

На правах рукописи

Мыльников Денис Юрьевич

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ФИЗИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В КИНОИЗОБРАЖЕНИИ
КАК БАЗОВЫЙ ПРИНЦИП ДЛЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ УСЛОВНОСТИ**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

Автореферат

диссертации на соискание учёной степени

кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2019

Работа выполнена на секторе кино и телевидения в Федеральном государственном бюджетном научно-исследовательском учреждении «Российский институт истории искусств».

Научный руководитель:

Березовчук Лариса Николаевна, кандидат искусствоведения

Официальные оппоненты:

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания».

Гусак Василий Андреевич, кандидат искусствоведения, хранитель музейной коллекции отдела хранения и учета музейных предметов Государственного музейно-выставочного центра «РОСФОТО».

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита состоится «19» июня 2019 г. в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, г. Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru>

Автореферат разослан «___» _____ 2019 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Булатова Д.А.

Общая характеристика работы

Осмысление киноизображения и его специфики всегда являлось одним из приоритетов для мысли о кино. На первом плане обычно стояли вопросы изобразительной стилистики фильма и соотношение экранных образов с реальностью. Их исследование коррелировалось с историческими этапами развития кинематографа, с особенностями национальных школ, с эстетическими направлениями и с индивидуальными для конкретных режиссеров способами преобразования снимаемой действительности при работе над киноизображением.

Традиционный подход к «проблематике киноизображения» преимущественно связан с изучением содержательной стороны экранной проекции. Но при этом из поля зрения исследователей зачастую исчезало то, что инспирировало, с одной стороны, возникновение кинообразов, а с другой – эмоциональные реакции зрителей на них и попытки осмысления видимого на экране мира. Проблематика, связанная с киноизображением, неизбежно носит комплексный характер: зритель смотрит на экран, видит, что на нем изображено, и, в конечном счете, пытается понять образный мир фильма.

Работы, в которых игнорируется подобное единство, неизбежно утрачивают возможность изучения важнейшего свойства киноизображения – его *условный характер*. Мы имеем в виду *несоответствие, устанавливаемое зрителем, между объектами, заснятыми, а затем воспроизведенными на экране, и их реальными аналогами*, визуально наблюдаемыми человеком в процессе естественного зрительного восприятия.

Актуальность исследования. Несоответствие между образами реальности и их экранными аналогами зачастую соотносится с понятием «условность», которое на рубеже 60-х-70-х гг. XX в. прочно укоренилось сначала в категориальном аппарате отечественной эстетики, а затем и в искусствоведении. Под «условностью» было принято понимать одно из сущностных свойств любого искусства, призванное подчеркнуть нетождественность художественного произведения и отображаемой в нем действительности.

Отметим, что вопрос о природе условности для эстетики является неотъемлемой частью более общей проблемы взаимоотношения искусства и действительности, которое решалось представителями данного подхода (Т.А. Аскарлов, И.Я. Бейлин, В.А. Дмитриев, Ю.В. Манн, А.А. Михайлова и др.). Несмотря на то, что эстетическая концепция условности разрабатывалась исходя

из определенных идейно-мировоззренческих установок, на наш взгляд, в ней до сих пор научно продуктивным является *разграничение условности на два ее вида: первичную и вторичную*.

Первичная условность обнаруживается в любом произведении искусства, а ее возникновение связано с материалом, при помощи которого воссоздается образ действительности. Вторичная условность, напротив, характеризуется сознательным нарушением правдоподобия: автор произведения не воссоздает реальность, а ее пересоздает. Подчеркнем, что до сих пор имеются теоретические лакуны, связанные не только с принципами функционирования условности по отношению к специфике киноизображения, но и с теми закономерностями визуального восприятия зрителя, которые включаются при переработке двух ее видов. Как писал В.Н. Ждан, «условность – неотъемлемое качество процесса общения с искусством. В этом смысле она не только средство организации материала, действия, но и средство организации восприятия зрителя»¹.

Но в современном киноведении понятие «условность» применяется нечасто – ведь им обозначается нечто иное, нежели специфика киноискусства. В результате этого само понятие «условность» в мысли о кино лишается предметного рабочего смысла: далеко не всегда ясно, что в киноизображении условно, как над этими аспектами работала творческая группа, и как сознание зрителя при восприятии фильма устанавливает несовпадения между реальными объектами и их аналогами на экране. На наш взгляд, данные аспекты нуждаются в дополнительной разработке, и именно *их решение является актуальным для современного киноведения*.

Степень разработанности проблемы. О трансформации физической реальности в киноизображении и связанной с ней условностью впервые начали рассуждать в конце XIX – начале XX вв. Именно тогда, в рамках философско-эстетических размышлений о «сути кино», представителями ранней кинотеории² (Г. Беллончи, А. Бергсон, Э. Вюйермоз, Г. Кайзер, Дж. Папини, О. Уинтер и др.) были предприняты попытки анализа и осмысления природы экранной проекции. Каждый из них по-своему осознавал специфическое свойство нового искусства,

¹Ждан В.Н. Введение в эстетику фильма. – М.: Искусство, 1972. – С. 83.

²Воззрения первых зарубежных кинотеоретиков на русском языке были комплексно систематизированы в труде: Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ киноискусства; Центральный музей кино; Междунар. киношкола, 1993. – 216 с.

зачастую описывая его следующими оппозициями: правдивое/ложное, реальное/ирреальное, живое/механическое и т.д. Полагаем, что первые кинотеоретики пытались таким образом указать на исток кинематографической условности – на несоответствие между реальностью и ее аналогом на экране, порождаемое технологией создания и воспроизведения киноизображения. Все они отмечали, что камера с присущей ей аутентичностью при передаче снимаемой действительности на самом деле ее трансформирует, и – главное – такая трансформация нисколько не противоречит сверхобъективности киноизображения. Напротив, посредством трансформации у зрителя возникает ощущение «иллюзии реальности»³: «иллюзия является не реальностью, но результатом трансформации, которую претерпевает реальность»⁴. Похоже, что такие понятия как «изменение», «преобразование», «деформация», «преображение», «метаморфозы» и т.д., которыми пользовались представители ранней киномысли для описания процесса порождения «иллюзии реальности», следует считать синонимами понятия «трансформация».

В 20-е гг. XX в. к осмыслению проблемы условности экранной проекции подключились кинорежиссеры (Дж. Грирсон, Л. Деллюк, П. Рота, Д. Вертов, Л. Кулешов, В. Пудовкин, С. Эйзенштейн и др.), чьими стараниями формировалась система приемов киновыразительности. Вслед за ранними кинотеоретиками они понимали, что реальность на экране предстает в ином, трансформированном виде. Эйзенштейн, например, утверждал, что трансформация «есть всюду – всегда и везде – обязательная фаза там, где предвидится и предполагается творческий акт, творческое действие»⁵.

³В киноведении принято считать, что понятие «иллюзия реальности» введено в первые Дж. Папини в 1907 г. на страницах газеты «La Stampa». Однако в оригинальном тексте данное словосочетание отсутствует, зато имеются иные: «l'apparenza della verosimiglianza» - видимость правдоподобия и «l'impressione della realtà» - впечатление о реальности. Похоже, что они были неверно интерпретированы при переводе с итальянского языка на другие. При этом слово *apparènza* (в пер. с ит. – внешний вид, видимость, наружность, подобие) может переводиться как иллюзия. Для нас важным является то, что в своей статье Папини делает акцент на восприятии зрителем киноизображения, в результате которого возникает ощущение, что события, происходящие на белом экране кинотеатра, являются истинными. См.: Papini G. La filosofia del cinematografo. // La Stampa. – 1907. – а. XLI. – 18 maggio. – P. 1-2.

⁴Цит. по.: Ямпольский М.Б. Указ. соч. – С. 28.

⁵Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа: в 2 т. Т. 1: Чувство кино. – М.: Музей Кино; Эйзенштейн-центр, 2004. – С. 238.

Следует отметить, что в исследованиях кино на рубеже 20-х – 30-х гг. намечаются три направления, сыгравшие важную роль в становлении кинотеории. Они получают свое плодотворное развитие впоследствии, в том числе, при рассмотрении различных аспектов условности.

В первом направлении интерес сосредоточен на осмыслении технологической эволюции киноискусства. Представители данного направления (А. Бертомье, Ло Дюка, Р. Споттисвуд и др.) через систематизацию приемов трансформации действительности пытаются установить истоки кинематографической выразительности. В частности, Р. Споттисвудом впервые создается подробная классификация технических и оптических элементов изображения, воздействующих на зрителя через экран, которые он назовет «дифференцирующими факторами».

Во втором направлении киноизображение рассматривается в контексте структурно-функциональных связей между элементами композиции фильма, обладающими семантикой и своей специфической условностью. Разработка данной проблематики была начата представителями «формальной школы» (Б.В. Казанский, А.И. Пиотровский, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и др.). Позже вопрос о том, что есть условность, будет актуализирован Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским, которые понимали под ней реализацию «в художественном творчестве способности знаковых систем выражать одно и то же содержание разными структурными средствами»⁶. Ее роль в процессе формирования синтагматического уровня фильма впоследствии изучалась в рамках семиотического подхода (Р. Барт, Ж. Митри, К. Метц, У. Эко и др.).

В третьем направлении особое значение кинотеоретики (Р. Арнхейм, Б. Балаш, А. Базен, З. Кракауэр, Р. Май, М. Мерло-Понти и др.) уделяют образной природе киноизображения. Как результат подобной позиции – обострение интереса к зрителю. Теоретики приходят к выводу, что невозможно без учета особенностей визуального восприятия киноизображения определить взаимосвязь между действительностью и ее условным отображением на экране. Отдельно представителями «фильмологии» (А. Валлон, Э. Коэн-Сен, Э. Морен, П. Франкастель и др.) устанавливаются физиологические, социальные и

⁶Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Условность в искусстве. // Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 5: Сигнальные системы – Яшты. / [Глав. ред. Ф.В. Константинов]. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – С. 287.

биологические факторы, оказывающие влияние на зрителя при просмотре фильма.

В своем исследовании мы постарались максимально учесть и отразить в тексте основные достижения выше перечисленных направлений. Особо плодотворное влияние на исследование оказали идеи третьего подхода. Для настоящей работы важным является тот факт, что реальный объект и объект, зафиксированный на пленке, отличны друг от друга: они не совпадают по многим визуальным характеристикам⁷. На это обстоятельство указывали и Балаш, и Арнхейм. Подобное различие, которое мы считаем одной из предпосылок условности, устанавливается зрителем в процессе визуального восприятия киноизображения. Из этого следует, что без человека, смотрящего на экран, условность не опознается. Как верно отмечал Р. Май: «Процесс восприятия фильма начинается не с экрана, как обычно подразумевается, а с глаза зрителя, испытывающего различного рода ограничения, <...> завершается этот процесс тоже в индивидууме, то есть за той точкой, где прерывается физиологическая дорожка, по которой передаются ощущения, идущие от объективного мира к сознанию человека»⁸.

Однако всестороннее рассмотрение проблемы становится возможным лишь с привлечением данных, полученных в психологии восприятия и родственных ей областях, изучающих процессы мышления, памяти, опыта и т. д. Обширная информация о специфике работы зрительного анализатора при переработке пространственных, цветовых, динамических, фигуративных аспектов реальности обнаруживается в трудах таких ученых как Дж. Гибсон, Р. Грегори, У. Найссер, И. Рок и др. Перечисленными психологами с середины XX в. было начато активное изучение аспектов визуального восприятия, обеспечивающих появление перцептивных образов, в том числе порождаемых киноизображением, как объектов восприятия. При этом специфической для киноведения постановкой вопроса, связанной с эстетической ценностью экранного образа, они не занимались.

⁷Для Р. Арнхейма такое несовпадение проявляется в проекции объемных предметов на плоскую поверхность экрана, в отсутствии пространственно-временной непрерывности, в произвольности расстояния камеры от снимаемого объекта, в двухмерности изображения и связанных с ней перспективных ограничениях. Из этих несовпадений по Арнхейму вытекают выразительные возможности киноизображения. См. подробнее об этом: Арнхейм Р. Кино как искусство. – С. 102-109.

⁸May R. *Il Linguaggio del Film*. – Milano: Poligono, 1947. – P. 10.

В настоящей работе мы также постарались учесть плодотворный опыт, который был получен в 1960-1970-е гг. отечественными киноведами (И.В. Вайсфельд, С.С. Гинзбург, В.Н. Ждан, Г.П. Чахирьян и др.) в процессе уточнения содержания понятия «условность», а также двух ее видов, применительно к кино. Особый вклад в определении специфики трансформации оказали работы современных представителей кинотеории (Л.Н. Березовчук, Л.К. Козлов, А.Л. Казин, М.Б. Мейлах, В.Ф. Познин, Г.С. Прожико, Н.А. Хренов). Их исследования позволяют в новом ракурсе взглянуть на перспективы изучения визуальной стороны фильма с воплощенными в ней пространственными аспектами реальности. Совершенно очевидно, что в истории передачи трехмерного пространства на двухмерной плоскости важна и многовековая традиция теории изобразительного искусства, в которой аккумулированы знания о том, как люди видели и понимали увиденное, как пытались осмыслить иллюзию реальности и открывали закономерности пространственных аспектов действительности. Эти обстоятельства указывают на необходимость привлечения в настоящее исследование методик и данных как минимум трех областей научного знания: психологии (восприятия и когнитивной), теории изобразительных искусств и собственно теории кино.

Научная новизна исследования. Для решения проблемы условности как кардинальной в исследовании вводится понятие «трансформация», которое для настоящей работы является одним из важнейших. Трансформацию можно считать своего рода «инструментом», который позволяет при рассмотрении специфики киноизображения установить дистинкции между реальными объектами и их преобразованными художественными аналогами на экране. Понятие «трансформация» позволяет различать и осмыслять сложившиеся в искусстве кино первой половины XX века методы преобразования снятого объекта в киноизображении, что необходимо для изучения его условности и способности воздействовать на зрителя. Эти аспекты в теории кино практически не исследованы. Систематизированы представления о первичной и вторичной условности киноизображения. Разработана также типология форм трансформации, сложившихся в кинопроцессе первой половины XX века.

Научная гипотеза исследования состоит в том, что трансформация, являясь одним из видовых признаков искусства кино, становится интегративным фактором. Он объединяет *реальность*, фиксируемую на камеру режиссером и его творческой группой; *киноизображение* в конкретном фильме, запечатлевающее пространственные аспекты действительности; *зрителя*,

пытающегося в видимых на экране объектах обнаружить сходство или различия с их аналогами, знакомыми ему по жизни.

Целью исследования является попытка обнаружить принципы трансформации физической реальности в ее экранный образ, специфические признаки которого в изображении позволят понять существо режиссерской концепции фильма, а также выявить закономерности зрительского восприятия условности на экране.

Задачи исследования:

- выявить специфику условности как свойства киноизображения;
- показать взаимосвязь между условностью и трансформацией;
- дать дефиниции и обосновать понятия «условность» и «трансформация» применительно к кино;
- определить «норму условности» и показать по степени трансформированности изображенного на экране различия между первичной и вторичной условностью;
- проанализировать, как в структуре фильма (кадра, эпизода) посредством трансформации снятых объектов возникает условность в киноизображении;
- обнаружить предпосылки комплексного характера принципа трансформации снимаемой реальности как фактора, интегрирующего экранный образ, творческие идеи режиссера-автора и психические действия зрителя при переработке визуальной стороны фильма.

Методы исследования обуславливаются целью и задачами настоящей работы. Базовым для нее является полидисциплинарный (мультидисциплинарный) подход. Благодаря такому подходу в современной гуманитарной науке становится возможным аккумуляция и соединение познавательных ресурсов из различных дисциплин для решения какой-либо проблемы⁹. Помимо теории кино, базовой для настоящей работы, привлекаются верифицированные временем данные из психологии сенсорно-перцептивных

⁹ Г. Малколм поясняет, что полидисциплинарный подход при исследовании специфики изображений позволяет каждой дисциплине сохранять свой методологический базис, неизбежность дисциплинарных границ и понятийно-терминологический аппарат. В отличие от междисциплинарного подхода подобная исследовательская позиция исключает напряжение методологических и инструментальных заимствований, поскольку отсутствует интеграция знаний и базовых понятий. См. об этом: *Multidisciplinary Approaches to Visual Representations and Interpretations.* / [Ed. by G. Malcolm]. – Vol. 2. – Liverpool: Elsevier Science, 2004. – P. vii-viii.; *The New Production of Knowledge: The Dynamics of Science and Research in Contemporary Societies.* / [M. Gibbons et al.]. – London: Sage, 2011. – P. 1-17.

процессов, когнитивной психологии, теории изобразительного искусства и эстетики. В этих дисциплинах в свое время шло изучение передачи пространственных аспектов реальности и особенностей предметного мира от актуального восприятия действительности к их условному воплощению на двумерной плоскости (картина – фотография – экран).

Выбор полидисциплинарного подхода в качестве основного для исследования был продиктован также и тем, что *визуальное восприятие киноизображения представляет собой область микропроцессов*. Они протекают в сознании человека не осознаваемо, а их длительность предельно мала: несколько миллисекунд. Именно поэтому нам пришлось менять масштаб видения и концентрировать свое аналитическое внимание *не на фильме в целом, а на конкретном кадре, максимум – отдельной сцене или эпизоде*, в которых наличествует явное единообразие выразительных средств. Исходя из этих принципов нами и определялся выбор кинопроизведений, которым посвящены отдельные аналитические разделы диссертации.

Материалом исследования являются игровые и неигровые фильмы первой половины XX века, как отечественные, так и зарубежные, созданные в период становления кинематографических канонов и приемов преобразования реальности в кино. Именно этим обстоятельством определяются *хронологические рамки исследования*. Особое аналитическое внимание было уделено таким кинопроизведениям как «Страсти Жанны д'Арк» К.Т. Дрейера, «Иван Грозный» С.М. Эйзенштейна, «Человек из Арана» Р. Флаэрти, «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова, которые в сообществе кинематографистов и зрителей имеют статус общепризнанных шедевров.

Объект исследования – специфика киноизображения, связанная с искажением пространственных аспектов реальности – диспозиции объектов, цветоцветовых характеристик, деформации текстуры и фактуры предметов и т.д., которые указывают на наличие специфического свойства – условности.

Предметом исследования становятся технологические, стилистические, концептуальные предпосылки *трансформации снимаемой физической реальности режиссером в ее экранный образ*, которые формируют специфическую для кино условность. Не менее значимыми для этого оказываются факторы иного рода, связанные как с психологией визуального восприятия и когнитивными аспектами переработки визуальной информации, так и с традициями пластических искусств, прежде всего, живописи.

Сформулированная гипотеза основывается на **положениях, выносимых на защиту:**

- Восприятие киноизображения протекает по законам актуального визуального восприятия: фильм – один из возможных объектов зрительной перцепции.

- Зрение человека ориентировано на переработку пространственно-временных аспектов запечатленной на экране реальности.

- Утверждается, что базовыми пространственно-временными аспектами являются: 1) движение, 2) очертание, 3) глубина, 4) цвет; где фактором, объединяющим в визуально-смысловую целостность данные аспекты, является свет как «средство», при помощи которого становится возможным передача информации от объекта (снимаемого творческой группой во главе с режиссером) в изображение (формируемое носителем), и затем, собственно, к зрителю.

- Различение реальности и ее экранного аналога начинается на уровне сенсорных, перцептивных и когнитивных процессов при активной включенности опыта, памяти и внимания зрителя.

- Следует отличать два уровня условности в киноизображении: первый – связан с технологическими аспектами создания и воспроизведения экранной проекции; второй обусловлен специфически-авторской трактовкой реальности, которая в процессе работы над кинопроизведением преобразуется (трансформируется) в стилистические и формальные особенности изображения.

Теоретическая значимость исследования состоит в расширении и обновлении представлений теории кино о специфических свойствах киноизображения и его условности, без которых невозможно понять художественно-эстетическую и концептуально-смысловую составляющую кинопроизведения. Обновляется также методологический базис и научно-познавательный инструментарий киноведения. Сформулированные теоретические положения и выводы позволяют наметить перспективы для дальнейшего изучения условности киноискусства, в основе осмысления которой оказываются психические процессы, определяющие как авторское видение режиссера, так и восприятие зрителя.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов настоящей работы в научной и образовательной деятельности преподавателей киноВУЗов при написании методических пособий и составлении лекционных курсов: «теория и история кино», «изобразительное

решение фильма», «анализ фильма», «введение в специальность» и др. дисциплин. Важность исследования обнаруживается и для практиков кино – режиссеров, операторов, художников и всех тех, кто работает над визуальной стороной фильма, так как в диссертации выявляются предпосылки, механизмы и закономерности, ответственные за возникновение условности на экране, вне которой невозможно истинно творческое преобразование снимаемой действительности.

Степень достоверности научных результатов обеспечена полидисциплинарным подходом, на основании которого проблематика теории кино разрабатывается посредством методик, заимствованных из других дисциплин научного знания. Они становятся аргументами для доказательств положений теории кино, связанных с условностью.

Апробация исследования. Различные аспекты диссертации нашли отражение в ряде научных публикаций, три из которых изданы в журналах, рекомендованных ВАК. Отдельные положения настоящей работы были озвучены в докладах на Международных конференциях и семинарах в Москве и Санкт-Петербурге.

Структура и объем исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Общий объем — 196 (с приложением 248). Исследование снабжено списком литературы на русском и иностранных языках (число наименований – 244), а также приложением с иллюстрациями и фильмографиями.

Содержание

Во **Введении** определяется актуальность работы, степень изученности темы и ее научная новизна; формулируются цель, задачи, гипотеза исследования, его объект, предмет и методология; указываются сведения по апробации исследования и предложения по возможностям его практического использования.

В главе 1. «Художественная специфика киноизображения: проблема взаимосвязи условности и трансформации» ставятся вопросы, принципиальные для понимания специфического свойства киноискусства — условности киноизображения — в его взаимосвязи с принципом трансформации, в том числе, и эволюционный характер их взаимодействия.

В параграфе 1.1. *«Соположение искусствоведческих и психологических методов при изучении специфики киноизображения»* показывается, что проблема условности в кино носит комплексный характер. С одной стороны, это связано с особенностями технологической системы, объединяющей в себе кинокамеру, пленку, проектор, экран, благодаря которой происходит фиксация и воспроизведение образа физической реальности, с другой – с фундаментальными закономерностями визуального восприятия человека, включающимися при переработке экранного образа. Итогом данных процессов становится возникновение оптической **иллюзии, усиленной фактором движения. Собственно, ее наличием во многом определяется видовая специфика киноискусства.**

Диссертант, опираясь на 150-летний опыт исследования иллюзий в психологии и, в частности, на работы современных психологов (Э. Адельсон, Р.Л. Грегори, И. Рок, Г.Я. Меньшикова и др.), указывает, что механизмы (оптические, физиологические и когнитивные), которые ответственны за переработку иллюзий, и чье функционирование обеспечивается определенными нейронными структурами мозга, идентичны механизмам актуального восприятия действительности. Следовательно, **за восприятие зрительных иллюзий, в том числе и порожденных киноизображением, отвечают базовые механизмы работы зрительной системы.**

Выдвигается предположение о том, что **в киноискусстве иллюзии возникают в результате восприятия неверно отображенных (трансформированных) на плоскости (в изображении) пространственно-временных аспектов действительности.** Подобная исследовательская позиция проясняет феноменальность и основные предпосылки условности киноизображения: оно, как и другие носители визуальной информации, будь-то фреска, живописное полотно, гравюра или же фотография, создает иллюзию. С одной стороны, его основа – это проекция лучей света на двухмерной плоскости экрана. С другой стороны, восприятие зрителя преобразует движение света и тени в узнаваемые образы реальности. Важно, что эти две стороны явления киноизображения становятся предпосылкой при осмыслении трансформации как базового принципа для возникновения условности на экране.

В параграфе 1.2. *«Трансформированная реальность в киноизображении как объект визуального восприятия»* исследуются процессы, ответственные за переработку визуальной информации, в том числе и экранной. Показывается, что восприятие кинообраза зрителем опирается на такие психические процессы

как категоризация, два вида переработки информации (контролируемая и автоматическая), память, внимание и научение. Благодаря данным процессам устанавливается иллюзорный — условный — характер киноизображения и образа, им порождаемого, по отношению к актуальной реальности. В качестве допущения утверждается, **что базовой нормой для данных процессов выступает опыт человека, который был получен в процессе актуального зрительного восприятия действительности.**

Диссертантом отмечается, что определяющее значение для осмысления существа условности в киноизображении приобретают пространственно-временные аспекты, на основании которых воспринимается кинообраз. В психологии обычно выделяют **четыре таких аспекта (признака): очертания объектов, глубина, а также цвет и движение.** Они являются своего рода **«зрительным алфавитом»**, на основе которого **нашим мозгом конструируется образ реальности.** Подчеркивается, что без этих четырех признаков невозможно воспринять, и, следовательно, опознать (осуществить категоризацию) как образы окружающего нас мира, так и их аналоги на экране.

Проведенный анализ базовых механизмов и предпосылок восприятия киноизображения, действующих по отношению к первым фильмам, дает основания утверждать: для того, чтобы массовый зрелищный аттракцион мог преобразоваться в искусство кино и претендовать на столь высокий статус, требовалось время. Зрителям раннего периода кинематографа необходимо было сформировать в своем сознании навык, благодаря которому при просмотре фильма психические процессы протекали бы по модели актуального восприятия человеком действительности.

В параграфе 1.3. *«Порождение условности в киноизображении: объективные и субъективные аспекты трансформации образа реальности»* диссертантом показывается, как в процессе становления искусства кино формировался принцип трансформации: образ действительности на экране может обладать различной степенью конкретности. При этом изображение может быть как максимально реалистичным (кадры хроники), так и, напротив, предельно условным (визуально-пластические эксперименты киноавангардистов). Следовательно, условность киноизображения бывает двух видов: первичной и вторичной.

Утверждается, что первичная условность возникает вследствие изменений, искажений пространственно-временных аспектов снимаемой реальности посредством технологической системы кино. Такая трансформация именуется

объективной. В этом случае образы реальности, видимые зрителем в изображении, *не вступают в противоречие с его повседневным опытом и перерабатываются его сознанием по модели актуального восприятия действительности.*

Тем не менее, и об этом также свидетельствует история кино, режиссер волен трансформировать образ реальности исходя из собственного замысла: изменения могут происходить как перед камерой (постройка декораций, искусственное освещение объекта съемки, модификация внешнего облика персонажа – костюм, грим и т.д.), так и при помощи самого киноаппарата, через подбор объектива, скорости съемки (рапид, цейтрафер) и т.д. В таком случае зритель увидит, что изображенные на экране объекты материального мира, с которыми он знаком из жизни, предстали перед ним в новом преобразованном виде, заставляя его задаваться вопросом: для чего это сделано? Именно так, по мнению диссертанта, проявляет себя *вторичная условность киноизображения, где трансформация образа реальности – его пространственно-временных аспектов, напрямую зависит от субъективной воли режиссера и его творческой группы.*

Подчеркивается, что первичная условность обеспечивает интеграцию технологических процессов киноаппарата с процессами, происходящими в зрительной системе человека. Вторичная же условность становится базисом для более сложных интегративных процессов, обуславливающих в киноизображении подлинно творческое и осмысленное преобразование снимаемого режиссером мира.

Высказывается предположение о том, что режиссер, прибегая к показу на экране субъективно трансформированного в процессе съемки объекта, *стремится таким образом активизировать внимания зрителя, усилить выразительность, эмоциональное воздействие и оригинальность изображения, нарушая сходство изображенных объектов с их реальными прототипами в реальности.* Т.е. он видоизменяет их естественные пространственно-временные аспекты. Для зрителя появление на экране субъективно трансформированного объекта съемки воспринимается как визуальный акцент.

В параграфе 1.4. «Свет как основной фактор трансформации видимого на экране мира» показывается, что с момента возникновения кино до введения звука и цвета киноизображение прошло период интенсивной эволюции своих выразительных ресурсов. Акцентируется внимание на том, что данная эволюция

представляла собой не только изменения в технологическом обеспечении кинематографа и формирование приемов киновыразительности, но также адаптацию общественного сознания – и кинематографистов, и публики – к специфике нового вида искусства и его условности. Весь комплекс психических возможностей человека был включен в этот процесс.

Отталкиваясь от специфики и ресурсов экранного изображения, режиссеры стремились посредством трансформации создавать кинообразы с различной степенью условности (первичная и вторичная). Они могли быть достоверными или недостоверными, но всегда оказывались иллюзией реального пространства, изменяющегося во времени. Основной же фактор порождения иллюзии — луч света, попадающий на объектив камеры, внутри которой и формируется изображение, точно так же, как и на сетчатке глаза. В этом смысле абсолютно прав оператор А.Д. Головня, утверждавший: «всё, что светится, может быть снято киноаппаратом»¹⁰. Осознав такую технологическую данность производства киноизображения, поиски кинематографистов устремились к *эстетическому потенциалу света*: к его способности трансформировать снимаемую реальность. Так начинает складываться теория фотогении, согласно которой свет наделяется творящей, преобразующей силой. Получается, что свет в киноискусстве важен, с одной стороны, в плане распределения его по поверхности естественных или искусственных объектов, которые фиксируются камерой, а, с другой стороны, как *естественный, природный фактор, под воздействием которого формируется общее представление человека об окружающей действительности, и, в частности, сама способность видеть и традиция изображать увиденное*.

В параграфе 1.5. «*Типология ресурсов, трансформирующих пространственно-временные аспекты в киноизображении*», производится дифференциация типов вторичной условности. В основание типологии легла предложенная Р.Л. Грегори классификация оптических иллюзий¹¹, а также разрабатываемая в диссертации гипотеза о том, что за возникновение условности ответственны технологические механизмы, производящие фиксацию изображения на пленке и приводящие к трансформации образа реальности в киноизображении. Сходство же между работой зрительного анализатора

¹⁰Головня А.Д. Мастерство кинооператора. – М.: Искусство, 1965. – С. 70.

¹¹Gregory R.L. Knowledge in perception and illusion. // Phil. Trans. R. Soc. Lond. B. – 1997. – Vol. 352. – P. 1121–1128.

человека и технологической системой киноаппарата, когда его конструкция является своеобразным аналогом зрительной системы, позволяет авторам киноизображения целенаправленно создавать, а зрителям впоследствии видеть на экране, изменения, искажения, «ошибки», производимые посредством технологической системы кино. Позднее на основании таких «ошибок» теория кино пыталась сделать выводы о способности киноизображения зафиксировать трансформированный при съемке мир, где преимущественно преобразованы пространственные его аспекты, в меньшей степени временные.

Первый ресурс связан с тем, как **киноаппарат ориентирован по отношению к снимаемой реальности**. На этом этапе определяется то, как снимаемый объект будет отображаться в пространстве кадра, ограниченного **рамкой**. Расположение объекта в пространстве кадра влияет на масштабное соотношение отдельных частей изображения, а также на установление плана, ракурс и пропорции. Тип вторичной условности, порожденный этим ресурсом трансформации, диссертантом называется **«неоднозначностью»**.

Второй ресурс образуется действием **оптической системы**, так как **от выбора объектива зависит характер оптической передачи** снимаемой реальности. Трансформация на этом этапе будет обусловлена **перспективными и пластическими изменениями и деформациями** пространства в экранном изображении, именно на этом основании диссертантом данный ресурс и тип вторичной условности, им порождаемый, именуется **«искажением»**.

Третий ресурс связан **с работой лентопротяжного механизма**. Именно от его работы зависит **движение** объекта на экране, определяется **темп съемки**, преобразование которого приводит к изменениям **естественного протекания динамических процессов**. Подобная трансформация приводит к возникновению такого типа вторичной условности, который обозначается диссертантом как **«парадокс»**.

И, наконец, четвертый ресурс связан с тем, **как запечатлена внешняя сторона (вид) объекта съемки и пространство, его окружающее**. Здесь важную роль играют **текстура, конфигурация объектов, отражательные свойства поверхности, а также ее тон (цвет)** — качества, через которые передается многообразие снимаемой реальности. Этот ресурс – трансформация и тип вторичной условности – именуется диссертантом **«фикцией»**.

В главе 2. **«Базовые ресурсы трансформации для создания условности»** рассматривается ситуация, когда творческая воля кинорежиссеров при воплощении своих субъективных идей или для усиления в изображении

выразительности приводит к трансформации видимого на экране мира. Такая трансформация (субъективная), как правило, связана с сознательным отходом режиссеров в процессе съемки от сложившихся в кинематографе производственных стандартов (нормативов) съемки. Они, в свою очередь, призваны обеспечивать создание изображения с последующим его восприятием зрителем по модели актуального восприятия действительности, когда кинообраз характеризуется преобладанием в нем первичной условности.

В параграфе 2.1. *«Неоднозначность: трансформация диспозиции объектов и пространства в границах киноизображения»* исследуется первый базовый ресурс трансформации снимаемой действительности и тип вторичной условности, им порождаемый, — «неоднозначность». Диссертант, обобщая данные искусствоведов (Р. Арнхейм, С.М. Даниэль, Н.Н. Волков, А.В. Свешников и др.), осмысливших принципы передачи трехмерного пространства на двумерной плоскости, приходит к выводу о том, что любой кинокадр как целое состоит из двух различных архитектурных конструкций, где **каждый элемент киноизображения имеет две формы: форму, присущую трехмерному объекту (перцептивный уровень), и форму проекции предмета на плоскости (геометрический уровень)**. Геометрический уровень был усвоен в традиции изобразительного искусства и представляет собой **скрытый структурный план, регулирующий взаимоотношения между отдельными объектами и пространством кадра в целом**. Его значимость заключается в том, что он определяет (задает) эталоны восприятия при переработке пространственных аспектов реальности, представленных в киноизображении. При усложнении пространственной диспозиции объектов в кадре **они перерастают в законы композиции**.

Показывается, что от местоположения киноаппарата, а также направления и угла, под которым снимаются предметы, находящиеся перед объективом, во многом зависит то, как зритель воспринимает ту предметную среду, которую он видит в киноизображении. С одной стороны, как следует из анализов фильмов¹²,

¹²«Двести миль под водой, или кошмар рыбака» (реж. Ж. Мельес), «Завоевание полюса» (реж. Ж. Мельес), «Нибелунги: Зигфрид» (реж. Ф. Ланг), «Нанук с Севера» (реж. Р. Флаэрти), «Вампиры» (реж. Л. Фейад), «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» (реж. О. Люмьер, Л. Люмьер), «Выход рабочих с фабрики» (реж. Л. Люмьер), «Площадь Корделье в Лионе» (реж. Л. Люмьер), «Завтрак младенца» (реж. Л. Люмьер), «Конец Санкт-Петербурга» (реж. В. Пудовкин), «Дождь» (реж. Й. Ивенс), «Турксиб» (реж. В. Турин), «Триумф воли» (реж. Л.Ф. Рифеншталь), «Октябрь» (реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров).

от этого зависит соотношение пространственных ориентиров, наличествующих в изображении и визуально выявляемых зрителем через экзоцентрические координаты видимой на экране реальности, с нашими внутренними представлениями о стабильности, о чем свидетельствуют психологи¹³. Потеря стабильности, т.е. отсутствие координат в изображении, будет сопровождаться для зрителя ощущением неоднозначности: ему будет сложно скоординировать свою позицию (зритель сидит перед экраном) по отношению к тому визуальному пространству, что он видит в изображении. С другой стороны, ракурс камеры может быть настолько неординарным, что внешний вид предмета на экране будет представлен с непривычной для нашего повседневного восприятия точки зрения, что естественно приведет к затруднению его категоризации. Мы будем не способны узнавать объект, а значит, возникнут проблемы с осмыслением содержания кадра, и, собственно, того действия, которое в нем происходит. Все эти аспекты, так или иначе, свидетельствуют о том, что *за кардинальной сменой позиции киноаппарата по отношению к снимаемой реальности, последует неоднозначность ее восприятия зрителем.*

В связи с этим становится понятным, почему режиссеры раннего кино, создавая свои произведения, вольно или невольно шли по пути заимствования композиционных законов, сформированных «традицией видеть» в пластических искусствах. Они, работая над освоением средств киновыразительности, подчас интуитивно, пытались воспроизвести на пленке структуры, которые уже являлись частью их зрительного, в том числе художественного, опыта.

В параграфе 2.2. *«Искажение: трансформация пространства в киноизображении оптической системой кинокамеры»* исследуется второй базовый ресурс трансформации снимаемой действительности и тип вторичной условности, им порождаемый, — «искажение». Диссертантом показывается, что от выбора кинообъектива во многом зависит то, как будет выглядеть пространство на экране: форма предметов, соотношение между ними и фоном, динамика движущихся объектов, а также перспектива, глубина, резкость, экспозиция изображения и т.д.

Осмысляя оптические свойства кинокамеры, режиссеры и операторы на практике установили, что из набора «штатной» кинооптики, а в немом кино такой комплект состоял из объективов с фокусным расстоянием 28, 35, 40, 50 и

¹³Барабанщиков В.А., Белопольский В.И. Стабильность видимого мира. – М.: Инст. псих. РАН, 2008. – 300 с.

75 или 80 мм, именно объектив 50 мм максимально передает изображение в привычных для человеческого зрения соотношениях, практически не искажая пространственно-временные аспекты снимаемой реальности. Отклонение же от этого производственного стандарта, позволяло операторам строить выразительные композиции, изменяя привычные представления о процессах, которые происходят в реальном мире.

Из анализа фильмов¹⁴ видно, что ресурсы оптической системы кинокамеры позволяют диаметрально противоположно работать с трансформацией снимаемой реальности. С одной стороны, из-за схожести строения объектива киноаппарата со зрительной системой человеческого глаза создается предпосылка для передачи в киноизображении образа реальности таким, каким мы видим его в процессе актуального восприятия действительности. С другой стороны, все те же ресурсы трансформации дают возможность преобразовывать пространство, которое было перед объективом камеры в момент съемки, производя его «оптическую интерпретацию»¹⁵. В результате подобной субъективной трансформации зафиксированный в киноизображении образ в буквальном смысле будет характеризоваться *гиперболизацией тех пространственно-временных аспектов, которые составляют его «ткань»*. При этом в большей степени такие преобразования скажутся на *глубине* изображенного на экране пространства (она становится гипертрофированно выраженной или вовсе нивелируется), на видоизменении *очертаний и форме объектов*. В итоге на экране возникает их *гротескная передача*. Или же очертания объектов могут размываться или вовсе исчезнуть, и тогда для зрителя теряется способность их четкого видения.

Движение объектов по глубине в пространстве кадра будет либо убыстряться, как в случае с широкоугольной оптикой, так и практически становиться незаметным, создавая ощущение, что движущийся на самом деле объект остается на одном и том же месте, как это происходит в случае с длиннофокусной оптикой.

¹⁴«Старое и Новое» (реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров), «Да здравствует Мексика!» (реж. С. Эйзенштейн, Г. Александров, Н. Орлов), «Михаэль» (реж. К.Т. Дрейер), «Морская звезда» (реж. М. Рэй), «Эльдорадо» (реж. М. Л'Эрбье), «Тысяча вторая хитрость» (реж. Е. Бауэр), «Падение Дома» (реж. Д.С. Уотсон, М. Уэббер), «Безумие доктора Тюба» (реж. А. Ганс), «Арсенал» (реж. А. Довженко), «Ветер» (реж. В. Шестрем).

¹⁵Нильсен В.С. Изобразительное построение фильма: Теория и практика операторского мастерства. – М.: Кинофотоиздат, 1936. – С. 26.

Изменения скажутся и на *тональных* характеристиках снятых объектов, когда градация оттенков минимизируется, создавая контрастные соотношения фигуры и фона в кадре; при этом пространство кадра утрачивает глубину и становится плоскостным. ***Со стороны зрителя такие проявления вторичной условности будут идентифицированы как явные искажения, воспринимаемые, скорее, как дефекты изображения или своеобразная патология зрения.***

В параграфе 2.3. «*Парадокс: трансформация темпоральных аспектов снимаемой реальности в киноизображении*» исследуется третий базовый ресурс трансформации снимаемой действительности и тип вторичной условности, им порождаемый, — «парадокс». Еще на начальном этапе развития кинематографа было осознано, что восприятие киноизображения, и, в частности, иллюзия движения объекта на экране, во многом зависит от скорости и последовательности чередования кинокадров. В практике немого кино наиболее употребляемой считалась скорость 16 кадр/с, предложенная братьями Люмьер и затем коммерчески растиражированная фирмой «Гомон». С приходом звука производственным стандартом стала скорость 24 кадр/с.

Диссертант показывает, что ***наличие подобного стандарта скорости съемки и проекции киноизображения присуще первичной условности. Отклонение*** же от норматива, осуществляемое посредством ***обратной съемки, ускоренной съемки (рапида), замедленной съемки (цейтрафера) и остановки съемки, обеспечивает появление вторичной условности.***

Из анализа фильмов¹⁶ становится очевидным, что в основе восприятия экранного времени лежит фактор движения. Показ на экране движущихся предметов происходит через определенный интервал, т.е. оно имеет начало и конец. Таким образом, восприятие времени на экране зависит от количества событий, представленных в изображении через начало движения объекта и его завершение. Важно, что в ***киноискусстве время – пространственно: зритель выводит временный порядок событий, видя, какая последовательность имеет смысл причинного порядка этих событий.*** Если данный порядок в

¹⁶ «Антракт» (реж. Р. Клер), «Золушка» (реж. Ж. Мельес), «Игра световых отражений и скоростей» (реж. А. Шометт), «Кино-Глаз» (реж. Д. Вертов), «Падение Дома Эшеров» (реж. Ж. Эпштейн), «Предполуденный призрак» (реж. Г. Рихтер), «Простой случай» (реж. В. Пудовкин), «Путешествие Гулливера в страну лилипутов и в страну гигантов» (реж. Ж. Мельес), «Раковина и священник» (реж. Ж. Дюлак), «Олимпия» (реж. Л. Рифеншталь).

точности воспроизводит процессуальность, свойственную действительности, то условность в изображении будет первичной. Ведь, как верно отмечал И. Рок, «иллюзия движения настолько сильна, что ее невозможно отличить от настоящего движения»¹⁷. Если же на экране произойдет нарушение такого порядка – его трансформация, – тогда зритель увидит парадокс как тип вторичной условности киноизображения. Такая субъективная трансформация протекающих во времени *динамических процессов на экране*, с одной стороны, может приводить к убыстрению или замедлению движения, его остановке, разложению на аналитические фазы, обращению хода событий вспять. С другой стороны, при помощи прерывания съемки или обратной отмотке ролика с повторным экспонированием обнаруживается потенциал *изменений в киноизображении не только движения, но и других пространственно-временных аспектов действительности*, посредством чего становится возможным появление или исчезновение объектов, смена их локализации, многократные экспозиции, наплывы, масштабирование и пр. кинематографические приемы.

В параграфе 2.4. «Фикция: трансформация внешних характеристик объектов и пространства в киноизображении» исследуется четвертый базовый ресурс трансформации снимаемой действительности и тип вторичной условности, им порождаемый, — «фикция». Диссертантом показывается, что в этом случае трансформация происходит *посредством методов, которые приводят к созданию в киноизображении естественных/искусственных объектов и среды их окружающей*. Такие методы подразделяются на две группы, обеспечивающие разный визуальный эффект. К первой группе относятся способы, позволяющие *имитировать/воспроизводить на экране естественные условия, присущие реальности* (освещение, погодные явления, пиротехнические эффекты, декорация, грим, костюм и т.д.). Вторая группа состоит из технологий, благодаря которым *создаются искусственные, зачастую вымышленные и не существующие в действительности вещи, предметы, существа, а также окружение, в котором они находятся*, и являющиеся, по большому счету, результатом воображения – *вымысла* – автора фильма, *т.е. фикцией*. Ф. Леже считал данный ресурс трансформации действительности базовым для киноискусства. Он так писал об этом: «Настоящее

¹⁷Рок И. Введение в зрительное восприятие: В 2 кн. Кн. 1. – М.: Педагогика, 1980. – С. 213.

кино – это изображение объекта, совершенно неизвестного нашим глазам, объекта, который может волновать, если уметь его представить»¹⁸.

Диссертант, опираясь на разработанную психологом Дж. Гибсоном теорию экологической оптики, описывающей окружающий мир в виде триады: **среда – вещество – поверхность**, показывает на примере анализов фильмов¹⁹, что режиссеры и их творческая команда имеют возможность, с одной стороны, **подражать реальности, в точности передавая естественные характеристики среды — вещества — поверхности, с другой стороны, создавать ее новый (искусственный) – ранее не существующий – образ**. Это приводит к субъективной трансформации пространственно-временных аспектов: изменение освещения в кадре будет сопровождаться ощущением противоестественности среды (**преобразуется или вовсе пропадает глубина пространства**); модификация внутренней структуры вещества приведет к видоизменению формы у наблюдаемого объекта (**искажутся очертания**), а с трансформацией внешней оболочки предмета (**текстуры**) возникнет новое качество поверхности, которое ей несвойственно (**фактура**).

Основная цель данного ресурса трансформации – добиться полной натуралистичности видимого на экране искусственного пространства, не вступающего в противоречие с фотографической природой киноизображения, когда зритель не может визуально отличить материализовавшийся вымысел – фикцию – от реальности. Думается, что **мимикрия искусственного под естественное – это главная визуальная составляющая (атрибут) фикции**, благодаря которой мы, сталкиваясь с ней, воспринимаем ее на экране как нечто подлинно существующее в реальности, хотя наши знания о мире говорят нам об обратном. В этом случае в изображении возникает вторичная условность, и вымышленный – несуществующий в природе объект, шире пространство, – станет заметным зрению.

В Главе 3. «О связи вторичной условности киноизображения с творческой индивидуальностью режиссера-автора» подробно анализируются канонические для кинематографа примеры работы режиссеров,

¹⁸Léger F. Fonctions de la peinture. – Paris: Gonthier, 1965. – P. 163.

¹⁹«Аэлита» (реж. Я. Протазанов), «Голем» (реж. П. Вегенер, Х. Галеен), «Кабинет доктора Калигари» (реж. Р. Вине), «Кабирия» (реж. Д. Пастроне), «Метрополис» (реж. Ф. Ланг), «Нетерпимость» (реж. Д.У. Гриффит), «Путешествие на Луну» (реж. Ж. Мельес), «Рождение нации» (реж. Д.У. Гриффит), «Шинель» (Г. Козинцев, Л. Трауберг), «Фауст» (реж. Ф.В. Мурнау).

кинопроизведения которых являются шедеврами – классикой киноискусства. Все анализы выполнены по форме однотипно для того, чтобы очевиднее и ярче проступил фактор субъективности режиссеров-авторов как в сфере их творческих идей и режиссерских концепций в конкретных картинах, так и области выразительных приемов, воплощающих в киноизображении тот или иной тип вторичной условности. Структура анализов такова: 1) положения кинематографистов-практиков и исследователей, считающих этот фильм одним из шедевров в искусстве кино; 2) описание творческих и художественных задач, которые ставил перед собой режиссер; 3) понимание этих творческих задач с позиций как теории кино, так и с точки зрения других научных дисциплин, исследующих природу и закономерности визуальных образов, преимущественно их восприятия и понимания (психология сенсорно-перцептивных процессов, когнитивная психология, теория изобразительного искусства); 4) анализ экранного воплощения и режиссерской работы над ним для того, чтобы осмыслить ресурсы трансформации снимаемого мира и возникновение того или иного типа вторичной условности.

В параграфе 3.1. «*Трансформация как средство поэтизации снимаемой реальности (Р. Флаэрти. «Человек из Арана»)*» диссертантом показывается, что Флаэрти в основном используется такой тип вторичной условности как **неоднозначность**, позволивший ему трансформировать документально снимаемую натуру острова и его обитателей для **поэтизации образов больших пространств в киноизображении**: моря, скалистого побережья, неба – стихий, окружающих человека.

В параграфе 3.2. «*Трансформация образа человека на крупном плане (К.Т. Дрейер. «Страсти Жанны д'Арк»)*» диссертант обнаруживает, что Дрейер, опираясь на иконографическую традицию, осваивает **психологические ресурсы крупного плана**. Режиссер открывает и разрабатывает приемы трансформации, необходимые для возникновения **искажения** как одного из типов вторичной условности для усиления психологизма в подаче образа главной героини и трактовке ее личности как святой-мученицы.

В параграфе 3.3. «*Техницизм как основной принцип трансформации жизни на экране (Д. Вертов. «Человек с киноаппаратом»)*» диссертантом показывается, что Вертов массивно экспериментирует в фильме с таким типом вторичной условности, как **парадокс**. Благодаря ему режиссер трансформирует документально снятые города и течение жизни в них для

создания образа *кардинально измененного видимого мира* с позиций разработанной им машинно-технической концепции зрения.

В параграфе 3.4. «Условная трактовка цвета как фактор трансформации реальности (С. Эйзенштейн. «Иван Грозный»)» диссертант обнаруживает, что Эйзенштейну в цветовом эпизоде «Пир в Александровой слободе» на основании таких типов вторичной условности, как **фикция и неоднозначность**, удается создать экспрессивную фреску, работающую на *символическую концепцию цвета* на экране.

Суммируя результаты анализов, раскрывающих технологические, психологические, творческо-концептуальные возможности условности в киноизображении, диссертант делает выводы: и Флаэрти, и Дрейер, и Вертов, и Эйзенштейн использовали ресурсы вторичной условности и четырех ее типов для создания на экране таких объектов и таких изменений, происходящих с ними, которые *в реальности наблюдать (увидеть) невозможно*. Тем самым они стремились обогатить восприятие зрителя и передать субъективные авторские мысли и чувства относительно создаваемого и преобразованного средствами художественной выразительности (трансформации) мира на экране.

В Заключение подводятся итоги исследования.

Проведенное исследование показывает, какой фундаментальной проблемой для современной теории кино является киноизображение и его специфика, как много еще наличествует лакун в понимании того, как взаимодействуют между собой технологические аспекты его порождения, кинообраз материального мира на экране, творческие интенции авторов фильма и, собственно, художественные аспекты показываемой в фильме действительности – независимо от того, вымышленная она, как в игровом кино, или подлинная, как в документальном. Кроме того, комплексный подход к осмыслению киноусловности обнажил еще один принципиальный вопрос, который всегда был болезненным для мысли о кино: это восприятие кинообраза, его опытный характер, что обуславливает исторически непростой характер адаптации зрителей к специфике киноизображения и, в конечном итоге, к специфике искусства кино.

Эта специфика во многом порождается условным характером киноизображения. Анализ же связей между технологической системой «камера – пленка – проектор – экран», без которой невозможно получение киноизображения, с психологической «глаз – мозг», обеспечивающей

восприятие и смысловую переработку киноизображения, показывает, что понятие «условность», по существу, является синонимом понятия «иллюзия». Экранные образы реальности в фильме оказываются со стороны технологии их порождения оптической интерпретацией того, что в период съемки было запечатлено объективом камеры. Восприятие зрителя закономерно обнаруживает в киноизображении как сходство экранных образов с реальными объектами, так и разнообразнейшие несоответствия им.

Важнейшей для нас задачей было обнаружение принципа, посредством которого в экранной проекции происходят изменения, искажения, деформации снимаемых объектов при работе творческой группы над фильмом: то есть, как практически происходит возникновение качества условности в киноизображении. Тем самым понятие «условность» обретает прикладной – киноведческий – смысл. Трансформация как инструментальный фактор ее порождения понимается нами как ***базовый принцип преобразования пространственно-временных аспектов материального мира***. Благодаря этому принципу происходит формирование технологической системой изначально изображения (на этапе создания фильма), а в конечном итоге кинообраза реальности, воспринимаемого зрителем (в процессе просмотра фильма). Условность же киноизображения понимается нами как ***новые качества, обретаемые экранной (иллюзорной) реальностью и позволяющие ее отличать от реальности подлинной***. Эти качества – различия – формируют два вида условности: первичную и вторичную. Первичная условность носит онтологический характер, обеспечивая специфику кино как вида искусства. Вторичная условность носит стилеобразующий характер, позволяя реализовать в фильме авторское видение мира. Выявленные четыре типа вторичной условности (неоднозначность, искажение, парадокс и фикция) становятся потенциалом для создания безграничного множества самых разнообразных образов реальности на экране.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России

1. Мыльников Д.Ю. Свет как выразительный прием в фильме Й. Ивенса «Дождь». / Д.Ю. Мыльников. // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – №3 (32). – С. 125-128. (0,5 а.л.)
2. Мыльников Д.Ю. Условность киноизображения в документалистике: история формирования предпосылок художественности. / Д.Ю. Мыльников. // Вестник РГГУ. – 2017. – №2 (8). – С. 144-149. (0,35 а.л.)
3. Мыльников Д.Ю. «Кино-Глаз»: концепция условности в документалистике Дзиги Вертова. / Д.Ю.Мыльников. // Вестник ВГИК. – 2017. – №2 (32). – С. 34-44. (0,5 а.л.)

Статьи, опубликованные в других изданиях

4. Мыльников Д.Ю. Один кадр абсолютного кино, или преображенное бытие в фильме А. Довженко «Земля». / Д.Ю.Мыльников. // Киноискусство и кинозрелище: сб. статей. в 2 ч. / [ред.-сост.: доктор философских наук, профессор А.Л. Казин]. – Ч. 1: Искусство как зрелище. – СПб.: РИИИ, 2011. – С. 162-176. (1 а.л.)
5. Мыльников Д.Ю. Композиция кадра и ее связь с иконографической традицией. / Д.Ю. Мыльников. // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания. в 2 ч. / [ред.-сост.: О.В. Колганова; отв. ред. И.В. Мациевский]. – Ч. 1. – СПб.: РИИИ, 2015. – С. 152-162. (1 а.л.)
6. Мыльников Д.Ю. Трансформация снимаемой реальности как авторская позиция режиссера-документалиста: психологический и визуально-стилистический аспекты. / Д.Ю.Мыльников. // Временник Зубовского института. – 2015. – №2 (15). – С. 105-132. (1,5 а.л.)