

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО. СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ И МОТИВАЦИЯ

К. И. Ремиевский

Возникновение, становление и развитие особых видов любительского творчества, связанных с освоением многогранных возможностей фото-, видео- и дигитальных искусств, способствуют формированию нового типа культуры – культуры аудиовизуальной. Экранная культура, представленная сегодня самыми разнообразными видами и жанрово-стилевыми формами кино, телевидения, видео- и дигитального творчества (включающего авторскую художественную фотографию), генерирует и репрезентирует в социум произведения, отражающие ценности, нормы поведения, знания и представления, необходимые для ориентации человека в современном мире. С помощью аудиовизуальной культуры в обществе вырабатываются идеи и мировоззренческие установки, которыми руководствуется общество в целом и отдельные социальные группы в частности.

Взаимодействие звукозрительных (пластика изображения и синхронный звукоряд) и образно-логических компонентов (сюжетостроение, монтаж и закадровый комментарий), сочетание документализма и художественности наделяют талантливое аудиовизуальное произведение особой ценностью, поскольку современные коммуникативные возможности позволяют доносить его до максимально широкой зрительской аудитории.

Современные условия для непрофессионального творчества в аудиовизуальной сфере лишены тех существенных ограничений и недостатков, которые сдерживали практические возможности кинолюбительства в советские годы. В этой связи представляется плодотворным пунктирно проследить эволюцию кинолюбительства в советский период, а также в годы новейшей истории Беларуси.

В 1920–30-е гг. почти полностью отсутствовали материально-технические возможности для сколько-нибудь масштабных любительских проектов, однако Общество друзей советского кино (ОДСК) было самой массовой общественной организацией в сфере культуры того времени. В Центральный совет ОДСК входили крупные мастера – С. Эйзенштейн, Я. Протазанов, Д. Вертов, Э. Тиссэ, В. Туркин и др. Агитфильмы ОДСК (а любители не

ограничивались съемками хроники) периодически демонстрировались перед началом игровых картин.

Кумиром многих кинолюбителей 1930-х гг. был легендарный документалист Дзига Вертов. «Снимать жизнь врасплох – это поразительно интересная и плодотворная творческая позиция. Выискивать путем “киноразведки” интересных людей, интересные факты в нашей жизни – это увлекательно! И группа молодых энтузиастов, последователей Вертова, объединилась при Одесском филиале Общества друзей советского кино» [1, с. 129].

Известно, что и Вертов весьма внимательно следил за деятельностью кинолюбителей. Двадцатый выпуск своей «Киноправды» он почти целиком смонтировал на основе сюжетов кинолюбителей [2, с. 11].

Примечательно, что в январе 1927 г. кинофотосекция Центрального совета ОДСК, руководителем которой был известный организатор кинопроизводства и киновед Г.М. Болтянский, заключила соглашение с крупными студиями об использовании в общесоюзных киножурналах хроники, снятой кинолюбителями.

В 1950–60-е гг. общественный интерес к творческим возможностям, появившимся в связи с развитием материальной базы узкоплёночного (16 мм и, позже, 8 мм, 2×8 мм, «Супер-8» и 2×8С (2×8 Супер) кино достиг своего максимума, зародилось и получило государственную поддержку любительское фестивальное движение, но возможности широкой общественной репрезентации результатов экранного творчества были ограничены. Тем не менее в 1960–70-е гг. различные региональные телестудии периодически включали в свои программы материалы, созданные непрофессионалами.

К этому времени в корне изменилось отношение к кинолюбительскому движению. В довоенные годы оно было все же редким феноменом, отчасти – причудой. Начиная с конца 1950-х гг. кинолюбительство преобразовалось в массовую, специфическую и необычайно богатую по возможностям форму художественной самодеятельности трудящихся. Конечно, систематические занятия художественной фотографией или съемки любительских фильмов по-прежнему оставались для одних – хобби и средством идентификации с определенными социальными группами, для других – пробой сил и первыми шагами в профессиональное аудиовизуальное творчество. Важно то, что в 1960–70-е гг. по своей социальной природе кинолюбительство в значительной своей части

стало не только массовой, но и коллективной формой самодеятельного творчества, тесно связанной с жизнью конкретного производственного коллектива. Многие руководители предприятий распознали в кинолюбительстве новое средство культурно-воспитательной и агитационной работы, новое орудие перестройки жизни к лучшему.

Были осознаны особенности и отличия кинолюбительства от традиционных видов художественной самодеятельности, в частности, от хоровых, танцевальных, театральных кружков, разного рода оркестров. Получила признание и высокую оценку способность любительской студии совершать настоящий переворот в работе того клубного учреждения, на чьей базе она функционировала. Речь идет о том, что любительские студии нередко привлекали к своей работе участников других клубных коллективов, начинали создавать экранную летопись своего культурно-досугового учреждения, популяризировать своими экранными произведениями достижения коллег.

В начале 1980-х гг. в Беларуси насчитывалось более двухсот любительских киностудий. Одной из наиболее крупных и хорошо оснащенных была студия Минского тракторного завода. Звания народного коллектива была удостоена и мозырьская киностудия «Горицвет», неоднократно получавшая призы и дипломы на всесоюзных фестивалях. В частности, за фильм «Горе», остро и правдиво раскрывающий проблему «трудных» подростков, дипломом Союза кинематографистов СССР был награжден руководитель студии Анатолий Кошевников. Школу кинолюбительства прошел и белорусский кинорежиссер Валерий Рубинчик.

Рубеж 1980–90-х гг. стал критическим для кинолюбительства. С одной стороны, остановка отечественных производств, обеспечивавших киноотрасль материалами и оборудованием, а затем – демонтаж или перепрофилирование фабрик, составляющих инфраструктуру отрасли, поставило кинолюбительство в крайне сложное положение. С другой – новые технологии видеозаписи, в частности, триумфальное шествие бытового формата VHS, убедительно продемонстрировало, что прежние, «киноплёночные» технологии не выдерживают конкуренции с видео и становятся признаком ушедшей эпохи. На волне всеобщего перехода к использованию видеоносителей было сделано множество ошибок: списывались и превращались в лом еще не отслужившие свой

ресурс фото- и кинокамеры, проекционное оборудование, уничтожались или просто выбрасывались ранее созданные любительские ленты, в том числе представляющие несомненную историко-архивную ценность. На рубеже тысячелетий многие крупные кинофотоархивы стран Европы буквально охотились за любительскими, в том числе даже частными узкоплёночными фильмами как ценными документами эпохи. Такие материалы последовательно атрибутировались, аннотировались и оцифровывались. Этот процесс в большинстве стран продолжается и сегодня.

Вторая половина 1990-х и начало 2000-х гг. ознаменовались еще одним радикальным технологическим переделом – взамен аналоговой видеозаписи начали широко внедряться цифровые технологии фиксации изображения и звука. Эти новации сопровождались развитием сетевых возможностей, точнее, были их составной частью. Техническая трудоемкость создания небольшого по продолжительности любительского фильма или экранного послания существенно снизилась, однако возросла стоимость минимально необходимого оборудования. «Джентльменский набор» кинолюбителя-индивидуала, по меньшей мере, должен был состоять из производительного компьютера с программами редактирования и монтажа изображения и звука, камеры и значительного набора аксессуаров.

В течение последнего десятилетия для многих белорусских семей цифровая камера стала вполне привычным атрибутом, не более редкостным, чем, например, мобильный телефон со встроенным фотоаппаратом. Цифровое видео стало частью повседневного быта. Даже школьники младших классов уже предпочитают не переписывать домашнее задание из дневника своего одноклассника, а сфотографировать его, чтобы уже дома, в спокойной обстановке перенести в свой дневник. Та же картина и с различными табло с расписанием движения общественного транспорта или электричек – данные не переписывают, а только снимают.

Десять-пятнадцать лет тому назад можно было надеяться, что столь широкое распространение фото- и видеотехники приведет к заметному росту творческого качества любительских аудиовизуальных произведений. Однако этого не произошло. Далее однотипных, снятых по одному незамысловатому шаблону

видеоматериалов об отдыхе в приморской санатории или в ходе коллективной экскурсии, дело, как правило, не идет.

Этому печальному, но вполне закономерному факту есть логичное объяснение. Техническая доступность и простота съемки (с использованием многократно перезаписываемого носителя – электронной карты памяти) сыграла негативную роль в части развития драматургического мышления, разработки сценария, производственного плана и в еще большей степени – тщательного отбора средств экранной выразительности.

Эстетическая неподготовленность пользователя сегодня проявляется значительно более отчетливо, чем во времена дорогостоящих и более «коварных» с технической точки зрения пленочных технологий. Как это ни парадоксально, но технологическая сложность и относительная дороговизна, присущая кинолюбительству 1960–1980-х гг., заставляла тщательно взвешивать все «за» и «против», продумывать сценарный план и готовить съемочные объекты. Удовлетворительный по художественным и техническим параметрам результат воспринимался как чудо и выступал действенным стимулом для дальнейших творческих экранных проявлений.

Однако существует еще одно важное обстоятельство, повлиявшее на снижение творческого уровня непрофессионального аудиовизуального творчества. Оно заключается в поляризации социальных групп, рассматриваемых в качестве потенциальных участников клубного творческого движения, и функциях художественного руководителя, выполняющего роль советчика, наставника и консультанта по ключевым вопросам творческо-производственного процесса.

Наиболее подготовленная часть фото- и видеолюбителей, не нуждающихся в художественном руководстве в рамках организованной группы энтузиастов, стремятся к индивидуальной самореализации, ищут возможности для получения дополнительного или даже основного дохода от своих умений и навыков. Представители этой части социума (как правило, люди более зрелого возраста) вряд ли могут быть вовлечены в системную клубную работу, поскольку они уже частично интегрированы в закрытое сообщество производителей аудиовизуальной продукции или же стремятся сделать это самостоятельно.

Существуют другие социальные группы (студенческая молодежь, техническая и творческая интеллигенция), которые обладают

высоким уровнем мотивации для регулярного участия в клубной работе. Для них личность, профессиональный и общественный статус руководителя группы (клуба, лаборатории, студии, кружка) играют важнейшую роль. Руководитель выступает гарантом не только приемлемого творческого результата, но и правильного и эффективного продвижения созданного экранного продукта к возможному зрителю на этапе «пост-продакшн». Кинолюбитель из этой социально-демографической группы с интересом будет воспринимать традиционные, апробированные временем формы «учебного кинозала» и дискуссионного киноклуба. Он заинтересован и в теоретическом, и в культурно-познавательном, и в профессиональном росте.

Именно на эту часть потенциальных потребителей культурно-досуговых услуг целесообразно рассчитывать в долгосрочном плане, поскольку такие группы наиболее восприимчивы к осознанию необходимости пропаганды культурных ценностей, находящихся в регионе их постоянного проживания. Крылатое выражение одного из первых теоретиков кино Белы Балаша «ничего нет субъективнее объектива» может быть усвоено в качестве главного методологического творческого принципа.

Аудиовизуальное любительское творчество создает благоприятные условия для социализации личности, ее активного вовлечения в социокультурные процессы своего региона. Самодеятельное, непрофессиональное творчество в экранной сфере, пожалуй, более чем любой другой вид досугово-рекреационной и компенсаторной деятельности, обеспечивает воспроизводство важного социокультурного опыта, значимых традиций и стиля жизни. Это обусловлено тем, что экранное творчество предполагает высокий уровень аналитики, концептуальный стиль мышления и исследовательские навыки.

Анализируя мотивацию и уровень вовлеченности жителей регионов Беларуси (в частности, в сельской местности и агрогородках) в различные формы социально-культурной деятельности, целесообразно обратиться к результатам республиканского опроса, проведенного в мае 2011 г. Институтом социологии НАН Беларуси в ряде агрогородков и сел республики.

Исследователь Т. В. Кузьменко отмечает, что среди наиболее востребованных жителями сельских регионов услуг – библиотека (ее услугами пользуются 73,5% сельчан), а также посещение в качестве зрителя общесельских мероприятий (44,1%); треть

населения, преимущественно молодежь (32,0%), посещают дискотеку. Более «активные» виды досуговой деятельности, связанные с творчеством и спортом, привлекают немногим более одной десятой части сельских жителей: спортивные секции посещают 14,2% опрошенных, кружки детского творчества – 11,2%, художественной самодеятельностью и народными промыслами заняты 11,3% населения. Более 13% опрошенных не вовлечены в деятельность культурных и досуговых учреждений. На основе полученных данных, Т. В. Кузьменко делает вывод о «необходимости разработки технологий и способов, с помощью которых возможно изменить характер культурной активности населения, например, реально пробудив в них интерес к культурному наследию, к уникальным особенностям территории» [3].

Демократизация средств коммуникации, возможности информационного обмена с помощью сетевых каналов доставки аудиовизуального контента создали принципиально новую ситуацию, в целом – достаточно благоприятную для воссоздания коллективных форм любительского аудиовизуального творчества.

1. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. – М. : Искусство, 1976. – 280 с.

2. Дробашенко, С. История советского документального кино / С. Дробашенко. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 90 с.

3. Кузьменко, Т. В. Социокультурный потенциал как ресурс развития сельских регионов. Социологический альманах. Вып. 3 / Ин-т социологии НАН Беларуси, Беларуская навука, 2012. – С. 310.