

Психофизические аспекты работы фильма со зрителем

Свердликова Мария Марковна

Студент (бакалавр)

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Философский факультет, Москва, Россия

E-mail: Sverdlikova@gmail.com

Мы предлагаем сосредоточить внимание на анализе отношений между субъектом и воспринимаемым им кинопроизведением с целью выявления специфических черт этих отношений. Проведение такого рода анализа делает возможным понимание кино как явления, отличного от других видов искусства, и получение более глубокого представления о его природе. Показать, что именно в специфике зрительского восприятия содержится главная отличительная черта кинематографа, - наша главная цель.

Для более наглядного представления своего подхода мы предлагаем рассмотреть конкретное кинопроизведение - фильм Алена Ренэ «Хиросима, любовь моя». Мы не ставим перед собой задачу выявить особенности творчества режиссера в целом или дать глубокий анализ этого фильма - он интересует нас исключительно как иллюстрация механизмов работы режиссера со зрителем. В силу этого, наша задача - выделить наиболее яркие с точки зрения кинематографической специфики фрагменты фильма и попытаться вычленив максимум информации для зрительского восприятия, которая содержится в них, проанализировав, *что* в той или иной последовательности кадров заставляет зрителя реагировать определенным образом.

Что является важным при предлагаемом нами анализе произведения? Мы предлагаем сосредоточиться на специфически кинематографических характеристиках, поэтому сюжету и тому, как автор добивается той или иной реакции зрителя, играя на сюжетных поворотах, не будет уделено пристального внимания, несмотря на то, что это является достаточно важным инструментом управления восприятием. Знание, стимулированное воображение всегда вторичны при просмотре фильма, и важно отметить, что первичными тут всегда будут эмоциональная реакция, эмпатия. [1] Как фильм вызывает ту или иную эмоциональную реакцию? В этом контексте важно, что он симулирует движение зрителя и управляет этим движением, задает направление и характер нашего взгляда (хотя не имеет возможности контролировать движение глаз), положение, с которого мы можем наблюдать за происходящим, играет с темпом зрительского «присутствия» в пространстве фильма, с дистанцией между нами и изображаемым - все это достигается при помощи т.н. «познающих жестов камеры». [2] Важно отметить, что у зрителя всегда есть интуитивное чувство аналогии между движением камеры и естественными движениями головы и тела - в силу этого отклонение в нужный момент от привычной траектории человеческого движения позволяет режиссеру управлять эмоциями зрителя. Взаимоотношение фигуры и фона на экране также могут быть использованы как инструменты воздействия на зрителя: при недостаточном акценте на окружающую героев обстановку у наблюдателя интуитивно возникает чувство дискомфорта в силу сложности встраивания себя в пространства кадра. То же самое имеет место и при слишком быстрой смене локаций в фильме: когда наблюдателю не предоставляют возможности сориентироваться в окружении. В этом контексте может иметь значение выбранная режиссером техника монтажа, определяющая характер смены кадров. [1]

В качестве одного из фрагментов мы предлагаем проанализировать начальные сцены фильма. На наш взгляд, в них достаточно наглядно представлено то, как режиссер играет с нашим восприятием. Здесь сцены переплетенных обнаженных тел перемежаются с рас-

сказом женщины о ее посещении города Хиросима. Сюрреалистичность первых кадров, в которых зритель, максимально приближенный к изображенному, в то же время не имеет возможности разобрать, что происходит на экране: то ли это тела, покрытые снегом, то ли это песок или земля, то ли еще что-то, что невозможно конкретизировать, плавно перетекает в уже вполне реалистичное изображение двух обнаженных тел, причем очень крупным планом и, что важно, достаточно медленное - камера показывает нам едва движущиеся руки, плечи, за счет чего акцент выносится даже не столько на любовный акт, сколько на максимально приближенное изображение тела: нам не дают возможности увидеть лица и понять, что закадровый разговор происходит вообще между этими людьми - нам просто показывают переплетенные тела, порой просто замершие перед неподвижной камерой (то, что она при этом неподвижна, тоже важно: это просто фиксация, наблюдение, без побуждения зрителя к чему-то большему).

Далее крупные планы тел перемежаются с документализированным по своей манере изображением: камера показывает нам статичные изображения больницы и музея снаружи, затем медленно вводит внутрь, проводя по коридорам и вдоль замерших людей, смотрящих в объектив - за счет всего этого создается эффект документальной съемки, некоего свидетельства, который нарушается вкраплением кадров с обнаженными телами. Сцены в музее Хиросимы сопровождаются веселой музыкой, что контрастирует с содержанием и снова нарушает заданное вначале ощущение документальной съемки - нет здесь и документально точного изображения экспонатов - камера блуждает, имитируя осматривание, характерное для обычного посетителя. Потом появляются и документальные кадры военного времени, на которых изображены последствия взрыва в Хиросиме - страшные и неприятные, контрастирующие с последующим изображением «исцеленной» Хиросимы, которую показывает нам режиссер на протяжении дальнейшего времени. Здесь много панорамных изображений города, показанных с разных точек. Статичная фиксация камерой улиц города чередуется с медленным «осматриванием» и с достаточно быстрым «проездом», когда имитируется передвижение по городу на транспорте: камера как будто помещена на руль велосипеда, или на лобовое стекло автомобиля, на котором зритель едет по дорогам Хиросимы.

Таким образом, режиссер с первых кадров уже дает возможность прочувствовать Хиросиму со всех возможных позиций: и смотря на нее откуда-то сверху, когда открывается широкий вид на весь город (непривычный для зрителя вид), и гуляя по ней как осматривающийся по сторонам пешеход, периодически всматривающийся в мелкие растения, и видя быстро проносящиеся мимо дороги и улицы, остающиеся позади едущего на транспорте. Закадровый рассказ женщины о городе сменяется неожиданным обращением на «ты». Однако нам снова не дают понять: продолжает ли она говорить о городе, или уже обращается к мужчине? Повторяющееся снова изображение тел еще больше усиливает заданную с самого начала дихотомию: город и человек. Панорамные планы города и детализированное внимание к человеческому телу с первых минут заставляют нас представить себе два полюса, которые режиссер в свою очередь принуждает проникнуть друг в друга. В этих кадрах задается один из основных мотивов последующего киноповествования, причем задается не словами персонажей, точнее, не ими в первую очередь, ибо эта мысль не проговаривается, но сочетанием всех этих факторов: и рассказа женщины о Хиросиме, с последующим переходом на «ты», и сочетания разноплановых изображений города с интимными сценами.

Тема слияния города и человека, поднятая здесь, намного красноречивее задается визуальными средствами, чем она могла бы быть поднята в разговоре персонажей. Конечно, как уже было отмечено, речь здесь тоже имеет большое значение, но она здесь лишь один

из инструментов создания образа.

Таким образом, мы рассмотрели выбранный фрагмент фильма и проанализировали кинематографические средства, которые использовал режиссер для управления зрительным восприятием.

Источники и литература

- 1) 1. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ./Общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Логвиненко. – М.: Прогресс, 1988
- 2) 2. Жинкин Н.И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. – Сб. – Вып.2. – М.: Искусство, 1971. – С.214-254.