

материалы XVI Рос. науч. конф. памяти свт. Макария : посвящ. 600-летию Можайского Лужецкого Богородице-Рождественского Ферापонтова монастыря. Можайск, 2009. С. 413–434. [Spirina L. M. Licevaya rukopis' «Skazanie ob ikone Bogomateri Odigitrii Tihvinskoj» iz sobraniya Sergievo-Posadskogo muzeja-zapovednika // Hristianskaya simbolika: materialy XVI Rossijskoj nautch. konf. pamjati svt. Makarija : posvyasch. 600-letiju Mozhajskogo Luzheckogo Bogorodice-Rozhdestvenskogo Ferapontova monastyrua. Mozhajsk, 2009. S. 413–434.]

*Титов А. А.* Описание славяно–русских рукописей, находящихся в собрании чл.-корр. Императорского Общества любителей древней письменности А. А. Титова : в 6 т. СПб., 1893–1913. [Titov A. A. Opisanie slavyano-russkikh rukopisej, nahodyashihsya v sobranii tchl.-korr. Imperatorskogo Obshestva lyubitelej drevnej pis'mennosti A. A. Titova : v 6 t. SPb., 1893–1913.]

*Тихомиров М. Н.* Описание Тихомировского собрания рукописей. М., 1968. 196 с. [Tihomirov M. N. Opisanie Tihomirovskogo sobraniya rukopisej. M., 1968. 196 s.]

*Филарет (Гумилевский), арх.* Обзор русской духовной литературы : в 2 т. Харьков, 1859–1861. [Filaret (Gumilevskij), arh. Obzor russkoj duhovnoj literatury : v 2 t. Har'kov, 1859–1861.]

*Цветкова Т.В.* Собрание Гос. Архива Тверской области // Тверская старина. 1994. № 1/2 (6/7). С. 126–128. [Tsvetkova T.V. Sobranie Gos. Arhiva Tverskoj oblasti // Tverskaya starina. 1994. № 1/2 (6/7). S. 126–128.]

*Шалина И. А.* Сергиев Родион // Словарь русских иконописцев XI–XVII вв. М., 2003. С. 609–616. [Shalina I. A. Sergiev Rodion // Slovar' russkikh ikonopistsev XI–XVII vv. M., 2003. S. 609–616.]

*Jaaskinen A.* The icon of the Virgin of Tikhvin : a study of the Tikhvin monastery palladium in the Hodegetria tradition. Suomen Kirkkohistoriallisen Seuran Toimituksia, 1976. 120 p.

*Статья поступила в редакцию 21.06.2013 г.*

УДК 791.622 + 7.097 + 792 + 7.03 + 366.63

**К. К. Огнев**

## **БУДУЩЕЕ ЭКРАННЫХ ИСКУССТВ: ОТ ИНДУСТРИАЛЬНОГО К ИНФОРМАЦИОННОМУ ОБЩЕСТВУ**

Рассматриваются вопросы эволюции экранных искусств, прежде всего кинематографа, изменение вектора их развития в условиях ускоряющегося научно-технического прогресса, внедрения цифровых технологий.

**Ключевые слова:** кинематограф; телевидение; театр; литература; искусство; инновационные технологии; массовая культура; глобализация.

Одним из аспектов, дающих богатейший материал для исследований, является история культуры и искусств цивилизаций, так как искусство не существует вне аудитории, а аудитория и есть то главное, что создает портрет человечества на том или ином этапе его развития.

В этом смысле индустриальное общество являет собой уникальное явление: имея в своей основе научно-технический прогресс, оно породило сначала фотографию, сделавшую возможным получение видимого изображения

объектов, а затем и кинематограф с его способностью «мумифицировать» движение.

Как точно отмечает М. Жабский, «если “ожившая фотография”, поразив обывателя, явилась первым стимулом, который вызвал к жизни феномен массовости кино, то массовость, в свою очередь, была тем первым социальным свойством кинематографа, которое озадачило социальные институты...» [Жабский, с. 20].

Избрав в качестве отправной точки «синематограф» Люмьера, а не «кинетоскоп» Эдисона [см. подробнее: Вопросы киноискусства, с. 151–180], и мастера, и теоретики кино позиционировали его как визуальное искусство нового поколения. И на протяжении XX в. именно искусствоведческая составляющая была определяющей при анализе произведений киноискусства. При этом классическое киноведение вскользь упоминало о противоречиях внутри самого кинематографа<sup>1</sup>, делая акцент именно на генеральную линию его развития. Подобный подход был справедлив в рамках истории цивилизаций, где искусство как вид духовного творчества и часть культуры народа, с помощью которого производится духовное освоение окружающей действительности и ее творческое преобразование по законам красоты, занимало особое место.

Динамика научно-технического прогресса на определенном этапе вернула к жизни «кинетоскоп» Эдисона, принципы работы которого легли в основу телевидения. Примечательно, что интенсивное развитие цифрового телевидения исторически совпало с процессом становления постиндустриального общества, принципиальное отличие которого от индустриального определило вектор развития культуры и искусств, прежде всего затронув их визуальную<sup>2</sup>, точнее, экранную составляющую.

Это потребовало иных оценочных параметров, отличных от принятых в классическом искусствоведении. И если в первые десятилетия становления ТВ искусствоведение подчеркивало его вторичность по отношению к кинематографу, то к началу XXI в. исследователи экранной культуры закономерно пришли к поиску общности, анализу процессов взаимосвязи и взаимовлияния не только кинематографа и телевидения, но и всех составляющих медиа, активно использующих инновационные технологии.

Собственно, если обратиться к истории, то и кинематограф, в основе появления которого лежали достижения научно-технического прогресса, на раннем этапе своего развития и в своей эстетике, и в своем художественном самоопределении находился в зависимости от родовых, жанровых и стилистических форм традиционных искусств: например, в области сюжета зависел от литера-

---

<sup>1</sup> Мы имеем в виду, во-первых, две важнейшие составляющие нового искусства — игровое и неигровое; во-вторых, непрекращающийся спор между представителями игрового, неигрового и анимационного кино за право считаться родоначальниками кинематографа (*здесь и далее примеч. автора*).

<sup>2</sup> Несмотря на активное использование в классическом киноведении термина «визуальное искусство», мы вынуждены напомнить, что в английской, скажем, транскрипции одно из значений сочетания «visual art» означает «изобразительное искусство».

туры, в области режиссуры — от театра и т. д. Из транслятора и визуального пересказчика в создателя и первооткрывателя, обладающего собственным методом и самостоятельной формой в качестве основоположника экранных искусств, кинематограф превратился в полной мере лишь к середине 1920-х гг., хотя приход звука вновь обострил дискуссию вокруг вторичности и своеобразия нового искусства. Но и тогда, и в последующие десятилетия исследователи так и не нашли однозначного ответа на вопрос, в чем суть родовых признаков кинематографа как искусства: в его синтетической или фотографической природе?

Данная антитеза теряет свой смысл, если задуматься об одной из важнейших составляющих искусства как понятия. Л. Н. Толстой в своем трактате «Что такое искусство» писал: «Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, чтобы один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» [Толстой, т. 15, с. 87]. Таким образом, какие бы художественные приемы (или технические открытия), будь то основанные на линии Мельеса или линии братьев Люмьер, ни лежали в основе экранных произведений, главной их задачей, как и задачей произведений других видов искусства, является взаимодействие со зрителем, слушателем, читателем, т. е. взаимодействие с аудиторией.

При этом искусство не порождается техникой, не возникает внутри технического прогресса как такового. Однако техника, как показывает опыт кино и других медиа, может стать предпосылкой искусства, предоставить новые возможности эстетического восприятия и эстетической деятельности, новые способы «сущностных сил» человека, осваивающего мир. В культуре и цивилизации XX и особенно XXI в. эти взаимосвязи между искусством и техникой стали актуальными как никогда ранее. При этом некоторые аспекты социально-экономической жизни человечества, появление такого понятия, как массовая культура, закономерно вносили коррективы в процесс эволюции всех видов искусств.

Опыт взаимосвязи искусства и техники человечество знало и раньше: появление печатной книги, ксилография, литография и т. д. способствовали репродуцированию произведений искусства, но никогда прежде — до появления кинематографа — принцип массового тиражирования не являлся принципиальной составляющей творческого процесса, никогда прежде произведения искусства не были нацелены на столь широкий охват аудитории. И именно эти процессы стали одной из причин бурного развития массовой культуры во второй половине XX в. Без сомнения, современные процессы глобализации и информатизации объединяют мир именно через внедрение массовой культуры, а она порождает особый тип мышления — дебошный, т. е. нечувствительный ко всякого рода метатеориям, пытающимся создать единую

и цельную картину мира. В этом еще одна причина того, что новое поколение изначально плохо приспособлено к строгому системному рациональному мышлению. Массовая культура, которая нашла наиболее широкое развитие в экранной среде, все активнее размывает эталоны рационализма. На смену традиционному, привычному рационалистическому мышлению приходит новое, основанное прежде всего на образном восприятии мира. Рациональное на экране преподносится в форме образов. И здесь главным становится вопрос, насколько эти свойства ориентируют человека в сферах «понятийности» и «образности». С этой точки зрения новое сознание можно соотнести с так называемым мифологическим сознанием, когда логическая составляющая еще окончательно не отделилась от эмоциональной. В этом случае мы можем наблюдать нерасчлененность понятий «субъект» и «объект», «предмет» и «знак», где мифологическое мышление выступает и в чем-то доминирует в своей знаково-символической форме.

В своей работе «Азбука медиа» Норберт Болц отмечает, что современное общество демонстрирует черты новой «устности», предлагая разделить историю медиа «на этапы согласно смене господствующих образов: сначала — от устной культуры к буквенной, сегодня — от буквенной к цифровой» [Болц, с. 9]. Но мир медиа, о котором достаточно подробно говорят многие исследователи, не исключает существования мира тел (которым занимаются естественные науки) и мира духа (что является сферой искусства). И хотя дигитальные, или, как их чаще называют, интерактивные, технологии проникают и в мир искусства, процесс обратной связи здесь, как и в прежние века, гораздо сложнее и многообразней.

Другое дело, что стремительность научно-технического прогресса требовала от кинематографистов активного поиска своеобразия, которое прежде всего стало проистекать именно из сферы своеобразия технологий. Отсюда определенная односторонность творческих решений, которые начали культивироваться в кино со второй половины 1950-х гг. Когда в кинопромышленности США наступил кризис, связанный с конкуренцией телевидения, был избран, казалось бы, беспроигрышный путь — усилить до возможных пределов те качества, которые не может оспорить телевидение. Отсюда появление «блокбастеров» и «суперколоссов», грандиозных кинозрелищ, снабженных богатством цветовой разработки, стереофонией, широким экраном, форматом и т. д. Новаторские технические составляющие, помноженные на экзотику и фантастику сюжетов, зрелищную яркость, сделали даже самые значительные фильмы этого направления явлениями не столько искусства, сколько массовой культуры. Да и истоки этих процессов лежали не столько в сфере искусства, сколько в сфере экономики, ставшей одним из определяющих понятий индустриального, постиндустриального, а затем и информационного обществ.

Принципиальным представляется еще одно обстоятельство. С появлением кинематографа ряд исследователей много и активно говорили о предстоящей смерти театра, не способного, как им казалось, конкурировать с киноискусством. Действительно, в начале XX в. возник кризис традиционного сценичес-

кого искусства, причина которого заключалась в том, что театр стал отставать от темпа и ритма реальной жизни.

Чтобы преодолеть кризис, Сергей Эйзенштейн, например, предложил привить кинематографический «дичок» к древу театра. И его ранние постановки еще до прихода в кинематограф («Противогазы», «Мудрец» и др.), собственно, и были попытками разыграть театральное действо как бы на съемочной площадке и как бы под кинообъективом. Переходы от одной мизансцены к другой в спектаклях уже строились по принципам, близким к принципам кинематографического монтажа. Поэтому, скажем, включение в спектакль «Мудрец» (по А. Островскому) экранного эпизода («Дневник Глумова») выглядело оправданным и органичным.

Другой взгляд на взаимоотношение сцены и театра продемонстрировал Лев Кулешов, призывавший кинематограф порвать с театром «переживания»<sup>3</sup>.

Третью позицию занимали такие театральные режиссеры, как Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров, Константин Марджанов и др., которые в начале своего творческого пути полагали, что кино — это лишь механическое репродуцирование театрального искусства.

Иначе говоря, театр заметно модифицировался, о чем наиболее точно сказал в одном из интервью Питер Брук. «Если тебе кажется, что у тебя есть какие-то идеи, о которых обязательно должны знать другие люди, — пиши книгу, стихи или снимай фильм... Влияние кино и телевидения на людей очень велико. Этот факт словно освободил театр от ответственности. Но, я думаю, если бы до сих пор не было кино и телевидения, может быть, театр пошел бы по тому же неверному пути, по которому двинулось телевидение и большая часть кинематографа. Видя перед собой дурной пример телевидения и кино, театр должен еще яснее осознать свое место в современном мире и свою ответственность» [Брук].

Театр и сегодня продолжает трансформироваться под влиянием кино и телевидения. Но очевидно другое: социоэкономические аспекты в условиях постиндустриального общества начинают оказывать все более сильное влияние на основной вектор развития экранных искусств, смещая приоритеты в сторону массовой культуры. Это просматривается даже при сравнительном анализе опросов Американской и Британской академий киноискусства<sup>4</sup>, направленных на выявление лучших фильмов всех времен и народов в разные десятилетия второй половины XX и начала XXI в.: от «Броненосца «Потемкина» и «Золотой лихорадки» к «Гражданину Кейну» и «Похитителям велосипедов», а далее — к лентам «Бешеный бык» и «Крестный отец». Ни в коей мере не умаляя художественной значимости последних фильмов, отметим преобладающее значение интересов широкой аудитории в процессе реализации авторского замысла.

<sup>3</sup> Тем же путем шли и молодые ФЭКСы — Г. Козинцев, Л. Трауберг и С. Юткевич, хотя практика последнего отличалась от высказанных им же теоретических принципов.

<sup>4</sup> То же самое относится и к опросам ведущих кинематографических журналов, таких, например, как Sight & Sound.

В этом также проявляется влияние телевидения на общие процессы развития экранной культуры, «дичок» которого, судя по всему, внедряется в кинематограф<sup>5</sup>.

Проблема воздействия телевизионной продукции на разные виды искусств, а также общество в целом заботит сегодня многих исследователей — философов, культурологов, социологов, психологов, филологов и др. При этом контекст научных исследований неразрывно связан с внедрением в повседневную практику цифровых технологий. Это, в частности, отмечает Светлана Уразова, делая акцент на взаимосвязи/взаимозависимости технического прогресса в ТВ-вещании с творческой парадигмой телевизионного контента:

Научно-технический прогресс в области вещания, ТВ прежде всего, имеет социокультурную направленность (обеспечение массовых коммуникаций в национальном и глобальном масштабе), поскольку нацелен на ликвидацию информационного неравенства среди населения, на наибольший охват массовой аудитории познавательным и социально значимым информационным продуктом... В цифровой период функционирования ТВ все четче прослеживается причинно-следственная связь между технологическими инновациями, внедряемыми как в его производственную деятельность, так и в социальную действительность, семантикой телепрограмм и их культурной значимостью, а также творческим потенциалом создателей экранного продукта, получающего массовое распространение и оказывающего воздействие на коллективное сознание [Уразова, с. 4–5].

Данный вывод можно с полным правом отнести и к кинематографу. Подтверждением тому служит примечательный факт. Впервые в истории Американской академии киноискусства создатель фильма, отмеченного премией «Оскар» за спецэффекты, получил золотую статуэтку как лучший режиссер года. До этого — за более, чем 80-летнюю историю этого приза — картины-номинанты и призеры «Оскара» в категории лучшие спецэффекты никогда не попадали даже в короткий список претендентов на основные награды, к которым относится премия «Лучший режиссер года».

Подробно останавливаться на этой картине вряд ли стоит, так как заинтересованный зритель ее наверняка видел и, вероятно, читал основные тексты, ей посвященные. Приведу лишь фрагмент из интервью режиссера фильма «Жизнь Пи» Энга Ли, иллюстрирующий взаимосвязи между технологическими нововведениями и формированием в кино образного ряда:

Конечно, приступая к работе, я был очень взволнован, возбужден. Наверное, у меня не все получилось в той мере, в какой могло бы — ведь я новичок в этом деле. Но осмелюсь заявить, что это была новая кинематографическая среда, опыт... Давайте дадим шанс 3D,ждем совершенствования оборудования и системы проектирования, снижения стоимости, дадим возможность кинопроизводителям набраться опыта... Все зависит от бюджета. Я думаю, что теперь я предпочел бы 3D.

---

<sup>5</sup> Судя по последнему высказыванию таких крупных кинематографистов современности, как Стивен Спилберг и Джордж Лукас, речь идет уже не о «дичке». Эти видные режиссеры полагают, что киноиндустрию в ее современном виде ждет крах, что контакт с аудиторией будет более продуктивен, если премьеры фильмов переместятся из кинотеатров на телеэкран [подробнее см.: Steven Spielberg...].

Еще и потому, что для этого нужно использовать цифровую камеру, а к этому и так все ведется. Меня до сих пор смущает цифра, поскольку я привык к пленке. Но это новый язык, если так можно выразиться. Это очень увлекательный процесс — изучать и исследовать новые средства...» (разрядка наша. — К. О.) [Ли].

Технологическая составляющая (в данном случае 3D), проникающая уже и на телевидение, носит характер не только нового инструментария, но и свидетельствует об ускорении процесса, начавшегося миллионы лет назад с появлением стенопа и камеры-обскуры. Освоение экранного изображения в разрешении 3D, будь то в кино или на телевидении, — это еще одна попытка представить окружающий мир в его целокупности. Но, как полагают футурологи, в ближайшем будущем цифровой сигнал вновь уступит место аналоговому, технология которого позволит передавать видеоизображение в глаз человека без «посредников» — преобразователей «свет — сигнал», телевизоров, экранов и других систем отображения. Так что, возможно, на каком-то этапе своей истории человечество вновь вернется к «устной культуре» на новом уровне ее развития, где главенствующее место будет принадлежать визуальной составляющей. Исторический опыт показывает, что культура всех известных видов искусств, востребованных в прошлом, окончательно не исчезает. Она только совершенствуется, усложняется и трансформируется в соответствии с вызовами времени и социальными запросами.

Наступление этапа становления информационного общества таит в себе решение задачи с множеством неизвестных. В первую очередь это скажется на экранных искусствах. Одно то, что цифровые технологии и техника позволяют любителю, обладающему творческим мышлением и мотивацией, достичь при съемке видеосюжета профессионального качества, а затем популяризировать свое аудиовизуальное произведение в публичном пространстве порождает немало противоречий в сфере медиа. Налицо зреющая тенденция соревнования между профессиональным и самодеятельным творчеством. И кто в этом споре окажется ведущим, а кто ведомым — вопрос весьма значимый и далеко не последний, поскольку реалии социокультурной жизни общества на каждом из этапов его развития предъявляют свои требования к средствам массовых коммуникаций.

---

*Болыц Н.* Азбука медиа. М., 2011. 136 с. [Bol'ts N. Azbuka media. M., 2011. 136 s.]

*Брук П.* «Я ненавижу слово «культура» // Известия. 2005. 3 марта. URL.: <http://izvestia.ru/news/300310> (дата обращения: 10.06.2013). [Bruk P. «Ya nenavizhu slovo «kul'tura» // Izvestiya. 2005. 3 marta. URL.: <http://izvestia.ru/news/300310> (data obrascheniya: 10.06.2013).]

*Вопросы киноискусства : сборник.* Вып. 16. М., 1975. 302 с. [Voprosy kinoiskusstva : sbornik. Vyp. 16. M., 1975. 302 s.]

*Жабский М. И.* Социокультурная драма кинематографа : анализ. летопись. М., 2009. 775 с. [Zhabskij M. I. Sotsiokul'turnaya drama kinematografa : analit. letopis'. M., 2009. 775 s.]

*Козлов Л.* Произведения во времени. М., 2005. 448 с. [Kozlov L. Proizvedeniya vo vremeni. M., 2005. 448 s.]

*Ли Э.* «Жизнь Пи» — это вам не «Бэтмен» [Электронный ресурс]. URL.: [http://www.kinonews.ru/article\\_25455/#comments](http://www.kinonews.ru/article_25455/#comments) (дата обращения 10.06.2013). [Li E. «Zhizn' Pi» — eto vam ne «Betmen» [Elektronnyj resurs]. URL.: [http://www.kinonews.ru/article\\_25455/#comments](http://www.kinonews.ru/article_25455/#comments) (data obrascheniya 10.06.2013).]

*Толстой Л. Н.* Собрание сочинений : в 20 т. Т. 15. М., 1964. [Tolstoj L. N. Sobranie sochinenij : v 20 t. T. 15. M., 1964.]

*Уразова С. Л.* Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей : автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2012. 61 с. [Urazova S. L. Televidenie kak institutsional'naya sistema otrazheniya sotsiaokul'turnykh potrebnostej : avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. M., 2012. 61 s.]

*Хренов Н. А.* Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. 648 с. [Khrenov N. A. Zrelischa v epokhu vosstaniya mass. M., 2006. 648 s.]

*Steven Spielberg Predicts 'Implosion' of Film Industry.* URL.: <http://www.hollywoodreporter.com/news/steven-spielberg-predicts-implosion-film-567604> (дата обращения: 15.06.2013).

*Статья поступила в редакцию 19.06.2013 г.*