

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 791.44.071

ЭКРАННАЯ КУЛЬТУРА И ЭКРАННОЕ ИСКУССТВО (анализ научно-исследовательских подходов)

канд. искусствоведения, доц. **Н.А. АГАФОНОВА**
(Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск)

Представлена панорама современных научных подходов к изучению экранной культуры, а также концептуальная и терминологическая вариативность в определении данного феномена. Автор систематизирует теоретические разработки белорусских, украинских, российских и польских ученых в отношении аудиовизуальности (звукозрительности) как основного признака экранной культуры и определяет три главных исследовательских вектора: социально-философский, культурологический, искусствоведческий. При этом выявляется сжатость и фрагментарность собственно искусствоведческого подхода. Соответственно автором статьи акцентируется проблематика, связанная с автономией понятия «экранное искусство», дается его толкование как нового художественного семейства, оперирующего динамической звукозрительной образностью и включающего кино, телевидение, Digital Art.

Введение. Экранная культура определяет сегодня ценностные ориентиры, мировосприятие и психологию личности с детского возраста. За последние годы серия дефиниций возникла в научных трудах относительно людского типа, мыслящего экранными образами и существующего в мире аудиовизуальных симулякров: постчеловек, «киберпанк» (Д. Белл), «человек телематический» (Г. Чмил), «импозивный реципиент», «бог» виртуальной реальности», «интер-артист» (Н. Воробьева). Все подобные определения, фактически, выражают изменившийся коммуникативный статус адресата (зрителя, пользователя), который наряду с эмоциональным сопереживанием и ассоциативным восприятием экранной образности (как в кино) получил возможность трансформирующего воздействия на аудиовизуальный артефакт (в сетевом компьютерном пространстве).

Научная рефлексия над феноменом аудиовизуальности сопряжена с размышлением о глобальном понятии культуры современности. При этом особо акцентируется гуманитарный аспект в складывающейся аксиосфере. Одни ученые утверждают, что «экран сыграл решающую роль в демократизации культуры» [5, с. 121]. Другие акцентируют внимание на проблеме «распыления» идентичности современного человека в результате цифровой революции, приведшей к созданию так называемого киберпространства, которое претендует на роль альтернативной реальности («другой жизни»).

Цель исследования – репрезентация главных векторов современной научной рефлексии в сфере экранной культуры для экспликации понятия «экранное искусство».

Сразу заметим, что исследователи довольно активно оперируют понятием «экранная культура», однако толкование этой базовой дефиниции пока не приобрело обязательного характера и встречается лишь в тех немногочисленных публикациях, где является объектом изучения. Украинский профессор Г.П. Чмил исходит из социально-философского тезиса о том, что экранная культура – это «один из способов интеграции планетарного человечества как мультикультурного сообщества» [8, с. 1], указывая попутно, что в целом философское осмысление данного феномена «имеет не систематизированный, но диффузный характер» [8, с. 3].

Авторы учебного пособия «Новые аудиовизуальные технологии» (2005) также не предлагают определения, ограничиваясь либо аналогией: культура непосредственного общения – культура письменная (книжная) – культура экранная [5, с. 15], либо переходя на синонимический ряд. В частности, Я. Иоскевич пишет, что понятие экранной культуры выступает синонимом аудиовизуальной культуры: «В этом случае именно экран оказывается центральным составляющим аудиовизуального (курсив мой. – А. Н.)» [5, с. 46 – 47]. Развивая мысль о «категориях аудиовизуального», автор поясняет: «Наряду с аудиовизуальным используется понятие «видеокультура». Видеокультура – это часть аудиовизуального, которая связана с электронным способом записи, трансляции, тиражирования и распространения звука и изображения» [5, с. 46]. И на основании данного заключения Я. Иоскевич называет центральным составляющим видеокультуры телевидение. При этом кино автором не рассматривается как слагаемое видеокультуры, поскольку основывается на физико-химической (а не электронной) технологии записи и,

соответственно, носителем кинофильма служит целлулоидная лента. Хотя тут же следует оговорка, что, например, звук уже несколько десятилетий записывается в кино электронным способом. И далее: «в то же время возникшая альтернатива – «пленочное» и «электронное» кино – это уже проблематика видеокультуры» [5, с. 46]. Тут, на наш взгляд, обнаруживает себя логическое противоречие. Утверждая в качестве главного признака аудиовизуальности наличие экрана, Я. Иоскевич, тем не менее, оставляет кинематограф за рамками аудиовизуальной культуры. С подобным подходом согласуется и тезис К. Разлогова о том, что «телеэкран принес зачатки экранной культуры (курсив мой. – А. Н.) в каждый дом и не имел альтернативы» [5, с. 20].

Аналогичное умозаключение находим в исследовании Е.В. Ищенко. По определению автора, экранная культура – это «особый тип культуры, в основе которой лежит «экранность» (а не письменность) и основным признаком которой является динамический, ежесекундно меняющийся, диалоговый характер экранного сообщения, влияющий на изменения в формировании визуального послания» [2, с. 13]. Очевидно, что диалоговая природа экранной коммуникации, предполагающая трансформацию аудиовизуального текста, присуща экранным медиа – телевидению и интернету. В кинозале такой возможности у зрителя нет, поэтому кино исключено из исследовательского поля и в данной работе.

Необходимо подчеркнуть, что термин «аудиовизуальная культура» еще в середине 1990-х годов закрепился в польской гуманитарной среде. Им оперируют в своих монографиях и статьях ведущие культурологи, медиависты, киноведы, исходя из единого концепта: «в современной культуре все более отчетливо доминируют аудиовизуальные сообщения: кинематографические, телевизионные, компьютерные» [10, с. 5]. Такой подход мы рассматриваем как оптимальный, поскольку именно кино внедрило в массовый культурный обиход экран в качестве медиатора между зрителем (потребителем) и звукозрительным динамичным потоком (фильмом). Поэтому кино как «основоположник» экранной культуры неизбежно должно попадать в орбиту научно-теоретического исследования данного феномена.

Киноэкран и экран телевизионного или компьютерного монитора принципиально различны с точки зрения технического устройства, а значит способа моделирования аудиовизуальной образности. При этом ее язык остается неизменным – аудиовизуальным, хотя природа изменяется: от органической в кино и на ТВ (транспонирование посредством съемочного процесса предкамерной реальности в ее экранный образ) до неорганической в компьютерном варианте («байтовое ткачество» экранного образа на основе программного обеспечения). Все эти тонкости перехода значительно осложняют задачу исследователя. «Изучение аудиовизуальной культуры в настоящее время ведется крайне неравномерно и разрозненно. Приоритет отдается тем явлениям, которые могут быть вписаны в традиционные системы взглядов: кино как искусство, ТВ как форма журналистики и пр.», – сетует К. Разлогов [5, с. 122]. Действительно, одни авторы из глобальной сферы экранной культуры выходят на территорию экранных медиа: телевидения (И.А. Кантемиров, И.Э. Победоносцева) и мультимедиа, базирующихся на компьютерных технологиях (И.В. Гурулев, Э.В. Советкина); другие – тяготеют в область кинематографа, изучая трансформацию его образной системы под воздействием компьютерной анимации (М.Л. Теракопьян, М. Hanson).

Имплементация термина «экран» в сферу теории и истории культуры многократно раздвинула границы научно-исследовательского поиска – к изучению феномена подключилась философия, культурология, медиавистика, психология, педагогика. Более того, можно констатировать приоритетность этих наук по сравнению с искусствоведением. «Развитие аудиовизуальной коммуникации и экранных искусств представляет собой проблему культурологическую по своей природе, поскольку включает факторы и технические, и технологические (новые информационные технологии), и социальные, и собственно культурные, художественные», – настаивает К. Разлогов, перешагнувший из киноведения в поле культурологических изысканий [5, с. 121].

Однако возникновение кино, электронных средств массовой информации (телевидения, Интернета) последовательно и настойчиво актуализировали весь комплекс традиционных искусствоведческих проблем – о природе художественного произведения и особенностях его восприятия, о видовой классификации искусств и их выразительных средствах, о специфике образного языка и границах художественного/нехудожественного. Все перечисленные аспекты в полной мере касаются нового семейства – экранного искусства, в которое мы включаем кино, телевидение, Digital Art.

В своей статье «О кинематографе», написанной в 1919 г., В. Шкловский призывал «нащупать формы экранного искусства» [9, с. 15]. Очевидно, что автор использовал словосочетание «экранное искусство» как синоним «кино», поскольку иных художественных видов, оперировавших динамическим фотоизображением, на тот момент еще не существовало. Только с возникновением телевидения дефиниция «экранное искусство» начала приобретать расширенное толкование. Профессор О. Нечай в монографии «Становление художественного телефильма» (1976) прогнозирует начало эры «единого экранного

искусства, не разделенного на кино и телевидение в нашем сегодняшнем понимании этих терминов» [4, с. 178]. Однако широкого употребления в кино- и телетеории данный термин не получил, поскольку сложносоставная природа телевидения вызвала острую научную дискуссию о художественном статусе этого электронного средства массовой информации. Поэтому авторы предпочитали оперировать инверсивной формой – «искусство экрана», позволявшей деликатно сместить акцент с видовой типологии в сферу звукозрительной образности. Так, ведущий российский культуролог и киновед К. Разлогов в своей книге «Искусство экрана: проблемы выразительности» (1982), сопоставляя кино и ТВ, лишь во введении оговаривается об «экранном искусстве» и обозначает его статус как вбирающего «ресурсы кино, телевидения и других форм аудиовизуальной коммуникации (видеокассеты, голография)» [6, с. 3]. Н. Воробьева, оперируя дефиницией «экранные искусства», также не предлагает ее толкования. Она лишь ограничивается констатацией эволюционной парадигмы экранных искусств от «зеркального отражения реальности до маскировки ее отсутствия, ... когда электронно-цифровое означающее вообще не соотносится с какой бы то ни было реальностью» [1, с. 21]. Из последующего рассуждения Н. Воробьевой о том, что «кинематограф и ТВ создали гиперреальность с ее эффектами удвоения реальности и присутствия, а интернет через виртуальную реальность позволяет испытать «эффект обратной связи» [1, с. 22] можно предположить, что автор включает в систему «экранных искусств», соответственно, кино, телевидение и интернет.

А.В. Федоров предлагает внутривидовую градацию «экранных искусств» прямо в названии учебного пособия – «Подготовка студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств» (кино, телевидение, видео). Автор также пытается определить родственные черты кинематографа, телевидения и видео:

«1) наличие экрана, на котором изображение проецируется оптическим (кино) или электронным (ТВ, видео) способом;

2) сходство процесса создания художественного произведения (фильмов, телепередач, видеопрограмм), предполагающего, как правило, литературный и режиссерский сценарий, выбор природы, декораций, костюмов, актеров (ведущих программ, дикторов), съемочный период (запись, прямой эфир), монтаж (механический или электронный), тиражирование (фильмокопии, видеокассеты, видеодиски);

3. Процесс восприятия звукозрительного образа, более полноценного при оптической проекции фильма и менее качественного -- при электронной (на экране ТВ, монитора и пр.).

4) процесс восприятия и анализа произведения экранного искусства, предполагающего комплексную оценку звукозрительного образа» [7, с. 69].

Очевидно, что в пункте 3 процесс восприятия экранного произведения – специфика коммуникации с экранным текстом – подменяется сугубо технологическим взглядом на обозначенную проблему. Общее для кино, ТВ и видео – действительно наличие экрана, посредством которого осуществляется проекция и восприятие аудиовизуального произведения. Но специфика коммуникации в каждом случае принципиально различна. В кинотеатре зритель никак не может воздействовать на поток экранной образности. В случае с телекоммуникацией (если речь идет о восприятии отдельной конкретной передачи) зритель также не может корректировать просмотр. Но в силу домашней обстановки он более свободен в выборе модели личностного поведения во время просмотра. Видеокоммуникация предполагает качественно иной уровень взаимодействия с экранным текстом по аналогии с книгой: остановки, повторный просмотр отдельных эпизодов в любой последовательности и пр.

Выводы. Прогресс аудиовизуальных технологий последовательно актуализировал проблематику, связанную с экранным искусством, и, более того, интенсивно расширил ее масштаб. Распространение видео, а затем компьютеров отчетливо обозначило стратегию тотального экранирования в повседневности человека, и ученые заговорили об экранной культуре.

Экранная (аудиовизуальная) культура, став объектом теоретического осмысления, пока не получила устойчивого терминологического закрепления. Таким же зыбким остается и понятие «экранное искусство». Мы исходим из того, что оно представляет собой сложную систему внутренних видов, включающую кино, телевидение и так называемое новое медийное искусство, основанное на компьютерных технологиях (Digital Art). Их общим знаменателем служит экран, выполняющий функцию «полотна» для воссоздания звукозрительного динамического образа. Очевидно, не бесспорным является возведение телевидения и «компьютера» в ранг искусства. Однако мы разделяем аргументацию М. Кагана, согласно которой «вычленение искусства в особую и самостоятельную сферу человеческой деятельности не является абсолютным. ...Научный анализ реального положения вещей показывает, что границы, отделяющие сферу художественного творчества от всех других сфер человеческой жизнедеятельности, исторически подвижны, и что даже на самых высоких ступенях развития культуры мир искусств связан с окружаю-

шим миром социальной практики зоной двойственных, бифункциональных явлений, сохраняющих исходный синкретизм художественного и утилитарного начал» [44, с. 204]. Экранное искусство, как, впрочем, и литература, имеет относительный характер художественного самоопределения, балансируя между неигровыми и игровыми формами репрезентации.

Социально-философский и культурологический ракурс в изучении экранной культуры оттеснил собственно искусствоведческий подход. Как следствие – фрагментарная разработанность теоретической концепции в отношении нового художественного семейства – экранного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева, Н.Ю. Имплизия как феномен сотворчества реципиента в системе экранной коммуникации в контексте российской культуры: автореф. дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Н.Ю. Воробьева. – М.: Гос. ун-т управл., 2005. – 26 с.
2. Ищенко, Е.В. Принцип окна в современной экранной культуре: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Е.В. Ищенко. – М.: Рос. ин-т культурологии, 2006. – 29 с.
3. Каган, М. Морфология искусства / М. Каган. – Л.: «Искусство», 1972. – 440 с.
4. Нечай, О.Ф. Становление художественного телефильма / О.Ф. Нечай. – Минск: Наука и техника, 1976. – 228 с.
5. Новые аудиовизуальные технологии / ACADEMIA XXI: учеб. пособие по культуре и искусству / отв. ред. К.Э. Разлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 481 с.
6. Разлогов, К. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Разлогов. – М.: «Искусство», 1982. – 158 с.
7. Федоров, А.В. Подготовка студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств (кино, телевидение, видео): учеб. пособие / А.В. Федоров. – Таганрог: гос. пед. ин-т. – Ч. 1 – 93 с.
8. Чміль, Г.П. Антропологічні засади екранної культури: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Г.П. Чміль. – Київ: Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди, 2005. – 32 с.
9. Шкловский, В. За 60 лет: Работы о кино / В. Шкловский. – М.: «Искусство», 1985. – 573 с.
10. Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej / Pod redakcją M. Hopfinger. – Łódź: Wydawnictwo IBL PAN, 1997. – 272 s.

Поступила 24.04.2008