

ИСКУССТВО. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ART. HISTORY OF ART

УДК 7.01

А. А. Гук

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ДОМИНАНТЫ ПОЭТИКИ ВИДЕОТВОРЧЕСТВА

В статье идет речь о поэтике видеотворчества. Это относительно новая разновидность современного экранного искусства. Впервые с позиции эстетической науки исследуются такие элементы композиционного строя видеопроизведения, как: пространственно-динамический видеокадр, его импровизационность, опико-пластические и звуковые характеристики.

Ключевые слова: видеотворчество, видеопроизведение, поэтика видео, эстетика видео-образа.

А. А. Гук

AESTHETIC DOMINANTS OF POETICS OF VIDEO CREATIVITY

The article tells about video creativity poetics. It is a rather new type of modern screen art. For the first time such elements of a composite system of video product are studied from a position of an aesthetic science: a spatially-dynamic video shot, how improvisatory it is, optical, plastic and sound features.

Keywords: video creativity, video product, video poetics, aesthetics of a video image.

Прежде всего, дадим определения таким основополагающим понятиям эстетики видео, как «видеотворчество» и «видеопроизведение». Под видеотворчеством мы понимаем своеобразную художественно-эстетическую деятельность, осуществляемую на основе видеотехнологии с целью создания эстетически значимого видеопроизведения. Соответственно, говоря «видеопроизведение», мы имеем в виду экранный продукт, реализованный путем использования эстетических принципов видеотворчества, которые заложены его эстетической природой.

Жест режиссера, разворачивающийся в реальном пространстве и времени, формирует определенную *композицию*

на экране. Под композицией обычно понимают структурное построение визуальных и звуковых элементов фильмического произведения. Понятие «композиция» детерминировано идейно-тематической направленностью автора. Этим понятие «композиция» отличается от родственного понятия «компоновка». В компоновке нет такой тесной увязки между содержанием и формой, они как бы нейтральны по отношению друг к другу. В композиции все строится на сущностном взаимодействии всех составляющих ее компонентов, на неразрывности их связи, которая и обеспечивает целостность существования артефакта. При этом он становится не просто формой, а эстетически значимой

формой, несущей художественное содержание. Поэтому понятие «композиция» ближе коррелирует со сферой искусства, нежели понятие «компоновка», которое наиболее тесно соотносится с производством чего-либо нехудожественного.

Во всех экранных видах творчества основным, первичным элементом композиционного построения фильма выступает кадр как элемент, вносящий прерывистость в отображение реальной действительности на экране. В совокупности эти кадры образуют монтажные композиции, представляющие относительно завершённые в содержательно-смысловом плане образования – сцены и эпизоды.

В эстетической парадигме видеотворчества кадр также лежит в основе видеоповествования. Однако его эстетические параметры и эстетическая значимость здесь принципиально иные. Прежде всего, отметим, что видеокادر обладает существенно *большей* временной *протяжённостью*. Он не дробит съёмочный объект на отдельные фрагменты, а, в силу своего хронотопа, отображает его континуально столько времени, сколько того требует существование самого этого объекта и авторско-субъективное намерение. По этой причине видеокادر является гораздо более крупным образованием, чем кино-, телекадр, являя собой кадр-сцену, кадр-эпизод и даже кадр-фильм.

Утверждение принципа, обеспечивающего более длинное строение видеокадра и отказ от членения кинематографического пространства, создаёт основу для качественной трансформации экранного языка и формированию особой эстетической системы. Но возникли данные трансформации не на пустом месте. Их предтечей в творческой практике явилось направление, которое всегда было в оппозиции к монтажному кинематографу и утверждало эстетическую самоценность отдельного кадра и метода аналитического кинонаблюдения его порождавшего.

По мнению А. Базена, который достаточно глубоко и обстоятельно проанализировал метод глубинной мизансцены в кино, «значение плана определяется не тем, что он добавляет к реальности, но, прежде всего тем, что он раскрывает в ней» [1, с. 85]. Добавка – это как раз то, что несёт в себе монтаж двух соседних кадров. Выступая за прогресс киноязыка, А. Базен отмечает, что монтажный метод, укоренившийся в практике немого кино, имеет тенденцию к исключению повествовательной многозначности. Он крайне субъективирует происходящее, поскольку выбор режиссером отдельных его фрагментов неизбежно оказывается результатом авторской предвзятости [1, с. 104].

Глубинно построенный кадр, если не всегда, то по обыкновению, несёт в себе смысловую многозначность, противостоя тем самым монтажной директивности. Однако полностью преодолеть её он не может. Монтажную инициативу в таком случае берёт на себя зритель. Как и в реальной действительности, он выделяет и акцентирует внимание на тех точках экранного пространства, которые ему интересны.

Желание зрителя не мысленно (как в неподвижном глубинном кадре), а *реально* осуществить пространственный анализ реальности, сдвинувшись со своего неподвижного места, способствовало утверждению и развитию другого метода – *динамической* камеры. Благодаря возможности динамической камеры путешествовать в реальном пространстве, зритель смог обозревать сцену не только фронтально, но практически со всех сторон. Прodelывая все это со съёмочной камерой, авторы экранного произведения получают *кадр-сцену*, постоянно развивающуюся, то есть динамичную.

Поведение камеры, в таком случае, способствует не только передаче всесторонней информации об объекте, но и отражает её характер, который выразился

в таком термине, как «эмоциональная камера». Настоящим виртуозом эмоциональной камеры, мастером динамических композиций в отечественном кинематографе был оператор С. Урусевский. Динамическая камера для него выступала не просто творческим инструментом, а буквально еще одним действующим лицом – персонажем фильма. Через камеру С. Урусевский выражал свое отношение к событию, она становилась его соучастником.

Конечно, соучастие динамической камеры не нужно понимать буквально – она не играет какую-то индивидуальную роль. Камера «играет», прежде всего, смысл происходящего, выражая его через перемещения. Движения камеры подсознательно воспринимаются зрителями как процесс, развивающийся параллельно основному сюжету. Через динамику, «эмоциональность» съемочного аппарата определяется общий характер действия, его звучание, интонация. Таким образом, функции съемочной камеры как бы удваиваются.

Метод динамического панорамирования, как еще его иногда называют, впервые получил свою теоретическую разработку в статье А. Тарковского «Запечатленное время». Согласно его теории, кино не должно быть свободно в отборе и соединении фактов, взятых из широкой «глыбы времени». Фактом А. Тарковский считал любое событие, человеческое движение, реальный предмет, в котором «живет время». Поэтому отображение фактов на экране есть ничто иное как ваяние из времени. Это ваяние должно даваться в форме прямого, непосредственного наблюдения над фактом [2, с. 10–11].

В соответствии со своей теорией А. Тарковский рассматривает также проблему монтажа и ритма в процессе кинонаблюдения. Не длина кадров сама по себе, сконструированная умозрительно и ограниченная склейкой, определяет мон-

тажный ритм фильма, а пульс жизни, прочувствованный его автором и переданный через движение камеры, позволяет достигать нужного ритмического эффекта [2, с. 102].

Эстетические воззрения А. Тарковского и А. Базена во многом предопределили и подготовили базу для возникновения и формирования поэтической теории видеотворчества и его художественно-эстетической практики. Ими были раскрыты и обозначены те принципиальные моменты экранной поэтики, которые в трансформированном виде составили концептуальную основу новой разновидности экранного творчества. Их идеи относительно действенности «безмонтажных» аудиовизуальных композиций, которые не являлись центральными в эстетике кино и телевидения и находились на периферии их творческо-поэтической сферы, стали для видеотворчества эстетической нормой.

Принципиально важным для поэтики видеотворчества явилось не просто формальное объединение, а именно синтезирование возможностей глубинного кадра и динамического мизансценирования. Благодаря особой длительности видеокадра, заложенной его природой, этот синтез стал наиболее органичной формой видеоповествования. Он позволил еще более укрупнить монтажную структуру видеопроизведения, претендуя на статус кадра-эпизода и даже кадра-фильма. Статичная композиция глубинного кадра естественным образом продолжилась в динамической композиции, а последняя, в свою очередь, следуя намерениям заинтересованного субъекта, вновь легко претворялась в статичную. В сфере видеотворчества динамическое наблюдение в совокупности с глубинным построением видеокадра образует некий эстетический компромисс, который позволяет авторской директивности плавно перетекать в объективную многозначность экранной реальности и наоборот.

Эстетическая интеграция двух различных способов экранного отображения действительности, произошедшая на территории видео, привела к возникновению особого творческого метода и специфической экранной композиции, которую можно было бы определить как *пространственно-динамическую*. У нее появляется особое ритмическое качество, в котором в зависимости от преобладания того или иного способа экранного отображения, доминирующим оказывается либо ритм жизни, либо ритм динамизированной камеры. При этом смена ритма не сопровождается сменой кадра, а происходит непрерывно на глазах у зрителей через изменение поведения «камеры-героя».

Отличительным признаком пространственно-динамической видеокомпозиции, кроме уже обозначенной *синтетичности движения*, является процессуально *видимая импровизационность*. Видеокомпозиция не задается изначально, а рождается спонтанно. В кинематографе режиссер заранее придумывает определенный эстетический эффект, окончательная форма которого формируется даже не в процессе съемок, а в монтаже. Для видеотворчества актуален другой подход и принцип. Эстетический эффект, если он даже и обдуман заранее, все равно рождается непосредственно во время съемки, а не в монтаже. Потому что видеосъемка и есть монтаж, если понимать его как отбор и выстраивание в некую экранную последовательность элементов реальности. Если в сфере видеотворчества мы *видим* и ощущаем *путь достижения* импровизационности, то в сфере кино – довольствуемся ее *результатом*.

Еще одной особенностью видеоэтики является преимущественное использование *широкоугольной оптики и вариообъективов*. Для того чтобы обеспечить полную маневренность и свободу ручной, длительно наблюдающей видеокамеры, оператору необходимо активно

использовать при видеосъемке широкоугольную оптику. Тем самым, во-первых, обеспечивается свойственная обычному человеческому зрению широта восприятия окружающего пространства. Во-вторых, минимизируются тряска, толчки, рывки, которые неизбежно возникают при съемке с рук. В-третьих, существенно увеличивается глубина резко изображаемого пространства. Все это важно для эстетического освоения реальности, т. к. усиливается степень экранного реализма, маскируется условность самого факта съемки, привносится многоплановость и многозначность в композиционное построение видеокадра.

В тех случаях, когда физический доступ к съемочному объекту по каким-либо причинам оказывается ограниченным, видеооператор использует возможности вариообъектива (zoom), который с помощью трансфокации позволяет плавно увеличить масштаб изображения без перемещения видеокамеры в пространстве. Потенциальные возможности данного средства заложены в характере визуальной активности человека. Увеличение масштаба видеоизображения, которое сопряжено с возможностью оптической системы, делает видеонаблюдение вездесущим, эвристически даже более ценностным, чем обычное аналитическое восприятие.

Для формирования видеокомпозиции огромное значение имеет звуковая составляющая видеообраза. В кинофильме нет случайных шумов и звуков, его звукоряд искусственно организован и эстетически отфильтрован. А речь героев по этой же причине не записывается на съемочной площадке (за редким исключением), а конструируется в процессе дубляжа в тонателе студии. Эстетическая система телевидения впервые в истории экранного творчества придает звуку настоящую документальность. Прямая трансляция с места события предполагает наличие в звукоряде элементов, не имеющих к нему прямо-

го отношения. Тем не менее, они создают для телезрителей определенную звуковую атмосферу, что очень важно для эмоционального настроения. В распоряжении телевизионного режиссера существуют определенные средства создания и интерпретации звукового образа события. И здесь решающим фактором становится симультанная природа телевидения. Звук от множества микрофонов обрабатывается микшерским пультом мгновенно. Тем самым создается его выразительность на телеэкране.

Поэтика видео утверждает другой принцип формирования звуковой выразительности на экране. В соответствии со своей природой в нем доминирует звуковая *континуальность*, переданная *монокамерой*. В поле ее слышания попадают множество посторонних шумов и звуков, но это вовсе не означает, что автор видеопроизведения действует только как регистратор и совсем лишен возможности эстетической интерпретации звуковой реальности. Как и в жизни, для того чтобы лучше услышать и зафиксировать, мы вместе с видеокамерой приближаемся к звуковому источнику. Звуковая акцентировка в процессе непрерывной фиксации звука обеспечивается в сфере видеотворчества еще и новыми технологическими устройствами. К ним относятся накамерные зумм-микрофоны и выносные радиомикрофоны. С их помощью можно уменьшать лишние шумы, выделять и приближать главное в звуковой реальности.

Еще одним важнейшим компонентом поэтики видеотворчества является *экранная пластика*. Ее выразительность определяется, главным образом, характером и направлением *освещения* реальных съемочных объектов. Если посмотреть на роль освещения в кино и телевидении, то обнаружатся все те же тенденции, которые проистекают из общеэстетических концепций данных видов экранного творчества. В кинематографе освещение очень

условно, бывает немотивированным, выражая авторский замысел. Световая сцена монтажно разбивается на отдельные кадры и снимается с учетом световой приемственности. На телевидении при осуществлении прямых передач наблюдается, по сути, та же картина, но роль «художественного освещения» практически нивелируется. Преобладающим видом освещения становится «заполняющий свет», дающий максимальную детализацию и цветность объекта и, соответственно, обеспечивающий наивысшую информативность.

Что касается сферы видеотворчества, то специфической чертой его световой поэтики является полный отказ от *немотивированного освещения* и вообще от какого-либо использования специальных осветительных *приборов*. Конечно, сказать, что «световой рисунок» для видеосъемки не актуален вообще, было бы неверно и более того, искажало бы истинное положение вещей. Видеосъемке органически противопоказан искусственно навязанный световой рисунок. И, наоборот, подчеркивание естественного характера освещения на объекте составляет главную творческую задачу видеооператора, которая исходит из самой природы видеотворчества – максимально реалистичной и подлинной. Мастерство создателей видеопроизведения заключается не в привнесении «красивости» с помощью света, а в выявлении и сохранении уникальных световых сочетаний, позволяющих передать неповторимую атмосферу, эмоциональную среду существования значимых визуальных форм.

От характера освещения объекта зависят и такие элементы пластики изображения, как: цветность, фактурность, объемность. Так как в большинстве случаев видеоизображение демонстрируется на малом телеэкране, то ему изначально присуща по сравнению с киноизображением повышенная цветовая контрастность, подчеркнутая резкость и детализация, особен-

но в теневых участках. Будучи показанным на большом экране с помощью видеопроекции или будучи переведенным на киноплёнку, видеоизображение становится значительно богаче по нюансировке и поэтому более впечатляющим. Ощущения от такого изображения более острые и более холодные – словно смотришь в открытое окно.

И цветность, и фактурность, и объёмность видеоизображения определяется не только масштабом экранной картинке, но и его особой динамичностью. Для эстетики видеоизображения, ориентированной на создание пространственно-динамической композиции, важнейшими характеристиками оказываются разнообразные *пластические переходы*. Это выражается в трансформациях отображаемой формы в пределах одного видеокadra от почти полной бесцветности до ее рекламно-цветовой яркости, от почти полной безфактурности до физиологической осязательности структуры поверхности, от почти полной плоскостности до всесторонней стереоскопичности. На этой основе видео-

изображение способно вызвать у зрителей дополнительные эмоциональные реакции, дополнительное эстетическое содержание.

Исходя из вышеизложенного, мы можем сделать следующий обобщающий вывод: поэтические принципы, формирующие видеокомпозицию, разнообразны и детерминируют проявления всех составляющих ее элементов. Качественно значимыми характеристиками поэтики видеокомпозиции являются: синтезирование в единое целое внутрикадрового движения и движения съёмочной камеры; импровизационность поведения персонажей и съёмочного субъекта – автора-оператора; преимущественное использование широкоугольной оптики и вариообъективов; аудиальная континуальность звукооряда и иллюстративность его функции; отказ от немотивированного освещения, его аскетизм и динамизм в кадре; предельная реалистичность видеоизображения за счет мелкой детализации и видимой осязательности пластических переходов цвета, фактуры, объема.

Литература

1. Базен А. Что такое кино? : сб. ст. – М.: Искусство, 1972. – 373 с.
2. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. – Л.: тип. Ленфильм, 1989. – 118 с.