ПРОБЛЕМА ИЗУЧЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА В ПСИХОЛОГИИ

© 2010 г. М. И. Яновский

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

Обсуждается проблема специфики восприятия кино как вида искусства и перспективы развития психологии кино. Сравняется объяснительный потенциал различных психологических теорий.

Ключевые слова: психология, кино, переживание присутствия, теории психологии.

Кинематограф – это вид искусства, имеющий короткую историю, но очень весомое положение в культуре. Он прочно занял свое место в жизни людей, как далеких от искусства, так и причисляющих себя к художественной элите. Показательно, что сила воздействия кинематографа “на массы”, его “врожденный” демократизм были оценены еще в начальный период его становления одним из самых значительных политиков XX в. В.И. Лениным: “Из всех искусств для нас важнейшим является кино” [32, с. 579]. В наше время масштабы “империи” Голливуда подтверждают, что эти слова имели под собой основания. Кино стало эффективным средством формирования общественного и политического сознания, а также одной из весьма прибыльных областей бизнеса.

Несмотря на значительную роль в современной жизни, кинематограф для психологии является “*terra incognita*”.

Существует эстетика кино [6, 21, 22], социология кино [20, 27, 28], семиотика кино [35, 57], философия кино [18, 42]. Однако предметом фундаментальных научно-психологических исследований кино еще не стало, хотя существует немалое количество работ, имеющих к нему отношение. Киновед С. Филиппов констатирует: “...понимание психологических основ кинематографа после появления работ Мюнстерберга, Арнхейма и Эйзенштейна вперед практически не продвинулось” [61].

В данной статье рассматриваются работы и концепции, которые могли бы послужить опорой для изучения психологических основ кинематографа.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ КИНО

Существуют исследования, направленные на изучение “проекции” на кинематограф тех или иных аспектов жизнедеятельности людей и не касающиеся напрямую психологических механизмов воздействия кинематографа как такового, т.е. “онтологии” кино. К ним можно отнести, например, исследования по психологии воздействия на зрителя сцен насилия и жестокости [8, 10, 58, 62]. Изучается также проблема влияния кино на молодежь [51, 63, 64]. Ряд психологических исследований посвящен выявлению социальных стереотипов, определяющих восприятие киноперсонажей, методами психосемантики [17, 45, 53]. Популярен анализ психолого-смыслового содержания тех или иных известных кинофильмов (как правило, с позиций психоанализа или аналитической психологии; см., например, [29]). Но такие работы при всей полезности не могут заменить исследований, где предметом являлась бы непосредственно психологическая сущность кино.

Первые попытки наметить пути более фундаментальной трактовки кинематографа были реализованы в зарубежной психологии еще в начале XX в. немецко-американским психологом Х. Мюнстербергом [82], в советской психологии – в 30-е гг. О.И. Никифоровой [41]. Описание и анализ психологической структуры кинофильма предпринимали французский киновед Ж. Митри [79, 80], советский психолог Н.И. Жинкин [24], российский теоретик и практик кино А.Г. Соколов [54, 55].

Данные исследования являются попытками системной “проработки” проблемы психологической основы кино. В некоторых из них выдвигается идея “психологичности” самой природы кино, формы его построения. Ее мы развиваем в нашей работе.

Важные шаги в сторону концептуализации психологической сущности киноискусства предпринимались в теоретических работах выдающихся кинорежиссеров XX в. С.М. Эйзенштейна [66] и А.А. Тарковского [59]. Их представления о кино невозможно не учитывать в серьезной попытке исследования психологии кино.

Многочисленны также работы, в которых для объяснения тех или иных сторон восприятия кино предлагаются идеи какой-либо известной теории (культурно-исторической психологии, рефлексивной теории И.П. Павлова, когнитивной психологии, психоанализа и др.) [1, 12, 13, 15, 19, 30, 77, 81]. Особенностью таких исследований является то, что они реализуются в определенной степени как произвольный, иногда некритический выбор той или иной идеи или теории для анализа кинематографа, при котором не обсуждается проблема ее соответствия специфике кино как вида искусства. В результате каждое такое исследование оказывается как бы в “исключительном” положении, препятствуя консолидации разнородных исследований в единую отрасль. Обоснованность и возможную продуктивность применения к кино некоторых общепсихологических теорий мы проанализируем ниже.

На наш взгляд, при изучении психологической “онтологии” кино мы имеем дело со сложной, многогранной и многоуровневой реальностью. В кино пересекаются многие другие виды искусства: театр, фотоискусство, музыка, литература, живопись, хореография и др. [23]. В кино мы можем иметь дело как с примитивными, “витальными”, так и чрезвычайно утонченными, духовными формами психологического воздействия на зрителя. Это значительно усложняет изучение кинематографа и наталкивает на мысль о невозможности ограничиться рамками одного концептуального “ракурса” – одной психологической концепции – в таком исследовании.

Психологическая специфика кино. Кино и театр. Кино не сводится к движущимся картинкам или фотографиям в сочетании со звуком (таковы мнения А. Моля [40] и М.С. Кагана [26]). Первоначально кинематограф был “немым”, и при появлении звука он не перестал быть кинематографом. Следовательно, в рамках кинематографа возможны и другие принципиальные новшества,

которые не изменяют его сущности. Можно представить, например, использование меняющихся запахов, тактильных воздействий и т.д. Как пишет В.И. Ждан, “сила воздействия кинематографического образа – в воздействии на весь комплекс человеческой восприимчивости” [23, с. 80]. Поскольку кино, с одной стороны, точнее отражает естественное восприятие человеком мира, оно, с другой стороны, имитирует жизнь более полно, чем другие виды искусства, т.е. в определенном смысле проще их [12, с. 411].

Следует отметить, что понимание искусства кинематографа как формы имитации жизни не есть его специфическая черта. Еще Аристотель говорил, что всякое искусство основано на подражании и реализуется как уподобление, мимесис [65]. Эта идея была принята многими исследователями искусства после него (Леонардо да Винчи, Лессинг, Гёте) [там же, с. 260–287]. Однако Аристотель и его последователи, находя вершину искусства в театре, под мимесисом подразумевали в первую очередь “подражание действию” личности [33, 34].

Соглашаясь с этим мнением, С.М. Эйзенштейн говорит: “... театр является в первую очередь реконструкцией действий и поступков социально проявляющегося человека” [66, с. 37]. Но в противовес этому “кино ... нам кажется по своей специфике воспроизводящим явления по всем признакам того метода, каковым происходит отражение действительности в движении психического процесса. (Нет ни одной специфической черты кинематографического явления или приема, которое не отвечало бы специфической форме протекания психической деятельности человека)” [там же]. В кино внешний мир отражается через призму сознания, психики человека, который как бы находится в мире. Известный кинооператор А.Д. Головня писал: “Кинематограф обладает исключительным свойством – способностью неназойливо “включать” зрителя в развертывающиеся на экране события, заставить сопереживать героям, видеть и чувствовать так, как видят и чувствуют персонажи фильма” [14, с. 94]. О. Аронсон говорит, что восприятие кино сопровождается “атмосферой переживания непосредственного контакта с реальностью” [5, с. 15], при котором может воспроизводиться “форма реальности вне возможного сходства с ней” [там же, с. 14], т.е. само чувство реальности. Таким образом, кино – это тоже подражание, но в значительной степени это уже подражание *включенности субъекта в реальность*, в ситуацию [5, 6, 13, 38, 44, 66] (“подражание действию” личности в кино остается, но

как рядовой компонент фильма наряду с музыкой, живописью и т.д.). Русский философ Ф. Степун выразил это так: лучшие произведения театра антропологичны, а лучшие произведения кино – космологичны [56]¹.

Театр, как и кино, является не только “синтезом искусств”, но и своеобразной формой самопознания человека. Однако между кино и театром в этом отношении существует принципиальное различие: в театре способы и масштабы рассмотрения происходящих событий и их участников в целом стационарны и инертны вследствие неподвижности точки наблюдения зрителя и заданности его восприятия определенной системой условностей. Кино, напротив, использует динамичные *движущиеся* точки и масштабы зрения, вообще способы “стыковки” зрителя с отображаемой экраном реальностью. Как пишет авторитетный теоретик киноискусства Б. Балаш, “эпохальная новизна кино” в том, что выразительные средства кино “основываются на постоянном движении камеры, которая не только непрерывно показывает что-то новое, но и показывает его, постоянно варьируя угол съемки” [6, с. 65]. Перемещения точки видения предмета, будучи художественно значимой частью кинематографического видеоряда, “впускают” в ткань кинофильма воспринимающего. Это – один из существенных факторов возникновения эффекта субъективной включенности зрителя в экранные события: кино “преодолело в сознании зрителя ощущение художественного произведения как чего-то стоящего от него в отдалении” [там же, с. 64]. При этом, по Балашу, “мир пьесы, разыгрываемый на сцене, остался бы замкнут для меня даже и тогда, если бы я сидел на самой сцене среди исполнителей...” (с. 66).

Какое влияние оказывают различия театрального и кинематографического искусств на образ человека в зрительском сознании? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учесть существование взаимосвязи между невключенностью зрителя в воспринимаемый предмет, событие и отсутствием *изнутри задаваемой* интегрированности элементов воспринимаемого объекта. Суть этого процесса была глубоко проанализирована известным советским психологом С.Л. Рубинштейном [49]. Отчужденность от объекта восприятия заставляет

зрителя вводить искусственные, внешние системы отсчета для “улавливания” содержания объекта. Но если это так, то театральное искусство, отличаясь принципиальной “невстроенностью” психических функций (и активной субъектностью) зрителя *в саму структуру* художественного произведения, предполагает использование искусственных, вводимых извне по отношению к изображаемой реальности способов понимания и оценки содержания художественного произведения. Отчужденность зрителя переходит в неинтегрируемость образа человека, связанную с неразрешимостью внутренних *противоречий* как характерным атрибутом образа человека, который дается театром. Действительно, два главных театральных жанра – трагедия и комедия – основываются на воссоздании противоречий как ключевого атрибута образа человека:

– *в трагедии* воспроизводится экзистенциально насыщенное через “разогревание” противоречиями самосознание личности, которое сталкивается с невозможностью преодолеть противоречие между собой и миром, выйти за пределы своего “Я”;

– *в комедии* – неадекватное, “несуразное” (в силу своих автоматизмов) самосознание (сошлемся на мысль А. Бергсона, что комическое – это противоречие между редуцированным к автоматизмам человеческим сознанием и миром [7]).

Таким образом, противоречия личности, в том числе ее противоречия с миром, к которому она причастна, – “родовая” черта различных жанров театрального искусства. Эти противоречия в театре разрешаются катарсисом (“трагическим катарсисом” или “катартическим смехом”), посредством которого в сознание зрителя привносится извне и утверждается какой-либо уже известный назидательный смысл, идеал, “мораль” [60]. Театр поэтому обеспечивает человеку возможность видения себя и своих образов обязательно в плоскости каких-либо преданных (т.е. не возникающих органически внутри самого художественного произведения) моральных представлений, понятий, антропологических теорий и т.д.

Неклассическая эпоха характеризуется, по словам М.К. Мамардашвили, “введением явлений сознания и жизни в физическую картину мира” [36, с. 5]. Кино – это ровесник неклассической эпохи, отражающий ее особенности. В отличие от театра, кино воспроизводит не только события и объекты, но и формы их психического отражения: *перцептивные действия* зрителя, направленные на эти явления, сосредоточение *внимания*, работу *мышления* и т.д. Кино может имитировать

¹ Эта точка зрения среди искусствоведов не общепринята (см., например, [26]). Так, М.С. Каган выражает свою позицию словами З. Лисса: “...говорящие персонажи на экране – это не говорящие люди, а говорящие фотографии людей” [там же, с. 382]. Такой подход, однако, берет за основу анализ технического оснащения киноискусства, а не характер его переживания зрителем, что для психологии не может являться приемлемым подходом.

эмоциональные состояния и даже волевые усилия виртуального зрителя. Кинематограф, таким образом, включает в воссоздаваемую внешнюю реальность сознание присутствующего в ней и взаимодействующего с ней человека².

Соединение воспроизведения динамичной, текучей объективной реальности в ее чувственном многообразии с той или иной формой сознания присутствия себя дает то, что можно назвать переживанием “непосредственного опыта” (который организуется, скорее, изнутри, как некое связанное “поле”).

“Непосредственный опыт” являлся, по представлению В. Вундта, естественным предметом научной эмпирической психологии [11]. Под “непосредственным опытом” он подразумевал не “внутренний мир”, как он открывается субъекту, а взаимосвязь, единство “объектов опыта” с “испытующим субъектом” [там же, с. 4]. Соответственно вундтовская интроспекция – это не наблюдение только внутреннего мира, но наблюдение “непосредственного опыта”.

В вундтовском смысле кино по своей природе интроспективно.

Сознание присутствия субъекта, включенное в его “непосредственный опыт”, актуализирует субъектность, а значит, определяет степень произвольности (или даже волевого контроля) психических функций. Происходящая при этом дезавтоматизация психического отражения открывает возможность “реанимирования” для субъекта фоновых зон отражаемой реальности. Действительно, в кино физическая реальность выступает как то, что дает зрителю возможность обнаружить определенное неявное чувственное, бытийное или смысловое содержание (присущему кино включению в восприятие фоновых зон внешней реальности посвящена теория известного киноведа З. Кракауэра [31]). Это обуславливает проявление для него “живой”, “объемной” реальности (т.е. как бы умножение ее мерности). Мы предлагаем называть такое переживание “дыхания” воспринимаемой реальности термином “аура” [68].

Сказанное делает понятной мысль А.А. Тарковского о том, что “главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от

самых мельчайших клеточек, является *наблюдение*” [59, с. 166]. Наблюдение здесь становится способом погружения в “толщу” реальности.

Эффект “ауры” возникает, если художественное произведение индуцирует у субъекта-зрителя внутреннюю работу, трансформацию его сознаний³. Способность к такому индуцированию мы называем “энергией” произведения [68]. Логично полагать, что той или иной форме “энергетизации” зрителя соответствует та или иная форма переживания им своей “жизненности”, бытийности. Вследствие этого основной образ человека, который дается кино (в отличие от театра), – это субъект, который переживает, рефлексировывает и реализует свою бытийность, или, как минимум, отстаивает право на нее.

Опыт бытийных, жизненных переживаний – это то, что ищет человек в кино, по мнению Тарковского. “Зачем люди ходят в кино?” – задавал он вопрос и отвечал: “Человек идет туда за *жизненным опытом* (курсив мой. – М.Я.), потому что кинематограф, как ни одно из искусств, расширяет, обогащает и концентрирует фактический опыт человека, и при этом не просто обогащает, но делает *длиннее*, значительно длиннее <...> Вот в чем действительная сила кино, а не в “звездах”, не в сюжетах, не в развлекательности” [59, с. 163]. Кино дает также доступ к “матрице реального времени” [там же, с. 162]; создание фильма – это “ваяние из времени” (с. 163). Но переживание времени в своей центральной точке – переживании настоящего, “сейчас” – совпадает с переживанием присутствия. И поскольку в кино “время берется в реальной и неразрывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и всечасно” (с. 162), то кино, трансформируя время, управляет самим переживанием жизни, чувством реальности: “удлиняет” его, углубляет или интенсифицирует и т.д.

Это мы и называем эффектом “ауры”, который, на наш взгляд, для кино как вида искусства более специфичен, чем эффект “катарсиса” (возможно, поэтому эмпирические исследования не подтверждают наличие катарсиса при просмотре сцен насилия на экране [8]).

Трагический финал для кинофильма менее органичен, чем та или иная форма “хэппи-энда”, “энтузиазма” бытия (поэтому в кино “чистые” трагедии бывают нечасто). Показательна в этом

² Э. Морен полагает, что фильм, имитируя психические функции, совершает работу восприятия за зрителя и тем самым порождает у него своего рода психологический регресс [81]. Но формы киноvideоряда разнообразны, и, скорее, кино имеет доступ к механизмам, управляющим “регрессом” или “прогрессом” сознания зрителя.

³ Т.А. Вархотов говорит о существенном эффекте, наблюдаемом при восприятии кино, – “работе фильма” [9, с. 562]. Суть ее состоит в том, что фильм временно “изменяет видение зрителя, т.е. его восприятие себя и мира” [там же].

смысле постановка кинорежиссером Тарковским “Гамлета” в московском театре “Ленком”. В отличие от “аутентичного” Шекспиру трагического финала, у Тарковского Гамлет после своей гибели воскресает и молча воскрешает всех погибших [43].

Кино, таким образом, строится на реализации бытийности человека или, по крайней мере, ее проблематизации. (Действительно, в кино появляются жанры, которых не было и не могло быть в театре, – “медитативное” кино в стиле М. Антониони и А. Тарковского или “боевики”, фильмы ужасов.)

Утверждение “силы бытия” объясняет природу типов главных героев, без которых фильм, как правило, не имеет успеха:

- “наши знакомые” (похожие на нас герои телесериалов);
- “*underdog*” (герой, поднимающийся из низов и завоевывающий себе место в обществе);
- “потерянные души” (герои, проходящие путь падения на “моральное дно”);
- “идолы” (“всесильные” герои, которые могут преодолевать любые препятствия) [39].

Центральная “нота”, которая в целом характерна для таких персонажей – это отстаивание своего права быть и реализация бытия. Так, для кино, как правило, характерен образ человека, не столько испытывающего противоречия, сколько преодолевающего их, поднимающегося над ними.

Таким образом актуализируются волевые стороны киноперсонажей и соответственно зрительского сознания. Действительно, переживание присутствия, ставя субъекта как бы в осевое положение в потоке переживаемого опыта, открывает возможность контроля психической реальности. Но тем самым кино оказывается “обоюдоострым мечом”: оно открывает человеку возможность контроля над своим психическим аппаратом, но оно может открывать такую же возможность для внешних сил.

КИНО В КОНТЕКСТЕ БАЗОВЫХ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

Сосуществование в психологии различных парадигм создает определенные несоответствия в теоретических основаниях исследований кино. Попробуем оценить опыт реализации некоторых парадигм психологии по отношению к кино.

Возможно, наиболее популярен психоаналитический подход к кино (например, К. Мец и др. [78]; см. также [30, 48]). Идеи З. Фрейда и К.Г. Юнга часто используются для сложных построений (причем, как правило, спекулятивных) в киноведческой, культурологической, социологической литературе о кино. Однако объяснительные возможности психоанализа часто преувеличиваются в силу “культового” отношения к нему. Не учитывается спорность его научного статуса [16]. “Стиль спекуляций и интеллектуальной бравады” [16, с. 111], легкость, с которой продуцируются психоаналитические интерпретации тех или иных фильмов (см., например: [74, 75]), на наш взгляд, являются признаками неучастия психоанализа в прогрессе научного знания.

Важным недостатком психоанализа кино является рассмотрение киноперсонажей как реальных личностей. Психоанализ нечувствителен к специфике киноискусства, что выразилось в отсутствии интереса самого З. Фрейда к кино при всем его интересе к театру, литературе и вообще искусству. Образ человека, который создается психоанализом, – личность, “раздираемая” антагонистическими противоречиями, – органичен театру, а не кино. Не случайно З. Фрейд находил лучшие иллюстрации к своим идеям в театральных образах.

В психоанализе кино рассматривается: 1) как форма психотерапии (по психоаналитическому типу), 2) как моделирование сновидческого сознания, снов. Относительно первой интерпретации: рассмотрение кинофильма как поля реализации подавленного бессознательного, с катарсисом в конце, показало свою несостоятельность. Оно привело к распространению ошибочных представлений, например, о способности фильмов ужасов и фильмов-боевиков создавать катартический эффект и понижать уровень агрессии у зрителей (например, [46]). Эмпирические данные, как правило, показывают ошибочность таких представлений [8, 62]. Вторая интерпретация – фильм как аналог сновидения – сама по себе правомерна, однако, на наш взгляд, приложима к частным формам кинопроизведений. Их лучшие образцы скорее “пробуждают” человека, чем “усыпляют”.

На Западе в психологии кино в последнее время сформировалось критическое отношение к возможностям психоанализа и большие надежды возлагаются на когнитивный подход [83].

Когнитивный подход к кино в зарубежной психологии развивается достаточно активно [70–72, 76, 83–85]. К сожалению, соответствующие работы психологов-когнитивистов пока неизвест-

ны русскоязычному сообществу. Данный подход имеет недостаток, принципиально ограничивающий его возможности: один из главных постулатов когнитивизма состоит в том, что человек реагирует на свои ментальные репрезентации, а не на реальность [52], т.е. как бы не включен в реальность. Поэтому “атмосфера переживания непосредственного контакта с реальностью” [5, с. 15] для когнитивной психологии чужеродна и необъяснима методологически. Исследовать “механику” психических функций при восприятии кино нужно. Но следует изучать и то, как влияет экстернизация форм работы восприятия, внимания и т.д. в саму структуру фильма – на режим работы сознания зрителя.

В истории кино была сделана попытка привлечь научную психологию не только к анализу природы кино, но и к созданию его новых форм. Кинорежиссер и теоретик кино С.М. Эйзенштейн сотрудничал с Л.С. Выготским и пытался использовать некоторые идеи его концепции. Один из центральных пунктов культурно-исторической психологии Выготского – различие в человеке “натуральной” и “культурной”, собственно человеческой, психики. Эйзенштейн принимал такое различие и интересовался возможностью доступа посредством кино к “натуральной” психике, в частности, ее древним слоям. Так же, как Выготский решал задачу освоения перехода от натуральной к культурной психике, Эйзенштейн пытался овладеть средствами такого перехода, но в обе стороны. В целом теория Выготского скорее психотехническая [47], чем объяснительная, что тоже перекликалось с задачей, которую решал Эйзенштейн: управление психикой зрителя. Выход на решение таких задач делает теорию Выготского перспективной для психологии кино, ведь исследователи отмечают способность кино к управлению (даже принудительному) психическими функциями зрителя: его вниманием, восприятием и т.д. [24]. Однако в культурно-исторической психологии переживание присутствия, которое по своей природе непосредственно, если и может найти свое концептуальное отражение, то только как относящееся к низшим, “докультурным”, психическим функциям (но не “древним”, как того искал Эйзенштейн), поскольку “культурные” – высшие – отличаются опосредованностью⁴.

⁴ Так, в школе А.Н. Леонтьева “чувственная ткань сознания” (которая, на наш взгляд, имеет отношение к переживанию присутствия и вообще непосредственного опыта) понимается, скорее, как низший слой сознания.

Весьма полезной для психологии кино могла бы стать гештальтпсихология. К сожалению, не было опыта серьезного ее привлечения к киноведению, а отдельные шаги в эту сторону не дали интересных результатов [61]. Так, киноведческая работа известного гештальтпсихолога, специалиста в психологии искусства Р. Арнхейма “Кино как искусство” [3] имеет мало общего с идеями гештальтпсихологии, хотя другие его исследования по искусству опираются на нее [2]. Вероятно, существует некоторая недооценка гештальтпсихологии в области киноведения. Действительно, само ее начало связано с открытием “фи-феномена”, который в то же время признается базовым феноменом киновосприятия [24]. Переживание включенности субъекта в ситуацию нашло концептуальное отражение в теории “психологического поля” К. Левина. Само восприятие кинофильма можно представить как вхождение и пребывание зрителя в “психологическом поле” фильма, его событий и героев [9]. Структуру фильма вполне можно было представить как воссоздание различных “регионов” психологического поля, “валентностей”, “локомоций”, “напряжений” и т.д. Законы и правила создания монтажных стыков в фильме [54] в большинстве своем совпадают с законами образования гештальтов (закон “хорошей формы”, закон прегнантности и т.д.).

Ранее мы выявили также, что имплицитным смыслом понятия “установка” в рамках концепции Д.Н. Узнадзе является актуальная включенность субъекта в мир, которая не может не переживаться как присутствие в ситуации [69]. М.К. Мамардашвили обращал внимание, что Узнадзе стремился “само познание рассмотреть как событие в мире”, т.е. бытийно [13, с. 49]. Использование теории установки в этом смысле может принести большую пользу психологии кино.

Если учесть, что кинематограф строится на подражании включенности субъекта в реальность, то мы должны были бы отнестись с вниманием к психофизике и “эмпирической эстетике” Г.Т. Фехнера [50]. Восприятие – это, по Фехнеру, “повсеместное” ощущение действия силы тяготения, связывающей все тела друг с другом, и воспринимаемое их жизненными центрами [4]. Но это означает, что восприятие есть реализация включенности в мир. В связи с этим, например, можно было бы предположить, что кино имеет доступ к механизму регулирования степени чувствительности человека (она может трактоваться как степень включенности в реальность): одни фильмы дают своего рода анестезирующий, “отупляющий” эффект (помогают от всего

“отключиться”), другие обостряют чувствительность (возможно, избирательно) к определенным факторам внешней среды. Можно также полагать, что по аналогии с законом Вебера–Фехнера в кино иногда отсутствует линейная зависимость между ценностно-моральными качествами содержания фильма и возникающим при его восприятии психологическим эффектом. Так, наблюдения показывают, что дети нередко склонны подражать не положительным, а явно отрицательным персонажам кино- и мультфильмов.

Не следует, однако, оставлять “за бортом” теории, которые не вполне релевантны специфике кино.

Театр – это искусство исторического периода, когда наблюдение полагалось как внешнее; субъективность была мыслима, но не наблюдаема (см., [37]). Кино – явление неклассической эпохи, когда субъект и субъективное стали рассматриваться как онтологически значимая часть реальности (произошло “введение явлений сознания и жизни в физическую картину мира” [36, с. 5]). В кино субъективное, психическое – это часть эстетической формы, значит, нечто наблюдаемое. И для психологии как науки психическое – это часть эмпирической реальности, значит, предмет прямого или опосредованного наблюдения. Следовательно, кино соотносимо с психологией *в целом и с разными ее теориями.*

В связи с этим имеет смысл предполагать возможность параллелей между спектром психологических теорий и формами структурных построений в кинематографе. Тем более, что, на наш взгляд, основные теории психологии могут трактоваться как вариации одних и тех же оснований: одного предмета, даже одного базового метода [67]. Их можно представлять как имеющие в конечном счете один корень: ту или иную форму отражения “*непосредственного опыта*”, что, как мы видели выше, присуще и кино.

Предметом, к примеру, психоанализа можно считать “осевшую” в памяти, “отмеченную” переживаниями, ассоциациями и т.д. часть непосредственного опыта, определенным образом “упавшую” в прошлый опыт и “потерявшуюся” в нем. В связи с этим, например, можно полагать существование ряда кинематографических приемов, построенных как попытки реконструкции непосредственного опыта через ретроспекции, начиная с уровня монтажа кадров и кончая качеством сюжета фильма.

Предметом когнитивной психологии декларируются знания (“внутренние репрезентации”) и

системы их преобразования. Однако правильное говорить, что ее предмет – опыт, из которого как бы изъято присутствие субъекта; т.е. это – непосредственный опыт, но взятый как бессубъектные формы, образования и квазимеханические процессы. Это опыт, описанный в терминах “осадка” опыта – в зафиксированных (“утвержденных”) формах знания (репрезентациях), – т.е. как информация, и системах их преобразования. И соответственно в кино можно найти приемы, основанные на замещении переживания включенности в какое-либо событие набором знаков, “отпечатков” включенности.

Так же и бихевиоризм не столько ограничивается фиксацией внешних объективных фактов поведения, сколько использует “объектную” терминологию. В бихевиоризме элементы опыта, которые могли бы органично описываться и пониматься от первого лица, описываются в третьем лице, объектно. Перефразируя Н.Н. Ланге, мы можем сказать, что стимул-реактивная связка в бихевиоризме – это не столько корреляция двух физических явлений, сколько психологический факт, выраженный в физических терминах (по [25, с. 77]). Соответственно кинематограф также может говорить о субъективном языке объектов, “встраивать” субъективное в объекты.

Классические психологические теории, таким образом, прямо или косвенно отражают “непосредственный опыт”, так или иначе трансформируя его в своих построениях. Но это значит, что каждая теория представляет и какую-либо измененную форму переживания присутствия, существенного для феномена кино.

Завершая нашу статью, хотим сказать, что сознаем спорность многих выдвигаемых здесь положений. Цель статьи, однако, не столько в утверждении этих положений, сколько в стимулировании внимания психологов к новой актуальной и перспективной отрасли психологии.

ВЫВОДЫ

1. Кино для психологии является малоисследованной областью. В предпринимаемых попытках исследований кино, как правило, не обсуждается проблема адекватности избираемых теоретических оснований для таких исследований. Решение этой проблемы возможно через выявление психологической специфики кино.

2. Спецификой кино, на наш взгляд, является воссоздание в структуре кинофильма наряду с внешней реальностью форм психического отра-

жения зрителем этой реальности. Такое сопряжение субъективного с объективным обуславливает переживание “непосредственного опыта”, в частности, ту или иную форму переживания присутствия зрителя в изображаемых фильмом ситуациях.

3. Различные теории психологии не в равной мере способны отразить специфику кино как вида искусства. Однако есть основания полагать, что психологические теории, выступая на концептуальном уровне как различные типы структурирования психической реальности, имеют аналоги в структурных построениях кинофильмов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арабов Ю.Н.* Кинематограф и теория восприятия: Уч. пособие. М.: ВГИК, 2003.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
3. *Арнхейм Р.* Кино как искусство. М.: Издательство иностр. литературы, 1960.
4. *Арнхейм Р.* Неизвестный Густав Теодор Фехнер // Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 51–63.
5. *Аронсон О.* Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
6. *Балаш Б.* Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.
7. *Бергсон А.* Смех // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1278–1404.
8. *Берковиц Л.* Агрессия: причины, последствия и контроль. СПб.: ЕВРОЗНАК, 2001.
9. *Вархотов Т.А.* Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект // Язык средств массовой информации: Уч. пособие для вузов / Под ред. М.Н. Володиной. М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. С. 557–566.
10. *Виноградна О.В.* Психологічні чинники сприйняття молоддю епізодів насильства в художніх фільмах: Автореф. дисс. ... канд. психол. н. К., 2007.
11. *Вундт В.* Очерки психологии. М.: Московское книгоиздательство, 1912.
12. *Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию: пер. с англ. / Общ. ред. и вступ ст. А.Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988.
13. *Гинзбург С.С.* Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974.
14. *Головня А.Д.* Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1965.
15. *Голчаренко О.* Психологические аспекты рецепции кино // Киноведческие записки: Историко-теоретический журнал. 1998. № 40. С. 274–293.
16. *Грюнбаум А.* Критика психоанализа // Вопросы философии. 2007. № 3. С. 105–129.
17. *Грязева-Добшинская В.Г.* Современное искусство и личность: гармонии и катастрофы. М.: Академический проект, 2002.
18. *Делёз Ж.* Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.
19. *Ефимов Э.И.* Искусство экрана: истоки и перспективы. М.: Искусство, 1976.
20. *Жабский М.И.* Социология кино: истоки, предмет, перспективы. М.: Знание, 1989.
21. *Ждан В.И.* Введение в эстетику фильма. М.: Искусство, 1972.
22. *Ждан В.И.* Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982.
23. *Ждан В.И.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1987.
24. *Жинкин Н.И.* Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. М.: Искусство, 1971. Вып. 2. С. 214–254.
25. *Зинченко В.П.* Ответ психолога физиологам (“Работа по психологии” Г.Г. Шпета) // Вопросы психологии. 2009. № 3. С. 77.
26. *Каган М.С.* Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972.
27. Кино и зритель. Опыт социологического исследования. М.: Искусство, 1968.
28. Кино и зритель. Проблемы социологии кино. М., 1978.
29. *Колотаев В.А.* Семиотическая роль “Другого” в эстетической реальности киноискусства // Мир психологии. 2001. № 3. С. 143–157.
30. *Корбут К.П.* Психоанализ о кино и кино о психоанализе // Журнал практической психологии и психоанализа. 2005. № 2.
31. *Кракауэр Э.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.
32. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений. 5-е изд. М.: Политиздат, 1982. Т. 44. С. 579.
33. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Искусство, 1975.
34. *Лосев А.Ф.* Форма – Стиль – Выражение. М.: Мысль, 1995.
35. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1979.
36. *Мамардашвили М.К.* Классический и неклассический идеалы рациональности. М.: Лабиринт, 1994.
37. *Мамардашвили М.К., Соловьев Э.Ю., Швырев В.С.* Классическая и современная буржуазная философия // Мамардашвили М.К. Необходимость себя. М.: Лабиринт, 1996. С. 372–415.
38. *Мартен М.* Язык кино. М.: Искусство, 1959.
39. *Митта А.* Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Фел-

- лини, Хичкоку, Тарковскому... М.: Зебра С, 2007. С. 76–82.
40. *Моль А.* Искусство и ЭВМ // Моль А., Фукс В., Каслер М. Искусство и ЭВМ. М.: Мир, 1975. С. 13–278.
  41. *Никифорова О.И.* Проблема киновосприятия: Автореф. канд. дисс. М., 1936.
  42. *Николин И.В.* Онтологическая специфика кинореальности: Автореф. дисс. ... канд. философ. н. Омск, 2007.
  43. *Образцов А.* И правда, и высота // Мир и фильмы Андрея Тарковского / Сост. и подг. текста А.М. Сандлер. М.: Искусство, 1991. С. 305–308.
  44. *Павленко А.Н.* Театр как орудие представления // Человек. 2004. № 2. С. 39–53.
  45. *Петренко В.Ф.* Основы психосемантики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1997.
  46. *Петрунько О.В.* Фільми жахів у житті сучасної дитини // Педагогіка і психологія. 2002. № 4. С. 116–125.
  47. *Пузырей А.А.* Культурно-историческая теория Л.С. Выготского и современная психология // Пузырей А.А. Психология. Психотехника. Психагогика. М.: Смысл, 2005. С. 67–183.
  48. *Разлогов К.Э.* Психоаналитическая теория кино во Франции // Вопросы философии. 1985. № 5. С. 112–124.
  49. *Рубинштейн С.Л.* Принцип творческой самостоятельности (к философским основам современной педагогики) // Вопросы психологии. 1986. № 4. С. 101–108.
  50. *Савранский И.Л., Роговин М.С.* Психологическая эстетика // История эстетической мысли. В 6 т. Т. 4. Вторая половина XIX века / Ин-т философии АН СССР; Редкол.: М.Ф. Овсянников (пред.) и др. М.: Искусство, 1987. С. 159–180.
  51. *Свенцицкая В.А.* Социально-психологические аспекты воздействия киноискусства на молодежную аудиторию: Автореф. дисс. ... канд. психол. н. СПб., 1995.
  52. *Смит Н.* Современные системы психологии / Пер. с англ., под общ. ред. А.А. Алексеева. СПб.: ЕВРОЗНАК, 2003.
  53. *Собкин В.С., Нистратов А.А., Грачева А.М.* Персонажи фильма в пространстве социальных стереотипов // Вестник Моск. университета. Серия 14. Психология. 1989. № 1. С. 38–44.
  54. *Соколов А.Г.* Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. Часть первая. М.: Изд. А. Дворников, 2005.
  55. *Соколов А.Г.* Природа экранного творчества. Психологические закономерности. 2-е изд. М.: Изд. А. Дворников, 2004.
  56. *Степун Ф.* Кино и театр // Искусство кино. 1992. № 10. С. 54–63.
  57. *Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сб. статей.* М.: Радуга, 1984.
  58. *Тарасов К.А.* Насилие в зеркале аудиовизуальной культуры. М.: Белый берег, 2005.
  59. *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания / Автор-сост. П.Д. Волкова. М.: ИД “Подкова”; Эксмо-пресс, 2002. С. 95–348.
  60. *Улыбина Е.В.* Тело и слово в теории катарсиса Выготского // Психология телесности между душой и телом / Ред.-сост. В.П. Зинченко, Т.С. Леви. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2005. С. 371–393.
  61. *Филиппов С.* Между мышлением и действительностью // <http://www.kinozapiski.ru/print/229>.
  62. *Харрис Р.* Психология массовых коммуникаций. СПб.: ЕВРОЗНАК, 2001.
  63. *Шакеева Ч.А.* Социально-психологические аспекты влияния современного кино на ценностные ориентации молодежи: Автореф. дисс. ... канд. психол. н. Л., 1983.
  64. *Шеин С.А.* Психологические особенности отношения старшеклассников к персонажам кинопроизведений: Автореф. дисс. ... канд. псих. н. М., 1982.
  65. *Шестаков В.П.* Эстетические категории: Опыт систематического и исторического исследования. М.: Искусство, 1983.
  66. *Эйзенштейн С.М.* Психологические вопросы искусства / Под ред. Е.Я. Басина. М.: Смысл, 2002.
  67. *Яновский М.И.* О классификации психологических теорий // Психол. журн. 2004. Т. 25. № 3. С. 103–106.
  68. *Яновский М.И.* О средствах психологического воздействия искусства на человека // Вопросы психологии. 2002. № 6. С. 84–92.
  69. *Яновский М.И.* Психологическая природа восприятия “связки” между кадрами в монтаже // Психол. журн. 2008. Т. 29. № 1. С. 46–53.
  70. *Anderson J.D.* The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1996.
  71. *Bordwell D.* Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
  72. *Carroll N.* Theorizing The Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
  73. *Eizykman C.* La jouissance-cinéma. P.: UGE, 1976.
  74. [Http://sv-psycho.narod.ru/comment.html](http://sv-psycho.narod.ru/comment.html)
  75. [Http://sv-psycho.narod.ru/Sub09.html](http://sv-psycho.narod.ru/Sub09.html)
  76. *IRIS: Revu de théorie de l’image et du son // Cinema and cognitive psychology.* № 9. Spring. 1989.

77. *Merleau-Ponty M.* Le cinéma et la Nouvelle Psychologie // Sens et non-sens. Paris: Nagel, 1948. P. 97–122.
78. *Metz Ch.* The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. Indiana University Press, 1986.
79. *Mitry J.* Esthétique et psychologie du cinéma. P., 1963. V. 1.
80. *Mitry J.* Esthétique et psychologie du cinéma. P., 1965. V. 2.
81. *Morin E.* Le cinéma ou l'homme imaginaire // Essais d'anthropologie sociologique. Paris: Les Editions de minuit, 1956. P. 97–132.
82. *Münsterberg, H.* The Photoplay: A Psychological Study. N.Y.: Apperton, 1916. Republished: N.Y.: Dover, 1970.
83. *Persson P.* Understanding Cinema. A Psychological Theory of Moving Imagery. Cambridge, N.Y., Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 2003.
84. *Smith G.M.* Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
85. *Tan E.S.* Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine / Barbara Fasting, trans. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1996.

PROBLEM OF CINEMATOGRAPH'S STUDY IN PSYCHOLOGY

M. I. Yanovsky

PhD, assistant professor of psychology chair, Donetsk National University, Donetsk, Ukraine

The problem of specific character of film perception as a kind of art and perspectives of cinema psychology are discussed. Explanatory potential of different psychological theories is compared.

Key words: psychology, cinema, experience of presence, psychological theories.