

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ВОСПРИЯТИЯ “СВЯЗКИ” МЕЖДУ КАДРАМИ В КИНОМОНТАЖЕ

© 2008 г. М. И. Яновский

*Кандидат психологических наук, доцент кафедры психологии Донецкого национального университета,
Донецк, Украина;
e-mail: yanovs@rambler.ru*

Рассматривается проблема специфики восприятия кино и механизмов психологического воздействия кинематографического видеоряда, в частности монтажа кинокадров. Выдвигается представление о монтаже как форме “управления” психическими функциями зрителя. Сопоставляются механизмы психологического воздействия киномонтажа с процессами актуализации, изменения установок и форм переживания зрителем состояния “присутствия”. Высказывается идея о возможности трактовки киновидеоряда как формы организации самосозерцания, самонаблюдения зрителя.

Ключевые слова: кинематограф, психологическое воздействие, установка, переживание присутствия, киномонтаж.

КИНОМОНТАЖ КАК ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ ПСИХИЧЕСКИХ ФУНКЦИЙ ЗРИТЕЛЯ

Несмотря на популярность кинематографа в современном мире, механизмы его восприятия и воздействия на человека в психологии изучаются мало. Эта статья – отражение попытки сделать некоторые начальные шаги в их изучении со стороны именно психологической науки.

Одно из простейших определений кинематографа – “движущиеся картины” [12]. Мгновенные проекции изображений в кадре, несмотря на прерывный процесс их демонстрации на экране, воспринимаются как непрерывное “живое” движение. Но для того, чтобы эта непрерывность возникла, необходимо, чтобы что-то “склеивало”

проекции в нашем восприятии. Внутри кадра (сцены, показываемой определенное время) таким механизмом признается “фи-феномен” [7]. Вопрос о том, что для нашего сознания обеспечивает “склейку” кадров в монтаже (в “монтажных фразах”), не имеет простого решения. В то же время он представляет особый интерес, поскольку различные монтажные приемы составляют значительную часть освоенного кинематографом арсенала форм воздействия на зрителя.

В истории изучения киномонтажа важную роль сыграло обнаружение Л. Кулешовым феномена, который был назван его именем. “Эффект Кулешова” состоял в том, что “кинокадры, снятые в разных местах, относящиеся к разным событиям, изображающие различных людей, бу-

дучи объединены в монтажную фразу, связываются не только формально, но и по содержанию” [16, с. 158–159]. Кадры, поставленные рядом, воспринимаются не отдельно друг от друга, а как один – раскрытие, или комментарий, другого. Иначе говоря, в “монтажной фразе” один из кадров выступает как “посредник”, “проводник” восприятия зрителем другого кадра, тем самым придавая последнему *значение*.

Однако сведение природы психологической связи кадров к такому “значенческому” пониманию носит несколько узкий характер, поскольку “интеллектуализирует” монтаж. Этот недостаток, в частности, характерен для достаточно распространенных семиотических исследований кино (см. [8, 21]). Причиной, обуславливающей такое суженное понимание природы связности кинематографической “ткани”, нам видится тенденция рассматривать монтаж, структуру монтажа только сквозь призму проблемы его восприятия (“как он может восприниматься?”). В действительности этот подход не совсем адекватен, поскольку не учитывает специфику такого объекта восприятия, как эстетический объект. По замечанию Н.И. Жинкина, “произведение искусства *управляет* психикой зрителя-слушателя” (курсив мой. – М.Я.) [7, с. 216], а **не просто воспринимается им**. Кинофильм в этом смысле управляет психикой даже “радикально”: стимулирует “принудительную концентрацию внимания”, непроизвольную и произвольную активность восприятия, осуществляет управление чувствами, мышлением [там же]. Добавим к этому, что, как утверждает В.И. Ждан, “сила воздействия кинематографического образа – в воздействии на весь комплекс человеческой восприимчивости” (курсив мой. – М.Я.) [6, с. 80]. Из этого вытекает, что кинофильм – это не только объект восприятия, но и *совокупность факторов, организующих работу системы психических функций зрителя*.

Как мы полагаем, происходит это благодаря тому, что кинематографическая “ткань” в своем строении воспроизводит не только внешнюю реальность, но и *перцептивные* действия человека, включенного в эту реальность, работу его памяти (*мнемические* действия), мышления (*умственные* действия), воображения и т.д. Кинематограф в этом смысле можно трактовать как своеобразную модель работы психического аппарата предполагаемого зрителя, задающую режим работы психических функций реального зрителя. Одним из первых эту мысль высказывал еще в начале XX в. Х. Мюнстерберг [13]. Близкие идеи выражал С.М. Эйзенштейн: “Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека” [27, с. 37].

Соответственно и монтаж как один из “осевых” компонентов кинематографической “ткани” – это, на наш взгляд, форма структурирования потока психической реальности зрителя. Но если рассматривать кинематографическую “ткань” не как сумму элементов, а как органически целостную систему с единым системообразующим центром, то в качестве последнего мы выделили бы способность потока аудиовизуальной информации кинофильма задавать режим функционирования в первую очередь некоего интегративного механизма психических процессов и состояний.

Логично искать общий механизм психологической связки кадров в сфере более фундаментальных явлений, чем восприятие или эмоции и т.д., т.е. в сфере тех явлений, которые носят целостно-психический или целостно-субъектный характер. К таковым можно отнести *установку* в том понимании, которое характерно для концепции Д.Н. Узнадзе.

ФОРМИРОВАНИЕ И РЕАЛИЗАЦИЯ УСТАНОВОК В МОНТАЖЕ

В известной экспериментальной схеме Д.Н. Узнадзе выстраивается последовательность множества восприятий человеком однородных объектов. Такая последовательность может рассматриваться как своеобразная экспериментальная *упрощенная модель монтажной последовательности кадров в кинематографе*. “Последствие” воспринимаемого человеком объекта (называемое в школе Д.Н. Узнадзе “установкой”) определяет особенности восприятия следующего объекта и тем самым объективно оказывается психологической связкой двух актов перцепции (как бы заполняет промежуток между ними). В классическом эксперименте Узнадзе многократные повторения однородных восприятий позволяют кумулировать и делать “видимым” психологический эффект, возникающий и при одноразовой перцепции объекта, но являющийся, очевидно, недостаточно сильным, чтобы его можно было четко зафиксировать объективно. Эти соображения позволяют, на наш взгляд, трактовать установку, выявленную и описанную в экспериментах Узнадзе, как вероятный психологический механизм монтажа кинокадров, а экспериментальную схему Узнадзе – как своего рода “усилитель”, “увеличительное стекло” эффектов, возникающих и при киномонтаже.

Создание установок одними кадрами и проявление их, реализация на других – таково наше первое предположение о природе психологической связки в монтаже кинокадров.

УСТАНОВКА КАК ФОРМА ПЕРЕЖИВАНИЯ ПРИСУТСТВИЯ

Установка как таковая, будучи *актуальным* состоянием *целостного субъекта* [18, 24], “целостным модусом актуального бытия человека” [24, с. 439], не может не выражаться в то же время в переживании **присутствия** в ситуации (или *включенности* в ситуацию).

Такое утверждение, по первому впечатлению, вступает в противоречие с трактовкой установки Узнадзе: “Но если установка – это состояние субъекта как целого, то можно предположить, что она дана не в виде некоего определенного, переживаемого, частного психического содержания, а действует, не будучи представленной в сознании, и в этом смысле ее можно считать *нефеноменальным* процессом” [22, с. 83]. На наш взгляд, установку и не следует искать среди “частных психических содержаний”, поскольку установка у Узнадзе выросла из поисков “биосферной” “основы взаимодействия, единства сознания человека и объективной действительности” [14, с. 13] и не обрывала связующую нить с этими поисками. Приведем свидетельство известного грузинского философа М.К. Мамардашвили: «Узнадзе шел от проблемы онтологии, т.е. от попытки в онтологических терминах интерпретировать сам феномен познания в мире, интерпретировать его не просто как акт познания кем-то предстоящего ему мира <...> Первоначально установка (для Узнадзе было бессмысленным считать, что установка есть психическое явление, или, как теперь некоторые грузинские психологи говорят, “психическое бессознательное”) есть понятие, относящееся, с одной стороны, к некоторому бытийному уровню, который просто фонтанирует и проявляется, содержа в себе понимание, на уровне субъективном или психологическом» [9, с. 49]. О том же говорил немецкий психолог В. Маттэус, утверждавший, что в теории Узнадзе установкой называется “экзистенциальная основа” познавательных процессов [10, с. 191]. “Экзистенциальная основа” как раз может переживаться – как сознание своего *присутствия* в мире. Более того, такое сознание можно отнести к первичным, базовым формам сознания и самосознания.

Но “работа” с актуальным присутствием, воссоздание и имитация “эффекта присутствия” зрителя в ситуации является, как нередко указывают авторы, одним из важнейших измерений построения кинематографической “ткани” [2, 5, 17]. Это, в целом, возвращает нас к нашей идее об установке как психологической связке в киномонтаже.

Переживание присутствия (“бытия-в-мире”), как известно, было предметом изучения немецкого философа М. Хайдеггера [25].

Уместно будет вспомнить также о попытке известного специалиста в области психологии вос-

приятия Дж. Гибсона коснуться проблемы психологических основ киновосприятия [4, с. 409–429]. По мысли Гибсона, кино – это не наиболее сложный, а наиболее простой для восприятия вид искусства, поскольку воспроизводит работу перцептивного аппарата в “близкой к оригиналу”, динамической естественной форме. При этом само восприятие кино в целом обеспечивается встроенностью изображаемых в кадрах событий друг в друга [там же]. По нашему мнению, “встроенность” в понимании Гибсона – не что иное, как соизмеренность событий друг с другом. Но соизмерение событий возможно, только если с событиями начинает соизмеряться сам наблюдатель. Это означает появление фактора переживания присутствия наблюдателя-зрителя и установки как формы соизмерения субъекта с миром. Таким образом, представления Гибсона о психологической природе кинематографической “ткани” не противоречат высказанным выше предположениям. Также отметим мнение американского психолога Г. Ханта о подобию описания Дж. Гибсоном зрительного восприятия как движения наблюдателя в “объемлющем оптическом строе” [4] характеристике “присутствия” М. Хайдеггера: “Оба мыслителя предполагают одно и то же соопределение окружающей среды и чувствующего существа” [26, с. 124]¹. Следовательно, представление Гибсона о естественно-динамичном воспроизведении восприятия в кино смыкается с анализом “присутствия” Хайдеггера.

ПЕРЕЖИВАНИЕ ПРИСУТСТВИЯ КАК ОСНОВА ВОЛЕВЫХ И РЕФЛЕКСИВНЫХ СОСТОЯНИЙ

Понимание того, что в основе киномонтажа лежит переживание субъектного присутствия, существенно меняет представление о том, каков механизм психологического воздействия кинематографа.

Переживание присутствия наиболее ярко проявляется в волевых состояниях личности, поскольку именно в последних субъект переживает себя как реальный (“присутствующий”) фактор действительности: воля – это переживание актуальности *Я* [23, с. 378]. Киновидеоряд, следовательно, обуславливает воздействие в первую очередь на волевую сферу психического аппарата зрителя.

Так, свойство присутствия – то, что оно является атрибутом субъекта: присутствует именно *субъект*. Поэтому любое воздействие на “присутствие” вызывает реакцию именно субъектного характера, одна из простых форм которой – противопоставление себя ходу обстоятельств

¹ Напомним о “биосферной” подоплеке понятия “установка” по Д.Н. Узнадзе.

(“отстаивание” присутствия). По нашему мнению, такая реакция, выливаясь в своего рода упрямство, является “внутренней формой” установочной иллюзии Узнадзе². Учитывая, что упрямство – это форма противопоставления человеком своего Я ситуации (“При упрямстве субъект упорствует в своем решении только потому, что это решение исходит от него” [19, с. 622]), феномен Узнадзе можно было бы интерпретировать как начальную форму актуализации самосознания в ситуации. Соответственно мы можем предположить, что и кинематографический видеоряд создает условия для проявления и организует какую-либо форму рефлексии, *самосозерцания, самонаблюдения субъекта-зрителя*³.

СУБЪЕКТНЫЙ ХАРАКТЕР УСТАНОВКИ И КОНТРАСТНАЯ ИЛЛЮЗИЯ

Возможности связывания установки с переживанием присутствия субъекта препятствует, на наш взгляд, неадекватное понимание установочных феноменов Узнадзе: тенденция толковать их, как и вообще его установку, как явления, относящиеся к простейшему уровню восприятия и поведения [29], к “простейшим физиологическим потребностям человека” [1, с. 354]. Такая трактовка, вызванная в свое время “добрыми намерениями” достичь компромисса между “устаревающим” узназдевским пониманием установки и набирающим популярность в социальной психологии пониманием установки как отношения (“аттitudа”), противоречит определению установки Узнадзе как состояния *целостного* субъекта [23, с. 164]. Данное определение означает, что установка является состоянием всего субъекта, без разделения его на “нижние” и “верхние этажи”. Показательно, например, что, анализируя проявления индивидуализма, эгоизма, альтруизма, раздвоенности или гармоничности внутреннего мира личности, Узнадзе указывает на их взаимосвязь с типологическими особенностями фиксированных установок субъекта [24, с. 327–328]. От установок-“аттitudов” узназдевские установки отли-

чаются не большей простотой, а скорее своим “биосферным”, онтологическим характером (в отличие от гносеологических “аттitudов”).

Упрощенной интерпретации установки Узнадзе способствовал материал его опытов, рассчитанный на простые формы перцепции: шары, геометрические фигуры и т.п. Эксперименты по формированию установок на содержательно сложном материале (“качественные восприятия” в противовес “количественным” [15, с. 86]), как правило, не давали равных по яркости установочных эффектов. Возникающая “ассимилятивная иллюзия”, например, при переходе с чтения на одном языке к чтению на другом языке [там же] убеждает в существовании не столько установки как *субъектного* состояния, сколько простой “объектной” инерции аппарата восприятия. Согласно известному “принципу Оккама”, понятие установки как состояния целостного субъекта здесь становится лишним.

На наш взгляд, о субъектности установочных эффектов явно свидетельствует “контрастная” установочная иллюзия, которая есть уже не простая инерция психического аппарата, а проявление субъектной по своей природе, одновременно произвольной и непроизвольной, а отчасти волевой ригидности, т.е. “упрямства”. “Целостно-субъектный” характер установки (вместе с тем и возможность понимания ее как “присутствия”) стал бы более очевидным, если бы контрастная иллюзия выявилась и в сфере сравнительно сложных по содержанию, “качественных” восприятий. Эксперименты, в которых демонстрируется возникновение установки при подобном восприятии и обуславливание ею последующего восприятия, являлись бы и моделированием киномонтажа в простой форме.

МЕТОДИКА

Мы провели исследование, повторяющее традиционную схему экспериментов Д.Н. Узнадзе, на материале относительно сложных форм перцепции, которые можно было бы назвать “количественно-качественными”. Задачей для испытуемых было сравнение не *физических* величин объектов, а степени выраженности *моральных* качеств двух персонажей на рисунках.

Такой эксперимент, на наш взгляд, позволял воссоздать в простой форме психологическую связку, характерную для построений кинематографического видеоряда, где используются последовательности содержательно сложных объектов. Отметим, что было бы ошибкой ожидать от такого эксперимента выявления механизма связки сразу во всей ее полноте, в разнообразии ее возможных форм. Научный эксперимент предполагает получение “чистой культуры” исследуе-

² Уместно вспомнить о трактовке установки американским психологом А. Лачинсом как фактора “*ригидности*” поведения (по: [15]). Отметим только, что *эта* ригидность, если следовать Узнадзе, является не инерционно-“объектной”, а *субъектной*.

Возникает еще одна ассоциация – между “эффектом Узнадзе” и компенсаторными механизмами взаимодействия сознания и бессознательного у К.Г. Юнга [28, с. 630]. Напомним, что, по Юнгу, установка бессознательного противоположна установке сознания для компенсации односторонности последней.

³ Это перекликается с известной идеей, что кинематографический видеоряд тождествен сновидению [11]. Следует уточнить, что сновидение – это лишь частный случай самосозерцания; поэтому сновидению можно уподобить только определенные стили структурирования кинематографической ткани.

мого объекта, без чего невозможен переход от житейского знания к научному.

Для эксперимента были использованы 16 изображений из известного проективного теста С. Розенцвейга [3], на которых в каждом случае представлены по два персонажа. Около персонажей на изображениях есть поля, одно из которых заполнено словами одного персонажа, а другое – пустое. Для целей нашего исследования было создано два набора изображений: для экспериментальной группы, где ставилась задача создания фиксированной установки, и для контрольной группы.

В наборе картинок, предъявлявшихся испытуемым из экспериментальной группы, оба поля были заполнены словами, которые проявляли бы ситуацию *противопоставления и столкновения* двух персонажей на картинке как “хорошего” и “плохого” с точки зрения общепринятых представлений о морали таким образом, чтобы одного персонажа можно было однозначно назвать “плохим” (несправедливым, открыто эгоистичным и т.п.), а другого – “хорошим”. (Например, на первой картинке изображены два человека: правый – стоящий возле дороги, левый – выглядывающий из окна проезжающего автомобиля. Правый говорит: “Вы забрызгали костюм!”, левый отвечает: “Купи себе новый”.) На всех картинках “*плохой*” персонаж был слева, “*хороший*” – справа.

Для контрольной группы использовался набор тех же изображений, но с другими словами персонажей. По проявляющимся в словах позициям “хороший” персонаж иногда был справа, иногда – слева, а иногда они оба были равноценны.

После серии из 14 изображений в обеих группах предлагался один и тот же набор из двух изображений для “критических экспозиций” (в целях проявления сформированной фиксированной установки). На них были представлены *равноценные* персонажи – за счет слов, которые проявляли равновесные или равнонеоднозначные – для воспринимающего – моральные позиции персонажей. (Например, на картинке, где изображены два водителя, вышедшие из своих автомобилей, один говорит: “Вы не имели права меня обогнать”, а другой: “Здесь скорее Вы не правы!”)

Отметим некоторые проблемы, возникавшие при подготовке к эксперименту. Подбор подходящих реплик для персонажей на изображениях представлял собой определенную трудность. В ходе исследования пришлось сменить несколько наборов высказываний персонажей, пока не были найдены такие, которые относительно удовлетворяли требованиям установочного эксперимента. Тем не менее даже при достаточно однозначной моральной правоте одного из персонажей (в наборе картинок для экспериментальной группы) определенная часть опрашиваемых иногда вы-

сказывала свое отличающееся мнение на этот счет, что можно объяснить определенной вариативностью критериев моральных оценок у испытуемых. Также оказалось невозможным достичь полной равноценности персонажей для двух последних изображений. Вероятно, одной из причин этих трудностей было то, что оценивание испытуемыми персонажей опиралось как на их реплики, так и на “видеоряд” картинок: позу персонажей и общую визуальную конфигурацию ситуации. В тесте С. Розенцвейга левый персонаж всегда выступает в роли фрустратора, правый – фрустрируемого, что, вероятно, отражается на визуальных характеристиках персонажей. Это, возможно, в какой-то мере способствовало легкости квалификации левого персонажа как “плохого”, а правого – как “хорошего” в установочной серии и затрудняло квалификацию персонажей на двух последних изображениях как равноценных. Однако ход эксперимента показал, что вид персонажей и их реплики образуют целостный комплекс с несколько большей значимостью реплик. Так, в одном из предварительных вариантов картинки с двумя водителями (одно из двух последних изображений) левый говорил: “Вы не имели права меня обогнать”, а правый: “Здесь скорее вы не правы!” Соотношение числа испытуемых, отдававших здесь предпочтение левому персонажу (при отсутствии установочной серии) по сравнению с правым, колебалось от 1.5 : 1 до 3 : 1. При перемене реплик местами (левый: “Здесь скорее вы не правы!”, правый: “Вы не имели права меня обогнать”) соотношение их в контрольной группе составило приблизительно 1 : 1.3.

Испытуемым была дана следующая *инструкция*: “Сейчас Вам будут предложены 16 ситуаций, изображенных на карточках. Оцените, кого из персонажей в этих ситуациях Вы лично больше принимаете для себя с моральной точки зрения. Вы можете дать три варианта ответа: 1) левого; 2) правого; 3) одинаково обоих принимаю или не принимаю”.

Испытуемые были поделены на две группы – экспериментальную и контрольную. В экспериментальной и контрольной группах использовались два соответствующих набора изображений (при одинаковых двух последних изображениях, игравших роль “критических экспозиций”). Изображения предлагались всем в порядке возрастания номеров.

Всего в эксперименте приняло участие 246 студентов 2–3-го курсов экономических и гуманитарных специальностей Донецкого национального университета (135 – экспериментальная группа, 111 – контрольная). В рамках каждой специальности студенты делились на примерно одинаковые по объему экспериментальную и контрольную группы.

Эмпирическая гипотеза состояла в том, что в критических опытах, где предлагались для оценки два равноценных персонажа, в экспериментальной группе должно наблюдаться увеличение, если сравнивать с контрольной группой, объема выборов (“принятий”) левого персонажа (напомним, что в фиксационной серии “хороший” персонаж всегда размещался справа). Такое увеличение и было бы показателем контрастной установочной иллюзии (“эффекта Узнадзе”) на нашем материале.

РЕЗУЛЬТАТЫ И ИХ ОБСУЖДЕНИЕ

Полученные результаты по критическим опытам в экспериментальной и контрольной группах отражены в табл. 1.

Для сравнения результатов экспериментальной и контрольной групп был применен многофункциональный критерий ϕ^* Фишера [20]. Для использования этого критерия данные табл. 1 были преобразованы: ответы разбиты на два типа – “есть эффект” и “нет эффекта” [20, с. 161]. В нашем случае эффект был связан с предпочтениями, отдаваемыми левому персонажу (см. табл. 2).

$\phi_{\text{эмп}}^*$ составляет 1.89. Такое значение $\phi_{\text{эмп}}^*$ соответствует уровню статистической значимости $p \leq 0.03$. Следовательно, доля ответов “Принимаю левого персонажа” в экспериментальной группе значимо больше, чем в контрольной. Это означает, что в экспериментальной группе действительно наблюдается возникновение “эффекта Узнадзе” – установочной иллюзии по контрастному типу.

Яркость установочных эффектов в нашем исследовании не столь велика, как в экспериментах Узнадзе, и они отмечаются далеко не у всех испытуемых. Тем не менее их появление статистически достоверно.

Следовательно, после многократных восприятий изображений с определенным “проблемным” содержанием (в качестве таковых могут выступать кинокадры) у человека формируется контрастная установочная иллюзия. Она состоит в том, что при восприятии и оценке содержания изображения используется то “измерение” опыта, которое фиксируется предварительными изображениями, но при этом оно используется в “перевернутой”, инвертированной форме. В нашем эксперименте измерением оказалось нахождение в качестве таких измерений физические или психологические особенности персонажей, тип персонажа или действия, совершаемого им, параметры ситуации и т.д.

У нас, таким образом, появляется основание считать, что последовательно предъявляемые зрителю изображения, пробуждая установку (в

Таблица 1. Ответы испытуемых по картинкам с равноценными персонажами (сумма по двум “критическим” изображениям)

Тип ответа		Количество ответов	
		экспериментальная группа	контрольная группа
Испытуемым принимается больше:	Левый персонаж	72 (26.7%)	43 (19.5%)
	Оба одинаково	130 (48.1%)	120 (54.3%)
	Правый персонаж	68 (25.2%)	58 (26.2%)
Сумма ответов		270 (100%)	221 (100%)

Таблица 2. Количество ответов “Принимаю левого персонажа” (есть эффект) и остальных ответов (нет эффекта)

Характеристика типа ответа	Количество ответов	
	экспериментальная группа	контрольная группа
Есть эффект	72 (26.7%)	43 (19.5%)
Нет эффекта	198 (73.3%)	178 (80.5%)
Сумма ответов	270 (100%)	221 (100%)

нашем случае фиксированную), актуализируют у него определенный режим переживания целостно-субъектного присутствия, выполняющего функцию связующего звена восприятий изображений, в качестве которых могут выступать и кинокадры.

Для правильного понимания полученных результатов нужно также учесть, что в установочном эксперименте установки не возникают вновь, а меняются [14, с. 19]. Действительно, фиксированная установка – это не установка вообще, а своего рода фиксированное частное проявление пластичной многомерной сферы установок субъекта, проекция этой сферы в одно частное измерение, ее момент. Таким образом, последовательность воспринимаемых изображений не создает установки, а задействует механизм их трансформации, т.е. создает возможность управления ими. Это обосновывает возможность полагать, что различные структурные формы кинематографического монтажа могут актуализировать у зрителя разные состояния сферы установок и различные их формы.

Можно было бы представить монтажные построения, погружающие субъекта в сферу установок в целом, в противовес другим монтажным построениям, которые актуализируют у субъекта процессы “объективации”. Первый тип монтажа вызывал бы тенденции к импульсивным состояниям (которые, по Узнадзе, характерны при погруженности в сферу установок) независимо от содержания кадров. Одним из существенных возможных следствий такой индуцированной им-

пульсивности могла бы быть тенденция к агрессивности. Второй вариант монтажа вызывал бы тенденцию к сдержанно-волевым, рефлексивным состояниям, т.е. вводил бы в восприятие зрителя “субъектное” измерение [31], настраивал его на режим произвольного, управляемого восприятия [30].

Учитывая связь установок с переживанием присутствия, первый вариант монтажа, вероятно, актуализировал бы диффузные, неустойчивые, основанные на интенсивности эмоций переживания присутствия (у М. Хайдеггера – состояния “падение присутствия” [25, с. 194–209]), второй – переживание присутствия себя как некой устойчивой, но пластичной, автономной бытийной силы.

Развиваемые в данной статье идеи позволяют по-новому истолковать упомянутый выше “эффект Кулешова”. Он может трактоваться как создание у зрителя фиксированной установки и ее последующая реализация. Например, если монтажная фраза состоит из двух кадров: лицо актера, смотрящего куда-то в сторону, в первом кадре, и тарелка супа – во втором, то фиксированная установка будет состоять в восприятии зрителем тарелки супа во втором кадре в рамках актуализованного и зафиксированного первым кадром измерения “субъект–объект”. Тарелка супа будет восприниматься не сама по себе, а как *объект* для субъекта, персонажа первого кадра (по-видимому, проявление контрастной установочной иллюзии). Обычно примерно так и объясняют суть “эффекта Кулешова” [16]. Однако напомним, что контрастная иллюзия в экспериментах Узнадзе чаще была временной фазой, сочетавшейся с ассимилятивной фазой иллюзии. Следовательно, можно предсказать, что и монтажное построение, создающее “эффект Кулешова”, приводит к появлению параллельного эффекта на основе ассимилятивной иллюзии. В целом, это означало бы возникновение у зрителя амбивалентно-поляризованных состояний и “нелогичных”, противоречивых поведенческих интенций, возникающих, с одной стороны, из как бы заданного, “усредненно истолкованного”, “понятного”, но “беспочвенного” присутствия, в котором, с другой стороны, заложены в то же время неявные тенденции к самоуверенности, авторитарности [25, с. 195–198].

Отметим, что поскольку монтажные построения не просто определяют впечатление о содержании фильма, а задают особенности функционирования психического аппарата зрителя, то правильное отношение их не к *форме* кинопроизведения, а к его *энергии* [30]. Воздействуя на переживание присутствия, киномонтаж как бы “энергитизирует” субъекта в той или иной форме (теоретически, кстати, можно представить “энергитизацию”

со знаком “минус”: переживание утраты энергии, своего рода “вампиричные” формы монтажа).

Монтаж, управляя установочными – целостно-субъектными – состояниями, является инструментом структурирования психической активности зрителя. Однако понятийный аппарат теории установки не всегда удобен. Поэтому, возможно, было бы продуктивным соотнесение типов такого структурирования с арсеналом основных теорий в научной психологии, которые представляют собой развернутые и проработанные представления о структурировании психической реальности в целом.

ВЫВОДЫ

1. Последовательность содержательно-сложных изображений способна создавать классические формы установочных контрастных иллюзий. Это дает основание рассматривать монтажную последовательность кинокадров как сферу формирования и действия установок как целостно-субъектных состояний, выполняющих функцию посредника-связки между кинокадрами. Установка, будучи целостно-субъектным состоянием, должна определять режим осуществления психических функций в целом.

2. Теоретический анализ показывает допустимость трактовки установки как переживания присутствия субъекта в мире или в ситуации в частности. Это означает, что кинематографический видеоряд может иметь “доступ” к базовым формам сознания и самосозерцания человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева Г.М. Социальная психология. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980.
2. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
3. Бурлачук Л.Ф., Морозов С.М. Словарь-справочник по психодиагностике. СПб.: Питер, 1999.
4. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. / Общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988.
5. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974.
6. Ждан В.И. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1987.
7. Жинкин Н.И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. М.: Искусство, 1971. Вып. 2. С. 214–254.
8. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1979.
9. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. Тбилиси: Мецниереба, 1984.
10. Маттэус В. Вопросы теории установки Д.Н. Узнадзе (в адрес компьютерного подхода в психоло-

- гии познавательных процессов) // Теория установок и актуальные проблемы психологии / Отв. ред. Ш.А. Надирашвили. Тбилиси: Мецниереба, 1990. С. 187–195.
11. Михалкевич В.И. Кинематографическая онейрология // Мир психологии. 2000. № 2. С. 102–118.
 12. Моль А. Искусство и ЭВМ // А. Моль, В. Фукс, М. Касслер. Искусство и ЭВМ. М.: Мир, 1975. С. 13–278.
 13. Мюнстерберг Х. Фотопёса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 2000. № 48.
 14. Надирашвили Ш.А., Цаава В.К. Дмитрий Николаевич Узнадзе (краткий очерк жизни и деятельности) // Д.Н. Узнадзе. Теория установки / Под ред. Ш.А. Надирашвили и В.К. Цаава. М.: Изд-во “Институт практической психологии”; Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1997. С. 8–25.
 15. Натадзе Р.Г. Восприятие и установка // Познавательные процессы: ощущения, восприятие / Под ред. А.В. Запорожца, Б.Ф. Ломова, В.П. Зинченко. М.: Педагогика, 1982. С. 80–88.
 16. Нечай О.Ф., Ратникова Г.В. Основы киноискусства. Минск: Вышэйшая школа, 1985.
 17. Павленко А.Н. Театр как орудие представления // Человек. 2004. № 2. С. 39–53.
 18. Романенко И.М. К проблеме онтологического статуса первичной установки // Психол. журн. Т. 15. 1994. № 4. С. 116–117.
 19. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. СПб.: Питер, 1998.
 20. Сидоренко Е.В. Методы математической обработки в психологии. СПб.: Речь, 2001.
 21. Стрoение фильма: некоторые проблемы анализа произведений экрана. М.: Радуга, 1984.
 22. Узнадзе Д.Н. Общая психология / Пер. с грузинского Е.Ш. Чомахидзе. М.: Смысл; СПб.: Питер, 2004.
 23. Узнадзе Д.Н. Психологические исследования. М.: Наука, 1966.
 24. Узнадзе Д.Н. Теория установки / Под ред. Ш.А. Надирашвили и В.К. Цаава. М.: Изд-во “Институт практической психологии”; Воронеж: НПО “МОДЭК”, 1997.
 25. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В.В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003.
 26. Хант Г.Т. О природе сознания: с когнитивной, феноменологической и трансперсональной точек зрения. М.: ООО “Издательство АСТ”, 2004.
 27. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я. Басина. М.: Смысл, 2002.
 28. Юнг К.Г. Психологические типы. М.: АСТ, 2006.
 29. Ядов В.А. О диспозиционной регуляции социального поведения личности // Методологические проблемы социальной психологии. М.: Наука, 1975. С. 89–105.
 30. Яновский М.И. О средствах психологического воздействия искусства на человека // Вопросы психологии. 2002. № 6. С. 84–92.
 31. Яновский М.И. Психологический смысл принципа “обратной перспективы” в живописи, поэзии и кинематографе // Психол. журн. 1995. Т. 16. № 6. С. 101–110.

PSYCHOLOGICAL CHARACTER OF “BUNCH” BETWEEN SHOTS IN FILM MONTAGE PERCEPTION

M. I. Yanovsky

PhD, assistant professor of psychology chair, Donetsk national university, Donetsk, Ukraine

The problem of specific character of film perception and mechanisms of psychological effect of cinematographic videoline, especially pictures' montage is examined. The idea that montage is a form of spectator's psychic functions "control" is advanced. Mechanisms of psychological effect of film montage are compared with the processes of actualization, changing of attitudes and forms of spectator's state of "presence" experience. The idea that it is possible to interpret film-video-line as a form of organization of self-contemplation, self-observation of spectator is stated.

Key words: cinematograph, psychological effect, experience of presence, film montage.