

## ВОЗДЕЙСТВИЕ КИНОИСКУССТВА НА ЭМОЦИОНАЛЬНУЮ И ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВУЮ СФЕРУ ЛИЧНОСТИ

**А. И. Скринник,**

доцент кафедры профсоюзной работы  
и социально-гуманитарных дисциплин

*Учреждение образования Федерации профсоюзов Беларуси  
«Международный университет «МИТСО», г. Минск*

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам воздействия искусства (киноискусства) на формирование личности. Рассмотрен психологический механизм взаимодействия киноискусства и становления личности.

Сегодня остаются актуальными вопросы гармоничного развития личности человека, формирования его гуманистических ориентаций, создания благоприятных условий для саморазвития и самореализации. Взгляд на личность стал шире, и понятие «личность» трактуется как уникальное образование человека, являющееся потенциалом широкого комплекса возможностей, образцов поведения, материализующихся посредством творческого выбора [1]. Толкование данного термина воспроизводит стадию профессионально-личностного формирования человека и требует от него проявления волевой способности к внутреннему изменению, проявлению гибкости и устойчивости. Таким образом, необходимым условием успешной деятельности человека выступает наличие сформированной личностной ценностно-смысловой сферы.

Формирование ценностно-смысловой сферы личности представляет собой не временной отрезок развития человека, а процесс преобразования ценностно-смысловых установок, который формирует жизнь человека от рождения до старости, вступая в серьезные взаимодействия с окружающей действительностью [2]. Эмоциональная сфера (эмоции и чувства) наряду с рациональной (разум и рассудок) и волевой (разум и чувства) сферами составляют основу ценностно-смыслового потенциала личности. Чувства и эмоции отражают переживания и отношения человека к миру, другим людям и самому себе. По мнению А. Н. Леонтьева, эмоции выполняют роль внутренних сигналов, являясь психическим отражением окружающей действительности, выражая отношения между мотивами, потребностями и возможностью их успешной реализации [3].

Развитие эмоциональной сферы человека является необходимым условием для становления его личности, усвоения общечеловеческих идеалов, системы ценностных ориентаций, формирования мировоззрения. Эмоциональная сфера личности отражает характер ее отношения к окружающему миру, является средством ориентации во внешней среде.

Проникновение в эмоционально-мотивационную сферу, как считает В. А. Петровский, воздействует на структуры личного опыта, заключающего в себе жизненные смыслы, значения субъекта и определяющего его действия, побуждения, а также отношение к действительности [4].

Привлекательность искусства воплощается в эстетической форме, способствующей привлечению внимания к содержанию, заключенному в ней. Благодаря этому качеству процесс восприятия сопровождается переживанием, которое зависит от уровня интеллектуального, нравственного и эстетического развития человека, его социальной направленности. Произведение искусства включает в себе момент недосказанности («меру условности»), что подразумевает активную работу мысли, чувств и эмоций человека в процессе его восприятия. Условный характер искусства и его восприятие проявляются в том, что оно возникло как обобщенная, условная модель мира, в нем используются различные условные символы, знаки, формы [4].

На протяжении веков искусство играло решающую роль в жизни общества. Искусство записывает историю и опыт людей. Искусство увековечивает людей, места и события. Художники производили визуальную запись жизненного опыта в память о памятных и сложных социальных событиях. Искусство стало важным средством, с помощью которого человек смог понимать общество и культуру, являясь в то же время интеллектуальным стимулятором, провоцируя мысли, самоанализ и дискуссии.

Основы психологического подхода к искусству заложены Л. С. Выготским в его книге «Психология искусства», где он показал, что центром искусства является произведение, в котором осуществляется «отделение эстетического раздражителя от всех прочих раздражителей», а «все фантастические и нереальные наши переживания, в сущности, протекают на совершенно реальной эмоциональной основе» [5].

Психологический механизм восприятия искусства представляет собой особую систему, включающую, с одной стороны, аффективную структуру личности, выраженную в потребностях, интересах, идеалах и компонентах действительной динамической части личности; а с другой – оперативную структуру индивидуальных психических процессов, таких как восприятие, воображение, мышление. Внутрисистемные отношения зависят от возраста, индивидуально-типичного склада, уровня художественного образования и других особенностей личности. Таким образом, искусство, вызывая катарсис, помогает человеку раскрыть те чувства, о которых он раньше не знал. Полифония человеческой психики, проявляющаяся в акте интереса человека к искусству, наиболее полно раскрывает богатые возможности формирования мировоззрения, нравственных вопросов, творческих способностей личности.

Особое место среди всех видов искусства занимает киноискусство. Если классические виды искусства возникли из жизненных потребностей человека, то киноискусство – явление достаточно загадочное, не имеющее в своей основе жизненной необходимости для человека и возникшее лишь благодаря его стремлению заставить картинку двигаться, и совсем не в целях способа выражения, а в технических целях. Возможно, если бы не существенный кризис в развитии классических видов искусств, возникший на рубеже XIX – XX вв., то кинематограф мог бы и не стать самостоятельным видом искусства, а остался бы просто техническим изобретением.

В первое время своего существования кинематограф представлял собой прорыв в электронике и технике: «Картинки двигались!» Люди не понимали даже, как на это реагировать. Показы фильмов принимали за аттракцион. Кинематограф по своей природе был технологичным, целиком и полностью зависевшим от технического прогресса.

Начало распространения кинематографа было положено съемкой и публичной демонстрацией первых короткометражных фильмов. 1 ноября 1895 г. в Берлине М. Складановский продемонстрировал свой «биоскоп», а 28 декабря 1895 г. в Париже братьями Люмьер был продемонстрирован их «синематограф». Вдохновившись возможностями кинематографа, в 1897 году француз Жорж Мельес, сценический иллюзионист, построил предместье Монтрэ близ Парижа – первую в мире киностудию. В течение 1896 – 1897 гг. публичные демонстрации короткометражных фильмов были произведены во всех мировых столицах. В России первые показы были организованы в апреле 1896 г. в Москве и Санкт-Петербурге, а затем на Всероссийской ярмарке в Нижнем Новгороде. Тогда же были проведены первые отечественные любительские кино съемки (В. Сашин, А. Федецкий, С. Макаров и др.).

Ни Люмьеры, ни Мельес ни словом не упоминают ни об образах, ни о темах, ни об идеях. Первое десятилетие XX в. кинематограф был ярмарочным и аттракционным. Главное, что интересует режиссеров, – это трюк, который «обеспечивает зал». Собственно, демонстрация фильма при стечении народа уже являла собой законченный аттракцион. Реакция зрителей на демонстрируемый фильм была как на происходящее чудо.

Первые фильмы имели только коммерческий характер. Студии, режиссеры, актеры, сценаристы и операторы, «производившие» кино, рассматривали его как способ заработать, не принимали его за вид искусства. Интеллектуальная элита Франции, а затем и других стран тут же потеряла интерес к кинематографу, сочтя его опасным и, в сущности, плебейским, грубым, вульгарным развлечением. Особо показательным стал пожар в Париже на Благотворительном Базаре, охвативший временное строение кинотеатра и приведший к гибели 120 человек.

Период конца XIX – начала XX вв. является важным для истории кино. В эти годы формируется специфический кинозритель разнообразной

социальной принадлежности, появляются ценители кино. В обществе сформировалась потребность в кинозрелище аттракционного типа. Таким образом кино обрело своего зрителя.

Начиная с 1902 года кинематограф приобретает так называемые «кафе-концерты», демонстрируя в них свои первые киносеансы. Их посещают мелкие торговцы, рабочие, служащие, ремесленники, т. е. «плебейская публика», а с введением обязательной военной службы – солдаты и офицеры. Именно эти «кафе-концерты» часто изображались на полотнах художников-импрессионистов Мане, Дега, Ренуара, Тулуз-Лотрека.

Первое десятилетие существования кинематографа в прокатном отношении отмечено двумя тенденциями – мюзик-холльной и ярмарочной, или передвижной. Именно в этот период начинается коммерческая эксплуатация кино, и в Англии впервые появляется подобие кинопроката. Примерно с 1863 в Европе и США возникает коммерческое кинопроизводство и кинопрокат, основоположником которого стал Шарль Пате. Производство фильмов оказывается прибыльным, и начиная с 1903 года появляются филиалы компании «Братья Пате» в крупных городах разных стран – Лондоне, Москве, Нью-Йорке, Брюсселе, Берлине, Санкт-Петербурге, Амстердаме, Барселоне, Милане, Ростове, Киеве, Будапеште, Варшаве, а затем восточной Калькутте.

В 1905 – 1907 гг. в крупных европейских городах постепенно начинают открываться кинотеатры: кино преодолевает ярмарочно-мюзик-холльный этап, перестает быть передвижным. Во Франции при участии Пате создаются крупные акционерные общества и, как следствие, творческие профессиональные союзы. В тот период формируются профессии, связанные с кинопроизводством. Большинство фильмов этого времени – результат работы группы людей, а не итог индивидуального творчества. Переход к массовому промышленному кинопроизводству повлек за собой изменения и в системе кинопроката: происходит ликвидация ярмарочного (передвижного) кино и начинается строительство специализированных кинозалов, впоследствии – стационарных кинотеатров.

В начале XX в. в кинопроизводстве прослеживаются четыре основных жанра кино: художественный, или игровой, фильм, документальное кино, научно-популярное кино и мультипликационное кино. Наибольшее разнообразие получили жанры игрового кино: эпические (роман, повесть, рассказ и т. п.), лирические (лирические стихотворения, поэмы и т. п.), драматические (трагедия, драма, комедия, водевиль и т. д.). Каждый жанр являл собой особую специфику и имел свою историю происхождения.

Сегодня зритель в большинстве своем по-прежнему воспринимает кино на уровне досуга и развлечения. Теперь кино и телевидение являются частью современного человека. Статистика говорит, что большинство людей предпочитают кино как отдых и также часто выбирают кинотеатр как место свидания.

Кино для зрителя – это окно, через которое он может заглянуть в другую эпоху, посетить фантастический мир будущего, телепортироваться на другую планету или побывать в сказке, которую слышал в детстве. Когда зритель смотрит фильм, то сопереживает, сочувствует героям, испытывает вместе с ними гнев, радость, грусть. Кино вызывает эмоции и дает возможность зрителю для мечты. Часто зритель придумывает свое окончание фильма, тогда просмотр кино заставляет его мозг генерировать новые идеи.

Следовательно, мы можем считать процесс «киновидения» творческой деятельностью человеческого разума. На сенсорном уровне восприятие достигает того, что в мышлении известно как «понимание». «Каждый взгляд человека – это предвосхищение изумительной способности художника создавать модели, которые объясняют жизненный опыт средствами организованной формы. Человеческий взгляд – это внезапное проникновение в сущность» [6].

В. О. Шкловский, указывая на развитие соотношения формы и содержания, сформулировал термин «отстранение»: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы «делать камень каменным», существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи – как видение, а не как узнавание, приемом искусства является прием «отстранения вещей» и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить «деланье» вещи, а сделанное в искусстве неважно» [7].

Л. С. Выготский, говоря о возможностях воздействия произведения искусства, ставит акцент на «внутренний разлад между содержанием и формой»: «...именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается...» «Найденная нами противоположность в строении художественной формы и содержания и есть основа катартического действия эстетической реакции» [5].

Именно рождая эмоции, заставляя сопереживать, искусство кино обретает возможность использовать фильм как основу для самоанализа и изменений личности. То, что вызывает эмоциональную реакцию, тревожит, шокирует, восхищает, затрагивает в личности те ее структуры, которые имеют для нее особое значение. Анализируя, что именно «затрагивает», помогает осознать личности бессознательные причины поступков, реальные желания и стремления, которые не допускаются на сознательный уровень заложенными установками.

Механизм воздействия киноискусства на личность представляет собой способ передачи определенного эмоционально-психического состояния от одного человека к другому посредством образа. Восприятие искусства использует способность человека к образному мышлению. Человек запоминает образы в определенной последовательности, что потом позволяет ему вспоминать события и «экранизировать» их в своем опыте. Этот

принцип мышления используют режиссеры при построении фильма и называют «монтаж» [8]. Фильм, как и литературное произведение, «строится» из завязки, кульминации и развязки, и порядок может быть разным. Киноискусство – единственный вид искусства, который способен изменять данную последовательность, воздействуя на зрителя. Под «воздействием» понимаем деятельность, направленную на абстрактный объект с целью изменения некой структуры в данном объекте. То есть одним из главных критериев воздействия киноискусства являются последствия изменения личности.

Как же фильм может воздействовать и на какую сферу личности, если в основе фильмов лежат рассказы, повести, истории, биографии. Механизм воздействия кроется в самой личности человека и особенностях его мышления. Человек способен «читать между строк», интерпретируя и воспроизводя «монтаж» с теми смыслами и в той последовательности, которую диктует ему форма произведения кино. Киноискусство – способ передачи и донесения информации от автора (режиссера, сценариста и в принципе всей съемочной группы) в данном случае к зрителю. Информация, которую содержит фильм, может иметь разный характер. Первый вид, наиболее часто используемый в воспитательных целях, – побудительный: фильм снят таким образом и в нем раскрывается такой сюжет, который «не может оставить равнодушным» зрителя, содержит мотивационные черты, факторы, побуждающие человека к действиям добровольного характера. Например, в фильме может происходить ситуация, которая неким образом ставит героя в пример, после чего зритель желает ему подражать, или сюжет раскрывает некоторые недостатки человека, после чего у зрителя появляется желание и стремление опровергнуть тот факт. Второй вид – мировоззренческий: фильм разворачивает сюжет, который «не может оставить равнодушным» зрителя, содержит мировоззренческие идеи, способствует развитию у человека чувств морали. Например, в фильме отображается истинное отношение людей разного класса друг к другу, после чего зритель желает измениться и пересмотреть свои взгляды. Третий вид – эмоциональный: фильм имеет сюжет, который «не может оставить равнодушным» зрителя и вызывает у него эмоциональную привязанность и зависимость от происходящих в фильме действий. При монтаже фильма (понятие «монтажа» трактуется А. Г. Соколовым не только как конечное редактирование картины) режиссер добивается у зрителя проявления таких эмоций, которые ему созвучны, для того чтобы смысл (сверхзадача) картины были восприняты зрителем самостоятельно. Режиссер перед началом составления плана съемок и в принципе замысла в целом задает себе вопросы: «что я буду снимать?», «как я буду это снимать?» и главное – «зачем я буду это снимать?». Киноискусство скрывает свой смысл, свою идею, чтобы дать возможность зрителю их найти. Почему? Информация, найденная, сформулированная самостоятельно, запоминается лучше. Это и есть воздействие киноискусства.

Фильм, являясь произведением искусства, демонстрирует информацию различной направленности. Например, в фильме «Я, Тоня» несмотря на то, что он биографический, информация побудительного характера выражается тем, что главная героиня показывает свою смелость, упорство, демонстрирует характер; информация мировоззренческого характера – антипропаганда курения и алкоголизма – имеет определенное отношение и к побудительной, а демонстрация отношений героев друг к другу несет эмоциональный потенциал.

Как и любой вид искусства, благодаря которому человек развивается как личность, киноискусство формирует собственные смыслы личности, изменяет ценностно-смысловую сферу. Чем более осознанно зритель сталкивается с собственными чувствами, возникающими в процессе восприятия, тем более вероятно, что он выстроит в себе мир собственных ценностей, отказавшись от внешних мотивов поведения.

Понимание человеком собственных эмоциональных реакций на киноискусство проливает свет на его ценность. Хотя общий вопрос о том, в чем состоит эмоция, широко обсуждается, тем не менее, можно обратиться к списку довольно бесспорных общих особенностей эмоций, которые наиболее важны для объяснения механизма воздействия киноискусства на ценностно-смысловую сферу личности.

Когнитивный тезис: эмоции – это когнитивные состояния в том смысле, что они предполагают быть о вещах в мире. Это означает, что они направлены на объекты, имеют интенциональность, и они, эмоции, приписывают им, объектам, определенные свойства. Например, можно считать, что страх связан с опасной природой или качеством объекта. Учитывая, что эмоции являются репрезентативными состояниями, они подчиняются нормам морали. Взгляды на природу аффективных состояний личности по отношению к произведениям киноискусства могут различаться.

Требование веры: даже если эмоции, вероятно, не являются «государствами» веры, они всегда могут зависеть от убеждений личности для их существования и оправдания. Кажется, нельзя скорбеть о чьей-то смерти, если не верить, что она действительно умерла. Или нельзя надеяться, что завтра будет солнечно, если верить, что мир сегодня закончится. Это дает возможность понять, почему кто-то действительно боится чего-то, чего не существует.

Феноменологический тезис: эмоции обычно ощущаются. Есть переживание эмоции – это «качественное» состояние. Кроме того, эмоции переживаются с различным уровнем интенсивности. Зритель иногда может оказаться в ситуации, когда данную эмоцию он испытал на высоком/низком уровне, и высокий/низкий уровень считает приемлемым, что свидетельствует для него о правильности условий. Эмоция должна содержать условие о том, что ей адекватно соответствует объект.

Валентный тезис: эмоции имеют валентный, или гедонический, тон. Их феноменология такова, что некоторые из них воспринимаются как

негативные, а некоторые – как положительные. Некоторые типы эмоций кажутся по существу положительными или отрицательными. Например, страх, печаль и жалость являются парадигматическими негативными эмоциями, а радость и восхищение – парадигматическими позитивными эмоциями.

Все эти особенности, взятые индивидуально или в сочетании, поднимают вопросы относительно предполагаемых эмоциональных отношений, которые человек извлекает из киноискусства. Вот несколько примеров. Когнитивный тезис и требование веры затрудняют понимание того, как аффективные реакции человека на вещи, которые он считает несуществующими, или на строки бессмысленных (без репрезентативного содержания) звуков, как в инструментальной музыке, могут быть подлинными эмоциями. В качестве альтернативы они требуют, чтобы человек предоставил себе убедительный отчет об объектах соответствующих эмоций, если они должны считаться подлинными. Тезис о валентности в сочетании с правдоподобным утверждением о том, что «негативные» эмоции часто возникают в ответ на произведения киноискусства, поднимает вопрос о том, как личность может быть мотивирована на продолжение взаимодействия с произведениями киноискусства, которые могут вызвать в ней болезненные переживания. Наконец, если утверждения о том, что личность испытывает подлинные эмоции по отношению к произведениям киноискусства и что она не иррациональна в поиске неприятных переживаний, могут быть исправлены, остается ответить на вопрос, являются ли эти эмоциональные реакции рациональными, оправданными или пропорциональными.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ярмакеев, И. Э. Воспитательный потенциал образовательного процесса в вузе: системно-методологический анализ / И. Э. Ярмакеев // Вестник ТГГПУ. – 2010. – № 1 (19). – С. 164–169.
2. Чудновский, В. Э. Психологические составляющие оптимального смысла жизни. / В. Э. Чудновский // Вопросы психологии. – 2013. – № 5. – С. 3–14.
3. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность : учеб. пособие / А. Н. Леонтьев. – 2-е изд., стер. – М. : Смысл : Академия, 2005. – 352 с.
4. Петровский, А. В. Личность в психологии с позиций системного подхода / А. В. Петровский // Вопросы психологии – 1981. – № 2. – С. 3–22.
5. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – 3-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 573 с.
6. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
7. Шкловский, В. О теории прозы [Электронный ресурс] / В. Шкловский. – М. : ArdisPublishers, USA (Федерация, СССР), 1985 (1929). –

267 с. – Режим доступа: [https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky\\_Viktor\\_O\\_teorii\\_prozy\\_1929.pdf](https://monoskop.org/images/7/75/Shklovsky_Viktor_O_teorii_prozy_1929.pdf). – Дата доступа: 02.01.2018.

8. Соколов, А. Г. Монтаж : телевидение, кино, видео – Editing: television, cinema, video : учебник. – М. : Изд-во «625», 2001. – Ч. 2. – 207 с.