



Л. П. САЕНКОВА

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СИСТЕМНО-ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА ФИЛЬМА В СОВРЕМЕННОЙ КИНОКРИТИКЕ

В истории кинокритики прошли апробирование различные методы анализа произведений, в том числе семиотический, структурный, морфологический. Кинокритиков нередко упрекали в том, что многим их рецензиям не хватает кинематографичности, чувства фильма, что они не охватывают всех сторон, всех компонентов сложного синтетического целого. Преодолеть такую односторонность поможет, как нам кажется, системно-целостный анализ. На наш взгляд, он заключается в следующем. Анализ фильма должен происходить на двух уровнях: макроструктурном и микроструктурном. На макроструктурном уровне фильм анализируется во взаимосвязи со средой, исследуются эстетические особенности функционирования фильма вовне. На микроструктурном уровне фильм анализируется во взаимодействии внутренних элементов, в обязательном выявлении их взаимосвязи. Фильм может исследоваться на уровне кадра, образа, композиции, жанрово-стилистического, идейно-тематического единства. Но это как бы горизонтальный срез. В основе вертикального среза лежит авторское видение, восприятие мира. На этом этапе системно-целостного анализа как бы соединяются познание произведения и познание личности автора. Последнее определяет познание ритмического, композиционного единства произведения, организации пространства, времени, драматургического построения целого, звуко-зрительного синтеза.

В качестве примера можно привести анализ фильма белорусского режиссера В. Рыбарева «Чужая вотчина» в рецензии кинокритика Е. Стишовой «Время по вертикали» (Искусство кино. — 1984. — № 5). Вначале критик рассматривает этот фильм как бы извне, в контексте проблем художественной культуры. Основная проблема — ярко выраженное историческое сознание. Действительно, в конце 70-х — начале 80-х годов в нашем искусстве появляются произведения, которые являют особый тип отношений со временем, Историей. Произведения эти как бы воплощают в художественной форме, материализуют эмоциональную память. Вспомним прозу В. Быкова, документальный цикл С. Алексиевич, живопись М. Савицкого. У этих художников обостренное восприятие истории, событий эпохального значения выражается в выявлении своего, субъективного отношения к народной истории, в желании соединить память о времени со своим присутствием в этом времени. Присутствие во времени — не значит присутствие автора в виде какого-нибудь персонажа. Присутствие во времени — значит активное нравственное отношение ко времени. Вот такое авторское «участие» в событиях прошлого помогает по-новому воздействовать на развитие эпического жанра в искусстве.

В фильме «Чужая вотчина» режиссер, показывая эпоху, не ограничивается исторически правдивым изображением событий. И личность свою скрывать не хочет — с высоты своего исторического опыта он эстетически и нравственно вмешивается в события. Такая тенденция даже обозначена

термином «новая эпичность». Критик, начиная с обрисовки такой тенденции, как бы расширила границы фильма, сделала его более объемным, стереоскопичным.

Подробно анализируя необычную поэтику фильма, Е. Стишова рассматривает ее в контексте кинематографического процесса, тем самым выявляя родословную такой тенденции в кинематографе. У основания этой тенденции — эпический кинематограф 20-х годов и поэтический кинематограф 50-х — 60-х годов. Таким образом, фильм предстает как часть единой системы художественной культуры. Но это лишь внешний уровень системно-целостного анализа.

Критик рассматривает внутреннее единство фильма. Поскольку взаимоотношения автора с исторической действительностью являются главной сюжетной пружиной повествования, то важно выяснить, как реагирует структура фильма на такое поведение автора. Авторский взгляд (и не просто взгляд, а соизмеримость своего «я» с Историей) сказывается во всем. И прежде всего в передаче движения времени, которое свободно переходит из прошлого в настоящее, из настоящего вот-вот перейдет в будущее. Но будущим оно является для героев фильма, а для нас, зрителей, настоящим. Значит, герои фильма, пройдя через временные пласты, станут настоящими современниками. А мы, в свою очередь, переносимся из своего настоящего времени во время фильма, оказываясь участниками Истории.

Такая организация времени диктует соответствующую организацию пространства. Методологической основой рецензии является рассмотрение художественного хронотопа, воплощающего историческое время-пространство. Критик видит фильм как единый образ времени и показывает, как этот образ создается. Организация пространства подчинена идее безграничности. Оно строится так, что часть его как бы обрывается в зрительном зале. Мы, зрители, опять оказываемся внутри пространства фильма. А это опять сопряжено с авторской установкой, о которой мы уже говорили. Более того, автор достигает высокой степени художественного обобщения. Маленькая белорусская деревня оказывается частью Вселенной и сама по себе становится планетой, на которой частные судьбы разыгрываются как вселенские.

Хронотоп фильма в значительной мере определяет ритм, композицию произведения, его изобразительную стилистику, звуко-зрительную среду. Все вторит авторскому замыслу, абсолютно точно передаче реальности. Фильм и воспринимается как цельный кусок реальности, перенесенный на экран прямо из жизни.

Анализируя форму, критик анализирует содержание и наоборот. Все художественные элементы рассматриваются во взаимосвязи и соподчиненности, в контексте единой художественной системы. Внутренняя структура фильма представляет собой динамичную систему. Таким образом, благодаря системно-целостному анализу фильм предстает как единый живой организм.

Пример этот не единственный. В последнее время критики все чаще и чаще обращаются к данному методу. Это характерно для творчества Ю. Богомолова, В. Демина, М. Туровской, Н. Зоркой. Элементы системно-целостного анализа использованы в рецензиях на фильм режиссера В. Турова «Люди на болоте» (Е. Бондарева «Ад рамана да кінафільма» — ЛІМ. — 1981, 4 верасня; Л. Павлючик «Кинопоэма о Полесье» — Правда. — 1983, 24 августа). Фильм анализируется во взаимосвязи внешних и внутренних характеристик. Только теперь во внимание принимаются литературная основа, художественный контекст и книги Мележа, и фильма Турова, закономерность появления такого фильма в творчестве режиссера. Исследование внутреннего мира фильма начинается с исследования авторского мира. А ведь образ автора здесь подобно рентгеновским лучам проникает во все составляющие произведения. Он связывает события и персонажи единством нравственного отношения к жизни. Именно взглядом автора определяется организация многочисленных элементов картины.

Системно-целостный анализ позволяет исследовать художественное произведение, опираясь на законы искусства, соответствует предмету исследования. Фильм — это своего рода микромир, где критерием «измерений» служат тип и характер взаимодействия выразительных элементов.

Одна из насущных задач кинотеории — на основе изучения опыта системно-целостного анализа, применяемого кинокритикой, создать теорию такого анализа. Она вооружит критику методикой и инструментарием, которые ей сегодня жизненно необходимы.