

К. Э. Разлогов <https://orcid.org/0000-0002-2158-504X>

От естественных языков к медиа: методологические и терминологические аспекты медиалогии

Экранное творчество сегодня – это не только кино, но и различные формы телевидения, видеокассеты и видеодиски, дисплеи компьютера. Сферу экранной коммуникации можно условно представить в форме треугольника, в углах которого располагаются техника, социальное функционирование и «язык» экрана. Если «язык» относится исключительно к сфере культуры, то социальное функционирование складывается в результате взаимодействия культуры и экономики, а техника зависит и от экономики, и от научно-технического прогресса. Взаимодействие между каждой парой элементов носит двусторонний и диалектический характер, что, в первую очередь, влияет на методологию их анализа, а во вторую – открывает новые возможности для экспериментальных исследований. Новые технические средства перевели в ранг второстепенных те различия между кино, телевидением и персональным компьютером, на которых покоилась научная традиция их кардинального разграничения. Звукозрительный комплекс в своей нарастающей дифференциации обретает целостность на цифровой основе, а интернет и визуализация мобильной телефонии приближают потенциал аудиовизуального общения к универсализму естественного языка. Именно эта универсальная по своим коммуникативным возможностям звукозрительная система и раскрывает подлинный масштаб культурологического понимания кинематографа, не сводящего кино к искусству и не затушевывающего художественную специфику экрана. Под термином «фильм» сегодня понимается любая форма записи и передачи изображения в движении, вне зависимости от ее материального носителя и конкретной – научной или художественной – задачи. Такой широкий подход позволяет преодолеть искусствоведческий, зачастую отмечающий своим клеймом любой анализ кинематографа, а также определить, с одной стороны, удельный вес и значение художественных явлений в широком коммуникативном диапазоне звукозрительного ряда, а с другой – место экранного творчества в системе электронной и цифровой культуры в целом.

Ключевые слова: медиалогия, экранная культура, аудиовизуальная коммуникация, кино, телевидение, интернет, информационные технологии, язык экрана.

К. E. Razlogov

From Natural Languages to Media: Methodological and Terminological Aspects of Media Studies

Screen creativity today is not only cinema, but also various forms of television, video cassettes, video discs and computer display. The sphere of screen communication can be conventionally represented in the form of a triangle, in the corners of which there is technology, social functioning and the «language» of the screen. If «language» refers exclusively to the sphere of culture, then social functioning is formed as a result of the interaction of culture and economy, and technology depends on the economy and on scientific and technological progress. The interaction between each pair of elements is bilateral and dialectical, which primarily affects the methodology of their analysis and opens up new opportunities for experimental research. New technical means have transferred to the rank of secondary ones those differences between cinema, television and the personal computer on which the scientific tradition of their cardinal differentiation rested. The audio-visual complex in its growing differentiation acquires integrity on a digital basis, and the Internet and visualization of mobile telephony bring the potential of audiovisual communication closer to the universalism of natural language. It is this universal in its communicative capabilities sound-viewing system that reveals the true scale of cultural understanding of cinema, which does not reduce cinema to art and does not obscure the artistic specificity of the screen. The term «film» today refers to any form of recording and transmission of images in motion, regardless of its material carrier and specific – scientific or artistic – tasks. This broad approach allows us to overcome the art-centrism, which often marks any analysis of cinema, as well as to determine, on the one hand, the share and importance of artistic phenomena in a wide communicative range of sound-viewing range, and on the other hand – the place of screen creativity in the system of electronic and digital culture as a whole.

Keywords: media studies, screen culture, audio-visual communication, cinema, television, Internet, information technology, language of the screen.

Далеко не случайно упрощенные филиппики в адрес новых средств коммуникации возобновляются с появлением и распространением каждой новой формы записи звука и изображения: чтение портит зрение, кинематограф называли «развлечением для илотов», телевизор детям запрещали смотреть более 15 минут в день, с возникновением бытового видео

появляется термин «видиотизм», а компьютер, как сетовала интеллигенция второй половины минувшего века, «воспитывает дебилов».

Вместе с тем очевидно, что современную цивилизацию уже нельзя себе представить без гаджетов, видеоигр и интернета, так же как с древности языкознание было бы невозможным без письменного языка.

ка, позволяющего запечатлеть и сохранять информацию. Ко множественности естественных языков добавляется множественность систем письменности – от пиктографии и иероглифики до слогового письма и различных алфавитов.

Письменность открыла перед учеными новые возможности. Общение становится опосредованным, потоки информации могут преодолевать пространство и время. Появляются искусственные языки – от символов, специфических для отдельных наук (математики, физики, химии и других отраслей знания, азы которых преподаются не только в колледжах и вузах, но и в начальных и средних школах), до «эсперанто».

Письменность делает возможным появление «универсальных» языков (так называемых *lingua franca*), обеспечивающих общение людей разных национальностей в пределах определенных привилегированных культурных сообществ. Латынь в Средние века и «международный английский» в межнациональном общении доказали большую эффективность естественных языков, по сравнению с искусственными образованиями.

В контексте нашего исследования важными оказываются взаимосвязи форм письменности с ментальностью, логикой и межкультурным общением. Это ярко проявляется в иероглифике, которая делает возможным взаимопонимание народов, говорящих на разных языках, но пользующихся одними и теми же иероглифами с постоянным или близким значением. При этом изобразительное начало в иероглифике играет более значительную роль, чем чисто условные обозначения. Здесь же возникает ключевая для лингвистов проблема дешифровки (реконструкции) мертвых языков, с одной стороны, и раскрытия разного рода тайных кодов – с другой [2]. Словесное описание и изображение могут теперь трактоваться как две различных методологии визуального воплощения реальности и, соответственно, ее анализа.

Научно-исследовательская проекция рассмотренных выше процессов приводит во второй половине XX в. к формированию структурализма как научной школы, выдвинувшей на первый план трансдисциплинарные связи на основе общих методологических подходов. Математическая лингвистика подчеркнула на антропологическом материале общее значение математических методов в изучении языка и культуры. Структурная лингвистика развивалась во взаимодействии со структурной антропологией, что привело к формированию семиотики (семиологии) – общей теории знаков и знаковых систем, ассимилировавшей такие ранее маргинальные сферы, как зоосемиотика или паралингвистика. На примере московско-тартуской семиотической школы легко проследить процессы расширения как объектов и предметов изучения, так и самого анализа и форм его выражения. Математизация гуманитарного знания стимулировала разви-

тие таких пограничных отраслей, как машинный перевод и искусственный интеллект.

На пересечении постструктурализма и постмодернизма в последние десятилетия идет формирование так называемой медиалогии. Медиа как средство коммуникации в разных научных средах понимается по-разному. В исходном смысле, который ввел в обиход Маршалл Маклюэн, медиа определялись как продолжение органов, с помощью которых человек осваивает мир [4]. Современная медиалогия и медиаобразование (в англоязычном варианте *media studies* и *media education*) основываются на понятии языка в широком смысле, включающем все формы общения между людьми, а иногда и между животными.

В узком смысле под термином «медиа» понимают технические средства, с помощью которых происходит общение: изображения и звуки, записанные и воспроизводимые при определенных условиях. На нынешнем этапе развития человечества ведущую роль в этих процессах (парадоксально, как и в первобытном обществе) играют изображения, в том числе изображения в движении: экран, аудиовизуальное общение между людьми, а в перспективе – виртуальная реальность и манипуляция внеэкранными образами. Общим первоисточником этих процессов можно считать взаимодействие философии, семиотики и киноведения на материале новых аудиовизуальных технологий, так называемой электронной культуры.

Электронная культура вводит в сферу нашего анализа, помимо лингвистики, культурологии, антропологии и нейропсихологии, эстетику, экономику и технику, уровень развития которой определяет условия творчества и способы распространения произведений науки и искусства. Эта своеобразная глобализация обусловлена социальными аспектами информационного общества и перспективами культурного прогресса в целом.

Проблемы информационных технологий в отечественной традиции рассматриваются преимущественно в русле естественно-научного знания и технических (в лучшем случае – технико-экономических) проблем. Между тем решающие механизмы ускорения или торможения сложных и противоречивых процессов перехода к «обществу знаний» лежат в социокультурной сфере. Отсюда и методологическое значение социальных наук и наук о человеке. Не случайно наиболее перспективные изобретения и открытия нередко «захлебываются» у нас на стадии внедрения. Именно в этой сфере техническая отсталость смыкается с неприятием новшеств со стороны самых различных слоев общества и преумножает энергию сопротивления. Как это ни парадоксально, научно-технические проблемы, на исследование которых направлена сегодня значительная часть интеллектуального потенциала, нераз-

решимы без социально-культурной основы, а ее разработка практически не ведется.

Методология должна быть ориентирована на принципиальные инновационные процессы в культуре, на анализ взаимосвязей (нередко противоречивых и конфликтных) между разными формами аудиовизуальной коммуникации. Ведь стихийные процессы, что особенно очевидно на примере видеокультуры, нередко приводят к негативным последствиям, когда отсутствует общая перспектива перехода к культуре нового типа, характеризующей информационное общество будущего. От этого страдает как динамика внутреннего культурного развития, так и мера участия отечественной культуры в глобальных общемировых процессах.

В этом контексте формирование экранной культуры – одно из определяющих явлений, наложившее в XX в. свой отпечаток на социально-культурные процессы практически во всех регионах мира. Изобретение и распространение кинематографа, затем телевидения и бытовой видеотехники, опыты разработки художественных возможностей цветомузыки, различного рода звукозрительных представлений, опосредованных новейшими техническими средствами, расширяющееся внедрение новых технологий во все сферы культуры и быта, вплоть до компьютеризации, уже сегодня охватывающей сферу досуга, при всей их внешней разбросанности, разнорядности, разведении по разным отраслям знания и ведомствам представляют собой разновидности единого целого – экранной культуры.

Некоторые исследователи не без оснований считают, что в наше время аудиовизуальная коммуникация серьезно потеснила печатное слово, а экранные формы творчества постепенно сменяют традиционные искусства либо служат новыми средствами их тиражирования. В тесном взаимодействии со сложными и противоречивыми социальными процессами экран сыграл решающую роль в демократизации культуры, в формировании ее новых форм, оказывающих значительное влияние на самые широкие слои населения. В результате, в особенности в промышленно развитых странах, изменилась социально-культурная ситуация в целом, трансформировались функции образования, науки, искусства, эстетического воспитания.

Развитие аудиовизуальной коммуникации и экранных искусств представляет собой проблему антропологическую по своей природе, поскольку включает факторы и технологические (развитие новых информационных технологий), и социальные, и художественные, которые тесно переплетаются именно в сфере культуры в ее широком антропологическом понимании, вызывая порой непредсказуемые последствия.

Различные формы экранного творчества все более тесно взаимодействуют как между собой, так и с

традиционными формами культурной деятельности. Экранизируются литературные произведения и театральные спектакли, получают распространение электронные путеводители по музеям и выставочным залам, создаются фильмы-концерты и видеоклипы, кинофильмы показываются по телевидению и распространяются в видеозаписях, развитие телевизионного вещания (в перспективе и кабельного телевидения) оказывает существенное влияние на посещаемость кинотеатров, изменяются состав и пристрастия аудитории, появляются разные формы доведения произведений экрана до зрителей, сокращается круг чтения, падает посещаемость зрелищных мероприятий и т. д.

Оставляя пока в стороне интернет, остановимся на анализе взаимодействия кино и телевидения. В настоящее время они представляют собой два различно действующих механизма. Основа успешного функционирования кино как производственно-экономической отрасли – борьба за зрителя. Современные условия – не только «конкуренция» малого экрана, но и, скажем, демографическая ситуация и дороговизна билетов, – и многие другие факторы привели в 90-е гг. XX в. к обвальному снижению посещаемости кинотеатров и, соответственно, ухудшению экономических показателей киноиндустрии. Поэтому для кино фактор популярности играет чрезвычайно важную роль.

В противоположность этому телевидение функционирует не столько за счет налогоплательщиков, сколько за счет рекламы, а также абонентской платы. Даже если учесть, что для кинотеатров у нас снимается несколько десятков полнометражных игровых фильмов в год, не считая мультипликации, документальных и научно-популярных картин, объем ежедневных многочасовых и многопрограммных телепередач значительно больше.

Но возникает другой существенный ракурс анализа, не актуальный ни в связи с изобразительными искусствами, ни в связи с театром, – соотношение художественной и нехудожественной сфер в экранной продукции. Именно в этом пункте встает важный методологический вопрос, от решения которого во многом зависит правильное понимание подлинных масштабов и актуальности новых аудиовизуальных технологий. В общей гипотетической форме этот вопрос можно сформулировать следующим образом: что в современной культурной практике соответствует широкому спектру использования кинематографа на ранних этапах его развития? Чаще всего исследователи ограничиваются материалом игрового кино. При таком зауженном подходе из сферы анализа исключаются и те трансформации, которым подвергалось кино за прошедшие десятилетия, и, что, пожалуй, еще важнее, развитие других средств аудиовизуальной коммуникации, в первую очередь

телевидения, видеокомпьютерных систем и интернета.

Основные этапы развития системы аудиовизуальной коммуникации свидетельствуют о неоднозначном взаимодействии технических, коммуникативных, семиотических и специфически художественных факторов. Есть здесь и собственно теоретические, даже терминологические проблемы. Так, принятое в киноведении понятие «язык кино» часто считается эквивалентом словосочетания «выразительные средства киноискусства». Такое понимание базируется на искусствоведческой метафоре «язык искусства», отсюда и представление о «языках» и «технике» отдельных видов художественного творчества. Характерно, что «техника» и «язык» нередко воспринимаются почти как синонимы, поскольку оба эти термина в данном случае используются не в прямом, а в переносном смысле.

Для традиционных искусств подобная метафорическая вольность не создает проблем в адекватном понимании и интерпретации. Очевидно, что различные «техники» живописи или графики не имеют прямого отношения ни к технике как таковой, ни к научно-техническому прогрессу, а «язык» как система выразительных средств, например, литературы, отнюдь не то же самое, что конкретный язык, на котором написано произведение.

Иное дело экран. По отношению к нему «техника» вновь обретает свой прямой и непосредственный смысл. А «язык»? Сведение «языка кино» к системе художественных средств здесь чревато существенными осложнениями. По реальной сфере своего применения экран скорее может быть сопоставлен (хотя и не отождествлен) с естественным языком, а не с художественной литературой – лишь одной из форм его использования. Ведь аудиовизуальный «язык» обслуживает всю совокупность коммуникативных функций экрана, отнюдь не ограничивающихся киноискусством.

Отсюда и вторая оговорка, отличающая «язык экрана» от «киноязыка». Экранное творчество сегодня – это не только кино, но и различные формы телевидения, видеокассеты и видеодиски, дисплей компьютера, которые могут быть использованы и как инструменты научного исследования, и как формы популяризации знания. «Язык» – знаковый, семиотический потенциал – у всех этих технически различных средств общий, несмотря на существование частных, особых возможностей и у кино (размер экрана), и у ТВ («прямой репортаж»), и у видео («электронные спецэффекты»), и тем более у ЭВМ. Эта общность, в первую очередь, и подлежит выявлению и анализу.

Что касается искусства, то оно сохраняет свою творческую функцию по отношению к «языку экрана» точно так же, как и художественная литература по отношению к языку естественному, поэтому они

должны анализироваться в соответствии с методологическими позициями искусствознания и эстетики. Речь здесь, конечно, идет не о тождественности процессов в принципиально различных формах коммуникации, из которых одна (экран) включает другую (естественный язык) в качестве важнейшей составной части, а о теоретической аналогии общих структурных связей между коммуникацией и искусством.

Важно подчеркнуть при этом, что развитие языка – как естественного, так и экранного – определяется всеми многозначными и многоплановыми процессами его использования человеком и обществом, в которых художественное творчество играет, безусловно, важную, но далеко не единственно ведущую роль.

В основе «языка экрана» лежит естественное общение как человека с человеком, так и человека с миром, точнее, аудиовизуальное восприятие мира человеком. Это в свое время было хорошо показано известным итальянским кинорежиссером Пьером Паоло Пазолини, который писал: «Действия человека в реальности – это первейший и главнейший язык людей. Например, языковое наследие доисторического человека есть преобразование реальности, связанное с необходимыми действиями; именно в этих действиях выражал себя человек тех давних времен... Устно-письменные языки лишь дополняют этот первичный, главный язык: информацию о человеке мне сообщает, прежде всего, язык его лица, поведения, привычек, навыков, техника владения телом, его действия и лишь в конечном итоге устно-письменная речь. Именно так и происходит воспроизведение реальности в кино» [5, с. 69].

Даже если понимать термин «язык» в широком смысле как любую знаковую систему, в экранной коммуникации мы имеем дело не с одним обособленным «языком», а с несколькими. В звукозрительный ряд входят изображение в движении и акустическая сфера, включающая устную речь, естественные и искусственные шумы и музыку. Разумеется, и изображение внутри себя неоднородно: природная и культурная среда, растительный и животный мир, соответствующие предметы и их сочетания, выразительность человеческого тела (ее основные элементы – мимика и жест, но она может быть расширена, развита и даже абсолютизирована, к примеру, в балете), письменное слово – все это разноплановые элементы с различной структурой формирования значений. Поэтому нам кажется, что в плане чисто теоретическом правомернее говорить о «системе знаковых систем», то есть системной организации и синтетическом единстве (не зависящем от того, насколько этот синтез умело осуществляется в конкретной коммуникативной деятельности) разнородных знаковых систем, каждая из которых подлежит и подвергается специальному исследованию, как семиотическому, так и искусствоведческому. Нельзя не

согласиться с Жилем Делезом, что сопоставления кино с естественным языком чаще всего только внешние. «Ибо если кадру и можно подыскать аналогию, – писал французский исследователь, – то только в области информационных систем, а не в лингвистике. Элементы его суть данные – порой весьма многочисленные, а иной раз практически единичные» [1, с. 26].

Заметим также, что и искусство экрана, уже как вторичная моделирующая система, имеет естественную основу и аналог в различных типах зрелищ (в особенности в театральных), а также в художественных прообразах отдельных компонентов фильма. Однако эти первоисточники экранного общения дают только предпосылки для его реализации. Сама же реализация требует определенной технической оснащённости. Техника аудиовизуальной коммуникации на протяжении последнего столетия не раз претерпевала весьма существенные трансформации. Первоначально в конкурентной борьбе различных способов записи и воспроизведения изображения победил кинематограф. На этой основе развивалось в дальнейшем цветное, звуковое, затем Долби-стерео, широкоэкранное, стереоскопическое (3D) кино, то есть расширялись возможности экранного общения.

Различные оптические и фонографические приспособления и прочие технические новшества охватывают три сферы, имеющие отношение к знакообразованию: объекты съёмки (их спектр ныне простирается от микромира до космического пространства), качество и полноту их воспроизведения (звук, цвет и т. д.) и формы их передачи, в том числе и трансформаций, которым они могут подвергаться в ходе коммуникативной, в частности, художественной, деятельности.

Последняя сфера с семиотической точки зрения особенно важна. Именно она составляет специфически техническую часть внутренней структуры «языка» экрана, хотя обособить ее можно лишь условно, поскольку, как указывает сама терминология (передача и трансформация), техника здесь функционирует в перцепторном единстве с предкамерными материалами. Именно это имеет в виду Жиль Делез, когда пишет о двух тенденциях в кадре – насыщении и разрежении [1].

Есть еще одна ось экранного структурирования – технические фильтры, то есть все то, что непосредственно связано с возможностями аппаратуры: свойства объектива, фокусировка, кинетический режим камеры, план, ракурс, монтаж (в узком смысле слова), способы перехода от кадра к кадру, характер записи и воспроизведения звука, проекции изображения и т. д. Если воспользоваться условной лингвистической параллелью, функции техники в этом плане можно сопоставить, с одной стороны, с категорией модальности (отношения говорящего к вы-

сказыванию и высказывания к действительности), выраженной грамматическими средствами, а с другой – с интонацией, выходящей за пределы собственно языка, но способной существенно трансформировать смысл любой фразы. Примеров такого рода, разумеется, «скрытых» в структуре фильма, можно было бы привести множество. Они охватывают акустическую сферу в не меньшей степени, чем визуальную. «Наиболее значительный итог художественно-технической эволюции звука, смысл которого осознан еще недостаточно, – писал Р. Казарян, – выражается в том, что благодаря уровню развития технических средств звуковой выразительности звук стал таким же гибким в формировании структуры фильма элементом, как и изображение» [3]. Изучение семиотической и изобразительно-выразительной роли «технических фильтров» является важнейшей составной частью исследования «языка экрана» в целом.

Возвращаясь к роли техники в более широкой перспективе, необходимо еще раз подчеркнуть, что «язык экрана» формируется и развивается в ходе его использования, то есть в процессе коммуникативной деятельности, обусловленной формами социального функционирования экрана и определяющей, что же из расширяющихся технических возможностей войдет в культурную практику, а что останется за ее пределами. И действуют в этой области отнюдь не только общественно-психологические и культурные, но и экономические факторы. Условно определяя весьма приблизительные пропорции, можно сказать, что в нехудожественной экранной коммуникации используется одна тысячная доля технически обусловленных возможностей экрана, в традиционных художественных формах (публицистике, игровой повествовательности) – одна сотая, и еще одна сотая – в обычной кукольной и рисованной мультипликации. Тогда около 9/10 возможностей техники остаются на долю экспериментальной мультипликации и разнородных авангардистских опытов, составляющих в реальности примерно одну тысячную долю общего числа звукозрительных сообщений. При этом какая-то часть уже имеющегося в наличии технического потенциала, применимого в сфере коммуникации, не используется вовсе. С другой стороны, сам ход технического прогресса определяется потребностями социального функционирования экрана.

С этой точки зрения интересно хотя бы пунктиром проследить эволюцию использования новой техники в кино. Синхронная звуковая дорожка возобладавала везде, как только для этого появлялись технико-экономические возможности. Беззвучные или ограничивающиеся только музыкой фильмы сегодня носят очевидно экспериментальный, единичный характер. Цветное кино (мы намеренно опускаем лен-

ты, раскрашенные от руки, или кинодекламации, так как это вопрос частный и особый) в течение нескольких десятилетий было исключением и свидетельствовало о престижности постановки. Только в 1960-70-е гг. оно, как ранее звуковое, почти полностью завоевало экраны и превратило черно-белую гамму в свидетельство бедности и отсталости либо очевидной художественной стилизации.

Еще сложнее обстояло дело с размером изображения и структурой и рамкой кадра. Если поли- и вариоэкранный, круговая кинопанорама никогда не выходила за границы частных аттракционов, то простое увеличение размеров изображения одно время – в 1950-60-е гг. – трактовалось чуть ли не как генеральный путь развития кинотехники. Однако скоро стало ясно, что это путь тупиковый. Первым почти исчез широкий экран, исчез, кстати говоря, вместе с падением популярности вестерна, для пейзажных панорам которого он был наиболее приспособлен. Но и – в этом, пожалуй, состоит главный парадокс – сам традиционный кинокадр используется не полностью: господствующими, очевидно преобладающими стали кашированные ленты, пропорции кадра которых (1/1,66) оказались с точки зрения экранной коммуникации на нынешнем этапе ее развития оптимальными. В последние десятилетия стал модным формат 16/9, возрождающий подобие широкого экрана уже на телевидении и на экранах компьютеров.

Аналогичные, хотя и иные по содержанию, трансформации характеризуют и звуковой ряд. К примеру, если стереокино понадобилось пришествие оцифровки для широкого распространения (ранее оно оставалось уделом единичных кинозалов), то стереозвук (от обычного стерео до системы Долби) давно явление повсеместное, опять-таки если позволяет технико-экономическое развитие. В конкуренции различных форм записи и воспроизведения звука, как и во всей прочей конкуренции в условиях рыночной экономики, побеждает оптимальное сочетание качества, эффективности и экономичности. Таким образом, формы и границы применения техники определяются потребностями общества в области коммуникации и искусства.

Но техника может и сама служить двигателем социального функционирования экрана. Мы отмечали, что сфера применения кино по совокупности социокультурных и технико-экономических причин была постепенно сужена до специфически художественной деятельности: кино не только и не столько становилось искусством, сколько сводилось к нему. Зарождение и распространение телевидения поставило процесс обратно «с головы на ноги»: нехудожественная экранная коммуникация, как ей и положено, стала господствующей, а «искусство» заняло свое место частного и специфического ее вида, пока интернет не придал аудиовизуальному общению по-

истине глобальный масштаб благодаря социальным сетям, которые в корне изменили методологию большинства социальных наук. При этом самое важное, что семиотическое строение звукозрительного ряда осталось неизменным, то есть телевидение свидетельствовало не о появлении нового «языка», а об изменении направленности развития старого «языка» под воздействием новых форм его использования обществом.

Таким образом, техника оказывает воздействие на «язык экрана» как бы по двум различным каналам. С одной стороны, воздействие прямое, непосредственное, расширяющее общий диапазон изобразительно-выразительных средств, среди которых общество и каждый коммуникатор в отдельности отбирают наиболее полно соответствующие конкретным задачам общения или распространения информации. С другой стороны – косвенное, опосредованное развитие новых форм социального функционирования экрана. Если в годы монополии кино на экранное творчество развитие «киноязыка» определялось, в первую очередь, необходимостью решения специфически художественных задач (откуда и распространяется концепция, гласящая, что кино обрело свой «язык», только став искусством, иначе говоря, что «язык кино» есть по своей природе «язык» художественный), то с приходом телевидения здесь возобладали общекоммуникативные процессы, что привело к стабилизации семиотических механизмов, известной заторможенности их общего развития (особенно по контрасту с поисками экспериментаторов). Новые технологии сделали реальным то, что еще несколько десятилетий назад казалось отдаленной перспективой, – непосредственное экранное двустороннее и многостороннее общение, которое придало аудиовизуальной сфере еще большее функциональное сходство с естественным языком.

Если подытожить сказанное выше, сферу экранной коммуникации можно условно представить в форме треугольника, в углах которого располагаются соответственно техника, социальное функционирование и «язык» экрана. Если «язык» относится исключительно к сфере культуры, то социальное функционирование складывается в результате взаимодействия культуры и экономики, а техника зависит от той же экономики и от хода научно-технического прогресса. Причем – что самое важное – взаимодействие между каждой парой элементов носит, как мы видели, двусторонний и диалектический характер, что, в первую очередь, влияет на методологию их анализа, а во вторую – открывает новые возможности для экспериментальных исследований.

Движение камеры, оптические приспособления, электронные спецэффекты, звук, цвет, размер экрана расширяют диапазон «языка экрана». Что касается реального освоения этого диапазона, его внутренне-

го структурирования, оно осуществляется творческими усилиями ученых и художников, формируется в борьбе научных направлений и стилистических тенденций, в процессе которых вырабатываются и преодолеваются специфические нормы и каноны, устойчивые знаковые конфигурации, выразительные средства и приемы, методы исследования и т. д. Даже если развитие техники поэтапно (синхронный звук, механическая передача цвета), оно, тем не менее, вписывается в общий процесс количественного накопления и продолжает поиски, ранее носившие кустарный характер (искусство тапера, певца или оратора за кадром, ленты, раскрашенные от руки и т. п.). Вместе с тем, расширяя возможности киноязыка в одном аспекте, технические нововведения зачастую сокращают их в другом: например, синхронная запись звука затормозила движение камеры и сократила ресурсы монтажа. Однако со временем эти ограничения, как правило, преодолеваются новыми техническими средствами (к примеру, постсинхронизация).

Что касается форм социального функционирования экрана, то их развитие, наоборот, носит скачкообразный характер. Экран кинотеатра, различные формы телевизионного вещания, как и «видеореволюция», глобальное распространение интернета (и соответственно – сетевого искусства) качественно изменяют формы создания и потребления аудиовизуальных сообщений, но оставляют неизменным либо оказывают косвенное и относительно слабое влияние на «язык» и изобразительно-выразительный потенциал экрана. Именно неправомерное смешение двух принципиально различных аспектов взаимодействия техники и экрана как коммуникативной системы приводит, на наш взгляд, к методологически несостоятельному стремлению объявлять каждое техническое нововведение, изменяющее форму социального функционирования произведений, «новым искусством» (кино, ТВ, видео). Ведь при этом эволюция «языка экрана» продолжает вписываться в общий процесс количественного расширения его коммуникативного и художественного потенциала, процесс, обусловленный техникой, но в иных параметрах и в иной системе связей.

В теоретическом плане здесь особенно важно то, что новые технические средства перевели в ранг второстепенных те различия между кино, телевидением и персональным компьютером, на которых покоилась научная традиция их кардинального разграничения как чуть ли не противоположных систем коммуникации. Звукозрительный комплекс в своей нарастающей дифференциации парадоксально вновь обретает целостность, уже на цифровой основе. А интернет и визуализация мобильной телефонии будут все более приближать потенциал аудиовизуального общения к универсализму естественного языка.

Именно эта универсальная по своим коммуникативным возможностям звукозрительная система и раскрывает перед нами подлинный масштаб культурологического понимания кинематографа, не сводящего кино к искусству и не затушевывающего художественную специфику экрана. Под термином «фильм» сегодня понимается любая форма записи и передачи изображения в движении, вне зависимости от ее материального носителя и конкретной – научной или художественной – задачи. Такой широкий подход позволяет преодолеть искусствоцентризм, зачастую отмечающий своим клеймом любой анализ кинематографа, а также определить, с одной стороны, удельный вес и значение художественных явлений в широком коммуникативном диапазоне звукозрительного ряда, а с другой – место экранного творчества в системе электронной и цифровой культуры в целом.

Библиографический список

1. Делез, Ж. Кино [Текст] / Жиль Делез. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 560 с.
2. Иванов, Вяч. Вс. От буквы и слога к иероглифу: системы письма в пространстве и времени [Текст] / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 272 с.
3. Казарян, Р. А. Эстетика кинофонографии [Текст] / Роланд Артаваздович Казарян. – М. : ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ» : РОФ «Эйзенштейновский центр исследования культуры», 2011. – 248 с.
4. Маклюэн, М. Понимание Медиа: внешние расширения человека [Текст] / Маршалл Маклюэн ; перевод с английского В. Г. Николаева. – М. : Гиперборей; Кучково поле, 2007. – 464 с.
5. Pasolini, P. P. La lingua scritta dell'azione [Текст] / Пьер Паоло Пазолини // Nuovi Argomenti. – 1966. – № 2. – p. 67-103.

Reference List

1. Delez, Zh. Kino = Cinema [Текст] / Zhil' Delez. – М. : Ad Marginem Press, 2016. – 560 s.
2. Ivanov, Vjach. Vs. Ot bukvy i sloga k ieroglifu: sistemy pis'ma v prostranstve i vremeni = From a letter and a syllable to a hieroglyph: the systems of writing in space and time [Текст] / Vjacheslav Vsevolodovich Ivanov. – М. : Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2013. – 272 s.
3. Kazarjan, R. A. Jestetika kinofonografii = Film phonography esthetics [Текст] / Roland Artavazdovich Kazarjan. – М. : FGOU DPO «IPK rabotnikov TV i RV» : ROF «Jezenshtejnovskij centr issledovanija kul'tury», 2011. – 248 s.
4. Makljuen, M. Ponimanie Media: vneshnie rasshirenija cheloveka = Understanding of Media: external expansions of the person [Текст] / Marshall Makljuen ; perevod s anglijskogo V. G. Nikolaeva. – М. : Giperboreja; Kuchkovo pole, 2007. – 464 s.
5. Pasolini, R. R. La lingua scritta dell'azione [Текст] / P'er Paolo Pazolini // Nuovi Argomenti. – 1966. – № 2. – p. 67-103.