

Целостность восприятия фильма-катастрофы: "2012" (Роланд Эммерих, 2009)¹

В статье представлены результаты экспериментального плана, направленного на изучение особенностей зрительского восприятия фильма-катастрофы. Опровергается распространенная точка зрения о вытеснении в современных, насыщенных спецэффектами и динамическими сценами фильмах, сюжетной, нарративной составляющей. На экспериментальных данных показано, что насколько бы не был раздроблен фильм на отдельные элементы, сколько бы он не воспроизводил клиповую структуру, благодарный, вовлеченный в просмотр зритель достраивает целостность видеоряда. Если не происходит вписывание увиденного в некоторый общий контекст, зритель остается неудовлетворен картиной. Другими

словами, сколько бы фильм-катастрофа по своей структуре не приближался к элементам аттракциона, напрямую воздействующих на психо-физиологическую систему человека, он, в первую очередь, остается машиной по смыслообразованию, конституированию интерпретативного каркаса повсе-дневного опыта.

Ключевые слова: полиграмма, эксперимент, психофизиология, исследование кино, зрительское восприятие фильма, фильм-катастрофа.

Дмитрий Рогозин,

к. социол.н.

доцент кафедры наук о культуре НИУ ВШЭ

Сцены разрушения, массовой гибели, глобальной катастрофы привлекают внимание не только невообразимыми в повседневности эффектами, но и возможностью реконструировать доступные способы спасения. Фантастичность и, подчас, нереалистичность предлагаемых вариантов скорее выступают метафорой правильных решений, нежели устанавливают рецепты по их формированию. Насколько согласована аффективная и когнитивная составляющие восприятия в таких фильмах? Полагается ли человек на телесные реакции или преодолевает их, посредством конструирования дополнительных смыслов? Складывается ли фильм-катастрофа в целостное повествование или остается набором несвязных завораживающих разрушений, отчужденным травматическим опытом? Что выделяет заинтересованный в фильме зритель, что видит скупающий, уходящий с недоумением? Другими словами, нас интересует не содержание фильма-катастрофы, перечень разрушений или массовых сцен гибели, а то, как эти сцены воспринимаются и реконструируются в сознании зрителя.

Гипотезы, предположения

Фильм воспринимается как целостная смысловая конструкция. Находясь перед экраном, зритель видит не изменяющуюся во времени картинку, а некоторое, разворачивающееся повествование, обладающее проблематизируемой для него структурой [Норкин, 2008, р. 251]. Речь не обязательно идет о некоторой смысловой, нарративной или сюжетной доминанте фильма. Структура может складываться на иных принципах, например, эксплуатирующих эстетическое или аффективное начало. На принципиальное размещение любого фильма в двух оппозициях — нарративной структурой и шоковым, эмоционально-травматическим опытом — указывают многие авторы (см., например: [Elsaesser, 2007, р. 206]). Удар по голове, резкое изменение обстановки, крик или наблюдение за ударом, изменением обстановки и криком другого возможны лишь в некотором контексте, предшествующем изменившемуся состоянию, действительности, или трансформировавшейся длительности. Человек видит только потому, что видимое уже смонтировано в некоторую схему видимости, подчинено примитивной логике "подобное следует за подобным" [Bergson, 1977, р. 145]. Разбивая фильм на фрагменты, мы нарушаем целостность визуального ряда, создаем новый, не только не тождественный прежнему, но и несопоставимый с ним объект. Помещение

фрагмента в другой контекст (ряд фрагментов разделенных паузами, вызванными вопросами экспериментатора) переопределяет его восприятие, задает иные интерпретативные схемы, мотивирующие субъекта реконструировать целостность визуального ряда, его вписанность в иную смысловую структуру.

Современный фильм монтируется из тысячи мельчайших фрагментов. Камера, как правило, не держится в фокусе на одном объекте более одного-двух десятков секунд, ракурс меняется практически в покосном режиме. Согласно известному голливудскому режиссеру и звукооператору Уолтеру Мерчу (Walter Murch), основные задачи редактирования первоначальных съемочных единиц — стимулирование эмоционального отклика зрителя, формирование сюжета и ритма киноповествования [цит. по Orpen, 2003, р. 9]. Клиповая, нарезанная структура фильма исправляется, достраивается сознанием до целостной, непротиворечивой картины. Даже непонимание и разрыв в повествовании могут образовывать целостную смысловую конструкцию, эмоционально оправданную и, соответственно, принятую кинозрителем. Другими словами, сознание безразлично к частоте изменения эпизодов, если их последовательность и скорость подстановки не противоречат контекстуально реконструированному эмоциональному и ментальному восприятию целого.

Такова аксиоматика, или набор базовых предположений, на которых может быть построен экспериментальный план, выверены гипотезы, подлежащие проверке.

Гипотеза 1. Согласованные вегетативные и ментальные реакции на отдельных фрагментах свидетельствуют о положительном восприятии фильма в целом; рассогласование реакций об отрицательном или нейтральном. Выделив фрагменты, на которых наиболее сильно представлены всплески психофизиологических параметров (дыхание, сердечно-сосудистая деятельность, тремор и т.д.) у всех испытуемых, можно предположить, что в это время просмотра, при прочих равных условиях, эмоциональное воздействие фильма высоко для любого зрителя. Напротив, фрагменты, по которым у всех испытуемых зафиксированы минимальные возмущения параметров вегетативной системы, указывают на низкое эмоциональное воздействие киноленты на зрителя. После просмотра фильма можно получить оценки этих же эпизодов фильма, у зрителей, с которыми проводились или не проводились психо-

¹ Исследование проведено при финансовой и организационной поддержке Фонда "Русский авангард" (<http://www.avangard-ru.org>). Реализация проекта стала возможной только благодаря организационной поддержке сети кинотеатров "Формула кино". Автор выражает признательность директору Департамента рекламы и маркетинга О.К. Проскуражковой и менеджеру Т. Козловой за проявленный интерес к социопсихологическому эксперименту. В организации и проведении последнего приняли непосредственное участие В.В. Иванец и Н.И. Галиева.

физиологические замеры. Затем, сопоставив ментальные (нравится - не нравится или значимый - незначимый эпизод) и вегетативные реакции, мы непосредственно подходим к проверке гипотезы на согласованность восприятия.

Гипотеза 2. Экспрессия, воздействие на психику, привлечение внимания к отдельным фрагментам в фильмах-катастрофах не зависит от контекста, или кинонарратива. У просмотревших и несмотревших фильм пропорции согласованных и рассогласованных оценок отобранных и предъявленных в случайном порядке фрагментов должны совпадать. Другими словами, знание контекста не влияет на опознание вегетативно значимых фрагментов и приписывание им высокого эмотивного статуса (привлекает, заслуживает внимания).

Гипотеза 3. Фильм-катастрофа может быть заполнен людьми явно не противоречащими общим кинематографическим приемам яркими эмоциональными эпизодами без какого бы то ни было нарушения общего восприятия фильма. Если предъявлять испытуемому фрагменты из двух схожих фильмов, он не сможет их различить, даже в том случае, если один из фильмов был просмотрен накануне. Испытуемые, не видевшие тестируемого фильма, вовсе не обратят внимание на подстановку иных фрагментов, без особых трудностей сконструируют общую картину повествования, в которой инородные фрагменты займут свое место.

Угрозу нарушения валидности эксперимента создает лишь малое количество испытуемых, подвергнутых как психофизиологической диагностике во время просмотра, так и последующему опросу. Фактически спроектирован факторный экспериментальный план, для реализации которого требуется несколько сотен испытуемых. Мы ограничились лишь восемью, подвергнутыми психофизиологическому диагностированию и двумя десятками опрошенных, просмотревших или не смотревших фильм до этого. Тем самым, существенно сузили исследовательскую претензию с тестирования гипотез до поиска адекватных программных вопросов. Поэтому на данный момент можно писать лишь о гипотетическом тестировании, поиске релевантных интерпретаций, а не о подтверждении или опровержении предлагаемых гипотез.

Методика

В качестве экспериментального объекта взят фильм "2012" (Роланд Эммерих, 2009), на первой и второй неделе проката (ноябрь 2009 г.) в кинотеатрах Москвы. Московская сеть кинотеатров "Формула кино" любезно согласилась на проведение эксперимента в одном из современных кинозалов. Во время просмотра фильма к восьми испытуемым были подключены шесть датчиков полиграфа, измеряющих грудное и брюшное дыхание, сердечно-сосудистую деятельность, кожно-гальваническую реакцию (два датчика) и тремор. Все перечисленные параметры являются наиболее распространенными измерителями психофизиологической системы человека [Barrett, Sowden, 2000, p. 213-217]. На основании психофизических замеров, полученных на полиграфе, из фильма выделяется три вегетативно значимых фрагмента и два незначимых (Приложение 1). Под вегетативной значимостью понимается наличие явно выраженных всплесков нескольких параметров вегетативной системы: пики в кожногальванической реакции с одновременным учащением или разряжением дыхания и спайками на плетизмограмме. Подобная стереотипность реакций указывает на наличие некоторой однородности, или стереотипнос-

Таблица 1. Стимульный материал

№	время, сек	Вегетативная значимость	Фильм	Описание
1	54	высокая	2012	Затопление шлюзов в ковчеге, закрывающиеся двери-перегородки разделяют героев по разным отсекам, играет напряженная музыка.
2	84	—	Послезавтра	Три вертолета летят над горами. От холода <u>один за другим</u> падают. Последний спасшийся <u>пилот</u> открывая дверь <u>мгновенно</u> замерзает.
3	44	низкая	2012	Разговор Президента США с дочерью, когда она узнает о фиктивности организации, в которой работает, о массовых заговорах. <u>Отец</u> раскрывает тайну.
4	109	высокая	2012	Сумасшедший ученый-любитель показывает главному герою <u>анимационный ролик</u> собственного производства о разрушении Земли.
5	61	низкая	2012	В самолете русский бизнесмен рассказывает герою о своих принципах: «чтобы меня победить, надо убить».
6	55	—	Послезавтра	В Токио начинается сильный град размером с бейсбольный мяч, погибает <u>проходной</u> звонивший по мобильному телефону домой.
7	62	высокая	2012	Главный герой выбирается из разлома земли и догоняет улетающий легкий самолет. Все вокруг разрушается.

ти, стимульного материала [Kenneth, 1998, p. 33], воздействующего на психику в эти моменты времени.

Из предыдущего фильма этого же режиссера "Послезавтра" (2004), выбрано два наиболее ярких, с точки зрения экспериментаторов фрагмента. Оба фильма относятся к жанру "фильм-катастрофа", имеют весьма схожий сюжет и, соответственно, похожие сцены. Длительность каждого фрагмента около одной минуты. Таким образом, стимульный материал состоит из семи фрагментов: три с высокой вегетативной значимостью, два с низкой и два из другого фильма (табл. 1).

В эксперименте приняли участие 20 человек, из них 7 мужчин и 13 женщин. Возраст от 17 до 39 лет. Испытуемые разделены на две группы: в первую попали люди, в течение последних двух-трех дней смотревшие фильм в кинотеатре (9 человек), во вторую — не смотревшие фильм вовсе (11 человек). Тестирование занимает примерно около часа, ведется под диктофонную запись.

Экспериментальное задание состоит из пяти частей. Во-первых, от испытуемых требуется описать общее впечатление (ожидание, во второй группе) от фильма. Во-вторых, поочередно демонстрируются случайно составленные семь фрагментов, которые нужно оценить по десятибалльной шкале на привлекательность, где один балл присваивается фрагменту, который вовсе не привлекателен и не заслуживает внимания, десять — привлекательному, заслуживающему внимания фрагменту. Если, по ходу просмотра, испытуемый высказывался, что не помнит демонстрируемые кадры, что их не было в фильме, экспериментатор регистрировал соответствующий фрагмент в анкете. В-третьих, задавался вопрос о наличии в фильме других значимых эпизодов, кроме тех, которые были представлены в эксперименте. Испытуемым не объяснялись критерии, по которым отобран стимульный материал. В-четвертых, требовалось расставить показанные фрагменты, относящиеся к фильму, в хронологическом порядке. И, в-пятых, спрашивалось, какие из них могут быть исключены из фильма без потери общего смысла.

Заполненная анкета рассматривается как основной источник данных. Аудиозапись представляет лишь дополнительный материал для интерпретации полученных оценок и контроля работы экспериментатора.

Поскольку объектом исследования выбрано не психическое состояние зрителя, а фильм, в качестве единицы наблюдения определен фрагмент, представляемый испытуемому для оценки. Всего в эксперименте приняли участие 20 человек и каждому было продемонстрировано 7 фрагментов. Соответственно, матрица данных должна состоять из 140 строк. Однако первому испытуемому предлагалось лишь шесть фрагментов для оценки, поэтому общее количество валидных для анализа строк составило 139.

Анализ

Оценивая по десятибалльной шкале фрагменты, испытуемый, тем не менее, выбирает собственную размерность шкалы. Можно лишь с уверенностью утверждать, что его размерность не превышает число предложенных градаций. Изменять размерность шкалы испытуемый может только посредством ее сокращения. Для приведения индивидуальных порядковых шкал к сопоставимому виду, следует, придерживаясь некоторого правила, создать вторичную шкалу. Введем два предположения. Первое — независимо от расположения оценок, испытуемый однозначно оценивает худший и лучший эпизод, выделяет эти оценки из общего ряда. Поэтому и мы, следуя такой же логике, создадим переменную, состоящую из трех градаций: наихудшая, наилучшая и средняя оценки. Второе — если максимальная или минимальная оценки образуют группы с другими прилегающими оценками, отделенные от остальных значений пропусками (отсутствующими в выборе), то будем считать эту группу относящейся к максимальному или минимальному значению на вновь сконструированной порядковой шкале. Например, испытуемый следующим образом расставляет оценки: 1, 2, 5, 6, 7, 9, 6. В первую градацию новой переменной попадут значения 1, 2; во вторую — 5, 6, 7, 6; в третью — 9. Между оценкой два и пять пропущены значения три и четыре, соответственно мы считаем оценку два тождественной оценке один. Сложность в таком формировании вторичной шкалы может вызвать случай, когда испытуемый использует все шкальные значения, равномерно определяя оцениваемые эпизоды. Относится ли к минимальному значению один или два, а к максимальному девять или десять, или, следует расширить границы минимального и максимального значений? Обосновать такой ответ можно лишь личным предположением исследователя, не имеющим непосредственного отношения к анализируемым данным. К счастью, в подобных опросах испытуемые практически никогда не придерживаются такой стратегии. В нашем эксперименте такие случаи не были зафиксированы.

Гипотеза о согласованности вегетативных и ментальных реакций как основание для прогноза положительной оценки фильма-катастрофы

Гленн Кей и Мишель Роуз выделяют пять основных характеристик фильмов-катастроф: 1) кавалькада узнаваемых лиц и больших звезд, играющих персонажей из разных социальных слоев; 2) мощная природная сила, выходящая из-под контроля людей, и протоголист безрезультатно пытающийся убедить в серьезности надвигающейся опасности; 3) сцены самопожертвования, массового разрушения, грозящего всем без исключения; 4) впечатляющие спецэффекты и паническое бегство толпы на камеру; 5) разворачивание любовной темы на фоне ужасных сцен гибели людей [Kay, Rose, 2006, p. xi]. Д. Геролд указывает на тождественность викторианского этапа развития мелодрамы и голливудских фильмов-катастроф, основная задача которых — производство "чувствительных сцен", выжимающих слезы и подталкивающих на сопереживание [Gerould, 1983, p. 9; цит по Feil, 2005, p. 5-6]. Новация американского кинематографа заключается лишь в глобализации трагедии, преодолении ее приватных, семейных границ. Соответственно, для киноленты, наполненной спецэффектами, сценами разрушения, различного рода панорамными планами, разворачивающимися на фоне человеческой трагедии, эмотивная составляющая восприятия доминирует над когнитивной. Фильм нравится тем, кто идет в зрительный зал, чтобы испытать сильные эмоции, насладиться недоступными в повседневной жизни картинами массового разрушения. Такой зритель, прежде всего, настроен на зрелищность, первичную потребность лицезрения невоз-

Таблица 2. Оценка привлекательности фрагментов для всех испытуемых, абс. значения (% по столбцу)

Привлекательность (оценке испытуемых)	Параметры фрагмента*			Итого
	Высокая значимость	Низкая значимость	Другой фильм	
низкая	15 (25%)	14 (35%)	4 (10%)	33 (24%)
средняя	23 (39%)	20 (50%)	27 (68%)	70 (50%)
высокая	21 (36%)	6 (15%)	9 (22%)	36 (26%)
Итого	59	40	40	139

* Параметры фрагмента заданы экспериментальным заданием: высокая и низкая вегетативная значимость фрагментов тестируемого фильма и фрагменты с высокой вегетативной значимостью из другого фильма.

можно. Эмоциональная составляющая восприятия напрямую связана с вегетативной системой [Cacioppo, Berntson, 1992; Levenson, 1992; Levenson, Ekman, Friesen, 1990], соответственно, наиболее острые переживания, сопровождаются изменениями в дыхании, сердечно-сосудистой деятельности или проводимости кожи. Если фрагменты фильма, вызывающие подобные реакции, оцениваются высоко, значит, зритель адекватно воспринимает основное "предназначение" фильма, выраженное в мелодраматическом сюжете, притягательности разрушения и динамике трагической развязки. Отсюда формулируется гипотеза о совпадении вегетативных и ментальных (оценка эпизода) реакций целевой аудитории на предлагаемые фрагменты. Чем меньше воздействия фрагмента на вегетатику зрителя, тем менее он склонен обращать на него внимание, а значит, менее заинтересован в просмотре подобного фильма. Возможно, аналогичное утверждение относится к фильмам любых жанров, однако, это должно быть особенно ярко выражено в фильме-катастрофе.

И, действительно, прослеживается положительная корреляция между вегетативными и ментальными параметрами восприятия: лишь 25% фрагментов с высокой вегетативной значимостью, отобранные испытуемыми, оценены непривлекательными и 15% с низкой — привлекательными (табл. 2).

Однако зависимость между значимостью ментальной и вегетативной не столь однозначна для людей, с разным отношением к фильму. Если высказавшие негативные и нейтральные оценки остаются в пределах общей тенденции (доминируют прямые корреляционные связи между ментальными и вегетативными параметрами), то позитивная оценка фильма сопровождается рассогласованием в оценках: 31% фрагментов с высокой вегетативной значимостью отмечены как не вызвавшие интереса и 27% — как заинтересовавшие, привлекая внимание. Аналогичным образом именно в группе высоко оценивших фильм в целом больше всего получили высокие оценки фрагменты с низкой вегетативной значимостью: 22% против 6% среди тех, кому фильм не понравился, высказавших же среднюю оценку по фильму вовсе не оказалось в этой категории (табл. 3).

Гипотеза о согласованных ментальных и вегетативных состояний в группе симпатизирующих фильму оказалась менее устойчивой. Такое поведение более свойственно людям, нейтрально воспринимающим фильм-катастрофу, как набор эффектных сцен, за которыми ничего не стоит. Отдавая должное режиссерским находкам и техническим решениям, они высказываются о пустом содержательном наполнении фильма, бессмысленности и пародийности большинства сентиментальных сцен.

Высокая оценка фильма сопровождается ментальной достройкой, возможно, недостающих сюжетных линий, смысловых конструкций или идеологических посланий. Позитивно настроенный зритель, не воспринимающий фильм-катастрофу в качестве набора спецэффектов, он находит в нем дополнительные смыслы, выводящие линейную цепь разрушений за рамки аттракционных, "лунапарковых" стимулов. Тем самым,

признаком доброжелательного, вовлеченного просмотра следует выбирать по рассогласованности оценок: надлению нейтральных, проходных сцен значимыми смыслами, и снижению значимости эффектных, эмоционально насыщенных эпизодов.

Гипотеза о контекстуальной неконгруэнтности видеоряда

Фильмы-катастрофы в большей степени, нежели остальная кинопродукция построены в клиповой структуре. Разорванность медийных презентаций разрушений подчеркивает их несистемность и непредсказуемость. Отдельные фрагменты связаны, скорее, общим эмоциональным посылом, нежели содержанием. Сюжетная линия слабо выражена, до предела упрощена. Основные усилия режиссера уходят на согласование аффективного видеоряда, создание определенного стрессового настроения, занимающего весьма прочные позиции в современной медиакультуре [Arthurs, 2002; Arthurs, Grant, 2002; Littau, 2002]. Апокалипсический страх (неспособность предсказать надвигающуюся катастрофу), эксплуатируемый в таких кинолентах [Thompson, 2007, p. 2], слишком сильная эмоция, в идеале, вытесняющая все остальные чувства на периферию сознания. Зритель переживает кризис экранного мира в качестве реального, перенося на окружающую его реальность возможные последствия увиденного на экране [Schiermeier, 2004, p. 4]. Отсюда, для оценки отдельных фрагментов становится не важным знание всего контекста: в каждом из них уже заключена сверхидея фильма - стремление к спасению на фоне разворачивающейся глобальной катастрофы. Предполагая контекстуальную независимость, или неконгруэнтность, видеоряда, мы должны получить примерно идентичные распределения оценок эпизодов, выставленных просмотревшими и несмотревшими фильм. Такова гипотеза.

Общие данные не противоречат исходным представлениям. В обеих группах большая часть вегетативно значимых сюжетов получили высокие и средние оценки, а вегетативно незначимых — низкие и средние (табл. 4).

Если по вегетативно значимым эпизодам расхождения в оценках просмотревших и несмотревших фильм минимальны, эпизоды с низкой вегетативной значимостью оцениваются поразному в двух группах. Из просмотревших фильм всего 5% вегетативно незначимым эпизодам приписана высокая привлекательность, в то время как несмотревшие выделили 23% таких эпизодов. Здесь мы попадаем на максимальную поляризацию позитивных и негативных эпизодов: 41% против 23%, которая обусловлена общими ожиданиями от фильма. Позитивное или нейтральное отношение к фильму до просмотра (именно такую позицию разделяло большинство испытуемых, несмотревших фильм)², подталкивает потенциального зрителя обращать внимание на нейтральные, вегетативно незначимые эпизоды, придавать им дополнительный вес. Даже намеки на развитие некоторой интриги в фильме, не относящиеся к массовым сце-

Таблица 3. Оценка привлекательности фрагментов для тех, кому фильм не понравился / вызвал нейтральное отношение / понравился*, % по столбцу

Привлекательность (оценке испытуемых)	Параметры фрагмента*		
	Высокая значимость	Низкая значимость	Другой фильм
низкая	23% / 13% / 31%	28% / 20% / 44%	11% / 30% / 6%
средняя	38% / 47% / 42%	67% / 80% / 33%	83% / 60% / 78%
высокая	39% / 40% / 27%	6% / - / 22%	6% / 10% / 17%

* Если испытуемый не смотрел фильм, речь идет о его гипотетическом отношении, ответе на вопрос: как вы думаете, понравится или не понравится вам этот фильм?

** Параметры фрагмента заданы экспериментальным заданием: высокая и низкая вегетативная значимость фрагментов тестируемого фильма и фрагменты с высокой вегетативной значимостью из другого фильма.

Таблица 4. Оценка привлекательности фрагментов для просмотревших фильм / несмотревших фильм*, % по столбцу

Привлекательность (оценка испытуемых)	Параметры фрагмента*		
	Высокая значимость	Низкая значимость	Другой фильм
низкая	23% / 27%	28% / 41%	11% / 9%
средняя	38% / 40%	67% / 36%	83% / 55%
высокая	39% / 33%	5% / 23%	6% / 36%

Таблица 5. Корреляция между правильным и расставленным испытуемыми порядками следования эпизодов в фильме

Группы испытуемых	Коэффициенты парной корреляции	
	Коэф. корреляции tau-b Кендалла	Коэф. корреляции Спирмена
Смотревшие фильм	0,522	0,589
Несмотревшие фильм	0,280	0,380
Все испытуемые	0,381	0,478

нам разрушения, вызывают интерес, подталкивают к реконструированию общего смысла кинопослания. Другими словами, заинтересованный зритель встраивает разворачивающийся ряд в более широкий, предполагаемый контекст, что позволяет ему по иному взглянуть на предлагаемые эпизоды.

Задание расставить в порядке следования тестируемые эпизоды, как и ожидалось, более успешно выполняют испытуемые, просмотревшие фильм (табл. 5).

Основная ошибка заключается в перемещении эпизодов со сценами разрушения в конец фильма, хотя по сюжету 2012 построен на трехкратном возвращении к подобным сценам.

С одной стороны, фильм-катастрофа несет шаблон зрительского восприятия, направленного на экшен, постановочные эффекты, переопределяющие кинопроизведение в качестве аффективного материала. Казалось бы, развитие этой стороны кинематографической работы дает беспроигрышный билет на получение зрительских симпатий. С другой — этого явно не достаточно, для позитивного восприятия фильма. Положительные отзывы складываются только через сопоставление широкомасштабных сцен разрушения с иным, пусть и урезанным смысловым наполнением. Позитивная оценка фильма возможна лишь как многовариантного знакового объекта, согласованного со зрительской схемой восприятия. Отсюда, жанровое деление современных фильмов может использоваться не только в качестве грубого каталогизатора кинопродукции, но и критерия успешности фильма. Как только в зрительском восприятии фильм категоризуется в жестких рамках одного жанра (не называется, а именно категоризуется), можно говорить о сужении схемы восприятия, потенциальном провале кино-

² Очевидным образом здесь обнаруживается несовершенство реализованного экспериментального плана. Поскольку переменные "отношение к фильму" (позитивно или нейтрально / негативно) и "опыт кинозрителя" (смотрел / не смотрел) образуют четыре группы испытуемых, следует опираться на факторный экспериментальный план. Отдельное же рассмотрение влияния каждой переменной на расстановку значимости фрагментов может привести к ошибочным выводам. Отсутствие квотирования в экспериментальной выборке не позволяет применить методический аппарат факторного плана. Поэтому в своих выводах мы ограничиваемся лишь фундированием гипотетических пропозиций, но ничуть не претендуем на их опровержение или подтверждение.

ленты.

Хотя мы не можем опровергнуть гипотезу о контекстуальной неконгруэнтности эпизодов, следует предположить о наличии иного, возможно, отличного от сюжетного плана, контекста, в котором размещается каждый эпизод. По всей видимости, отсутствие такого контекста и определяет возникновение негативных оценок. Другими словами, можно ожидать подтверждение гипотезы в рамках "узкого" контекста, ограниченного рамками киноряда, однако весьма вероятно наличие сильной зависимости оценок с "широким" контекстом зрительского восприятия.

Гипотеза семантического безразличия в восприятии фильма-катастрофы

В экспериментальном плане предлагалось оценить два эпизода из другого фильма. В 50% случаев испытуемые не обнаруживали подвоха, в 50% опознавали оба эпизода. Ни разу не было зафиксировано, выделение лишь одного эпизода из другого фильма.

Испытуемые, посмотревшие фильм, как правило, находили чужеродные фрагменты. Лишь двое из девяти признали их присутствующими в фильме. Из несмотревших фильм, напротив, только трое из одиннадцати смогли указать на наличие фрагментов из другого фильма. Все они видели фильм "Полезавтра".

Итак, для видевших фильм подмена контента, пусть даже чрезвычайно схожими эпизодами, не прошла незамеченной. Видеоизображение слишком сильный сигнал для активизации воспоминаний, чтобы оставаться неопознанным. Если же человек не видел фильм, дополнительные фрагменты легко вписываются в его структуру, интерпретируются соответствующим образом. Современный зритель готов допустить включение в фильм катастрофу весьма разнообразных контекстов: от мелодраматического повествования до ряда научных интерпретаций. Так, Вильям Монфредо предлагает использовать голливудскую продукцию в качестве подсобного материала в учебном процессе, предлагая студентам воочую увидеть бытование географических концептов [Monfredo, 2010, p. 131]. Наверяд ли это указывает на особенность фильма-катастрофы, вмещать в себя разнородные сцены. По всей видимости, человеческое сознание способно наделять смыслами и куда-более противоречивые, контекстуально разорванные части, помещать их в единый контекст, следовательно, определять фильм как значимый в той или иной сфере личного интереса.

Заключение

Насколько бы не был раздроблен фильм на отдельные элементы, сколько бы он не воспроизводил клиповую структуру, благодарный, вовлеченный в просмотр зритель достраивает целостность видеоряда. Интенционально присваивая последовательность разворачивающейся катастрофы, он выделяет в качестве значимого лишь то, что становится осмысленным, вписанным в его общую структуру восприятия [Mullarkey, 2007, p. 58]. Пусть и на свой манер, кинозритель составляет единую картину увиденного, наделяя смыслами, казалось бы, проходные, незначимые эпизоды, на которые никак не реагирует его вегетативная система. Напротив, негативное восприятие фильма сопровождается скатыванием к первичным, психофизиологическим различиям. Зритель, откликающийся лишь на базовые физиологические стимулы (сцены катастрофы, громкий звук, напряженное, динамическое развитие сюжета), чаще выделяет достоинства, нежели недостатки этих фрагментов, не замечая иные повествовательные планы киноленты. Другими словами, сколько бы фильмы по своей структуре не приближались к элементам аттракциона, напрямую воздействующих на психофизиологическую систему человека, они, в первую очередь, остаются машинами по смыслообразованию, конституированию интерпретативного каркаса повседневного опыта.

Литература

1. Arthurs J. Crash: Beyond the boundaries of sense // *Crash cultures: Modernity, mediation and the material* / Ed. by J. Arthurs, I. Grant. Bristol: Intellect, 2002. P. 63-78.
2. Arthurs J., Grant I. Introduction // *Crash cultures: Modernity, mediation and the material* / Ed. by J. Arthurs, I. Grant. Bristol: Intellect, 2002. P. 1-14.
3. Barrett P., Sowden P. Psychophysiological methods // *Research methods in psychology* / Ed. by G.M. Breakwell, S. Hammond, C. Fife-Schaw. 2nd ed. London: Sage, 2000. P. 211-223.
4. Bergson H. The two sources of morality and religion / Trans. by R.A. Audra, C. Brereton; With the assistance of W.H. Cartel. Notre Dame, IN: Notre Dame Press, 1977.
5. Cacioppo J.T., Berntson G.G., Klein D.J. What is an emotion? The role of somatovisceral afference, with special emphasis on somatovisceral 'illusions' // *Review of Personality and Social Psychology*. 1992. Vol. 14. P. 63-98.
6. Elsaesser T. Discipline through diegesis: The robe film between 'attractions' and 'narrative integration' // *Cinema of attractions reloaded* / Ed. by W. Strauven. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007. P. 205-223.
7. Feil K. Dying for a laugh: Disaster movies and the camp imagination. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005.
8. Gerould D. The Americanization of melodrama // *American melodrama* / Ed. by D. Gerould. New York: Performing Arts Journal Publications, 1983. P. 7-23.
9. Glenn K., Rose M. Disaster movies: A loud, long, explosive, star-studded guide to avalanches, earthquakes, floods, meteors, sinking ships, twisters, viruses, killer bees, nuclear fallout, and alien attacks in the cinema!!! Chicago, Ill: Chicago Review Press, 2006.
10. Hopkins R. What do we see in film? // *The Journal of Aesthetics and Arts Criticism*. 2008. Vol. 66. No. 2. P. 149-159.
11. Kenneth H. Psychophysiology: The mind-body perspective. 2nd printing. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998.
12. Levenson R.W. Autonomic nervous system patterning in emotion // *Psychological Science*. 1992. Vol. 3. P. 23-27.
13. Levenson R.W., Ekman P., Friesen W.V. Voluntary facial action generates emotion-specific autonomic nervous system activity // *Psychophysiology*. 1990. Vol. 27. P. 363-384.
14. Liitau K. Eye-hunger: Physical pleasure and non-narrative cinema // *Crash cultures: Modernity, mediation and the material* / Ed. by J. Arthurs, I. Grant. Bristol: Intellect, 2002. P. 35-52.
15. Monfredo W. Twisted film, or how I learned to stop the movie and teach the truth // *Journal of Geography*. 2010. Vol. 109. No. 3. P. 130-140.
16. Mullarkey J. Life, movement and the fabulation of the event // *Theory, Culture & Society*. 2007. Vol. 24. No. 6. P. 53-70.
17. Orpen V. Film editing: The art of the expressive. London: Wallflower Press, 2003.
18. Schiermeier Q. Disaster movie highlights transatlantic divide // *Nature*. 2004. Vol. 431. No. 7004. P. 4.
19. Thompson K.M. Apocalyptic dread: American film at the turn of the millennium. New York: State University of New York Press, 2007.

Приложение 1 Полиграммы психофизиологических параметров³

Ниже представлены четыре примера полиграмм, на основании которых производился отбор эпизодов (рис. 1-4). В верхней части полиграмм дана временная шкала. Отметки временных интервалов размещаются с шагом в 5 секунд. Так как время подключения испытуемым датчиков происходило в разное несинхронизированное время, время на рисунках, представленных ниже, не совпадает друг с другом.

Изменение показателей на рисунках отмечаются линиями в следующем соответствии (сверху вниз): датчик верхнего ды-

хания (ВДХ); датчик нижнего дыхания (НДХ); датчик кожно-гальванической реакции (КГР); датчик плетизмограммы (ПГ); датчик тремора (ТРМ).

Эпизод 4.

Анимация катастрофы

Кертис забредает в вагончик Фроста. Фрост предлагает ему посмотреть мультфильм собственного производства с прогнозом дальнейших событий на Земле.

Мультфильм, встроенный в основной фильм, скорей всего, будет отличаться по характеру воздействия на аудиторию. Сама по себе анимация имеет свои особенности восприятия, позволяющие захватывать аудиторию и удерживать ее внимание (это качество обычно используется в презентациях). Кроме того, эмоциональный фон мультфильма обычно более легкий, позволяет фантазировать, снижает степень сознательного кон-

троля зрителя своих образов.

Эпизод 7. Взлет с разрушающейся посадочной полосы

Гордон собирается взлететь без Кертиса, который ищет карту в трейлере. Трейлер проваливается в пропасть. Неожиданно на поверхности показывается рука Кертиса с картой. Дальше он выбирается на поверхность и начинается сцена погони за самолетом. Как только Кертис запрыгивает в самолет, происходит взлет.

После "взлета" психофизиологические параметры большинства испытуемых сглаживаются, принимают типичные для испытуемого значения. Сцена погони за самолетом - одна из самых эмоциональных в фильме.

Рис. 1 Полиграмма четвертого эпизода, муж., 37 лет



Рис. 2 Полиграмма четвертого эпизода, муж., 26 лет



³ Приложение составлено В.В. Иванцом. Автор признателен ему не только за техническую поддержку, но и за возможность продуктивного обсуждения результатов исследования.

Рис. 3 Полиграмма седьмого эпизода, муж., 26 лет

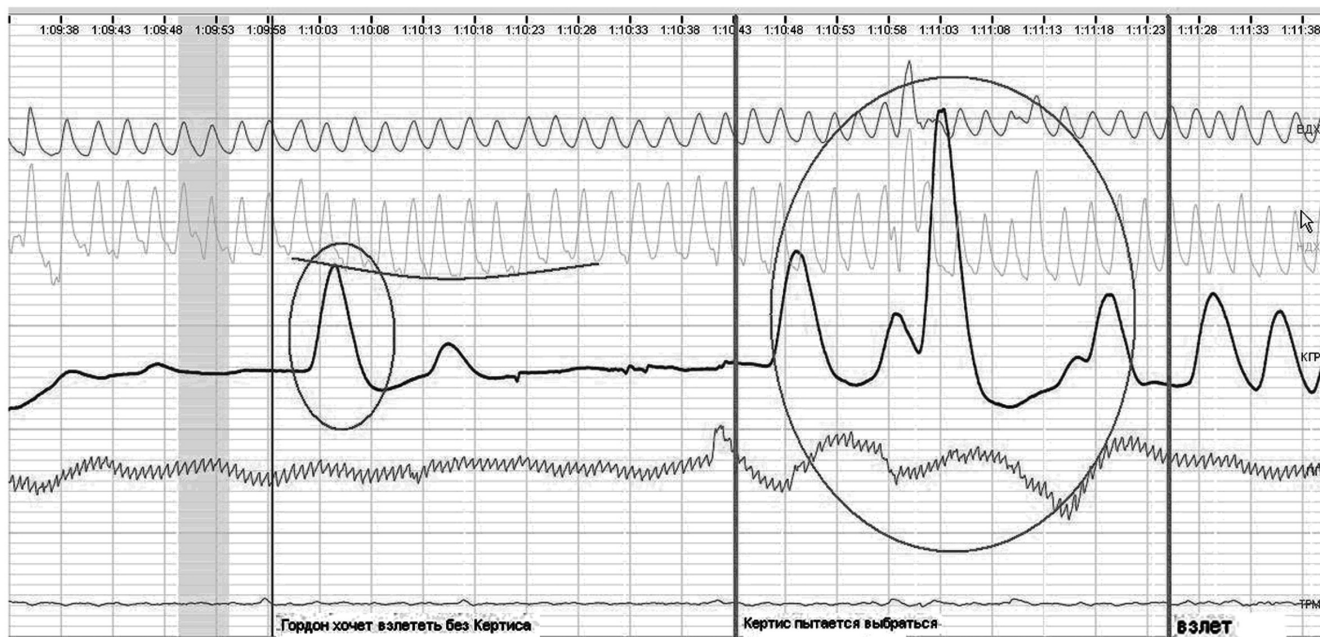


Рис. 4 Полиграмма седьмого эпизода, жен., 27 лет

