

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВИДЕОТВОРЧЕСТВА: АСПЕКТЫ СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ И АВТОРСКО-СУБЪЕКТИВНЫЙ*

Аннотация: В данной статье идет речь о поэтике видеотворчества. Это относительно новая разновидность современного экранного искусства. Впервые с позиции эстетической науки исследуется специфическое содержание видеопроизведений, новое качественное состояние субъекта видеотворчества и особенности его творческого метода.

Ключевые слова: эстетическое содержание видео, автор-оператор, видеонаблюдение, импровизационность, творческий жест.

На взгляд стороннего наблюдателя видеосъемка практически ничем не отличается от существующих кинематографической и телевизионной съемок. В каждой из них используется съемочная камера, через рамку которой оператор фиксирует видимые и слышимые образы объективной реальности. Как устроена камера, на какой носитель фиксируется изображение для зрителя не столь важно. Только специалисты, и то не всегда, могут отличить, фильмы, снятые с использованием различных технологий. Между кино-, теле- и видеотехнологиями сегодня существует настолько тесная интеграция, что одно в принципе уже не может существовать без другого. Причем, это взаимодействие осуществляется не только на технологическом, но и на творческо-эстетическом уровне.

В телевизионных новостях и документальных видеофильмах с успехом используется эстетические принципы монтажного кинематографа, а кинематограф, в свою очередь, заимствует эстетику телевидения (многокамерность) и видео (виртуальность). Однако даже самая тесная их интеграция не может исключить эстетического своеобразия данных видов экранного творчества. Специфичность каждого из них имеет свою природу и удовлетворяет особые эстетические потребности зрительской аудитории. Не составляет исключения в этом смысле и видеотворчество. Исследуя его эстетические закономерности, мы будем иметь в виду, прежде всего, те проявления видеотворчества, которые в наибольшей степени отвечают его природе.

Произведения того или иного искусства, по мысли З.Кракауэра, являются эстетически полноценными, если создаются на основе специфики его выразительных средств [1, 36]. Совокупность принципов функционирования этих средств в эстетической науке определяется как *поэтика*. Рассмотрим ее в

данном контексте применительно к видеотворчеству в плане идеологии (предметного содержания).

Попытаемся, для начала, ответить на такой вопрос – каково было содержание видеопроизведений с момента их появления и до наших дней? И далее – появились ли в них те пласты жизни, которые отсутствовали в кино и телевидении? Если иметь в виду начальные этапы становления видео, то можно однозначно констатировать, что своего определенного содержания у него просто не было. Первыми результатами использования видеотехнологии стали записанные телепередачи. После того, как видеозапись дистанцировалась от сферы телевидения и обычные люди получили в свое распоряжение видеомагнитофоны, содержание видео расширилось за счет «перевода» (перезаписи) кинофильмов на видеокассеты. И по отношению к телепередачам, и по отношению к кинофильмам видеозапись выполняла только репродуктивные функции. Оказывал ли данный факт какое-либо влияние на их содержательность? Конечно, оказывал. Телевизионные передачи можно было сокращать, видеоизменять в процессе перезаписи, а кинофильмы на видеокассетах хоть и не подвергались трансформации, тем не менее, теряли во многом свои эстетические качества при воспроизведении их на телевизионном экране.

Собственное содержание появилось у видео лишь тогда, когда была создана *видеокамера*. Новое съемочное средство оказалось настолько удобным и эффективным во всех отношениях, что его тут же ангажировало телевидение, а вслед за ним кинематограф, прежде всего документальный. Но производство документальных фильмов, телевизионных программ и новостных передач с использованием видеокамеры и видеомонтажа еще не означало актуализации особого содержательно-эстетического модуса на экране. Дело в том, что создавались они на основе своих эстетических принципов и продуцировали, естественно, только им присущее содержание. Хотя роль видеотехнологии в его формировании нельзя признать полностью нейтральной.

Наиболее заметные сдвиги в содержательном отношении стали происходить по мере развития видеотехнологии в сфере учебно-познавательной и научно-популяризаторской. Можно сказать, что на этом направлении произошел настоящий информационный прорыв. Если ранее тематика такого рода фильмов ограничивалась лишь программами учебных заведений,

* © Гук А.А.

то внедрение видеотехнологии позволило снимать и распространять фильмы «на все случаи жизни» - о том, как шить, вязать, готовить пищу, заниматься спортом, рисовать, фотографировать и т.д. Вместе с видеоматериалами, отснятыми самостоятельно теми же преподавателями, они составили огромный массив своеобразной и полезной видеопроодукции. Эстетическая составляющая могла колебаться в них от нулевой отметки до, весьма, значительной.

Другим не менее востребованным направлением использования видеотехнологии стало отображение частно-бытовой жизни людей. Любительские видеосъемки свадеб, юбилеев, детских событий и путешествий, которые производились в прошлом только на фото и чрезвычайно редко на кино, приобрели в настоящее время невиданный размах. Их летописные функции очевидны, а содержание, хоть и имеет личностное значение, составляет, тем не менее, в совокупности общественно-историческую ценность. Еще один пласт жизненного материала, вовлеченный в сферу видео, связан с профессиональной культурой. В педагогике, психологии, медицине, технике, криминалистике и во многих других областях, протокольное видеодокументирование служит исправным поставщиком уникального материала, составляющего основу для аналитической мысли. И в случае любительских видеосъемок, и в случае протоколно-аналитического видеодокументирования эстетические качества их произведений находятся на периферии зрительского восприятия.

Однако в сфере видео обнаружилась достаточно востребованная область, в которой эстетизм съемочного объекта не только не скрывается за утилитарной информацией, но и становится доминирующим. Мы имеем ввиду отображение интимной стороны жизни человека, той ее части, которая связана с культивированием чувственности человеческого тела как ценности. Эта чувственность обращена, прежде всего, к духовности и составляет часть ее культуры, которая называется эротикой. Видеоэротика составляет значительную часть современной видеопроодукции. Правда, сегодня ее откровенно потеснила видеопорнография – прямая противоположность видеоэротики. Она ориентирована не на человеческую духовность, а на физиологичность сексуальных отношений между людьми. Такого рода «видеокартинки» протоколно отражают проявления биологических инстинктов человеческого существования и не могут рассматриваться как ценность эстетическая.

Интимность отображения жизни как одна из черт видеотворчества, составляющая его специфическое содержание проявляется не только по отношению к человеку, но и по отношению к окружающему его животному миру. Благодаря достижению видеотехники, стало возможным, например, вести наблюдение и фиксировать такие формы поведения

животных, которые ранее оставались недоступными человеческому восприятию (в воздухе, под землей, под водой, в темноте и т.д.).

Б.Балаш, говоря об искусстве кинематографа, также отмечает его предрасположенность к интимному, которая достигается главным образом через показ детали [2, 33-48]. Однако в сфере видеотворчества возникновение этого качества обусловлено не дистанцией как таковой, а самим характером разворачивающегося действия.

Что касается «лицезрения» собственно эстетического, рожденного поэтикой видео, то его информационное содержание не ограничивается какой-либо одной жизненной сферой, а распространяется на все явления окружающего мира. Главной целью видеотворчества при этом становится получение определенного эстетического эффекта. Это художественно-эстетическое направление начало развиваться буквально с первых шагов становления видео. В настоящее время оно представлено такими жанрово-видовыми образованиями, как видеоарт, видеоклип, экспериментальное видео, аудиовизуальные формы современного искусства, концептуальные игровые и документальные видеофильмы.

Еще одним, важным для поэтики видеотворчества аспектом, явилась трансформация *авторской субъективности* в процессе создания видеопроизведений. Как известно, автором кинематографического произведения выступает коллективный субъект. В его состав входят оператор-постановщик, художник-постановщик и их помощники (ассистенты), а также композитор, звукорежиссер, звукооператор и, конечно, главная фигура творческо-производственного кинопроцесса – режиссер-постановщик со своими помощниками и ассистентами. В неигровых фильмах состав съемочной группы, естественно, меньше. Каждый из них отвечает за определенный участок работы. Режиссер-постановщик как главный «держатель» замысла будущего экранного произведения, направляет и координирует общие творческие усилия. При этом его авторское видение фильма оказывается в значительной степени *опосредованным* видением и деятельностью всех участников коллективного кинопроцесса. Режиссеру очень не просто на протяжении достаточно продолжительного времени сохранять и, главное, претворять свой авторский замысел в конкретные кинематографические формы. На пути к конечному результату режиссеру приходится преодолевать субъективные наслоения креативных коллег, выдерживая свою творческую линию. Естественно, что такое преодоление не может быть абсолютно полным и неизбежно влечет за собой определенные авторские потери со стороны режиссера.

Именно этим объективным обстоятельством

можно объяснить практически постоянную неудовлетворенность режиссеров своим результатом. Здесь явно просматривается следующая закономерность – чем больше творческих работников вовлечены в реализацию единого режиссерского замысла, тем сложнее реализовать его цельность и уникальность. Одним из способов преодоления данного противоречия является сохранение постоянного, стабильного состава съемочной группы при переходе от одного фильма к другому.

Телевидение как транслирующая творческая система также не устраняет этой проблемы. Хотя бы потому, что использует многокамерный метод съемки. За каждой телекамерой стоит конкретный телеоператор, который, несмотря на общие указания режиссера, тем не менее, по-своему, интерпретирует предкамерное действие.

У режиссера видео, на наш взгляд, больше всего шансов донести до зрителя свои мысли и чувствования в первоизданном виде. Основанием для такого утверждения служит, с одной стороны, логика развития самих технических систем и, прежде всего, съемочной камеры. Потому что адекватность режиссерского видения конечному творческому результату сопряжена с преодолением не только другого «человеческого материала», но и с реализацией возможностей, заложенных в съемочной технике и технологии. В некоторых случаях воплощение режиссерского замысла требует наличия совершенно конкретного технологического потенциала, который либо имеется, либо отсутствует в том или ином техническом устройстве. Благодаря научно-техническому прогрессу, сфера видео получила в свое распоряжение вместо громоздкой, тяжелой, шумной, «глухой», малочувствительной, ограниченной по времени фиксации кинокамеры, *миниатюрную, легкую, бесшумную, звукозаписывающую, высокочувствительную и бесконечно долго работающую* видеокамеру.

Это позволило не только сократить количество участников съемочного процесса (звукорежиссер, звукооператор, осветители и т.д.), но и объединить в отдельных случаях два важнейших творческих направления – режиссуру и операторское искусство. Примеров из творческой практики последних лет, которые подтверждают данную тенденцию, вполне достаточно. Это и американский режиссер Тодд Веров, и французский режиссер Ноэ, и наш соотечественник оператор и режиссер-документалист Сергей Евгеньевич Медынский, который впервые в истории киновузов в начале 80-х годов стал набирать во ВГИКе студентов в мастерскую *авторов-операторов*. И дело, конечно, не только в одной технике – автоматизированной, легко управляемой, но и в общей эстетической закономерности экранных видов творчества, которая направлена на осуществление

авторской самореализации.

Источником данной векторности выступает изначально *техногенность* творческо-производственного процесса. Именно она «постоянно пытается отлучить» человека от процесса непосредственного создания экранных образов, поручить это машине. Человек в свою очередь сопротивляется такой машинной экспансии, у него всегда наличествует желание вмешаться, внести утраченное «рукотворное». Отчужденность автора экранного произведения от непосредственного (прямого) соиздания аудиовизуальных форм стимулировала его к иным формам активности – дискретному изменению положения камеры по отношению к отображаемому объекту (в кино); к симультанному переключению взгляда на этот объект (на телевидении); к непрерывному (континуальному) пространственно-временному передвижению камеры (у видео). Во всех случаях проявление авторской субъективности становилось возможным благодаря тому, что съемочная камера представляла не протоколно-регистрирующим автоматом, а творческим инструментом, позволяющим активно интерпретировать происходящее.

Особенность выражения авторской субъективности в сфере видео заключается в своеобразном «поведении камеры», в «манере видения» объектов реальности, в «характере интереса» к ним. Иначе говоря – в целостной процессуальности съемочной деятельности. Отсюда происходит возрастание значимости операторской работы и ее слияние с режиссерской деятельностью. По существу, видеосъемка превращается в режиссуру. Она настолько тесно сливается с режиссерским замыслом, что ее идеалом становится фигура универсальная, имя которой мы уже называли – «автор-оператор». Выразительные средства операторского искусства при этом не столько оформляют уже имеющееся содержание, сколько создают его непосредственно, то есть сами являются этим содержанием.

Используемый в таком случае метод прямого наблюдения предполагает полную слитность съемочного средства и человека управляющего им. В связи с этим вполне закономерным можно считать преимущественное использование в процессе видеосъемки «ручной камеры». Съемка с рук становится одним из выразительнейших приемов видеотворчества, его особым эстетическим качеством, демонстрируя неразрывное единство оператора и камеры. Съемочная камера, установленная на штативе, да еще на тележке, не может передать «живое дыхание» человека за кадром, она нивелирует индивидуальность его взгляда на мир, характер реакции на событие. Ведь известно же, что в искусстве вот это «чуть-чуть», может определять в конечном итоге выразительность экранного действия. Как соотносится понятие «ручная камера» и «субъек-

тивная камера»? Первое понятие шире второго. Ручная камера может быть и объективной, и субъективной. Субъективная камера в современной трактовке расширила свое смысловое поле и обозначает теперь еще и субъективность авторов фильма, а не только персонажей. Динамическая видеосъемка отличается от аналогичного метода в кино и телевидении, прежде всего, камерной рукотворностью, возможностью ручного моделирования экранного времени и пространства.

Ручная видеокамера предоставила автору-оператору максимальную свободу действия и самовыражения. Об этом мечтало не одно поколение кинематографистов. В 1947 году Александр Астриук высказал надежду на то, что кинокамера в будущем будет иметь такую же степень свободы как авторучка писателя, назвав ее «камерой-перо». Он полагал, что «вся история кинематографической техники может рассматриваться как история освобождения камеры» [3]. По всей видимости, время это наступило. Но отдельные теоретики фантазируют еще дальше. По их предположению, функции съемочной камеры в будущем может взять на себя обычный человеческий глаз. Его зрительные образы будут непосредственно «сниматься», считываться и фиксироваться каким-либо устройством с помощью датчиков, прикрепленных к голове футур-«кинематографиста». Такого уровня представления зрительных образов современная техника еще не достигла, но и сегодня она умеет достаточно много, объединяя в единое целое видеокамеру и направляющий ее жест.

Съемка с рук есть нечто иное, как *сигнификативный жест* режиссера (автора-оператора), который приводит к возникновению аудиовизуального произведения. В этом смысле ручную съемку можно также считать элементом пантомимики, то есть определенной разновидностью визуальной речи, выполняемой при помощи действий руками. Ее коммуникативная направленность вполне очевидна. Возникающее при этом экранное сообщение обязательно несет в себе эмоционально-оценочное отношение. Помимо просто информации оно передает еще эстетическую информацию.

Художественный жест и съемку с рук объединяет то, что действие в них носит непременно осознанный, продуманный и стратегически выверенный характер. И то, и другое рассчитано на создание внешнего эффекта и воздействует как на рациональную, так и на эмоциональную сферы воспринимающего субъекта. Съемка с рук, являясь наиболее органичным для видеотворчества способом, включает в качестве структурных элементов самые разнообразные виды движения камеры в пространстве по отношению отображаемому объекту – приближения, удаления, обозрения, оглядывания, сопровождения и т.д. Творческая

реализация каждого из них или всех вместе формирует эстетически значимую изобразительную (экранную) *композицию*. Данная экранная стилистика, имеющая своим истоком кинематографический неореализм 50-60-х годов, становится в новой технологической среде все более актуальной. Выражение авторско-субъективного в ней достигает максимальной глубины и адекватности.

Обобщая вышесказанное, мы приходим к следующим утверждениям:

1. Появление и развитие видеотворчества значительно расширило горизонты отображения жизненных сфер и закрепило за ним право создавать эстетическое содержание, имеющее значимость для лично-интимной сферы жизнедеятельности человека, общества и природы;

2. Авторская субъективность в сфере видео находит свое выражение в актуализации фигуры автора-оператора, главным созидющим средством которого является ручная камера, как наиболее гибкий творческий инструмент. Будучи в его руках, камера способна «одухотворяться» – передавать настроение, состояние, чувства, желания через осуществление своеобразного творческого жеста, представляющего собой организованное движение камеры в реальном пространстве-времени.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности [текст] // З.Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 388с.
2. Балаш, Б. Кино: становление и сущность нового искусства [электронный ресурс] // Б.Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 212с. – Режим доступа : <http://www.publ.ru/prep/balash.htm>
3. Манов, Б. Техническая характеристика и эстетическая природа дигитального образа [электронный ресурс] / Б.Манов // Киноведческие записки. – 2006, № 71. – С.285-305. – Режим доступа : <http://www.kinozapiski.ru/article/329/>.

A. Guk

AESTHETIC THEORY OF THE VIDEOCREATIVITY: THE CONTENT AND AUTHOR'S SUBJECTIVE ASPECTS

Abstract: The article explores a problem of poetics in the videocreativity. It is positioned as a new version of a modern screen art. For the first time an aesthetic theory is applied to the analyses of such elements of videocreativity as: the content of video film, the quality of creative subject, and the specificity of creative method.

Key words: aesthetic content of video; author's qualities of camera-operator; video monitoring; videoimprovisation; creative jest.