

УДК 070:791+791.072.3

ВЛИЯНИЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЙ СТРУКТУРЫ ФИЛЬМА НА РАЗВИТИЕ КИНОКРИТИКИ

Л. П. САЕНКОВА-МЕЛЬНИЦКАЯ¹⁾

¹⁾Институт журналистики Белорусского государственного университета,
ул. Кальварийская, 9, 220004, г. Минск, Республика Беларусь

Обобщается опыт теоретических исследований в области анализа художественной выразительности произведения киноискусства. Представлена практика обращения к методологическим вопросам кинокритики известных советских кинорежиссеров. Рассматривается закономерность развития кинокритической рефлексии относительно принципов представления фильма. Продемонстрировано влияние разных методологических концепций (лингвистической, семиотической, системно-целостного анализа) на формирование аналитического инструментария в кинокритике. Доказывается необходимость аналитического принципа в представлении произведения киноискусства в средствах массовой информации.

Ключевые слова: кинокритика; анализ; фильм; метод; средства массовой информации.

THE INFLUENCE OF THEORETICAL CONCEPTS OF THE STRUCTURE OF THE FILM ON THE DEVELOPMENT OF CINEMA CRITIC

L. P. SAYENKOVA-MELNITSKAYA^a

^aThe Institute of Journalism of the Belarusian State University,
Kal'variiskaya street, 9, 220004, Minsk, Republic of Belarus

The article generalizes the experience of theoretical research in the field of analysis of artistic expression of the movie. Presents the practice of referring to methodological issues of the cinema critic of the famous soviet filmmakers. Discusses the pattern of development of the cinema critic reflection on the principles of representation of the film. Explains the influence of different methodological concepts (linguistic, semiotic, and systemic – integrative analysis) on the formation of analytical tools in the critic. The necessity of analytic principle in the presentation of works of cinema in mass media.

Key words: cinema critic; analysis; film; method; mass media.

Кинокритика как особый вид творческой практики стала формироваться одновременно со становлением кино как вида искусства. В первые десятилетия развития кино начала формироваться и аналитическая киномысль, предметом внимания

которой стала новая эстетическая кинореальность. Первые теоретические статьи, посвященные исследованию природы киноязыка, структуры кадра, особенностей киномонтажа, заметным образом повлияли и на аналитический арсенал кинокритики.

Образец цитирования:

Саенкова-Мельницкая Л. П. Влияние теоретических концепций структуры фильма на развитие кинокритики // Журн. Белорус. гос. ун-та. Журналистика. Педагогика. 2017. № 1. С. 65–70.

For citation:

Sayenkova-Melnitskaya L. P. The influence of theoretical concepts of the structure of the film on the development of cinema critic. *J. Belarus. State Univ. Journalism. Pedagog.* 2017. No. 1. P. 65–70 (in Russ.).

Автор:

Людмила Петровна Саенкова-Мельницкая – кандидат филологических наук, доцент; заведующий кафедрой литературно-художественной критики.

Author:

Ludmila Sayenkova-Melnitskaya, PhD (philology), docent; head of the department of literary-art criticism.
sayenkova@gmail.com

Критико-оценочное познание и представление такого значимого художественного массово востребованного объекта, каковым является современное киноискусство, невозможно без аналитического начала. «Способность критики влиять на обновление и совершенствование культуры, на развитие общества обеспечивается ее свойством выносить критический анализ, суждения и оценки» [1, с. 33]. Современный фильм как произведение искусства обычно имеет сложную систему выразительных средств, образно-метафорический язык, порой избыточный интертекстуальными ссылками, авторскими реминисценциями, требующими особого пояснения, уточнения. Актуализируется понятие метода кинокритического познания фильма и представления его в массовой прессе.

Некогда эти проблемы были поводом для серьезных дискуссий. В 1980-х гг. в изданиях общесоюзного значения «Вопросы литературы», «Советская культура», «Литературная газета», «Советский экран», «Искусство кино» из номера в номер публиковались размышления, дискуссии известных деятелей киноискусства о возможных формах представления фильма и кинопроцесса в целом в газетно-журнальной периодике: «О чем молчим? И почему?», «Критика: мнения и сомнения», «Критика: долги и надежды», «Кинематограф в зеркале критики», «Кино 80-х: размышления в пути», «Кинорецензия: проблемы и задачи». По сути, еще в те годы был поставлен вопрос о методологической основательности критики, о выработке определенного инструментария для представления художественной целостности кинопроизведения. «Сейчас критика пытается говорить откровенно, но и она тоже чувствует, что разучилась, и если что-то все-таки получается, то как-то мелко. Казалось бы, сейчас возможности большие и перспективы открываются, почему бы не анализировать по-крупному, всерьез?» (кинокритик А. Плахов); «Если даже все газеты будут публиковать рецензии каждый день, все равно критики не будет до тех пор, пока она не перестанет быть прикладным занятием. Критика – это тоже творчество. Просто она находится в своей системе координат. <...> Сегодня самое главное – в себе воспитать, почувствовать, вырастить свободное профессиональное самосознание» (кинокритик И. Рубанова) [2; 5]; «Критики не стало как духовной субстанции, как духовной деятельности» (кинодраматург А. Гребнев) [3; 4].

Время изменило степень социальной востребованности рефлексивного осмысления проблем не только кинокритики, но и литературно-художественной критики вообще. Тем не менее потребность в понимании того, как стоит представлять фильм в средствах массовой информации, по-прежнему остается насущной. Независимо от ис-

торически обусловленной культурно-когнитивной совокупности правил или предполагаемого типа коммуникативного диалога неизменным остается осознание того, что любое произведение киноискусства представляет собой систему взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов, каждый из которых является воплощением того или иного вида художественного творчества: будь то декоративные элементы, операторская съемка, монтаж или саундтрек. В кинокритике, которая по определению является аналитическим способом познания киноявления, всегда важно учитывать совокупность этих элементов. Кинорежиссер И. Таланкин по этому поводу высказывался: «Такое ощущение, что многие критики просто не умеют анализировать кинематографическую структуру. Поэтому рецензия на фильм мало чем отличается от рецензии на театральный спектакль: сюжет такой-то, идея и тема – вот они. <...> Порой поражаешься, как это удается иному критику выделить из фильма его проблемы, идеи, содержание <...> в чистом виде. <...> Хорошо известно, что произведение искусства вне формы не существует, что каждый элемент формы содержателен, что если речь идет о фильме, то смысл, идея, устремленность художника выражаются не только в движении фабулы, а и в монтаже, в цветовом решении, в пластике кадра, в контрапункте звука. Как же можно говорить о картине вне анализа ее глубоко индивидуальной стилистики?» [4, с. 25].

В процессе понимания фильма как художественного системного единства в каждый исторический период были апробированы свои методы. В 1920–30-х гг. популярной была концепция структурно-лингвистического подхода. Авторы этой концепции – представители «Пражского лингвистического кружка» Я. Мукаржовский, В. Матезиус, Н. Трубецкой, В. Скаличка, Й. Вахек, Р. Якобсон – первыми пришли к пониманию языка как системы отношений. Их определение языка как функционального целого, обладающего целевой направленностью, немногим позже представителями ОПОЯЗ Ю. Тыняновым, В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом было экстраполировано на киноязык. В статье «Об основах кино» подчеркивается смысловая и формальная взаимосвязь, соотношение «слов-кадров» как основы ритмической организации кинопространства и киновремени: «Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке. Как это ни странно, но если проводить аналогию кино со словесными искусствами, то единственной законной аналогией будет аналогия кино не с прозой, а с поэзией. “Скачковой” характер кино, роль в нем кадрового единства, смысловое преобразование бытовых объектов (слова в стихе, вещи в кино) – роднят кино и стих» [5, с. 339]. Поэтические аналогии, позволяющие отметить структурированность фильма, подводили к необходимости считаться

с законами внутренней организации кинотекста. Были открыты перспективы в понимании языка как определенной метасистемы, применимой к другим искусствам. Элементы «лингвистического» подхода можно обнаружить в работах кинорежиссера С. Эйзенштейна конца 1920-х гг. Одной из первых попыток систематизации и последовательного изложения особенностей киноязыка явилось исследование англичанина Р. Споттисвуда «Грамматика кино», описывающее средства киновыразительности, изданное в 1935 г. в Лондоне. 1930-е и 1940-е гг. были отмечены стремлением к преодолению известной ограниченности «языкового» подхода к анализу киновыразительности. В классических трудах Р. Арнхейма, Б. Балаша, В. Пудовкина, С. Эйзенштейна отдельные проблемы экранного творчества исследовались более конкретно и углубленно, чем в работах приверженцев «лингвистического» подхода. Детальность рассмотрения некоторых элементов порой препятствовала объединению их в цельную художественно-коммуникативную систему экранного произведения. И хотя «лингвистический» подход ввел в теорию кинопроизводства и практику кинокритики понятие «язык», оно часто подменялось совокупностью языковых приемов, реализуемых при создании фильма. Так, изданная в конце 1950-х гг. и переведенная на русский язык книга французского исследователя М. Мартена «Язык кино» представляет собой систематизированный и описанный перечень приемов, большинство которых основывается на использовании технических средств.

В этот период наиболее востребованной стала теория «бесструктурного экрана», предопределившая и новый подход в кинокритике. Она была изложена в работах З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» и А. Базена «Что такое кино?» и предполагала взгляд на кино как на возможность максимально точно передать «физическую реальность». Появление этой теории было предопределено возникновением неореализма в Италии, деятельностью групп «новая волна» (во Франции), «рассерженные» и «свободное кино» (в Англии). Работы авторов дифференцировали киноязык как минимум на две части: на ту, в которой запечатлевался рукотворный образ, и ту, которая наиболее адекватно передавала действительность, а значит, участвовала в создании «бесструктурного» экранного действия (в кинокритике проявилось в акцентуации имманентного реализма кинематографа).

Впоследствии многие авторы стремились создать новую методологическую систему анализа кино, опираясь на достижения эстетики, семиотики, психологии, социологии, кибернетики. В 1960-е гг. едва ли не всеобъемлющей такой системой была признана семиотика. Семиотическая концепция представляет

собой не единую монолитную рекомендательно-методологическую платформу, а скорее комплекс разных подходов. Один из основателей семиотического познания Ролан Барт предложил вариант «считывания» культурных кодов. Фильм, по мнению исследователя, обладает системой многоуровневых кодов, понимание которых обнаруживает взаимосвязь между авторской идеей и знаками, участвующими в создании образной полифонии произведения. Ключевые понятия Р. Барта «означающее» и «означаемое» предполагали знак, устанавливающий связь с идеей, и собственно саму идею. Справедливо отмечая, что любое произведение киноискусства наполнено многообразным комплексом «означающего» – изобразительные элементы, детали декорации, жесты, слова, паузы, ритм, свет, цвет, музыка, звук и т. д., – он предлагал выявлять взаимодействие этих означающих в общей динамичной структуре фильма, чтобы выйти к пониманию «означаемого». Однако именно это и представляет сложность как для рядового зрителя, так и для критика, одной из задач которого является представление взаимосвязи между «означаемым» и «означающим» и раскрытие через эту взаимосвязь внутреннего смысла. Р. Барт заметил, что уловить все подробности «означающего» не представляется возможным, тем более что, по его мнению, кадр всегда заполняется тем количеством предметов, деталей, которые могут не нести важной смысловой нагрузки, но зато являются необходимыми с точки зрения воспроизведения, запечатления реальности. Автор предложил идею «третьего смысла». Зритель может вывести понимание произведения либо отдельных фрагментов в зону интуиции, ассоциаций, эмоций, переживаний, чувств, возникающих от увиденных «означающих», их взаимосвязи и взаимодействия. Данные категории не связаны с собственно структурой фильма, но всегда возникают как отдельная, зрительская, реальность. Зрительский «третий смысл» – это то, что должен предполагать критик. «Третий смысл иначе структурирует фильм, не подрывая повествовательности. <...> Фильмическое в фильме есть то, что не может быть описано, это представление, которое не может быть представлено» [6, с. 185].

Другой автор семиологической концепции фильма, Жан Митри, писал о важности принципа соединяемости и подвижности всех элементов: «Кинематографический способ выражения подчеркивает значимость *структур* (курсив наш. – Ж. М.), обнаруживая, до какой степени изменение системы влечет за собой изменение составляющих ее элементов» [7, с. 33]. Ж. Митри отмечал, что киноизображение не называет, а показывает предметный мир и именно оно выделяет единичность, особенность, важность любой детали. Все запечатленное на экране обладает свойством оригинального и уникального.

Для кинокритики это означало степень максимального внимания не только к целому, но и к частностям, которые в определенной последовательности и в определенном сочетании могут создавать новое знание, новое понимание и новый уровень выявления заложенного в произведении смысла. О важности значения языковых элементов в кино, которое «всегда более или менее мотивировано и никогда не произвольно», говорил такой известный европейский семиолог, как Кристиан Метц [8, с. 102]. В связи с этим была рассмотрена природа киноконнотаций, которые всегда мотивированы и всегда символичны. По мнению К. Метца, кодифицированные и знаковые «фильмические сочетания» организуют «не только фильмическую коннотацию, но также (и в первую очередь) и денотацию» [8, с. 110]. Анализ языковых особенностей фильма, представленный К. Метцем, открыл новые возможности в понимании онтологической сущности киноизображения. Укрупненный план любого предмета на экране всегда означает наличие полисемантического уровня. Например, главный герой фильма «Солярис», перед тем как отправиться на космическую станцию, долго бродит по лугу, вдоль реки, всматриваясь в дрожащие на прозрачной глубине водоросли. Коннотативный смысл выявляет красоту окружающего земного мира, с которым герою предстоит расстаться. Но одновременно это изображение в сочетании с музыкой Баха открывает и денотативный смысл, раскрывающий состояние персонажа, всю гамму его чувств накануне важного шага. Это не только образ природной красоты, но и образ уникальности и неповторимости всего живого на земле, это и образ, дающий ключ к пониманию характера главного героя.

В русской киносемииологии особого внимания заслуживает теория Юрия Лотмана. Опираясь на лингвоцентристские концепции, Ю. Лотман хоть и описывал элементы языка кино в категориях лингвистики, все же определял этот язык как «упорядоченную коммуникативную знаковую систему», где важная роль в передаче эмоционально-смыслового сообщения отводится автору [9, с. 92]. Ю. Лотман в процесс декодирования кадра вводит понятие закадрового пространства (пространство аллюзий, ассоциаций, зрительского опыта), которое также участвует в стереоскопии «считываемого» смысла. Так же как и К. Метц, Ю. Лотман затрагивал проблему кинематографического кода. Но если французский исследователь говорил о том, что в кино используются готовые культурные коды, то представитель русской киносеміотики имел в виду процесс конструирования новых кодов. Кинокритический опыт подтвердил, что метод Ю. Лотмана применим к анализу любого фильма, в то время как метод К. Метца более подходит к анализу жанрового кино, тяготеющего к стандартам массовой

культуры. У. Эко, внесший заметный вклад в развитие семиотики, ввел понятие «третьего членения кода» как элемента структуры фильма. Наличие «третьего членения», по его мнению, увеличивает смысловую нагрузку киносообщения [10]. В кино всегда есть полисемантические уровни, а значит, всегда возможна множественность интерпретаций.

В семиотических исследованиях были предложены варианты разложения на составляющие визуального объекта. Это стало важным шагом в понимании экранного изображения как совокупности значащих элементов, ни один из которых не является случайным. Однако семантическое значение кадров, равно как и смысловая идея кинопроизведения, раскрывается не столько через знаки или сумму этих кадров, сколько через их соотношение, динамическую совокупность, через взаимодействие друг с другом. В связи с этим стоит вспомнить о методе системно-целостного анализа в кинокритике, основы которого были заложены еще в 1920-х гг. Виктор Шкловский в статьях «О кинематографе», «Семантика кино», «О киноязыке» приходит к выводу: «Кинематограф – искусство смыслового движения» [11, с. 32]. В 1924 г. кинокритик М. Блейман в журнале «Искры» опубликовал статью под характерным для того времени заголовком «Искусство ли кино?», где в качестве главного отличительного свойства кино признавал его способность передавать реальность с помощью кинематографических языковых средств, преобразованных стилизованными приемами в кинообразы, открывающие дополнительные смыслы. Суть первых исследований по вопросам методологии анализа фильма сводилась к тому, что произведение киноискусства должно рассматриваться как эстетическая система, обусловленная единством художественных задач, как конструкция, в которой все элементы находятся во взаимном притяжении и гармоничном соотношении.

К вопросам специфики и практике исследования кинематографа в кинокритике обращались и режиссеры: С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин, братья Васильевы и др. Л. Кулешов, основатель теории и практики монтажа в советском киноискусстве, в работе «Знамя кинематографии», одна из шести частей которой называлась «Сущность искусств кинематографии», предложил принципы анализа художественной целостности фильма: «Актеры хорошо играли, но ведь это искусство театра! Художник великолепно поставил декорации, но ведь это искусство художника! Оператор хорошо снял ленту, но это умение оператора! Наконец, занимательность сюжета, но это искусство литератора!.. Нельзя написать какой-нибудь цвет, не сопоставляя его с другими. Только два цвета, взаимоотношения их между собой могут звучать как определенное сочетание. <...> То же самое и в кинематографе: в сочетании заснятых кусков важна зависимость

<...> и эта зависимость больше всего впечатляет публику» [12, с. 91–94]. Всеволод Пудовкин выдвигал идею «исчерпывающей критики», где помимо анализа взаимосвязанных элементов важно определить место кинопроизведения в «перспективном ряду» кинематографии. Обозначенный В. Пудовкиным тезис впоследствии предопределил один из векторов системно-целостного анализа, а именно представление контекста – художественного, социокультурного, исторического. В 1945 г. вышел первый номер возобновленного после войны специализированного журнала «Искусство кино», для которого Сергей Эйзенштейн написал статью «Крупным планом», где обосновал три методологических подхода в кинокритике. «Общий» и «средний» планы кинокритики, по С. Эйзенштейну, – это авторское размышление по поводу тематическо-смыслового содержания произведения. «Крупный план» – это «призма пристального анализа», в ходе которого рассматривается совокупность художественных элементов.

В 1970-х гг. в журнале «Искусство кино» прошла дискуссия по методологическим проблемам кинокритики, где вновь был поставлен вопрос о необходимости целостного анализа фильма. Тема получила развитие в трудах кинокритиков. Например, Е. Левин в монографии «О художественном единстве фильма», исходя из того, что всякий фильм – система (но с учетом того, что не всякая система может быть целостностью), поставил вопрос о целесообразности анализа целостности в любой системе.

Система переходит в целостность при необходимой упорядоченности элементов. Обнаружение целостности предполагает определение высокого художественного качества фильма. По сути, классические и современные произведения, обладающие содержательно-формальной завершенностью, вызывающие «эффект присутствия» и чувство эстетического сопереживания, как правило, созданы по законам взаимообусловленности, «подогнанности» всех элементов, образующих нерасторжимое целое, но это качество не является определяющим для массы других фильмов. Метод системно-целостного анализа, предполагающий анализ внутрисистемной целостности фильма, стал востребованным в кинокритике в 1970–80-х гг. Однако этот же метод предполагает и включенность в аналитическую канву кинокритического рассмотрения такого внешнего фактора, как социокультурный контекст, сопутствующий появлению произведения.

В современной кинокритике не всегда сохраняются все необходимые позиции семиотического, структурного или системно-целостного анализа. Тем не менее совершенно очевидно, что киномысль XX в. заметно повлияла на формирование аналитического киноинструментария. Теоретические основания в понимании природы кинообразности и поиск методологических подходов для анализа особенностей киноискусства, обозначившиеся в XX в., предопределили многообразие кинокритических подходов в представлении фильма в современных средствах массовой информации.

Библиографические ссылки

1. Короченский А. П. Медиакритика в теории и практике журналистики : дис. д-ра филол. наук : 10.01.10. СПб., 2003.
2. Кинематограф в зеркале критики // Сов. культура. 1987. 5 марта. С. 5.
3. Кино 80-х: размышления в пути // Сов. культура. 1988. 25 июня. С. 4.
4. Таланкин И. Товарищ критик // Искусство кино. 1983. № 4. С. 25–27.
5. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
6. Барт Р. Третий смысл // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1985. С. 176–189.
7. Митри Ж. Визуальные структуры и семиология фильма // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1985. С. 33–45.
8. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1985. С. 102–134.
9. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
10. Эко У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана / под ред. К. Э. Разлогова. М., 1985. С. 79–102.
11. Шкловский В. За 60 лет. М., 1985.
12. Кулешов Л. В. Кинематографическое наследие. Статьи, материалы. М., 1979.

References

1. Korochenskii A. P. Mediakritika v teorii i praktike zhurnalistiki : dissertatsiya doktora filol. nauk : 10.01.10. Saint Petersburg, 2003 (in Russ.).
2. Kinematograf v zerkale kritiki. Sov. kul'tura. 1987. 5 March. P. 5 (in Russ.).
3. Kino 80-kh: razmyshleniya v puti. Sov. kul'tura. 1988. 25 June. P. 4 (in Russ.).
4. Talankin I. Tovarisshch kritik. Iskustv. kino. 1983. No. 4. P. 25–27 (in Russ.).
5. Tynyanov Y. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977 (in Russ.).

6. Bart R. Tretii smysl [The third meaning]. *Str. fil'ma. Nek. probl. anal. proizved. ekrana*. Moscow, 1985. P. 176–189 (in Russ.).
7. Mitri Zh. Vizual'nye struktury i semiologiya fil'ma [Visual structure and semiology of film]. *Str. fil'ma. Nek. probl. anal. proizved. ekrana*. Moscow, 1985. P. 33–45 (in Russ.).
8. Metts K. Problemy denotatsii v khudozhestvennom fil'me [Problems of denotation in the fiction film]. *Str. fil'ma. Nek. probl. anal. proizved. ekrana*. Moscow, 1985. P. 102–134 (in Russ.).
9. Lotman Y. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Tallinn, 1973 (in Russ.).
10. Eko U. O chleneniyakh kinematograficheskogo koda [About the articulations of the cinematic code]. *Str. fil'ma. Nek. probl. anal. proizved. ekrana*. Moscow, 1985. P. 79–102 (in Russ.).
11. Shklovskii V. Za 60 let. Moscow, 1985 (in Russ.).
12. Kuleshov L. V. Kinematograficheskoe nasledie. Stat'i, materialy. Moscow, 1979 (in Russ.).

Статья поступила в редколлегию 27.12.2016.
Received by editorial board 27.12.2016.