

Д.Ю. МЫЛЬНИКОВ

Условность киноизображения  
в документалистике:  
история формирования предпосылок  
художественности

В статье исследуется природа условности в документальном киноизображении с позиции междисциплинарного подхода. На примере ленты «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» описываются психические механизмы, ответственные за восприятие экранной проекции как «иллюзии реальности». Исходя из этого, осмысляются предпосылки становления приемов художественной трансформации действительности в их исторической перспективе.

*Ключевые слова:* условность, документальное киноизображение, визуальное восприятие, трансформация реальности.

Для понимания самого существа проблемы условности в документальном изображении следует, на наш взгляд, опираться на фундаментальные закономерности визуального восприятия. Такая позиция связана с тем, что при изучении условности в кино возникают сложности, из-за которых исследователю трудно теоретически дифференцировать два абсолютно разных фактора ее возникновения. Первый: условностью в разной степени обладает любое киноизображение, вплоть до того, что на этом основании может формироваться визуальный стиль фильмов. Второе: условность в кино неразрывно связана с психическими механизмами по ее переработке, а это значит, что без человека, смотрящего на экран, условную природу киноизображения никто не заметит и не увидит. Не будем забывать, что в любом виде искусства – и кино не исключение – условность является важнейшим признаком художественного освоения действительности. Об этом проницательно писал Б. Балаш: «Специфические художественные приемы киноискусства обусловлены тем, что определенные оптические и акустиче-

ские впечатления имеют психологическое воздействие. И нужно наконец точно исследовать законы этого воздействия, если хочешь сказать о кино что-либо более конкретное кроме простой каталогизации различных форм»<sup>1</sup>. Методологически значимым для нас становится момент, когда зритель непосредственно видит изображение и пытается опознать то, что в нем зафиксировано. Исходя из многочисленных исследований психологов<sup>2</sup>, на этом этапе у человека, который смотрит фильм, возникают два пути работы его сознания. Первый путь: он считает самым важным атрибутировать сходство изображенных объектов с теми, что реально известны по его опыту. И второй путь: он стремится понять, чем изображенные предметы на экране отличаются от тех, что знакомы ему по реальной жизни. В качестве примера, который бы демонстрировал, как исторически происходило становление психических механизмов по переработки киноизображения с присущей ему условностью, рассмотрим «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьотá».

Вот как один из первых зрителей описывал свои впечатления от просмотра этой ленты братьев Люмьер: «Поезд появляется на горизонте. Мы хорошо различаем паровоз, останавливающийся у самой станции. На перроне появляется железнодорожник и бежит открывать двери вагона; выходят пассажиры, поправляют одежду, несут чемоданы – одним словом, совершают действия, которые нельзя было предвидеть. ...Впервые мы становимся свидетелями синтеза (правда, еще несовершенного) жизни и движения, а ведь волшебный аппарат находится еще в колыбели. Подождем несколько лет. Цветная фотография обогатит его цветом, фонограф даст звук, иллюзия будет полной...»<sup>3</sup>.

Во-первых, из воспоминания видно, что зритель с легкостью опознает объекты и их действия, запечатленные в изображении, а значит, проблемы, связанной с вопросом «что я вижу», у него не возникает. Отметим, что опознание (от англ. *recognition*) – это процесс перцептивной категоризации, т. е. отнесения воспринимаемого объекта к одному из множества классов на основе признаков этого объекта. При этом психолог Дж. Брунер утверждает, что «в любых условиях субъект при восприятии всегда, в конечном счете, осуществляет категоризацию чувственно воспринимаемого предмета с помощью признаков – в той или иной степени избыточных и надежных»<sup>4</sup>. Подчеркнем, что акт опознания происходит неосознанно и произвольно, является одной из основных характеристик любого восприятия.

Во-вторых, наш зритель прекрасно осознает, что перед его взором предстала не сама жизнь, а иллюзия жизни, которой, по его мнению, со временем суждено лишь усилиться за счет обретения цвета и звука.

Из этого следует, что после того как объекты на экране им были опознаны, он начал подмечать их качества, т. е. задаваться вопросом «как выглядит то, на что я смотрю». Здесь на первый план выходят такие характеристики объекта, как текстура, фактура, освещенность, цвет.

Описание восприятия одной из первых кинолент позволяет иначе взглянуть на истоки кинематографической условности. Сделаем предположение, что люди, которые пришли на показ фильмов братьев Люмьер, вглядываясь в экранную проекцию, столкнулись с двумя уровнями условности (первичным и вторичным), присущими любому киноизображению. Если современный зритель, просматривая фильм, практически не замечает условность, так как для нас она уже стала общепринятой нормой кинематографической репрезентации, то для киноаудитории того времени она предстала новым визуальным феноменом, к которому еще следовало привыкнуть. Для нас важно понять, что первые документальные ленты хоть и снимались с одной точки, одним планом, были небольшими по метражу и имели такой недостаток, как черно-белое изображение, но, тем не менее, формировали у зрителя иллюзию физической реальности, и связано это было с фундаментальными закономерностями визуального восприятия. В этом смысле Р. Грегори прав, утверждая, что «способность извлекать неоптическую действительность из оптических изображений, формирующихся в глазу, – это и есть чудо зрительного восприятия»<sup>5</sup>.

Попробуем вкратце описать предпосылки и механизмы, влияющие на восприятие условности.

Под первой предпосылкой мы понимаем *двойственность*, которая исходит от объекта созерцания, будь то живописное полотно, гравюра, фотография или, в нашем случае, экранная проекция, в момент его визуального восприятия человеком. На данную закономерность неоднократно указывал американский психолог Дж. Гибсон<sup>6</sup>, исследовавший процессы переработки зрительной информации. Он отмечал, что, с одной стороны, мы видим плоскость с зафиксированным или воспроизводимым изображением, а с другой стороны, распознаем нашим зрением предметно-пространственную среду внутри той самой плоскости. Из этого следует, что двойственность уже изначально задана носителем изображения: *в кино она проявляется на базовом технологическом уровне и связана с системой «кинокамера–пленка–проектор–экран»*. Сделаем предположение, что первичный уровень условности связан с технологической природой экранной проекции и обуславливается процессом ее создания и воспроизведения. Отметим, что к выходу на экран первых лент братьев Люмьер первичный уровень условно-

сти в киноизображении определялся следующей технологической спецификой (перечислим основное): рамкой кадра, кинообъективом, скоростью движения пленки, частотой работы обтюлятора, чувствительностью к свету фотоэмульсии, химическими приемами проявки и обработки пленки, белым полотном экрана и т. д.

Вторая предпосылка возникает в результате работы сознания человека, когда он, глядя на экран, приходит к выводу о схожести киноизображения с реальностью физической. При этом зритель четко понимает, что перед его взором предстала не сама действительность, но ее экранный аналог. Мы будем называть данный феномен восприятия изображения – «*иллюзией реальности*». Он в первую очередь связан с психическими механизмами, перцептивными актами (*опознание и категоризация*), которые работают как при обыденном восприятии, так и при рассматривании изображения. Отметим, что в кино, в отличие от пластических видов искусств и фотографии, второй фактор иллюзорности экранных образов усиливается за счет движения. В итоге, как и в реальности, информация, поступающая от экрана на органы чувств, преобразуется в осмысленные перцептивные образы, за счет чего становится возможным сравнение объектов в изображении с эталонами и прототипами, хранящимися в памяти человека<sup>7</sup>.

Следующая предпосылка связана с работой таких психических процессов, как *внимание и установка*. Думается, что кино стало искусством в тот момент, когда в творческой практике интуитивно осваивались эти психические структуры. Отметим, что установка бывает двух видов: 1) *первичная*, которая непосредственно формируется в самом акте восприятия и реагирует на изменение объекта; 2) *фиксированная* возникает в результате многократного повторения одной и той же ситуации. Такой вид установки характеризуется тем, что он не всегда успевает подстроиться под изменения условий восприятия. Поэтому, как отмечает один из ведущих отечественных психологов В. Барабанщиков, исследующий специфику визуального восприятия, в случае неожиданного преобразования воспринимаемой ситуации фиксированная установка «продолжает действовать, вызывая иллюзорные эффекты»<sup>8</sup>. И с двумя этими видами установки столкнулись первые же зрители.

Когда на экране появился поезд и «поехал на зрителей», в их сознании по отношению к изображению еще продолжала действовать фиксированная установка. Именно ею было вызвано массовое иллюзорное ощущение, что все происходящее на экране сродни реальности. Ведь она сформировалась и приобрела устойчивую форму в процессе взаимодействия с повседневной действительностью.

стью: внимание зрителей было сконцентрировано на том, что изображено. Первичная же установка, подстраиваясь под ситуацию, заставляла публику иначе смотреть на то, что предстало перед их глазами, так как она была ответственна за конкретизацию экранной среды. Благодаря ее активации внимание смотрящих на экран сфокусировалось на предметных качествах объектов (какие они). Так, на наш взгляд, происходило понимание того, что в киноизображении наличествует вторичный уровень условности, который в свою очередь определяется через *трансформацию* снимаемой реальности посредством использования приемов киновыразительности, например, таких как замедленная или ускоренная съемка, работа с освещенностью предкамерного пространства, деформация внешних характеристик объектов и т. д.

Анализ базовых механизмов и предпосылок восприятия киноизображения, действующих по отношению к «Прибытию поезда на вокзал Ла-Сьотá», дает основания утверждать: для того, чтобы массовый зрелищный аттракцион мог преобразоваться в искусство кино и претендовать на столь высокий статус, требовалось время. Необходимо было сформировать стойкую фиксированную установку, что кино – это иллюзия реальности, а психические акты протекали бы по принципу восприятия человеком действительности. В этом смысле становится понятным высказывание У. Найссера о том, что «только благодаря перцептивному научению мы приобретаем способность к восприятию все более тонких аспектов окружения»<sup>9</sup>.

Понятно, что люди, которые создавали первые фильмы, работали преимущественно с фиксированной установкой, каждый раз изобретая новые приемы киновыразительности, позволяющие активизировать внимание зрителей на определенных качествах экранной среды. В процессе эволюции кинематографа режиссеры документального кино учились гармонично сочетать два уровня условности в киноизображении. Они прекрасно осознавали неоднозначную природу кино. Этот вид искусства, с одной стороны, наиболее приближен к жизни, что обусловлено его технологической спецификой, обладающей наиболее полным спектром средств аналоговой фиксации физической реальности. С другой стороны, кинофильм является произведением искусства лишь тогда, когда стремление к отображению существующей действительности реализуется посредством создания разнообразных форм условности. Режиссер, прибегая к преобразованию снятых объектов на экране, создает условное кино-пространство, где условность является основным принципом выражения режиссерской концепции, подчеркивающим отличие художественного произведения от вос-

производимой физической реальности. Зритель, в свою очередь, воспринимает условность как элемент, требующий активизации его внимания, благодаря которому он включается в процесс ассоциирования, сравнения. В итоге зритель понимает, что увиденное им изображение с измененной физической реальностью на экране приобретает иные свойства, тем самым рождая догадку, что перед ним художественная условность, вызывающая эмоциональные реакции и наводящая на осмысление увиденного.

Спустя сто двадцать лет после того, как братья Люмьер показали первые неигровые фильмы, веря в то, что публике будет интересно смотреть на все, что угодно, документальное кино, как и прежде, фиксирует и показывает обычную жизнь. При этом та же жизнь в экранных образах отличается большим разнообразием форм и жанров – от обучающего фильма до авангардного эксперимента. Не будем забывать о том, что словосочетание «творческое отношение к реальности»<sup>10</sup>, которое использовал Дж. Грирсон для определения специфики «документальности», подразумевает условность в киноизображении. В основе же ее восприятия лежат психические процессы, которые определяют индивидуальное видение как любого режиссера-документалиста, так и зрителей.

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Балаш Б. Дух фильма. М.: Художественная литература, 1935. С. 13.
- <sup>2</sup> См.: Величковский Б.М. Когнитивная психология: Основы психологии познания. В 2 т. Т. 2. М.: Смысл; Академия, 2006. С. 31–91; Солсо Р. Когнитивная психология. 6-е изд. СПб.: Питер, 2006. С. 130–166; Pike G., Brace N. Recognition // Cognitive Psychology. Oxford: Oxford Univ. Press, 2012. P. 100–137.
- <sup>3</sup> Цит. по: Теплиц Е. История киноискусства: В 5 т. Т. 1–2. 1895–1927 гг. М.: Прогресс, 1968. С. 27.
- <sup>4</sup> Брунер Дж. Психология познания. За пределами непосредственной информации. М.: Прогресс, 1977. С. 18.
- <sup>5</sup> Грегори Р. Разумный глаз. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 43.
- <sup>6</sup> См.: Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 395, 413.
- <sup>7</sup> См. об этом: Зинченко Т.П. Когнитивная и прикладная психология. М.; Воронеж: МПСИ, МОДЭК, 2000. С. 249–253.
- <sup>8</sup> Барабанищikov В.А. Системогенез чувственного восприятия. М.; Воронеж: Изд-во Ин-та практ. психологии; МОДЭК, 2000. С. 181.
- <sup>9</sup> Найссер У. Познание и реальность. М.: Прогресс, 1981. С. 81.
- <sup>10</sup> Grierson J. Grierson on Documentary. L.; Boston: Faber and Faber, 1979. P. 11.