

ТЕКСТОВЫЕ, ЗРИТЕЛЬСКИЕ И ПРОЦЕССУАЛЬНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ВИДЕОКОММУНИКАЦИИ*

Аннотация: видеокommunikация – относительно новый электронный способ фиксации, хранения, обработки и распространения экранных аудиовизуальных сообщений. Она может функционировать как в художественных, так и нехудожественных целях. В статье рассмотрены основные элементы видеокommunikации как эстетической системы – видеопроизведение, выступающее в качестве эстетического текста; видеозритель, представляющий собой эстетический субъект; процесс взаимодействия между текстом и субъектом, который обозначен как эстетическое потребление или видеовосприятие.

Ключевые слова: видеокommunikация, видеотекст, видеозритель, видеовосприятие, видеопроизведение.

Эстетическая наука уже давно преодолела тот разрыв, который образовался при изучении экранных видов творчества, когда они рассматривались изолированно – либо как средства коммуникации, либо как явления искусства. Деятельность на основе видеотехнологии представляет собой художественно-коммуникативную систему, синтезировавшую эти два начала в единое целое. Делая акцент на эстетике видеокommunikации как системе, необходимо сосредоточить исследовательское внимание на ее основных элементах: видеотексте, видеозрителе, процессе видеовосприятия.

Во всей совокупности видеотекстов существуют такие, которые появились в результате и на основе использования эстетико-коммуникативных принципов, предшествующих видов экранного творчества. В соответствии с этим критерием можно выделить четыре типа видеотекстов: *фотографический, кинематографический, телевизионный* и собственно *видеотекст*. Фотографические видеотексты базируются на использовании эстетико-поэтических принципов моментальной фотографии при внедрении элементов кинематографического звукозрительного монтажа. Это, так называемые, *слад-шоу*, показываемые на экране в сопровождении музыкально-шумового ряда. *Кинематографические видеотексты* представляют собой традиционные кино- и телефильмы, чаще всего документальные, в которых активную формообразующую роль играет традиционный межкадровый монтаж, создающий особую кинематографическую условность.

Телевизионные видеотексты – это главным образом записанные и смонтированные телепередачи (событийно-репортажные), реализующие, либо имитирующие эффект прямой телевизионной трансляции.

Собственно видеотексты опираются на эстетико-поэтические принципы видеотворчества как своеобразной деятельности, детерминированной качественно иной пространственно-временной организацией (видеохронотопом) своих видеопроизведений. Появление видеотекстов представляет собой определенную закономерность, обусловленную развитием предшествующих экранных форм – кинотекстов и телевизионных текстов. Их эстетическая автономия возникает в результате совокупности определенных факторов, среди которых важнейшими являются – саморазвитие медийных средств, социальные и культурно-эстетические потребности аудитории.

В период становления видеотекстов, их эстетическое значение усматривалось только в одном – быть аналогом (консервантом) текстов телевизионных. Воспринимаясь как «письменная фаза» в развитии телевидения, видеотексты, по оценке Ю. Богомолова, посредством видеозаписи воспроизводили эффекты его «устной» поры такие как, импровизационность, спонтанность, непосредственность впечатления, непредсказуемость результата [1, 75]. Эстетическое назначение видеозаписи виделось лишь в том, чтобы по-иному переосмыслить и связать между собой с помощью видеомонтажа уже зафиксированные элементы события.

Между тем последовательное применение критериального признака хронотопности к анализу экранных текстов позволяет трактовать видеотекст не только как средство, *закрепляющее* и *аранжирующее* эстетические достижения прямой телевизионной трансляции, но и как средство развивающее, обогащающее и выдвигающее их на новый качественный уровень. Видеотекст, имея определенную общность с текстом телевизионным, отличается от него принципиально иной пространственной структурой. Пространство видеотекстов не расчленяется на отдельные элементы (кадры разной крупности), как это происходит при телетрансляции, а фиксируется методом динамического панорамирования континуально. Поэтому видеотекст только отчасти воспроизводит структуру трансляционности, присущую прямому

* © Гук А.А.

телевидению. Эта часть касается прежде всего сохранности *временной континуальности* развивающегося события. Добавляя к временной континуальности пространственную, видеотекст превращается в *метатекст*.

Если исключить онтологическо-технологический фактор видеоизображения, то структурно экранная модель реальной действительности в видеотексте практически ничем не отличается от нее самой. При этом и видеотекст, и реальность как бы уравниваются в своем значении. Их язык становится идентичным. Особая реалистичность видеотекста как метатекста, разговаривающего языком самой реальности, продиктована не резким скачкообразным перемещением точки зрения на объект, а плавным, постепенным ее перемещением в пространстве. В данном случае мы имеем дело с предельной имитацией жизни, текучей, неразложимой по своему характеру, в которой одновременно присутствует и текст и метатекст, жизнь и ее моделирующее осмысление.

Именно особые реалистические качества видеотекста делают его наиболее распространенным и удобным средством решения информационно-коммуникативных задач. Не условная, а реальная иконичность видеотекстов более всего понятна, наглядна и убедительна для зрителя. Традиционное вербальное общение все больше уступает место коммуникации посредством видеотекстов, превращая их язык в обыденность. Структурное сцепление элементов нехудожественного (информационно-коммуникативного) видеотекста подчинено закономерностям причинно-следственной логики, с ее однозначными связями. Видеотексты художественного плана требуют такой организации своих элементов, чтобы обнаружить в их взаимосвязях внутренний конфликт, некое противоречие (формально-смысловое), но не дискретным способом, а через непрерывность плавных переходов и соединений одного элемента с другим непосредственно на глазах у зрителя. Вследствие этого формообразующая функция видеомонтажа из явной превращается в скрытую, латентную.

Так как видеохронотоп диктует пространственно-временную непрерывность видеокадра, то развивающееся в нем движение (объектное и камерное), его характер становится главным выразительным средством видеосъемки. При этом границы видеокадра, его рамка тоже динамизируется. Она не стягивает его элементы в замкнутую изобразительную композицию, а наоборот, «выталкивает» их для взаимодействия с внекадровыми элементами реальности, предполагая постоянную относительность границ кадра, их *разомкнутость* в бесконечное пространство Космоса.

Микрокосм видеотекста разомкнут, что означает наличие в его структуре подвижных элементов, смысловое значение которых неоднозначно, изменчиво. Эстетика видеотекста призвана в полную силу развернуть, реализовать «открытость» повествовательных структур, ориентированных на возможность показывать жизнь в ее разнообразном движении, без привнесения заранее установленных связей. Создание и восприятие видеотекстов в гораздо большей степени представляет собой *интеллектуально-эстетическую игру*, нежели предшествующие текстовые формы. Игровой момент резонирует здесь необычайно разнообразно, потому что эстетические коды видеотекста, обладающего абсолютным жизнеподобием, трудно уловимы и различимы, а потому требуют игры фантазии, разума, эмоций. Отсюда специфическое содержание видеотекста не исчерпывается совокупностью его знаковой системы, а дополняется, «заполняется» зрителем.

Таким образом, функционирование видеотекста открывает новые горизонты в развитии экранной текстуальности и повествовательности, формируя новый тип дискурсивного мышления, как авторов экранных произведений, так и их зрительской аудитории.

Каждый вид экранной коммуникации имеет своего специфического зрителя. Для кинематографа таковым является кинозритель, для телевидения – телезритель, а для сферы видеотворчества, продуцирующей видеотексты, им становится *видеозритель*. Он использует электронный носитель, осуществляет просмотр через видеоаппаратуру, демонстрирующую изображение на большом или маленьком экране, в любом месте и в любое удобное ему время и день. Из всех существующих разновидностей зрителей, видеозритель является самым мобильным и свободным.

Анализ видеозрителей с позиции их пространственно-временной организации позволяет выявить следующую особенность. Видеозритель не только дискретно взаимодействует с пространством видеопроизведения, но и с его временем. Это роднит видеозрителя с потребителями *фиксированных* текстов иной природы – печатно-письменной, музыкальной, вербальной и т.д. Для данной категории реципиентов *временный* разрыв взаимосвязи с хронотопом произведения становится нормой, определяющей специфичность их эстетического функционирования. Эта норма предполагает полную свободу видеозрителя от видеопроизведения в процессе его потребления (свободу поведения), неограниченную свободу манипулирования им, а также свободный выбор контента, не навязанный ничьей волей.

Несмотря на то, что место как физическое пространство в общем плане жестко не закрепле-

но за видеозрителем, тем не менее есть ниши, где он чувствует себя наиболее органично и комфортно. Это зависит от целей видеокommunikации и типов воспроизводимых текстов. Например, актуальное видеоискусство выбирает в качестве демонстрационных площадок музейные залы и выставочные пространства. Видеоискусство, ориентированное на бытование в сетевом пространстве обретает свое естественное место в среде Интернет. А игровые или документальные фильмы, сделанные на основе эстетико-поэтических принципов видеотворчества, находят свою зрительскую аудиторию в кинозалах фестивалей, на специализированных просмотрах, а также дома, в условиях индивидуального видеопросмотра.

Но не только технико-технологические и «местечковые» условия определяют специфику видеозрителя, но и уровень его эстетического сознания и черты психологического состояния. Выступая прежде всего аналитиком экранного текста, видеозритель должен обнаруживать способность к аналитико-синтетическому рефлексированию, абстрактному мышлению. «Чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни – утверждает Ю.М.Лотман, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности» [4, 28].

Идеальным типом видеозрителя при этом становится субъект, который не столько ищет в экранных текстах новой для себя информации, сколько получает с их помощью удовольствие от реализации *интеллектуально-эстетической игры*. Данная игра выступает для него эстетической нормой, вызванной к жизни потребностями именно видеокommunikации. Типичным субъектом для подобной игры является оригинально мыслящий и культурно обогащенный индивид. Собственно видеозрителя не есть данность, обусловленная лишь функционированием видеотехнологии. Они представляют собой формирующуюся общность зрителей, постепенно осваивающих эстетические принципы видеотворчества.

Можно сказать, что видеозритель как эстетический субъект существо самообучающееся. Уже однажды «открытое» видеозрителями в особо организованном видеотексте становится для них в дальнейшем авторским приемом, способом, кодирующим смысл и т.д., то есть базой языкового опыта в сфере эстетической видеокommunikации. У видеозрителей вырабатывается установка на поисковую активность, на креативное восприятие видеопроизведений, целевую направленность которого можно выразить в формуле – «в обычном – необычное».

Видеозрителя, таким образом, постепенно учатся понимать язык эстетических ограничений, заложенных в видеотекстах, в силу частоты

и распространенности их применения. С течением времени у видеопублики формируются свои жанровые предпочтения, складываются языковые тропы, коды и вырабатываются правила их декодирования. Так формируется особого типа зритель и соответственно особое зрительское видение, поднимающее его к авторскому уровню. По Тарковскому, «Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально, – единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма» [5, 1]. Свободная критическая рефлексия возможна только у духовно раскрепощенных и обогащенных зрителей с развитым эстетическим сознанием, которое в определенном смысле противостоит эстетическому сознанию массового зрителя.

Видеозритель не только в организационно-пространственном, но прежде всего в эстетическом смысле является *индивидуализированным* субъектом. Его эстетическое сознание предполагает непрерывную автокommunikацию (Лотман), то есть диалог с самим собой, результатом которого является модель переосмысления реальности, с одной стороны, а с другой – преобразованная, более развитая личность зрителя [3, 85]. Для зрителя такого типа (видеозрителя) наиболее интересен авторский фильм как текст, коды которого не имеют заранее обусловленных значений, и разгадка которых обуславливает интеллектуально-эстетическую игровую деятельность. Так как пространство собственно эстетически ориентированных видеопроизведений не столь обширно (по сравнению с массовыми жанрами экрана), то их видеоаудиторию можно обозначить как узкоспециализированную или *элитарную*. Одним из основных ее эстетических качеств является интеллектуально-игровая активность, требующая от видеозрителя деятельного выбора и участия, которые превращают его из объекта авторского воздействия в равный себе эстетический субъект.

Каждому виду экранного восприятия присущи свои особые процессуальные черты. Большинство видеопросмотров претендует на значимость *эстетического события*. Во-первых, их предваряет ритуально-организационная часть, предполагающая получение дополнительных сведений об экранном произведении, определенную психологическую настройку на него видеозрителя, которая включает и такие характеристики произведения, как редкость, уникальность в смысле распространения и формы восприятия. Во-вторых, сам характер восприятия несет в себе значительный эвристический потенциал, нацелен на постижение экранного произведения именно как эстетической ценности в процессе интеллектуаль-

но-эстетической игры. Это общение с тщательно подобранными экранными текстами, восприятие которых скорее закономерно, чем случайно, так как изначально предполагает дифференцированный зрительский интерес.

В связи с этим можно констатировать ориентированность видеозрителя не на синхронный, а на *диахронный* тип восприятия. Первый из них актуален для зрителя (в основном телевизионного), который нацелен на получение знаний о современности, о происходящем здесь и сейчас, то есть о сиюминутном. Второй, диахронный тип восприятия, ориентирован на зрителя, испытывающего потребность в художественно-образном постижении реальности экранными средствами. Он не связан со «злобой дня», а направлен на освоение прошлого, настоящего и будущего одновременно. Для субъекта диахронного восприятия особо ценен процесс опосредованного общения с автором, внутренний диалог с ним, момент сопоставления своих и авторских оценок.

Процесс непосредственного восприятия экранного произведения не может рассматриваться в отрыве от так называемого «эффекта присутствия». Его завораживающая способность при видеовосприятии обусловлена не только единством реального времени события и воспринимающего зрителя, но и динамизмом непрерывно развивающегося пространства. Магия эффекта движения в совокупности с временной континуальностью производит на видеозрителя в процессе восприятия эффект присутствия особого рода – его можно назвать *монологовым* (а не диалоговым, как на ТВ). Дело в том, что видеотексты не предполагают прямого мысленного общения со своими персонажами. Коммуникативность здесь уступает место эстетическому созерцанию и непрерывному внутреннему рефлексированию с самим собой по поводу увиденного. Это автокоммуникация, в которой одно Я встречается с другим Я в процессе игрового по ощущению восприятия экранного зрелища.

Данные особенности восприятия экранных текстов теснейшим образом коррелируют с процессами, которые Ю.М. Лотман определил как автоматизация – дезавтоматизация [4, 32]. Совершенно очевидно, что при восприятии кинотекстов превалирует процесс автоматизации, который обусловлен устойчивостью жанровых образований, элементы которых для кинозрителя функционально предопределены. Видеотексты «программируют» видеозрителя преимущественно на *дезавтоматизированное* восприятие. Они не имеют устоявшихся формализованных образований и наборов текстового кодирования, а следовательно, восприятие видеотекстов напоминает путешествие по темному лабиринту с изредка

совершающимися световыми вспышками. Как особым образом организованный процесс, видеовосприятие при этом превращается в некую «игру в прятки», для которой характерны – непредсказуемость, импровизационность, процессуальная ценность, чувство удовольствия от его реализации и т.д.

Определенным итогом процесса эстетического восприятия экранных текстов является возникновение у зрителей чувства *катарсиса*. Катарсис – не есть простое «самосгорание аффектов», эмоциональная разрядка. Эту функцию берут на себя другие феномены человеческой жизнедеятельности. Катарсис в искусстве представляет собой накопление и переживание эстетических эмоций как определенного рода эстетической ценности, приводящей к возвышению человеческого бытия, к утверждению его самости, к постижению разумности человеческого рода. Ощущение катарсиса у видеозрителя возникает как результат эстетической саморефлексии, автокоммуникации, при которой на основе экранной реальности переживается «бытие с собой», чувство собственной креативности, самоценности, единственности, рожденное в игре интеллектуальных и эмоциональных потенциалов.

Феноменальность видеовосприятия протекает на базе формирования особой категории зрителей, которых экранная социология относит к разряду знатоков, экспертов и т.д. Их восприятие видеотекстов можно считать *профессионализированным*, то есть предполагающим высокую степень культурно-профессиональной грамотности и эстетической развитости. Такой видеозритель старается, фактически, по существу восполнить момент утраты «личного участия в творческом акте» [2, 279], активизируя процесс своего эстетического восприятия и превращая его в сотворчество.

Подводя итог проделанному анализу эстетической видеокоммуникации, мы пришли к следующим основным выводам:

1. *Видеотекст – новый тип экранных текстов. Его эстетическая автономия базируется на качественно ином способе пространственно-временной организации знаковых элементов (видеохронотон). Структура видеотекста, его экранная модель идентична структурным формам жизненной реальности, которая текуча и неразложима по своему характеру. Эстетическое кодирование видеотекстов латентно и осуществляется посредством плавных переходов и соединений изобразительно-звуковых элементов видеокadra. При этом его границы не образуют замкнутую композицию, а выталкиваются (расширяются) для взаимодействия с внекадровыми элементами во вселенское метапространство;*

2. Видеозритель являет собой наиболее самостоятельный (самоуправляемый) эстетический субъект. Становление категории видеозрителей напрямую обусловлено формированием их эстетического опыта, в который входит установка на поисковую креативность, вызванную предельно жизнеподобными и имплицитно кодированными видеотекстами. Как эстетический субъект видеозритель относится к индивидуализированному типу зрителя, которому интересны прежде всего авторские фильмы. А в совокупности видеозрительская аудитория выступает как узкоспециализированная или элитарная;

3. Видеовосприятие, предполагая интеллектуально-игровой способ эстетического постижения видеопроизведений, претендует на статус эстетического события. Как аналитический и дезавтоматизированный процесс, видеовосприятие актуализирует уникальные эстетические ценности, отсылающие к индивидуальному зрительскому опыту текстового декодирования видеопроизведений. Обладая самой полной «произведенностью» экранного образа, видеовосприятие подводит видеозрителя к своеобразному ощущению катарсиса как переживания «бытия с собой», чувству собственной креативности, самости и единственности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Богомолов Ю.А. Продуктивные и репродуктивные формы в современной художественной культуре // Массовые виды искусства и современная художественная культура. – М.: Искусство, 1986. – 272 с.

2. Зоркая Н.М. Основные эстетические закономерности развития технических видов искусства // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Ч.1. – М.: Искусство, 1983. – 311 с.
3. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т.1. – Таллин: Александра, 1992.
4. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973 [электронный ресурс]. Режим доступа: http://thelibrary.ru/books/lotman_yuriy/semiotika_kino_i_problemi_kinoestetiki-read.html
5. Тарковский А. Запечатленное время. Глава «Начало» [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://orthodisc.su/texty/vrema2.html>

A.Guk

TEXT, SPECTATOR AND REMEDIAL CHARACTERISTICS OF AESTHETIC VIDEO COMMUNICATIONS

Abstract: video communications – rather new electronic way of fixing, storage, processing and distribution of screen audiovisual messages. It can function as in art, and the inartistic purposes. In article video communications basic elements as aesthetic system – the video product which is representing itself as the aesthetic text are considered; the video spectator representing the aesthetic subject; interaction process between the text and the subject who is designated as aesthetic consumption or video perception.

Key words: video communications, the video text, the video spectator, video perception, video product.

УДК 008 : 1-027.21

Дьяченко И.Н.

ЭТНОМЕНТАЛЬНЫЕ КОНСТАНТЫ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В СТРУКТУРЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ*

Аннотация: В статье, в контексте современного общества, представляющего собой неравновесную, нелинейную систему, обладающую способностью порождать из беспорядка и хаоса порядок и организацию, трансформируясь в сетевую систему, рассматриваются этнические (ментальные) константы, составляющие ядро русской гуманистической традиции. Акцентированные в зависимости от сложившихся геополитическим, социально-экономическим, политическим, духовным условиям, являющиеся базовой структурой российского общества, позволяющей ему отвечать на риски и угрозы современности.

Ключевые слова: культура, русская культура, константы, константы русской культуры, гуманистическая традиция.

В настоящее время заметно усилились тревожные настроения в отношении будущего человечества, связанные с убеждением многих ведущих ученых в том, что в обществе формирующее влияние естественного отбора для человека как биологического вида не имеет значения, и генетическая эволюция человека прекратилась. Вид *Homo sapiens* оказался выключенным из потока биологической эволюции, человек стал исходной предпосылкой и результатом социального

* © Дьяченко И.Н.