



Эмоциональное воздействие на зрителя в американском кинематографе

Ф.Ю. Виталь

Статья изучает методы и средства, которыми современная американская кинодрама влияет на эмоциональное состояние зрителя. На примере конкретных фильмов выделяются и анализируются основные приемы такого влияния. Основное внимание уделяется катарсису в качестве ключевого момента просмотра.

АННОТАЦИЯ УДК:778.5.01(014)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

американский кинематограф, кинодрама, эмоции, воздействие на зрителя, катарсис, катексис, саспенс

¹ Цит. по: Иванова Ю. Сила искусства. СПб.: Фолио, 2008. С. 3.

По замечанию драматурга и теоретика искусства Бертольта Брехта, «...безошибочным признаком того, что нечто не является искусством, является скука»¹. Преодоление скуки в искусстве достигается пробуждением эмоций; не столь важно при этом, негативны они или исходят от «светлой стороны» человеческой природы.

Кинематограф, располагающий существенно большим, чем, например, театр или живопись, арсеналом средств воздействия на своего зрителя, взял на вооружение методики своих предшественников: «движущиеся картинки» привнесли в мир огромное количество страстей и эмоций, заставили нас хотя бы на время просмотра фильма радикально изменить свои взгляды на жизнь, сочувствовать героям, переживать их страдания как собственные.

Эмоции и чувства

Именно в контексте эмоционально-чувственного восприятия следует рассматривать приемы воздействия на зрителя в современном (последние три-четыре десятилетия) американском кинематографе, опираясь на жанр кинодрамы, поскольку американская система кинодраматургии легко адаптирует методику драматургии всего мира, аккумулируя опыт разных стран и исторических эпох. Изначально коммерциализированный, нацеленный на максимальную прибыль, американский кинематограф естественным образом требует подробного и оптимально



Постер на фильм «Вестсайдская история» ("West Side Story", 1961, реж. Роберт Уайз, Джером Роббинс)

(которые, естественно, используются не только американцами), современная американская кинодрама пользуется большой популярностью.

Катарсис. Катексис. Саспенс

В классической психологии источником эмоции предполагаются жизненные факты, взятые во всей их полноте, в многообразии их свойств и особенностей. Отношение к ним выражается

быстрого анализа — как для понимания общих тенденций зрительского спроса, так и для прогнозирования успеха еще не запущенных в производство кинолент. Огромное число статистической информации по американским кинолентам находится в открытом доступе как на официальных сайтах фильмов, так и на агрегаторах новостей, в кинобазах вроде imdb.com. К тому же, учитывая степень распространенности цифрового телевидения в США, гораздо легче проследить изменения в реальных, а не выдуманных и не предположительных рейтингах тех же сериалов, на основе которых можно отследить последствия введения тех или иных драматургических инструментов.

История США пока недостаточно продолжительна для формирования глубокой и оригинальной мифологии — почти все сюжеты здесь либо привезены переселенцами из Европы, либо основаны на фольклоре коренного населения. На эту тему даже существует шутка о том, что история Штатов ограничивается историей Голливуда. Весьма возможно, что нехватка истории реальной компенсируется непрерывно создающейся историей экранной, вследствие чего американский кинематограф и является сегодня главным поставщиком эмоций и чувств на большой экран. На наш взгляд, именно благодаря *совершенствованию* методов эмоционального воздействия на зрителя

² См.: Щербатых Ю.В. Общая психология. СПб.: Питер, 2008. С. 141.

в таких сложных чувственных переживаниях, как радость, горе, симпатия, пренебрежение, гнев, гордость, стыд, страх. Все эти переживания представляют собой чувства или эмоции. По специфическому содержанию психологи выделяют следующие эмоции: радость, удивление, страдание, печаль, гнев, отвращение, презрение, страх².

Важно понимать, что эмоции являются частным случаем чувств и их следствием, а не первопричиной. Чувства долговременны, эмоции сиюминутны и привязаны к моменту и ситуации. Чувство симпатии к персонажу фильма может быть вызвано эмоцией радости, связанной с его действием; источником эмоции в свою очередь может быть как поступок персонажа, так и особый кинематографический прием, использованный в фильме. При воздействии на наше эмоциональное состояние, мы получаем долгосрочный результат в виде чувств-отношений.

Применительно к классическому искусству иногда употребляется термин «синдром Стендаля» — психическое состояние, характеризующееся обмороками, галлюцинациями и крайним возбуждением, возникающее под впечатлением от картины или скульптуры. Вот как описывает его сам Стендаль: «Когда я выходил из церкви Святого Креста, у меня забилося сердце, мне показалось, что иссяк источник жизни, я шел, боясь рухнуть на землю... Я видел шедевры искусства, порожденные энергией страсти, после чего все стало бессмысленным, маленьким, ограниченным, так, когда ветер страстей перестает надувать паруса, которые толкают вперед человеческую душу, тогда она становится лишенной страстей, а значит, пороков и добродетелей»³. Аналог данного синдрома в кинематографе представляется возможным обозначить как состояние катарсиса.

³ Стендаль. Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджио // Рим, Неаполь и Флоренция, 1818 // URL.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синдром_Стендаля (дата обращения: 12.12.2015).

Кадр из фильма «Адреналин» ("Crank", реж. Марк Невелдайн, Брайан Тейлор, 2006)



Под *катарсисом* в статье понимается духовное очищение, возвышение, вызванное эмоциями, возникшими под влиянием просмотра фильма. В современном кинематографе популярно такое развитие сюжета, при котором эмоциональные предпосылки для наступления катарсиса созданы (порой даже в чрезмерном

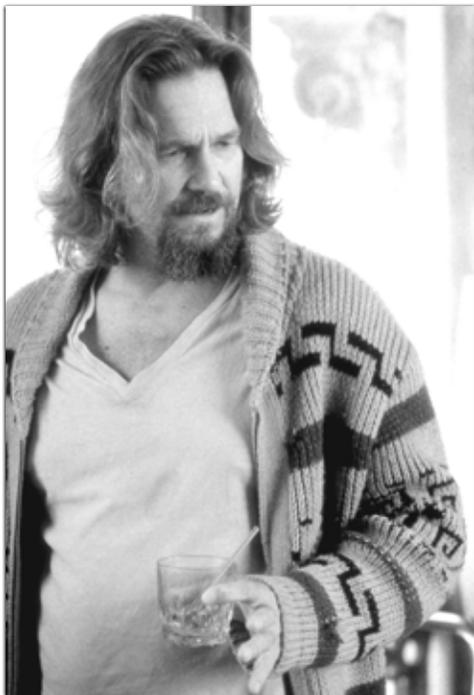
объеме), однако самого катарсиса нет, потому что создатели и не предполагают вызвать его у зрителя. Тут правомерно заимствовать из психологии понятие «катексис» (от греческого «зарядка энергией») — постоянное нагнетание эмоционального фона, не предполагающее явной развязки, либо откладывающее ее на максимально возможный срок. Вот как характеризует это явление применительно к кинематографу, соотнося его с понятием катарсиса, кинокритик Алексей Орлов: катексис «...накачивает человека информацией, образами, эмоциями, идеями, психемами и, в конечном итоге, — накачивает энергией». В то же время критик подчеркивает, что нельзя очищать психику, при этом «одновременно занимаясь поглощением новой информации, расширяя свое знание о мире»⁴.

⁴ Орлов А.М. Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий. М.: ИМПЭТО, 1995. С. 16.

Отдельно стоит упомянуть *suspense* — искусственно вызванное у зрителя состояние тревожного ожидания. Он может быть как катексичен, так и катарсичен. Мы в данной статье рассматриваем его не как состояние, но как прием, оказывающий влияние на эмоциональное состояние зрителя. Термин обычно связывается с режиссурой Хичкока, однако задолго до него этот прием широко использовался в американском кинематографе — можно

⁵ См.: Шиллер Ф. О патетическом // Статьи по эстетике. М.; Л.: Академия, 1935. С. 176–199.

Кадр из фильма «Большой Лебовски» (“The Big Lebowski”, 1998, реж. Джоэл Козн, Итан Козн)



вспомнить сцену с часами из комедии с Гарольдом Ллойдом «Безопасность превыше всего!» (“Safety Last!”, реж. Фред Ньюмейер, Сэм Тейлор, 1923) или постоянно повышающую градус напряженности сцену погони за захваченным грабителями поездом в ленте «Девушка и ее верность» (“A Girl and her Trust”, реж. Дэвид Уорк Гриффит, 1912). Однако в современной кинодраме этот прием используется активнее, чаще и с большей опорой на изучение зрительского спроса.

Поскольку в статье рассматривается американская кинодрама, представляется необходимым сказать несколько слов о драме как таковой. Этот жанр получил особое распространение в литературе XVIII–XIX веков, постепенно вытеснив трагедию⁵, противопоставив ей преимущественно бытовые сюжеты

и более приближенную к обыденной реальности стилистику. Драма предполагает эмоциональную реакцию зрителя даже без привлечения комедийных или трагичных элементов. Вслед за Л.Н. Нехорошевым мы полагаем, что драму можно воспринимать как нечто среднее между комедией и трагедией: жанр основан на остром конфликте героя с самим собой или с окружающим его обществом. Если конфликт возникает с обществом, — мы получаем драму социальную, если конфликт внутренний, — психологическую⁶. К эмоциональной сфере ключевых и неизменных свойств драмы как жанра относятся следующие:

- в сюжетной основе драмы лежит *конфликт*;
- драма осваивает действие, а авторский замысел, поданный через *сильные характеры* и яркие личности персонажей, провоцирует зрителя на определенное эмоционально-волевое реагирование;
- драма отличается диалогичностью, а в *диалогах* возможно проявление у персонажей сильных эмоций, передающихся зрителю.

Три эти пункта естественно присущи и кинодраме.

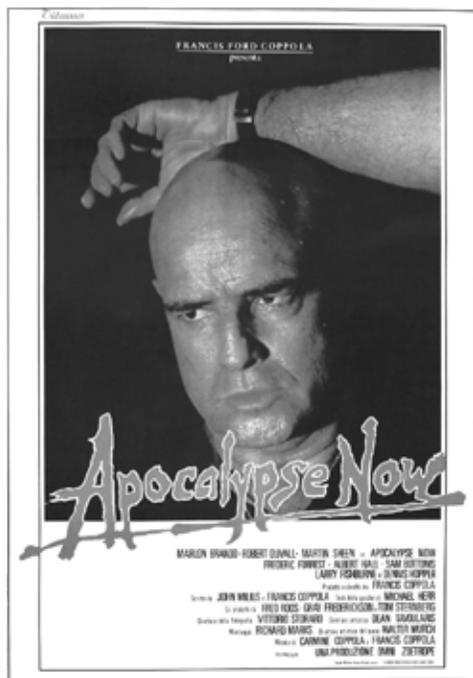
Художественные приемы эмоционального воздействия на зрителя

Рассмотрим подробнее некоторые художественные приемы, которыми в современной американской кинодраме оказывается прямое воздействие на эмоциональное состояние зрителя.

Художественная выразительность, созданная при помощи талантливой игры актеров, музыкального сопровождения, применения особых технических средств. Неслучайно в Штатах широко используется привлечение актеров-звезд мирового масштаба, а такие фильмы, как «Гравитация» или «Аватар», созданные в 3D, наглядно доказывают, что технические средства, спецэффекты и прочее также могут создать блестящий “box-office success” («коммерческий успех»), даже несмотря на недостатки в драматургии.

Визуализация сама по себе может играть роль катализатора эмоций — сюрреалистичные красоты начальных сцен «Клетки» (“The Cell”, реж. Тарсем Сингх, 2000) способны передать зрителю нужный эмоциональный настрой даже в отрыве от происходящих на экране событий. Это сходно с упоминавшимся ранее «синдромом Стендаля»: можно уверенно утверждать, что подобные сцены заставляют часть зрителей вновь и вновь пересматривать понравившиеся фильмы.

⁶ См.: Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М: ВГИК, 2009. С. 288–291.



Постер на фильм «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», 1979, реж. Френсис Форд Коппола)

Кадр из фильма «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», 1979, реж. Френсис Форд Коппола)



Музыкальное сопровождение или его отсутствие также позволяет активно манипулировать эмоциональным состоянием зрителя. В картине «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», реж. Френсис Коппола, 1979) ключевые сцены «эмоционально подкрепляются» запоминающейся музыкой, и связь их настолько прочна, что «Полет валькирий» Вагнера в сознании нескольких поколений зрителей оказался неразрывно связан со сценой вертолетной атаки («летающих ангелов возмездия», то есть как раз валькирий по своей сути). Точно также и сцены, полностью лишенные музыки, позволяют максимально сосредоточить внимание зрителя на драматической составляющей происходящего, отключив лишние эмоции. Так, манифест направления

в современном кинематографе «Догмы 95» предполагает полное отсутствие музыкального сопровождения в фильмах за исключением сцен, где музыка реально звучит в кадре.

Сверхнеожиданный финал — то есть поворот событий, опровергающий все возможные догадки зрителя о сути концовки драмы. Этот прием нередко используется в художественной литературе, но в кино он оказывается в выигрышном положении: зрителю требуется значительно меньше времени на восприятие реалий фильма, нежели реалий литературного произведения, ключевые детали живы в памяти, и их осмысление

начинается уже чуть ли не в момент первичного получения информации с экрана. Включается эмоция удивления и наряду с ней, в зависимости от событийного ряда, — эмоции гнева, радости, печали или отвращения.

Зачастую речь идет о полифонии эмоций и смыслов — зритель остается со своими переживаниями и попытками понять фильм уже после его окончания, и как результат, он может захотеть пересмотреть фильм.

Катексичный прием клиффхэнгер, широко применяющийся в драматических американских телесериалах. Английский термин “cliffhanger” («висящий на краю пропасти») предполагает, что в конце серии персонажи оказываются в интригующей ситуации: или они попадают в безвыходное положение или вдруг появляется считавшийся мертвым антагонист, и на этом повествование прерывается, а развязка откладывается либо до следующей серии, либо вообще до следующего сезона (если это последняя серия сезона). Зритель с большой степенью вероятности просмотрит следующую серию вне зависимости от отношения к сериалу в целом и даже в случае, если он не видел клиффхэнгер-серию, а лишь узнал о ней из внешних источников. Этот прием как вид катексиса широко распространился как на полнометражные кинофраншизы, так и на отдельные киноленты. Рассмотрим значимость этого приема на примерах, сведенных в таблицу.

Таблица

Влияние клиффхэнгеров на рост зрительского интереса

Сериал/ Сезон	Среднее число зрителей (млн)	Финальная серия, со- держащая cliffhanger, зрителей (млн)	Первая серия следующе- го сезона зрителей (млн)	Среднее число зрителей следующе- го сезона
«Сверх- естественное» (“Supernatural”)/ 3 сезон	2.91	3	3.96	2.595
«Касл» (“Castle”)/ 3 сезон	10.69	12.93	13.28	10.712
«Восприятие» (“Perception”)/ 2 сезон	3.06	1.76	3.07	2.394

Легко заметить, что на фоне среднего количества зрителей за сезон финальная серия, содержащая клиффхэнгер, и сюжетно следующая за ней серия, открывающая следующий сезон, собирают большее количество зрителей, чем можно было бы ожидать

при статистически равномерном распределении. Для сериала «Восприятие» это не столь очевидно, но следует учесть, что с начала второго сезона количество его зрителей неуклонно снижалось, и если бы не заложенный в финальную серию клиффхэнгер, сериал мог бы вовсе не получить продление. Продюсеры пошли на этот шаг и получили почти удвоенное количество зрителей в начале третьего сезона, остававшееся сравнительно стабильным вплоть до ухода сериала на полугодовой hiatus.

С точки зрения психологии метод привлечения зрителей клиффхэнгерами объясняется «эффектом Зейгарник» (назван в честь патофизиолога Блюмы Вульфовой Зейгарник, в чьих работах он впервые описан) — мнемическим эффектом, основанным на предполагаемой зависимости эффективности запоминания материала (действий) от степени законченности действий. Предполагается, что определенный уровень эмоционального напряжения, не получившего разрядки в условиях незавершенного действия, способствует сохранению его в памяти⁷. А те события, которые мы помним лучше, глубже воздействуют на наши последующие эмоции, заставляя искать завершения этого действия и возвращаться к истокам события. Не следует путать клиффхэнгер с интригой — его цель удержать или привлечь зрителя, мгновенно изменяя сюжет (в следующем эпизоде), а не подвести этот сюжет к его окончательному раскрытию в дальнейшем.

1. **Высокая степень событийности** как важная составляющая сюжетного решения. В современной американской кинодраме сюжет развивается быстро, не задерживаясь подолгу на одном эпизоде. Такая динамичность присуща всем частям ленты, особенно кульминационному моменту. Эмоции радости, гнева, удивления или страха держат зрителя в напряжении, он жаждет развязки. Особым способом подачи материала может служить клиповый монтаж: каждая сцена длится не более 5 секунд. Такая форма подачи является не катарсичной, но катексичной. Тем не менее интенсивно поданная информация в клиповой «нарезке» может привести зрителя к своеобразному инсайту («Эврика! До меня наконец дошло!»), и, как следствие, — к интеллектуальному катарсису. Также стоит выделить эмоциональное напряжение, вызванное саспенс-сценами. Обычно оно связано с тем, что нам уже известно нечто, о чем пока не догадываются персонажи фильма. При этом задействуется эмоция гнева на собственную беспомощность и иногда — страх.

2. **Наличие тесной связи между идейно-проблемной сферой кинодрамы и катарсисом** как формой духовно-нравственного очищения в ее финале. Идея и проблематика фильма обуслов-

⁷ См.: Степанов С.С. Популярная психологическая энциклопедия. М.: Эксмо, 2005. С. 245.

ливают высокую степень общей эмоциональной напряженности драмы. В картине «Пролетая над гнездом кукушки» («One Flew Over the Cuckoo's Nest», реж. Милош Форман, 1975) гибель главного героя от рук его друга не воспринимается как трагедия — она становится двойным освобождением: переживший лоботомию МакМерфи в метафорическом смысле покидает свою вечную тюрьму, а убивший его Вождь уже в реальности бежит из клиники. Это настоящий эмоциональный взрыв для зрителя, к катарсическому очищению его подводят через такие противоречивые эмоции, как гнев, сострадание и радость.

Особенности использования художественных приемов в американском кинематографе

Рассмотрим более обстоятельно использование перечисленных выше приемов на конкретных примерах.

Фильм «Зеленая миля» («The Green Mile», реж. Фрэнк Дэрбонт, 1999) любопытен прежде всего тем, что подводит зрителя к катарсису не единожды, а дважды — в разных сценах (тут можно говорить о поэтапном подведении зрителя к катарсису).

Фильм (экранизация одноименного произведения Стивена Кинга) рассказывает о мистических событиях в тюрьме для осужденных на смерть. Один из заключенных, огромный афроамериканец по имени Коффи, ждущий скорой казни за убийство, наделен чудесным даром исцелять людей. Из его действий и разговоров с охранниками зрителю постепенно становится очевидна его невиновность, но изменить ничего уже нельзя, и в финале Коффи казнят на электрическом стуле.

Повествование от первого лица как прием подачи материала расширяет социально-психологические границы сюжета фильма. Под влиянием такого композиционного решения зрители словно проникают в мир мыслей, чувств и ценностей главного героя — тюремного охранника, обыкновенного человека, не самого умного и не всегда поступающего правильно, но именно поэтому и близкого зрителю. Вместе с ним зритель переживает полный спектр эмоций, заложенных в сюжете. На наш взгляд, «Зеленая миля» создает именно такое ощущение, поэтому она катарсична в нескольких частях своего сюжета. Важно отметить, что степень событийности фильма высока, а все постоянно наличествующие «атрибуты» драмы (конфликт, яркие характеры, интересные диалоги) усиливают и эмоцию страха, и общий драматизм. Актеры превосходно доносят до зрителя эту атмосферу своей игрой, кроме того, в фильме почти нет комедийных эпизодов.

Художественная выразительность фильма, создаваемая в том числе с помощью определенных технических приемов, является основой эпизодов, в которых создателями фильма закладывается потенциальное переживание катарсиса у зрителя. Так, отвратительные мухи, вылетающие изо рта Джона Коффи, олицетворяют изгнание болезни, принятой им на себя. Эта сцена провоцирует



Кадр из фильма
«Зеленая миля»
("The Green Mile", 1999,
реж. Франк Дэрэбонт)

у зрителя эмоции отвращения, страха, но и восхищения поступком героя. Идея фильма содержит смысл жертвенного служения другим во имя избавления их от страданий и имеет явную отсылку к Евангелию. Можно смело утверждать, что такая идея катарсична сама по себе — в том смысле, что она, образно выражаясь, подобно лекарству, введенному в организм, вызывает у зрителя катарсическую реакцию. Необходимо отметить, что в данном фильме реализуется особый тип катарсиса — связанный с темой гибели и жертвы — это трагедийный, а не просто драматический катарсис.

При этом фильм заключает в себе и идею постоянного ожидания справедливости: «Что я скажу Богу, когда Он спросит, почему я убил самое прекрасное Его творение? Что это моя

работа?», — спрашивает главный герой у Коффи. Иными словами, идейно-проблемная сфера «Зеленой мили» очень масштабна по своей семантике и очень философична — нельзя остаться равнодушным к тому, как она воплощена на экране.

К катарсису также подводит и кульминация фильма. Это сцена, в которой Коффи избавляет жену одного из сотрудников тюрьмы от болезни, а потом бросает рой мух в другого человека, по вине которого в ужасных мучениях умер старый заключенный. Мы видим, как главный антагонист в наказание за свои поступки сходит с ума, но при этом совершает акт высшей справедливости: расстреливает настоящего убийцу, маньяка.

Восстановление справедливости вообще, надо полагать, является необходимым «ингредиентом» катарсиса. В «Зеленой миле» справедливость восстановлена даже дважды, и это работает как инструмент усиления воздействия на зрителя. Зрителя подводят к катарсису два раза: в кульминационной сцене и в финале, где главный герой осознает, что Коффи перед смертью успел наградить его необыкновенно долгой жизнью, возможно, для того, чтобы поведать миру эту историю, сделав его своим апостолом.

Второй фильм, который был выбран для анализа, — *«День сурка»* (“Groundhog Day”, реж. Харольд Рэймис, 1993). В нем практически нет спецэффектов, психологическая драма тесно связана с социальной, а эмоциональное воздействие на зрителя осуществляется через изящную композицию, похожую на первый взгляд на набор концентрических кругов (многократное повторение одних и тех же событий, которые случаются с героем), на поверку оказывающихся спиральными витками (на каждом — герой по-разному может отреагировать на одни и те же события и выйти на новый «виток»-уровень).

Главный герой картины, циничный телевизионный репортер, оказывается запертым внутри временной петли — на протяжении многих лет он обречен вновь и вновь переживать один и тот же день, и есть ли у него шанс вернуться к обычной жизни — неизвестно. Все эти годы герой то пытается играть в Бога, то смиряется с неизбежностью судьбы, что оказывает глубочайшее влияние на его личность.

«День сурка» демонстрирует зрителю необычный, «замедленный» катарсис — к обретению душевного покоя и смирения главный герой идет очень маленькими шажками, нередко сбиваясь с пути. Герою важно преодолеть множество препятствий, в основном заключающихся в особенностях его собственной природы и поведения, чтобы наконец дать самому себе верную оценку.

Личностный нарциссизм, талантливо переданный актером Биллом Мюрреем, — основной порок центрального персонажа. «Коррекция» возможна, но длится она целых десять лет. Интересно сюжетное решение фильма: вначале, поняв, что время замкнулось, герой пытается разными способами убить себя — либо «развлекаясь», либо желая прекратить все «одним махом» на самом деле. Первая смерть героя может быть воспринята как клиффхэнгер, остальные уже заурядны. Здесь катарсис соседствует с катексисом — повторяющиеся эпизоды пробуждения главного героя от уже навязшей в зубах мелодии радиобудильника нагнетают эмоции, ожидание становится почти нестерпимым, однако облегчения и развязки нет — раз за разом что-то

идет не так, и день повторяется. Некоторые попытки выбраться из замкнутого круга времени комичны поневоле, некоторые становятся таковыми по решению самого героя, пытающегося хоть как-то развлечься, испытать чувства и эмоции в изначально пустых, много раз пройденных ситуациях. Но и в комичных сценах раскрывается характер персонажа, становятся понятны его прежние привычки и поступки. Однако в итоге герой выбирает совершенно иной путь — саморазвития и помощи окружающим, это и есть основной посыл сюжета.

По сути, этим фильмом создатели хотели сказать каждому зрителю: «Остановись и пойми, какой дорогой тебе идти дальше».



Кадр из фильма
«День сурка»
("Groundhog day", 1996,
реж. Харольд Ремис)

Но какие же эмоции испытывает зритель? Повторяющаяся мелодия вызывает раздражение, через легкое презрение, через неизбежное удивление, вызванное сюжетом, зритель приходит к эмоциям печали — состраданию и переживанию за героя. Полная ассоциация

с ним вряд ли возможна, но презрение и отвращение остаются в конце концов в прошлом, нам помогают расстаться с ними как обаяние главного героя, так и необычный сюжет: трудно всерьез ненавидеть того, кто на твоих глазах много лет заглаживает грехи прошлого.

В итоге важным оказывается ценность любви и дружбы, ценность взаимопомощи и ценность жизни другого человека — как только главный герой определяет их для себя как смыслообразующие, замкнутый круг разрывается. Многие люди остановились в своем развитии — кто-то поддался влиянию внешних обстоятельств, а кто-то (как главный герой фильма) счел, что изменения ему не требуются. И те, и другие ошиблись — остановить можно только для того, чтобы подумать, верно ли выбрано направление. Фильм катарсичен в своей идейно-тематической линии: планомерное подведение зрителя к катарсису начинается с оригинальной идеи фильма, нашедшей воплощение в сюжетно-композиционном решении, и заканчивается неожиданным финалом.

* * *

Важно отметить главное, к чему, как представляется, мы пришли в ходе данного анализа: катарсис в современной американской кинодраме создается путем образования связи между идейно-проблемной сферой фильма и его сюжетной линией. Чем детальнее проработан сюжет, чем ярче и креативнее продумана структура фильма, тем, соответственно, и очевиднее взаимосвязь сюжета с тематикой, идеей и основной проблемой драмы. При помощи ряда художественных приемов и особенностей построения фильма, включая катексис и саспенс, американские кинематографисты стремятся дополнительно воздействовать на эмоциональный фон зрителя, способствуя возникновению катарсиса и его углубленному восприятию. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Маклаков А.Г. *Общая психология*. — СПб.: Питер, 2001. — 592 с.
2. Нехорошев Л.Н. *Драматургия фильма*. — М.: ВГИК, 2009. — 344 с.
3. Орлов А.М. *Аниматограф и его анима. Психогенные аспекты экранных технологий*. — М.: ИМПЭТО, 1995. — 384 с.
4. Стендаль. *Неаполь и Флоренция: путешествие из Милана в Реджо* // Рим, Неаполь и Флоренция, 1818 // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синдром_Стендаля (дата обращения: 12.12.2015).
5. Степанов С.С. *Популярная психологическая энциклопедия*. — М.: Эксмо, 2005. — 672 с.
6. Шиллер Ф. *О патетическом* // Статьи по эстетике. — М.; Л.: Академия, 1935. — 671 с.
7. Щербатых Ю.В. *Общая психология*. — СПб.: Питер, 2008. — 272 с.

REFERENCES

1. Maklakov A.G. *Obschaya psikhologiya [General Psychology]*. — SPb.: Piter, 2001. — 592 p.
2. Nekhoroshev L.N. *Dramaturgiya filma [Film Drama Concept]*. — M.: VGIK, 2009. — 344 p.
3. Orlov A.M. *Animatograph I yego anima. Psikhogennnye aspekty ekrannykh tekhnologii [Animatography and Its Anima. Psychological Aspects of Cinema Technology]*. — M.: IMPETO, 1995. — 384 p.
4. Stendal. *Neapol I Florentsiya: puteshestviye iz Milana v Redgio* // Rim, Neapol I Florentsiya, 1818 [Naples and Florence: travelling from Milan to Reggio // Rome, Naples and Florence, 1818] // URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Синдром_Стендаля (date of viewing: 12.12.2015).
5. Stepanov S.S. *Popularnaya psikhologicheskaya entsiklopediya [Popular Encyclopedia of Psychology]*. — M.: Eksmo, 2005. — 672 p.
6. Shiller F.O. *O patetichskom* // Statii po estetike [About The Dramatic // Articles on Aesthetics]. — M.; L.: Academiya, 1935. — 671 p.
7. Scherbatykh Y.V. *Obschaya psikhologiya [General Psychology]*. — SPb.: Piter, 2008. — 272 p.

Emotional Influence on the Viewer in Contemporary American Cinema

Feofania Yu. Vital

Post-Graduate student

UDC 778.5.01(014)

ABSTRACT: The author dwells on the methods and means through which contemporary American cinema influences upon the viewer. The main methods of such influence are analyzed and illustrated by actual examples. The main attention is paid to catharsis as the key moment of viewing. The relevance of the research can be proved by search of certain regularities in systematic and balanced leading the viewer to catharsical experience. The novelty of the research, as the author proves, is in the fact that catharsis in drama is created by building the connection between the ideological and problematical sphere of the movie and its subject line.

The author arrives at the following conclusions.

— Catharsis in drama is created by building the connection between the ideological and problematical sphere of the movie and its subject line. The more detailed plot is being worked out and the more creative it is, the more obvious its connection with the subject, idea and the main problem of the drama becomes. Knowledge of imagery and peculiarities of filmmaking helps to produce additional emotional impact, provoking or strengthening catharsis.

— Final feeling of catharsis can arise at the high point of the drama events when all subject lines come together, the main intrigue of the film is opened for short moments of the film time and as a result, the viewer gets either a feeling of triumph, or an extreme degree of sympathy for the protagonist. Both emotions may cause instant coming to catharsis as a proof of absolute penetration into the gist of the movie – temporary but complete unification of the viewer with destiny of the main characters

KEY WORDS: American cinema, film drama, emotions, impact on the viewer, catharsis, cathexis, suspense