



Anatomy of a Screen Image

Sergey L. Grigoryev

Russian State Agrarian University – Moscow Timiryazev Agricultural Academy. Moscow, Russia.
Email: [grigoryevdiss\[at\]gmail.com](mailto:grigoryevdiss[at]gmail.com)

Abstract

Book review: Poznin, V. F. (2021). *Screen space and time. Structural–typological and perceptual aspects*. St. Petersburg: Publishing House “Petropolis”.

Keywords

Cinematography; Visual Image; Screen Culture



This work is licensed under a [Creative Commons «Attribution» 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Анатомия экранного образа

Григорьев Сергей Леонидович

Российский государственный аграрный университет – МСХА им. К. А. Тимирязева.
Москва, Россия. Email: [grigoryevdiss\[at\]gmail.com](mailto:grigoryevdiss[at]gmail.com)

Аннотация

Рецензия на книгу: Познин, В. Ф. (2021). *Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты*. Санкт-Петербург: ИД «Петрополис».

Ключевые слова

кинематограф; визуальный образ; экранная культура



Это произведение доступно по лицензии [Creative Commons «Attribution» \(«Атрибуция»\) 4.0 Всемирная](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)



Греческое слово ἀνατέμνω значит «разрезаю, рублю», что в сочетании со стереотипным представлением о технологии производства фильма наводит на мысль о монтаже, реальной нарезке плёнки, цифрового контента. В английском языке глагол «to cut» (монтировать) имеет первоначальное значение «резать, отрезать». Читая новую книгу В. Ф. Познина, можно увидеть, как автор начертил на теле кинообраза вертикаль и горизонталь, а затем расчленил его на элементы, связанные с перспективой, светом, цветом, звуком.

Если поверить В. Беньямину, который считает верным утверждать, что оператор художественной кинокартины ставит зрителю вместо глаз – камеру¹, то подробный механизм построения кинообраза действительно анатомирует наше новое зрение, привитое нам художественным экраном в течение 120 лет.

Режиссер, сценарист, оператор, доктор искусствоведения, профессор Виталий Фёдорович Познин в аннотации книги называет экран «окном в мир». Экран как окно, портал, зеркало, щит, «тусклое стекло», «черный квадрат» – все эти известные метафоры создаются для улавливания и ёмкой фиксации роли экрана в современной культуре. Большинство этих скрытых сравнений основано на зрительном восприятии. Одна из предыдущих книг В. Ф. Познина посвящена непосредственно психологии восприятия экранного зрелища (Познин, 2012).

Обширный подготовительный материал во введении книги представляет эволюцию механизма зрительного восприятия в культуре, приведшую в период релятивизации сознания к устойчивой интенции «...заменить этот мир созданной им картинкой» (В. Ф. Познин цитирует А. Эйнштейна) (Познин, 2021, с. 13). Развивая идею данной замены, В. Ф. Познин пишет об этапе, на котором «эстетическая информация проецируется на несколько фонов опыта зрителя» (Познин, 2021, с. 13). Этот исследовательский ход видится нам весьма продуктивным объяснением вызова визуальности или экспансии экранного как неоспоримых процессов современной культуры. Отмеченная установка переключается с другими современными исследовательскими позициями. Например, В. И. Михалкович размышляет над тем, что во время киносеанса – наряду с «технической» – осуществляется «психическая» проекция (Михалкович, 2006, с. 12). Глобальное заявление о повсеместной «распределенной образности» делает И. Н. Инишев, осуществляя «...преодоление понимания образа как изолированного визуального артефакта, расширение понятия образа в направлении идеи специфических материальных сред и их состояний, что позволяет взглянуть на феномен образного как на фактор, во многом определяющий специфику визуальной экологии современности» (Инишев,

1 «Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немислим. Оно изображает событие, для которого нельзя найти точки зрения, с которой не были бы видны не принадлежащие к разыгрываемому действию как таковому кинокамера, осветительная аппаратура, команда ассистентов и т. д. (Разве только положение его глаза точно совпадает с положением объектива кинокамеры.)» (Беньямин, 1996, с. 46).



2020, с. 45). Автор рецензируемой книги оперирует понятием «проекция-идентификация».

В первой главе «Особенности восприятия изображения и звука» В. Ф. Познин справедливо пишет о кардинальных трансформациях, произошедших с визуальным восприятием современного человека, который в детстве с экраном знакомится раньше, чем с зеркалом; с ранних лет приучается воспринимать экранное изображение как некое опосредованное наблюдение за реальным объектом или явлением (Познин, 2021, с. 20).

Принципиальной авторской позицией, изложенной в параграфе 1.3. «Роль памяти в восприятии экранных образов», становится мысль о совершенствовании краткосрочной памяти зрителя в процессе эволюции кино (Познин, 2021, с. 45). Предлагая собственную трактовку терминологического выражения «дистанционный монтаж», связанную с современной художественной рецепцией, В. Ф. Познин, вслед за М. Ямпольским (Ямпольский, 1993) уверенно настаивает на необходимости активной работы и долговременной культурной памяти.

Глава вторая «Изобразительные компоненты, формирующие экранное пространство» посвящена идеям и приёмам работы с пространством в кино. Например, ограниченность киноизображения рамой, которую мы не наблюдаем так отчетливо, как при восприятии живописи, является, с нашей точки зрения, определяющим онтологическим принципом экранного искусства. Перспективным в этом отношении видится сравнение ограниченного пространства экрана XX века и активное использование 3D и очков VR, с помощью чего обрамление и ограничение пространства экрана снимаются. Подобный опыт явно противоречит ситуации, о которой не так давно, в начале XX столетия, писал Г. Зиммель. По мнению немецкого социолога, одного из лидеров позднего периода «философии жизни», «утечка» текста за границы рамы есть не что иное, как эстетический парадокс и одновременно онтологический сбой. Ученый безапелляционно утверждает, что «...конфигурация рамы нигде не должна допускать разрывов или мостков, через которые, так сказать, мог бы войти мир или через которые само произведение могло бы выйти в мир, как это происходит, например, когда содержание картины продолжается на раме — к счастью, редкая ошибка, которая полностью отрицает для себя-бытие произведения искусства, а тем самым и смысл самой рамы» (Зиммель, 2006, с. 49).

Исследуя приём «кадр в кадре», В. Ф. Познин насыщает мир экрана ассоциациями, характерными для таких видов искусства, как театр («театр в театре»), изобразительное творчество («картина в картине»), литературный художественный опыт («рассказ в рассказе»), предельно расширяя сферу визуальности. Потому, собственно, положение, согласно которому «...использование полиэкрана создаёт ощущение дробности, фрагментарности мира, множественности разных локальных пространств, соединяемых вместе на одной плоскости... Восприятие полиэкрана требует активного соучастия



зрителя в создании экранного образа, что вполне коррелируется с установкой постмодернистов на зрителя-соавтора» (Познин, 2021, с. 88), оказывается верным не только для экранной продукции. Детально доказывая, что экран и человеческое зрение находятся в постоянном взаимовлиянии и обмене аналогично тому, как эффекты зрительных ощущений в свою очередь воздействуют на экранные приёмы, автор помогает осознать присутствие сокрытого в предметности гаджета, телевизора и любого другого технического устройства живого, пульсирующего сознания субъекта, насыщающего экран самого разного рода информацией. Так, «эффект последствия», по описанию В. Ф. Познина, выстраивает кадры как формально (цвет, свет, величина и т.д.), так и сюжетно, символически (Познин, 2021, сс. 156-162).

В центре третьей главы – «Звуковое пространство экрана» – отдавая себе отчет в том, что экран постепенно захватывает зрителя, В. Ф. Познин останавливается на таких художественных образах, которые обретают активность исключительно в условиях озвучивания кинофильма. Принимая во внимание точку зрения В. Беньямина, согласно которой в момент просмотра глазами мы работаем больше, чем ушами, В. Ф. Познин констатирует: когда кино начинает звучать, мы становимся настоящим его пленником, с одной стороны, и собираем воедино своё эстетическое восприятие, с другой, так как озвучение кинофильма делает активными художественными образами слово и музыку (Глава 3. «Звуковое пространство экрана»).

В четвертой главе «Экранное пространство» особый интерес вызывает подробный анализ экранной метафоры, которая сопоставляется с языковой. Автором проделывается скрупулезный когнитивистский разбор траектории «внешнее сходство, визуально наблюдаемое – перенос смысла слова – визуализация готовой языковой метафоры на экране – создание экранной метафоры». Поскольку раскодирование последней сродни переводу, В. Ф. Познин постоянно подчеркивает: подлинное проникновение в «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй) возможно лишь в контексте долговременной культурной памяти, принадлежащей зрителю, в ряде случаев оказывающемся в ситуации «двойного кодирования».

В разделе 4.3. «Телевизионное пространство» автор выступает с критикой концепции М. Маклюэна, осуществляемой с позиции субъекта, погруженного в современную культуру, которая для канадского философа была «будущим средств коммуникации» (Volkova, 2020, р. 680). Отмечая, что телевидение имеет ряд специфических особенностей – «...иную функциональность, simultанность аудиовизуального сообщения, сериальность в подаче новостей, повседневность, непрерывность получения информации и т.д.» (Познин, 2021, с. 253), В. Ф. Познин пишет о возвращении к долгомьеровскому, индивидуальному способу восприятия экранного продукта. Тут и выясняется, что метафора «окно в мир» применима автором именно к телевизионному экрану, «...это искусственное «окно» замещает зрителю реальное пространство и время» (Познин, 2021, с. 255). В целом, именно данный раздел готовит концеп-



туальную почву для седьмой главы, которая посвящена процессу виртуализации, демонстрируя подготовительные иллюстрации симуляции политических новостей, готовится разговор о фейковой информации.

В концепции онтологической силы экрана несогласие В. Ф. Познина с М. Маклюэном принципиальное, однако в тексте рецензируемой монографии находим немало замечательных по своей убедительности иллюстраций справедливости маклюэновского лозунга «*The medium is the message*». Например, внимание автора останавливается на эффекте коллажа, то есть ощущения фрагментарности, мозаичности, точечности, вырабатываемого под воздействием формальных телевизионных приёмов. Также отмечается эффект камерности, обуславливающий закапсулированность современного человека, исчезновение общего культурного пространства, что спровоцировано наличием персональных экранных устройств.

В. Ф. Познин, используя научные метафоры У. Липмана («псевдоокружение»), М. Маклюэна («глобальная деревня»), пишет о телевизионном пространстве как о замене реальности.

В пятой главе «Экранное время» В. Ф. Познин разводит философию художественного времени (в опоре на Ж. Делёза) и искусствоведческий анализ, который неизбежно членит экранное время на темпоральные сегменты. Автор рассматривает приёмы сокращения и удлинения экранного времени. Хочется вспомнить, как красочно и с тонкой иронией влияние данных приёмов на мировоззрение зрителя показано в фильме Аллы Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» (1987 г.). Героиня Диана Литтл говорит мистеру Фёсту: «О, Джонни, я хочу, как в синематографе, прошу тебя, сделай монтаж!». На наш взгляд, это образ или модель человека, чьё бытие уже трансформировано экраном. Выражение «Хочу монтаж!» стало сутью центральных желаний человека второй половины XX в. и современности.

В унисон с Полем Вирильо (Вирильо, 2004) в шестой главе «Время и пространство в экранном хронотопе» автор монографии утверждает доминанту времени в экранном континууме. Кроме того, иллюстративно (кстати, это яркая особенность монографии; в финале приведен алфавитный указатель упомянутых в книге фильмов из 346 наименований) представлены характеристики экранного хронотопа: нелинейность, имагинативность, онейричность.

Седьмая глава «Виртуальное экранное пространство» в большем своём объеме является подробным руководством по производству экранных спецэффектов. С философской и культурологической точек зрения, интересны иллюстрации фейк-новостей и формирования жанра мокьюментари.

Автор рецензируемой книги скромно замечает, что текст имеет сугубо искусствоведческий характер, что в его исследовании «...экранное пространство и время не будут рассматриваться с философской точки зрения или с позиций когнитивизма и нейропсихологии» (Познин, 2021, с. 18). Нам видится здесь кантовская ситуация «целесообразности без цели»; опубликованный труд оказался шире замысла автора.



Список литературы

- Volkova, P. S., Orekhova, E. S., Saenko, N. R., Trofimova, L. V., & Barova, A. G. (2020). Features of the modern process of differentiation of sense and meaning in communication. *Media Watch*, 11(4). <https://doi.org/10.15655/mw/2020/v1i4/204639>
- Беньямин, В. (2004). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе.* Медиум.
- Вирильо, П. (2004). *Машина зрения.* Наука.
- Делёз, Ж. (2004). *Кино. Ад Маргинем.*
- Зиммель, Г. (2006). Рама картины: Эстетический опыт. В В. С. Вахштайн (Ред.), *Социология вещей* (с. 48–54). Территория будущего.
- Инишев, И. Н. (2020). Распределённая образность: Имагинативные практики современной культуры. *ПРАΞΗΜΑ. Проблемы визуальной семиотики*, 1, 31–46. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2020-1-31-46>
- Михалкович, В. И. (2006). *Избранные российские киносны.* Аграф.
- Познин, В. Ф. (2012). *Экранное пространство и время: Психология восприятия.* СПбГУКиТ.
- Познин, В. Ф. (2021). *Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты.* ИД «Петрополис».
- Ямпольский, М. (1993). *Памяти Тересия. Интертекстуальность и кинематограф.* РИК «Культура».

References

- Benjamin, W. (2004). *The work of art in the age of its technical reproducibility. Selected essays.* Medium. (In Russian).
- Deleuze, G. (2004). *Cinema. Ad Marginem.* (In Russian).
- Inishev, I. N. (2020). Distributed Imagery: Imaginative Practices of Contemporary Culture. *ПРАΞΗΜΑ. Journal of Visual Semiotics*, 1, 31–46. <https://doi.org/10.23951/2312-7899-2020-1-31-46> (In Russian).
- Mikhalkovich, V. I. (2006). *Selected Russian film dreams.* Agraph. (In Russian).
- Poznin, V. F. (2012). *Screen Space and Time: The Psychology of Perception.* SPbGUKiT. (In Russian).
- Poznin, V. F. (2021). *Screen space and time. Structural-typological and perceptual aspects.* Petropolis Publishing House. (In Russian).
- Simmel, G. (2006). The Picture Frame: An Aesthetic Experience. In V. S. Vakhshayn (Ed.), *The sociology of things* (pp. 48–54). Territory of the future. (In Russian).
- Virillo, P. (2004). *Vision machine.* Nauka. (In Russian).
- Volkova, P. S., Orekhova, E. S., Saenko, N. R., Trofimova, L. V., & Barova, A. G. (2020). Features of the modern process of differentiation of sense and meaning in communication. *Media Watch*, 11(4). <https://doi.org/10.15655/mw/2020/v1i4/204639>
- Yampolsky, M. (1993). *In memory of Teresius. Intertextuality and cinema.* RIC Culture. (In Russian).