

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ОБРАЗОВАНИЯ  
МОСКОВСКИЙ ПСИХОЛОГО-СОЦИАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

---

# МИР ПСИХОЛОГИИ

*Научно-методический журнал*

№ 1 (85)

Январь — март



Москва  
2016

Зарегистрирован Федеральной службой по надзору  
в сфере связи, информационных технологий  
и массовых коммуникаций  
(Роскомнадзором)

Свидетельство ПИ № ФС77-62454 от 27 июля 2015 г.

*Журнал входит в перечень ведущих рецензируемых научных журналов  
и изданий, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России*

**Главный редактор**

*Э. В. Сайко*

**Заместитель главного редактора**

*С. К. Бондырева*

**Члены редакционной коллегии:**

*Ш. А. Амонашвили, О. С. Анисимов, А. Г. Асмолов, А. А. Деркач,  
Ю. П. Зинченко, В. А. Пономаренко, В. М. Розин,  
В. В. Рубцов, В. М. Тиктинский-Шкловский,  
С. Д. Максименко (Украина, Киев),  
Michael Cole (Майкл Коул) (USA, San Diego La Jolla),  
Serena Veggetti (Серена Веджетти) (Italy, Roma),  
Gerhard Witzlack (Герхард Витцлак) (Bundesrepublik Deutschland,  
Berlin)*

## Специфика развития и реализации режиссерских способностей в структуре индивидуальности

В статье описываются возможности дифференционно-интеграционной теории развития для выявления и изучения природы специальных режиссерских способностей и анализируются процессуальные аспекты построения кинематографического образа — от глобально-неоформленного до целостно-дифференцированного образного представления замысла фильма через последовательные этапы дифференциации и интеграции.

**Ключевые слова:** дифференционно-интеграционная теория, режиссерские способности, кинорежиссер, образное мышление, композиционное мышление, кинематографичность, специальные способности.

В настоящее время мы живем в период колоссальных изменений, когда следование объективным законам развития определяет продуктивность жизнедеятельности человеческого общества в целом. Творчество многих успешных режиссеров современности опиралось на психологическую теорию своего времени. К. С. Станиславский использовал положения концепции Т. Рибо, В. Э. Мейерхольд основывался на гипотезе о природе эмоций Дж. Ланге, концепция А. Арто вышла из трудов З. Фрейда и К. Юнга, техника действий П. М. Ершова базируется на научной основе П. В. Симонова. В то же время в новейшей российской кинорежиссуре отдельные авторы пытаются вести больше интуитивный, чем осознанный, поиск взаимосвязей различных современных психологических теорий с режиссерской практикой создания кинообраза для своей более успешной авторской творческой реализации.

Цель данной статьи состоит в том, чтобы показать возможности в этом плане *дифференционно-интеграционной теории развития* как для выявления и изучения природы специальных режиссерских способностей, во-первых, так и для постижения *процесса построения* кинематографического образа из неоформленного замысла, в законченный целостно-дифференцированный образ фильма — макрознак, во-вторых.

Дифференционно-интеграционная теория базируется на «двух всеобщих универсальных принципах развития: принципах дифференциации и интеграции, а само развитие рассматривается как движение от форм/состояний относительно глобальных и мало дифференцированных к формам/состояниям все более дифференцированным и иерархически связанным» [6. С. 15]. Применение дифференционно-интеграционной теории позволяет консолидировать имеющиеся знания в едином терминологическом пространстве, определять характеристики процесса становления и конструкторы режиссерских способностей.

Изучение специфики режиссерской деятельности связано с современными взглядами на режиссуру сквозь призму психологии способностей. Содержание категории *способности* в психологии рассматривается с точки зрения успешности, на которую могут влиять многие факторы, включая общественную готовность оценить эту успешность. Поэтому предлагается рассматривать термин «*способности*» «как меру соответствия индивидуально-психологических особенностей субъекта определенной предметной области реальности (шире — объекту его жизнедеятельности)» [2. С. 13]. Общие способности (интеллект, креативность) всегда находятся в связи со специальными — между общими и специальными способностями имеется как единство, так и различие [14; 18; 21]. Согласно В. Д. Шадрикову, решение проблемы способностей состоит в том, что общие способности — это свойства функциональных систем человека, «спе-

циальные способности есть общие способности, приобретшие черты оперативности под влиянием требований деятельности» [22. С. 391].

Мы остановимся на определении способностей, выдвинутом Е. В. Волковой: «Способности — это функциональное свойство структур ментального опыта, являющихся психическим носителем свойств субъекта, мера соответствия которых объективной реальности определяет продуктивность жизнедеятельности человека» [3. С. 68]. Анализ эволюции способностей «приводит к выводу о специфических особенностях, проявляющихся на определенном этапе исторического развития и обеспечивающих успешность человека в отдельных видах деятельности. Эти особенности мы будем называть *специальные способности*. <...> Специальные способности являются результатом дифференционно-интеграционных процессов, происходящих на основе общих способностей: в процессе овладения той или иной деятельностью происходит отбор и интеграция тех ментальных операций, свойств, которые в наибольшей степени соответствуют этой деятельности. С другой стороны, формируется новая интегральная целостность, качественно-количественная определенность — *специальные способности*, — не сводимая и не выводимая из других категорий» [Там же. С. 68—69].

### 1. Специальные способности в развитии режиссерской деятельности

Чтобы познать природу специальных режиссерских способностей, необходимо «понять, какие именно специфические особенности объекта запечатлеваются в субъекте и как при этом изменяются процессуально-результативные характеристики человека как целостной системы» [2. С. 23]. Решение данного вопроса возможно по пути *дифференциации*, по пути *различения общего и специфического в деятельности режиссера*.

**Режиссер** буквально (*regisseur* от фр. глагола *regir* — управлять, распоряжаться) переводится как управляющий, управитель, распорядитель. Режиссерские способности, по-видимому, существовали и до становления режиссуры как отдельного вида творческой деятельности и проявлялись в склонности к обрядам, ритуалам, карнавалам, проведение которых возлагалось на специально выделенных церемониймейстеров, чиновников высшего ранга.

Существует множество формулировок, определяющих смысл специфики режиссерской деятельности: режиссура — это образ жизни; режиссер — это человек, который мыслит пространством; для него жить означает видеть; режиссер во многом схож с дирижером, он должен в уме собрать идеал фильма, передать свое видение исполнителям, так чтобы каждый работал на создание единого целого [20]; «борьба — материал режиссерского искусства» [8. С. 281]; режиссура — это композиция плюс актерское мастерство [13]; «искусство режиссуры есть, прежде всего, искусство логики» [6. С. 165]; чтобы получился гармонически целостный спектакль, нужно действия актеров привести в определенные сочетания друг с другом [9]; режиссер — художественный руководитель театральной или кинематографической постановки, объединяющий всю работу по подготовке спектакля [19].

В. И. Немирович-Данченко подчеркивал, что в режиссере скрыты многообразные способности, такие как организаторские, педагогические, идеологические; способность к образному, метафорическому мышлению, пластическому видению; способность к пространственно-временному восприятию.

Для режиссера характерно событийно-зрелищное мышление [11]; «способность к самопознанию, самовыявлению, “себяделанию”» [23. С. 126]; творческое воображение — «игра чувств и творческая фантазия — игра

ума» [9. С. 307]. Режиссер сочетает множество компетенций; он и администратор, и постановщик, и литератор, и художник, и психолог, и учитель.

Профессиональный режиссер должен обладать структурным композиционным мышлением, чувствовать *целостность* и быть способным из разрозненных частей собрать уникальное целое. Особенность режиссерского мышления состоит в **целостном образном** представлении *замысла фильма и его реализации* на уровне *макрознака*. Такое мышление плюс композиционные, образные, событийно-действенные, событийно-визуальные и аналитические способности — основа психологического портрета идеального режиссера.

Анализ биографий выдающихся режиссеров позволяет выделить следующие особенности и компоненты режиссерских способностей: самостоятельность, стремление к самовыражению; способность воспринять необычное в обычном; способность *увидеть целое* раньше его частей; хорошую эмоциональную память; универсальность восприятия людей, событий, предметов, (способность увидеть общность строения, связи и закономерности); способность видеть конструкты произведения в движении-изменении — разнородное объединять в целое, а сложное расчленять на части; способность к амплификации; общую художественную одаренность; интеллектуальные, волевые, эмоциональные качества; осведомленность в сфере смежных искусств; оригинальность и новизну решений; чувство стиля и жанра, чувство юмора и т. д. Все эти свойства и качества личности присущи многим профессиям, но в данном случае они направлены на мир режиссерских взаимодействий и опосредованы им. Сама специфика режиссерской деятельности накладывает определенный отпечаток на специфику личности человека, и если вся индивидуальность соответствует этим требованиям, то человек становится профессионально успешным.

Анализ литературных источников и специфики деятельности режиссера позволяет выделить следующие *компоненты режиссерских способностей*:

**Режиссерская направленность ума** — это особый взгляд на мир сквозь призму *режиссерского замысла*, который «затрагивает всю сенсорно-перцептивную организацию» режиссера [2. С. 25].

Профессия режиссер — универсальный инструмент познания мира и человека. Режиссер подобен творцу, демиургу, магу — он создает свою уникальную реальность и населяет ее людьми, используя «в качестве *материала человека*. <...> Все мы общаемся с людьми. <...> Каждый из нас в этом смысле — режиссер своей собственной жизни» [15. С. 17].

Индивидуальность человека не дана ему от рождения, а формируется всю его жизнь в процессе его развития, (вос)питания. Вот почему режиссеру необходимы высокий уровень самосознания, понимания природы и истинных мотивов своего поведения, достоинств и недостатков, богатый эмоциональный жизненный опыт. Для начала необходимо изучить собственную душу и разум — *собственные образы*.

Создание самого себя складывается в процессе углубления самоорганизации и саморазвития из формирования мировоззрения (режиссера-гражданина), обучения профессии (владения режиссерским инструментарием), воспитания внутреннего контролера на правду и веру [20].

Основной предмет внимания режиссера — **Человек**. Кинематограф связан с исследованием философских проблем человековедения, «жизни человеческого духа» [17. С. 39], *познания мира через людей*. Освоение образов мира и предметов, пространства и времени той новой реальности, в которой будут протекать основные события фильма, происходит через взгляд на человека и его жизненные проявления.

Для режиссера важна правильная *постановка мировоззрения* — все то, что входит в поле внимания через фильтры восприятия, в последующем формирует его мировоззрение. Человек постепенно строит свой образ представления о мире и понимания его. Но независимо от этого существуют всеобщие законы мироздания, так называемые «**общечеловеческие культурные образцы — ОКО**» [6. С. 195]. Например, «десять заповедей можно расценивать как десять алгоритмов категориальных решений основных общечеловеческих духовных проблем» [Там же]. То есть жить и поступать по ОКО — значит сверять свои поступки и поступки персонажей с эталонами, моральными ценностями.

**Образное мышление.** Центральное место в режиссерском искусстве, в структурировании развития-действия фильма занимает (**за**)мысел (что за «мыслию») — *оригинальный (уникальный) режиссерский замысел или видение фильма*. Все *этапы* режиссерской работы над фильмом посвящены сочинению замысла и его формализации. По словам В. И. Карпа [10], именно с того, что Леонардо да Винчи назвал «*inverzione*» — «*замысел*», «*вымысел*», «*задум*» картины, — именно с него начинается искусство режиссера. *Режиссерский замысел* — это образное решение фильма, прообраз фильма, исходное представление *образа будущего результата*. Замысел — это *зерно — ген — ключ — камертон* фильма, это *главный ход*, это прием, это **КАК!** Находя замысел, режиссер обретает ключевую *стилистическую формулу* фильма. Интегрируя формируемые художественные конструкты фильма, он выстраивает путь к осуществлению замысла. Впоследствии из замысла вырастает художественный образ фильма.

Каждый образ-замысел требует своих специальных **инструментов моделирования** — *режиссерских выразительных средств*. Любое дело «имеет свою собственную психотехнику. Причем, оказывается, что эту психотехнику можно и нужно тренировать! В каждой профессии разные требования к органам чувств» [5. С. 44]. Под словом «техника» подразумевается, как писал Ю. С. Дружкин [7], определенная система специальных приемов, которая обеспечивает высокую эффективность и качество деятельности.

Базовой способностью режиссера считается способность мыслить образными категориями. Образное мышление мы можем обнаружить с раннего детства. С возрастом человек, накопив колоссальное количество образов в своей памяти, принимается творить свою жизнь и свои произведения, совершая с ними несметное количество комбинаторных операций. С. М. Эйзенштейн подчеркивал, что «в основе формотворчества лежит мышление чувственное и образное» [24. С. 109].

В нашем понимании образ («обрез» потока) построен на основе триединства *сенсорных восприятий реальности (правд)* — кинематографических характеристик образа: визуальных, аудиальных, кинестетических, которые *выделились* из всего восприятия при помощи *монтажа* (интеграции) *правд* и скомпоновались на уровне какой-то *мысли* (идеи, «Иде я нахожусь!») — режиссер всегда работает со (**смыслами**). Каждая мысль имеет свои составляющие: а) *содержание* — «голую» информацию; б) *потребность* или *мотивационную* составляющую и в) *переживание*. Смонтированный ступок восприятий обязательно дает чувство, идеология всегда эмоция в результате. В целом *интегрированный образ* — это некий *организм с центром*, главными и периферическими отделами, как у любого живого существа. Он живой и *целостный*.

Вся динамичная цепочка: «*реальность — режиссер — фильм — зритель*» строится на разных формах образного мышления, с участием различных форм



кодирования и передачи информации. Полный цикл работы с образами условно можно разделить на три этапа (три «В») его развертывания-развития:

1. *Восприятие образов* реальности (перцепция). Здесь основное качество режиссера — *интерес/любопытство*. Режиссер — творческий наблюдатель, для него ценно самое первое, яркое ощущение, предельно эмоциональное, индивидуальное, детализированное. Для этого нужно развивать способность к *творческому наблюдению* и направленному *дифференцированному восприятию*, которые должны быть нацелены, прежде всего, на человека и детализированные следы его деятельности. *Деталь* (образ) — это концентрат смысла, в народе говорят: «Бог кроется в деталях, а Дьявол — в мелочах». В каждом проявлении мироздания нужно увидеть человека, его жизнь и ее противоречия.

2. *Выбор*. Из воспринятой информации режиссер отбирает материал для последующего понимания, переработки, трансформации. Здесь мы сталкиваемся с процессом анализа. Принято считать, что режиссер — это 90 % логики, это его профессия, его ремесло. Анализ представляет собой процесс *дифференцирования* — расчленения целого на отдельные составляющие с последующим *интегрированием* — слиянием частей в единое целое. Для того чтобы понять и прочувствовать явление, им нужно овладеть (иметь возможность его наблюдать, прервать, повторить и т. д.) — таким образом, режиссерская **воля** вмешивается в процесс создания кинообраза. Способность к анализу (конвергентное мышление), любовь к логике, «обожание» противоречий должны быть жизненно необходимыми режиссерскими потребностями.

3. *Воссоздание*. Это *синтетический* процесс (вос)произведения новых, искусственно созданных образов, т. е. умение воссоздать воспринятое и переработанное. Здесь в процесс вовлекаются такие способности, как *воображение и фантазия*.

«Образное видение действительности, умение выразить идею через образ — главная категория искусства, его принципиальная основа основ» [5. С. 206]. Высшей формой образного мышления (поэтизации) считается **метафизическая (ассоциативная)** форма — метасообщение важнее сообщения.

**Композиционное мышление**. Каждый замысел подразумевает новизну в его решении, свою *уникальную композицию* — *структуру, сочетание, сопоставление, соразмещение, связывание различных элементов друг с другом, приводящее к единству*. Композиция фильма — категория пространственно-временная, она развертывается с развитием замысла и его формализацией. Фильм должен быть выдуман, сочинен, сконструирован. Режиссерское мышление — это построение художественно-целостной *композиционной структуры* — здания фильма. Режиссеру важно охватить целое, распределить события во времени и пространстве, выразить смысл через человека, цвет, свет, реквизит и т. д.

**Из(обра)жение**. Художник имеет цвет, композитор — звук, писатель — слово, а кинорежиссер, из чего он строит свои образы? Когда вы входите в кинотеатр, выключается свет, что на вас действует прежде всего? **Из(обра)жение** — визуальный взгляд на предмет повествования, в основе которого лежит образ, режиссеру нужно научиться мыслить изображением (вкладывая туда чувственно-эмоциональное наполнение). Хороший фильм тот, в котором изображение рассказывает без слов.

Попробуем перевести само слово «**кинем-ат-о-граф**», для этого обратимся к словарю иностранных слов. Кинематограф (от греч. κίνημα, род. п. κινήματος — движение и γραφω — писать, рисовать, т. е. *записывающий движение*) — отрасль человеческой деятельности, заключающаяся в создании дви-

жущихся изображений. Буквально *рисую движением*. Отсюда выходит понятие «кинематографичность», которое включает в себя три основные составляющие: *движение, глубину и свет*.

Главное свойство кинематографического изображения — это *движение* (например, горящая свеча). Движение (энергия), имеющее (оригинальную) динамику, отличает кино от фотографии. Внешнее движение — изменение во времени, внутреннее движение — изменение смысла. И. М. Сеченов [16] писал, исследуя психическую деятельность человека, что окончательным фактом многообразных внешних проявлений мозговой деятельности (смеется ли ребенок, мыслит ли девушка о любви, создаст ли ученый новые законы) является мышечное движение. Режиссер должен владеть переводом неподвижных образов в подвижные, используя кинематографическое пространство и время.

*Глубина* — возможность для развития действия, подчеркивает динамику движения. Ценно умение построить действие в глубину, используя выразительность психологических диагоналей и сагитталей.

Неожиданный *свет*, динамика освещения. «Свет — динамический элемент стиля» [12. С. 185]. Для некоторых режиссеров это главный параметр стиля. Свет определяет цвет, тон, форму, рисунок и фактуру (характер поверхности) объектов.

**Кинематографическое мышление** — это способность изложить смысл визуальным языком — *языком кино*. Работа режиссера — это визуальное динамическое пространство, поэтому зритель и называется *зрителем*.

**Событийно-визуальное мышление**. Режиссер — композитор общения, взаимодействия, борьбы; постановщик конфликтного (наличие разнонаправленных интересов) столкновения. Люди вступают в общение друг с другом, и это выражается их **по-ведением**, практикой действия и активного воздействия, практикой восприятия ответного контрдействия. Режиссер во всем видит **действенные** (целенаправленные движения) и **событийные** (конфликтные поворотные факты) проявления дуальности: противоречия и борьбы; умеет точно определить патогенез острого психологического конфликта и выразить *событие в развитии* пластически зримо. Событийно-визуальное мышление отличает профессионала от любителя.

*Дифференциация общего и специфического* в деятельности режиссера показала, что природа режиссуры как объекта деятельности выдвигает определенные требования к индивидуальности субъекта, такие как:

- *повышенный интерес к человеку как основному предмету внимания (умение познавать мир через людей), глубокое знание психологии человека;*
- *высокий уровень сенсорно-перцептивной чувствительности, повышенная острота восприятия, умение дифференцированно воспринимать визуальную, аудиальную и кинестетическую информацию;*
- *способность к образному мышлению, образному видению, умению выразить идею через образ (режиссерский замысел);*
- *подвижность творческого воображения и творческой фантазии;*
- *тонкая различительная чувствительность к выявлению психологического конфликта (его патогенеза) и умению правдиво, мотивированно и выразительно воссоздать поведение людей;*
- *умение строить действенные процессы, индивидуализировать и детализировать их, выражать события визуально/пластически;*
- *способность от внешненаблюдаемых кинематографических характеристик образов и их свойств переходить к рассмотрению внутреннего строения человека, действий, событий и кодировать эту информацию при помощи кинематографических знаков и символов (языка кино);*
- *избирательность и прочность памяти на эмоционально-образную информацию (эмоциональная память);*
- *оригинальный (уникальный, нестандартный) личностный взгляд на ведущую проблему, поиск новизны в решении замысла;*
- *сформированность таких черт личности, как творческий потенциал личности (интеллектуальные, эмоциональные, волевые качества), самосознание и саморазвитие, творческая и профессиональная мотивация, общая художественные одаренность, нравственные, эстетические и познавательные потребности, профессиональная ориентация; глубокие знания художественной культуры, понимание общих законов жизни общества, тонкий вкус и чувство стиля.*



## 2. Процессуальные аспекты развития кинематографического образа

Для того чтобы оценить потенциал дифференционно-интеграционной теории для становления новейшей российской кинорежиссуры, целесообразно проанализировать, насколько этапы процесса построения кинематографического образа, этапы формализации замысла соответствуют дифференционно-интеграционному принципу развития. Для этого рассмотрим внутреннюю динамику процесса создания фильма, пройдя по основным этапам формализации замысла — кодирования и декодирования текста:

1. **Реальность**, или «правды жизни». Начинается работа режиссера на первом этапе с изучения/исследования образов реальности (дифференциации): внешнего (мира действительности) и внутреннего (психологического, виртуального) мира — ряда образов-фактов — правд жизни (любая художественная правда опирается на правду жизни), связанных между собой причинно-следственными связями. Чувство жизненной правды, высший закон реализма, должно быть развито на уровне абсолютного слуха, не фотографического сходства, а раскрытия внутренней сути [9].

Чтобы поступающая из реальности информация была воспринята, режиссеру важно обладать повышенной остротой восприятия — сенсорной чувствительностью, иметь откалиброванный сенсорный аппарат, своеобразные фильтры — структуры-декодеры, настроенные каждый на свою частоту, уметь дифференцированно воспринимать визуальную, аудиальную и кинестетическую информацию.

<b>СМЫСЛООБРАЗ</b> изначальные смыслы
---

2. **Драматургический текст (сценарий)**. Ряд образов-фактов реальности, составляющих внешние и внутренние обстоятельства, отбираются и монтируются (интеграция) режиссером-драматургом исходя из субъективной оценки данной реальности в драматургический текст — сценарий. Режиссер должен обладать способностью к переводу ряда образов-фактов реальности на язык драматургии — он должен уметь превратить собранный образный материал в драматургически выстроенный и причинно-следственно мотивированный и оправданный сценарий. Для этого нужно описать образ точными словами — превратить образ в текст. Слово — (с)лово — своеобразный крючок, на который улавливается образ — «...инструмент улавливания. Улавливание смысла бытия, улавливание частей в целое. Замыкание некоего содержания в форме звуков» [5. С. 164].

<b>СМЫСЛООБРАЗ</b> изначальные смыслы	→	<b>(С)ЛОВО</b> текст, последовательность смыслов
---	---	--

На этапе текста главное — нестереотипность ситуации и способность к амплификации. Режиссер должен уметь провести аналитический (психологический) разбор сценария, вскрыть его проблему, тему, идею. Этот процесс похож на (ис)следовательскую работу следователя: через обнаружение и отбор отдельных фактов устанавливается целостная картина происшедшего. Сценарий — это протокол фактов, которые нужно расследовать.

3. **Сценический текст (правда искусства)**. «Театральный текст — это воплощенный актерами ряд “образов действий”, связанных между собой и порождающих “образы события”, единой образной системы» [Там же. С. 210], это этап работы театрального режиссера — этап превращения образа слова в образ

*действий* (событийно-действенное мышление), построения мотивированного, оправданного, органичного и выразительного поведения. Необходимы глубокое знание психологии человека, умение выстраивать **оригинальные действенные процессы** (ожидание, способ движения, поцелуй) и использовать индивидуальные способы их выполнения, взаимодействие и борьбу, в основе которых лежит конфликт; иметь объемное (3D) пространственное и временное мышление, уметь в темпе и ритме организовать образное содержание, а также иметь навыки построения визуальных смыслов с помощью мизансценирования; осуществлять руководство актерами с точки зрения создания персонажа и роли, манеры актерской игры и других выразительных средств.

<b>СМЫСЛОБРАЗ</b> изначальные смыслы	→ (С)ЛОВО текст, последовательность смыслов	→ ДЕЙСТВИЕ физическое психическое вербальное
--	---	---

4. **Кинематографический текст** (*правда искусства*). Кинематографический текст — это «сыгранный актерами или снятый документально ряд “образов действий”, связанных между собой и порождающих “образы события”» [5. С. 210], выраженные кинематографическими *звукоразительными образами* единой образной системы. В съемочном периоде камера фиксирует происходящее, используя кинематографические выразительные средства, превращая материал игрового или документального действия в динамический звукоразительный образ, который можно *увидеть-(оче)видеть* на экране. Работает последовательность:

<b>СМЫСЛОБРАЗ</b> изначальные смыслы	→ (С)ЛОВО текст, последовательность смыслов	→ ДЕЙСТВИЕ физическое психическое вербальное	→ ИЗ(ОБРАЖ)ЕНИЕ зримость пластичность, кинематографичность
--	---	---	---

Из(образ)ение — визуальность, пластичность, поэтому режиссеру важно знать семиотику кинематографической выразительности, законы движения, пространства и времени.

5. **Художественный образ**. На этапе монтажа кадры собираются в последовательности, из которых и складываются промежуточные смыслы. Затем сцены интегрируются в *цельное* здание фильма, образуя новую кинематографическую архитектуру, отвечающую единственно данному содержанию, которое формирует послание в виде законченной философско-образной формулы кинотекста — **макрознака**. Именно из замысла, как из зародыша, вырастает макрознак — *художественный образ* фильма, который возникает в сознании зрителя в процессе восприятия кинотекста. Он включает в себя смысл (про что кино), *эмоционально-действенную* составляющую (сверхзадачу) и внешне выразительный уровень (сквозное действие) — *кинематографическую форму*. *Пятый этап* работы завершает постройку макрознака фильма:

<b>СМЫСЛОБРАЗ</b> изначальные смыслы	→ (С)ЛОВО текст, последовательность смыслов	→ ДЕЙСТВИЕ физическое психическое вербальное	→ ИЗ(ОБРАЖ)ЕНИЕ зримость пластичность кинематографичность	→ МОНТАЖ интеграция промежуточных смыслов	→ МАКРОЗНАК новый образ смысл
--	---	---	--	--	--

Проведенный нами анализ показывает, что внутренняя динамика развития кинематографического образа *в процессе создания фильма* проявляется на пути движения от глобального недифференцированного, неоформленного замысла, первоначально вычлняя только самое общее и существенное, и через последовательную детализацию и конкретизацию ведет к формированию все более дифференцированного макрозакона — целостного художественного образа фильма.

И в этом процессе (создания фильма) раскрывается глубокий смысл дифференционно-интеграционного подхода, позволяющего выстраивать *структуру, содержание и сущностные характеристики развития творчества человека*, конкретно режиссера, в данном случае — режиссерской деятельности.

The paper describes the possibilities of the Differentiation-Integration Theory of development to identify and study the nature of the director's special abilities and analyses the procedure aspects of building a cinematic image from globally-unformed to holistically-differentiated design of the film through successive stages of differentiation and integration.

**Keywords:** DI-theory, director's abilities, film director, image thinking, compositional thinking, cinematography, special ability.

## Литература

1. Волкова, Е. В. Психология специальных способностей: дифференционно-интеграционный подход / Е. В. Волкова. — М.: Ин-т психологии РАН, 2011.
2. Волкова, Е. В. Психологија специјалних способности: diferencionno-integracionnyj podhod / E. V. Volkova. — М.: In-t psihologii RAN, 2011.
3. Волкова, Е. В. Развитие ментальных структур как основы специальных способностей : автореф. дис. ... д-ра психол. наук / Е. В. Волкова. — М., 2011.
4. Волкова, Е. В. Razvitie mental'nyh struktur kak osnovy special'nyh sposobnostej : avto-ref. dis. ... d-ra psihol. nauk / E. V. Volkova. — М., 2011.
5. Волкова, Е. В. Роль дифференционно-интеграционного подхода в разработке теории специальных способностей / Е. В. Волкова // Дифференционно-интеграционная теория развития. — Кн. 2 / сост. и ред. Н. И. Чуприкова, Е. В. Волкова. — М., 2014. — С. 61—85.
6. Волкова, Е. В. Rol' diferencionno-integracionnogo podhoda v razrabotke teorii special'nyh sposobnostej / E. V. Volkova // Diferencionno-integracionnaja teorija razvitija. — Кн. 2 / sost. i red. N. I. Chuprikova, E. V. Volkova. — М., 2014. — S. 61—85.
7. Гиппиус, С. Гимнастика чувств / С. Гиппиус. — М.: Л., 1967.
8. Гиппиус, С. Gimnastika chuvstv / S. Gippius. — М.: Л., 1967.
9. Гребенкин, А. В. Проблема понимания литературного текста в процессе творческой самореализации театрального режиссера / А. В. Гребенкин // Творческая самореализация личности как антропоцентрический эталон здоровья в современной культуре : кол. монография. — М., 2007.
10. Grebenkin, A. V. Problema ponimanija literaturnogo teksta v processe tvorcheskoj samorealizacii teatral'nogo rezhissera / A. V. Grebenkin // Tvorcheskaja samorealizacija lichnosti kak antropocentricheskij jetalon zdorov'ja v sovremennoj kul'ture : kol. monografija. — М., 2007.
11. Дифференционно-интеграционная теория развития. — Кн. 2 / сост. и ред. Н. И. Чуприкова, Е. В. Волкова. — М.: Языки славянских культур : Знак, 2014.
12. Diferencionno-integracionnaja teorija razvitija. — Кн. 2 / sost. i red. N. I. Chuprikova, E. V. Volkova. — М.: Jazyki slavjanskih kul'tur : Znak, 2014.
13. Дружкин, Ю. С. Техника художественного транса: художественная культура и технология формирования художественного мирозерцания / Ю. С. Дружкин. — М.: ГИИ, 2011.
14. Družhkin, Ju. S. Tehnika hudozhestvennogo transa: hudozhestvennaja kul'tura i tehnologija formirovanija hudozhestvennogo mirosozercanija / Ju. S. Družhkin. — М.: GI, 2011.
15. Ершов, П. М. Искусство толкования : в 2 ч. / П. М. Ершов. — М., 1996. — Ч. 1 : Режиссура как практическая психология.
16. Ershov, P. M. Iskusstvo tolkovanija : v 2 ch. / P. M. Ershov. — М., 1996. — Ch. 1 : Rezhissura kak praktičeskaja psihologija.
17. Захава, Б. Мастерство актера и режиссера / Б. Захава. — М.: Просвещение, 1978.
18. Zahava, B. Masterstvo aktera i rezhissera / B. Zahava. — М.: Prosveshhenie, 1978.
19. Карп, В. И. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры [Электронный ресурс] / В. И. Карп. — Режим доступа: [http://samlib.ru/p/ppjap\\_p\\_p/osnova.shtml](http://samlib.ru/p/ppjap_p_p/osnova.shtml)

*Karp, V. I. Osnovy rezhissury. Vvedenie v teoriju rezhissury [Jelektronnyj resurs] / V. I. Karp. — Rezhim dostupa: [http://samlib.ru/p/ppjap\\_p\\_p/osnova.shtml](http://samlib.ru/p/ppjap_p_p/osnova.shtml)*

11. *Клековкин, А. Ю. Событийно-зрелищное мышление в структуре режиссерской деятельности : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / А. Ю. Клековкин. — М., 1991.*

*Klekovkin, A. Ju. Sobytijno-zrelisshnoe myshlenie v strukture rezhisserskoj dejatel'nosti : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedenija / A. Ju. Klekovkin. — М., 1991.*

12. *Лотман, Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян. — Таллин : Александра, 1994.*

*Lotman, Ju. Dialog s jekranom / Ju. Lotman, Ju. Civ'jan. — Tallin : Aleksandra, 1994.*

13. Мастер-класс Сергея Женовача, 2014 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=ZCCoEiJi3fE>

Master-klass Sergeja Zhenovacha, 2014 [Jelektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa: <http://www.youtube.com/watch?v=ZCCoEiJi3fE>

14. *Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — СПб. : Питер, 2002.*

*Rubinshtejn, S. L. Osnovy obshhej psihologii / S. L. Rubinshtejn. — SPb. : Piter, 2002.*

15. *Сарабьян, Э. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова / Э. Сарабьян. — М., 2010.*

*Sarab'jan, Je. Akterskij trening po sisteme Georgija Tovstonogova / Je. Sarab'jan. — М., 2010.*

16. *Сеченов, И. М. Рефлексы головного мозга / И. М. Сеченов // Элементы мысли. — М., 2014.*

*Sechenov, I. M. Refleksy golovnogo mozga / I. M. Sechenov // Jelementy mysli. — М., 2014.*

17. *Станиславский, К. С. Собрание сочинений : в 8 т. / К. С. Станиславский. — М. : Искусство, 1961. — Т. 4 : Письма, 1918—1938.*

*Stanislavskij, K. S. Sobranie sochinenij : v 8 t. / K. S. Stanislavskij. — М. : Iskusstvo, 1961. — Т. 4 : Pis'ma, 1918—1938.*

18. *Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Избр. тр. : в 2 т. — М., 1985. — Т. 1.*

*Teplov, B. M. Psihologija muzykal'nyh sposobnostej / B. M. Teplov // Izbr. tr. : v 2 t. — М., 1985. — Т. 1.*

19. *Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / Д. Н. Ушаков. — Режим доступа: <http://enc-dic.com/ushakov/Rezhisser-65857.html>*

*Ushakov, D. N. Tolkovoj slovar' russkogo jazyka [Jelektronnyj resurs] / D. N. Ushakov. — Rezhim dostupa: <http://enc-dic.com/ushakov/Rezhisser-65857.html>*

20. *Цукасова, Л. В. Театральная педагогика : Принципы, заповеди, советы / Л. В. Цукасова, Л. А. Волков ; ред. С. В. Цукасов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Изд-во ЛКИ, 2007.*

*Cukasova, L. V. Teatral'naja pedagogika : Principy, zapovedi, soveti / L. V. Cukasova, L. A. Volkov ; red. S. V. Cukasov. — 2-e izd., ispr. i dop. — М. : Izd-vo LKI, 2007.*

21. *Чуприкова, Н. И. Умственное развитие : Принцип дифференциации / Н. И. Чуприкова. — СПб. : Питер, 2007.*

*Chuprikova, N. I. Umstvennoe razvitie : Princip differenciacii / N. I. Chuprikova. — SPb. : Piter, 2007.*

22. *Шадриков, В. Д. От индивида к индивидуальности : Введение в психологию / В. Д. Шадриков. — М. : Ин-т психологии РАН, 2009.*

*Shadrikov, V. D. Ot individa k individual'nosti : Vvedenie v psihologiju / V. D. Shadrikov. — М. : In-t psihologii RAN, 2009.*

23. *Шангина, Е. Ф. Педагогическое мастерство в выявлении творческого дарования будущих актеров и режиссеров на начальном этапе обучения / Е. Ф. Шангина // Мир науки, культуры, образования. — 2009. — № 1.*

*Shangina, E. F. Pedagogicheskoe masterstvo v vyjavlenii tvorcheskogo darovanija budushhih akterov i rezhisserov na nachal'nom jetape obuchenija / E. F. Shangina // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. — 2009. — № 1.*

24. *Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн ; гл. ред. С. И. Юткевич ; сост. П. М. Атасева [и др.]. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2.*

*Jeizenshtejn, S. M. Izbrannye proizvedenija : v 6 t. / S. M. Jeizenshtejn ; gl. red. S. I. Jutkevich ; sost. P. M. Atasheva [i dr.]. — М. : Iskusstvo, 1964. — Т. 2.*