

*На правах рукописи*

**ШУЛЬЦМАН**  
**Петр Эрикович**

**ФЕНОМЕН ЗРЕЛИЩНОСТИ В ПРОГРАММАХ РЕАЛИТИ-ШОУ:  
ОПЫТ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ**

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле-  
и другие экранные искусства

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва–2012

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства и искусствоведения  
ФГОУ ДПО «Институт повышения квалификации работников  
телевидения и радиовещания»

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, доцент  
**Виноградов Владимир Вячеславович**  
*НИИ киноискусства при Министерстве  
культуры РФ*

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, профессор  
**Барабаш Наталия Александровна**  
*Московский государственный университет  
имени М.В. Ломоносова*

кандидат искусствоведения, доцент  
**Дубровина Татьяна Артемьевна**  
*Всероссийский государственный  
университет кинематографии  
имени С.А. Герасимова*

**Ведущая организация:** **Федеральное государственное бюджетное  
научно-исследовательское учреждение  
«Российский институт культурологии»**

Защита состоится «16» февраля 2012 г. в 15 часов на заседании  
диссертационного совета Д.206.002.01 при ФГОУ ДПО «Институт  
повышения квалификации работников телевидения и радиовещания» по  
адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГОУ  
ДПО «Институт повышения квалификации работников телевидения и  
радиовещания» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105,  
корп. 2.

Автореферат диссертации размещен на сайтах: <http://www.ipk.ru>;  
<http://vak.ed.gov.ru>

Автореферат разослан «15» января 2012 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
кандидат филологических наук, доцент

С.Л. Уразова

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Зрелищность в духовно-материальной деятельности человека занимает важнейшее положение в силу ряда причин. Ключевым фактором становления массовой культуры XX-XXI веков становится визуальное начало, которое на сегодняшний день занимает все более широкий горизонт как эстетического, так и коммуникативного пространства. Высокие научно-технические темпы развития медиатехнологий предоставляют экранным искусствам беспрецедентные возможности в сфере воздействия на общество и личность. Сложившееся положение в полной мере можно охарактеризовать, выражаясь словами М. Маклюэна, как торжество «внешних расширений человека», воздействие которых включает не только знаковый, но и эмоционально-понятийный уровень.

Человек, потребляющий продукты социокультурной среды, все чаще испытывает влияние визуальной культуры в сфере повседневного опыта, познания, ценностных ориентиров. Телевидение, кинематограф, интернет предоставляют множество выразительных образов и действенных технологий, которые в той или иной мере влияют на формирование мировоззрения и культурной идентичности. Интенсивная взаимная интеграция экранных искусств и медиатехнологий, их стремительное внедрение в социальный контекст приводят к значительному разнообразию форм воздействия на индивида. Поэтому повышение «удельного веса» феномена зрелищности сегодня во многом обусловлено открытостью, незащищенностью человека от влияния на глубинные слои его личности со стороны экранной культуры. Это тем более важно, если учесть, что зрелище уже в силу своей природы относится к наиболее архаическим явлениям, восходит к мифопоэтической традиции, а следовательно, интенсивно влияет на человека<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например, исследования последних лет: Хабибрахманова Р.Р. Зрелищное искусство как социальное явление: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.11. Уфа, 2001; Шубина И. Б. Зрелище в культуре: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13. Ростов-на-Дону, 2005; Козакова Т.А. Человек в структурах зрелища. Философско-антропологический анализ: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.13. СПб., 2005; Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. – М.: Наука, 2006; Театр как социологический феномен. – СПб.: Алетейя, 2009; Хренов Н. А. Публика в истории культуры. Феномен

Феномен зрелищности приобретает особое значение сегодня, когда такие базовые аспекты экранной культуры, как кино и телевидение, претерпевают масштабные изменения под влиянием новейших технических достижений в сфере информационно-коммуникативных технологий. Интенсификация подобных процессов в мире говорит о постепенной «виртуализации» бытия человека, его в равной мере активном взаимодействии, как с окружающей реальностью, так и со средой электронных коммуникаций, которые выступают неотъемлемой частью социализации и активно воздействуют на его мировоззрение.

Приведенные доводы позволяют констатировать, что феномен зрелищности и формы его проявления сегодня следует рассматривать в более широком контексте, чем это было принято в классических трудах по искусствоведению и эстетике. На протяжении всей истории искусств, в том числе и экранных, зрелищность выступала одним из важнейших факторов в античной культуре (О. Фрейденберг, А. Лосев<sup>2</sup>), в эпоху Римской империи<sup>3</sup>, в средние века и в Новое время<sup>4</sup>. В дальнейшем кинематограф, а затем и телевидение, опираясь на систему новых выразительных средств, открыли иные пути для реализации зрелищности. На рубеже XX–XXI веков в условиях активных трансформаций в сфере массовой культуры *зрелищность* входит в общее семантическое поле, включающее различные направления современной культуры, связанное с такими понятиями как «визуальность», «репрезентация», «изображение/образ», «дискурс/повествование», «символ», «знак», «архетип», «бессознательное» и пр.<sup>5</sup> Значительные изменения в

---

публики в ракурсе психологии масс. – М.: Аграф, 2007. Зарубежные исследования (на английском) – Coleman S. Acting powerfully. Performances of power in Big Brother // International Journal of Cultural Studies, 2010, vol. 13(2), p. 127-146 и др.

<sup>2</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – М.: "Вост. лит." РАН, 1998. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. – М.: Академический Проект, 2008.

<sup>3</sup> Тертуллиан. Избранные сочинения. – М.: «Прогресс»; «Культура», 1994.

<sup>4</sup> См., напр., сборник: Подобие и подражание в средневековой культуре. – СПб.: СПбГУ, 2009.

<sup>5</sup> См., напр., Буров А.М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.03. М., 2008; Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2009 и др. – *Прим.авт.*

области зрелищности происходят в экранной культуре с приходом телевидения. Если кино сохраняло традиции коллективного просмотра, восходящие к театру и традиционным массовым зрелищам, то ТВ способствовало индивидуализации аудитории и дальнейшему усложнению экранной коммуникации. Вместе с интернетом и другими информационно-коммуникативными технологиями телевидение активно тиражирует в общество различные модели, влияние которых на человека трудно игнорировать. В этой связи основным свойством современной телевизионной зрелищности представляется коммуникативно-нормативный аспект. Телезрелище сегодня обусловлено не только «монтажом аттракционов»<sup>6</sup>, «мифогенным сознанием»<sup>7</sup>: для широкой аудитории – это прежде всего источник нормативных и подчас ценностных ориентиров. Потребностью в поиске идентичности образца можно объяснить небывалую популярность целого ряда программ реалити-шоу<sup>8</sup>, зрелищность которых в привычном смысле отсутствует или сильно снижена. Можно согласиться с тезисом Н. Хренова о ведущей роли экранной культуры в создании «механизмов изживания деструктивности»<sup>9</sup>, которые в наш век вышли за пределы киноэстетики и концентрируются на пересечении различных информационно-коммуникативных технологий. Реалити-шоу и его специфические формы зрелищности отражают этот новый этап модернизации экранной и массовой культуры.

Предметную область настоящего исследования занимают *программы реалити-шоу*, представляющие значительный интерес в силу ряда причин. Во-первых, их появление на рубеже 1990 – 2000-х годов обусловлено качественно иным состоянием телевидения, активно изменяющегося под воздействием цифровых технологий и интеграции с интернетом. Во-вторых, помимо технического уровня реалити-шоу демонстрируют (по структуре и

---

<sup>6</sup> Термин С.М. Эйзенштейна. – *Прим.авт.*

<sup>7</sup> Термин Г.С. Кнабе. – *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Например, реалити-шоу наблюдения: «Большой брат», «Настоящий мир», «Дом-2», «За стеклом», «Голод» и др. – *Прим. авт.*

<sup>9</sup> Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. - М.: Наука, 2006. С. 590.

содержанию), что возникло новое поколение зрителей, которые воспринимают телевизионную образность во многом сквозь призму новейших информационно-коммуникативных технологий. В-третьих, система ценностных, культурных доминант, которые обозначены в реалити-шоу, позволяет более точно установить место экранных искусств в культуре.

**Степень научно-теоретической разработки проблемы.** Экранные формы зрелищности начали изучаться с первых десятилетий существования кинематографа, который в ходе своего развития постепенно эмансипировался от литературы и искусств, выработал свои выразительные средства. В дальнейшем телевидение, а затем и новейшие явления в экранной культуре (интернет), значительно расширили эстетический и зрелищный диапазон.

Систематическое изучение источников позволяет констатировать, что проблематика зрелищности, несмотря на давнее изучение, исследована далеко не полно. Сегодня состояние экранных искусств поставило на повестку дня ряд актуальных вопросов: в чем состоит особенность механизма эстетического воздействия экранного зрелища на индивида; какой культурно-художественный статус занимает зрелище в социуме; какова роль зрелищности в пространстве художественной образности и т.д. Практически все приведенные вопросы в том или ином виде ставились в исследованиях отдельных экранных искусств. Тем не менее, медиакультура сегодня определяется не только суммированием и эклектичностью форм, но и значительным усилением интенсивности воздействия на человека, что придает данным процессам исключительное значение.

Исследование, проводимое в этом направлении, должно учитывать богатый опыт, который был накоплен при изучении феномена зрелищности в других искусствах. Проблема зрелища и форм его проявления была впервые осмыслена в эпоху Античности Платоном и Аристотелем, заложившими теоретический фундамент, на который опирались исследователи в последующие столетия. Начиная с эпохи Просвещения, зрелищность рассматривалась в контексте ключевых проблем культуры и общества в трудах

Ж.-Ж. Руссо, Ф. Шеллинга, О. Шпенглера, З. Фрейда, К.Г. Юнга, Х. Ортеги-и-Гассета, Г. Маркузе, Р. Барта, Ж. Бодрийяра, С. Московичи, Г. Гадамера, М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг, А.Ф. Лосева, В.В. Иванова, Ю.М. Лотмана, Г.С. Кнабе и др.

В то же время с появлением кинематографа, телевидения, а затем цифровых технологий и интернета происходит интенсификация всех процессов в экранной культуре, что постепенно приводит к осознанию необходимости поиска новых решений. Вполне естественно, что значительный объем подобных исследований носит междисциплинарный характер, что еще раз указывает на неизбежную «проницаемость» границ между предметными областями изучения в гуманитарных науках.

Среди работ зарубежных исследователей, которые специально рассматривали зрелище в контексте экранных искусств, можно выделить труды Л. Деллюка, Ж. Эпштейна, Р. Арнхейма, В. Беньямина, З. Кракауэра, Э. Морена, Ж.Митри, Ж. Бодрийяра, М. Маклюэна, Я. Мукаржовского, П. Вирильо, Ж. Делеза<sup>10</sup> и др.

В изучение феномена зрелищности внесли значительный вклад работы отечественных исследователей: С.М. Эйзенштейна, Л.В. Кулешова, В.И. Пудовкина, В.Б. Шкловского, Ю.Н. Тынянова, Э.Г. Багирова, С.А. Муратова, Ю.Г. Цивьяна, Л.К. Козлова, В.М. Вильчека, Р.А. Борецкого, В.В. Егорова, Н.А. Хренова, Н.М. Зоркой, В.И. Михалковича, Ю.А. Богомолова, В.В. Бычкова, Н.Б. Маньковской, Н.А. Голядкина, М.Б. Ямпольского, Г.Г. Почепцова, А.А. Новиковой, О.В. Аронсона, Н.А. Барабаш, И.А. Полуэхтовой, К.А. Шерговой<sup>11</sup> и др.

<sup>10</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. - М.: Немецкий культурный центр имени Гете; «МЕДИУМ», 1996. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. - М.: Искусство, 1994. Клер Р. Размышления о киноискусстве. - М.: Искусство, 1958. Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. - М.- Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. - М.: Искусство, 1974. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. - М.: Академический проект, 2008. Вирильо П. Машина зрения. - СПб.: Наука, 2004. Из истории французской киномысли. Немое кино 1911-1933. - М.: Искусство, 1988. Морен Э. Кино, или воображаемый человек (фрагменты) // Киноведческие записки, №25. С.193-203. Mitry J., King Ch. The aesthetics and psychology of the cinema. - Bloomington: Indiana University Press, 1997. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2005.

<sup>11</sup> Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. В 2 тт. М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004-2006. Эйзенштейн С.М. Монтаж. - М.: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2000. Кулешов Л.В. 50 лет в кино. Избр. Произведения. - М.: Радуга, 1986. Пудовкин В. Собр. соч. в 3-х томах. - М.: Искусство, 1974-1976. Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. - М.: Искусство, 1985. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Статьи. - М.: Советский писатель, 1965. Цивьян Ю.Г. Историческая рецепция в кино. - Рига: Зинатне, 1991. Козлов Л. К. Изображение и образ. - М.: Искусство, 1980. Багиров Э., Кацев И. Телевидение XX век. - М.:

Проблематика реалити-шоу широко разрабатывается в зарубежной<sup>12</sup> и начинает исследоваться в российской науке. В отечественных гуманитарных дисциплинах в целом отдано предпочтение филологическим, социологическим и культурологическим аспектам. Значительный интерес для междисциплинарного изучения представляют исследования С.Л. Уразовой, Е.А. Гуцала и др<sup>13</sup>. Работы искусствоведческой направленности, специально посвященные реалити-шоу, анализирующие проблематику зрелищности, систему выразительных средств, генезиса данного формата в контексте экранных искусств в отечественной науке отсутствуют.

### **Цели и задачи исследования.**

**Цель** исследования заключается в анализе специфических проявлений феномена зрелищности в экранных искусствах на материале реалити-шоу.

Для достижения поставленной цели решаются следующие **задачи**:

- выявить особенности изучения феномена экранной зрелищности;

Искусство, 1968. Вильчек В. М. Под знаком ТВ. - М.: Искусство, 1987. Муратов С. Телевидение в поисках телевидения. - М.: Издательство МГУ, 2009. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. - М.: Наука, 2006. Голядкин Н. А. История отечественного и зарубежного телевидения. Учебник. - М.: Аспект Пресс, 2011. Борецкий Р.А. Осторожно, телевидение! - М.: Изд-во ИКАР, 2002. Богомолов Ю. А. Затянувшееся прощание: российское кино и телевидение в меняющемся мире. - М.: МИК, 2006. Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. - М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. - М.: НЛЮ, 2007. Почепцов Г.Г. Семиотика. М.-К.: Рефл-бук; Ваклер, 2002. Бычков В. В. Эстетика. Учебник. - М.: Гардарики, 2004. Ратнер Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств. М.: Искусство, 1980. Егоров В.В. Телевидение: теория и практика. - М.: МНЭПУ: Кормма, 1993. Новикова А. Современные телевизионные зрелища. - СПб.: Алетейя, 2008. Михалкович В.И. Телевидение и зритель: Феноменология общения: диссертация ... доктора философских наук: 09.00.04 / Гос. ин-т искусствознания. - М., 1996. Зоркая Н.М. Зрелищные формы художественной культуры. - М.: Знание, 1981. Полуэхтова И.А. Социокультурная динамика российской аудитории телевидения: диссертация ... доктора социологических наук: 22.00.06. - М., 2008. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.03. - М., 2010.

<sup>12</sup> Holmes S., Jermyn D. Understanding reality television. – L.: Routledge, 2004. Hill A. Reality TV: audiences and popular factual television. – NY: Routledge, 2005. Coleman S., Ross K. The Media and the Public. – L., 2009. Murray S., Ouellette L. Reality TV: remaking television culture. – NY: NYU Press, 2009.

<sup>13</sup> Щитова Н.Г. Общение в малой социальной группе: на материале анализа речи участников реалити-шоу "Дом-2": диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. Таганрог, 2007. Уразова С.Л. Show-Clon телевизионной реальности // Телерадиоэфир. – М.: Аспект Пресс, 2005. С. 99-121. Уразова С. Л. Реалити-шоу в контексте современного телевидения: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10. М., 2008; Уразова С.Л. Реальное телевидение как имитация культуры повседневности // Экранная культура в XXI веке. – М.: ФГОУ ДПО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2010. С.146-223. Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10. Екатеринбург, 2008. Ланских А.В. Речевое поведение участников реалити-шоу: коммуникативные стратегии и тактики: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2008. Жуков С.Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры: диссертация... кандидата культурологии: 24.00.01 Краснодар, 2009 и др.

- выявить основные доминанты, которые определяют статус экранной зрелищности в массовой культуре;

- дать общую характеристику зрелищной составляющей телевидения на примере реалити-шоу;

- спрогнозировать перспективы развития экранных форм зрелищности с учетом процессов трансформации в сфере телевидения;

**Объект исследования** – феномен зрелищности и процессы, связанные с его существованием в современной аудиовизуальной культуре.

**Предмет исследования** – непосредственный материал программ реалити-шоу в их тематической, образной, знаково-символической, дискурсивно-повествовательной основе.

**Методология и методы исследования.** Настоящая работа, будучи исследованием в области экранных искусств, в силу специфики избранного предмета и объекта, включает методологические принципы культурологии, эстетики, киноведения, искусствознания, истории и теории массовых коммуникаций. В то же время основным подходом к изучению проблематики зрелищности выступает искусствоведческий метод, в рамках которого возможно применять исследовательские стратегии иных гуманитарных дисциплин.

**Научная новизна** работы отражена в следующих основных положениях:

1. Исследована специфика изменений эстетических принципов создания экранной зрелищности на телевидении в контексте современных процессов, протекающих в пространстве массовой культуры.

2. Впервые в отечественных исследованиях выявлена *специфика зрелищности* программ реалити-шоу.

3. Составлена типология реалити-шоу на основании зрелищного аспекта.

4. Выявлены основные проблемы и спрогнозированы существенные тенденции в развитии методологической базы исследований форм экранной зрелищности для реалити-шоу.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Зрелищность в реалити-шоу реализуется как комплексный фактор, предполагающий единство не только художественного решения и сюжетно-фабульной структуры, но и непосредственное влияние новейших информационно-коммуникативных технологий.

2. Под влиянием культуры постмодернизма методология реализации зрелищной компоненты в реалити-шоу детерминирована такими основополагающими аспектами, как «цитатность», «игра», «парадоксальность» и др.

3. Усиление воздействия зрелищной компоненты в реалити-шоу предполагает активное включение данного программного формата в механизмы социальной и культурной идентичности. Массовый зритель воспринимает реалити-шоу в качестве сложного явления, удовлетворяющего как эстетические, так и социальные потребности.

4. Зрелищность реалити-шоу обусловлена широким спектром стилевых и общекультурных заимствований, которые позволяют расширить тематический диапазон и обратиться к более широкой аудитории.

### **Научно-теоретическая и практическая значимость работы.**

Результаты данной диссертации имеют научно-практическую значимость для специалистов в области гуманитарных дисциплин, в особенности занятых исследованием экранных и массовых зрелищ.

Следует подчеркнуть, что российское телевидение активно трансформируется и испытывает сильное воздействие со стороны зарубежного телевидения. Подобные процессы неизбежны в условиях глобализации и активной интеграции в сфере экранных искусств и массовой коммуникации. В этой связи результаты изучения взаимовлияния социокультурного контекста и зрелищной составляющей в экранных искусствах смогут быть использованы широким кругом специалистов из областей смежных с искусствоведением.

### **Апробация работы.**

1. Результаты данной работы были опубликованы в ряде научных изданий, в том числе рекомендованных Высшей аттестационной комиссией РФ, и получили положительные отзывы.

2. Отдельные положения диссертационного исследования были изложены автором в форме докладов на российских и международных научных и научно-практических конференциях различного уровня.

3. В рамках тематики диссертационного исследования автором были проведены мастер-классы для работников телевидения в России и странах СНГ, а также прочитаны авторские курсы для студентов и аспирантов Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ):

- Мастер-классы по проекту «Медиа-знание XXI век». Грант № 192-рп (в соответствии с распоряжением Президента РФ от 14 апреля 2008 г.).
- Мастер-класс «Телевизионный репортаж. Трансформация жанра» // «Весенняя школа Международной академии телевидения и радио», май 2009 г., Москва.
- Факультет журналистики Института Массмедиа Российского государственного гуманитарного университета. Авторские курсы (с 1999 года) «Телевизионный репортаж», «Основы телевизионной режиссуры», «Создание и выпуск телевизионной передачи».

**Структура диссертации** продиктована логикой, целями и задачами исследования и состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

### **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обосновываются актуальность и новизна диссертационного исследования, степень научно-теоретической разработки проблемы и методы ее изучения, определяются понятийные границы феномена зрелищности в экранной культуре.

В **Главе 1 «Проблема зрелищности в теории экранных искусств»** рассмотрена проблема комплексного подхода к изучению феномена

зрелищности в контексте массовой культуры и экранных искусств. Особое внимание уделяется анализу важнейших тенденций, оказывающих влияние на зрелищность, и основных исследовательских подходов в искусствоведении.

**В параграфе 1 «Зрелищность как фактор развития массовой культуры и экранных искусств»** рассматриваются основные аспекты функционирования зрелищности в системе массовой и экранной культуры.

Цементирующим фактором массовой культуры и механизмов воздействия ТВ на зрителя является система установок и представлений, связанных с эстетикой постмодернизма, которая «оказала существенное воздействие на специфику телевидения: телевизионные передачи стали восприниматься как реальность, а жизнь общества – как зеркало ТВ», – отмечает Н. Маньковская<sup>14</sup>. Противоречивость постмодернизма авторы видят в отсутствии определенных, четко формулируемых тенденций, и вместе с тем трудно игнорировать начавшийся с 1960-1970-х годов «слом» в системе ценностного начала в обществе<sup>15</sup> и целей-задач в искусстве. Г.Кнабе отмечает, что об этом неопределенном состоянии имеет смысл говорить как об *атмосфере*, общекультурной тенденции. «Постмодернизм живет в сегодняшнем обществе не как система взглядов, а как настроение – зыбкое, смутное, подчас не поддающееся отчетливому формулированию...»<sup>16</sup>.

Телевидение оказывается на пересечении многочисленных тенденций современных искусств, массовой культуры, коммуникации и т.д. ТВ в силу интенсивных интегративных процессов динамично реагирует на соответствующие изменения социокультурного контекста и отражает все многообразие трансформаций медиапространства. Реалити-шоу предоставляют содержательный материал для выявления основных тенденций, которыми определяется зрелищность в экранной культуре. Данный тип программного контента наглядно демонстрирует специфические способы

<sup>14</sup> Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. - М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга, 2009. С.127.

<sup>15</sup> Лиотар Ж. Состояние постмодерна. - М.-СПб.: Ин-т эксперим. социологии: Алетейя, 1998. С.77.

<sup>16</sup> Кнабе Г. Избранные труды. Теория и история культуры. - М.-СПб.: Летний сад; РОССПЭН, 2006. С.1023.

существования экранного произведения на современном этапе развития ТВ и его воздействия на аудиторию. Во-первых, зрелищность реалити-шоу в значительной мере опирается на такое свойство ТВ, как «сиюминутность». Зритель, следящий за участниками проекта («Дом-2», «Большой брат»), осознает, что события на экране являются срезом непрерывно текущей жизни героев. Показателен тот факт, что производители реалити-проектов всячески стремятся усилить эффект «прямой трансляции», непосредственность связи аудитории и программы. Распространенной практикой становится круглосуточное транслирование жизни участников в интернете («За стеклом», 2001; «Фабрика звезд», 2002-2011; «Большой брат», 1999-2006).

Вторым существенным условием реализации зрелищной компоненты является усиление *игрового* начала, которое в рамках реалити-шоу и других телевизионных жанров предполагает две важные составляющие: *театральность* и *парадоксальность*. Эстетика театральности, здесь узко понимаемая как стремление к манифестации, открытой демонстрации прежде скрываемых сторон культурной, общественной и личной жизни, позволяет найти необходимый ключ к пониманию современных форм зрелищности<sup>17</sup>. Важной чертой, присущей игровому началу и театральности культуры становится размытие границ между реальностью и вымыслом. Не случайно такие проекты, как «Реальный мир», 1992-2011; «Большой брат», «Брачное чтение», 2008-2011, представляют игровое пространство как нечто естественное, обыденное, узнаваемое, а отношения героев часто чрезмерно, утрированы<sup>18</sup>. Очевидно, что такой «реализм» носит характер *имитации*, в которой клишированные образы человеческих отношений и ценностных установок жестко ограничены требованиями формата (конфигурация пространства, фабульные блоки, развитие сюжета и линии каждого из

<sup>17</sup> Барабаш Н.А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. - М.: КомКнига, 2010. С.48-49.

<sup>18</sup> Дондурей Д., Дулерайн А. и др. Энциклопедия частной жизни // Искусство кино, 2005, № 4. – «Искусство кино», официальный сайт. URL: <http://kinoart.ru/2005/n4-article13.html#1> (дата обращения 28.12.11)

участников)<sup>19</sup>. Размытие смысловых границ, приоритет «формы» над «содержанием» приводит к возрастанию парадоксальности в системе образности реалити-шоу. Типы связей между героями, событийными блоками, в ряде проектов выдаваемые за реальность («Брачное чтение»), совершенно не возможны в действительности. Таковы отношения между молодыми людьми в доме с десятками камер, которые позиционируются производителями шоу как «истинные чувства», что вызывает справедливое недоумение и опасения общественности и критики<sup>20</sup>. Попытка представить сюжетное или эстетическое клише в качестве «реальности» характерно для таких проектов, как «Брачное чтение», «Угон», персонажи которых действуют в соответствии с жесткими форматными требованиями.

В-третьих, постмодернистское произведение в литературе и искусствах, как правило, характеризуется стремлением к *цитированию*, аллюзии, параллельным местам и т.д. Эти активные процессы, связанные с формой, на почве постмодернизма нередко приобретают характер игры. Сквозь призму *игрового* начала нередко рассматриваются все культурные и социальные процессы, на что указывал еще Й.Хейзинга<sup>21</sup>. В экранной культуре к цитированию как эстетической деятельности стали активно обращаться представители французской Новой волны (Ж.-Л. Годар, А. Рене, Ф. Трюффо). В рамках телевизионных форматов, включая и реалити-шоу, цитирование преследует сугубо утилитарные цели -заинтриговать зрителя<sup>22</sup>, задействовать устойчивые сюжетные схемы или эстетические элементы для привлечения аудитории<sup>23</sup>.

В-четвертых, постмодернистское увлечение формой неизбежно сказывается и на содержательной стороне: повышенное внимание уделяется

<sup>19</sup> Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10. Екатеринбург, 2008. С. 25.

<sup>20</sup> Б/а. Психолог предупреждает: "за стеклом" может пролиться чья-то кровь // Lenta.ru. Масс-медиа – заглавие с экрана, URL: <http://lenta.ru/most/2001/11/08/zasteklom/> (дата обращения 28.12.11)

<sup>21</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс–Традиция, 1997.

<sup>22</sup> Название проекта «Большой брат» восходит к образу известного романа-антиутопии Дж. Оруэлла «1984». – *Прим. авт.*

<sup>23</sup> Реалити-шоу «Брачное чтение» опирается на литературную традицию детективного жанра, в области кино – на фильмы нуар, триллеры. – *Прим. авт.*

детали, нюансу. Этот эстетизм телевидение переводит в практическое русло. Формат реалити-шоу позволяет достичь высокой степени детализации происходящих на экране событий. Во многих отношениях интерес к незначительному составляет важный аспект зрелищности в проектах «Дом-2» (2004-2011), «Брачное чтиво», «Последний герой» (2001-2009) и др. Зритель получает возможность увидеть малозаметные переходы, например в межличностных отношениях, которые невозможно отразить при более жесткой драматургии и т.д.

**В параграфе 2 «Основные подходы к изучению экранных форм зрелищности»** рассматриваются важнейшие концепции, в которых анализируется феномен экранной зрелищности.

С методологической точки зрения исследования, затрагивающие проблематику зрелищности в сфере экранных искусств, целесообразно разделить на три группы: *искусствоведческую, психологическую, знаковую*.

Первые десятилетия развития кино и становления киноведения характеризуются возникновением двух подходов, направленных на осмысление зрелищной стороны экранных искусств: зрелищность в контексте специфики выразительных средств и зрелищность как результат отражения экранными искусствами действительности. Следует учесть, что оба направления носят взаимодополняющий характер: язык кино и телевидения, обладая определенными константами, находится в гибкой динамической связи с культурным контекстом и изменяется в соответствии с ожиданиями зрителя, волей автора и производственной необходимостью.

Искусствоведческий подход к изучению экранной зрелищности ярко проявил себя в работах 1930-х годов С.Эйзенштейна, В. Беньямина и других исследователей. Так, С.Эйзенштейн стремился найти не только специфику языка кино, но и выявить генетические элементы, например монтаж, объединяющие его с другими искусствами и литературой<sup>24</sup>. Мысль о том, что благодаря именно своему языку кино стало массовым экранным искусством,

---

<sup>24</sup> Эйзенштейн С.М. Пушкин – монтажер // Эйзенштейн С.М. Монтаж. - М.: Музей кино, 2000. С.273.

возникает также рано. Примером попытки построить специальную эстетику кино, оттолкнувшись от сравнительного анализа киноискусства и традиционных искусств, является концепция немецкого искусствоведа В. Бенямина. Исследователь проводит важное различие, с одной стороны, между театральным зрелищем и кинозрелищем; живописью и кино – с другой. Беньямин ставит вопрос об эстетическом значении камеры и монтажа. Эти средства экранного языка вырабатывают у зрителя новый, «предельно условный» взгляд на экранную вещь, который возможен только в кинематографе<sup>25</sup>.

Другое направление искусствоведческих исследований заключалось в попытках изучить зрелищность, исходя из того, что экранное произведение детерминировано в той или иной мере культурным контекстом и является результатом творческой интерпретации мира автором. В основе этого подхода лежало стремление исследователей объяснить силу воздействия образного строя экранных искусств на массового зрителя. Исследователь при анализе, например, экранного произведения, сосредоточивал внимание на элементах, которые могли управлять эмоциональным настроением аудитории<sup>26</sup>. Это могли быть комбинации элементов киноязыка (движения камеры, имитирующей движения головы человека<sup>27</sup>) или особые типы эстетической реакции (фотогения Л.Деллюка, онирическое<sup>28</sup> видение у Э.Морена, Ж.Митри<sup>29</sup>). Среди зарубежных теоретиков эстетическое воздействие образа кино на зрителя было впервые осмыслено в работах Л.Деллюка и Ж.Эпштейна. В 1920-е годы подход Л. Деллюка позволил выделить уникальные свойства кино,

<sup>25</sup> Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. - М.: Немецкий культурный центр имени Гете; «МЕДИУМ», 1996. С.46-47.

<sup>26</sup> Кашук А.А. Суггестивные свойства телевидения: социально-культурный аспект: диссертация... кандидата искусствоведения: 17.00.03. - М., 2007.

<sup>27</sup> Известный «эпизод сенокоса» из фильма С.Эйзенштейна «Генеральная линия» («Старое и новое»), 1929. – *Прим. авт.*

<sup>28</sup> Ониризм – психологическое заболевание, связанное с появлением галлюцинаций в состоянии бодрствования. Термин получил другое толкование в киноведении. К представителям онирической теории относят А.Бретона, Ж.Митри, Э.Морена и других исследователей. Основной тезис состоит в том, что экранная проекция и атмосфера кинозала инициируют у зрителя особое психологическое состояние и порождают соответствующую эстетическую реакцию. – *Прим. авт.*

<sup>29</sup> Морен Э. Кино, или воображаемый человек (фрагменты) // Киноведческие записки, №25. С.193-203; Mitry J., King Ch. The aesthetics and psychology of the cinema. - Bloomington: Indiana University Press, 1997 (перевод).

отличавшие его от других искусств и, таким образом, вывести кинотеорию за границы театральной теории и литературной критики. Фотогения – ключевая категория концепции – понималась как внутренне присущее экранному объекту свойство притягивать внимание, естественность изображенных объектов в кадре<sup>30</sup>. Таким образом, зритель, просматривая фильм, приобретал новое видение вещей, которое предоставлял ему кинематограф (т.е. киноаппарат и киноплёнка). Поэтому фотогения вполне естественно связывалась с определенным новым для зрителя психическим состоянием, возникавшим на киносеансе. В дальнейшем это направление было продолжено в работах Э.Морена, Ж.Митри и других исследователей. Например, французский социолог и искусствовед Э.Морен в работе «Кино, или воображаемый человек»<sup>31</sup> отмечает, что спецификой кинематографа является его способность воздействовать через экранные образы на психологию восприятия, в результате чего возникает ощущение сходства экранного и реального миров.

В России зрелищность в рамках кино и ТВ также связывалась рядом исследователей с определенными психическими механизмами (Н. Хренов, В.Михалкович, Ю.Богомолов). Однако наиболее всесторонне исследование этого вопроса осуществил Н. Хренов. Зрелищное воздействие экранных искусств он связывает с их «латентными функциями», которые воздействуют на сознание зрителя. Здесь отчетливо просматривается психоаналитическая компонента, связанная у Хренова с концепцией архетипов и коллективного бессознательного К.Г.Юнга<sup>32</sup>. Рассмотренные с этого ракурса кино и телевидение, реализуют в соответствии с логикой исследователя, важнейшую компенсаторную функцию в культуре и социуме<sup>33</sup>.

Изучение экранных форм зрелищности в рамках телевидения проходит в целом те же этапы, что и киноведческие исследования. Телевизионная

<sup>30</sup> Из истории французской киномысли. Немое кино 1911-1933. - М.: Искусство, 1988. С.61-63

<sup>31</sup> Морен Э. Кино, или воображаемый человек (фрагменты) // Киноведческие записки, №25. С.193-203.

<sup>32</sup> Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. - М.: Наука, 2006. С.571.

<sup>33</sup> Там же. С.572.

образность и зрелищность оказались на пересечении ожесточенных дискуссий, которые заняли не менее двух десятилетий в зарубежной науке, а в отечественной сохраняли актуальность в конце 1980-х годов. Еще со времен «золотого века» телевидения ключевой характеристикой экранного образа считалась «сиюминутность», поскольку в те времена отсутствовала широкая практика отсроченного вещания и программы в своем большинстве выходили в прямом эфире. Сущность полемики состояла в том, что произведение, показанное в прямом эфире, в отличие от записанного на пленку утрачивает некую неуловимость, нюансировку и т. д. Сегодня очевиден источник этого противоречия: экранное изображение все еще слабо воспринималось автономно, безотносительно к способу его «доставки» зрителю. Оно не воспринималось как самостоятельное эстетическое явление, однако подобное отношение вполне допускалось, как мы видели, для киноэкрана. Р.Клер был одним из первых исследователей, предложивших изучать телевизионное изображение в соответствии с теми же принципами, что и киноизображение<sup>34</sup>. Другим значимым для понимания специфики телевизионной зрелищности подходом стала распространенная в зарубежной и отечественной науке теория «крупнопланового медиа» (М.Маклюэн и др.)<sup>35</sup>. Отсюда делались далеко идущие выводы о том, что телевидение позволяет более точно изображать человека. Но данная позиция встретила критику как среди отечественных, так и зарубежных исследователей<sup>36</sup>.

Дальнейшее развитие теории телевидения показало, что телевизионная образность и зрелищность синтетичны по своей природе: уровень изображения, формируемый средствами монтажа, камеры, звуковой партитуры в рамках поточного производства жестко формируется на основе дополнительных психологических исследований аудитории, ее эстетических реакций и ценностных запросов. То есть динамичная связь с массовым

---

<sup>34</sup> Клер Р. Размышления о киноискусстве. - М.: Искусство, 1958. С.182.

<sup>35</sup> Маклюэн М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. - М.- Жуковский: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2003. С. 363.

<sup>36</sup> Муратов С. Телевидение в поисках телевидения. - М.: Издательство МГУ, 2009. С.63-64.

зрителем предполагает наличие зрелищных форм, которые способны мобильно трансформироваться в соответствии с запросом<sup>37</sup>.

*Психологическое направление* в изучении феномена зрелищности в экранной культуре занимает устойчивую нишу, начиная с 1920-1930-х годов, и сегодня по-прежнему не утратило своего значения. В основу этого направления легли психоаналитические исследования, которые изначально непосредственно не относились к сфере искусств, но с развитием искусствоведческой мысли были активно введены в научный оборот. Основной вклад в создание фундамента для изучения эстетической и художественной деятельности принадлежит З.Фрейду и К.Г.Юнгу<sup>38</sup>. Их труды обладают важной для искусствоведения конкретикой. Показательно, что оба исследователя, анализируя произведения живописи, синтетических искусств (театр), а также литературу, мифологию, фольклор, стремились выделить в них конкретные функциональные элементы: механизм компенсации (Фрейд) и «архетипы коллективного бессознательного» (Юнг). Универсальный характер данных элементов позволил ученым и их многочисленным последователям построить достаточно продуктивные теории.

*Знаковое направление* связано с активным привлечением в искусствоведение структурных и лингвистических теорий, которые были адаптированы для изучения широкого спектра явлений массовой культуры: кино, телевидение, литература, реклама и т.д. Среди известных представителей зарубежной науки можно назвать Р. Барта, Ж. Бодрийяра, К. Меца, Ж. Делеза и др. В России – В.В. Иванова, Ю.М. Лотмана, Г.С. Кнабе, М.Б. Ямпольского и др. Отечественный исследователь Ю.М. Лотман писал, что знаковые, или семиотические, методы в значительной мере проявят себя в будущем, поскольку в культуре возрастает функция кода, знака<sup>39</sup>. Важное

<sup>37</sup> Богомолов Ю. Когда часть больше целого // Поэтика СМК в эпоху глобализации. - М.: Наука, 2006. Т.2. С.15.

<sup>38</sup> Например, известные работы З.Фрейда «Тотем и табу», «Будущее одной иллюзии», «Леонардо да Винчи»; работы К.Юнга, посвященные вопросам алхимии, проявлениям архетипических мотивов в мифологии и искусстве – «Ответ Иову», «Дух Меркурий», «Проблема души современного человека» и др. – *Прим. авт.*

<sup>39</sup> Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2010. С. 153-155.

место в осмыслении роли зрелищности в массовой культуре с точки зрения семиотики занимает сформулированный Р. Бартом концепция «мифа». По Барту, знак в массовой культуре становится *мифом*, когда он перестроен так, чтобы вызвать у потребителя в силу сложных ассоциативных связей требуемую реакцию<sup>40</sup>. Метод французского ученого позволил развести в гуманитарных исследованиях понимание мифа как основы традиционной культуры и мифа как определенной искусственной технологии манипуляции сознанием. Ю. Лотман не случайно связывал такой тип знаковых систем с «мифогенным сознанием, средствами немифологического мышления»<sup>41</sup>. Однако помимо этого идеологического аспекта зрелищность определяется и элементами экранного языка. Семиотика в данном случае изучает определенные структуры, которые содержатся, например, в визуальном ряде кинофильма. В зависимости от подхода можно выделять различные базовые элементы: кадр, жест, направление, линия, пятно и т.д. Например, Я. Мукаржовский выделяет три базовых знака: изменение кадра, деталь, нахождение звука вне изображения. Это разложение исходного культурного объекта на составные элементы и выявление между ними определенных семантических связей позволяет глубже понять причину зрелищности, визуальной емкости тех или иных образов.

**В Главе 2 «Особенности телевизионной зрелищности в экранной культуре»** рассмотрен культурный, эстетический и искусствоведческий контекст, в котором складываются присущие телевидению формы зрелищности на материале реалити-шоу.

**В параграфе 1 «Истоки реалити-шоу в системе экранных искусств»** рассмотрен генезис реалити-шоу с точки зрения общей истории развития экранных искусств.

Будучи телевизионным форматом, реалити-шоу испытало влияние традиции кино и, в первую очередь экранной документалистики. В этом

---

<sup>40</sup> Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008. С.281, 283.

<sup>41</sup> Лотман Ю.М. Миф–имя–культура // Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПБ, 2010. С. 537.

направлении получил широкое распространение метод наблюдения, играющий заглавную роль в создании зрелищного контента. Прием скрытой камеры («жизнь врасплох») хорошо известен еще с 1920-х годов по творчеству КИНОКов, возглавляемых Дзигой Вертовым. В идее «передачи видимых явлений... без сценария»<sup>42</sup> был заключен глубокий интерес человека к наблюдению, «подсматриванию» за жизнью в ее многообразии без участия актеров или постановки. Значительное влияние на развитие реалити-шоу оказал и распространенный в зарубежной документалистике 1960-х годов особый подход к построению экранного образа. Он получил название «сенима верите» (дословный перевод термина Д.Вертова «киноправда») и предполагал применение легких 16-миллиметровых камер, отказ от спецосвещения и т.д. Но главной особенностью данного обновленного документального кино стал иной подход к человеку: более пристальное внимание к повседневной стороне его жизни, среде обитания. Данный документальный стиль лег в основу не только мировой документалистики, но и игрового кино<sup>43</sup>.

Эстетика и специфическая образность *реального телевидения* начинают формироваться в 1950-е годы. Американские исследователи выделяют ряд телепередач, в которых активно используются приемы, присущие реалити-шоу («Candid camera»<sup>44</sup>, 1948-1992; «Omnibus»<sup>45</sup>, 1952-1961 и др.). Значение данных проектов для последующего развития реалити-шоу состояло в том, что массовой аудитории впервые (на телевидении) был продемонстрирован подход, который позволял представить персонажа на экране как обычного человека, обладающего собственным многогранным миром, вне зависимости от того, является ли он «VIP персоной» или рядовым гражданином<sup>46</sup>. В 1970-е годы попытки внимательного изучения человека на почве ТВ достигли кульминации в известном проекте К.Гилберта «Американская семья» (1971-

<sup>42</sup> Вводный титр программного фильма Д.Вертова «Человек с киноаппаратом», 1929. – *Прим авт.*

<sup>43</sup> Известно, что представители Новой волны во Франции 1960-х годов (Ж.-Л.Годар, Ф.Трюффо, А.Рене и др.) рассматривали режиссуру Ж.Руша и «сенима верите» как один из важнейших подходов к созданию образа героя в игровом кинематографе. – *Прим авт.*

<sup>44</sup> «Беспристрастная камера». – *Прим. авт.*

<sup>45</sup> «Омнибус». – *Прим. авт.*

<sup>46</sup> Murray S., Ouellette L. Reality TV: remaking television culture. – NY: NYU Press, 2009. P.28.

1973). Широкий общественный резонанс и резкая критика нравственных оснований подобного «шоу-наблюдения» создали прецедент для превращения личного пространства человека в объект телевизионного зрелища. В 1980-1990-е годы появляются телевизионные программы, которые обычно относят к реалити-шоу. «COPS» (1989-2011)<sup>47</sup> представляла новый для того времени тип программного продукта, повествование которого строилось на детально показанном процессе работы американских полицейских. Особенностью сюжетной линии был высокий процент импровизации, появления неожиданных коллизий, поскольку события разворачивались в режиме реального времени. В 1992 году на телеканале «MTV» вышло в эфир известное реалити-шоу «The Real World» (1992-2011)<sup>48</sup>. Формат имел характерную структуру для так называемых шоу «подглядывания» – участники проекта находятся в замкнутом пространстве под наблюдением камер и выполняют различные задания продюсеров. Лавинообразное распространение данного формата в мире началось с проекта «Большой брат» (1999-2011)<sup>49</sup>.

Типология реалити-шоу в отечественной и зарубежной литературе сегодня описана в рамках различных методологий соответствующих гуманитарных дисциплин<sup>50</sup>. Однако для изучения данной продукции в рамках исследования зрелищности как искусствоведческой проблемы необходима специальная классификация. В этой связи, основываясь на тематическом разнообразии существующих на сегодняшний день российских проектов, целесообразно выделить пять типов реалити-шоу. К первому типу относится шоу-наблюдения<sup>51</sup>, которое отдельные исследователи также именуют «вуайеристским шоу», в котором «удовлетворяется присущая [человеку. –

<sup>47</sup> «Полицейские». – *Прим. авт.*

<sup>48</sup> «Настоящий мир». – *Прим. авт.*

<sup>49</sup> В скором времени проект был адаптирован более чем в 15 странах: «Ферма» (Farmen, 2001, Нидерланды); «Автобус» (The Bus, 2000, Нидерланды); «Лихорадка» (Cabin Fever, 2003, Ирландия), «За стеклом» (2001, Россия), «Дом-2» (2004 – по наст., Россия) и др. – *Прим. авт.*

<sup>50</sup> Подробнее см.: Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.10. Екатеринбург, 2008. С. 55.

<sup>51</sup> Наиболее известные проекты на Западе: «Большой брат» (Голландия), «Большая диета» и «Разбитые» (Великобритания); в России - «За стеклом», «Голод». – *Прим. авт.*

П.Ш.] страсть подглядывания»<sup>52</sup>. Таким образом, реалити-шоу данного типа обладают характерным содержанием, которое выражается в создании специфической среды (замкнутого пространства) для его участников, что неизбежно приводит к возникновению потенциальных зрелищных ситуаций. Вторым распространенным в российском телевизионном производстве типом является *шоу-выживание*<sup>53</sup>. Участники поставлены в тяжелые условия, в которых необходимо бороться за пищу, кров и т.д. Проекты данного типа обладают большим визуальным разнообразием и нередко стремятся уйти от характерных замкнутых пространств шоу-наблюдения. В качестве специфической зрелищной черты целесообразно отметить предпочтение натуральных объектов (или имитацию таковых) и соответствующего типа съемок, в которых развиваются события проектов. Как правило, это живописные местности, отсылающие зрителя к сюжетам, связанным с приключениями, поиском сокровищ и т.д. (пустыня – «Сердце Африки» (2005), тропический остров в океане – «Последний герой», 2001-2009). Третьим типом является *шоу социального статуса*, основное содержание которого состоит в обновлении различных значимых для социальной жизни атрибутов («Голые стены», 2007: «Косметический ремонт», 2011 и др.). Под значимыми предполагается спектр разнообразных атрибутов, нуждающихся в коррективах: физическая конституция, лицо, гардероб (имидж), личный транспорт, жилище и пр. Зрелищность реализуется, как правило, благодаря сюжетным столкновениям («было» - «стало», «до» - «после»), которые раскрываются через операторскую работу, монтаж, режиссуру и дополнительные составляющие (грим, декорации). К четвертому типу реалити-шоу относятся проекты, *связанные с безопасностью*, которая может пониматься широко: от безопасности личного транспорта («Угон», 2011) до вопросов частной жизни («Брачное чтение»). В данных программах зрелищная

<sup>52</sup> Абраменко А. Жанр реалити и его особенности на российском телевидении // Acta Diurna – заглавие с экрана, URL: [http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp\\_1/abr\\_real.htm](http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_1/abr_real.htm) (дата обращения 28.12.11)

<sup>53</sup> Известные западные проекты – «Survivor» (Швеция), «Alive» (США), в России – «Последний герой». – Прим. авт.

компонента реализуется посредством эксплуатации «кодов» кино и литературы. К пятому типу программ относятся *шоу возможностей, или вызова* («Битва экстрасенсов», 2007-2011; «Фактор страха», 2003-2004), которые тематически ориентированы на демонстрацию участниками неординарных способностей или попыток преодолеть распространенные индивидуальные фобии. С точки зрения форматных требований реалити-программ зрелищная компонента обнаруживается в системе различных препятствий и суммы приемов, навыков, которые должен продемонстрировать участник, чтобы победить.

В параграфе 2 «Проблемы зрелищности в программах реалити-шоу» рассмотрены основные механизмы функционирования зрелищности на примере реалити-шоу безопасности («Брачное чтение») в связи с особенностями изобразительного решения и сюжетно-фабульной структуры.

В основе сюжетов реалити-шоу безопасности «Брачное чтение» лежат, как правило, элементы детективного жанра (кино, литература), которому присущи острые коллизии, сложная интрига, драматизм событий и т.д. Эстетическое решение, соответствующее данному повествованию, может опираться на значительный массив источников: комиксы, кино- и телефильмы детективной направленности и т.д. С производственной точки зрения подобное соотношение «формы» и «содержания» представляет значительные выгоды и позволяет создавать зрелищные остросюжетные истории при лаконизме изобразительных средств: выбор будет вполне оправдан логикой повествования<sup>54</sup>.

Заметим, что в своем развитии реалити-шоу безопасности следует не только традициям кинодетектива. Известное влияние, например, оказали фильмы нуар<sup>55</sup>, в которых отрицаются положительные финалы, а поступкам персонажей присуща этическая неопределенность («Мальтийский сокол»,

<sup>54</sup> Распространенный для данного типа реалити-шоу прием видеонаблюдения предполагает, например, низкое качество материала, скупой визуальный ряд и т.д. – *Прим авт.*

<sup>55</sup> Нуар (фр. film noir - «чёрный фильм»), общее название направления преимущественно американского кино 1940-1950-х годов. – *Прим авт.*

1941; «Двойная страховка», 1944; «Печать зла», 1958 и др.). Применение порой нравственно сомнительных эстетических решений и сюжетных ходов позволяет создателям таких реалити-шоу, как «Брачное чтение», «Cheaters» (1999-2011)<sup>56</sup>, добиться большего реализма в изображении героев и зрелищности игровых ситуаций. Подобная манера, в известной мере воспроизводящая стилистику нуар, логично соотносится и с атмосферой повседневных будней (семья, работа), в которой возникают различные драматические конфликты, и где нередко сложно достичь абсолютной ясности в понимании степени вины каждого из героев.

Значительное влияние на развитие ряда проектов *реалити-шоу безопасности* оказало творчество А.Хичкока. В известных фильмах «Завороженный» (1945), «Окно во двор» (1954), «Головокружение» (1958), режиссер и теоретик ввел важные элементы экранной эстетики (субъективная камера, оптические и звуковые эффекты) и повествования (саспенс). Реалити-шоу безопасности («Брачное чтение», «Угон», «Дорожные войны», 2010-2011; «COPS», 1989-2011 и др.) разнообразно используют созданную Хичкоком палитру выразительных средств. Прием субъективной камеры позволяет успешно создать «эффект присутствия» для зрителя и усилить зрелищность программы. Для реалити-шоу «Брачное чтение» характерно совмещение эстетики субъективной камеры и специфических ракурсов, соответствующих различным камерам скрытого наблюдения, размещенных в жилых помещениях или ручной клади.

В кинематографе второй половины XX – начале XXI веков образ скрытого наблюдения (прослушивание, видеонаблюдение) приобретает знаковый характер и связывается, с одной стороны, с тотальным контролем, безотчетным страхом и скрытой угрозой<sup>57</sup> и, в меньшей степени, связан с

<sup>56</sup> «Изменники» («Обманщики»). – *Прим авт.*

<sup>57</sup> «Разговор» (1974) Ф.Коппола, «Видео Бенни» (1992) М.Ханеке, «Шоссе в никуда» (1999) Д.Линча, «Скрытое» (2005) М.Ханеке и др. Из жанровых лент – «Терминатор-2: Судный день» (1991), «Матрица» (1999), «Особое мнение» (2001), «Идентификация Борна» (2002), «Ультиматум Борна» (2007) и др. – *Прим авт.*

обеспечением безопасности<sup>58</sup>. Подобная внутренняя противоречивость способствует достижению определенной зрительской реакции и созданию целостного изобразительного решения.

В реалити-шоу «Брачное чтение» (2008-2011) зрелищность обеспечивается комплексным применением ряда выразительных средств, которые целесообразно разбить на несколько групп. Во-первых, игровые пространства включают: 1) студию-агентство, 2) жилые и рабочие помещения (где происходят измены, свидания) и 3) натурные объекты (улицы, дворы). Три приведенные группы позволяют создателям программы найти соответствующие образные решения, основанные на конфликте формы.

Во-вторых, выразительные средства, реализуемые в рамках режиссерского решения, которые включают применение камеры, монтажа, световой, звуковой партитуры и т.д. Режиссура реалити-шоу «Брачное чтение» во многом опирается на достаточно разнообразный визуальный ряд, включающий три типа съемок: студия; скрытая камера (статичная или мобильная); репортажная съемка (натурная или в помещении). Студийная съемка производится с трех или четырех камер.

Съемки скрытой камерой, представленные в программе, могут быть разбиты на три типа: а) съемки группы наружного наблюдения (скрытая камера в машине); б) работа «летучей группы» (сыщик с переносной скрытой камерой); в) скрытые камеры на месте будущего преступления (квартира, номер в гостинице и т.д.).

Кульминацией программы является эпизод разоблачения подозреваемого: обычно клиент вместе со съемочной группой неожиданно входит в помещение, в котором происходит измена, иногда объяснение происходит после предоставления неопровержимых улик. Операторское

---

<sup>58</sup> Данная традиция представлена в современном кино в меньшем объеме, что, вероятно, объясняется влиянием эстетики постмодернизма и недоверия общества образам, так или иначе связанным с «Большим братом» (Дж.Оруэлл). В кинематографе положительный взгляд на средства тайного наблюдения и эскалацию взаимного недоверия представлен, по преимуществу, в шпионских триллерах. Ярким примером могут выступать фильмы о знаменитом агенте Дж.Бонде, например, «Золотой глаз» (1995), «И целого мира мало» (1999), «Казино роял» (2002). Можно указать и иные ленты: «Правдивая ложь» (1994), «Миссия не выполнима» (1996) и др. – *Прим авт.*

решение здесь предполагает стандартную репортажную съемку с трех камер. Качественный свет и профессиональные камкордеры позволяют достичь необходимого конфликта с точки зрения формы по отношению к основному визуальному ряду программы. Преимущественно монохромные, низкого качества кадры с камер наблюдения в сочетании с репортажной съемкой дают яркое столкновение с точки зрения монтажа, света, оптики, цветопередачи и звука. Существенным является тот факт, что здесь зритель впервые видит непосредственный конфликт героев. Персонажи, до этого момента отделенные друг от друга цепью промежуточных лиц и сцен, вступают в открытую конфронтацию, приобретающую порой отталкивающие формы.

Монтажное решение в данном проекте призвано поддержать общую выразительность и подчеркнуть реалистичность происходящих в кадре событий. Монтаж тесно связан с работой оператора и аналогичным образом может быть подразделен на три типа: студия, период наблюдения, кульминационное разоблачение. Монтажное решение варьируется в зависимости от типа пространства. Если для студии монтаж стандартен, то переход от наблюдения к сцене разоблачения образует столкновение по крупности (от общих – к средним, крупным, деталям) и темпоритму: длина планов сокращается, увеличивается количество ракурсов, возрастает темп монтажа. Неотъемлемой частью режиссерского решения проекта является работа с его участниками. Программа носит постановочный характер, и в этой связи героями выступают как профессиональные актеры, так и «типажи». Создание выразительных образов главных героев, убедительность эмоциональных проявлений особенно в кульминационной части повышает зрелищность проекта.

Помимо системы выразительных средств исследуется драматургическая структура реалити-шоу «Брачное чтение». Особенности развития сюжета и действия персонажей в значительной мере обусловлены так называемой фабульной конструкцией. Входящие в ее состав звенья применяются во всех выпусках реалити-шоу, что дает возможность последовательно реализовать

всю систему выразительных средств и тем самым достичь необходимого уровня зрелищности.

Реализация фабулы предполагает соответствующий тип сюжетной линии. С точки зрения типологии целесообразно выделить три разновидности сюжетов: 1) *измена* супруга или гражданского супруга (супруги или гражданской супруги); 2) *мнимая измена* супруга или гражданского супруга (супруги или гражданской супруги); 3) *афера* супруга или гражданского супруга (супруги или гражданской супруги). Первый тип сюжетов связан с изменой, которая происходит в семье или между персонажами, состоящими в гражданском браке. Именно эти случаи вызывают главный интерес сыщиков агентства (выслеживание и разоблачение), что подчеркивают вводные титры программной заставки: «Двойная жизнь», «Измена любимого человека», «Мы поможем вам узнать правду». Спектр представленных случаев тематически разнообразен: от мимолетных увлечений до многолетней связи, а порой и скрываемой второй семьи.

В основе второго типа сюжетов лежат случаи *мнимой измены*. Разновидностью подобного сюжета является двусмысленное положение, в котором обычно невольно оказывается подозреваемый герой.

К третьему типу относится большинство выпусков единственного сезона программы «Брачное чтиво. Путь справедливости», а также ряд серий передачи «Брачное чтиво». Особенностью такого рода сюжетов является наличие специфического поворота (события), после которого дело о потенциальной измене начинает представляться делом о мошенничестве.

Таким образом, в программе «Брачное чтиво» эстетическая, зрелищная составляющая используется в тесной взаимосвязи с повествованием, что позволяет выстроить определенный, внятный и целостный образ проекта в целом. Сочетание устойчивых детективных мотивов, заимствованных из кинематографа и литературы, позволяет компенсировать такие технически несовершенные стороны проекта, как процесс наблюдения (качество материала, отсутствие четкой драматургии). В то же время усилению

зрелищности способствуют устойчивые столкновения, которые, как правило, сочетаются как на уровне эстетики (монтаж, свет, камера и т.д.), так и на уровне сюжета (фабульные блоки «наблюдение» и «разоблачение» придают повествованию характерную конфликтность).

В **Заключении** приводятся общие выводы диссертационного исследования:

1. Рассмотренные направления изучения зрелищности в экранной культуре позволяют более отчетливо представить современное состояние исследований. Среди рассмотренных подходов для настоящего исследования наиболее эффективным представляются искусствоведческое направление, представленное концепциями С. Эйзенштейна (монтажное решение, отношение композиционных элементов), Н. Хренова (отношение социального контекста и экранного произведения). Неотъемлемой частью исследовательского базиса являются труды отечественных и зарубежных теоретиков телевидения и кинематографа, а также специалистов в сфере истории и эстетики массовых зрелищ.

2. Реалити-шоу отражает этап развития массовой культуры, связанный с усилением эстетики постмодернизма в системе экранных искусств. Реализации зрелищной компоненты в данном телевизионном формате детерминирована такими основополагающими аспектами, как «театрализация», «парадоксальность», «цитатность», «игра» и др.

3. Формирование зрелищности в реалити-шоу предполагает активное воздействие данного формата на сферу культурной идентичности зрителя. Распространение реалити-шоу обусловлено его комплексным характером, что позволяет целевой аудитории удовлетворять как эстетические, так и социальные потребности.

4. Специфической чертой развития отечественных реалити-шоу является форматная и тематическая поляризация. Реалити-шоу выживания и отдельные гибридные формы транслируются на крупных федеральных телеканалах (Первый, Россия-1), в то время как реалити-шоу *наблюдения, социального*

*статуса, возможности и безопасности* связаны с нишевыми телеканалами (ТНТ, ДТВ/Перец).

**Основные положения диссертации отражены в следующих научных публикациях:**

1. Шульцман П.Э. Феномен зрелищности в системе экранных искусств // Вестник МГОУ, 2011, №2. С.208-219. – 1 п.л. *Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий ВАК РФ.*

2. Шульцман П.Э. Проблема зрелища в контексте экранной культуры // Вестник МГУ, 2011, №1. С. 239-248. – 1 п.л. *Издание из перечня ведущих рецензируемых и реферируемых научных журналов и изданий ВАК РФ.*

3. Шульцман П.Э. Инновационные медиаобразовательные программы в системе высшего профессионального образования // Современные тенденции в развитии российского медиаобразования – 2010: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции: В 2 тт. - М.: Факультет журналистики МГУ, 2010. Т.2. С.25-34. – 0, 5 п.л.

4. Шульцман П.Э. Экранные искусства в современной журналистике // Сборник статей Евразийского национального университета им. Л.Н.Гумилева. - Астана: ЕНУ, 2010. – 0, 5 п.л.

5. Шульцман П.Э. Эра цифрового телевидения: контент экранных искусств // III Гуманитарные чтения РГГУ. Научно-практическая конференция «Электронные СМИ: гуманитарный контент в условиях глобализации», 31 марта 2010 г., Москва. – 0,3 п.л.

6. Шульцман П.Э. Современные экранные искусства в системе Интернет-телевидения. Зрелищность телевизионной информации // 2-я российская научно-практическая конференция по вопросам интернет-угроз и безопасного использования сети Интернет i-SAFETY. РОЦИТ. Февраль 2009г., Москва. – 0,3 п.л.

7. Шульцман П.Э. Технологии организации информационного пространства современного общества // Роль средств массовой информации РФ, Республики Беларусь и Союзного Государства в формировании общественного мнения о процессе строительства союзного государства. Март 2009г., Смоленск. (Постоянно действующий семинар при Парламентском Собрании Союза Беларуси и России). – 0,4 п.л.

8. Шульцман П.Э. Развлечения и зрелищность в информационных программах // Конференция «Медиаиндустрия России и инновационное развитие гуманитарных и социальных наук», 4 апреля 2008. - М.: Изд-во МГУ, 2008. – 0,4 п.л.

**Общий объем публикаций – 4, 4 п.л.**

Подписано к печати 30 декабря 2011 г.  
Фрмат 60 х 84 1/16. Объем 1,25 п.л. Тираж 100 экз.  
Заказ № 71 РИО ИПК