

3. Голос совести не соответствует, а иногда и противоречит принятым законам морали, действующим на человека через переживания им вины и стыда. И, хотя само раскаяние помогает услышать голос совести, но именно потому, что помогает уйти от Гордыни и Ревности (как двух основных оплотов Эго), не становясь самой совестью.
5. Мэй Р. Истоки экзистенциального направления в психологии и его значение / Р. Мэй // Экзистенциальная психология. Экзистенция. — М.: Апрель Пресс, ЭКСМО-Пресс, 2001. — С. 105—140.
6. Рождерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека / К. Рождерс. — М.: Прогресс, 1994. — 480 с.
7. Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник / В. Франкл / Общ. ред. Л.Я. Гозмана и Д.А. Леонтьева. — М.: Прогресс, 1990. — 368 с.
8. Юнг К.Г. Воспоминания, сновидения, размышления / К.Г. Юнг. — М.: АСТ-ЛТД, Львов: Инициатива, 1998. — 480 с.
9. Юнг К.Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного / К.Г. Юнг / Пер. с нем. — М.: Канон, 1994. — 320 с.
10. Юнг К.Г. Совесть с психологической точки зрения / К.Г. Юнг // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. Сб. ст. — М.: Мартис, 1995. — С. 80—98.
11. Ялом И. Экзистенциальная психотерапия / И. Ялом. — М.: Класс, 2000. — 576 с.

Список использованных источников

1. Ван Дорцен Э. / Э. Ван Дорцен // Экзистенциальная традиция: философия, психология, психотерапия. — № 8. — 2006. — С. 14—27.
2. Ельчанинов А.О. Записи / О. А.О. Ельчанинов [Электронный ресурс]. — Режим доступа:
3. <http://lib.eparhia-saratov.ru/books/06e/elchaninov/notes/contents.html>
4. Маслоу А.Г. Мотивация и личность / А.Г. Маслоу. — СПб.: Евразия, 1999. — 478 с.

ЯНОВСКАЯ Л. В.

СОВЕСТЬ КАК ВЕДУЩИЙ ФАКТОР РАЗВИТИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

В данной статье приводится анализ некоторых теорий развития индивидуальности. Путь развития рассматривается как раскрытие и обретение внутреннего настоящего Я. Ведущим фактором в этом развитии является способность человека слышать голос совести. Совесть понимается как независимая от сознания человека «инстанция», направляющая его в сложных жизненных выборах, и помогающая ему быть присутствующим в своей жизни.

Ключевые слова: совесть, индивидуация, развитие, Dasein, самоактуализация.

YANOVSKA L. V.

CONSCIENCE AS A LEADING FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF PERSONALITY

The analysis of some theories of development of individuality is produced in this article. An accent is done on that the way of development is examined as opening and finding of internal present of «I». The main factor herein development is ability of man to hear voice of conscience. A conscience is understood as an independent of consciousness of man «instance» directing him in difficult life-span choices, and helping him to be Being in the life.

Keywords: conscience, individuation, development, Dasein, self-actualization (self-updating).

Стаття надійшла до редколегії 22.02.2013 року.

УДК 159.923.2

ЯНОВСЬКИЙ М. І.

Донецький національний університет

МОНТАЖ КІНОКАДРІВ ЯК ЧИННИК ПСИХОЛОГІЧНОГО ВПЛИВУ НА ГЛЯДАЧА

У статті обґрунтовується ідея, що структура монтажу кінокадрів дає глядачеві матрицю психологічного включення в зображувану ситуацію (спосіб «присутності» у ній). Тому монтаж кадрів корелює також з певним ставленням суб'єкта до себе як частини ситуації. Цим визначається характер виникаючих у глядача психічних станів. Представлено результати експериментального дослідження, у якому шляхом переструктурування відеоряду змінювався спосіб уключення глядача у ситуацію.

Ключові слова: кіномонтаж, психічний стан, самоставлення, переживання присутності у ситуації, присутність-участь, затвердження.

Два аспекта психологічного впливу кіно на глядача, в цілому, общепризнанними: способность влиять на Я-образы зрителя (благодаря идентификации зрителя с персонажем) и воздействие на психические состояния (посредством эмпатии персонажу, попадающему в различные жизненные ситуации) (см., напр., [5;

12]). Но, хотя исследования в таком направлении реализуются и на теоретическом [6] и на эмпирическом уровнях [10], воздействие кино может анализироваться как связанное и с другими психологическими механизмами [24].

Целью данной статьи является обоснование представления, что такой аспект кинофильма,

как особенности монтажа кинокадров, дает зрителю матрицу психологического включения его самосознания, «Я» в изображаемую фильмом ситуацию. Это выступает существенным фактором возникающих при просмотре фильма психических состояний.

На наш взгляд, и житейские представления, и научные подходы к кино нередко игнорируют то его свойство, которое кратко сформулировал К. Мец: «Кино является «искусством присутствия»» [Metz, 1972; цит. по: 19, с.63]. То, что кино присуще это свойство, вытекает уже из того обстоятельства, что структура киноvideоряда воспроизводит не только внешнюю среду, но, в большей или меньшей степени, и формы естественной работы перцептивной системы человека в среде [19; 27; 31]. Мы бы добавили – и формы работы когнитивной в целом, аффективной и других сфер, то есть вообще сознания субъекта, так или иначе «встроенного» в среду жизнедеятельности, «присутствующего» в ней.

Киновосприятие (восприятие кинофильма), следовательно, – это восприятие специфического объекта, который включает в себя воспроизведение форм работы сознания воспринимающего субъекта; здесь восприятие является в некотором смысле частью воспринимаемого объекта, «встроено» в него.

По сути фильм предоставляет зрителю возможность виртуального присутствия в поле действия событий – через создание виртуального «тела сознания» как бы присутствующего в событиях свидетеля или участника. Определенная конфигурация сознания и самосознания встроена в структуру «ткани» кинофильма.

Но к подобным субъект-объектным связкам приложима характеристика их как «формы единства индивида и среды, которая ... описывается в терминах «ситуации» <...>, «жизненного пространства»» [2, с.69–70]. Ведь ситуация – не объект, предстоящий субъекту; ситуация – это то, во что субъект *включен*.

Пионер в области изучения ситуаций в психологии К. Левин отмечал: «слово «ситуация» обычно используется для обозначения среды» [8, с.36]. Однако он придерживался мнения, что «нужно рассматривать человека и среду как одну констелляцию взаимозависимых факторов» [9, с.264], «как одно поле» [9, с.265]. Х. Хекхаузен, характеризуя теорию К. Левина, обращает внимание, что в понимании последнего «само ситуационное поле конструируется как бы с позиции помещенного в него субъекта» [21, с.19]. Более того, Хекхаузен ситуационный подход в

восприятии и понимании поведения человека связывает с «позицией наивного самонаблюдения» (в отличие от личностного подхода, возникающего при внешнем невключенном наблюдении) [21]. Несомненно, что в целом Хекхаузен здесь опирается на экстраполяцию феномена, известного как «фундаментальная ошибка атрибуции» [1], которая состоит в личностной атрибуции (объяснении наблюдаемых событий личностным фактором) у людей, воспринимающих ситуацию со стороны, тогда как «включенное» восприятие определяет склонность к ситуационной атрибуции.

Очевидно нельзя подменять дилемму ситуационной или личностной атрибуции дилеммой экстернатального или интернатального локуса контроля. В дилемме атрибуции ситуация – это среда с позиции *действующего в ней субъекта*, а личность – это *другой человек как объект* для отношения, тех или иных социальных чувств. В этом смысле в ситуационной атрибуции человек как-то оценивает *себя*, свою способность достичь цели, относится к себе и проблематизирует себя. Личностная же атрибуция, как правило, – оценка меры ответственности за что-то *какого-либо другого человека*. Кино воспроизводит восприятие «изнутри» событий, и киновосприятие – это имитация включенности (в частности, восприятия, переживания, осознания и т.д.) в ситуации как некоторое жизненное пространство. Значит, киновосприятие поворачивает зрительское сознание к нему же самому, актуализирует оценку и отношение зрителя к самому себе.

В принципе к такому выводу можно было бы прийти уже на основании модели психологического поля по К. Левину, где личность субъекта поля является важнейшим регионом этого поля, и так же, как все остальные регионы, заряжено определенной валентностью.

Т.А. Вархотов считает необходимым при изучении кино говорить о «работе» фильма, изменяющей сознание человеком себя [4]. Можно полагать, что фильм задает зрителю своего рода матрицу самоотношения, причем не только образами персонажей, но и самой «тканью», течением видеозвукоряда, как он переживается зрителем, то есть монтажом кадров.

Монтаж как элемент фильма «заслонен» для обычного восприятия изображаемыми ситуациями и образами героев фильма. Тем не менее, попытки психологического изучения его предпринимались уже с начала XX века. Так, Х. Мюнстерберг развивал идею, что построения кинокадров и их последовательности соответствуют

формам работы таких психических функций, как внимание, воображение, память, эмоции [30]. Советская школа киномонтажа развивалась как «психотехническая». В своих известных опытах Л.В. Кулешов демонстрировал способность монтажных стыков создавать у зрителя искусственные образы реальности, наделять отображенные в кадрах объекты искусственными смыслами и значениями (так называемый «эффект Кулешова») [18]. С.М. Эйзенштейн, опираясь на идеи И.П. Павлова, В.М. Бехтерева, З. Фрейда, Л.С. Выготского [23], разрабатывал новые формы и принципы монтажа: монтаж, задающий единую моторную или эмоциональную тональности восприятия содержания кадров («ритмический», «тональный» и «обертонный» виды монтажа) и «интеллектуальный» монтаж, когда через столкновение двух образов образуется понятие, идея и т.п. [22]. Голливудская школа монтажа ставила целью сделать монтаж комфортным и незаметным [28]. Это повлияло на направленность исследований зарубежных специалистов, которые сконцентрированы на проблеме поддержания монтажом иллюзии непрерывной и устойчивой внешней реальности. Так, Дж. Хохберг изучал феномен сохранения восприятия движения объекта при его временном отсутствии в поле зрения, что приложимо к сохранению идентичности объекта в разных кадрах при монтажной последовательности кадров [29]. Фундаментальное исследование предпринял английский психолог Т.Дж. Смит, рассмотрев психологические механизмы приемов, позволяющих маскировать для зрителя монтажные стыки, то есть имитировать внешнюю объектную среду [32].

«Белым пятном», на наш взгляд, в исследованиях монтажа остается сама сопряженность зрительского «я» с фильмовой виртуальной реальностью, механизмы воссоздания фильмом у зрителя сознания «бытия-в-мире» (в мире фильма), то есть формы виртуального «тела сознания» зрителя, как бы присутствующего в событиях.

Киномонтаж есть не просто выстраивание последовательности кадров. По М.И. Ромму, «монтаж есть особый, специфически кинематографический способ обозрения мира, способ раскрытия событий» [15]. Поэтому монтаж может рассматриваться как реконструкция ситуации в последовательности кадров. Следовательно, структурно разные типы ситуаций могли бы выражаться в типах монтажных структур. Для наших целей представляет интерес классификация ситуаций А.В. Филиппова и С.В. Ковалева,

где классификационной основой является тип структуры ситуации [20]. Причем, по их мнению, «сам субъект как элемент ситуации служит основным звеном, организующим элементы в ситуацию» [20]. Авторы выделяют три типа ситуаций: 1) ситуации-системы; 2) ситуации, образованные на отношениях противодействия в составляющих их элементах; 3) ситуации, образованные случайными связями («пространственно-временными совпадениями») между элементами. Такая классификация в значительной степени близка к классификации типов монтажа М. Мартена, которую он предложил как обобщение классификаций С.А. Тимошенко, Б. Балаша и С.М. Эйзенштейна [11]. По М. Мартену возможны: 1) *повествовательный* монтаж, разворачивающий связную систему событий, действий и т.д. Существуют четыре его подвида: прямолинейный, возвратный, параллельный и перекрестный; 2) *идеологический* монтаж, который за счет сопоставления кадров (например, создавая метафору) сообщает зрителю определенную идею, ценность, значение; 3) *ритмический* монтаж, который, будучи «механическим» [11, с.161], основан на пространственно-временных совпадениях в кадрах (совпадение длительности кадра, места и т.д.).

На наш взгляд, повествовательный монтаж воссоздает ситуацию как *систему*; идеологический монтаж так или иначе строится на *противопоставлениях*, оппозициях, что и позволяет придать кадрам семантику, идейность в широком смысле слова; ритмический монтаж хотя и не является системой со случайными связями, тем не менее основывается на *внешних*, то есть случайных по отношению к содержанию, соотношениях.

Поскольку ситуации организованы в первую очередь таким элементом ситуаций как субъект, то можно описать возможные формы отражения в сознании форм включенности субъекта в ситуации. Так, в ситуации-системе субъект, в силу *взаимосвязей* элементов системы, является и субъектом и объектом происходящего; он внутренне сопряжен с ним, даже если ничего не совершает, является свидетелем. Назовем такую форму включенности в ситуацию *сопричастным*, или *участным присутствием*. В ситуации, построенной на оппозициях элементов, субъект «ввязывается» в их противоречия, и, в конечном счете, оказывается вынужден защищать и утверждать какую-либо позицию. Такую форму включенности в ситуацию назовем *утверждением* (как вариант – *самоутверждением*, поскольку

защищаемая позиция становится опорой для сознания значимости самого себя). В ситуации, образованной случайными связями, субъект оказывается *извне* принужден ко включенности в происходящее, «захвачен» им. Назовем это состоянием «завлеченности» (захваченности) [26].

Таким образом, мы приходим к теоретическому выводу, что различные структурные построения киномонтажа могут воссоздавать разные формы включенности в ситуацию, формы переживаемого присутствия в ней. Соответственно, для каждой из этих форм будут характерны отличия в особенностях самосознания, в частности, самоотношения. От актуализации данных особенностей будут зависеть психические состояния, вызываемые монтажной последовательностью кадров. Мы тем самым реализуем принцип детерминизма в формулировке С.Л. Рубинштейна: «Внешние причины действуют через посредство внутренних условий» [16]. Итак, наша гипотеза такова: меняя структуру монтажа кадров («внешние причины», они же – «независимые переменные»), мы актуализируем разные формы переживания присутствия у зрителя и в частности – разные характеристики самоотношения (аспект «внутренних условий», или – «промежуточные переменные»). От этого, в свою очередь, зависят особенности возникающих психических состояний («зависимые переменные»).

Объектом нашего исследования является психологическое воздействие киноvideоряда. Предмет – особенности психических состояний,

возникающих у зрителя при разных типах монтажных построений (в данном исследовании мы ограничились сравнением повествовательного и идеологического монтажа), и опосредующая роль при этом особенностей самосознания, в частности – самоотношения зрителя.

Для нашего экспериментального исследования мы взяли начальный фрагмент из фильма А.Тарковского «Солярис» (1972). В нем в целом реализуется «повествовательный» монтаж, причем используется сочетание прямолинейного и параллельного его вариантов. Структурирование отображаемой ситуации здесь таково, что события (точнее микрособытия кадров) по очереди сменяются, а лучше сказать – пластически перетекают друг в друга; они как бы связаны внутренними отношениями-«симпатиями». Фрагмент, длиной 2 мин., включает в свой состав следующую последовательность кадров:

- 1) крупным планом – поверхность текущей воды и водоросли на дне; в какой-то момент проплывает желтый лист;
- 2) средним планом – за камышами или травой – водная поверхность, по которой движется листок; камера сдвигается в гущу травы и переходит на человека, который, однако, стоит спиной к тому, что было только что показано камерой; персонаж проводит взглядом вокруг себя, а затем смотрит вниз;
- 3) колышущиеся водоросли под водной поверхностью;
- 4) большой лист, вероятно, лопуха; камера смещается вверх и возникает фигура того же человека; он смотрит вниз, затем отворачивается, медленно проходит по лугу и выходит из кадра (рис. 1).



Рис. 1. Исходный кинофрагмент (вариант «повествовательного» монтажа).

Эстетически характер подачи материала в этом видеоряде таков, что здесь персонаж – не столько субъект, воспринимающий объекты природы, сколько свидетель, погруженный в природу, реализующий присутствие в ней. Он «обнаруживается» в природе, что-то созерцает, а потом уходит. Он – часть природы, созерцающая природу. Начиная с первого кадра, каждый кадр построен как открытый зрителю, дающий ему возможность почувствовать ток времени присутствия. И каждый кадр «бережно» отсылает зрителя-свидетеля в следующий кадр.

Мы создали второй, измененный, вариант фрагмента из «Соляриса». С помощью компьютера была перестроена монтажная последовательность кадров, – так, чтобы придать ей вид, характерный для **идеологического** монтажа, посредством внесения оппозиции «субъект-объект» в структурирование монтажом ситуации (в данном исследовании для избежания чрезмерного усложнения данных *ритмический* монтаж не создавался). Фрагмент несколько сократился (1 мин. 33 сек.) и стал таким:

- 1) фигура мужчины, осматривающего себя, а потом поворачивающего взгляд вниз;
- 2) поверхность текущей воды и водоросли на дне; проплывает желтый лист;
- 3) за камышами или травой – водная поверхность, по которой движется листок; камера сдвигается в гущу травы;
- 4) колышущиеся водоросли под водной поверхностью;
- 5) фигура того же человека; он смотрит вниз, затем отворачивается, медленно проходит по лугу и выходит из кадра (рис. 2).

Смысл изменений, таким образом, сводится к тому, чтобы в монтажной последовательности сначала показывать субъекта (*кто* смотрит), а затем объект (*на что* смотрит). Здесь монтаж-

ный ряд выстраивается через противопоставление субъекта и воспринимаемого им объекта как двух элементов ситуации (характерная особенность *«идеологического»* монтажа). Такая монтажная фраза дает заведомо понятное содержание: *субъект-актер* как бы показывает зрителю, что является *объектом* (водоросли, вода и т.д.) и как на это смотреть. Тем самым задается семантика восприятия. Восприятие приобретает опосредованный, знаковый характер, и объекты становятся знаками определенного социально принятого значения (≈идеологии). Например, вода и водоросли становятся символами красоты, спокойствия природы и т.п. Зритель оказывается в ситуации, когда работа понимания зрительной информации за него *уже* сделана, и ему остается *принять* определенную идею, имеющую некоторую ценность.

В нашем эксперименте участвовало 53 человека (студенты гуманитарных специальностей Донецкого национального университета). Испытуемым на большой экран в затемненном помещении демонстрировались по очереди два кинофрагмента, при этом в двух подгруппах *очередность их показа* менялась. Звуковое сопровождение отсутствовало, для снижения числа действующих независимых переменных. До, а также после демонстрации каждого кинофрагмента предлагалась серия методик для фиксации характеристик психических состояний испытуемых. Исходя из нашей гипотезы о связи структуры монтажа с самосознанием субъекта, мы определяли также параметры самоотношения, которые могут определять характер общей реакции – предпочтения исходного или измененного кинофрагмента.

При подборе диагностических методик мы руководствовались идеей, что достоверность



Рис. 2. Измененный кинофрагмент (вариант «идеологического» монтажа).

експериментального ефекта будет более очевидной, если будет зафиксирована хорошо известными в научном сообществе методиками. При этом адекватность выводов должна обеспечиваться адекватной интерпретацией данных.

Были использованы следующие методики.

1. Методика исследования *самоотношения* (МИС) С.Р. Пантелеева [14]. Данная методика была взята нами для выявления, есть ли соответствие между характером отношения к себе у зрителя и предпочтением первого или второго кинофрагмента. Методика проводилась до эксперимента.
2. Методика оценки психической *активации, интереса, эмоционального тонуса, напряженности и комфортности* Н.А. Курганского и др. [7]. Методика является модифицированным вариантом известной методики САН и основана на шкальных оценках своего состояния. Методика проводилась перед просмотром, после просмотров первого и второго кинофрагментов.

Также испытуемым предлагалось выбрать, какой киноотрывок им больше понравился. Мы полагали, что испытуемые будут выбирать тот отрывок, который по монтажной структуре (способу подачи ситуации зрителю) больше соответствует особенностям самоотношения данного испытуемого.

Нашими эмпирическими гипотезами было: исходный киноотрывок будет больше нравиться испытуемым, которым легче воспроизводить состояние *участного присутствия* в ситуации. Это, на наш взгляд, может обуславливаться сочетанием у них склонности к самопринятию со склонностью к принятию внешней реальности (методика МИС). Благодаря этому исходный отрывок будет вызывать у испытуемых общий подъем психического тонуса, своего рода «энергетизацию» (методика Н.А.Курганского). Измененный киноотрывок будет больше нравиться испытуемым, склонным к самоуверенности, повышению ценности своего «я», авторитарности (методика МИС), – таким испытуемым, которые предрасположены к состоянию *самоутверждения*. В соответствии с этим измененный отрывок будет вызывать более импульсивные, возбужденные состояния (методика Н.А. Курганского).

Результаты по методике МИС С.Р. Пантелеева представлены в табл. 1 и 2.

Данная методика нас интересовала возможностью выявления соответствия между структурой монтажа видеоряда и характеристиками самосознания. Для этого мы поделили испытуе-

Т а б л и ц а 1

Показатели самоотношения по методике МИС

| Вариант предпочтения | | закрытость | самоуверенность | само-руководство | отраженное самоотношение | самоценность | самопринятие | самопривязанность | внутренняя конфликтность | самообвинения |
|-----------------------------|-----------------------|------------|-----------------|------------------|--------------------------|--------------|--------------|-------------------|--------------------------|---------------|
| исходный отрывок (n = 33) | $\bar{x}_{\text{ср}}$ | 5,48 | 7,27 | 5,45 | 6,09 | 7,88 | 6,27 | 5,33 | 5,36 | 4,61 |
| | s^2 | 2,69 | 2,58 | 2,76 | 2,96 | 2,80 | 2,39 | 2,67 | 2,29 | 3,12 |
| измененный отрывок (n = 16) | $\bar{x}_{\text{ср}}$ | 5,31 | 6,63 | 6,13 | 6,5 | 7,75 | 5,81 | 5 | 4,63 | 4,38 |
| | s^2 | 3,16 | 7,34 | 2,92 | 3,47 | 1,80 | 2,03 | 4,00 | 3,98 | 3,45 |
| | | | * | | | | | | | |

Примечания. Уровень значимости различий: * $p < 0,05$; оценка по F-критерию.

Т а б л и ц а 2

Показатели самоотношения по методике МИС
(распределение испытуемых относительно средних)

| Вариант предпочтения | | закрытость | самоуверенность | само-руководство | отраженное самоотношение | самоценность | самопринятие | самопривязанность | внутренняя конфликтность | самообвинения |
|-----------------------------|------------------------|------------|-----------------|---------------------------------|--------------------------|--------------|--------------|-------------------|--------------------------|---------------|
| исходный отрывок (n = 33) | $>\bar{x}_{\text{ср}}$ | 20 | 28 | 19 | 21 | 30 | 23 | 13 | 11 | 11 |
| | $<\bar{x}_{\text{ср}}$ | 13 | 5 | 14 | 12 | 3 | 10 | 20 | 22 | 22 |
| измененный отрывок (n = 16) | $>\bar{x}_{\text{ср}}$ | 5 | 11 | 10 | 10 | 16 | 8 | 5 | 3 | 4 |
| | $<\bar{x}_{\text{ср}}$ | 11 | 5 | 6 | 6 | 0 | 8 | 11 | 13 | 12 |
| | | * | | различие высоких показателей: * | | | * | | | |

Примечания. Уровень значимости различий: * $p < 0,05$; оценка по ϕ^* -критерию.

мых на тех, кто предпочел исходный, «аутентичный» кинофрагмент и тех, кто предпочел измененный фрагмент. Мы исходили из того, что когда испытуемый отдает предпочтение тому или иному отрывку, то он делает это, примеряя киноотрывок к себе, проецируя его особенности на свое «я».

Сравнение средних по *t*-критерию Стьюдента не выявило статистически значимых различий. Сравнение дисперсий (по *F*-критерию) позволило предположить, что «самоуверенность» (отношение к себе как самостоятельному, волевому, энергичному, надежному человеку [14]) может быть фактором, определяющим предпочтение исходного кинофрагмента.

Для анализа данных мы также применили более чувствительный φ^* -критерий. С этой целью мы нашли средние для каждого показателя по *всем* испытуемым и, используя их как критические значения (возможность произвольного выбора критического уровня допускается данным критерием [17]), определили соотношение количества испытуемых, показавших результат выше и ниже этих значений (табл. 2).

Также мы отдельно установили значимые различия по количеству «высоких» показателей между двумя группами испытуемых по «саморуководству»: среди тех, кто выбрал измененный отрывок, такой показатель встречается чаще (5 из 16, тогда как у выбравших исходный – 3 из 33 человек; $\varphi^* = 1,88$; $p \leq 0,05$).

Таким образом, исходный киноотрывок (повествовательный монтаж) больше нравится испытуемым относительно более «принимающим себя» (принятие себя таким, какой есть), «закрытым» (в рамках данной методики – конформным и сориентированным на социальное одобрение), со сравнительно более низким уровнем «саморуководства» (то есть с подвластностью «я» влиянию обстоятельств) [14].

(Мы хотели бы обратить внимание, что в методике МИС содержание показателя «закрытость» автором, С.Р. Пантелеевым, трактуется как защитное отношение к себе, что, на наш взгляд, спорно. Так, в состав показателя входят вопросы: «Мои слова довольно редко расходятся с делом» (+), «К чужим проблемам я отношусь с тем же пониманием, что и к своим» (+). По нашему мнению, эти, как и большая часть других вопросов данной шкалы, свидетельствуют скорее об отсутствии демонстративного выпячивания своего «негатива» при внутренней социальной лояльности. Неслучайно в работе Пантелеева «закрытость» отрицательно коррелирует с фактором Q4 из методики 16 PF Р. Кеттелла, то

есть с внутренней напряженностью, что С.Р. Пантелеев интерпретирует как «отрицание тревог и проблем» [14, с.10], хотя в других случаях трактовка данного фактора канонична [4, с.11]. Нам представляется, что содержанием «закрытости» является скорее неконфронтационность себя с людьми.

В целом полученный результат подтверждает нашу гипотезу о том, что самоотношение влияет на отношение к воспринимаемому видеоряду; вероятно, меняя структуру видеоряда, мы можем актуализировать у зрителя те или иные аспекты самоотношения. Как мы и полагали, исходный отрывок больше нравился испытуемым с самопринятием и принятием внешней реальности, что, очевидно, соответствует переживанию **участного присутствия**. «Самоуверенность», также присущая тем, кто предпочел исходный отрывок, несколько противоречит общей картине. Напомним, мы предполагали, что данный показатель будет характерен для предпочитающих измененный отрывок. Обратим, однако, внимание на то, что по данному показателю достоверно различаются дисперсии (*F*-критерий): у предпочитающих исходный отрывок она меньшая. На наш взгляд, это может означать, что данной части испытуемых характерен некоторый оптимум «самоуверенности», а не просто более высокий ее уровень. К тому же следует уточнить суть «самоуверенности». Два похожих показателя – «самоуверенность» и «саморуководство» – отличаются тем, что первый выражает чувство опоры в самом себе, второй – оценку себя как источника активности и своих результатов, следовательно, и сознание значимости своего «я» выше значимости среды, то есть – самоутверждение. Что касается «самоуверенности», то, очевидно, определенный оптимум ее, как контакта с самим собой, нужен для обеспечения осознания своего присутствия.

Кинофрагмент с измененной монтажной структурой (идеологический монтаж) нравился людям, предрасположенным к «саморуководству», что мы интерпретируем как постановку своего «я» выше среды, значит, и самоутверждение. Также эти испытуемые относительно более склонны к повышенной критичности к себе, с игнорированием социального одобрения-неодобрения («открытость») и при этом к неприятию себя такими, какие они есть (пониженное «самопринятие»). Парадоксальное сочетание «саморуководства» с пониженным «самопринятием», на наш взгляд, указывает на формирование «силы» «я» на причастности чужой идее, позиции и т.п., то есть на *утверждении* некоего заданного идейного содержания. В

Средние показатели параметров психического состояния

| параметры психического состояния | до просмотра | | после просмотра исходного отрывка | | после просмотра измененного отрывка | |
|----------------------------------|--------------|-------|-----------------------------------|-------|-------------------------------------|-------|
| | X_{cp} | S^2 | X_{cp} | S^2 | X_{cp} | S^2 |
| <i>психическая активация</i> | 14,40 | 19,50 | 14,35 | 21,72 | 14,42 | 18,56 |
| <i>интерес</i> | 9,88 | 14,97 | 10,83* | 16,97 | 9,94 | 15,35 |
| <i>эмоциональный тонус</i> | 9,35 | 15,17 | 9,88 | 20,03 | 10,21 | 18,13 |
| <i>расслабленность</i> | 10,10 | 10,48 | 10,60 | 16,64 | 9,65 | 13,52 |
| <i>комфортность</i> | 10,17 | 19,64 | 10,21 | 19,86 | 10,85 | 20,92 |

Примечания. Уровень значимости различий: * $p < 0,05$; оценка по t-критерию Стьюдента.

целом наша гипотеза о том, что идеологический монтаж соответствует **утверждению** как форме включения в ситуацию через противопоставления, противоречия (в данном случае с внешним миром и с самим собой), находит подтверждение.

Результаты по методике Н.А. Курганского представлены в табл. 3. Следует обратить внимание, что в данном тесте *более высокий балл означает более низкий уровень показателя*.

Для выявления изменений параметров мы использовали разные статистические критерии. Далее приводим все обнаруженные статистически значимые сдвиги.

После просмотра испытуемыми **исходного** кинофрагмента произошло снижение среднего уровня по такому параметру состояния как «интерес» ($p \leq 0,05$).

То же самое обнаружилось у испытуемых, которые предпочли исходный фрагмент: их реакция на «свой» киноотрывок – снижение «интереса» (!) ($p \leq 0,02$).

У испытуемых, которые предпочли измененный отрывок, значимых реакций на исходный отрывок не выявлено.

Также применение многофункционального критерия φ^* позволило выявить значимое падение (у испытуемых в целом) после просмотра данного отрывка еще одного показателя – «расслабленности». Мы нашли, что, при установке критического уровня значения данного показателя между 12 и 13 баллами (возможность произвольного выбора критического уровня в данном критерии допускается [17]), выявляется, что количество испытуемых, имевших показатель выше этого уровня до и после просмотра исходного отрывка, существенно различное (7 из 52 – до и 14 из 52 – после; $\varphi^* = 1,73$; $p \leq 0,05$; напомним, в данной методике высокий балл означает более низкий уровень).

Применение G-критерия знаков [17] позволило зафиксировать общую тенденцию, возникаю-

щую после просмотра **измененного** киноотрывка по всей выборке испытуемых, к сдвигу «эмоционального тонуса» в сторону уменьшения (у 30 человек – уменьшение уровня, у 16 – увеличение; $p \leq 0,05$). Также, варьируя уровень критического значения показателя «расслабленность», мы выявили, что при установке уровня между 5 и 6 баллами фиксируется достоверное падение числа испытуемых с повышенным показателем (51 из 52 – до и 44 из 52 – после; $\varphi^* = 2,70$; $p \leq 0,01$; это, напомним, означает рост «расслабленности»).

Также у испытуемых, которые предпочли данный измененный фрагмент, реакциями на «свой» киноотрывок были: еще более выраженный рост среднего уровня «расслабленности» ($p \leq 0,01$), а также рост среднего уровня по «психической активации» ($p \leq 0,05$).

Таким образом, **исходный** отрывок из «Соляриса» вызывал у испытуемых снижение «интереса» в сочетании с ростом «напряжения». Такое несколько парадоксальное сочетание изменений мы интерпретируем следующим образом. Падение «интереса» – это, мы полагаем, уменьшение односторонней центрации на *внешней* реальности, что создает возможность сдвига внимания внутрь самого субъекта (напомним, исходный киноотрывок больше нравился испытуемым с более высоким уровнем «самопринятия»). Рост «напряжения» – признак некоторой внутренней работы; по нашему мнению, это работа удержания связности психологического поля (напряжение, по исходному смыслу понятия – состояние, возникающее как сопротивление целостной системы дезинтегрирующему действию разнонаправленных сил: «Напряжение – ... мера внутренних сил, возникающих в деформируемом теле под влиянием внешних воздействий» [3]). Напомним, что данный отрывок больше нравился испытуемым с самопринятием и принятием внешней реальности, то есть *с удержанием вместе субъектного и объектного*

региона психологического пространства, что характерно для состояния **участного присутствия**. Сочетание снижения «*интереса*» с ростом «*напряжения*» становится понятным, если мы интерпретируем его как обусловленное таким **участным присутствием**: как проявление позиции «*созерцателя*», который не столько видит мир (со стороны), сколько чувствует его своим внутренним состоянием, благодаря своей внутренней включенности в поле действия его «*сил*».

Измененный кинофрагмент вызвал у зрителей потерю «*эмоционального тонуса*» и «*расслабление*», а у многих – одновременно и «*психическую активацию*». Чем объяснить такое расслабляющее и одновременно активизирующее воздействие измененного киноотрывка? Выше мы указывали, что данный киноотрывок предпочитался испытуемыми, склонными относиться к себе как к причастным некоторому принятому извне, заданному идейному содержанию, и **утверждающим** его в среде (повышенная склонность к «*саморуководству*» на фоне «*самонеприятия*»). Но *утверждение* предполагает противопоставление активного субъекта «*агента*» и пассивной среды, разрыв между ними. Неравенство, отсутствие *взаимной* связи субъекта с пассивной средой релевантно *импульсивному* режиму активности субъекта. Но импульсивность – это активность, продуцируемая как сброс напряжения; это, по сути, есть сочетание активного и расслабленного состояний.

Таким образом, возникающие при воздействии разных форм монтажа психические состояния могут быть проинтерпретированы, если мы учитываем характеристики переживания присутствия и самоотношения, которые актуализируются при этом.

Несмотря на ограниченный по объему экспериментальный материал, использованный в нашем исследовании, его результаты получили «экологическое» подтверждение. В 2002 г. американский режиссер С. Содерберг снял фильм-ремейк на фильм А.А. Тарковского. Фильм Содерберга во многом совпадает с фильмом Тарковского, однако среди больших отличий – характер монтажа. Трудновоспроизводимый монтаж Тарковского, который мы квалифицировали выше как формы повествовательного монтажа, Содерберг заменил более традиционными и понятными формами, среди которых большое место занимают элементы *идеологического* монтажа (структурно таких же, как в нашем измененном кинофрагменте). Е.И. Наливайко предприняла экспериментальное исследование психологического воздействия этих двух фильмов на

зрителя и получила следующий результат: «...воздействие кинофильма «Солярис» реж. С. Содерберга, в отличие от кинофильма «Солярис» реж. А. Тарковского, проявляется в усилении протестующего поведения, когда развитие возможно через вызов и бунт против кого-то или чего-то, что согласуется с таким лингвистическим концептом американской культуры, как «вызов». Воздействие же кинофильма «Солярис» реж. А. Тарковского отличается от кинофильма «Солярис» реж. С. Содерберга усилением, развитием сознательной позиции и реалистического восприятия реальности» [13, с.60]. Нетрудно увидеть в этом описании большое сходство с нашими состояниями «*утверждения*» и «*участного присутствия*».

Выводы

1. Важной частью кинофильма, от которой зависит его психологическое воздействие на зрителя, является монтажная структура видеоряда.
2. Структура видеоряда фильма задает зрителю матрицу его включения в изображаемую ситуацию, форму его «присутствия» в ней, что включает в себя те или иные характеристики отношения к ситуации и самоотношения.
3. Психические состояния, вызываемые кино-видеорядом, зависят от формы «присутствия», определяемой строением видеоряда, и от характеристик отношения к себе как частного аспекта переживания «присутствия».

Автор выражает благодарность студентам-психологам Н.В. Коваль и Е.С. Черкасовой, принявшим участие в проведении исследования и обсуждении его результатов.

Список использованной литературы

1. Андреева Г.М. Психология социального познания / Г.М. Андреева. — М.: Аспект Пресс, 2000. — С. 84—89.
2. Барабанщиков В.А. Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса / В.А. Барабанщиков. — М.: Когито-Центр; Высшая школа психологии, 2006. — 240 с.
3. Большая советская энциклопедия. — М.: Сов. энциклопедия, 1978. — Т. 17. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://bse.sci-lib.com/article080032.html>.
4. Вархотов Т.А. Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект / Т.А. Вархотов // Язык средств массовой информации / Под ред. М.Н. Володиной. — М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. — С. 557—566.
5. Гинзбург С.С. Очерки теории кино / С.С. Гинзбург. — М.: Искусство, 1974. — 256 с.
6. Колотаев В.А. Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) / В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина // Психология. Журнал Высшей школы экономики. — 2011. — Т.8. — №1. — С. 3—26.
7. Крылов А.А. (ред.). Практикум по экспериментальной и прикладной психологии. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. — С. 44—50.

8. Левин К. Конструктивное представление ситуации / К. Левин // Психология социальных ситуаций / Под ред. Н.В. Гришиной. — СПб.: Питер, 2001. — С. 34—37.
9. Левин К. Теория поля в социальных науках / К. Левин. — СПб.: Речь, 2000. — 368 с.
10. Маркина О.С. Социально-психологические особенности восприятия и понимания художественного фильма (на примере фильма Р. Быкова «Чучело») / О.С.Маркина / автореф. дис. ... канд. психол. наук. — М., 2010.
11. Мартен М. Язык кино / М. Мартен. — М.: Искусство, 1959. — 292 с.
12. Митта А.Н. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А.Н. Митта. — М.: Зебра С, 2007. — 480 с.
13. Наливайко Е.И. Культурные аспекты личностных воздействий научно-фантастических кинофильмов / Е.И. Наливайко // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2008. — №11. — С.55—65.
14. Пантелеев С.Р. Методика исследования самоотношения / С.Р. Пантелеев. — М.: Смысл, 1993. — 32 с.
15. Ромм М.И. Вопросы киномонтажа / М.И. Ромм [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://patriot-nsk.narod.ru/Romm2.htm>.
16. Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. Человек и мир / С.Л. Рубинштейн. — СПб.: Питер, 2003. — С. 172.
17. Сидоренко Е.В. Методы математической обработки в психологии / Е.В. Сидоренко. — СПб.: Речь, 2001. — 350 с.
18. Соколов А.Г. Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. Часть первая / А.Г. Соколов. — М.: Изд. А. Дворников, 2005. — 243 с.
19. Соколов А.Г. Природа экранного творчества. Психологические закономерности / А.Г. Соколов. — М.: Изд. А. Дворников, 2004. — 638 с.
20. Филиппов А.В. Ситуация как элемент психологического тезауруса / А.В. Филиппов, С.В. Ковалев // Психологический журнал. — 1986. — Т.7. — №1. — С. 14—21.
21. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность: в 2 т. — Т.1 / Х. Хекхаузен. — М.: Педагогика, 1986. — 426 с.
22. Эйзенштейн С.М. Монтаж / С.М. Эйзенштейн. — М.: ВГИК, 1998. — С. 29—44.
23. Эйзенштейн С.М. Психологические вопросы искусства / С.М. Эйзенштейн. — М.: Смысл, 2002. — 335 с.
24. Яновский М.И. Проблема изменения Я-концепции под влиянием просмотра кинофильма / М.И. Яновский // Вопросы психологии. — 2012. — №1. — С. 92—99.
25. Яновский М.И. Проблема изучения кинематографа в психологии / М.И. Яновский // Психологический журнал. — 2010. — Т.31. — №5. — С. 78—88.
26. Яновский М.И. Формы переживания присутствия в киномонтаже / М.И. Яновский // Методологія досліджень та сучасні соціальні, економічні і психологічні проблеми розвитку суспільства // Збірник наукових праць. — Серія: «Психологія» / Під ред. О.Г. Солодухової. — Донецьк: Донецький інститут ринку та соціальної політики, 2009. — С. 236—248 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mdtss/Psychology/2009.pdf.
27. Berliner T. The illusion of continuity: active perception and the classical editing system. / T. Berliner, D. // Cohen *Journal of Film and Video*— 2011— 63 (1), — p. 44—63.
28. Dmytryk E. On Film Editing. An Introduction to the Art of Film Construction. Boston, London: FOCAL PRESS An Imprint of Elsevier, 1984.
29. Hochberg J. The Perception of Motion Pictures. In: E.C. Carterette, M.P. Friedman (Eds.) / J. Hochberg. *Handbook of Perception*, vol. X. New York: Academic Press, 1978, pp. 259—304.
30. Münsterberg H. The Photoplay: A Psychological Study. N.Y.: Appelton, 1916. Republished: N.Y.: Dover, 1970.
31. Schwan S. Watching film for the first time: how adult viewers interpret perceptual discontinuities in film / S.Schwan *Psychological Science*, July 2010, 21 (7), 970—976.
32. Smith T.J. An attentional theory of continuity editing. Edinburgh: University of Edinburgh, 2005.

ЯНОВСКИЙ М. И.

МОНТАЖ КИНОКАДРОВ КАК ФАКТОР ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ЗРИТЕЛЯ

В статье обосновывается идея, что структура монтажа кинокадров дает зрителю матрицу психологического включения в изображаемую ситуацию (способ «присутствия» в ней). Поэтому монтаж кадров коррелирует также с определенным отношением субъекта к себе как части ситуации. Этим определяется характер возникающих у зрителя психических состояний. Представлены результаты экспериментального исследования, в котором путем переструктурирования видеоряда менялся способ включения зрителя в ситуацию.

Ключевые слова: киномонтаж, психическое состояние, самоотношение, переживания присутствия в ситуации, участие присутствия, утверждение.

JANOWSKI M. I.

INSTALLATION OF FILM FRAMES AS A FACTOR IN THE PSYCHOLOGICAL IMPACT ON THE VIEWER

The article explains the idea that the structure of the film frames installation gives the viewer a psychological matrix included in the situation depicted by (a way of «presence» in it). Therefore mounting frame also correlates with specific regard to his subject as part of the situation. This determines the character arising from the viewer mental states. The results of the pilot study, in which restructuring by way of including visuals changed the viewer in the situation.

Keywords: film editing, mental state, self-attitude, feelings of presence in the situation, participants presence, approval.

Стаття надійшла до редколегії 27.02.2013 року.