



Изменение восприятия экранного изображения – современные тенденции

Н.Г. Косенкова

кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются изменения процесса восприятия, обусловленные влиянием способов воспроизведения экранного изображения. Проводится анализ факторов, влияющих на процесс восприятия художественного произведения. Особое внимание уделяется телевидению и привносимым им изменениям и, как следствие, изменению отношения к реальности и трансформации представления человека о действительности. Появление и развитие новых технологий влечет за собой не только изменение восприятия, но и мировоззрения, сопряженное с изменением системы ценностей современного зрителя.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

восприятие,
экранное
изображение,
кино, фотография,
телевидение,
техника, фильм

Технические искусства и изменение восприятия

Одной из ключевых проблем, стоящих перед представителями разных областей науки, является исследование восприятия. Интенсивное развитие средств массовой информации, появление новых способов воспроизведения экранного изображения повлекли за собой актуализацию потребности в изучении психологических проблем, связанных с воздействием способов организации информационных потоков на сознание и психику человека, на его поведение, образ мышления и мировоззрение.

Новые искусства – фотография и кино – являются по своей природе техническими искусствами. Их появление способствовало изменению восприятия и мировоззрения благодаря возможности исключения человека из процесса репродуцирования действительности. Ж. Делез подчеркивал, что результатом расширения перцептивного опыта, включающего новые пласты реальности, является разрушение единого и однородного поля «общечеловеческого восприятия» [7]. По мнению исследователя, киноверсия реальности представляет большую ценность для современного человека, поскольку она свободна от технического вмешательства в силу того, что данная версия действительности испытывает максимальное влияние техники.

Техническая природа кинематографа и фотографии стала основой изменения восприятия, расширения сферы видимого, включения в нее новых объектов, изменения представления человека о действительности и отношения к миру. Новые искусства, по словам Деллюка, являются одновременно порождением машины и человеческого духа, обладают внутренней взаимообусловленностью выразительных средств и интенсивным развитием технических возможностей.

Способы воспроизведения экранного изображения и их влияние на восприятие

Некоторые исследователи отождествляют телевидение и кино, не признавая существования проблемы демонстрации кинофильма на телеэкране и отрицая специфические характеристики, присущие кинематографу и телевидению. Вместе с тем телефильм ориентирован на другую форму воспроизведения и восприятия, отличную от кинематографа, в связи с чем он должен строиться на основе иной, чем кинофильм, структуры, обуславливающей интеграцию в телепрограмму. Таким образом, можно выделить специфические характеристики телевидения, наиболее важными из которых являются программность, эффект присутствия, специфическое качество документальности телеизображения, импровизационность, интимность, сокращение дистанции восприятия.

Подобные характеристики телевидения, составляющие его специфику и отличающие его от кино, оказали существенное влияние на восприятие и мировоззрение.

Еще одной характеристикой, составляющей специфичность телевидения, является динамика пространственных и временных характеристик, определяющая свойство репродуктивности телевидения. Телевидение смогло не только присвоить время и пространство фиксируемого события, но и документализировать пространство и время аудитории.

Вместе с тем необходимо отметить, что при демонстрации фильма на телеэкране происходит снижение качества воспроизведения, утрата множества светотональных оттенков при проекции не только черно-белой ленты, но и цветного фильма, снижение четкости изображения. В тех случаях, когда данные элементы несут значительную смысловую нагрузку, утрата выразительности влечет за собой изменение трактовки фильма.

Кинофильм, воспроизводимый на телевизионном экране, теряет одну из важнейших эстетико-психологических опор – групповой характер восприятия – и претерпевает сложную

«перекодировку», связанную с утратой в большей степени своей выразительности и включенностью в телевизионную программу.

Фотография и телевидение

При рассмотрении специфики способов воспроизведения экранного изображения и их влияния на восприятие, необходимо отметить развитие тенденции, возникшей вместе с появлением фотографии и достигшей своего пика в связи с возникновением цифровых фотокамер, их интеграции в мобильные телефоны и лавинообразному распространению портативных фотокамер. Парадоксальным образом эта тенденция послужила дальнейшей экспансии телевидения. Однако при более детальном рассмотрении эта парадоксальность оказывается закономерной. Повсеместное распространение фотокамер трансформировало процесс восприятия мира в процесс поиска и присвоения объектов фотографирования, заключенных в рамку экрана мобильного телефона, помещающегося на ладони, с одной стороны – уменьшив изображение до минимума, а с другой – интенсифицировав чувство собственности: теперь мир, его объекты буквально «помещаются в кармане».

Фотосъемка, не ограниченная необходимостью учитывать расход пленки и максимально облегченная за счет новых технологий, превратилась в игру, а также в своего рода процесс подглядывания за объектами мира. Очевидно, что волна всевозможных реалити-шоу, захлестнувшая телевидение и предоставлявшая возможность подглядывания за жизнью участников подобных проектов, была вызвана данной тенденцией и предвосхищала рост популярности интегрированных в телефоны фотокамер.

Дистанция между зрителем и объектом сократилась до минимума. Владелец портативной фотокамеры с помощью нажатия одной или двух клавиш мобильного телефона получил возможность включать в свой портативный фотоальбом, помещающийся в кармане, такие объекты, которые его раньше вряд ли бы заинтересовали. С помощью новых технологий, максимально облегчающих процесс фотографирования, по сути сводящих фотографирование к игре, новые объекты привлекли внимание и стали предметом коллекционирования. Современные технологии, появление портативных фотокамер, интегрированных в телефон, позволили перейти к коммуникации посредством фотоизображений. Вездесущность изображения, отмеченная Р. Бартом [3] и С. Зонтаг [14], приводит к созданию особого метаязыка изображений, трансформируя восприятие и мировоззрение. Не случайно развитие подобной тенденции тесно связано с телевидением, послужившим своего рода предпосылкой к возникновению

данной ситуации. Именно мозаичность телевидения, связанная в том числе с такой базовой его характеристикой, как программность, послужила одним из краеугольных камней фундамента, на котором строится данная тенденция.

В настоящий момент на китайском телевидении организованы съемки первого телесериала под названием «Свидание» для мобильных телефонов. Новой форме телевидения прочат радужное будущее, несмотря на минимальный размер экрана, не позволяющий не только разглядеть детали, но и, вероятно, не всегда дающий возможность идентифицировать героев подобного телесериала.

Так, у данной тенденции появляется еще одна грань, вступающая в противоречие с характеристикой телевидения, выделенной В. Саппаком, – максимальной качественностью [9]. Фотосъемка с помощью портативной фото- или видеокамеры, интегрированной в мобильный телефон, превращается в игру, при этом технические параметры данных устройств на современном этапе предоставляют возможность создания изображения минимального уровня качества. На первый план выходит задача коллекционирования, присвоения объекта. Если многие исследователи отмечают, что кинофильм, показанный по телевидению, является лишь бледной копией, то с чем можно сравнить телесериал, показанный на экране мобильного телефона?

Необходимо отметить еще один существенный аспект проблемы, обусловленной возникновением новых технологий. С помощью цифровых фото- и кинокамер можно создавать и серию снимков, фиксирующих движение и изменение объекта, а также видеофильм. Таким образом, благодаря современной технике происходит еще более тесное объединение фото, видео и кино, вместе с тем создание изображений превращается в игру.

Воздействие экранного изображения на восприятие

Рассмотрение проблемы экранного изображения позволяет выделить два существенных направления воздействия, оказываемого экранным изображением на восприятие, – техническое и содержательное, смысловое. Эти направления в значительной степени определяются способом воспроизведения экранного изображения, что обуславливает важность рассмотрения вопроса о специфике данных способов для решения поставленных в данном исследовании задач.

Отмечаемый многими теоретиками переход к новому типу восприятия, трансформация восприятия, совершившаяся благодаря сведению к минимуму субъективности, присущей изображениям

периода до появления фото, стал первым этапом развития новой тенденции в истории искусств. Технический процесс изменил восприятие не только за счет возможности использования новых выразительных средств, возникших вместе с фотографией и кинематографом, но и за счет расширения сферы восприятия, введения в нее ранее недоступного, что обусловлено самим существом техники, если рассматривать технику с позиции, предложенной М. Хайдеггером: «Техника не простое средство. Техника – вид раскрытия потаенности. Если мы будем иметь это в виду, то в существе техники нам откроется совсем другая область. Это – область выведения из потаенности, осуществления истины» [12; стр. 225].

Именно это сущностное свойство техники имеет в виду Р. Барт, говоря о фотографическом шоке, связанном как с пунктуом фотографического изображения, так и с раскрытием надежно скрытого, спрятанного от глаз, исключаемого из сферы воспринимаемого или спрятанного в бессознательном [3].

Анализируя проблему взаимодействия искусства и техники, О. Аронсон пишет: «Парадокс заключается в том, что кино – это не просто особая техника представления, но это такая техника, которая (как и фотография) вводит ситуацию репродуцирования реальности, то есть является в каком-то смысле техникой самого представления. Причем эта техника оказывается машинной. Механическое начало в кино становится крайне значимым: повтор видимой реальности оказывается для нашего восприятия фактом более существенным, нежели пиетет в отношении искусства. Как показали еще Беньямин и Кракауэр, кино как иной способ представления меняет само представление об искусстве» [2; стр. 234].

Таким образом, анализ проблемы воздействия экранного изображения на восприятие включает в себя два аспекта – технический и смысловой, взаимообуславливающие и взаимодополняющие друг друга. По мере развития технического компонента происходит трансформация смыслового. Развитие техники, ее усовершенствование позволяют расширять сферу объектов, доступных для восприятия, причем зачастую именно необходимостью введения новых объектов или необычностью их отображения продиктовано развитие технического компонента. Например, необходимость изображения движения доисторических существ с новой степенью достоверности в фильме С. Спилберга «Парк юрского периода» послужило толчком для развития техники компьютерной обработки изображения и сведения использования широко применявшихся ранее моделей к минимуму.

Исследователями проблем кино и телевидения отмечается тот факт, что технические искусства в наши дни выдвигаются в центр

художественной культуры. Например, М.Н. Афасижев, отмечая неравномерность в развитии видов искусства и выдвижение в период научно-технической революции на первый план кинематографа и телевидения, пишет: «В настоящее время таким видом искусства все больше и больше становятся так называемые технические искусства – кино и телевидение, которые оказывают огромное по своим масштабам воздействие на публику» [13; стр. 185].

Рассмотрение специфики кино, телевидения и видео как основных каналов воспроизведения и распространения экранного изображения позволит выделить характеристики, оказывающие наиболее существенное влияние на восприятие.

Факторы, влияющие на процесс восприятия художественного произведения

Р. Арнхейм заостряет внимание на исторической обусловленности визуальных норм, отмечая, что произведения искусства по-разному оцениваются различными поколениями, так как «каждое поколение смотрит на мир новыми глазами. Здесь невольно напрашивается вопрос, как это может быть, ведь работа художника остается такой, какая она есть, и, следовательно, выражает одни и те же идеи, кто бы ни смотрел на нее. Восприятие, однако, это не механическое поглощение стимулов» [1; стр. 304].

Среди причин, вызывающих подобное явление и непосредственно влияющих на результат встречи зрителя с произведением искусства, необходимо учитывать в первую очередь культурные, а также психологические, социальные и философские факторы, определяющие как установки зрителя, так и весь предшествующий опыт, неизбежно активизирующийся в памяти при встрече с произведением искусства. Таким образом, Арнхейм выделяет культурные и индивидуальные детерминанты зрительного опыта, оказывающего непосредственное воздействие на эволюцию восприятия.

Подобную точку зрения разделяет и Л.С. Выготский. Акцентируя двойственность природы восприятия, он пишет: «Трудность заключается не в том, чтобы показать, что пользование произведениями искусства в каждую эпоху имеет свой особый характер, что «Божественная комедия» в нашу эпоху имеет совершенно не то общественное значение, что в эпоху Данте, – трудность заключается в том, чтобы показать, что читатель, находящийся и сейчас под воздействием тех же самых формальных эмоций, что и современник Данте, по-иному пользуется теми же самыми психологическими механизмами и переживает «Божественную комедию» по-иному» [6; стр. 62].

Л. Трауберг также акцентирует важность проблемы восприятия фильма на разных временных этапах: «Кино – самое важное из искусств. И самое – быстро стареющее. Кинематограф лишен прошлого. Оно – в архивах, в фильмотеках. И если бы даже извлекли оттуда, показали бы фильм двадцатых годов, он озадачил бы зрителей. Может быть, они не смеялись бы над ним, как хотели бы в 1927 году, глядя ленты с участием Веры Холодной (отдаленной только десятилетием!), но наверняка удивились бы: «А чем, собственно, восторгались деды?» (Конечно, как во всяком правиле, имеются исключения.)» [10; стр. 26].

Данное обстоятельство подчеркивает и Р. Клер: «В 1925 году... программа киносеанса, состоявшая из «Безрадостной улицы», «Антракта» и «Пяти минут довоенного кино», заставила весь Париж сбежаться в маленький темный зал, расположенный за Пантеоном. Эти «Пять минут», в течение которых показывалась хроника периода до 1914 года и различные драмы той же эпохи, заставили кататься от смеха большую часть зрителей, а некоторых из них навели на весьма полезные размышления. Фильмов, выдержавших испытание временем, – единицы» [10; стр. 26].

У проблемы восприятия фильма разными поколениями зрителей есть еще один аспект, сопряженный с эволюцией кинообраза, вызывающий изменения восприятия немых, а также черно-белых фильмов. «Зрители принимали немому кино как должное, – отмечал Р. Арнхейм, – ибо их никогда не покидало ощущение, что они смотрят в конце концов только кинокартину. Однако одного этого ощущения еще недостаточно, чтобы объяснить, почему отсутствие звука не воспринималось как неприятное нарушение иллюзии действительности. Причина та же, что приводилась выше: для полноты впечатления кинофильму не обязательно быть законченным с точки зрения абсолютно полного копирования реальной жизни. Если в фильме есть главное, то все остальные подробности, присущие подлинной жизни, можно опустить. Только познакомившись со звуковыми фильмами, мы по-настоящему почувствовали отсутствие звука в немом кино» [1; стр. 26]. На каждом этапе развития кинообраза, наполнения его новыми элементами происходит изменение перцептивного процесса, связанного с появлением новых структур, дополняющих общую смысловую картину сознания.

Влияние телевидения на процесс восприятия

Для рассмотрения вопроса о влиянии технологий воспроизведения экранного изображения на восприятие представляет важность анализ изменений в восприятии, привнесенных влиянием телевидения.

Одной из особенностей перцептивного процесса, сформированной под воздействием телецентрической парадигмы современной культуры, В. Вильчек считает вариативность восприятия, выражающуюся в различиях между реальным содержанием восприятия одного и того же произведения разными людьми [5].

«Нам следует говорить о холодном свете телевидения, – пишет Ж. Бодрийяр, – почему оно и безвредно для воображения (в том числе детского) – оно не несет в себе ничего воображаемого по той простой причине, что это уже не образ. Следует противопоставлять его кино, в котором воображаемое все еще сильно (хотя и слабеет все более по мере заражения кино телевидением), потому что это образ. Иначе говоря, не просто экран плюс визуальная форма, но и какой-то миф, нечто такое, что не утратило еще связи с такими вещами, как двойничество, фантазм, зеркало, сновидение и т.п. Ничего этого нет в «телеобразе» – картинке, которая ничего не подсказывает, ни на что не намекает, которая магнетизирует, которая сама не более чем экран, даже хуже: миниатюрный терминал, который фактически находится у вас в голове, – вы сами экран, а телевизор вас смотрит, оснащает там транзисторами нейроны и прокручивается как магнитная пленка – пленка, не образ» [4; стр. 279].

Телевидение трансформирует соотношение между изображением и образом, приравнивая изображение к реальности. Данная тенденция, существующая в рамках телецентрической парадигмы, отражена в фильме «Девять жизней Томаса Катца». Фильм черно-белый, словно отсылающий зрителей к тем временам, когда еще не существовало цветного кино, а телевидение не приобрело еще того значения, протестом против которого и является фильм. Значительная часть фильма представлена в форме телевизионной передачи, транслирующейся в прямом эфире, во время которой путем сверхъестественных манипуляций во всех домах, где включены телевизоры, погибают дети и взрываются телевизионные экраны. Из телевизионной студии камера перемещается на кухню, где под аккомпанемент работающего в комнате телевизора хлопочет домашняя хозяйка, вдруг слышен крик ребенка, падающего замертво, и затем звук взрывающегося телевизора. Молодая мать пробегает мимо мертвого ребенка и, заламывая руки, причитает над разбитым телевизором. Далее в фильме показывается уничтожение мира, аналогичное процессу его творения. Некто – творец в полицейской форме – наблюдает за миром (снова появляется мотив подглядывания, подсматривания), представленным на миллионах телевизионных экранов, ведущих наблюдение за людьми и вызывающих аналогию с «телевизорами, смотрящими нас» Бодрийяра, называет некую категорию вещей, и она исчезает из мира, то есть с экрана телевизора.

В фильме находит отражение одна из существенных характеристик телевизионной парадигмы – деформация взаимосвязи изображения и образа, замещения миром изображений мира реальности. Реальность становится телесобытием, одним из череды событий, демонстрируемых на экране. «Как насчет партии в шахматы на компьютере? – пишет Ж. Бодрийяр. – Где напряжение, связанное с шахматами, где связанное с компьютером удовольствием? Одно принадлежит к строю игры – другое к строю игрового. То же самое можно сказать и о футбольном матче, транслируемом по телевизору. Не верьте, что это один и тот же матч: один – hot, другой – cool, один – игра, включающая в себя аффект, вызов, интригу, другой – нечто тактильное и модулируемое (обратные кадры, замедленные повороты, общий вид и крупные планы, углы зрения и т.п.). Телевизионный матч – это прежде всего событие, совсем как холокост или война во Вьетнаме, от которых он в этом плане ничем не отличается» [4; стр. 275]. Таким образом, телевидение нивелирует ценность события, приравнивает друг другу события неравнозначные, сводя их к знаменателю игры, прикрепляя к ним приставку «теле».

Появление цветного телевидения, как подчеркивает Бодрийяр, в немалой степени способствовало данной трансформации, поскольку позволило создать эффект «игрового дистанцирования» от события. Пик популярности цветного телевидения в США совпал с демонстрацией войны во Вьетнаме, при этом особый цинизм данного обстоятельства заключается в том, что зрители, во время проведенного после трансляции опроса, заявляли, что «игра» цветов позволяет им легче переносить демонстрируемое на экране зрелище.

Смерть превращается в «телесобытие», в шоу, становится игрой. Подобное отношение к смерти демонстрируется и в картине одного из ярких представителей постмодернизма П. Гринуэя «Отсчет утопленников» (1988), где мальчик, сын патологоанатома, коллекционирует случаи смерти, присваивая каждому из них свой номер. В итоге и он, и его отец становятся одними из последних номеров в коллекции, словно смерть не прощает подобного отношения. Само английское название фильма – *Drowning by Numbers* – содержит в себе данную трактовку.

Одной из важнейших характеристик и постмодернизма, и телевидения является серийность и связанная с ней типологизированность, оказывающая воздействие и на коммуникационную, и, собственно, на художественную, содержательную форму культуры современного общества. Серийность как разорванность во времени тесно связана с мозаичностью, являющейся одной из наиболее характерных свойств телецентрической парадигмы.

Анализируя различие в технологии создания фильмов для телевидения и кино, Ф. Феллини отмечает, что для съемок телевизионного фильма необходим «иной синтаксис, иная манера повествования, совсем упрощенная, – нечто вроде серии отдельных кадров. Кадры эти, в свою очередь, не должны быть слишком связаны между собой, на случай если один из наших зрителей в халате на минутку отвлечется, заговорит с соседом, с женой... В общем, ты должен помнить, что каждый новый кадр следует вводить в замедленном, вялом, допускающем повторы ритме, так, чтобы зритель мог отвлекаться, сколько ему заблагорассудится. Иными словами, это не напряженный ритм киноэкрана, когда одно изображение как бы вытекает из другого, тянет его за собой, когда один образ вызывает другой и каждый новый кадр порождается предыдущим. Нет. Телевидению это противопоказано» [11; стр. 149]. Таким образом, логическая связность, последовательность, целостность, свойственные киноцентрической парадигме, замещаются мозаичностью, несвязностью, коллажностью телецентрической парадигмы.

Одним из важных следствий, вытекающих из данного обстоятельства, является разное отношение к восполнению недостающего. Поскольку мозаичность предполагает наличие пробелов, разрывов, их присутствие в визуальном материале воспринимается как должное и не вызывает стремления к восполнению.

В данном случае на первый план выходит задача ориентировки, а не восстановления целостности. Воспринимающий должен сориентироваться мгновенно, на основе презентованной ему части целого. Данный процесс имеет отличие от дополнения недостающих фрагментов, стремления к целостности, свойственных киноцентрической парадигме.

Демонстрация фильмов в кинотеатрах априори предполагает демонстрацию одного фильма от начала и до конца, не прерываемую ни просмотром другого фильма, ни рекламными вставками, ни блоками новостей. Фильм предстает как целостность. И если в ней по каким-либо причинам – замыслу режиссера, техническим проблемам – недостает некоторых элементов, воспринимающий дополняет пропущенное.

Однако никому не придет в голову странная идея достраивать просматриваемый с середины или конца по телевидению фильм. При просмотре некоего возникшего на телеэкране эпизода, он в первую очередь воспринимается как некая данность, обрывок, осколок, принадлежность которого целому не имеет в рамках телецентрической парадигмы решающего значения.

Дробное, мозаичное, телецентрическое восприятие натренировано на мгновенную оценку, выхватывание неких значимых

элементов из экранного изображения, улавливания знакомых структур. При этом, безусловно, имеет место некая достройка сюжета, но она схематична и не имеет решающего значения. Зритель захвачен зрелищем, происходящим на экране в данную минуту. То, что происходило с героями до этого момента, уже не представляется значительным. Существуют парадоксальные ситуации, когда телезритель смотрит по пять, шесть, а то и больше раз один и тот же фильм примерно с одного и того же эпизода, пропуская предшествующие, и при этом утверждает, что фильм ему нравится.

Очень часто демонстрируемые по телевидению фильмы зрители сначала смотрят с середины, потом, по прошествии значительного времени, видят начало. Таким образом, фильм на телевидении превращается в пазл, в игрушку-конструктор под названием «Собери сам». «Телевидение не претендует на то, чтобы быть большим искусством, – пишет А. Кончаловский, – его зритель не ждет от него этого. Телевидение изменило зрителя, и сам зритель изменился. Идет ускорение процесса жизни, а одновременно – иначе не могло бы быть – и ускорение процесса восприятия. Значит, от режиссера требуется ускорение изложения материала. Абстракционизм, Фрэнсис Бейкон, быстрый монтаж, М-ТВ, смазанное изображение в окне летящего самолета или мчащегося поезда – это то, как сегодняшний человек видит мир» [8; стр. 360].

Возникновение новых технологий неизбежно влечет за собой изменение восприятия и мировоззрения, сопряженное с изменением системы ценностей современного зрителя. Включение в сферу видимого новых объектов, недоступных ранее, влечет за собой трансформацию представления человека о действительности и изменение отношения к миру. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. *Кино как искусство*. М., 1960.
2. Аронсон О. *Метакино*. М., 2003.
3. Барт Р. *Сатера lucida*. М., 1997.
4. Бодрийяр Ж. *Соблазн*. СПб., 2000.
5. Вильчек В. *Под знаком ТВ // Телевидение вчера, сегодня, завтра / Сост. Ефимов Э. Вып. 1. М., 1981.*
6. Вygотский Л.С. *Психология искусства*. М., 2001.
7. Делез Ж. *Кино*. М., 2004.
8. Кончаловский А. *Низкие истины*. М., 1998.
9. Саптак В. *Телевидение и мы. Четыре беседы*. М., 1963.
10. Трауберг Л. *Фильм начинается... Избр. произв. в 2 тт. Т. 1. М., 1988.*
11. Феллини Ф. *Делать фильм*. М., 1984.
12. Хайдеггер М. *Время и бытие*. М., 1993.
13. Хренов Н.А. *Телевизионные зрелищные формы и новая психологическая ситуация синтеза // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.*
14. Sontag S. *On photography*. New York 1978.