



Влияние технологии на экранную эстетику

В.Ф. Познин

доктор искусствоведения, профессор

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

Используемые при создании экранного произведения техника и технологии в значительной мере влияют на эстетику фильма, телепередачи, мультимедийной программы. Взаимодействие творческих идей с технологией их воплощения на экране представляет собой сложный и неоднозначный процесс. Новые технологии вносят значительные изменения в процесс создания аудиовизуального произведения, радикально изменяют характер трактовки художественного пространства, а также привлекают зрителя новой технической эстетикой. В настоящее время технологические идеи опережают идеи художественно-творческого характера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

экранное искусство, технология и творчество, изображение и звук, кино, монтаж

При герменевтическом подходе к анализу того или иного экранного произведения нельзя не учитывать такой важный фактор, как влияние технико-технологического фактора на эстетическое восприятие зрителем аудиовизуальной информации, поскольку технологическая составляющая, имманентно присущая экранному искусству, во многом определяет эстетику и стилистику произведений экранного искусства. Размышляя по этому поводу, известный теоретик и практик кино Бела Балаш в свое время писал: «Техническая возможность способствует самому действенному вдохновению. Она сама муза. Не художники изобрели краски, и не скульпторы — молоток и резец... В начале искусства — средства. Техническое изобретение рождает идею нового искусства. Как только появляется идея, она быстро развивается, не встречая сопротивления в фантазии и теории, и в свою очередь влияет на технику, указывает ей направление, ставит перед ней определенные задачи»¹.

Определяющую роль технического фактора при создании фильма подчеркивал и один из известных в ту пору теоретиков искусства и проповедник концепции «поэтизма» в кино чех

¹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 208.

² Тейге К. Эстетика кино и кинография // Киноведческие записки, 71, 2005. С. 311.

Карел Тейге: «Изобретательная поэтическая эмоциональность кино, безусловно, зависит от его технического совершенства, новые изобретения (цветное кино, звуковой фильм, пластичный фильм), имеющие отношение к фотографии и проекции, могут непосредственно, без априорных эстетических спекуляций вести к новым эстетическим проявлениям... У кино нет лабиринтов развития, перипетий и вариаций, как у искусства прошлого. Его линия развития соотносится с техническим развитием и совершенствованием»².

Сегодня, когда благодаря внедрению компьютерных технологий в сферу аудиовизуального происходят радикальные изменения привычной эстетической парадигмы кино и телевидения, проблема взаимодействия технологии создания экранного произведения с творческими, художественными идеями приобретает особое значение.

Конечно, всякая технология является лишь средством создания того или иного продукта. Но в таком виде творчества, как экранное искусство, техника и технология играют особую роль, поскольку определяют многие *эстетические характеристики* экранного произведения и в значительной степени определяют его стилистику. Известно, что фильмы довольно быстро «стареют». И происходит это не только по той причине, что меняются вкусы аудитории, но и потому, что зафиксированная на экране реальность через десяток лет уже совсем другая. Изменение эстетики фильма в значительной мере происходит по причине изменения технических характеристик изображения и звука, а в результате — новой трактовки экранного пространства и времени. Это же касается телевизионного изображения и компьютерных игр.

Взаимодействие трех факторов

Говоря об эволюции экранной эстетики, не стоит упускать из виду и то обстоятельство, что процесс создания любого экранного произведения включает в себя *творческую, техническую и экономическую* составляющие, которые находятся в сложных и неоднозначных отношениях.

Так, идея использовать способ монтажной организации экранного пространства и времени, если верить великому Д.-У. Гриффиту, возникла у него по чисто *производственно-экономическим* соображениям: чтобы не держать на съемочной площадке всех действующих лиц и не платить им за каждый съемочный день, режиссер решил сначала отснять кадры стреляющих солдат, а на следующий день — лишь планы падающих солдат противника. Так возник монтаж по принципу *post hoc, ergo propter hoc*, то есть по

причинно-следственному принципу. А вскоре монтаж во всех его разновидностях становится одним из основных художественных средств экранного повествования.

Изобретение операторского крана (от английского *crane*, что значит «журавль») также вначале мотивировалось преимущественно производственно-экономическими причинами: применение этого приспособления позволяло значительно экономить время и средства, которые уходили бы на строительство временных конструкций, необходимых для съемки с верхней точки. Но творческие работники сразу же поняли, что использование верти-



Начало и конец отъезда камеры (фильм «Гражданин Кейн», 1941)

кального и траекторного движения камеры способно значительно расширить возможности оператора. В наши дни уже созданы самые различные варианты операторских кранов, что позволяет совершать любое перемещение камеры в пространстве. Скажем, если раньше для съемки эффектного кадра, в котором кинокамера совершала отъезд-пролет над объектами, расположенными в комнате («Гражданин Кейн»), пришлось использовать сложную комбинацию тележки и крана, то сегодня такой план можно без особых усилий снять, используя лишь стрелу телескопического операторского крана с дистанционным управлением.

Творческие работники, как верно заметил Б. Балаш, в свою очередь ставят перед инженерами и технологами задачи по созданию техники, которая бы позволила решать задачи эстетического характера. Система стедикам, созданная для того, чтобы избежать дрожания изображения (что неизбежно при съемке с вертолета), сегодня широко используется при съемке с рук, с квадроцикла и других средств движения — и не только при создании игровых фильмов, но и документальных, а также при трансляции спортивных передач. Желание операторов передать эффект «пролета» на небольшом расстоянии от земли привело к идее передвижения камеры по тросам. Сегодня для этой же цели используются дистанционно управляемые мини-вертолеты с прикрепленными к ним видеокамерами.

То есть необходимость оптимизировать процесс создания аудиовизуального произведения, учитывая при этом производственно-экономическую выгоду, нередко переплетается и взаимодействует с собственно творческими задачами.

Технологии и творческий процесс

Сегодня бурное развитие и совершенствование цифровых технологий пока что опережает творческую мысль. Мало того, именно технология создания телевизионного продукта нередко толкает продюсеров (и, соответственно, режиссеров, операторов, художников и актеров) на ускорение и *упрощение* съемочного и монтажно-тонировочного процесса и, как следствие, на упрощенное художественное решение экранного произведения. «По сути дела, сознательный творческий процесс, — писал в своей последней статье замечательный оператор и педагог В.Н. Железняков, — подменяется слепой и бездумной фиксацией. <...> На рынке всегда наиболее прибыльным будет имитация чего-либо хорошего и дорогостоящего, но по низкой цене. Таков принцип рыночного действия; принцип эстетического действия совсем другой»³.

Именно оптимизация производства экранной продукции привела к значительному расширению сегмента «массовой культуры», являющейся своего рода индустрией. Как всякая индустрия, она нарабатывает определенную технологию создания аудиовизуального продукта, приводящую к нивелированию многих художественных компонентов. То есть нередко технология начинает диктовать не только форму, но и содержание аудиовизуального продукта.

Один из известнейших исследователей современных СМИ Маршалл Маклюэн в свое время высказал радикальную точку зрения на эту проблему. По его мнению, технический компонент фактически определяет содержательный и эмоциональный аспект информации. Именно эта мысль выражена в его широко известном изречении «the medium is the message».

Никто не собирается оспаривать широту и глубину исследований канадского ученого, однако следует ввести некоторые уточнения в его трактовку технической компоненты экранного искусства. Иллюстрируя свою парадоксальную мысль о том, что способ доставки информации уже представляет собой сообщение, Маклюэн приводит в качестве примера восприятие фильма: «Содержанием кино является роман, пьеса или опера. Воздействие кинематографической формы никак не связано с тем содержанием, которое ее наполняет»⁴. Восприятие в темном зале светящегося прямоугольника с бродящими по нему тенями действительно имеет свое специфическое очарование. Но это лишь часть феномена. Утверждать же, что воздействие формы никак не связано с содержанием фильма, — все равно что сказать: книга воздействует на нас благодаря тактильным ощущениям ее стра-

³ Валентин Железняков: «Мы привыкли считать человеческие чувства чем-то устаревшим, что всегда не успевает за техническим прогрессом» // СК-Новости, № 12 от 20.12.2013.

⁴ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. С. 22.



Кадр из фильма
«Летят журавли»
(1957)

ниц, запаху типографской краски и форме букв, слагающихся в какие-то слова и фразы. Ведь дело не только в том, что фильм проецируется в темном зале на большой экран. На хорошем телевизионном экране и даже на планшете он тоже способен произвести на чувствующего зрителя сильное впечатление. И даже если говорить о формальных приемах в более узком смысле, то можно привести примеры, когда один и тот же способ художественной трактовки экранного пространства, в зависимости от идейно-художественного наполнения, совершенно по-разному воздействует на разум и чувства зрителя. Если, скажем, в киношедевре М. Калатозова и С. Урусевского «Летят журавли» съемка широкоугольной оптикой и подвижной камерой предельно выразительно передает глубокую художественную идею, то в «Неотправленном письме», созданном тем же творческим тандемом, совершенно аналогичные приемы служат лишь прикрытием декларативно выраженной художественной мысли. Сказать, что средство передачи сообщения и есть сообщение — все равно, что утверждать: любое заключенное в раму изображение — уже картина. Или, что приобретение товара — уже товар.



Кадр из фильма
«Неотправленное
письмо» (1959)

Развивая мысль о тождественности средства сообщения и самого сообщения, М. Маклюэн иронизирует над высказыванием Д. Сарнова по поводу возможности совершенно по-разному использовать один и тот же способ передачи информации: «Давид Сарнофф, принимая ученую степень от Нотр-Дамского университета (за вклад в создание, вместе с В. Зворыкиным, электронного телевидения. — В.П.), произнес такие слова: “Мы слишком предрасположены делать технологические инструменты козлами отпущения за грехи тех, кто ими орудует. Продукты современной науки сами по себе не хороши и не плохи; их ценность определяется тем, как они используются”. Это глас современного сомнабулизма. Представьте, что мы сказали бы: “Яблочный пирог сам по себе ни хорош и ни плох; его ценность определяется тем, как его используют”⁵.

Аналогия, использованная в данном случае М. Маклюэном, явно некорректна. Д. Сарнов, размышляя о способах использования телевидения, всего лишь имел в виду то, что один и тот же

⁵ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. С. 13.

технологический инструмент может быть использован в диаметрально противоположных целях (как говорят в этих случаях на Востоке, из одного и того же куска дерева можно сделать ложку для меда и черпак для нечистот). И развитие телевидения, а затем интернета давно доказало справедливость этой, в общем-то, лежащей на поверхности мысли. Потому что дело здесь не только и не столько в технологиях, сколько в целях и задачах, которые ставят перед собой владельцы телеканалов или интернетовских сайтов. Технология в данном случае вообще не при чем: театр, живопись и литература, не располагающие особо сложными технологиями, точно так же могут нести людям либо красоту и гуманизм, либо нечто совершенно противоположное...

Другое дело, что в экранном, нерукотворном искусстве совершенствующиеся технологии действительно способны вносить существенные коррективы и в содержательную часть фильма, и в эстетику кинозрелища в целом.

Новые технологии — новые творческие возможности

Если говорить об основной тенденции изменения технической эстетики, которая характеризует развитие техники фиксации изображения и звука в XX веке, то тут нельзя не согласиться с давно высказанным мнением Р. Арнхейма о том, что она заключается в стремлении максимально *приблизить* возможности очередного поколения аудиовизуальной техники к *перспективным возможностям человека*⁶. Действительно, кино (а затем и телевидение) в силу своей фотографической природы изначально тяготеет к миметизму, к предельно адекватной передаче фиксируемой действительности. Повышение светочувствительности пленок, создание объективов с улучшенными характеристиками, внедрение телеэкранов нового поколения и т. п., — все это было направлено на то, чтобы получить на экране наиболее четкое, передающее цветовые тона и оттенки изображение, имитирующее реальность, и звук, приближенный к реальному звучанию. Уже в период Великого Немого операторы осваивают непростое искусство передачи на экране различных оттенков света и тени, иллюзии глубины экранного пространства и даже цветного изображения, постоянно преодолевая несовершенство технологии и подталкивая ученых и инженеров к созданию более совершенной техники и материалов.

Впрочем, процесс взаимодействия технологических возможностей с потребностями творческих работников далеко не всегда носит линейный, поступательный характер. На начальном этапе внедрения новых технологий нередко происходит своего рода

⁶ Арнхейм Р. Кино как искусство. М., Издательство иностранной литературы, 1960. С. 53–54.

торможение, отказ от многих уже наработанных творческих приемов. Так, например, случилось с внедрением в кино звука, когда стали преобладать статичные, затянутые планы, и с появлением цвета в кино и на телевидении.

Но диалектика взаимодействия технологической и художественно-творческой составляющей экранного произведения такова, что постепенное совершенствование технологий, улучшение качественных параметров материалов, фиксирующих реальность, рано или поздно вновь создают условия для продолжения творческих поисков, приводящих к значительным изменениям в эстетике кино- и видеоизображения. Появление сильных источников искусственного освещения позволило производить съемки в больших павильонах. Повышение светочувствительности киноматериалов сделало возможным съемку в интерьерах и даже на ночных улицах города. «Вот появился новый сорт еще более чувствительной пленки, и мы можем снимать в обычном вагоне поезда метро; вот появилась новая оптика, и мы можем захватить в кадр события под таким углом, под каким не могли увидеть его раньше. С каждым днем наблюдение жизни делается для нас все более доступным, а результат этого наблюдения — все более точным, выразительным, сильным»⁷, — писал М. Ромм в 1960-е годы, когда только-только появились новые высокочувствительные черно-белые пленки и различная широкоугольная оптика.

В конце 1950-х годов западные кинодокументалисты переходят на съемку репортажей гораздо более компактными и менее шумными 16-мм кинокамерами. Тогда же начинает развиваться в документальном кино синхронная запись. Шумоизоляционное боксирование небольших 16-мм камер плюс появление портативных магнитофонов швейцарской фирмы «Награ», благодаря использованию пилот-тона обеспечивающих полную синхронность звука с киноизображением, позволило производить съемки не только со штатива, но и с рук. Повышение чувствительности киноплёнок облегчало съемку методом «привычная камера», а широкое внедрение телеоптики делало возможным производить съемку методом «скрытая камера».

В 1964 году известный американский кинодокументалист Ричард Ликок отмечал: «Наша камера постоянно совершенствуется. В 1960 году она весила 15 килограммов, сейчас только 7. Она стала совершенно бесшумной. Бесшумность камеры абсолютно необходима. Не только потому, что это облегчает звукозапись. Ведь как только люди слышат шум камеры, они смущаются, перестают действовать естественно и начинают позировать, как у фотографа. Сверхчувствительная пленка позволяет нам снимать

⁷ Ромм М.И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1975. С. 233.

без прожекторов, ибо яркий свет ослепляет людей. Микрофоны уже давно настолько малы, что их никто не замечает. Наша аппаратура позволяет работать, никого не стесняя. И это основное. Если, входя в комнату, вы говорите людям: «Отойдите назад на несколько шагов, чтобы на вас падал свет», — все кончено, провал обеспечен»⁸.

⁸ Правда кино и «киноправа». М.: Искусство, 1967. С. 67–68.

О виртуозной съёмочной камере мечтал и знаменитый французский кинодокументалист Жан Руш: «Камера будущего, камера, о которой я мечтаю, потребует определенное число жестов-рефлексов: основной прицел указательным пальцем, диафрагма и т. д. Все это, впрочем, будет сделано, может быть, автоматически. Тогда вы будете полностью свободны, свободны в том смысле, что будете делать свою работу не только в зависимости от того, что происходит, но и в зависимости от того, что вы хотите там показать»⁹.

⁹ Там же. С. 107.

Пожелания Р. Ликока и Ж. Руша полностью сбудутся спустя два десятилетия: инженеры создадут *видеокамеры*, работающие бесшумно и записывающие звук синхронно с изображением; появятся узконаправленные микрофоны и радиомикрофоны-петли, которые вообще незаметны; экспозиция и наводка на резкость будут полностью автоматизированы. Использование же минимальной осветительной аппаратуры, а то и вообще ее отсутствие, позволит преодолеть зажатость и определенную искусственность поведения героев документальных фильмов. То есть в результате технического прогресса самые смелые мечтания документалистов сегодня оказались реализованными, а происходящая на наших глазах интеграция различных видов экранного искусства дает возможность использовать все достижения видеотехники в цифровом кинематографе.

Попутно заметим, что кино, создаваемое изначально для нужд науки, сегодня, благодаря развитию техники и цифровых технологий, блистательно выполняет и эту свою первоначальную функцию. Так, съемка в инфракрасных лучах позволила запечатлеть уникальные кадры ночной жизни пустыни, джунглей и других мест планеты; рапидная съемка помогла разглядеть неуловимые взглядом движения и процессы; миниатюризация современной видеоаппаратуры и дистанционное управление ею дает возможность снимать животных в естественных условиях (видеокамеры крепятся даже на спинах птиц, что позволяет снимать их в полете), производить уникальные подводные съемки и откры-

Кадр из сериала ВВС «Мир с высоты птичьего полета» (2011–2012)



вать все новые и новые тайны природы. Причем новый взгляд на, казалось бы, привычный мир пробуждает у зрителя не только познавательный интерес, но и рождает эстетическое удовольствие от увиденного на экране.

Плюсы и минусы современных технологий

Говоря о влиянии технологического фактора на эстетику экранного произведения, нельзя не затронуть такое понятие, как *техническая эстетика*, поскольку техническое качество воспроизведения изображения и звука для потребителя аудиовизуальной информации имеет немалое значение. Конечно, в данном случае проблему «объект — субъект» нельзя рассматривать однозначно. Можно допустить, что Л. Толстой, слушая записанную на фонографе «Крейцерову сонату», испытывал гораздо большее эстетическое наслаждение, чем испытывает эстетически неподготовленный человек, слушая ту же сонату, записанную и воспроизведенную на прекрасной современной аппаратуре. Но, с другой стороны, и Лев Николаевич получил бы гораздо большее эстетическое удовольствие, слушая музыку в акустическом воспроизведении, близком к реальному звуку, а не с фонографа, лишавшего музыкальное произведение обертонов и нюансов.

Эволюция, произошедшая с телевизионной «картинкой», наиболее наглядно иллюстрирует влияние технической составляющей на эстетическое восприятие видеоизображения. Если киноплёнка изначально имела достаточно хорошее качество изображения, то телевидение вынуждено было пройти несколько этапов, прежде чем изображение стало приближаться по качеству к кинематографическому: первый телеэкран размером со спичечный коробок с мутноватым изображением; спустя 30 лет — 240 строк, затем 343 и 441 строка; внедрение в 1960-е годы стандарта на 625 строк; цифровое телевидение высокой четкости на 1080 строк; разработки 3D телевидения сегодня. Меняются качество и размеры телевизионных экранов. Выпуклые экраны телевизоров с электронно-лучевой трубкой сменились плоскими, дающими гораздо более четкую фокусировку; на смену жидкокристаллическим телевизорам и плазменным панелям уже приходят светодиодные телеэкраны, дающие высококачественное изображение с совершенно иной технической эстетикой.

Электронное киноизображение уверенно приближается к уходящему с технологической арены пленочному кино. Каннский кинофестиваль был первым мероприятием мирового масштаба, включившим в программу показ фильма с цифровых носителей: в 2002 году при показе «Русского ковчега» Александра Сокурова



Кадр из фильма
«Русский ковчег»
(2002)

был использован формат Digital Cinema Package (DCP), почти не уступающий показу с пленки; в 2009 году в этом же формате там был показан «Пророк» Жака Одиара, получивший Гран-при. На состоявшемся в 2013 году 69-м Международном Венецианском кинофестивале уже *все* фильмы демонстрировались с копией DCP.

Начавшийся во второй половине XX века спор искусствоведов о специфике телевидения и его отличиях от кино уже не имеет смысла после завоевания цифровыми технологиями всего экранного пространства. Сегодня зритель может смотреть фильм не только в кинозале, но и на любом экране, вплоть до смартфонов. Можно сказать, что в эстетическом смысле кино и телевидение имеют сегодня гораздо больше общих черт, чем отличий. И если в социокультурном аспекте кинематограф и телевидение выполняют разные функции, то эстетическое их исполнение различается сегодня лишь уровнем профессионализма и производственно-экономическими возможностями.

XXI век внес радикальные изменения во все коммуникационные и информационные процессы. То, что при старых, аналоговых видах фиксации изображения и звука требовало немалых усилий и значительных затрат времени, цифровые технологии позволяют делать в десятки раз проще и гораздо быстрее. Современный звукорежиссер способен в течение часа смонтировать радиопередачу; фотограф может через несколько минут после съемки отправить в издательство готовый фоторепортаж; теле-репортер через час после съемки может предоставить редакции готовый видеоматериал и даже передать его практически из любой точки, где есть интернет.

Автоматика, пришедшая на помощь видеооператору, как уже подчеркивалось, оказалась идеальным подспорьем для съемки телерепортажей, когда требуется в считанные секунды навести фокус и определить нужную экспозицию съемки. Объективы же с переменным фокусным расстоянием позволяют быстро определить и установить нужный масштаб съемки. Современные материалы, фиксирующие изображение, в отличие от кинопленки, дешевы и не имеют лимитов, то есть оператор может снимать на видео сколько угодно вариантов, дублей и планов любой продолжительности.

Однако все эти положительные моменты, облегчившие до предела работу оператора, далеко не всегда сказываются на по-

вышении общего эстетического уровня. Использование автоматики нередко расслабляет оператора, приучает его к стандартным решениям, и в итоге его творчество порой приближается к любительскому (сегодня полностью автоматизированная цифровая видеотехника высокого качества стала доступной широкому кругу людей). В отличие от 1960-х годов, когда произошел мощный прорыв в документальном кино (при том, что аппаратура была еще весьма несовершенна), сегодня трудно назвать доку-



Кадр из фильма
«Взгляните на лицо»
(1966)

ментальные кино- и видеофильмы, которые стали бы художественным открытием. Возможно, именно преодоление технических трудностей и ограниченное количество пленки помогало документалистам делать творческие открытия. Сегодня небольшие бесшумные камеры и радиомикрофоны позволяют совершенно легко производить съемку методом «скрытой камеры». Однако фильмов, равных документальным карти-

нам «Взгляните на лицо» (режиссер П. Коган, оператор П. Мостовой), «Старше на 10 минут» (реж. Г. Франк, оператор Ю. Подниекс) или «Катюша» (реж. В. Лисакович, оператор А. Левитан), которые снимались громоздкими синхронными кинокамерами, пока что не видно.

Вероятно, легкость проведения видеосъемок привела к тому, что многие видеодокументалисты пошли по пути минимизации усилий, особо не утруждая себя определением единственно верной точки зрения, выбором особого освещения для каждого объекта, поиском интересного приема подачи материала. «Сейчас вот эта вседозволенность, обусловленная широкими возможностями техники, иногда просто убивает всякое творчество, — справедливо сетует известный документалист С. Медынский. — Порой оператору говорят: “Ты поезжай иними что-нибудь, а я потом напишу текст”. Можно и так, но правильнее отправлять оператора с уже сформулированной задачей, с расставленными акцентами. В этом случае получается настоящему интересный и визуально насыщенный сюжет»¹⁰.

Конечно, можно назвать ряд операторов, творчески использующих новые технологические возможности, но пока что их не так уж много. По крайней мере, в нашей стране. Вероятно, необходимо какое-то время для того, чтобы творческие работники, привыкнув к почти безграничным возможностям новой техники, начали использовать все ее возможности для создания оригинальных художественных образов.

¹⁰ Если я сам для себя, то зачем я. Интервью с Сергеем Медынским // «ГТК», 2005. № 2.

Новые технологии — новая эстетика

Изменение эстетических параметров, которое происходит в последнее время в аудиовизуальных произведениях различных видов и жанров, отнюдь не сводится лишь к изменению изобразительных характеристик фильма или мультимедийной программы. Возможности многокамерной съемки, интерактивные технологии, безбрежные возможности трансформации изображения порождают и *новые драматургические и монтажные приемы*. Прежде всего, это все чаще встречающаяся нелинейность сюжетного построения (то есть сложное переплетение эпизодов, при котором между событиями, связанными временными и причинно-следственными отношениями, вкрапляются эпизоды, существующие в другом времени и пространстве), что характерно для многих произведений литературы XX века (неожиданные переброски во времени можно встретить в пьесах Артура Миллера, романах Уильяма Фолкнера, Макса Фриша, в еще большей степени Милорада Павича, Аготы Кристоф и др.).

Размышляя о новой эстетике, которую привнесли в кино цифровые технологии, профессор Калифорнийского университета Роберт Росен отмечает, что у современных кинематографистов совершенно иной уровень когнитивного, интеллектуального и эмоционального восприятия, чем у их предшественников второй половины XX века. Так, многие современные режиссеры с удовольствием разрушают единство времени и пространства, размывают границы между реальностью и фантазией, смешивают самые разные жанры. Часто они создают фильмы, которые трудно понять с первого раза, при этом характер героя и мотивация его поступков для них далеко не на первом месте. Многие современные фильмы позаимствовали идею многовариантного построения сюжета и интерактивность от компьютерных игр и интернета. Этот новый способ киноповествования находит отклик у молодежной аудитории, которая выросла под воздействием всей окружающей ее медиакультуры, где экраны сопровождают человека повсюду, что влечет за собой пониженную концентрацию внимания и повышенную способность к многозадачности¹¹.

Действительно, появление новых технических средств, приспособлений и материалов, цифровой технологии съемки и последующей обработки материала в немалой степени способствовало появлению новых выразительных средств экрана и, в конечном итоге, — рождению новой эстетики экранных искусств. Можно сказать, что сегодня, когда основной акцент в производстве большинства фильмов перенесен на обработку снятого изображения и создание нового, виртуального пространства на компьютере, экранное творчество вступило в радикально новую фазу.

¹¹ Новая эстетика эпохи цифровых технологий // URL.: http://www.cinemotionlab.com/stati/novaya_estetika_epohi_cifrovyyh_tehnologiy/ (дата обращения: 15.08.2013).

И все же главное, что способно на долгое время привлечь внимание зрителя, — это не просто эффектное зрелище или создание необычных трюков и спецэффектов. Без интересной, оригинальной *художественной идеи*, воздействующей не только на разум или воображение зрителя, но и на его эмоции и чувства, без создания на экране волнующих образов самое красочное и фантастическое зрелище не способно удерживать бесконечно интерес аудитории. То есть речь идет о новых оригинальных творческих концепциях и драматургии нового типа. Но этот вопрос — за рамками нашей темы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Кино как искусство. — М.: Издательство иностранной литературы, 1960. — 206 с.
2. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
3. Валентин Железняков: «Мы привыкли считать человеческие чувства чем-то устаревшим, что всегда не успевает за техническим прогрессом» // СК-Новости, № 12 от 20.12.2013.
4. Если я сам для себя, то зачем я. Интервью с Сергеем Медынским // «ТТК», 2005. — № 2.
5. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. — М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. — 464 с.
6. Правда кино и «киноправда». — М.: Искусство, 1967. — 336 с.
7. Ромм М.И. Беседы о кино. — М.: Искусство, 1975. — 287 с.
8. Тејџе К. Эстетика кино и кинография // Киноведческие записки, 71, 2005.
9. http://www.cinemotionlab.com/stati/novaya_estetika_epohi_cifrovyh_tehnologiy/

REFERENCES

1. Arnhejm R. Kino kak iskusstvo [Film as Art]. — M.: Izdatel'stvo inostrannoj literatury, 1960. — 206 p.
2. Balash B. Kino. Stanovlenie i sushhnost' novogo iskusstva [Cinema. Formation and nature of the new art]. — M.: Progress, 1968. — 328 p.
3. Valentin Zheleznyakov: «My privykli schitat' chelovecheskie chuvstva chem-to ustarevshim, chto vseгда ne uspevaet za tehicheskim progressom» [Valentin Zheleznyakov: We are used to consider the human senses as something out of date, that does not always keep pace with technological progress] // SK-Novosti, № 12 of 20.12.2013.
4. Esli ja sam dlja sebja, to zacem ja. Interv'ju s Sergeem Medynskim [If I just for myself, what's the sence of me. Interview with Sergei Medynsky] // «ТТК», 2005. — № 2.
5. McLuhan Marshall. Ponimanie media: vneshnie rasshirenija cheloveka [Understanding Media: the Extensions of Man]. — M.: Kanon-Press-C, Kuchkovo pole, 2003. — 464 p.
6. Pravda kino i «kinopravda» [Truth of the cinema and "cinema-verite"]. — M.: Iskusstvo, 1967. — 336 p.
7. Romm M.I. Besedy o kino [Talks about cinema]. — M.: Iskusstvo, 1975. — 287 p.
8. Tejge K. Jestetika kino i kinografija [Aesthetics of Film and Cinemagrafy] // Kinovedcheskie zapiski, 71, 2005.
9. http://www.cinemotionlab.com/stati/novaya_estetika_epohi_cifrovyh_tehnologiy/

Impact of Technology on Screen Aesthetics

Vitaly Poznin

Doctor of Arts, Professor

UDK 791.43.01

ABSTRACT: Any technology is only a set of facilities for creating a product. Anyhow in case of screen art production technology plays a special role as a mode of generating some aesthetic characteristics of the screen product.

The process of interaction of technological power with the needs of creators is rare linear and moving forward. At the origin, new technologies might hamper currency of certain well-established creative techniques. This may be exemplified with the entering of sound and color in cinema.

Nowadays, boisterous development of digital technologies evidently outruns creative thought. Experience suggests, that when creating a visual product new technology unfortunately often dictates acceleration of production and artistic simplification of shooting and post-production process. This is one of the reasons for significant expansion of the segment of «mass culture», since technology begins to determine not only the form but also the content of an audiovisual work.

Technological betterment tends to significant changes not only in the technical aesthetics (refining of sight and sound), but also in shaping the artistic screen space. Multicamera shooting, interactive technology, boundless possibilities of transformation of images generate new dramatic and editing techniques. Present-day filmmakers have got completely different cognitive and emotional perception compared with that of their predecessors. A lot of recent films are characterized by non-linear narration, a multivariant plot and interactivity incidental to computer games and Internet.

Entrenchment of advanced equipment, digital technologies in shooting and processing of the footage largely stimulated the emergence of new means of artistic expression and ultimately contributed to the birth of new screen aesthetics. To recapitulate, screen arts enter in a radically *new phase* of their evolution.

KEY WORDS: screen art, technology and creativity, image and sound, film, installation.