

DOI: 10.17689/psy-2014.2.6

УДК 159.95: 791.43/.45

## Психологическое воздействие монтажных построений в киноvideоряде

© 2014 Яновский Михаил Иванович,

кандидат психологических наук, доцент, кафедры психологии Донецкого национального университета, г. Донецк (Украина) [yanovs@rambler.ru](mailto:yanovs@rambler.ru)

*Аннотация.* В статье обосновывается идея, что структура монтажа кинокадров дает зрителю «матрицу» психологического включения в изображаемую ситуацию (способ «присутствия» в ней). Вследствие этого психологическое воздействие особенностей монтажа опосредовано актуализируемым им отношением зрителя к себе как части ситуации. Это определяет характер возникающих у зрителя психических состояний. Представлены результаты экспериментального исследования, в котором испытуемым предъявлялся фрагмент из кинофильма «Солярис» А. Тарковского в двух вариантах: в исходном и с целенаправленно измененным монтажом. Исходный отрывок предпочитали испытуемые с относительно высоким уровнем «закрытости» (принятия внешнего (социального) мира) и «самопринятия» (по методике исследования самоотношения С.Р. Пантилеева), т.е. склонные к доброжелательно-созерцательской позиции, к «участному присутствию» в ситуации. Соответственно, психические состояния после просмотра этого отрывка изменялись в сторону снижения «интереса» (к внешнему миру) и роста «напряжения» (по методике Н.А. Курганского), что можно интерпретировать как переход в режим внутренней работы, работы созерцания. Переделанный отрывок больше нравился испытуемым с относительно повышенным показателем «саморуководства» и пониженным «самопринятием» (методика С.Р. Пантилеева), что объяснимо как склонность включаться в ситуацию через самоутверждение на основе причастности чужой позиции. Соответственно, состояния после просмотра этого отрывка сдвигались в сторону повышения «психической активации» при потере «эмоционального тонуса» и «напряжения» (методика Н.А. Курганского), что можно интерпретировать как нарастание импульсивности.

*Ключевые слова:* киномонтаж, психическое состояние, самоотношение, переживания присутствия в ситуации, участное присутствие, утверждение.

## Psychological impact of edited moving images

© 2014 Yanovsky Mikhail Ivanovich,

Candidate of Psychological Sciences, assistant professor at the Psychology department of Donetsk National University (Donetsk, Ukraine) [yanovs@rambler.ru](mailto:yanovs@rambler.ru)

*Annotation.* The idea located in the article is that the structure of image gives to

the viewer "matrix" of psychological inclusion in the given situation (like being in it). That's why psychological influence of assembling peculiarities is mediated by the viewer's attitude towards itself as parts of a situation. It defines the character of the viewer mental states arising. It contains the results of experimental study where the fragments from the movie "Solaris" by A. Tarkovsky in two options: in initial and with changed assembling. The initial fragment was preferred by the examinees with rather high "closeness" (acceptance of the outside (social) world) and "self-acceptances" (by a technique of self-relation research of S.R. Pantileev) levels, i.e. inclined to a benevolent contemplative position to "presence" in the situation. Respectively, after watching of this fragment mental states changed towards decrease of "interest" (to the outworld) and increase of "tension" (by N. A. Kurgansky's technique) that is possible to interpret as transition to the internal work mode, contemplation work. The remade fragment was pleasant to the examinees with raised criterion of "self-management" and the lowered "self-acceptance" (S.R. Pantileev's technique) that is explainable as a tendency of joining in a situation through self-affirmation on the basis of participation of others position. So, after watching of this fragment state moved towards increase of "mental activation" losing "emotional tone" and "tension" (N. A. Kurgansky's technique) that is possible to interpret as impulsiveness increase.

*Keywords:* film montage, mental state, self-attitude, feelings of presence in the situation, the participants present, the assertion.

Ряд аспектов психологического воздействия кино являются, в целом, общепризнанными: способность влиять на Я-образы зрителя (благодаря идентификации зрителя с персонажем), воздействие на психические состояния (благодаря эмпатии персонажу, попадающему в различные жизненные ситуации), внушение зрителю социальных стереотипов и установок (см., например: [Гинзбург, 1974; Митта, 2007; Харрис, 2001]). Исследования, так понимающие основные механизмы воздействия кино, реализуются в психологии и на теоретическом, и на эмпирическом уровнях (например: [Колотаев, Улыбина, 2011; Маркина, 2010; Константинов, Осин, 2013]). Однако анализ показывает наличие в киновоздействии и других психологических механизмов, без учета которых трудно объяснить некоторые возникающие психологические эффекты [Яновский, 2012].

Целью данной статьи является обоснование представления, что такой аспект кинофильма как особенности монтажа кинокадров дает зрителю способ,

«матрицу» психологического включения в изображаемую фильмом ситуацию. Это выступает существенным фактором возникающих при просмотре фильма психических состояний.

#### Связь киновосприятия с самосознанием зрителя

На наш взгляд, и житейские представления, и научные подходы к кино нередко игнорируют то его свойство, которое кратко сформулировал К. Метц: «Кино является „искусством присутствия“» [Metz, 1972; цит. по: Соколов, 2004, с. 63]. То, что кино присуще это свойство, вытекает уже из того обстоятельства, что структура киноvideоряда воспроизводит не только внешнюю среду, но, в большей или меньшей степени, и формы естественной работы перцептивной системы человека в среде [Соколов, 2004; Berliner, Cohen, 2011; Schwan, Pdirar, 2010]. Опираясь на идеи С.М. Эйзенштейна об отображении кинофильмом не только воспринимающего, но и переживающего, и мыслящего сознания, сознания человека действующего [Эйзенштейн, 2002], мы бы добавили: структура киноvideоряда воспроизводит формы работы и когнитивной, и аффективной, и других сфер, и в целом сознания субъекта, так или иначе «встроенного» в среду жизнедеятельности, что обеспечивает субъекту чувство «присутствия» в ней.

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

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

Однако к подобным субъект-объектным структурам приложима характеристика их как «формы единства индивида и среды, которая ... описывается в терминах „ситуации“ <...>, „жизненного пространства“»

(курсив мой. – М.Я. [Барабанщиков, 2006, с. 69-70]). Ведь ситуация – не объект, предстоящий субъекту; в ситуацию субъект включен, он – *часть* ситуации.

Пионер в области изучения ситуаций в психологии К. Левин отмечал: «слово „ситуация“ обычно используется для обозначения среды» [Левин, 2001, с. 36]. Однако, по его мнению, «нужно рассматривать человека и среду как *одну* констелляцию взаимозависимых факторов» [Левин, 2000, с. 264], «как одно поле» [там же, с. 265]. Х. Хекхаузен, характеризуя теорию К. Левина, обращает внимание, что в его понимании «само ситуационное поле конструируется как бы с позиции помещенного в него субъекта» [Хекхаузен, 1986, с. 19]. Хекхаузен идет дальше и ситуационный подход в восприятии и понимании поведения человека связывает с «позицией наивного самонаблюдения» (в отличие от личностного подхода, возникающего при внешнем невключенном наблюдении) [там же]. Хекхаузен здесь опирается на экстраполяцию феномена, известного как «фундаментальная ошибка атрибуции» [Андреева, 2000], которая состоит в личностной атрибуции (то есть объяснении наблюдаемых событий личностным фактором) у людей, воспринимающих ситуацию со стороны, тогда как «включенное» наблюдение определяет склонность к ситуационной атрибуции.

Обратим внимание, что дилемма ситуационной или личностной атрибуции и дилемма экстернального или интернального локуса контроля – совершенно различны. В первой дилемме ситуация – это среда с позиции *действующего в ней субъекта*, а личность – это *другой человек* как *объект* для отношения, тех или иных социальных чувств. В этом смысле при ситуационной атрибуции человек как-то оценивает *себя*, свою способность достичь цели, относится к себе и проблематизирует себя (в отличие от того, что происходит при экстернальном локусе контроля). Личностная же атрибуция, как правило – оценка меры ответственности за что-то какого-либо *другого человека*. Кино так или иначе воспроизводит восприятие «изнутри» событий, и киновосприятие – это имитация включенности (в частности, восприятия, переживания, осознания и т.д.) в ситуации как некоторые жизненные пространства. Значит

киновосприятие воссоздает скорее ситуационную атрибуцию, и, как одно из следствий, должно поворачивать сознание зрителя к нему же самому как части ситуации, актуализировать оценку и отношение зрителя к самому себе.

Неслучайно Т.А. Вархотов считает необходимым при изучении кино говорить о «работе» фильма, изменяющей сознание человеком себя [Вархотов, 2008].

Можно полагать, что фильм задает зрителю своего рода матрицу самоотношения, причем не только образами персонажей, но и самим способом отображения ситуаций – «тканью», течением видеозвукоряда, как он переживается зрителем, то есть – монтажом кадров.

#### Проблема психологического изучения киномонтажа

Монтаж как элемент фильма «заслонен» для обычного восприятия изображаемыми ситуациями и образами героев фильма. Тем не менее попытки психологического изучения его предпринимались уже с начала XX века. Так, Х. Мюнстерберг развивал идею, что построения кинокадров и их последовательности соответствуют формам работы таких психических функций, как внимание, воображение, память, эмоции [Münsterberg, 1916]. Советская школа киномонтажа развивалась как «психотехническая». В своих известных опытах Л.В. Кулешов демонстрировал способность монтажных стыков создавать у зрителя искусственные образы реальности, наделять отображенные в кадрах объекты искусственными смыслами и значениями (так называемый «эффект Кулешова») [Соколов, 2005]. С.М. Эйзенштейн, опираясь на идеи И.П. Павлова, В.М. Бехтерева, З. Фрейда, Л.С. Выготского [Эйзенштейн, 2002], разрабатывал новые формы и принципы монтажа: монтаж, задающий единую моторную или эмоциональную тональности восприятия содержания кадров («ритмический», «тональный» и «обертонный» виды монтажа) [Эйзенштейн, 1998] и «интеллектуальный» монтаж, когда через столкновение двух образов образуется понятие, идея и т.п. [там же]. Голливудская школа монтажа ставила цель сделать монтаж комфортным и незаметным [Dmytryk, 1984]. Это повлияло на направленность исследований

зарубежных специалистов, которые сконцентрированы на проблеме поддержания монтажом иллюзии непрерывной и устойчивой внешней реальности. Так, Дж. Хохберг изучал феномен сохранения восприятия движения объекта при его временном отсутствии в поле зрения, что приложимо к сохранению идентичности объекта в разных кадрах при монтажной последовательности кадров [Hochberg, Brooks, 1978]. Фундаментальное исследование предпринял английский психолог Т.Дж. Смит, рассмотрев психологические механизмы приемов, позволяющих маскировать для зрителя монтажные стыки, то есть имитировать внешнюю объектную среду [Smith, 2005].

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

#### Классификация монтажных построений

Киномонтаж есть не просто выстраивание последовательности кадров. По М.И. Ромму «монтаж есть особый, специфически кинематографический способ обозрения мира, способ раскрытия событий» [Ромм, б.г.]. Поэтому монтаж может рассматриваться как реконструкция ситуации в последовательности кадров. Следовательно, структурно разные типы ситуаций могли бы выражаться в типах монтажных структур. Для наших целей представляет интерес классификация ситуаций А.В. Филиппова и С.В. Ковалева, где классификационной основой является тип структуры ситуации [Филиппов, Ковалев, 1986]. Причем, по их мнению, «сам субъект как элемент ситуации служит основным звеном, организующим элементы в ситуацию» [там же]. Авторы выделяют три типа ситуаций: 1) ситуации-системы; 2) ситуации, образованные на отношениях противодействия в составляющих их элементах; 3) ситуации, образованные случайными связями («пространственно-временными совпадениями») между элементами. Такая классификация в

«созвучна» классификации типов монтажа французского киноведа М. Мартена, которую он предложил в качестве обобщения классификаций С.А. Тимошенко, Б. Балаша и С.М. Эйзенштейна [Мартен, 1959]. По М. Мартену возможны: 1) *Повествовательный* монтаж, разворачивающий связную систему событий, действий и т.д. Существуют четыре его подвида: прямолинейный, возвратный, параллельный и перекрестный. 2) *Идеологический* монтаж, который за счет сопоставления кадров (например, создавая метафору) сообщает зрителю определенную идею, ценность, значение. 3) *Ритмический* монтаж, который, будучи «механическим» [там же, с. 161], основан на пространственно-временных совпадениях в кадрах (совпадение длительности кадра, места и т.д.).

Существенна идея этой классификации: виды монтажа в целом различаются опорой или на внутренние, или на внешние связи между кадрами. Так, повествовательный монтаж воссоздает ситуацию как *исходно* единую, *внутренне связную систему*; идеологический монтаж так или иначе строится на *противопоставлениях*, оппозициях, что позволяет придать каждому кадру семантику, идейность, но как бы *извне*; ритмический монтаж основывается на *внешних* по отношению к содержанию соотношениях.

Очевидно, на наш взгляд, подобие классификации ситуаций по А.В. Филиппову и С.В. Ковалеву с классификацией типов монтажа М. Мартену.

Поскольку ситуация организуется вокруг субъекта ситуации и с его участием, то можно описать возможные формы отражения в сознании форм включенности субъекта в ситуацию. Так, в ситуации-системе субъект, в силу *взаимосвязей* элементов системы, является и субъектом и объектом происходящего; он внутренне сопряжен с ним, даже если ничего не совершает, является свидетелем. Назовем такую форму включенности в ситуацию *сопричастное*, или *участное присутствие*. В ситуации, построенной на оппозициях элементов, субъект «ввязывается» в их противоречия, и, в конечном счете, оказывается вынужден защищать и утверждать какую-либо позицию. Такую форму включенности в ситуацию назовем *утверждение* (как вариант – *самоутверждение*, поскольку защищаемая позиция становится

опорой для сознавания значимости самого себя). В ситуации, образованной внешними, пространственно-временными совпадениями, субъект оказывается *извне* принужден ко включенности в происходящее, «захвачен» им. Назовем это состоянием «*завлеченности*» (захваченности) [Яновский, 2009].

Таким образом, вероятно, построения киномонтажа могут воссоздавать структурно разные типы ситуаций и, соответственно, разные формы включенности субъекта в ситуации, формы переживания присутствия в ней. Соответственно, для каждой из этих форм будет характерна определенная специфика сознания себя, и, в частности, релевантны или нерелевантны определенные характеристики самоотношения. От наличия или отсутствия у зрителя данных характеристик будут зависеть, как мы полагаем, и психические состояния, вызываемые монтажной последовательностью кадров (напомним известный методологический принцип С.Л. Рубинштейна: «Внешние причины действуют через посредство внутренних условий» [Рубинштейн, 2003]).

Итак, наша гипотеза такова: меняя структуру монтажа кадров («внешние причины», они же – «независимые переменные»), мы актуализируем разные формы субъектного переживания зрителем присутствия в виртуальной ситуации. Они могут соответствовать или не соответствовать имеющимся у зрителя чертам самоотношения (аспект «внутренних условий», или – «промежуточные переменные»). От этого, в свою очередь, зависят особенности возникающих психических состояний («зависимые переменные»).

Объектом нашего исследования является психологическое воздействие киноvideоряда. Предмет – особенности психических состояний, возникающих у зрителя при разных типах монтажных построений (в данном исследовании мы ограничились сравнением «повествовательного» и «идеологического» монтажа), и опосредующая роль при этом особенностей самоотношения зрителя.

#### Экспериментальный материал

Для нашего экспериментального исследования мы взяли начальный фрагмент из фильма А. Тарковского «Солярис» (1972). В нем в целом



реализуется «повествовательный» монтаж, причем используется сочетание прямолинейного и параллельного его вариантов. Структурирование отображаемой ситуации здесь таково, что события (точнее микрособытия кадров) по очереди сменяются, а лучше сказать – пластически перетекают друг в друга, возникают друг из друга; в этом смысле они связаны внутренними отношениями (в одной из публикаций мы связали такой тип построения последовательности кинокадров с реализацией принципа «обратной перспективы» [Яновский, 1995]).

Фрагмент, длиной 2 мин., включает в свой состав следующую последовательность кадров:

1) крупным планом – поверхность текущей воды и водоросли на дне; в какой-то момент проплывает желтый лист;

2) средним планом – за камышами или травой – водная поверхность, по которой движется листок; камера сдвигается в гущу травы и переходит на человека, который, однако, стоит спиной к тому, что было только что показано камерой; персонаж проводит взглядом вокруг себя, а затем смотрит вниз;

3) колышущиеся водоросли под водной поверхностью;

4) большой лист, вероятно, лопуха; камера смещается вверх и возникает фигура того же человека; он смотрит вниз, затем отворачивается, медленно проходит по лугу и выходит из кадра (рис. 1).

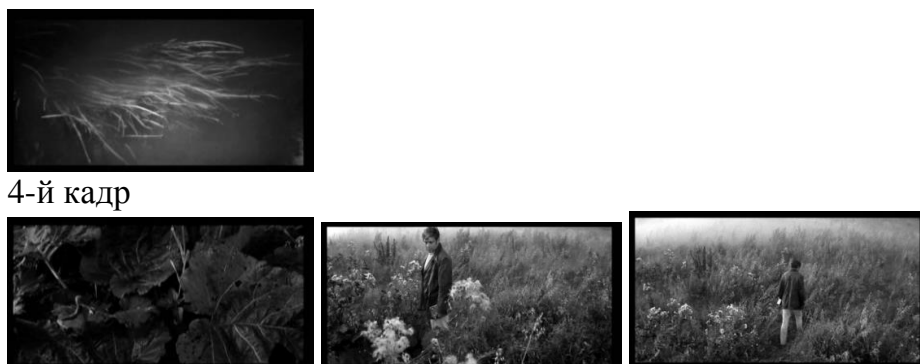
1-й кадр



2-й кадр



3-й кадр



4-й кадр

Рис. 1. Исходный кинофрагмент (вариант «повествовательного» монтажа). Феноменологическая характеристика материала в этом видеоряде: здесь персонаж – не столько субъект, воспринимающий объекты природы, сколько свидетель, погруженный в природу, реализующий присутствие в ней. Он «обнаруживается» в природе, что-то созерцает, а потом уходит. Он – часть природы, созерцающая природу. Начиная с первого кадра, каждый кадр построен как открытый зрителю, дающий ему возможность почувствовать ток времени присутствия. И каждый кадр «бережно» отсылает зрителя-свидетеля в следующий кадр.

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

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

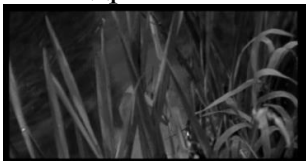
1-й кадр



2-й кадр



3-й кадр



4-й кадр



5-й кадр



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

Смысл изменений, таким образом, сводится к тому, чтобы в монтажной последовательности сначала показывать субъекта (*кто* смотрит), а затем объект (*на что* смотрит). Здесь монтажный ряд выстраивается через *противопоставление* субъекта и воспринимаемого им объекта как двух элементов ситуации (характерная особенность «идеологического» монтажа). *Феноменологически* такая монтажная фраза может быть охарактеризована как более легко понимаемая, легко «читаемая». *Субъект-актер* как бы показывает зрителю, что является *объектом* (водоросли, вода и т.д.) и как на это смотреть. Тем самым восприятие приобретает опосредованный, знаковый характер, и объекты становятся знаками определенного социально принятого значения ( $\approx$  «идеологии» в широком смысле слова). Например, вода и водоросли становятся

знаками (символами) красоты, спокойствия природы и т.п. Зритель оказывается в ситуации, когда работа понимания зрительной информации за него *уже* сделана, и ему остается *принять* определенное значение образа, имеющее некоторую общепринятую ценность.

В данном исследовании во избежание чрезмерного усложнения эмпирических данных мы ограничились двумя вариантами построения монтажной последовательности кадров.

#### Процедура исследования и методики

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

При подборе диагностических методик мы руководствовались идеей, что достоверность экспериментального эффекта будет более очевидной при фиксации его общеизвестными методиками. При этом адекватность выводов должна обеспечиваться внимательной интерпретацией данных.

Были использованы следующие методики.

1. Методика исследования *самоотношения* (МИС) С.Р. Пантилеева [Пантилеев, 1993]. Данная методика была взята нами для выявления, есть ли соответствие между характером отношения к себе у зрителя и предпочтением первого или второго кинофрагмента. Методика проводилась до эксперимента.

2. Методика оценки психической *активации, интереса, эмоционального тонуса, напряжения и комфортности* Н.А. Курганского и др. [Практикум по

экспериментальной ... , 1990]. Методика является модифицированным вариантом известной методики САН и основана на шкальных оценках своего состояния. Методика проводилась перед просмотром, после просмотров первого и второго кинофрагментов. Также испытуемым предлагалось выбрать, какой киноотрывок им больше понравился. Мы полагали, что испытуемые будут выбирать тот отрывок, который по монтажной структуре (способу подачи ситуации зрителю) больше соответствует особенностям самоотношения данного испытуемого.

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

Результаты исследования по методике С.Р. Пантилеева (МИС)

Результаты по методике МИС С.Р. Пантилеева представлены в табл. 1 и 2. Данная методика нас интересовала возможностью выявления соответствия между структурой монтажа видеоряда и характеристиками самосознания. Для этого мы поделили испытуемых на тех, кто предпочел исходный, «аутентичный» кинофрагмент и тех, кто предпочел измененный фрагмент. Мы исходили из того, что когда испытуемый отдает предпочтение тому или иному

отрывку, то он делает это, примеряя киноотрывок к себе, проецируя его особенности на свое «я».

Таблица 1

## Показатели самоотношения по методике МИС

Вариант предпочтения		закрытость	самоуверенность	саморужководств	отраженное самоотношение	самоценность	самопринятие	самопривязанность	внутренняя конфликтность	самообвинения
исходный отрывок (n = 33)	ср	,48	,27	,45	,09	,88	,27	,33	,36	,61
	2	,69	,58	,76	,96	,80	,39	,67	,29	,12
измененный отрывок (n = 16)	ср	,31	,63	,13	,5	,75	,81	,5	,63	,38
	2	,16	,34	,92	,47	,80	,03	,00	,98	,45
			*							

*Примечание.* \* – уровень значимости различий  $p < 0,05$ ; оценка по F-критерию.

Сравнение средних (по *t*-критерию Стьюдента) не выявило статистически значимых различий. Сравнение дисперсий (по F-критерию) показало, что «самоуверенность» (отношение к себе как самостоятельному, волевому, энергичному, надежному человеку [Пантилеев, 1993]) может быть фактором, определяющим предпочтение исходного кинофрагмента.

Для анализа данных мы также применили более чувствительный  $\phi^*$ -критерий. С этой целью мы нашли средние для каждого показателя по всем испытуемым и, используя их как критические значения (возможность произвольного выбора критического уровня допускается данным критерием [Сидоренко, 2001]), определили соотношение количества испытуемых, показавших результат выше и ниже этих значений (табл. 2).

Таблица 2

## Показатели самоотношения по методике МИС (распределение испытуемых относительно средних)

Вариант предпочтения		закрытость	самоуверенность	саморуководств о	отраженное самоотношение	самоценность	самопринятие	самопривязаннос ть	внутренняя конфликтность	самообвинения
исходный отрывок (n = 33)	X <sub>ср</sub>	20	28	19	21	30	23	13	11	11
	X <sub>ср</sub>	13	5	14	12	3	10	20	22	22
изменен ный отрывок (n = 16)	X <sub>ср</sub>	5	11	10	10	16	8	5	3	4
	X <sub>ср</sub>	11	5	6	6	0	8	11	13	12
		*					*			

Примечание. \* – уровень значимости различий  $p < 0,05$ ; оценка по  $\varphi^*$ -критерию.

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

Таким образом, исходный киноотрывок (повествовательный монтаж) больше нравится испытуемым, относительно более «принимающим себя» (принятие себя таким, какой есть), «закрытым» (в рамках данной методики – конформным и сориентированным на социальное одобрение), со сравнительно более низким уровнем «саморуководства» (то есть с подвластностью «я» влиянию обстоятельств) [Пантлеев, 1993]. (Мы хотели бы обратить внимание, что в методике МИС содержание показателя «закрытость» автором, С.Р. Пантлеевым трактуется как защитное отношение к себе, что, на наш взгляд, спорно. Так, в состав показателя входят вопросы: «Мои слова довольно редко расходятся с делом» (+), «К чужим проблемам я отношусь с тем же пониманием, что и к своим» (+). По нашему мнению, эти, как и большая часть других вопросов данной шкалы, свидетельствуют скорее об отсутствии демонстративного выпячивания своего

«негатива», о внутренней социальной лояльности, порядочности. Неслучайно в работе Пантилеева «закрытость» отрицательно коррелирует с фактором Q4 из методики 16 PF Р. Кеттелла, то есть с внутренней напряженностью, что С.Р. Пантилеев интерпретирует как «отрицание тревог и проблем» [Пантилеев, 1993, с. 10], хотя в других случаях трактовка данного фактора канонична [там же, с. 11]. Нам представляется, что содержанием этого показателя («закрытость» по С.Р. Пантилееву) на самом деле является скорее неконфронтационность по отношению к людям, позиция принятия внешнего (социального) мира.)

#### Обсуждение результатов по методике С.Р. Пантилеева

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



«контакта» субъекта с самим собой нужен для обеспечения сознания своего присутствия.

Кинофрагмент с измененной монтажной структурой («идеологический» монтаж) нравился людям, относительно больше предрасположенным к «саморуководству», что мы теперь и интерпретируем как постановку своего «я» выше среды, значит и самоутверждение. Также эти испытуемые относительно более склонны к повышенной критичности к себе, с игнорированием социального одобрения-неодобрения («открытость») и при этом к относительно большему непринятию себя такими, какие они есть (пониженное «самопринятие»). Парадоксальное сочетание «саморуководства» с пониженным «самопринятием» на наш взгляд возможно при формировании «силы» «я» на причастности чужой позиции, идее и т.п., то есть на *утверждении* некоего заданного идейного содержания. В целом, наша гипотеза о том, что идеологический монтаж соответствует утверждению как форме включения в ситуацию через противопоставления, противоречия (в данном случае с внешним миром и отчасти даже с самим собой), находит подтверждение.

#### Результаты исследования по методике Н.А. Курганского

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

Таблица 3

#### Средние показатели параметров психического состояния

параметры психического состояния	до просмотра		после просмотра исходного отрывка		после просмотра измененного отрывка	
	$x_{\text{ср}}$	$s^2$	$x_{\text{ср}}$	$s^2$	$x_{\text{ср}}$	$s^2$
<i>психическая активация</i>	14,40	19,50	14,35	21,72	14,42	18,56
<i>интерес</i>	9,88	14,97	10,83*	16,97	9,94	15,35
<i>эмоциональный тонус</i>	9,3	15,	9,8	20,	10,	18,

	5	17	8	03	21	13
ть	10, 10	10, 48	10, 60	16, 64	9,6 5	13, 52
ь	10, 17	19, 64	10, 21	19, 86	10, 85	20, 92

*Примечания.* \* – уровень значимости различий  $p < 0,05$ ; оценка по t-критерию Стьюдента.

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

После просмотра испытуемыми исходного кинофрагмента произошло снижение среднего уровня по такому параметру состояния как «*интерес*» ( $p \leq 0,05$ ) (отметим, что то же самое обнаружилось у испытуемых, которые предпочли исходный фрагмент: их реакция на «свой» киноотрывок – еще более однозначное снижение «*интереса*», с бóльшим уровнем достоверности ( $p \leq 0,02$ ); у испытуемых, которые предпочли измененный отрывок, значимых реакций на исходный отрывок вообще не выявилось).

Также применение многофункционального критерия  $\varphi^*$  позволило выявить значимое падение (у испытуемых в целом) после просмотра данного отрывка еще одного показателя – «*расслабленности*». Мы нашли, что, при установке критического уровня значения данного показателя между 12 и 13 баллами (возможность произвольного выбора критического уровня в данном критерии допускается [Сидоренко, 2001]), выявляется, что количество испытуемых, имевших показатель выше этого уровня до и после просмотра исходного отрывка, существенно различное (7 из 52 – до и 14 из 52 – после;  $\varphi^* = 1,73$ ;  $p \leq 0,05$ ; напомним, в данной методике высокий балл означает более низкий уровень). Применение G-критерия знаков [там же] позволило зафиксировать общую тенденцию, возникающую после просмотра измененного киноотрывка по всей выборке испытуемых, к сдвигу «*эмоционального тону*са» в сторону уменьшения (у 30 человек – уменьшение уровня, у 16 – увеличение;  $p \leq 0,05$ ). Также, варьируя уровень критического значения показателя «*расслабленность*», мы выявили, что при установке уровня между 5 и 6

баллами фиксируется достоверное падение числа испытуемых с повышенным показателем (51 из 52 – до и 44 из 52 – после;  $\varphi^* = 2,70$ ;  $p \leq 0,01$ ; это, в силу инвертированности шкал, означает уменьшения количества испытуемых с пониженной «*расслабленностью*», то есть фактически рост последней).

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

Обсуждение результатов по методике Н.А. Курганского. Таким образом, исходный отрывок из «Соляриса» вызывал у испытуемых снижение «*интереса*» в сочетании с относительным ростом «*напряжения*». Такое несколько парадоксальное сочетание изменений мы интерпретируем следующим образом. Падение «*интереса*» было характерно в первую очередь для испытуемых, которым этот отрывок понравился больше. Значит, падение «*интереса*» нельзя объяснить тем, что испытуемым отрывок не нравился. Мы полагаем, что этот эффект провояет не отношение к фильму, а сдвиг внимания от *внешнего* мира внутрь самого субъекта (напомним, исходный киноотрывок больше нравился испытуемым с более высоким уровнем «*самопринятия*»). Рост «*напряжения*» – признак некоторой внутренней работы; по нашему мнению, это работа удержания связности психологического поля (напряжение, по исходному смыслу понятия – состояние, возникающее как сопротивление целостной системы дезинтегрирующему действию разнонаправленных сил: «Напряжение ... мера внутренних сил, возникающих в деформируемом теле под влиянием внешних воздействий» [Большая советская энциклопедия ..., 1978]). Напомним, что данный отрывок больше нравился испытуемым с самопринятием и принятием внешней реальности, то есть с *удержанием вместе субъектного и объектного региона* психологического пространства, что характерно для состояния участного присутствия. Сочетание снижения «*интереса*» с ростом «*напряжения*» становится понятным, если мы интерпретируем его как обусловленное таким участным присутствием: как

проявление позиции «созерцателя», который не столько с интересом рассматривает мир со стороны, сколько чувствует его внутренне, благодаря своей внутренней включенности в поле действия его «сил». Измененный кинофрагмент вызвал у зрителей *«расслабление»* (падение *«напряжения»*) и потерю *«эмоционального тонуса»*, а у многих – одновременно и *«психическую активацию»*. Чем объяснить такое расслабляющее и, одновременно, активирующее воздействие измененного киноотрывка? Выше мы указывали, что данный киноотрывок предпочитался испытуемыми, склонными относиться к себе как к причастным некоторому принятому извне, заданному идейному содержанию, и утверждающим его в среде (повышенная склонность к *«саморуководству»* на фоне *«самонеприятия»*). Но *утверждение*, как таковое, предполагает противопоставление активного субъекта-«агента» и пассивной среды, разрыв между ними. Неравенство, отсутствие *взаимной* связи субъекта с пассивной средой релевантно *импульсивному* режиму активности субъекта. Но импульсивность – это активность, продуцируемая как *сброс* напряжения; последнее и есть, по сути, сочетание активного и расслабленного состояний.

Таким образом, возникающие при воздействии разных форм монтажа психические состояния могут быть проинтерпретированы, если мы учитываем характеристики переживания присутствия и самоотношения, которые актуализируются при этом. Несмотря на ограниченный по объему экспериментальный материал, использованный в нашем исследовании, его результаты получили «экологическое» подтверждение. В 2002 г. американский режиссер С. Содерберг снял фильм-ремейк на фильм А.А. Тарковского. Фильм Содерберга во многом совпадает с фильмом Тарковского, однако среди больших отличий – характер монтажа. Трудновоспроизводимый монтаж Тарковского, который мы квалифицировали выше как формы *«повествовательного»* монтажа, Содерберг заменил более традиционными и понятными формами, среди которых большое место занимают элементы *«идеологического»* монтажа (структурно таких же, как в нашем измененном кинофрагменте). Е.И. Наливайко предприняла экспериментальное

исследование психологического воздействия этих двух фильмов на зрителя и получила следующий результат: «... воздействие кинофильма «Солярис» реж. С. Содерберга, в отличие от кинофильма «Солярис» реж. А. Тарковского, проявляется в усилении протестующего поведения, когда развитие возможно через вызов и бунт против кого-то или чего-то, что согласуется с таким лингвистическим концептом американской культуры, как «вызов». Воздействие же кинофильма «Солярис» реж. А. Тарковского отличается от кинофильма «Солярис» реж. С. Содерберга усилением, развитием сознательной позиции и реалистического восприятия реальности» [Наливайко, 2008, с. 60]. Нетрудно увидеть в этом описании большое сходство с такими формами «включения» в ситуацию как «утверждение» (и, в частности, «самоутверждение»): «Солярис» С. Содерберга, и «участное присутствие»: «Солярис» А. Тарковского. Как это связано с особенностями американской и, соответственно, русской культуры, является отдельным вопросом.

#### Выводы

1. Важной частью кинофильма, от которой зависит его психологическое воздействие на зрителя, является монтажная структура видеоряда.

2. Структура видеоряда фильма задает зрителю матрицу его включения в изображаемую ситуацию, форму его виртуального присутствия в ней, что включает в себя те или иные характеристики отношения к ситуации и самоотношения.

3. Психические состояния, вызываемые киноvideорядом, зависят от формы «присутствия», определяемой строением видеоряда, и от характеристик отношения к себе как частного аспекта переживания «присутствия».

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

#### Литература:

1. Андреева Г.М. Психология социального познания. Москва: Аспект Пресс, 2000. С. 84-89.

2. *Барабаничиков В.А.* Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса. Москва: Когито-Центр; Высшая школа психологии, 2006. 240 с.
3. *Большая советская энциклопедия.* Москва: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 17. <http://bse.sci-lib.com/article080032.html>
4. *Вархотов Т.А.* Стратегия исследования кинофильма: методологический аспект // Язык средств массовой информации / Под ред. М.Н. Володиной. Москва: Академический Проект; Альма Матер, 2008. С. 557-566.
5. *Гинзбург С. С.* Очерки теории кино. Москва: Искусство, 1974. 264 с.
6. *Колотаев В.А.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) / Колотаев В.А., Улыбина Е.В. // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2011. Т. 8. № 1. С. 3-26.
7. *Константинов В.В.* Образ мигрантов в современных российских масс-медиа / Константинов В.В., Осин Р.В. // Пензенский психологический вестник. 2013. № 1 (1). С. 111-124.
8. *Практикум по экспериментальной и прикладной психологии* / Под ред. А.А. Крылова. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. С. 44-50.
9. *Левин К.* Конструктивное представление ситуации // Психология социальных ситуаций / Под ред. Н.В. Гришиной. Санкт-Петербург: Питер, 2001. С. 34-37.
10. *Левин К.* Теория поля в социальных науках. Санкт-Петербург: Речь, 2000. 368 с.
11. *Маркина О.С.* Социально-психологические особенности восприятия и понимания художественного фильма (на примере фильма Р. Быкова «Чучело»): автореф. дис. ... канд. психол. наук. Институт социологии образования РАО. Москва, 2010. 29 с.
12. *Мартен М.* Язык кино. Москва: Искусство, 1959. 292 с.
13. *Митта А.Н.* Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... Москва: Зебра С, 2007. 480 с.
14. *Наливайко Е.И.* Культурные аспекты личностных воздействий научно-фантастических кинофильмов // Вестник Челябинского государственного

педагогического университета. 2008. № 11. С. 55-65.

15. *Пантилеев С. Р.* Методика исследования самоотношения. Москва: Смысл, 1993. 32 с.

16. *Ромм М.И.* Вопросы киномонтажа. <http://patriot-nsk.narod.ru/Romm2.htm>

17. *Рубинштейн С. Л.* Бытие и сознание. Человек и мир. Санкт-Петербург: Питер, 2003. С. 172.

18. *Сидоренко Е.В.* Методы математической обработки в психологии. Санкт-Петербург: Речь, 2001. 350 с.

19. *Соколов А.Г.* Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. Часть первая. Москва: Изд. А. Дворников, 2005. 243 с.

20. *Соколов А.Г.* Природа экранного творчества. Психологические закономерности. Москва: Изд. А. Дворников, 2004. 275 с.

21. *Филиппов А.В., Ковалев С.В.* Ситуация как элемент психологического тезауруса // Психологический журнал. 1986. Т. 7. № 1. С. 14-21.

22. *Харрис Р.* Психология массовых коммуникаций. Санкт-Петербург: ЕВРОЗНАК, 2001. 448 с.

23. *Хекхаузен Х.* Мотивация и деятельность. Москва: Педагогика, 1986. Т.1. 408 с.

24. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 29-44.

25. *Эйзенштейн С. М.* Психологические вопросы искусства. Москва: Смысл, 2002. 335 с.

26. *Яновский М.И.* Психологический смысл «обратной перспективы» в живописи, поэзии и кинематографе // Психологический журнал. 1995. Т. 16. № 6. С. 101-110.

27. *Яновский М.И.* Формы переживания присутствия в киномонтаже // Методологія досліджень та сучасні соціальні, економічні і психологічні проблеми розвитку суспільства. Збірник наукових праць. Серія: „Психологія” / Під ред. Солодухової О.Г. Донецьк: Донецький інститут ринку та соціальної політики, 2009. С. 236-248.  
[http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mdtss/Psychology/2009.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mdtss/Psychology/2009.pdf)

28. *Яновский М.И.* Проблема изучения кинематографа в психологии // Психологический журнал. 2010. Т. 31. № 5. С. 78-88.

29. Яновский М.И. Проблема изменения Я-концепции под влиянием просмотра кинофильма // Вопросы психологии. 2012. № 1. С. 92-99.
30. Berliner T. The illusion of continuity: active perception and the classical editing system / Berliner T., Cohen D. *Journal of Film and Video*, 2011, 63 (1), 44-63.
31. Dmytryk E. On Film Editing. An Introduction to the Art of Film Construction. Boston, London: FOCAL PRESS An Imprint of Elsevier, 1984. 148 p.
32. Hochberg J. The Perception of Motion Pictures / Hochberg J., Brooks V. // E.C. Carterette, M.P. Friedman (Eds.). *Handbook of Perception*, vol. X. New York: Academic Press, 1978, pp. 259-304.
33. Münsterberg H. The Photoplay: A Psychological Study. New York: Appelton, 1916. Republished: N.Y.: Dover, 1970. 231 p.
34. Schwan S. Watching film for the first time: how adult viewers interpret perceptual discontinuities in film / Schwan S., Ildirar S. *Psychological Science*, July 2010, 21 (7), 970-976.
35. Smith T.J. An attentional theory of continuity editing. Edinburgh: University of Edinburgh, 2005. 50 p.

#### Reference:

1. Andreeva G.M. *Psihologiya sotsialnogo poznaniya*. Moskva: Aspekt Press, 2000. s. 84-89.
2. Barabanshchikov V.A. *Psihologiya vospriyatiya: Organizatsyya i razvitie pertsiptivnogo prostessa*. Moskva: Kogito-Tsentr; Vysshaya shkola psihologii, 2006. 240 s.
3. *Bolshaya sovetskaya entsyklopediya*. Moskva: Sov. entsyklopediya, 1978. T. 17. <http://bse.sci-lib.com/article080032.html>
4. Varhotov T.A. Strategiya issledovaniya kinofilma: metodologicheskij aspekt // *Yazyk sredstv massovoj informatsii* / Pod red. M.N. Volodinoj. Moskva: Akademicheskij Proekt; Alma Mater, 2008. S. 557-566.
5. Ginzburg S.S. *Ocherki teorii kino*. Moskva: Iskusstvo, 1974. 264 s.
6. Kolotaev V.A. Stadialnaya model razvitiya identichnosti (na primere kinoiskusstva) / Kolotaev V.A., Ulybina E.V. // *Psihologiya. Zhurnal Vysshej shkoly ekonomiki*. 2011. T. 8. № 1. S. 3-26.



7. *Konstantinov V.V.* Obraz migrantov v sovremennyh rossijskih mass-media / *Konstantinov V.V., Osin R.V.* // Penzenskij psihologicheskij vestnik. 2013. № 1 (1). S. 111-124.
8. *Praktikum po eksperimentalnoj i prikladnoj psihologii* / Pod red. A.A. Krylova. Leningrad: Izd-vo Leningr. un-ta, 1990. S. 44-50.
9. *Levin K.* Konstruktivnoe predstavlenie situatsii // *Psihologiya sotsialnyh situatsij* / Pod red. N.V. Grishinoy. Sankt-Peterburg: Piter, 2001. S. 34-37.
10. *Levin K.* Teoriya polya v sotsialnyh naukah. Sankt-Peterburg: Rech, 2000. 368 s.
11. *Markina O.S.* Sotsilno-psihologicheskie osobennosti vospriyatiya i ponimaniya hudozhestvennogo filma (na primere filma R. Bykova «Chuchelo»): avtoref. dis. ... kand. psihol. nauk. Institut sotsiologii obrazovaniya RAO. Moskva, 2010. 29 s.
12. *Marten M.* Yazyk kino. Moskva: Iskusstvo, 1959. 292 s.
13. *Mitta A.N.* Kino mezhdum adam i raem: kino po Ejzenshtejnu, Chehovu, Shekspiru, Kurosave, Fellini, Hichkoku, Tarkovskomu... Moskva: Zebra S., 2007. 480 s.
14. *Nalivajko E.I.* Kulturnye aspekty lichnostnyh vozdeystvij nauchno-fantasticheskikh kinofilmov // *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*. 2008. № 11. S. 55-65.
15. *Pantileev S.R.* Metodika issledovaniya samootnosheniya. Moskva: Smysl, 1993. 32 s.
16. *Romm M.I.* Voprosy kinomontazha. <http://patriot-nsk.narod.ru/Romm2.htm>
17. *Rubinshtein S.L.* Bytie i soznanie. Chelovek i mir. Sankt-peterburg: Piter, 2003. s. 172.
18. *Sidorenko E.V.* Metody matematicheskoy obrabotki v psihologii. Sankt-Peterburg: Rech, 2001. 350 s.
19. *Соколов А.Г.* Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. Часть первая. Москва: Изд. А. Дворников, 2005. 243 с.
20. *Sokolov A.G.* Priroda ekrannogo tvorчества. Psihologicheskie zakonomernosti. Moskva: Izd. A. Dvornikov, 2004. 275 s.
21. *Filippov A.V. Kovalev S.V.* Situatsiya kak element psihologicheskogo tezaurus

// Психологический журнал. 1986. Т. 7. № 1. С. 14-21.

22. *Harris R.* Психология массовых коммуникаций. Санкт-Петербург: ЕВРОЗНАК, 2001. 448 с.

23. *Hekhausen H.* Мотивация и деятельность. Москва: Педагогика, 1986. Т.1. 408 с.

24. *Ejzenshtejn S.M.* Монтáž. М.: ВГИК, 1998. с. 29-44.

25. *Ejzenshtejn S.M.* Психологические вопросы искусства. Москва: Смысл, 2002. 335 с.

26. *Yanovskij M.I.* Психологический смысл «обратной перспективы» в живописи, поэзии и кинематографе // Психологический журнал. 1995. Т. 16. № 6. С. 101-110.

27. *Yanovskij M.I.* Формы переживания присутствия в кинематографе // 2009. С. 236-248. [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Mdtss/Psychology/2009.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mdtss/Psychology/2009.pdf)

28. *Yanovskij M.I.* Проблема изучения кинематографа в психологии // Психологический журнал. 2010. Т. 31. № 5. С. 78-88.

29. *Yanovskij M.I.* Проблема изменения Я-концепции под влиянием просмотра кинофильма // Вопросы психологии. 2012. № 1. с. 92-99.

30. *Berliner T.* The illusion of continuity: active perception and the classical editing system / Berliner T., Cohen D. *Journal of Film and Video*, 2011, 63 (1), 44-63.

31. *Dmytryk E.* On Film Editing. An Introduction to the Art of Film Construction. Boston, London: FOCAL PRESS An Imprint of Elsevier, 1984. 148 p.

32. *Hochberg J.* The Perception of Motion Pictures / Hochberg J., Brooks V. // E.C. Carterette, M.P. Friedman (Eds.). *Handbook of Perception*, vol. X. New York: Academic Press, 1978, pp. 259-304.

33. *Münsterberg H.* The Photoplay: A Psychological Study. New York: Appleton, 1916. Republished: N.Y.: Dover, 1970. 231 p.

34. *Schwan S.* Watching film for the first time: how adult viewers interpret perceptual discontinuities in film / Schwan S., Ildirar S. *Psychological Science*, July 2010, 21 (7), 970-976.

35. *Smith T.J.* An attentional theory of continuity editing. Edinburgh: University of Edinburgh, 2005. 50 p.