях полной режиссерской свободы и является успешным средством обогащения кинофирм США, так, происходит признание идеи авторства, оказавшее влияние на изменение американского кинематографа [4].

В диссертации «Базовые модели киноведения США», автор С.В. Лазарук считает, что 1960-1970-ые годы в США дали толчок для режиссеров, к изменению направления кино как искусства, в сторону осмысления его как социокультурного феномена. Область истории кино американского киноведения была выбрана автором по ряду причин. Становление и развитие методов исторического исследования, осмысление предмета исследования и функций киноистории происходило в США особенно медленно и противоречиво, что позволяет наглядно отразить методологические противоречия, сформировавшиеся в американском киноведении в целом. Так, в своей работе Лазарук пишет о базовых моделях киноведения США и рассматривает подходы американского кинематографа к решению проблемы жанров[29].

Также важно отметить, что в 1960-1970 гг. происходит обновление кинематографа Америки, появляются новые утверждения режиссеров-авторов и свежих течений. Большая заслуга в этом принадлежит французскому кинокритику и теоретику кино А. Базену, который разрабатывает новый взгляд на кинематограф и теорию авторского кино, согласно которой, именно режиссер является главным создателем кинофильма. В книге «Эволюция киноязыка» Базен выявляет появление «новых волн», возникающих в разных кинематографиях, хоть и отличаются своими национальными особенностями, но имеют ряд общих черт[6]:

- Появляется «отмирание» устаревшего, традиционного кинематографа;
- происходит влияние документального кинематографа;

- возникают новые технические возможности: появление более легких и ручных камер;
- требуются маленькие затраты для создания кинофильмов;
- наблюдается противоборство с цензурой.

В книге «Эволюция эстетической модели художественного приема «саспенс» в Американском кино» О.Э. Артемьева задумывается над тем, что расширение жанровых границ в кино США повлияли на появление и в дальнейшем эволюцию данного приема. Влияние на этот процесс оказывает сложившееся представление о фильмах, в которых используется художественный прием «саспенс», наряду с тем, как развивается общество. Также, киновед уделяет внимание тому, что важной частью истории американского кинематографа 1960-1970-х гг. становятся так называемые «истории с привидениями» сфера аномальных и психофизических явлений рассматривалась в контексте демонстрации в американском кинематографе границ между реальностью и иллюзией, нормальностью и безумием[3].

В книге «Философия кино: Голливудская революция 60-х» В.Ю. Капитонов рассматриваются изменения, произошедшие в Голливуде в 1960-х, которые принесли кинематографу не только «свежие» проекты, но и новую стилистику. Также авторы подчеркивают, что происходит появление новых кинематографических средств: режиссеры отказываются от линейности кадров, происходит воплощение «рваного» сюжета. Для американского кинематографа 1960-1970-х гг. становится новым и восприятие самой реальности, возникают значительные отличия между существующей реальностью и ее образом, который демонстрируется в фильмах с приемом «саспенс». Автор выделяет, что время и пространство в американском кинематографе претерпевают различные метаморфозы, связанные с психологической революцией и появлением «новой реальности». Именно поэтому в период 1960-1970 гг. большой популярностью пользуются произведения киноискусства с кинематографическим приемом «саспенс», так в них происходит тотальное переключение внимания на реальность внутри отдельной личности, а не общественной[16].

Большой вклад в изучение американского кинематографа внес кинокритик В.М. Рутман, которому принадлежит множество статей, посвящённых феномену независимого кинематографа. В данном исследовании автор выделяет критерии того, что вообще может называться «независимым кинематографом», а также исследует проблему режиссеров в таком кинематографе. Ведь финансированием и производством компании занимаются определенные индивидуумы, совсем не относящиеся к мейнстриму. Так, в книге «Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ» российский исследователь американского кино Рутман, пишет о том, что большое количество американских фильмов 1960-х годов носили, скорее, развлекательный характер и сопровождалось джазом — даже в том случае, когда в качестве основного жанра была заявлена драма. В 1970-е годы, обнаружилась новая тенденция к смешению стилей, которая стала особенно заметной в американских фильмах с художественным приемом «саспенс» к концу XX века[43].

Тема мифов в американском кинематографе является одним из средств, для конструирования картины мира и основной принцип творчества, в кинематографе. Советский культуролог, литературовед Ю.М. Лотман в книге «Внутри мыслящих миров» подчеркивает то, что миф, демонстрируемый в произведении киноискусства, выступает в роли посредника между человеком, в данном случае, зрителем и реальностью. Именно с помощью мифологии кинематограф оказывает наибольшее влияние на сознание человека, тем самым изменяя представления зрителя о традиционной смерти. Теперь у зрителя «просыпается» интерес к такому художественному приему, как «саспенс», который в американском кинематографе со временем приобретает огромную популярность[31].

Так, в книге «Психологическая история современного фильма ужасов с 1950-х по 21в.» Дерри возвращается к мнению о том, что кинематографический прием «саспенс» в кинематографе США являются популярными и интересующими зрителей, с каждым годом лишь больше. Автор делится

мнением о том, что одной из важных причин популярности «саспенс» является то, что кинофильмы с этим приемом, пытаются «рассказать» нам о самих себе и наших страхах. Также Дерри, говоря об истории американского кинематографа 1960-1970гг. повествует, что фильмы данного периода были в значительной степени снисходительны до мелкой сенсации, но по сравнению с жестоким излишеством спецэффектов, сегодня они кажутся, достаточно философскими[64].

Е.А. Пигалев в статье «Система кинопроизводства США в условиях «Нового Голливуда» рассуждает о том, что в 1960-х, в кинематографе США появляется новое качество фильмов, которые было продиктовано эпохой наиболее жестоких социальных и политических потрясений в Америке, охвативших целое поколение и произведших перелом в общественном сознании и мышлении. Именно в этот период времени на широких экранах Голливуда демонстрируется потеря доверия к нации. Возникают кинофильмы, в которых показывают моральное недовольство населения, отсутствие свободы и правосудия. Пигалев повествует о том, что упор в американском кинематографе был на производство индивидуальных кинокомпаний, которые могли набрать огромную популярность. Ведь фильмы, в которых появляется прием «саспенс» 60-70-х годов XX века имели прогрессирование в области кинематографических эффектов: освоение цвета в кино, что придавало новые возможности для зрелищности[66].

С.А. Тихомиров в своей диссертации на тему: «Очень страшное кино»: взгляд на фильмы ужасов сквозь призму культурологии» выделяет отличительные черты приема «саспенс», в том, что он выступает одним из художественных эффектов кинематографа, который в значительной степени опирается на фольклорную традицию. Учитывая тот факт, что Голливуд оказал мощное, но далеко не единственное влияние на развитие жанра, целесообразной будет постановка вопроса о национальном своеобразии американский кинофильмов[49].

А.А. Иванов в своей работе «Демонический образ детства в кинематографе» выделяет в художественном приеме «саспенс» американских фильмов три основных направления:

- сверхъестественный «саспенс», который связан с различными проявлениями потустороннего в человеческом мире: возникновение демонов, колдовства и призраков, то чего не может быть в реальном мире, такой жанр, как правило, не привлекал внимания зрителя, а если такое, все-таки случалось, то это было ненадолго;
- психологический «саспенс», в котором упор делается на достаточно сложный художественный прием «саспенс», создающий у зрителя напряжение, страх и предчувствие неблагоприятной развязки событий. Такой хоррор зритель из собственного любопытства, хочет понять, чем же все закончится и будет изучать достаточно детально кинофильм, боясь упустить что-то важное из виду.
- слэшеры (от англ. slash — резать, рубить), где, напротив, сложность «саспенс» заменяется крайне динамичным действием, ощущением напряженной погони и обилием брутальных и натуралистичных кровавых эффектов[65].

Таким образом, характерными особенностями художественного приема «саспенс» в кинематографе США 1960-1970 гг. являются:

- Прежде всего, «саспенс» представляет собой художественный эффект, который предполагает возникновение у зрителей продолжительного тревожного состояния или даже как нарастание напряженного ожидания перед каким-либо событием, происходящем на экране;
- особенность данного кинематографического приема раскрывается вместе с возможностью произведения киноискусства вовлекать зрителя в действие, происходящее на экране, нужный эффект появляется лишь тогда, когда зритель начинает интерпретировать себя с героем и начинает переживать все происходящее, в кинофильме, с ним, как с самим собой;

- важной отличительной чертой «саспенс» выступает полная информированность, ведь зная, чего следует ждать, зритель невольным образом начинает подготавливать себя к восприятию, что в дальнейшем «пробуждает» фантазию у него. Так, имея определенную информацию о героях кинофильма, зритель начинает додумывать, с чем же персонажу предстоит столкнуться и еще больше вовлекается в действие кинопроизведения;

- сохранение интриги и тайности, ведь зритель может быть, достаточно осведомленным о героях кинофильма, но он не должен знать, как именно разрешится «саспенс», например, сможет спастись герой или погибнет, а может выясниться, что опасность вовсе была мнимой, а в действительности никакой угрозы не было. Именно поэтому, многие режиссер трактуют «саспенс», как некоторое отсутствие определенности;

- также, отличительным признаком является то, что эффект напряженности должен быть не мгновенным, а растянутым во времени. Зритель должен «наслаждаться» этим художественным приемом, ведь, чем дольше присутствует интрига. Как произойдет действие, которого так ожидал зритель, «саспенс» сразу же закончится;

- опасность должна казаться для зрителя настоящей, реальной, ведь, чем сильнее изображен враг и чем меньше шансов для спасения главного героя, в кинопроизведении, тем сильнее проявляется эффект «саспенс», зритель постоянно должен испытывать чувство реальности опасности и риска;

- различные детали и предметы в произведении киноискусства эффективно усиливают страх и напряжение, например, долгие повороты ключей в дверном проеме, быстрые шаги и многое другое, помогает не только сделать момент наступления «саспенс» затяжным, но и пробуждает интерес и наращивает внимание зрителя;

- важным при создании художественного приема «саспенс» является эмоциональное состояние, так, для появления и усиления данного эффекта, нужно, чтобы зритель мог испытывать симпатию к главному герою, из чего и

появиться сочувствие и переживание человека за персонажа кинофильма, ведь, без сопереживания «саспенс» не сможет появиться;

- также, существует два основных вида художественного приема «саспенс»: открытый и закрытый. Открытый «саспенс» такая ситуация, созданная в кинопроизведении, когда зритель осведомлен о том, что персонажу угрожает опасность, а сам герой – нет. Закрытый же эффект создается тогда, когда и главный персонаж и зритель знают о предшествующей опасности, но никому неизвестно, где она скрыта. Здесь же «саспенс» создается при помощи неизвестности и неведения.

Таким образом, можно сделать вывод, что художественный прием «саспенс» находит отражение в американском кинематографе 1960-1970-х годов и определяется исследователями и кинокритиками как механизм эмоционального воздействия на зрителя. Этот прием влияет на зрительскую аудиторию, используя различные кинематографические средства, свойственные характерным признакам «саспенс»: художественная выразительность, созданная при помощи игры актеров, применения технических средств и музыкального сопровождения; неожиданный финал, такой поворот событий, который опровергает все догадки зрителя о сути финала кинопроизведения. Ведь, при помощи кинематографического приема «саспенс» и особенностей построения кинопроизведения, американские кинематографисты 1960-1970 гг. стремятся дополнительно воздействовать на эмоциональный фон зрителя, способствуя возникновению катарсиса и его глубинному восприятию.

1.4. Психолого-философские обоснования для формирования и развития приема «саспенс»

Данный параграф посвящен анализу психолого-философских обоснований, с целью рассмотрения формирования и развитие кинематографического приема «саспенс», подкрепляя его психологическими доводами.

Множество зарубежных и российских киноисследователей, занимаясь изучением американского кинематографа и художественным приемом «саспенс» хотели узнать, не только почему он так привлекает зрителей и читателей, какие особенности в этом приеме являются ключевыми, но и как раскрывается психология З. Фрейда в произведениях киноискусства.

Фрейдизм – философское направление в психологии, которое занимается изучением глубинной психологии и психоанализом, для того, чтобы познавать и корректировать отдельную личность. Так, философия фрейдизма включает в себе такое направление психологической науки, где проблема различных комплексов и особенностей взрослого человека сводится именно к половому инстинкту. В книге «Жуткое» З. Фрейд раскрывает теорию фрейдизма, которая формировалась, когда Фрейд работал с психическими патологиями человека, основное направление из нарушений которых было представлено различными видами неврозов и истерических отклонений.

Фрейдизм в психологии раскрывался именно на биологических принципах, в которых инстинктивное влечение появляется из-за внутреннего раздражения. Механизм любого поведения и мотивации обуславливался тем, как быстро и эффективно человек может удовлетворить любую возникающую потребность или снизить негативное воздействие внешних факторов. Отсюда же было выделено и нормальное состояние психики, где здоровье оценивалось как спокойствие и равновесие, а неспособность удовлетворить собственное желание или невозможность человека найти варианты, которые помогут восстановить потерянные силы, рассматривалось как невротическое нарушение гомеостаза. Психолог изучает идею фрейдизма в создании особенных условий сублимации желаний и энергий, которые можно разрушительно осуществлять по прямому назначению или если нет возможности для реализации. Сублимация имеет значение реализации полученной энергии, которая всегда появляется при возникновении потребности, как ресурса для реализации, при помощи такого механизма объясняются и реализуются творческие и гениальные возможности людей[53].

Всё стремление психики по идеям фрейдизма сводится к получению удовольствия. Чтобы понимать какой уровень следует удовлетворить, личность была разделена на структуры, воздействие которых на сознательное понимание законов действия, отличается и имеет разную степень для самой личности.

Уровень Ид – выступает самым примитивным и подсознательным, его ещё можно называть животным. Потому как все желания и стремления личности являются лишь продиктованными механизмами выживания, которые практически нельзя осознать, хотя они имеют достаточно сильное влияние.

Основная цель уровня Ид заключается в достижении удовольствия, причём без учёта окружающей действительности и социальных моментов – главный двигатель находится внутри. Уровень эго является переходным и необходим для того, чтобы возникшие потребности неосознаваемого уровня как-то реализовать в сложившихся условиях. Это своеобразный структурирующий компонент. Так, позднее появляется Супер -Эго, функцию этого понятия Фрейд заключает в выполнении контроля и надзирательства, над социальной частью личности, которая должна постоянно думать о последствиях тех или иных действий.

Основы фрейдизма сводятся к тому, чтобы максимально усилить эго человека, как переходящей и связующей структуры, именно оно способно предотвратить развитие неврозов, осуществить достижение желаемого, сохранить социальность. Напряжение, нарастающее у личности под давлением внешних сил: требования и запреты общества, осуждение и стыд и внутренних побуждений: интимные желания, биологические стремления, которые могут привести либо к нарушению психического гомеостаза, либо к выработке психологических защит. Когда психика не справляется с различными отклонениями, то личность попадает в клинику патологий, если же ещё имелись ресурсы, то строятся защиты, немного искажающие реальность и делающие её доступной для выживания[55].

Так, в книге «Введение в психоанализ» австрийского невролога З.Фрейда было выявлено, что большое количество американских режиссеров

задумывались о том, что человеку, погружившемуся в гипнотическое состояние, можно задать определенную психологическую установку, которую он должен обязательно исполнить. Был проведен эксперимент, что если спросить у человека, который был под гипнозом, о причине его тех или иных действиях, он обязательно найдет аргументы, объясняющие его поведение. Основываясь на этом факте, можно сделать выводы о том, что человеческое сознание может самостоятельно подбирать объяснения к различным действиям, даже в том случае, когда для объяснений нет особой нужды[53].

В исследовании «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино» русский исследователь А.Ю. Ионов пишет о том, что модели психоанализа находят свое применение в художественном приеме «саспенс». Действительно, то, что психоанализ включает в себе процесс вытеснения бессознательное подавленных желаний. Также данный метод позволяет большую свободу интерпретации, и это позволяет найти глубинные, бессознательные смыслы кинопроизведений. Многие режиссеры, психологи, социологи были уверены в том, что особенности фрейдистского психоанализа отлично подходят для раскрытия фильмов с приемом «саспенс», именно поэтому в американском кинематографе 1960-1970 гг. появляется множество кинопроизведений, посвященных изучению психоанализа[14].

Русский журналист и кинокритик Д. Комм в книге «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» повествует о том, что представление невролога Фрейда о жутком как о чем-то, должно всегда оставаться чем-то тайным, завуалированным, что будет привлекать зрительскую аудиторию. Увиденное на экране зрителем, не должно казаться видимым, неназываемое не хочет, чтобы его называли, ведь, чем ближе герой подходит к разгадке тайны, тем страшнее ощущается неотвратимость наказания за это[23].

В статье американского писателя С. Кинга «Фрейд – король ужасов» рассматривается влияние учения Фрейда на самого успешного американского писателя. Изучение компонентов человеческой психики и основных мотивов,

которые движут поступками людей, сделало Кинга королем ужасов, корни которых крепко держатся и управляют нашим бессознательным. Важно подчеркнуть тот факт, что психоанализ помогает раскрыться такому кинематографическому приему, как «саспенс». Так, множество писателей и режиссеров приобрели нового «союзника» для манипулирования общественным человеческим сознанием[20].

Ксения Корбут в статье «Психоанализ о кино и кино о психоанализе» продолжает изучать психоанализ в американском кинематографе. Кроме того, автор выделяет, что разрешение Эдипова конфликта являлась одной из центральных тем в американском кинематографе. Также в кинематографе становится важно изучение именно личности отдельной от общества — тема удовлетворения идеального Я. Корбут повествует, что психоаналитическая критика фильмов начинается именно с анализа кинопроизведений, как некоторую форму литературы. Также некоторые кинокритики оспаривают такую форму анализа, ведь герои таких фильмов являются выдуманными, следовательно, такой анализ может не только вводить в заблуждение, но, и обречен на несостоятельность с самого начала. Также согласно утверждению Фрейда страх является ничем иным, как тревожностью потерять некий ценный, принадлежащий определенному человеку объект, с которым ассоциируется спокойствие, безопасность и стабильность существования субъекта[24].

С.М. Мейксин в исследовании «Критика психоанализа З. Фрейда» пишет о том, психоаналитическая теория личности Фрейда, утверждает, что поведение человека раскрывается через составные части ума: я, эго и Супер-Эго. Автор пишет, что в формировании поведения и становления личности является большое значение роли бессознательных психологических конфликтов. Но, по мнению австрийского невролога, характер конфликтов я, эго и Супер-Эго меняется вместе с тем, как личность растет от ребенка к взрослому человеку. Также автор пишет, что методы Зигмунда Фрейда находились под большим общественным влиянием и могли управлять сознанием одной определенной

личностью, что в дальнейшем будет раскрываться через призму американского кинематографа 1960-1970-х годов[35].

Т.В. Черняновская в исследовании «Возможности метода толкования сновидений в исследовании особенностей восприятия фильмов ужасов и мистики» раскрывает метод «Толкования снов» Фрейда, который позволяет наиболее эффективно проникнуть в сферу бессознательных вытеснений потребностей, фантазий, комплексов человека. Также в кинофильмах с кинематографическим приемом «саспенс», подобно и сновидению присутствует яркая эмоциональная окраска, вызванная кажущейся бессмысленностью, фантастичностью и причудливостью образов. Зрителей привлекает появление в кадрах причудливых образов, пугающие изменения, оживление умерших, что может происходить и тогда, когда человек спит и видит сны. Черняновская, согласно Фрейду, рассматривает феномен «жуткого» с позиции психоанализа с двух разных сторон: есть жуткое, которые переживает личность и жуткое, которое лишь представляют. Также, изучая интерес к просмотру фильмов ужасов, автор выясняет, что страх возникает в правом полушарии головного мозга и заставляет наш организм выбрасывать в кровь адреналин. Так, вслед за адреналином вырабатывается другой гормон – допамин, что называется гормоном удовольствия, а именно когда страх отступает, к зрителю приходит радость[56].

В книге «Жуткое» З. Фрейд раскрывает сущность психоанализа, который предлагает четкие схемы, такие, например, как Эдипов комплекс или процесс вытеснения в бессознательное подавленных желаний. Поэтому, эти схемы прекрасно ложатся на многие вымышленные сюжеты в произведениях киноискусства. Вторая особенность заключается в том, что психоанализ предполагает большую свободу интерпретации, и это зачастую позволяет находить определенные глубинные, бессознательные смыслы кинопроизведений[54].

Рассматривая взаимодействие сознания и бессознательного, психиатр Фрейд в книге «Я и Оно» старался показать содержание бессознательного,

процессы, которые происходят в другой стороне сознания. Показывая соотношение между сознанием и бессознательным, Фрейд говорил о трех инстанциях психики, таких, как: сознание, предсознательное и бессознательное. Сознание Фрейд понимал, как актуальное состояние нашей психики. Мы осознаем в данный момент тот круг предметов и явлений, который существует перед нами. Так, он сравнивает сознание человека с лучом света фонаря или свечи, которые высвечивают на определенные предметы, которые нам важны, включая и нас самих, так, Фрейд понимает самопознание[55].

Некоторые убеждения Фрейда разделял и швейцарский психолог, философ К. Юнг, а именно, теорию коллективного бессознательного. Юнг упрекал Фрейда за то, что у него бессознательное представляет своего рода подземелье, в которое сбрасывают что-то не нужное, страшное, которое, правда, потом стремится вернуться обратно. В книге «Человек и его символы», при разработке своей концепции Юнг опирался на учение о карме, реинкарнацию и парапсихологические феномены. Он исследовал восточные религиозные культы, в которых личностное начало раскрывалось лишь в архаической стихии коллективного бессознательного. По его мнению, сознательное и бессознательное находятся в гармонии с друг другом. Дисгармоничность современного человека наступает тогда, когда происходит вытеснение этих сил коллективного бессознательного, с отрывом от своих корней – тогда от человека остается лишь пустая оболочка, его Эго, которое утратило связь с почвой[60].

Также, изучая интерес зрителей к киноискусству, австрийский психиатр Зигмунд Фрейд повествует о том, что наслаждаясь просмотром кинопроизведений, человек наслаждается именно тем, что может реализоваться в нем самом: вытесненные влечения, запретные желания и подавленные сознанием комплексы. Притом, что зритель получает эстетическое наслаждение, от удачно выбранной формы произведения и его глубокого содержания.

Именно так, Фрейд в книге «Введение в психоанализ» подчеркивает, что режиссер приводит зрительскую аудиторию в состояния наслаждения, когда угадывает наши собственные фантазии и умело управляет ими. Так и происходит с выбором кинофильмов для личного просмотра, те, кто предпочитает именно категорию фильмов с приемом «саспенс», по мнению психоаналитика, таким образом, реагируют на бессознательные травмы перинатального уровня. Ведь, не имея возможности выхода, эти травмы приводят к тотальной тревожности, немотивированным паническим состояниям[53].

В книге «Психология в кино: Создание героев и историй», Т. Салахиева–Талал выделяет, что бессознательное – огромная область, в которую вытесняются все наши тайные мысли, желания, эмоции или воспоминания, которые несут в себе ту или иную угрозу. Ведь, в бессознательном происходит борьба эроса, а именно любовным влечением и танатоса, то, что привлекает человека к разрушительным действиям и смерти. Именно в бессознательном раскрываются все тайные сексуальные и агрессивные желания, которые являются противоречивыми для общественной морали. Автор пишет, что раскрыться бессознательное может в фильмах ужасов, где в различные темные помещения или подвалы, «заставляют» спуститься главного героя, без какой-либо на то веской причины, по каким-то делам, хотя все, прекрасно понимают, что ничего доброго там не ждет героя.

Таким образом, Салахиева–Талал приходит к выводу о том, что все тотемное и пугающее, неизвестное ассоциируется с животной иррациональной силой, в чем и заключается опасность бессознательного. Самое главное, что выделяет автор, скрывается в том, что бессознательное не поддается человеческому сознанию, но выступает главной движущей силой разных действий и поступков, что может проявляться в наших сновидениях, невротических симптомах и даже в творчестве[45].

В качестве прижизненного механизма или predisposition для формирования расстройства американский психоаналитик Н. Мак–Вильямс в

своей работе «Психоаналитическая диагностика» упоминает такую специфику семейного воспитания, в котором родители, не осознанно, уделяют мало времени тому, чтобы учить ребёнка выражать свои эмоции через слова. Такая своеобразная низкая осознанность испытываемых эмоций у членов семьи. Так же иногда характерно наличие высокого материального положения у семей, в которых выросли дети с асоциальным расстройством личности[33].

В книге «Сновидения кино и психоанализ» российский психоаналитик и философ В.А. Мазин рассматривает кино и психоанализ, как два окна, которые попадают во внутреннее устройство идеологического аппарата, как два способа работы с бессознательным у отдельной личности. Философ выделяет общий подход для кинематографа и психоанализа – с этой точки зрения механизмы, функционирующие в кино и психоанализе, принципиально одни и те же. То есть, кино и психоанализ являются неразлучными и дополняющими друг друга, средствами общественного управления и познания[32].

В книге «Воображаемое означающее. Психоанализ и кино» французский критик К. Метц рассматривает еще один возможный способ анализа кино, который совмещает в себе лингвистику и психоанализ, но нечто большее заключается в том, кинематограф, наконец, получает право на высказывания. Не просто говорить о кино теоретически, но посмотреть, как само кино меняет не только восприятие зрителей, но и теоретический аппарат исследователей. Вовсе не случайно, что в качестве возможного теоретического языка автор выбирает именно психоанализ, поскольку он, с одной стороны, имеет дело именно с бессознательным, а с другой – критичен в отношении психологии с ее предположением о едином и неделимом "я". Метц продолжает теорию исследователей о том, что кино и психоанализ раскрываются вместе интереснее и выразительнее[36].

В книге «Я и Оно» З. Фрейд только начинал изучать феномен человеческой личности, одной из главенствующих его идей была концепция о неосознаваемых психических процессах. Но по мере работы известный учёный несколько пересмотрел свою концепцию и ввёл в исследование личности три

новых термина: Ид, Эго и Супер-Эго, где Ид подразумевает собой врожденные, инстинктивные аспекты личности человека; Эго заключается в себе психический аппарат, помогающий человеку принимать различные решения; Супер-Эго – обозначает с латинского языка «сверх-я», таковой личность не рождается, а становится в процессе социализации.

Супер-Эго является последним компонентом развивающейся личности. Помимо всего прочего, Зигмунд Фрейд разделил Супер-Эго на две отдельные подсистемы – это Совесть и Эго-идеал. Совесть приобретается через родительские наказания и связана с тем, что считается «непослушным поведением». В нее же входят: появление чувства вины, наличие моральных запретов и способность к самокритике. Эго-идеал выступает в качестве некоторого поощрения, формирующееся из одобрений и высоких оценок значимых людей.

Супер-Эго можно считать сформированным окончательно лишь тогда, когда контроль родителей уступает место самоконтролю. Супер-Эго стремится к тому, чтобы окончательно затормозить проявления всех социально осуждаемых импульсов, исходящих от Ид, и направляет человека к совершенству в мыслях, словах и действиях, убеждая Эго в том, что идеалистические цели преобладают над реалистичными[55].

В словаре «Энциклопедический словарь по психологии и педагогике» в содержательном отношении Супер-Эго олицетворяет собой психическую инстанцию, воплощающую родительский авторитет, самонаблюдение, идеалы, совесть. В метафорическом значении Супер-Эго выступает в качестве внутреннего голоса или даже в некотором роде даже судьи.

Многие современные психоаналитики считают, что формирование Супер-Эго начинается в более раннем возрасте ребенка, на доэдипальной стадии его развития. Так или иначе, образование Сверх-Я представляется важным этапом инфантильного развития, оказывающим существенное влияние на мышление и поведение взрослого человека[59].

В статье «Функции Супер-Эго» австрийский психоаналитик О. Кернберг продолжает рассматривать такой термин, как Супер-Эго, изучая его различные функции. Автор выделяет, что между двумя супругами возникает родственная задача – противостоять угрозе того, что примитивные функции Супер-Эго одного из партнеров ввергнут в царство ужаса их обоих. Здесь мы входим в сферу психопатологии развития садистического Супер-Эго у одного или обоих партнеров, ведущего к садомазохистическим отношениям. Но есть и позитивная сторона проекции функций Супер-Эго на партнера является возможность использовать партнера в качестве советчика и защитника, источника утешения после нападков извне и уверения в собственной ценности. Имеет значение то, каким образом один партнер идеализирует другого: мужчина, женившийся на женщине, чье восхищение укрепляло его самооценку, не может позднее опираться на ее восхищение, потому что он обесценил ее [18].

Роль психоанализа в произведениях киноискусства с художественным приемом «саспенс» заключается в некотором объяснении влияния на жизнь человека подсознания, его роль в судьбе каждого самостоятельного индивида и последствия проявлений бессознательной информации в повседневной жизни. В книге «Сознание, личность и общество» Д.Г. Мид повествует, что именно психоанализ в кинематографе может рассказать о тех или иных несовершенствах и комплексах индивида. Появляясь в кинематографе комплексы Эдипа и Электры, перестают быть устрашающими для зрителей, а, наоборот, люди хотят узнавать их еще больше и могут изменить личностное отношение к личностям, с такими комплексами. Как доказывают современные иностранные учёные, понятия комплекса очень тесно связано с философией, потому что неполноценность может проявляться от недостаточного соприкосновения индивида с культурой своего народа, что порождает отсутствие индивидуальности, признаков сознательной самостоятельности и тому подобного[37].

В книге «Фрейдизм о поведении человека» Петров И.Ф. рассматривает концепцию личности по З. Фрейду, в его структуре личности существуют три основных компонента: Оно, Я и Сверх-я. Оно выступает в образе арены, которым управляют вытесненные бессознательные инстинкты и подчиняются принципу получения удовольствия. Я, с одной стороны, преследует бессознательные инстинкты, а с другой оно исполняет нормативы и требования реальности. Сверх-Я представляет собой некую совокупность моральных устоев общества, выполняет роль «цензора»[41].

В работе «Психологические воззрения Б. В. Зейгарник» Н.В. Золотова выделяет, что Эго находится в конфликте, ибо требования Ид и Супер-эго несовместимы, исходя из этого, Эго должно постоянно прибегать к защитным действиям: вытеснению и сублимации, снятие внутреннего напряжения. Для осуществления разнообразных функций форм деятельности психолог изучает систему специфических механизмов, которые принадлежат вытеснению, проекции, регрессии и сублимации, так, организм рассматривается исследовательницей, как сложная энергетическая система, управляемая законом сохранения энергии. Поэтому если либидо, которое отвечает за психическую деятельность человека – либидозную и агрессивную, остается остановленным в одном из своих проявлений, оно должно неизбежно произвести какие-то другие эффекты. Супер-эго обеспечивает социальную преэминентность этих эффектов, но если это ему не удастся, конфликт между Ид и Супер-эго приобретает обостренный характер и нормальное функционирование системы нарушается, заблокированное либидо находит свое выражение в симптомах болезни, невроза[12].

После проведенных исследований становления и роста личности З. Фрейда, появляется новая научная дисциплина в гуманитарных науках – социальная психология, которая была направлена на изучение не отдельной личности, развивающейся в обществе. Социальная психология – такой раздел психологии, изучающий поведение человека в обществе, рассматривающее психические явления, происходящие во время взаимодействия различных групп

людей. То есть она исследует закономерности поведения людей, входящие в состав различных групп, их мысли друг о друге, как они влияют друг на друга при этом, как относятся друг к другу.

Уникальность данного направления состоит в том, что она находится между социологией и психологией. Её нельзя отнести ни к одному из этих направлений. Она скорее является объединяющей. Дело в том, что психология рассматривает больше личностные аспекты и социальные ситуации, социология — внеличностные и социальные процессы, которые определяют поведения человека. Объектом изучения социальной психологии являются, как внутриличностные, так и внеличностные аспекты.

Социальная психология ставит перед собой задачи проследить за поведением и формированием личности в обществе, группе и социуме, так предметом исследования социальной психологии является отдельная личность, находящаяся среди людей, она занимается наблюдением за социальными группами, формирующимися в обществе. Социальная группа рассматривается как функциональная единица, имеющая интегральные психологические характеристики, такие как групповой разум, групповая воля, групповое решение [53,54,55].

Американский психолог Д.Б. Уотсон в книге «Психология глазами бихевиориста» повествует, что психология, которую рассматривают бихевиористы, представляет собой чисто объективную и экспериментальную отрасль естественных наук, задачей которой является прогнозирование поведения и управление этим поведением. Согласно Уотсону, нет никакой разделительной черты между человеком и животным. В целом, такая психология, как наука о поведении происходит из базового принципа, выраженного формулой стимул—реакция и должна иметь дело только с актами типа мышечных движений или действий желез внутренней секреции.

Все, что происходит внутри человека, изучить невозможно, именно поэтому у ученых появляется интерес познать то, сокрытое непознанное, находящееся изнутри, индивидуума. Объективно изучать, регистрировать

можно только реакции, внешние действия человека и те стимулы, ситуации, которые эти реакции обуславливают. И задача социальной психологии заключается в том, чтобы по реакции определять вероятный стимул, а по стимулу предсказывать определенную реакцию [52].

Американский психолог Г. Оллпорт в книге «Личность: психологическая интерпретация» рассматривает положение о том, что индивидуум выступает в качестве открытой и развивающейся системы. Он исходил из того, что личность является, прежде всего, социальное существом, а не биологическим, потому как оно не может формироваться без контакта с социумом и окружающими людьми. При этом психолог подчеркивает, что общение личности с общественностью является не стремлением к уравниванию со средой, а межличностным общением или взаимодействием. Таким образом, он резко возражал и против общепринятого в то время постулата, что развитие личности представляет собой адаптацию, приспособление человека к окружающему миру. Он доказывал, что в основе развития человеческой личности лежит как раз потребность взорвать равновесие, достичь новых вершин, то есть удовлетворение потребности в постоянном развитии и совершенствовании.

К важнейшим заслугам Оллпорта относится и то, что он одним из первых заговорил об уникальности каждого человека. Он утверждал, что каждый человек является особенным и необыкновенным, ведь он выступает в роли носителя своеобразного сочетания качеств, потребностей, которые Оллпорт называет словом «черта». Психолог выделяет черты, которые стимулируют поведение человека и представляют собой врожденные, генотипические, а инструментальные помогают формироваться поведению и формируются в процессе жизни человека, они являются фенотипическими образованиями. Именно набор таких личностных черт и составляет ядро самого человека и придает ему единственность и неповторимость [38].

Американский психолог К.Р. Роджерс в книге «Становление личности. Взгляд на психотерапию» выделяет гуманистическую теорию личности,

которая подчеркивает важность тенденции к самореализации в формировании Я-концепции, автор данной теории пишет о том, что потенциал человека является уникальным и развивается в зависимости от каждого отдельного человека. Психолог повествует в своей теории о том, люди хотят чувствовать, переживать и вести себя так, чтобы просто соответствовать, сложившемуся представлению о себе в обществе. Чем ближе самооценка и идеальное я, тем последовательнее и адекватнее люди и тем больше они думают, над тем, что они имеют. Теория Роджерса формируется и фокусируется на индивидуальном выборе, он подчеркивает личностную свободную волю, самоопределение, ведь, каждый индивидуум обязан стать лучшим человеком собственной жизни.

Гуманистическая психология подчеркивала активную роль человека в формировании его внутреннего и внешнего мира. Роджерс продвинулся в этой области, подчеркнув, что люди являются активными и творческими существами, которые живут в настоящем и субъективно реагируют на восприятие, отношения и встречи, которые происходят в настоящее время. Он придумал термин «тенденция к обновлению», который относится к основному инстинкту, который люди должны достигать своих максимальных возможностей. Посредством личностно-ориентированного консультирования и терапии и научных исследований, Роджерс сформировал свою теорию развития личности [68].

В книге «Сознание, личность и общество» американский философ, социолог Д.Г. Мид выражает идеи прагматизма и рассматривает человеческое "Я", которое имеет социальную природу и формируется в ходе социального взаимодействия в обществе. По мнению Мида, личность является продуктом социального взаимодействия. В процессе взаимодействия выражение лица, отдельные движения, жесты, которые напоминают «символы», вызывают определенные реакции у собеседника. Следовательно, значение символа или значимого жеста следует искать в реакции того лица, которому этот символ адресован. Мид также выделяет несколько структур личности: Я, Меня и самость, которые составляют основные положения при формировании

отдельной личности, где Я выступает в роли творческого импульсивного начала, Меня – нормативное Я, которое выступает в виде внутреннего социального контроля, а самость заключает слияние этих двух активных взаимодействий Я и Меня [37].

Таким образом, можно сказать, что кинематографический прием «саспенс» имеет психолого-философские обоснования: американские режиссеры в 1960-1970-х гг. были озадачены тем, чтобы проследить за хрупким внутренним миром современного человека, который представляется слабым и незащищенным от агрессии общества. Исследователи выяснили, что различные психические заболевания можно заметить лишь, сопоставляя отдельного человека, страдающего психическими расстройствами, в обществе, которое окружает его, что помогает увидеть, какое общественное поведение является нормальным, а какое отклоняющимся от него. Поведением личности в социуме начинает заниматься социальная психология, а затем и американский кинематограф 1960-1970-х гг. Так, развиваясь, психоанализ и прием «саспенс», находят множество общих тем и феноменов, которые можно раскрыть, взаимодействуя друг с другом. Американский кинематограф 1960-1970-х гг. выявляет и помогает раскрыться эмоциональному состоянию, которое уже содержится в бессознательном и во внутреннем мире зрителя, что было ранее скрытым и неизведанным.

Общие выводы к первой главе:

В первой главе произведена попытка анализа понятия и характерных признаков «саспенс» как художественного приема в американском кинематографе 1960-1970-х гг.

- художественный прием «саспенс» в кинематографе имеет значение волнения, тревоги, беспокойного отсутствия. Так, «саспенс» способен не только заинтересовать или напугать зрителя, но и управлять его сознанием, а в дальнейшем, оказывать психологическое воздействие на зрителей благодаря определенным приемам: использованию

определенной музыки, нужного расположения кадра, крупным планам и реалистичной игре актеров;

- социокультурная ситуация в 1960-1970-е годы в американском обществе, оказало влияние на формирование тем и проблем, которые демонстрировались в кинематографе США. В период 1960-1970-х годов в американском обществе кинопроизведения фиксируют сдвиг, не только в идеологическом, но и индивидуальном, и общественном сознании. Роль кинематографа становится важной для общества США, несмотря на то, что восстания молодежи прекратились внезапно, но оставили глубокий след «эпохи глобальных изменений» в американском сознании людей.
- кинематографический прием «саспенс» находит отражение в американском кинематографе 1960-1970-х годов и определяется кинематографическими исследователями и кинокритиками как механизм эмоционального воздействия на зрителя. Ведь, при помощи приема «саспенс» и особенностей построения кинопроизведения, американские кинематографисты 1960-1970 гг. стремятся дополнительно воздействовать на эмоциональный фон зрителя, способствуя возникновению катарсиса и его глубинному восприятию;
- прием «саспенс» развивается во взаимодействии с психолого-философским обоснованием, так, множество американских режиссеров в 1960-1970-х гг. ставили перед собой задачу: проследить за хрупким внутренним миром современного человека, который представляется слабым и незащищенным от агрессии общества. Психоанализ и прием «саспенс», развиваясь вместе, находят множество общих тем и феноменов, которые можно раскрыть, лишь, взаимодействуя друг с другом.

2 ПРИКЛАДНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРИЕМА «САСПЕНС» НА МАТЕРИАЛЕ АМЕРИКАНСКИХ КИНОПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЬФРЕДА ХИЧКОКА

Данная глава посвящена изучению кинопроизведений американского кинорежиссера Альфреда Хичкока как репрезентантов его творчества, с целью раскрытия уникальности художественного приема «саспенс» в американском кинематографе 1960-1970-х годов.

Кинофильмы «Психо» 1960года, «Птицы» 1963года и «Безумие» 1972 года, рассматриваются посредством проведения метода философско-искусствоведческого анализа разработанного в теории искусства В.И. Жуковским, согласно которому, каждое произведение киноискусства выстраивает свой диалог со зрителем, осваивая уровни художественного образа: материальный, индексный и иконический[11].Философско-искусствоведческий анализ направлен на выявление художественного смысла и основной идеи произведения киноискусства: эгоцентризм, социцентризм, космоцентризм, в которых отражается способность произведения киноискусства выводить зрителя на более высокую или, наоборот, низкую степень общения с кинофильмом и миром, в целом.

В книге «Коммуникативные основы художественной культуры» теория Жуковского, продолжает развиваться его последователем кандидатом философских наук М.В. Тарасовой. В этой работе подробно рассматривался механизм общения произведения киноискусства и зрителя и роль художественной коммуникации в отношении человека с миром. Так, в последствие метода философско-искусствоведческого анализа М.В. Тарасова применяла его относительно произведений киноискусства. Таким образом, данная методология будет применена при анализе кинофильмов режиссера Альфреда Хичкока, что поможет раскрыться художественному приему «саспенс» и его особенностям в американском кинематографе 1960-1970 годов[48].

2.1. Особенности творческих приемов в кинематографической деятельности Альфреда Хичкока

Данный параграф посвящен анализу кинематографической деятельности Альфреда Хичкока, с целью выявления особенностей творческих приемов в кинематографе США 1960-1970-х гг.

Альфред Хичкок – британский и американский кинорежиссер, продюсер и сценарист. До 1939 года работал и создавал кинофильмы в Великобритании, позднее переехал в США. В книге «Альфред Хичкок» П. Акройд раскрывает особенности творчества кинорежиссера: умение создавать напряженное и затяжное действие в произведении киноискусства, развитие новых кинематографических жанров, ведь американский режиссер мог снимать комедийные фильмы, а затем «переключиться» на кинопроизведения ужасы или вовсе увлечься психологическим детективом. Идеи и фантазии, связанные со страхами Хичкока происходили еще из детства. Автор пишет, что увлеченность сюжетами собственных кинопроизведений или сочинение череды, сменяющихся сцен, что, постоянно сопровождало фантазии режиссера о нападении или личной катастрофе[61].

Важной особенностью творчества американского кинорежиссера А. Хичкока выступает кинематографический прием «саспенс», который можно создать при помощи шока, вызванного у зрителя или, нагоняя ощущение тревоги и страха за персонажей в кинофильме. Так, в статье «Саспенс, блондинки и макгаффин: из чего состоит мир Альфреда Хичкока» О. Ринк выделяет, что в творчестве Хичкока важным было изображение идеальной и красивой женщины. Классическая «хичкоковская женщина» достаточной спокойная, внешне идеальная богатая блондинка, которая на деле оказывается ловким сыщиком и дает отпор своему противнику. При всем этом, сам режиссер утверждал, что светловолосые женщины лично ему не сильно импонируют, но они лучше выглядят на черно-белой пленке. Немного позже, Хичкок вводит новое понятие «чистого кинематографа», которое должно

полностью использовать потенциал медиума и не вторит словесному повествованию. Для того, чтобы кинофильм соответствовал стандартам «чистого кинематографа», нужно было эмоции передавать при помощи операторской работы и монтажа[67].

В книге «Мир Альфреда Хичкока» М. Жежеленко и Б. Рогинский повествуют о том, как история детства режиссера отражает психоаналитические теории Зигмунда Фрейда. Уже ребенком, режиссер познал на себе самом, что же такое страх: однажды по просьбе его отца, совсем маленького Альфреда посадили в настоящую тюремную камеру – для сурового наказания. В восемь лет мальчик был отдан в иезуитский колледж, где провел шесть лет: главным чувством, которое прививали учащимся, был страх – перед преподавателями, перед Церковью или перед дьяволом. Позднее, все страшные воспоминания, начинают «всплывать», когда Хичкок снимает собственные картины [10].

Особое внимание в творчестве кинорежиссера уделяется становлению авторского стиля, который раскрывается через различные приемы, методы и творческие находки, а также особенный интерес к психоанализу – все это, помогало оказывать эмоциональное воздействие на зрительскую аудиторию. В статье «Ночное действие в фильмах А. Хичкока» кандидат культурологии Л.В. Попова пишет, что Хичкок умел создавать напряженные сцены и нагнетал обстановку, происходящую в кинофильме, при помощи шумов и различных звуков, которые заменяли всякое музыкальное сопровождение. Автор выделяют тот факт, что в произведениях киноискусства Хичкока вместо речи и диалогов героев, есть «вещи», которые без ненужных слов и так «расскажут» зрителю о персонажах, появляющихся на экране [42].

Таким образом, важным творческим приемом Альфреда Хичкока выступает кинематографический прием «саспенс», который раскрывался в американском кинематографе 1960-1970-х гг. Благодаря заинтересованности режиссера к психологии Хичкок, в собственных кинофильмах «проникал» в глубины человеческой психики и пытался понять поведение отдельной

личности в обществе. Работая с приемом «саспенс» режиссер разнообразил творческие приемы: аудиовизуальные средства, которые усиливают эффект, крупные и длинные планы, четкий монтажный ритм, что раскрывает особенности авторского стиля Альфреда Хичкока в американском кинематографе 1960-1970-х гг.

2.2. Философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Психо» (1960г.) Альфреда Хичкока

Данный параграф посвящен философско-искусствоведческому анализу кинопроизведения «Психо» (1960г.) Альфреда Хичкока, с целью выявления признаки кинематографического приема «саспенс» в кинематографе США 1960-1970-х гг.

Произведение киноискусства «Психо» было снято в 1960 году, в жанре психологического хоррора, детектива, по мотивам одноименного романа американского писателя Роберта Блоха. В детективе «Психо» раскрывается художественный прием «саспенс», который «повествует» историю, о жизни человека, с раздвоением личности и несколькими героями, попавшими к нему случайно или роком судьбы. Жизнь Мэри идет не так, как когда-то она мечтала. Работа не доставляет радости, а роман с мужчиной, вряд ли, когда-нибудь закончится свадьбой. С тяжелым сердцем девушка уезжает из города, а напоследок, решается остановиться в тихом мотеле у дороги. Где и завязывается действие кинофильма, когда Мэри знакомится владельцем мотеля Норманом, достаточно подозрительным и неоднозначным молодым человеком, ведь парень демонстрируется перед зрительской аудиторией странным и подозрительным не сразу. Именно в этом произведении киноискусства объясняется буквально каждый шаг преступлений, которые совершает главный герой. Так, в конце кинофильма появляется психиатр, который объясняет мотивы поведения убийцы, благодаря теории Зигмунда Фрейда.

Философско-искусствоведческий подход к анализу произведения киноискусства способствует рассмотрению кинофильма согласно четырем знакам построения киноленты: материальный, индексный, иконический и символический.

Материальный статус произведения киноискусства характеризуется знаковой вещественностью, которая доступна основным органам чувств человека. Анализ материальной стороны фильма предполагает вычленение таких знаков, как цвет, свет, композиция кадра, операторская работа и музыкальное сопровождение.

Цвет в кинофильме «Психо» характеризуется наличием темных цветов, в основном оттенков черного и белого, ведь других цветов, в кинокартине нельзя наблюдать, ведь она представлена в черно-белых тонах. В книге «Живопись светом в творчестве Витторио Стораро» А.И. Исмаилов пишет, про значение цветов в кинофильмах. По мнению итало-американского оператора Витторио Сторраро, можно определить следующие значения цвета в кинопроизведении «Психо»: черный цвет олицетворяет все бессознательное, первое цветовое впечатление, защиту от всего окружающего мира и, конечно же, начало и конец жизни. Именно этот цвет начинает погружение зрителя в пространство кинопроизведения. Зритель уже на первых этапах знакомства с кинофильмом начинает испытывать напряжение, но не может «отключиться» от просмотра. Белый цвет визуализирует пространство пустоты и безжизненности, также это цвет сопровождает чувство достижения цели, выход сознания на уровень прозрения. Цвет, будучи материальным знаком, открывает цветовую концепцию кинопроизведения, а также рассматривает внутренние смыслы кинокартины [15].

Свет как материальный знак, также исследуется в движении, что позволяет зафиксировать общие тенденции развития этого художественного приема, в рамках конкретного кинопроизведения. Свет и тень – неотъемлемые составляющие цветовой карты фильма. Так, например, в кадре, где Мэри приезжает в гостиницу, которую встречает по дороге. Появляется тень, которая

то и дело, наблюдает за действиями девушки, что создает эффект переживания и даже спокойная обстановка в кинофильме, «не оставляет» зрителя в покое.

Композиция кадра может показаться закрытой, что подчеркивается пребыванием главных героев сначала в офисе, затем в автомобиле и наконец, в гостинице, это необходимо для создания нужной обстановки и нужного эмоционального состояния у зрителей. Но, в кинофильме преобладающим является открытое пространство, в котором линии объектов направлены за пределы кадра. Здесь линии взглядов, рук, тел или предметов будто стремятся за пределы кадра. Так, киноповествование раскрывается не в одном кадре, а в их последовательности. Для создания открытого пространства можно использовать диагональные линии. Такой вид пространства отлично подходит для создания динамичных сцен — когда стоит задача держать зрителя в напряжении.

В этом произведении киноискусства проделана колоссальная операторская работа: камера является легкой, подвижной, для того, чтобы быстро «схватывать» все происходящее на экране. Так, кинокамера выступает не только наблюдателем, в произведении киноискусства, но и свидетелем, происходящих событий, которая смотрит на происходящее с интересом или даже, с некоторым вуайеризмом. Режиссер выбирает несколько планов: крупные, средние и общие, для создания напряженной обстановки и демонстрации эмоций и настроений героев. Для общих планов было использовано открытое пространство с широким углом съемки. Средний план демонстрирует предметы более детально, поэтому для него подходит пространство с четкими линиями взаимодействия объектов. На крупном плане герой расположен в сюжетном центре кадра.

Музыка и фоновые звуки являются важной основой в кинопроизведении. Неспроста, когда только начинается действие кинофильма, начинает звучать быстрая, ритмичная музыка, которая буквально заставляет зрителя, ожидать что-то страшное и неожиданное в сюжете кинофильма. Музыка для фильма «Психо» написал американский кинематографический композитор Бернард

Херрман, который сотрудничал с режиссером значительное время. Музыкальное сопровождение играет ключевую роль в создании драматического напряжения на протяжении всего фильма. Композитор со струнным оркестром создал нервную атмосферу беспокойства, которая помогла Хичкоку напугать людей. Что самое интересно, две самые страшные сцены фильма – легендарная сцена в душе и сцена, где детектив Арбогаст поднимается по лестнице, совершенно не страшные, если смотреть их без звука.

Таким образом, материальный статус кинофильма «Психо» раскрывает особенности кинематографического приема «саспенс»: создается эмоциональное напряжение зрителей, которое достигается при помощи того, что на экране многое остается «загадкой» для зрительской аудитории и может быть разгадано, лишь в конце кинопроизведения. Невозможно найти что-то более страшное, чем то, что «рисует» себе человеческое воображение. Медленный подъем по лестнице, медленно открывающаяся дверь и так далее – все это, так или иначе, было впоследствии использовано во множестве фильмов того же кинематографического приема «саспенс». В этом кинофильме режиссер выполняет главное требование художественного приема «саспенс»: кинопроизведение держит в напряжении и в беспокойстве зрителя, до самого конца.

Отдельные индексные знаки выступают носителями определенного сообщения, направленного на привлечение внимания зрителя. В роли знаков-индексов выступают персонажи и неодушевленные предметы кинофильма.

Мэрион Крэйн – прекрасная, милая блондинка, работающая в офисе секретарем. Девушка идет на преступление, с кражей денег у начальника, спонтанно, понимая, что в другом городе будет хорошая жизнь и с ее женихом Сэмом все наладится. Мэрион выступает одним из главных персонажей, которая «приводит» зрителя к Норману, потому что, однажды, решила бежать от скопившихся проблем или от однообразной скучной жизни. Она выглядит

слегка наивной и торопливой, заселяется в первый попавшийся мотель на обочине, что и приводит героиню к плачевным последствиям.

Норман Бэйтс – молодой, красивый, слегка суетливый парень, который содержит гостиницу и живет с мамой. Он выступает главным персонажем, вокруг которого и разворачивается все действие кинофильма. Парень, страдающий раздвоением личности, до сих пор, не мог расстаться с убитой им матерью, поэтому то и дело переодевался в ее вещи и воображал то, что он мать, разговаривая с самим собой. Норман раскрывается именно в обществе персонажей, которые приезжают к нему в мотель. Так, режиссер демонстрирует нормальное и отклоняющееся поведение, которое может возникать в социуме. Наверное, контраст между прекрасной внешностью и дикими поступками героя — делает персонажа еще притягательнее и интерес к его личности возрастает у зрительской аудитории значительно больше.

Милтон Аброгаст – имеет значение детектива, к которому обращаются Лайла и Сэм, ведь они не понимают, куда пропала Мэрион. Отправляясь на поиски девушки, Милтон находит различные улики, которые помогают ему найти мотель Нормана, в которой должна была пребывать белокурая девушка. Детектив, один из первых понимает, что с Мэрион случилась беда, когда находит в журнале посетителей ее подпись. Детектив является важным связующим звеном между Лайлом, Сэмом и Норманом.

Сэм Лумис – имеет знак возлюбленного человека Мэрион, возлюбленные проводят все свободное время вместе и даже хотят пожениться. Но из-за ссоры между парнем и девушкой, Мэрион покидает город одна и попадает в неприятную ситуацию. Сэм из-за своей нерешительности и робости теряет девушку, которую так любит.

Лайла Крэйн – индексный знак, имеющий значение сестры Мэрион, которая волнуется за свою сестру, которая не выходила с ней на связь некоторое время. Она одна из первых бросается на помощь сестре. Девушка, в кинофильме, демонстрируется смелой и все ее действия, достаточно продуманные, что значительно отличает Лайлу от собственной сестры.

Важным индексным знаком выступает мать Нормана, которая не показана зрительской аудитории, но о ней часто упоминает сам Бейтс. Мать имеет, в нормальном понимании семейного строя, значение любви и тепла, но в случае с Норманом, это ссоры, недопонимание и даже деспотичность со стороны его матери. А в конце кинофильма, зритель видит труп убитой Норманом матери, и понимает, что все это время парень воображал себя матерью и параллельно пытался быть самим собой.

Предметы-индексы также имеют особенное значение в раскрытии произведения киноискусства. Так, например, чучела птиц пугает зрителя, а потом и вовсе сравнивается с матерью Нормана. Парень объясняет Мэрион о собственной маме, которая порой несправедлива к сыну, но несет никакой опасности для него, ведь, для Нормана безобидна, как и эти чучела птиц. Что беспокоит зрителя, достаточно, странное сравнение больной матери с умершими засохшими птицами. Но в конце, зритель наблюдает за тем, во что превратил Норман свою умершую мать, ведь она, подобна чучелам птиц: на кресле лежит бездыханное тело, одетое в женское платье и парик, такое сухое, только страшнее, нежели чучела птиц.

Символическим знаком обладает название кинопроизведения «Психо», которое намекает, на то, что зритель вместе с кинофильмом и его персонажами будет погружаться в психологию. Именно поэтому, в финале кинопроизведения появляется психиатр, чтобы объяснить сложные мотивы поведения чудовищного убийцы Нормана, с точки зрения теории Зигмунда Фрейда.

Таким образом, персонажи-индексы, помогают раскрыться произведению киноискусства и создают определенную обстановку, согласно правилам художественного приема «саспенс». Демонстрируя настоящего персонажа убийцу, а не выдуманного пришельца или вампира, режиссер добивается значительного успеха и изучения кинофильма, ведь зрителю становится интересно, какие же отклонения могут происходить не столько в социуме, сколько в отдельной личности. Также, произведение киноискусства способно не только «рассказать» определенную историю о мужчине, страдающем

раздвоением личности, но и запечатлеть эпоху 1960-1970-х годов в американском кинематографе, что выражается через идеалы женской красоты: зритель наблюдает за утонченными нарядами героини Мэрион. Американский и британский режиссер также затрагивает тему общественных ценностей: семьи и брака, которые значительно изменились во второй половине XX века, теперь мужчина не совсем готов к серьезным отношениям, Сэм вполне доволен тем, что только в обеденных перерывах может встречаться с красавицей Мэрион, девушка же настойчиво просит мужчину жениться на ней.

Специфическая особенность знаков-индексов заключается в их способности к синтезу, выявляются относительно самостоятельные значения знаков, что предшествует возникновению нового иконического статуса кинофильма. Анализ иконического статуса кинопроизведения фиксирует новое единое целое знаков, то есть, собирание отдельных знаков в единое смысловое поле.

Суммируя отдельные индексные знаки, такие, как: Норман и Мэрион, появляется новый иконический статус, раскрывающий особенности тихого и симпатичного, на первый взгляд парня. В сумме Норман и Мэрион имеют значение убийства, смерти и крови. (приложение А., рисунок А.1.). Теперь Норман демонстрируется перед вниманием зрительской аудитории с другой стороны, хочется узнать, зачем главный герой убивает беззащитную Мэрион. Может быть, заступает за собственную мать или парень страдает психическими заболеваниями, которые не хочет признавать и принимать. Момент убийства Мэрион является кульминационным, ведь теперь, тайну Нормана нужно познать не только наблюдающей камере, но и зрителю, который выступает в роли свидетеля.

Синтезируя отдельные индексные знаки Норман, труп Мэрион и автомобиль –приобретается новое значение, которое обозначает избавление от мертвого тела, замывание следов преступления. Убийство Мэрион раскрывает поведение главного героя, которое является ненормальным в отличие от других

персонажей. Норман без проявления всяческих эмоций избавляется от убитого тела, это наводит на то, что он делает подобное не в первый раз.

Мэрион и Сэм в сумме имеют значение возлюбленной пары, которые мечтают о счастливой совместной жизни и даже разговаривают о браке, к которому пока не готов Сэм. Их отношения демонстрируются лишь в начале кинопроизведения, что подчеркивает их небольшую роль и значимость. Разведенный и свободный любовник Сэм наотрез отказывается «узаконить отношения» с Мэрион и предпочитает унизительные свидания в обеденный перерыв. Но искренние чувства к девушке демонстрируются в том, что парень готов идти на поиски Мэрион и переживает за ее долгое отсутствие.

Мэрион и украденные деньги – в сумме обозначают дорогую и роскошную жизнь, о которой так мечтает девушка, убегая с украденными деньгами в другой город. Но, несмотря на это, Мэрион не становится счастливой, оказавшись не в том месте, не в тот час. Деньги являются, наконец-то сбывшейся мечтой, помочь любимому разобраться со всеми долгами и жить спокойной, мирной жизнью. Девушка рискует всем, когда крадет деньги, во имя любви, но, к сожалению, счастья ей финансы не приносят.

Мэрион и Лайла имеют суммированный иконический статус обозначающий значение семьи и близких людей – сестер, несмотря на то, что их взаимодействия не изображаются в кинопроизведении. Лайла начинает «бить тревогу» потому что не может найти сестру, которая не выходит на связь долгое время. Сначала девушка нанимает детектива Арбогаста который становится жертвой Матери и очередного хичкоковского приема: камера «падает» с лестницы вместе с детективом, что создает нужный эффект для создания приема «саспенс».

Мать и Норман – индексные знаки, которые в сумме имеют иконический статус, обозначающий семейные отношения, родство, которые имеет лишь символическое значение. Ведь, взаимоотношения одинокой матери и единственного сына порой принимают уродливую форму: с одной стороны, есть умная и опытная мать, которая отправляет выросшего ребенка в

«свободное плавание», а с другой – психически неуравновешенная авторитарная мать, которая не желает «спускать с поводка» собственное чадо.

Мать и чучела птица скрывают общее иконическое значение омертвевших персонажей, которые являются одинаково дорогими для главного героя. Норман, подобно чучелам птиц, превращает свою убитую мать в мумию, он не хочет прятать тело, как это произошло в случае с Мэрион. Норман, словно маленький мальчик, привязанный к своей матери, он заботится об умершей матери, одевая ее в различные платья и парики. Что подчеркивает психические отклонения в главном персонаже, который однажды, просто не смог принять чувства мамы к своему любовнику и отравил их обоих (приложение А., рисунок А.2.).

Подводя итоги философско-искусствоведческого анализа, следует выделить уникальные авторские приемы Альфреда Хичкока, которые отражаются в кинофильме «Психо» (1960г.):

- Сбивание с толку, когда режиссер, выпуская новое кинопроизведение, категорически отказался демонстрировать предварительный показ кинофильма для кинокритиков. Он также разместил постеры в кинотеатрах, где настоятельно просил публику не раскрывать секретов другим и не портить им восприятие фильма;
- нарушение правил, ведь, главные обманные трюки Хикок утаивал именно в самом кинофильме. Например, демонстрация отношений Нормана с матерью, которая появляется в кадре, лишь с одного ракурса – со спины. На протяжении всего фильма режиссёр убеждал зрителей, что в этой гостинице живет, действительно, два разных человека;
- наличие психологии, которое подчеркивается появлением психиатра, в конце кинокартины, чтобы объяснить сложные мотивы поведения чудовищного убийцы. Именно поэтому в конце звучит внятное объяснение тому, как получается, что, абсолютно такой же человек, как мы становится изощрённым убийцей. Зритель испытывает напряженное состояние, ему уже недостаточно просто испытывать ненависть к убийце,

он хочет понять, что довело Норма надо такой жизни, хочется познать психологию его поступков;

- Хичкок утверждал, что в цвете фильм был бы «омерзителен». Красная кровь, уходящая в сток вместе с водой, не понравились бы аудитории, а вот, черно-белое изображение, доказывал он, куда выразительнее. Ведь, намек в раскрытии «саспенс» он выполняет важную функцию, и производит еще больше впечатления, чем обычная реальность.

Таким образом, можно сделать вывод, что философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Психо» (1960г.) Альфреда Хичкока выявляет творческий прием режиссера «саспенс», который используется для объяснения характеров главных героев и их истории взаимоотношений. «Саспенс» раскрывается не только при помощи кинематографических приемов, которые используются в кинофильме: медленный подъем по лестнице, плавно открывающаяся дверь, что заставляет испытывать тревогу и беспокойство зрителей, но и благодаря реалистичной актерской игре. Так, художественный прием «саспенс» в произведении киноискусства «Психо (1960г.)» выступает актуальным для современного кинематографа и может заинтересовать сегодняшнего зрителя, ведь в нем нет четкого определенного времени, в котором разворачивается сюжетная линия. Используя беспокойное напряжение и собственные страхи, американскому режиссеру Хичкоку, и в настоящее время, удастся сначала заинтриговать, а затем и вовсе «встряхнуть» сознание человека, используя в кинофильме «саспенс».

2.3. Философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Птицы» (1963г.) Альфреда Хичкока

Данный параграф посвящен философско-искусствоведческому анализу кинопроизведения «Птицы» (1963г.) Альфреда Хичкока, с целью определения

признаков кинематографического приема «саспенс» в американском кинематографе 1960-1970-х гг.

Произведение киноискусства «Птицы» было снято в 1963 году, по мотивам рассказа английской писательницы Дафны Дюморье. В жанровом отношении кинопроизведение включает в себе элементы фильма ужасов, фантастического триллера и мелодрамы. Кинокартина повествует о страшном, ужасающем нападении птиц на безобидных людей, проживающих в американском поселке, а также демонстрирует развитие любовных отношений между мужчиной и женщиной, который встречаются случайно в зоомагазине Сан-Франциско. В этом произведении киноискусства режиссер Альфред Хичкок рассматривает важную общественную проблему, популярную в 1960-1970-е годы тему столкновения людей с враждебными и необъяснимыми силами природы, которые оказываются страшными и сильными, выступая в борьбе с человечеством.

Философско-искусствоведческий подход к анализу произведения киноискусства изучает кинофильм благодаря раскрытию статусов киноленты: материальный, индексный, иконический и символический.

Материальный знак кинопроизведения разворачивается перед зрителем посредством вещественности статуса, которая доступна основным органам чувств человека. Анализ материальной стороны фильма представляет собой рассмотрение таких знаков, как цвет, свет, композиция кадра, операторская работа и музыкальное сопровождение.

Кинофильм «Птицы» представлен зрительскому вниманию уже в цветном решении, в отличие от кинопроизведения «Психо», снятого в 1960 году. В кадрах преобладает наличие синего, белого, серого и черного цветов, на фоне которых появляются птицы, то и дело, нападающие на население маленького американского поселка. По Стораро, как сказано, в книге «Живопись светом в творчестве Витторио Стораро», спектр таких цветов объясняется следующим образом: черный цвет имеет значение нашего бессознательного или страхи людей, которые являются скрытыми или даже тайными. Серый цвет

демонстрирует определенные волнующие настроения у зрителей, которые не знают, что может произойти на экране. Серый цвет, прежде всего, можно наблюдать в оформлении домов, в дороге, ведущей к поселку и, наконец, в костюме главного персонажа. Картина «лишена» ярких красок, жизненной силы и энергии, и втянута в атмосферу депрессии и беспокойства, так, синий цвет в фильме раскрывает ощущение свободы и превосходства. Так, в кинофильме демонстрируется необъятного синее небо, когда над поселком «царит» спокойствие и безмятежность. Также, холодные, синие цвета имеют значение зла и наступления беды. Когда же камера «схватывает» серое небо, которое имеет значение страха, напряжение, от того, что вот-вот нападут птицы. Белый цвет в кинофильме раскрывает пространство равновесия и гармонии, которая процветает в жизни людей, до появления нападающих птиц [15].

Свет имеет значение материального статуса, который исследуется в движении, что позволяет зафиксировать тенденции развития данного приема, в рамках конкретного кинопроизведения. Так, в этом кинопроизведении имеет огромное значение светового решения, чтобы продемонстрировать и раскрыть характеры и особенности персонажей друг от друга. А отсутствие света или тусклое освещение создает определенное настроение страха у зрительской аудитории, которые, то и дело ждут нападения птиц, опасаясь за главных персонажей.

Композиция кадра раскрывается в закрытом интерьере, когда герои укрываются от нападения птиц в своих и соседских домах или забираются в стоящий автомобиль у обочины, пытаясь спасти собственную жизнь. Также действие кинофильма начинается в зоомагазине, где встречаются Мэлани и Митч, который ищет попугайчиков-неразлучников для своей сестры. Крупным планом демонстрируются птицы, закрытые в клетках, которые хотят свободы, кто же может предугадать тот факт, что вскоре, люди будут, подобно птицам, прятаться по домам и не смогут быть свободными и наслаждаться жизнью.

Операторская работа помогает кинофильму раскрыться благодаря крупным и средним планам, демонстрирующие эмоции и страх, который испытывают люди от нападения птиц, безжалостно убивающих людей. В команде режиссера были художники и постановщики для создания спецэффектов. Ужас кинофильма усиливается, когда по ходу развития фабулы оператор Беркс применяет «голландский угол», чтобы продемонстрировать, как искажается идеальный мир, созданный героями. Съёмки нападения птиц проходили с использованием специальных технических уловок. Например, на общих планах нападение птиц –появляется по кадрам наложенная на пленку мультипликация. Для съёмок эпизода на бензоколонке, когда чайка пикирует на заправщика, привлекли актёра, по сценическому движению и дрессированную чайку, которую научили летать с места на место над головой человека. В нужный момент актёр лишь изображал, что получил удар по голове от чайки и падал. И, конечно, «Птицы» не обходятся без традиционных хичкоковских приемов: короткий монтаж кадра, в котором демонстрируется убитый сосед-фермер, которые ритмично чередуются по мере укрупнения, все больше приближаясь к зрителю.

Важной уникальностью кинокартины является то, что в ней отсутствует музыкальное сопровождение. Все построено на звуках и криках птиц, поэтому и не сразу ощущается угнетающее напряжение, ведь различные звуки представлены естественными и не пугающими людей: звук моторной лодки, рев автомобиля, звонок телефона. Изначально, даже крики птиц кажутся для зрителя привычными. Особенно ярко это выражается в эпизоде, где птицы атакуют Меланжи и Матча у него дома. Хлопанье крыльев и гул накрывает с головой не только героев, но и зрителя, птицы буквально «врываються» в настоящее время и фильм на мгновение уже не кажется фильмом (приложение А., рисунок А.3.).Зритель, услышав звуки посвистывания птиц, начинает испытывать чувство страха от того, что пернатые присутствуют где-то совсем рядом. Такой кинематографический эффект был достигнут благодаря тому, что звуки были реалистичными и правдивыми.

Таким образом, материальный статус кинопроизведения «Птицы» раскрывает особенности кинематографического приема «саспенс»: создается определенное напряженное ожидание беды, которая неминуемо должна произойти. На этот раз Хичкок, посвящает свое произведение киноискусства нападению огромного количества птиц на небольшой приморский городок, тем самым предвосхищая популярную в 1960-1970-е годы тему столкновения человека с враждебными и необъяснимыми силами природы. Движение птицы напоминает движение камеры, которая сначала плавно спускается, а затем буквально «складывает крылья» на окне комнаты отеля, откуда начинается действие кинофильма.

Индексный статус «посылает» при помощи различных носителей определенное сообщение, направленное на внимание кинозрителя. В роли знаков-индексов в произведении киноискусства выступают одушевленные и неодушевленные предметы произведения киноискусства.

Индексным знаком является персонаж Мелани Дэниелз – девушка, которая представлена вниманию зрителя, как самодовольная и красивая «прожигательница жизни». Девушка знакомится с Митчем – успешным адвокатом и красивым мужчиной. Их встреча проходит в зоомагазине, среди множества птиц, а затем, Мелани отправляется к нему в залив Бодега, чтобы подарить попугайчиков-неразлучников для сестры Митча. Мелани появляется в кадре в зеленом строгом костюме. По Сторраро, зеленый цвет обозначает процесс познания, что и происходит с главной героиней, которая трансформируется на протяжении всего произведения киноискусства, самонадеянная дочь газетного магната Мелани увлекается, давшим ей отпор, адвокатом Митчем и начинает своеобразную охоту за столь «редкой птицей». Нападение птиц на город начинается именно с прибытием Мелани.

Митч Бреннер – представляет собой индексный знак, который характеризует героя, как адвоката, проживающего со своей матерью и маленькой сестрой. Достаточно взрослый и привлекательный мужчина, до сих

пор не имеет своей семьи, что привлекает Митча, к легкомысленной и озорной Мелани. Мужчина выступает единственным защитником для матери и сестры, который не может оставить их одних.

Лидия Бреннер – выступает индексным знаком, обозначающим мать Митча Бреннера, которая заключает в себе фрейдистские образы материнства, заявленные еще в кинофильме «Психо». Овдовевшая женщина, боится того, что ее сын скоро «выпадет из гнезда», и вовсе забудет про свою маму. Лидия пребывает в иллюзии власти над всеми: над своим взрослым сыном, именно поэтому женщина решает самостоятельно, кто может подойти ее сыну, поэтому при знакомстве с Мелани, мать Митча остается недовольной выбором Митча. Ведь, девушки сына выступают угрозой для женщины, а боязнь потерять контроль над собственным сыном, вовсе приводит мать в ужас. Поэтому, в кинофильме Лидия предстает холодной женщиной, которая не хочет уступать никому в своем превосходстве. Лидия подобно чайке, может «нападать» на Мелани и девушек, которые хоть как-то появлялись в жизни Митча. Так, в одном из кадров кинофильма чайка нападает на Мелани, а после уже в кафе приходит Лидия, птица словно предшествует появлению соперницы.

Энни Хэйворт – имеет значение когда-то избранницы Митча и учительница в местной школе. Девушка делится с Мелани впечатлениями о знакомстве с матерью Митча, которая сразу же была против всяческих отношений ее сына и Энни. Девушка также является первой жертвой нападения птиц, после которого она погибает, что имеет значение не только превосходства птиц над людьми, но и некой «победой» Лидии против ненужной конкурентки на Митча.

Дом – имеет значение не только уюта, тепла, но и способа защиты от нападения страшных или даже разгневанных птиц. Дом является единственным укрытием и спасением людей, но в конце кинофильма, можно наблюдать, как пернатые начинают проникать в дом, что обозначает явное превосходство птиц над людьми. Все герои уже становятся, подобно птицам, запертыми в доме и мечутся по углам, пытаясь найти себе спасение.

Машина – выступает как средство передвижения, в котором герои могут ненадолго укрыться от налета птиц, а в конце кинофильма герои покидают город на машине, но неизвестно, поможет ли им это, спастись от постоянного преследования пернатых.

Важным индексным знаком являются птицы, с которых и начинается развитие произведения киноискусства. Знакомство Митча и Мелани происходит в зоомагазине, где зритель наблюдает множество экзотических птиц, которые сидят в клетках. Попугайчики, которые до конца фильма так же живут в клетке, словно намекают, что птицы хотят свободу, возможно, поэтому и начинается пернатый бунт против человечества. Ведь, любое живое существо хочет иметь свободу. Режиссер же трактует приводящие в ужас и страх образы птиц, как демонстрацию неразрешенного напряжения в семейных отношениях: фигура властного отца уступает место Супер-Эго матери, представленного деспотичным, блокирующим нормальную половую жизнь сына.

Так, индексные знаки, раскрывают кинопроизведение и создают определенную обстановку, следуя правилам кинематографического приема «саспенс». Режиссер демонстрирует нападение птиц, которые вскоре затмят собой мирное синее небо и займутся разрушением человеческой цивилизации. Кинопроизведение «Птицы» раскрывает излишнюю самоуверенность главной героини, которая убеждена в том, что окружающие находятся у нее под контролем, а нападения пернатых заключают в себе характер возмездия не только героям фильма, но и людям, в целом, за гордыню или иные прегрешения. Режиссер данного кинопроизведения раскрывает ценности семейных отношениях, в которых мать не может смириться с тем, что ее сын уже давно вырос и должен жить самостоятельно, женщина, подобно неожиданному нападению птиц на людей, также беспощадно совершает «нападение» на девушек, которых выбирает ее сын.

Специфическая особенность знаков-индексов заключается в способности к синтезированию, выявляются относительно самостоятельные значения

знаков, что предшествует возникновению нового иконического статуса кинофильма.

Анализ иконического статуса кинопроизведения фиксирует новое единое целое знаков, то есть, собирание отдельных знаков в единое смысловое поле.

Суммируя отдельные индексные знаки Митча и Мелани, приобретается новое значение любовных отношений, начинающихся, скорее из-за интереса девушки к привлекательному, но «холодному» по отношению к легкомысленной девушке, Митчу. Следуя мысли Фрейда, исследуя отношения между мужчиной и женщиной, можно обнаружить взаимосвязь девушки со своей матерью. Так, Мелани, проявляя любовь к Митчу, пытается разобраться во взаимоотношениях с матерью, которая раскрывается для девушки в образе Лидии – мамы Митча. Мелани медленно приближается к женщине через различные образы женских персонажей: в начале, она везет попугайчиков-неразлучников для сестры Митча, затем остается ночевать у его бывшей возлюбленной мужчины, Энни, после чего, вовсе оказывается в одном доме с объектом своего интереса – Лидией. На пути влюбленных персонажей, возникают различные препятствия, которые следуют не только канону мелодрамы, но и приводят в действие художественный прием «саспенс» — начиная от первой чайки, нападающей на Мелани, до душераздирающей атаки целой стаи, которой блондинка подвергается на чердаке дома Митча в кульминационной сцене картины.

Митч и Лидия – представляют собой суммирующее значение семьи, любви и уважения. Также, рассматривая хичкоковский мир птиц, можно наблюдать в желании «хищного» материнского Супер-Эго обладать или даже управлять своим сыном. Агрессивные нападения птиц связаны с материнским Супер-Эго, которое пытается всячески предотвратить сексуальные отношения Митча и Мелани. Лидия выступает главной преградой в отношениях между ее сына и Мелани, которая пытается во всем контролировать своего сына. Мужчина же боится оставить свою мать, ведь после того, как умер отец Кэти и

Митча, женщина опасается одиночества и того, что ее сын может уйти из семьи, из-за любви к внезапно появившейся девушке.

Новое значение приобретают отдельные персонажи-индексы Лидия и Мелани, которые в сумме обозначают противоборство и соперничество за Митча. Так, появление в жизни сына Лидии новой девушки, вызывает приступ ярости со стороны матери. Режиссер демонстрирует пробуждающуюся ненависть матери ко всем девушкам, которых когда-то выбрал Митч, при помощи враждебных сил природы: нападении птиц абсолютно разных видов. Мелани изображается единственной девушкой, которая пытается бороться с «нападением» и упорством Лидии за любимого мужчину. Так, с самых первых кадров фильма Мелани играет активную роль, когда девушка начинает проявлять интерес не столько к красивому мужчине, сколько к истории его семьи, которая, возможно, напоминает Мелани свою собственную. Примирение между двумя сильными женщинами наступает в конце кинофильма, когда птицы дают понять Лидии, то, что ее семья может быть разрушена, по роковым обстоятельствам, которые не поддаются «власти» Лидии (приложение А., рисунок А.4.).

Суммируя отдельные индексные знаки –Лидия и птицы, приобретает новое значение, ведь, нападение птиц выступает в роли некоего отображения внутренней реальности женщины. Так, женщина, подобно зловещим птицам, нападает на девушек, которых выбирает Митч, чтобы не дать ему оставить ее и покинуть «семейное гнездышко».Нападение птиц вызывает ужас, у зрителей, ведь опасность быть растерзанным или даже полностью съеденным этими хищными созданиями, заставляет зрителей волноваться и бояться за персонажей в фильме, режиссер в деталях демонстрирует страшные укусы птиц. Конец картины остается открытым, после нападения птиц, Мелани значительно изменяется: девушка представлена не той жизнерадостной кокеткой, какой была, она будто лишена всяческих сил. Только тогда, когда Мелани становится слабой, Лидия обнимет и принимает ее, оберегая, будто собственную дочь. Так, женщина возвращает власть, она вновь становится

сильной опорой и снова все берет «в свои руки». Герои покидают дом, который наполнен множеством птиц, которые остаются на месте, намекая зрителю, что террор может повториться, никто не сможет предсказать того, когда и по какой причине нападение может вновь случиться.

Подводя итоги философско-искусствоведческого анализа, следует выделить уникальные, авторские приемы режиссера Альфреда Хичкока, которые отражаются в кинофильме «Птицы» (1963г.):

- Продолжается манера создания напряженного ожидания беды или страшной ситуации, которая должна неизбежно случиться. На этот раз, Хичкок, «знакомит» зрителей с популярной, в 1960-1970-е годы темой, борьбы людей с необъяснимыми природными силами;
- изначально Хичкок хотел сделать чисто декоративную, ни на что не намекающую заставку, но, вспомнив, что без предварительной подготовки зрителя нужного устрашающего эффекта не достигнуть. Именно поэтому в начальных ярко-голубых титрах зритель наблюдает на агрессивных ворон, которых буквально прорезают пространство, и могут вот-вот «напасть» на зрителя, сквозь экран;
- Хичкок умело использует «саспенс», изображая птиц как реальную угрозу для жизни человечества, что действительно, выглядит странно или даже зловеще. По сути, эти нападения даже помогают героине сблизиться с любимым мужчиной и его семьей. А в финале и вовсе герои сами становятся как бы птицами, запертыми в доме, которые пытаются найти себе спасения;
- кинофильм «Птицы» выступает страшным и в то же время загадочным для зрительской аудитории, ведь, Хичкок мастерски насыщает фильм ужасом и не дает объяснения, почему это происходит. Героиня Мелани приезжает в небольшой спокойный прибрежный городок, когда она решает устроить сюрприз, приехав к нему домой. Но по пути на нее набрасывается чайка, предсказывая судьбу всего города: вскоре жители будут жертвами наступления стаи обезумевших птиц;

- режиссер перенес личный опыт на собственный кинофильм, в котором рассматривает отношения главного героя со своей матерью. Именно поэтому, появление Мелани в жизни Митча, приводят в ярость его мать, которая не готова отпустить сына из «семейного гнездышка»;
- для демонстрации количественного аспекта агрессии режиссер использует прием сновидение, в котором интенсивность переживания может передаваться и раскрываться через умножение объектов: сначала атакует одна птица, затем стаи птиц, и, наконец, город оказывается под властью целого потока пернатых.

Таким образом, философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Птицы» (1963г.) Альфреда Хичкока, раскрывает не только характер и взаимоотношения персонажей, но и особенности творческого приема «саспенс» в американском кинематографе 1960-1970-х годов. Главное содержание кинематографии американского и британского режиссера, поясняется во внутреннем противостоянии человека, которое раскрывается на фоне теории психоанализа Зигмунда Фрейда: борьба человека за бытие, поставленное под сомнение как внешним, окружающим миром, так и импульсами, возникающими внутри него самого. Кинопроизведение «Птицы» поясняет достоинство и целостность человека в драматических и трагических конфликтах, которые «ломают» личность второй половины XX века, а беспощадное нападение птиц, на беспомощных людей, подтверждает превосходство и могущество природы над слабым человеком.

2.4. Философско-искусствоведческий анализ кинопроизведения «Безумие» (1972г.) Альфреда Хичкока

Данный параграф посвящен философско-искусствоведческому анализу кинопроизведения «Безумие» (1972г.) Альфреда Хичкока, с целью выявления признаки художественного приема «саспенс» в кинематографе США 1960-1970-х гг.

Кинофильм «Безумие» был снят в 1972 году по роману Артура Ла Берна «До свидания, Пикадилли, прощай, Лестер-сквер». В произведении киноискусства раскрывается история, о маньяке, которые убивает женщин, все это происходит в Лондоне. Во время экскурсии, в реке появляется убитое тело женщины, с галстуком на шее, после чего, начинается расследование страшного преступления (приложение А., рисунок А.5.). Так, под подозрение попадает невинный Ричард Блэйни, которого обвиняют в убийстве его бывшей жены. В это время, на помощь беспомощному мужчине, приходит настоящий убийца, только ему одному, может доверять Ричард, а тот, пользуясь, случаем, отправляет в тюрьму невинного мужчину, а сам продолжает совершать преступления. Кинопроизведение «Безумие» раскрывает проблему рока судьбы и незащитности человека, которого он преследует. Также, режиссер в данной кинокартине демонстрируется общественное безумие, из которого выходит маньяк-убийца, которому доверяют все окружающие люди и даже не подозревают его в преступных деяниях.

Философско-искусствоведческий подход к анализу произведения киноискусства способствует рассмотрению кинофильма согласно знакам построения киноленты: материальный, индексный, иконический и символический.

Материальный статус произведения киноискусства характеризуется знаковой вещественностью, которая доступна основным органам чувств человека. Анализ материальной стороны фильма предполагает рассмотрение таких знаков, как цвет, свет, композиция кадра, операторская работа и музыкальное сопровождение.

Произведение киноискусства «Безумие» раскрывается перед вниманием зрителей в цветном формате. Основными цветами, появляющимися на экране, являются черный, коричневый, белый и серый, которые помогают раскрыться кинофильму. По итало-американскому оператору Витторио Стораро набор таких цветов объясняется следующим образом: черный цвет имеет значение страхов людей, которые являются сокрытыми и тайными. Так, убийства,

совершаемые маньяком Бобом Раском, приходится на ночное время. Серый цвет вызывает волнующее и напряженное настроение у зрителей, которые не знают, когда на экране, вновь случится убийство. Серый цвет, прежде всего, можно наблюдать в оформлении многоэтажных домов, кафе, в котором работают Ричард и Бэбс. Кинокартина наполнена яркостью и выразительностью: главные героини выглядят достаточно красиво и эстетично, что привлекает внимание зрителей. Но когда, происходят изнасилования жертв и убийство, кинофильм «поглощается» темными цветами и становится втянутым в атмосферу депрессии и беспокойства. Коричневый цвет присутствует в интерьере кафе или квартиры Боба Раска, такое цветовое решение приобретает значение богатства и стабильности. Белый цвет в кинофильме раскрывает пространство равновесия и гармонии, которая процветает в обыденности людей, которые пока еще не знают, про страшные убийства женщин [15].

Свет приобретает значение материального статуса, который исследуется в движении, что позволяет зафиксировать тенденции развития этого приема, в рамках конкретного кинопроизведения. Так, в кинофильме «Безумие» имеет огромное значение светового решения, чтобы продемонстрировать и раскрыть характеры и особенности персонажей. Полное отсутствие света демонстрируют тайные и скрытые действия маньяка. Так, дождавшись ночи, маньяк Боб избавляется от тел убитых женщин, погружая их в черные мешки. Кинокартина изобилует наличием света, ведь Раск убивает своих жертв в основном днем, чтобы вызывать у зрительской аудитории еще больший страх и волнение за жертву убийцы, которые, вовсе не знают, когда на них может напасть, на первый взгляд, привлекательный мужчина, которому могут доверять девушки.

Композиция кадра раскрывается в закрытом интерьере, когда герои, например, работают в кафе или когда, Раск пытается совершить новое нападение, на невинных женщин, в своей квартире. Действие кинофильма начинается в открытом пространстве улицы, с экскурсии, камера «схватывает» наличие большого количества людей, а после этого, крупным планом

демонстрируются тело, убитой женщины в реке. В дальнейшем, становится понятно, что в Лондоне появился маньяк, который насилует, а затем убивает девушек и оставляет свой отличительный знак, завязывает на шее жертв галстук, что выступает единственной «зацепкой» для раскрытия множества преступлений.

Операторская работа помогает кинофильму раскрыться благодаря крупным и средним планам, демонстрирующие эмоции и страх, который испытывают женщины, от нападения на них безжалостного маньяка. Камера схватывает ужас в глазах жертв Раска, что держит в напряженном состоянии зрителя. И, конечно, кинопроизведение «Безумие» не обходится без традиционных хичкоковских приемов: короткого монтажа кадров, в котором демонстрируются убитые женщины, которые ритмично чередуются по мере укрупнения, все больше приближаясь к вниманию зрителя. Присутствие натуралистичности происходящего, когда маньяк душит галстуком женщин, ведь убийство демонстрируется целомудренно, жертва не стремится ударить или вовсе выцарапать мужчине глаза, хотя и пытается как-то сопротивляться. Хичкок в сцене убийства Бренды, бывшей жены Ричарда, вызывает у зрителей тревожность из-за достаточно затянутой подготовки маньяка к убийству: нападения, затем изнасилования и наконец, самого удушения. «Заставляя» смотреть данную сцену до конца, режиссер буквально принуждает зрителей в стать не только свидетелями этого события, но и соучастниками преступления.

Музыкальное сопровождение является важной составляющей в кинопроизведении. Неспроста, когда только начинается действие кинофильма, начинает звучать спокойная музыка, которая помогает расслабиться зрителю, который совсем не знает, в чем же будет раскрываться сюжетная линия. Музыка играет значительную роль в создании драматического напряжения на протяжении всего кинопроизведения. Ведь, когда должно произойти очередное убийство, звучит страшное музыкальное сопровождение, которое буквально подготавливает зрителя к тому, что вскоре случится что-то ужасное.

Таким образом, материальный статус кинофильма «Безумие» раскрывает своеобразие кинематографического жанра «саспенс»: создается эмоциональное напряжение зрителей, которое достигается при помощи того, что на экране маньяк сразу же демонстрируется для зрительской аудитории, когда он только решает совершить первое убийство. В кинопроизведение нет никакого секрета, кто же является убийцей, все действия Раска достаточно открыты и показательны. Прием «саспенс» присутствует, но теперь не в сокрытии или в тайне, а, наоборот, в явном изображении маньяка.

Отдельные индексные знаки выступают в роли носителей определенного сообщения, направленного для привлечения внимания зрителей. В роли знаков-индексов в произведении киноискусства представлены главные персонажи и неодушевленные предметы кинофильма.

Ричард Блэйни – мужчина, который когда-то имел семью и успешную карьеру офицера военно-воздушных войск, но теперь работающий барменом в кафе. Ричард претерпевает увольнение из-за того, что владелец паба подозревает мужчину в воровстве и распитии алкогольных напитков, в рабочее время. Все неприятности или даже «черная полоса» в жизни, когда полисмены находят тело убитой женщины в реке. Ричард выглядит неудачником, который не знает, как и на что ему дальше жить. И даже, когда его приятель Боб Раск советует ему поставить деньги на лошадь, которая принесет ему хорошую прибыль, Блэйни пропивает свои последние финансы, а затем идет к бывшей жене, чтобы получить поддержку от нее. После чего, мужчина становится подозреваемым в убийстве женщин, ведь после встречи Ричарда и Бренды, женщину находят задушенной галстуком.

Боб Раск – обаятельный и привлекательный маньяк-убийца, который с легкостью заводит диалог с женщинами и может их заинтересовать собственной персоной. Так, мужчина знакомится с Брендой Блэйни, когда обращается в брачное агентство, чтобы ему нашли женщину для дальнейшей совместной жизни. А потом, в один «прекрасный» момент решает изнасиловать и убить женщину, повязав на ее шею собственный галстук. Роберт

демонстрируется режиссером достаточно спокойным, уравновешенным и состоятельным, что вызывает доверие к нему не только у женщин, но и мужчин. Именно поэтому, к нему обращается Ричард, с просьбой укрыться от полисменов, ведь он ни в чем не виноват, а Раск – пользуется этими доверительными отношениями и решает подставить честного человека.

Бэбс Миллиган – симпатичная, добрая девушка, работающая в кафе с Ричардом. Одна или даже единственная, кто действительно считает, что ее возлюбленный является непричастным к убийству женщин и пытается помочь мужчине спастись от полисменов и недоверия окружающих людей. Женщина готова бросить все, лишь бы помочь избежать наказания Ричарду, но из-за своей наивности и доверчивости, Бэбс становится одной из жертв маньяка. Так, в кадре, где Раск предлагает Бэбс остаться переночевать у него, потому как мужчина уезжает в командировку, женщина изображается в красном костюме, а по Сторарро красный цвет имеет значение кровопролития, агрессии, что и происходит с невинной и доброй девушкой.

Бренда Блэйни – бывшая жена Ричарда Блэйни, которая является успешной и самодостаточной женщиной, которая, несмотря на развод, готова помогать Ричарду. Бренда предлагает мужчине пожить у нее, пока тот, переживает проблемное финансовое положение, а также, предлагает ему денежную помощь. Но Ричард не хочет казаться неудачником, и не решается взять деньги и остаться на ночь у бывшей супруги.

Инспектор Оксфорд – мужчина, который занимается раскрытием преступлений маньяка-убийцы, которого продолжительное время никто не может найти. Когда же улики и свидетели, в виде секретаря Брэнды, указывают на Ричарда, инспектор решает его отправить в тюрьму. Но когда, он приходит домой и делится с женой о том, что мужчина убил свою бывшую жену, чтобы избавиться от нее, то Миссис Оксфорд убеждает его в том, что Ричарду было просто незачем душить Брэнду, ведь он уже разведен с ней, а значит, свободен. Так, Оксфорд становится на сторону невинного Ричарда и ищет любые

доказательства для того, чтобы наказать Боба Раска, и в конце кинофильма, ему удается поймать настоящего преступника.

Также индексным знаком могут выступать и неодушевленные предметы. Так, например, галстук выступает не только предметом подчеркивающим богатство и солидность мужчины Роберта, но средством для удушения несчастных женщин. Так, благодаря оставленным галстукам на своих жертвах, мужчина оставляет свой символический знак и становится галстучным убийцей.

Символическим знаком является название произведение киноискусства «Безумие», которое демонстрирует на экране, то, как в тюрьму сажают, абсолютно не причастного к убийствам, человека Ричарда. И, наоборот, люди благосклонны и доверчивы к персонажу убийцы Бобу, ведь выглядит достаточно обаятельным и уравновешенным.

Таким образом, индексные знаки, раскрывают кинопроизведения и создают определенную обстановку, следуя правилам кинематографического приема «саспенс». Режиссер теперь не скрывает от внимания зрителей маньяка-убийцу, наоборот, демонстрирует его крупными и средними планами, чтобы при одном появлении Роберта, зритель находился в тревожном напряжении и не знал, когда же будет совершенно следующее убийство. Тонкий английский юмор, который присутствует на протяжении всего кинофильма «Безумие», помогает раскрыть поведенческие реакции людей. Создается эффект толпы, когда все слушают одного оратора, а затем, услышав выкрик другого человека, мгновенно переключают свое внимание на более привлекательный и интересный для себя информационный повод. Режиссер раскрывает, общественные ценности, которые раскрываются через призму влияния одного «безумного» человека, который своей открытостью и добротой, на первый взгляд, внедряется в социум. Но при всем этом, он совершает множество преступлений против красивых женщин, которые в кинофильме представлены яркими и привлекательными.

Специфическая особенность знаков-индексов заключается в их способности к синтезированию, выявляются относительно самостоятельные значения знаков, которые способствуют возникновению нового иконического статуса произведения киноискусства.

Анализ иконического статуса кинопроизведения фиксирует новое единое целое знаков, то есть, собирание отдельных знаков в единое смысловое поле.

Так, отдельные знаки-индексы Ричард и Бэбс суммируются и приобретают новое значение любви и доверия. Изначально герои работают в одном заведении, и барменша Бэбс всегда старалась поддержать Ричарда во всяких сложных ситуациях его жизни. Девушка является единственным человеком, которому может доверять Ричард, остальные считает его подозреваемым в деле галстучного маньяка. Именно поэтому, они решают покинуть город, чтобы подождать пока все не убедятся в том, что мужчина, действительно, не виновен.

Ричард и Бренда – в сумме имеют значение бывших супругов или даже семьи, которая распалась несколько лет назад, ведь когда-то мужчина имел престижную профессию и не был таким слабохарактерным человеком. Он изображается в фильме озлобленным и агрессивным мужчиной, который при свидетелях кричит и ругает бывшую жену, ведь женщина имеет успешный и процветающий бизнес, в то время, как Ричард – нищий и безработный человек. Именно поэтому, когда находят тело, убитой Бренда, под подозрение попадает ее бывший муж, который вел себя с ней яростно и враждебно.

Боб и Ричард, синтезируясь вместе, представляют собой новое значение приятелей или даже друзей, ведь в одном из первых кадров кинофильма, Боб узнает о проблемах Ричарда и хочет ему всячески помочь и поддержать его. Поэтому, после смерти Бэбс и Брэнды, мужчине ничего не остается, как обратиться за помощью к своему старому приятелю Бобу, который всегда с добротой относился к Ричарду (приложение А., рисунок А.6.). Тем временем, таинственный садист в городе убивает женщин, душа их галстуком. Когда была убита жена Ричарда, подозрение падает на него, а когда позднее находят, тело

убитой Бэбс, оно еще более усиливается. Узнав об этом, Боб приглашает мужчину пожить у себя, а в это время, подбрасывает ему вещи убитой Бэбс и вызывает полисменов, которые арестуют Ричарда, а Боб, спокойно продолжит совершать свои насильственные преступления.

Бэбс, Боб и грузовая машина – в сумме имеют значение, агрессии, убийства и избавление от тела мертвой женщины. Ночью Боб прячет тело Бэбс в черный мешок, а затем несет его в грузовую машину, чтобы убрать все улики. Но, когда мужчина возвращается домой, понимает, что в руке девушки осталась его именная булавка, что является главной уликой, против него. Именно поэтому, Боб возвращается к убитой Бэбс, чтобы забрать булавку, и, не рассчитав свои действия, он попадает под подозрение инспектора Оксфорда.

Инспектор Оксфорд и его жена – отдельные индексные знаки, которые в сумме приобретают значение семейных отношений и любви. Благодаря близким и доверительным отношениям между супругами, Оксфорд делится событиями, произошедшими на его работе, а его жена все это слушает внимательно и разборчиво. Именно поэтому, инспектор Оксфорд понимает, что в тюрьме сидит невиновный человек, а преступник сейчас на свободе и представляет опасность для всех женщин. И в конце, инспектор находит достаточно доказательств, для того, чтобы наказать галстучного маньяка и ловит его, вместе с Ричардом в квартире Боба, ведь мужчина и есть тот, страшный убийца.

Подводя итоги философско-искусствоведческого анализа, следует выделить авторские, уникальные приемы американского режиссера Альфреда Хичкока, которые отражаются в кинофильме «Безумие» (1972г.):

- Напряжение и страх происходит от того, что главный герой-убийца, демонстрируется буквально с первых кадров кинопроизведения, он больше не является каким-то «секретом», заставляя зрительскую аудиторию переживать и ожидать новое преступление, которое может случиться совершенно неожиданно;

- режиссер в кинофильме «Безумие» использует несколько шокирующих и эпатажирующих сцен, например, кадр в котором показывается тело, убитой женщины в мешке с картофелем и, все чаще, Хичкок предпочитает отраженную демонстрацию «страшного». Одним из важных эпизодов является кадр убийства: камера «схватывает» панорамные виды вверх с внешней стороны здания, и зритель наблюдает в окне кошку, которая оказывается единственной свидетельницей преступления;
- режиссеру было важно показать в фильме о преступлениях не интеллектуальную сторону, а именно эмоциональную или даже шоковую, что выступает достаточно важным для художественного приема «саспенс». Так, сцена убийства бывшей жены Ричарда была тщательно проработана для того, чтобы передать ужас и страх, который был не только в глазах Бренды, но и во внимании зрителей;
- достаточно интересный подход использует режиссер для создания напряженной ситуации, когда демонстрирует историю невинного человека, которого, по ошибке, подозревают в убийстве бывшей жены. В это время душитель женщин известен лишь зрителям, которые выступают в роли соучастников преступлений, совершенных Бобом. Полиция же никак не может найти преступника;
- съемка ведется в один прием, начинается на улице, а заканчивается тем, как Боб и Бэбс входят вместе в квартиру. С этого момента камера возвращается на лестницу, а потом вовсе «замирает» у здания напротив. Это сделано для того, чтобы оставить зрителя один на один со своим воображением и фантазиям, чтобы каждый мог представить продолжение сцены, в силу своего предположения, что и как произойдет с Бэбс дальше.

Таким образом, можно сделать вывод, что философско-искусствоведческий анализ кинофильма «Птицы» (1963г.) Альфреда Хичкока, раскрывает не только характер и персонажей, но и специфику творческого приема «саспенс» в американском кинематографе 1960-1970-х годов. В кинопроизведении «Безумие» кинематографический прием «саспенс»

раскрывается в сценах агрессивности и жестокости маньяка-убийцы, который не скрывается, а наоборот, появляется в каждом кадре, взаимодействуя с главными героями. Отличительными чертами творческого приема «саспенс» в кинофильме «Безумие» является способность сочувствовать злодею, совершившему преступление, новая система общественных ценностей, в которой сострадание стоит выше моральной чистоты, а использование человека большее преступление, чем убийство.

Общие выводы ко второй главе:

Философско-искусствоведческий анализ фильмов Альфреда Хичкока позволил зафиксировать некоторые особенности художественного приема «саспенс»:

- «Саспенс» раскрывается не только при помощи кинематографических приемов, которые используются в кинофильме: медленный подъем по лестнице, плавно открывающаяся дверь, что заставляет испытывать тревогу и беспокойство зрителей, но и благодаря реалистичной актерской игре. Кинематографический прием «саспенс» раскрывается в американских кинофильмах при помощи беспокойного напряжения и собственных страхов зрителей, благодаря чему, режиссеру Хичкоку, получается, сначала заинтриговать, а затем и вовсе «встряхнуть» сознание человека;
- режиссер Альфред Хичкок применяет прием «саспенс», который взаимодействуя с теорией психоанализа Зигмунда Фрейда, поясняет внутреннее противостояние человека 1960-1970-х годов: борьба личности за бытие, которое ставится под сомнение как внешним, окружающим миром, так и импульсами, возникающими внутри него самого;
- специфика творческого приема «саспенс» в сценах агрессивности и жестокости персонажей, которые живут в одной социальной среде. Кинематографический прием «саспенс» рассматривается в способности зрителя сочувствовать злодею, совершившему преступление, в формировании новой системы общественных ценностей, в которой

сострадание стоит выше моральной чистоты, а «использование» человека
наибольшее преступление, чем убийство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель настоящей выпускной квалификационной работы – выявить особенности кинематографического приема «саспенс». Поставленные задачи позволили достичь цели исследования и прийти к следующим результатам:

Первая задача состояла в анализе теоретического спектра определений «саспенс» в области кинематографии. Выявлено, что с появлением художественного приема «саспенс» в 1960-е годы, начинают происходить трансформации в кинематографе: в американских фильмах перестают появляться вампиры, призраки и мистические существа. На смену выдуманному персонажам приходят настоящие убийцы, маньяки и психически нездоровые люди. Особенность такой смены героев в произведениях киноискусства заключается в том, чтобы вызвать у зрителя реакцию на страх, а также применить психологические функции, ведь прием «саспенс» в кинематографе выступает способом влияния и воздействия на сознание и подсознание людей.

Вторая задача заключалась в исследовании социокультурной ситуации американского общества 1960-1970-е годы, времени возникновения контркультуры: произведения киноискусства имеют радикальное влияние – на преобразование человеческого сознания. Темы, демонстрируемые в американских кинофильмах 1960-1970-х гг., наделяются рациональным началом и подкреплены фрейдистским психоанализом, внимание режиссеров сосредоточено на изучении внутреннего мира человека.

Третья задача состояла в выявлении характерных признаков кинематографического приема «саспенс» в истории кинематографа США в период 1960-1970 гг. В данное время, «саспенс» привлекается режиссерами – как художественный прием, способствующий возникновению продолжительного тревожного состояния или даже как нарастание напряженного ожидания перед каким-либо событием, происходящем в кинофильме. «Саспенс» имеет психологическое воздействие на зрителей, в

связи с чем, формируются его яркие особенности: обязательное музыкальное сопровождение, «следающее» расположения кадра, реалистичная игра актеров.

Четвертая задача заключалась в психолого-философском обосновании приема «саспенс». В 1960-1970-х гг., режиссеры проявляют интерес к проблеме бессознательного, которая выражается через фантазии и представления. Кинорежиссеры, обращаясь к теории психоанализа, изучают человеческое сознание и поведение в терапевтических целях, чтобы понять внутренние переживания индивидуума.

Пятая задача, направленная на изучение особенностей творческих приемов в кинематографической деятельности Альфреда Хичкока, позволила выявить специфику «саспенс»: создание напряженных сцен и нагнетание обстановки, при помощи шумов и различных звуков. Альфред Хичкок интересовался психологией, что отражается в его произведениях киноискусства, которые изучают глубины человеческого сознания и подсознания.

Шестая задача состояла в проведении прикладного исследования трех кинопроизведений, в художественных образах которых, «саспенс» имеет, определяющую роль. Выявлено, что произведения киноискусства А. Хичкока раскрывают уникальность кинематографического приема через интенсивность переживаний, умножение различных объектов и напряженный эмоциональный эффект. Хичкок впервые проявил настроения американского общества в 1960-1970-е гг. через художественные спецэффекты: обмана зрителя и «выбивание» его из зоны комфорта.

В процессе достижения, поставленных задач, были сформулированы следующие выводы:

1. Художественный прием «саспенс» в кинематографе имеет значение волнения, тревоги, беспокойного отсутствия. Так, прием «саспенс» способен не только заинтересовать или напугать зрителя, но и управлять его сознанием, а в дальнейшем, оказывать психологическое воздействие, благодаря определенным

приемам: использованию музыкального сопровождения, нужного расположения кадра, крупным планам и реалистичной игре актеров.

2. Социокультурные проблемы американского общества 1960-1970-е гг. отразились в кинематографе США. В это время совершается сдвиг, не только в идеологическом, но и индивидуальном, и общественном сознании. Роль кинематографа становится важной для общества США: формируется феноменологическое видение окружающего мира, в котором рассматривается поведение личности, что изменяет концепцию кинопроизведения, которое перестала быть «зрелищем» и становится «речью».

3. Кинематографический прием «саспенс» определяется как механизм эмоционального воздействия на зрителя. Ведь, при помощи художественного приема «саспенс» и особенностей построения кинопроизведения, американские кинематографисты 1960-1970 гг. стремятся дополнительно воздействовать на эмоциональный фон зрителя, способствуя возникновению катарсиса и его глубинному восприятию;

4. Прием «саспенс» начинает развиваться, взаимодействуя с психолого-философским обоснованием, так, множество американских режиссеров, в 1960-1970-х гг., ставили перед собой задачу: проследить за внутренним миром современного человека, который представляется слабым и незащищенным от агрессии общества. Психоанализ и прием «саспенс», развиваясь вместе, находят множество общих тем и феноменов, которые можно раскрыть, лишь, взаимодействуя друг с другом.

5. При проведении прикладного исследования выявлена специфика «саспенс», которая раскрывается при помощи кинематографических приемов: медленный подъем по лестнице, плавно открывающаяся дверь, что заставляет испытывать тревогу и беспокойство зрителей. Художественный прием «саспенс» раскрывается в американских кинофильмах при помощи беспокойного напряжения и собственных страхов зрителей, благодаря чему, режиссеру удается сначала заинтриговать, а затем и вовсе «встряхнуть» сознание человека.

6. Американский и британский режиссер Альфред Хичкок применяет прием «саспенс», который взаимодействуя с теорией психоанализа Зигмунда Фрейда, поясняет внутреннее противостояние человека 1960-1970-х годов: борьба личности за бытие, которое ставится под сомнение как внешним, окружающим миром, так и импульсами, возникающими внутри него самого.

7. Специфика творческого приема «саспенс» раскрывается в сценах агрессивности и жестокости персонажей, которые живут в одной социальной среде. Кинематографический прием «саспенс» рассматривается в способности зрителя сочувствовать злодею, совершившему преступление, в формировании новой системы общественных ценностей, в которой сострадание стоит выше моральной чистоты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – 390 с.
2. Арабов, Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия / Ю. Н. Арабов. – Москва, 2003. С. 44-58.
3. Артемьева, О.Э. Эволюция эстетической модели жанра «хоррор» в Американском кино: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Артемьева Ольга Эдуардовна – Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии, 2010. – 17 с.
4. Артюх, А.А. Смена парадигмы развития киноискусства и киноиндустрии США: от классического Голливуда к новому Голливуду: автореф. дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Артюх Анжелика Александровна – Москва. – 2010. – 58 с.
5. Баженов, В.И. Большой толковый словарь русского языка. / В.И. Баженов. – Санкт-Петербург: Норинт, 1998. – 1534 с.
6. Базен, А. Эволюция киноязыка [Электронный ресурс] / А. Базен // Журнал «Киноведческие записки». – 2001. – № 55. – Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/post/131063>
7. Баркер, К. Повелитель кошмаров [Электронный ресурс] / К. Баркер // Журнал «Мир фантастики». – 2008. – №2. – Режим доступа: <http://old.mirf.ru/Articles/print2520.htm>
8. Даль, В.И. Толковый словарь. / А. М. Бабкин. – Москва: ГИС, 1955. – 1838 с.
9. Долженко, О.А. Саспенс как атрибут современности: философский аспект / О. А. Долженко // Антропос: Логос и Теос. – Луганск: Луганский национальный университет имени В. Даля, 2016. – № 1. – С. 105-113
10. Жежеленко, М. и Рогинский, Б. Мир Альфреда Хичкока / М. Жежеленко и Б. Рогинский. – Москва: Новое лит. обозрение (НЛО), 2006. – 283с.
11. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: монография / В. И. Жуковский. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2011. – 496 с.
12. Золотова, Н. В. Психологические воззрения Б. В. Зейгарник: автореф. дисс. ... кандидата психологических наук : 19.00.01 / Золотова Наталья

Владимировна – Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет имени К. Д. Ушинского, 2007. – 26 с.

13. Ионов, А. Ю. Жанровые особенности американского фильма ужасов 1999-2000-х гг. // Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – Москва: РГГУ, 2017. – 205 с.

14. Ионов, А.Ю. «Жуткое» Фрейда и жанр ужасов в кино. // Вестник Московского университета. – Москва: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2015. – № 3 – С. 59-67

15. Исмаилов, А.И. Живопись светом в творчестве Витторио Стораро. – Ташкент: 2007. – 53 с.

16. Капитонов, В. Ю. Философия кино: Голливудская революция 60-х [Электронный ресурс]: – Электронная статья. – Москва: Независимая фирма «Культура и искусство», 2013. – Режим доступа: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00255730_0.html.

17. Карцева, Е. Н. Американский кинематограф 60-х-80-х годов и проблема постмодернизма // автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.03 / Елена Николаевна Карцева. – Москва, 1991. – 36 с.

18. Кернберг, О. Функции Супер-Эго [Электронный ресурс] : – Электронная статья. – Москва: Независимая фирма «Класс», 2000. – Режим доступа: <https://psychoanalysis.by/2019/10/09/статья-отто-кернаберг-функции-супер-эг/>

19. Кинг, С. Пляска смерти. – Москва: AST Publishers, 2003. – 580 с.

20. Кинг, С. Фрейд–король ужасов [Электронный ресурс] / Стивен Кинг // Научный журнал «Darker». – 2015. – №5. –Режим доступа: <https://darkermagazine.ru/page/frejd-korol-uzhasov>

21. Колбасина, О. В. Молодежное протестное движение в США: вторая половина 1950-х – первая половина 1970-х годов: автореф. дисс. ... кандидата исторических наук : 07.00.03 / Колбасина Ольга Владимировна – Краснодар: Кубанский государственный университет, 2006. – 32 с.

22. Коллинз, Р. Социология философий: глобальная теория интеллектуального изменения. / Н. С. Розова, Ю. Б. Вертгейм. – Новосибирск: Сибирский хронограф, 2002. – 1280 с.

23. Комм, Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов / Д. Е. Комм – Санкт-Петербург: БХВ-Петербург, 2012.–224 с.

24. Корбут, К. Психоанализ о кино и кино о психоанализе [Электронный ресурс] / К. Корбут // Журнал «Практическая психология и психоанализ». – 2005. – № 2. – Режим доступа: <http://kinoterapia.info/theoretics-cinematotherapy/korbut-psihoanaliz-o-kino/>
25. Корнев, В.В. Фильмы ужасов // Философские дескрипты: сборник научных статей. – Барнаул: Издательство Алтайского ун-та, 2007. – № 6 – С. 68 –77.
26. Коростелева, Д. Культура молодежного протеста и американский кинематограф. 1960–1970-е годы [Электронный ресурс] / Д. Коростелева // Журнал «Киноведческие записки». – 2002. – № 60. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/199/>
27. Кристева, Ю.С. Силы ужаса. Эссе об отвращении. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – 256 с.
28. Крысин, Л.П. Толковый словарь иностранных слов. / Л. П. Крысин. – Москва: Эксмо, 1998. – 846 с.
29. Лазарук, С.В. Базовые модели киноведения США: Из истории амер. киноведения / Сергей Лазарук.– Москва: Всероссийский государственный институт кинематографии, 1996. – 216 с.
30. Лещенко, А.В. Понятие саспенса в контексте современных научных исследований [Электронный ресурс] / Журнал «Наука и образование, новое измерение. Филология.». – 2014. – №29. – Режим доступа:https://www.seanewdim.com/uploads/3/4/5/1/34511564/leshchenko_a.v._the_concept_of_suspense_in_modern_research.pdf
31. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. – Москва: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
32. Мазин, В.А. Сновидения кино и психоанализ. – Санкт-Петербург: Скифия-Принт, 2007. – 252 с.
33. Мак–Вильямс, Н. Психоаналитическая диагностика: Перевод с английского. / М. Н. Глущенко, М. В. Ромашкевич. – Москва: Независимая фирма «Класс», 2001. – 480 с.
34. Маркулан, Я.К. Киномелодрама. Фильм ужасов. – Ленинград: Искусство, 1978. – 124 с.

35. Мейксин, С.М. Критика психоанализа З. Фрейда [Электронный ресурс] / С. М. Мейксин // Журнал «Вестник науки и образования». – 2019. – № 4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kritika-psihoanaliza-z-freyda/viewer>
36. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино: Перевод с английского. / Д. Я. Калугин, Н. С. Мовнина. – Санкт-Петербург: Европейский институт в Санкт-Петербурге, 2010. – 336 с.
37. Мид, Д.Г. Сознание, личность и общество [Электронный ресурс] / Д.Г. Мид // «Хрестоматия. Социология: классические и современные парадигмы». – 2002. – Режим доступа: <https://megalektsii.ru/s27245t4.html>
38. Олпорт, Г. Личность: психологическая интерпретация [Электронный ресурс] : – Электронная статья. – Москва: Издательство «Смысл», 2002. – Режим доступа: <https://bookap.info/genpsy/terlich/gl247.shtm>
39. Онуфриенко, Г. Ф. Король саспенса Альфред Хичкок [Электронный ресурс] / Г. Ф. Онуфриенко // Международный журнал «ESTET». – 2017. – Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/donArch/home/KVM_archive/articles/2010/01/2010-01_r_kvms14.
40. Пауэлл, А. Делез и фильмы ужасов. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – 232 с.
41. Петров, И.Ф. Фрейдизм о поведении человека [Электронный ресурс] / И. Ф. Петров // Журнал «Молодой ученый». – 2017. – № 4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-teorii-zhiznedeyatelnosti-cheloveka/viewer>
42. Попова, Л.В. Ночное действие в фильмах А. Хичкока. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2019. – С. 94-102
43. Рутман, В. М. Американский независимый кинематограф: историко-тематический анализ: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / В. М. Рутман – Санкт-Петербург, 2012. – 20 с.
44. Рутман, В. М. Критерии различия американского независимого и голливудского кинематографа [Электронный ресурс] / В. М. Рутман // Журнал «Аналитика культурологии». – 2012. – № 15. – Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/814-24-4.html>.
45. Салахиева–Талал, Т. Психология в кино: Создание героев и историй. / Ю. Быстрова. – Москва: Альпина Паблицер, 2019. – 349 с.

46. Скал, Д. Дж. Книга ужаса. История хоррора в кино. – Санкт-Петербург: Амфора, 2009. – 319 с.
47. Соловьев, А. В. Общество потребления и движения контркультуры в США во второй половине XX века [Электронный ресурс] / А. В. Соловьев // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2011. – № 30. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschestvo-potrebleniya-i-dvizhenie-kontrkultury-v-ssha-vo-vtoroy-polovine-xx-veka/viewer>
48. Тарасова, М. В. Коммуникативные основы художественной культуры: монография / М.В. Тарасова, В.И. Жуковский. – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2010. –145 с.
49. Тихомиров, С. А. «Очень страшное кино»: Взгляд на фильмы ужасов сквозь призму культурологии / С. А. Тихомиров – Санкт-Петербург: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2008. – № 3. – С. 12-15.
50. Усманова, А. Р. Визуальное (как) насилие. Сборник научных трудов / А.Р. Усманова – Вильнюс: ЕГУ, 2007. – 380 с.
51. Уолтон, К. Воображаемая теория [Электронный ресурс] / К. Уолтон // Журнал «Новые знания». – 2010. – № 48. – Режим доступа: <http://ru.knowledgr.com/05346207/КендолУолтон>
52. Уотсон, Д.Б. Психология глазами бихевиориста [Электронный ресурс] / Д. Б. Уотсон // Хрестоматия по истории психологии.– 1980. – Режим доступа: <https://www.psychology.ru/library/00064.shtml>
53. Фрейд, З. Введение в психоанализ [Электронный ресурс] / З. Фрейд // Лекции «Введение в психоанализ». – Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/18570>.
54. Фрейд, З. Жуткое. – Москва: Эксмо Пресс, 1999. – С. 177-228.
55. Фрейд, З. Я и Оно: Перевод с немецкого. / Л. А. Голлербах, В. Ф. Полянский. – Москва: Издательство «Эксмо», 2015. – 160 с.
56. Чернянская, Т.В. Возможности метода толкования сновидений в исследовании особенностей восприятия фильмов ужасов и мистики. [Электронный ресурс] / Т. В. Чернянская // «Державинские чтения».– 2001. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-psihiologicheskoy-zaschity-v-vozniknovenii-emotsii-otvrascheniya-pri-prosmotre-filmov-uzhasov/viewer>

57. Черняновская, Т.В. Психологические особенности интереса молодежи к фильмам ужасов и мистики: автореф. дисс. ... кандидата психологических наук : 19.00.13 / Черняновская Татьяна Владимировна – Тамбов: Тамбовский государственный институт имени Г. Р. Державина, 2003. – 19 с.
58. Шеметова, Т. Н. Кино в стиле slasher: ужасные развлечения или искусство пугать [Электронный ресурс] / Т. Н. Шеметова // Научный электронный журнал «Артикульт». – 2011. – №1. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/kino-v-stile-slesher-uzhasnye-razvlecheniya-ili-iskusstvo-pugat>.
59. Энциклопедический словарь по психологии и педагогике [Электронный ресурс]: – Электронная статья. – Москва: Независимая фирма «Наука. Искусство. Величие.», 2012. – Режим доступа: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/psychology-and-pedagogy/index.htm>
60. Юнг, К. Человек и его символы: Перевод с английского. – Москва: Серебряные нити; Санкт-Петербург: АСТ, 1997. – 367 с.
61. Ackroyd, P. Alfred Hitchcock [Электронный ресурс] / P. Ackroyd. – Moscow: KoLibri, 2016. – Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2015/mar/25/alfred-hitchcock-peter-ackroyd-review-catholic-controlling-celibrate>
62. Carroll, N. The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart / N. Carroll. – New York: Routledge. – 1990. – P. 31-32.
63. Clover, C. Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film / C. Clover. – Princeton: Princeton University Press. – 1992. – 260 p.
64. Derry, Ch. Dark Dreams 2.0: A Psychological History of the Modern Horror Film from the 1950s to the 21st century / Ch. Derry. – Jefferson: McFarland & Co. – 2009. – 449 p.
65. Ivanov, A. Demonized image of childhood in cinema [Электронный ресурс] / A. Ivanov // Scientific Notes Of Komsomolsk-On-Amur State Technical University. – 2010. – № 4. – Режим доступа: [http://www.uzknastu.ru/files/pdf/IV-2\(4\)2010/90-96](http://www.uzknastu.ru/files/pdf/IV-2(4)2010/90-96).
66. Pigalev, E. The system of film production in the United States under the New Hollywood [Электронный ресурс] / E. Pigalev // European Science. – 2016. – № 1. – Режим доступа: <https://scientific-publication.com/images/PDF/2016/11/sistema-kinoproizvodstva-ssha>

67. Rink, O. Suspense, blondes and McGuffin: what makes up the world of Alfred Hitchcock [Электронный ресурс] / O. Rink // International journal «Estet». – 2017. – № 38. – Режим доступа: <https://vertigo.com.ua/about-hitchcock-world/>
68. Rogers, C. R. On becoming a person. A therapist's view of psychotherapy / C. R. Rogers. – Boston: Houghton Mifflin co. – 1961. – 420p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок А.1. – «Психо». Сцена нападения Нормана Мэрион.



Рисунок А.2. – «Психо». Сцена с убитой матерью Нормана.

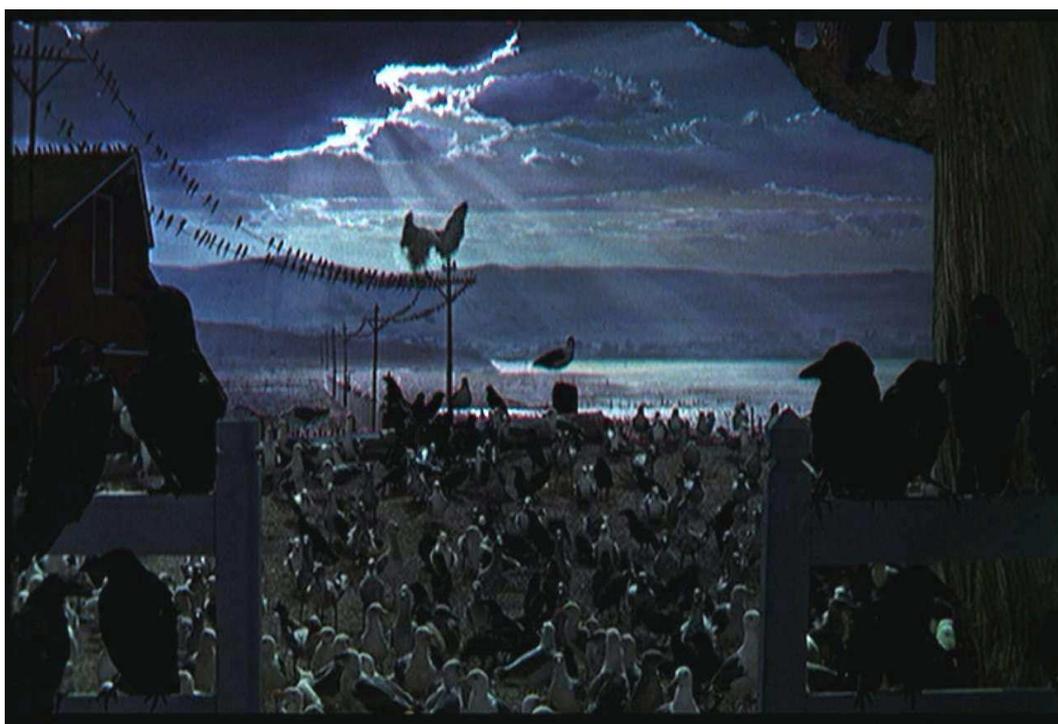


Рисунок А.3. – «Птицы». Сцена нападения птиц на приморский городок.



Рисунок А.4. – «Птицы». Сцена нападения птиц на Мелани.



Рисунок А.5. – «Безумие». Сцена с телом девушки, убитой галстучным маньяком.



Рисунок А.6. – «Безумие». Сцена общения Боба и Ричарда.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии и искусствоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

_____ Н. П. Коцева

« _____ » _____ 20 ____ г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

по направлению 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

**ОСОБЕННОСТИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ПРИЕМА «САСПЕНС» В
АМЕРИКАНСКИХ ФИЛЬМАХ 1960 – 1970 ГГ.**

Руководитель _____



доцент, канд. филос. наук

Ю. С. Замараева

Выпускник _____



Е. И. Коптелина

Красноярск 2020