



ТЕОРИЯ І ІСТОРІЯ МАСТАЦТВА

Н. А. АГАФОНОВА

КОМПАРАТИВНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ РАКУРС

Статья посвящена методологическим проблемам компаративного искусствоведения – научного направления, изучающего в сравнении художественные объекты и системы. Это могут быть сопоставительный анализ как ряда произведений (одного или разных видов искусств), так и выявление главных векторов интегральной модификации современного мирового искусства. Автор предлагает четыре параметра общей методологической стратегии в сфере компаративного искусствоведения: а) единицы (“семейства” искусств, художественные стили и отдельные произведения); б) виды (диахронное и синхронное, внутреннее и внешнее, микро- и макросравнение); в) уровни (начальный, средний, верхний); г) способы (нормативный и функциональный) сравнения. В качестве конкретного примера применения компаративного анализа рассматривается сфера кинематографа, обладающего широкой номенклатурой компаративного соположения.

В последние годы в искусствоведческой науке отчетливо выразилась тенденция к интеграции: стремление перейти от частных, “внутренних” проблем отдельных отраслей (музыковедение, театроведение, киноведение и пр.) к изучению типологических свойств и системообразующих факторов в разрезе целых “семейств” и групп искусств – традиционных, техногенных, синтетических, экранных, медийных и др. Это связано, в первую очередь, со спецификой развития современного искусства (тяготение к синтетизму и синкретизму, актуализация новой художественной практики – хеппенинг, перформанс, инсталляция и др.). Исследовать такие эстетические явления, которые ранее не охватывались искусствоведческой наукой, и вместе с тем взглянуть под новым углом зрения на ряд традиционных проблем искусствоведения помогает компаративистика.

Comparative (с лат. comparativus – сравнительный) метод является одним из важнейших при изучении явлений. Он привлекал к себе внимание и античных философов, и мыслителей нового времени. Общеизвестным сравнительный метод стал в XIX в. Ныне он широко применяется в естествознании, социологии, языкознании, правоведении. Однако в отечественной гуманитаристике (в отличие, например, от англо- или польскоязычной) сам термин “компаративный” лишь недавно приобрел общеупотребительный характер наравне с распространенным – “сравнительный”. При этом важно подчеркнуть, что *компаративизм как метод научного анализа* фундаментально разработан лишь в юридической науке [9; 10]. Так, венгерский правовед Золтан Петери обозначает три главных этапа процесса сравнения:

1) точное определение соотносимости сравниваемых объектов (иными словами, нахождение критерия сравнения – *tertium comparationis*, который делает сопоставление уместным и оправданным, а не произвольным);

2) выявление сходства и различий между изучаемыми феноменами на базе критерия сравнения;

3) на основе выявленного сходства и различий:

– определение существенных признаков изучаемого явления и, исходя из этого, определение понятия о нем,

– прогнозирование тенденций его развития,

– классификация конкретных форм, в которых это явление обнаруживается [4, с. 81].

В искусствоведении компаративистика как научное направление только складывается. Поэтому здесь идеи сравнительного анализа носят разрозненный характер и присутствуют в научных трудах как оговорки или уточнения по поводу перспективных тем исследования. Например, Ю. Лотман в “Тезисах к семиотическому изучению культур” высказывает мысль об изучении соотношения фильмов А. Вайды с традицией польского барокко [1, с. 509]. А музыковед И. Хангельдиева в своей монографии указывает на необходимость и плодотворность более глубокой проработки функциональных особенностей взаимодействия музыки, театра, кино и телевидения [8]. Специальные же публикации в этой сфере пока единичны. Так, русский критик В. Стасов еще в XIX в. одну из своих статей посвятил сравнительному анализу творчества художника Перова и композитора Мусоргского [8, с. 17]. В белорусском искусствоведении в направлении компаративизма активно работает профессор В. Прокопцова [5].

В целом же наука об искусстве пока только “нащупывает” принципы и приемы компаративного анализа. В данной статье мы посредством научной экстраполяции попытаемся адаптировать к искусствоведению теоретические разработки правоведения в области методологии компаративного исследования [6], чтобы задать некоторые общие координаты трудоемкой процедуре сравнения.

Понятие “компаративный метод”, т.е. способ познания искусства, не тождественен понятию “компаративное искусствоведение” – научному направлению, изучающему в сопоставлении художественные объекты и системы. Сравнительное искусствоведение должно базироваться на теоретически и методически обоснованном применении компаративного метода в качестве базового частнонаучного способа исследования. Без него результативность сравнения вряд ли окажется плодотворной, ибо зависит не столько от количества и фактической верности отдельных сопоставлений, сколько от их корректности и строгой соподчиненности в решении основной исследовательской задачи. Это могут быть сопоставительный анализ как ряда произведений (одного или разных видов искусства), так и выявление главных векторов интегральной модификации современного мирового искусства.

Предлагаемая методологическая стратегия в сфере компаративного искусствоведения базируется на четырех условиях.

Во-первых, выделим возможные *единицы сравнения*. Таковыми, на наш взгляд, могут являться виды искусства (изобразительное, музыкальное, кинематографическое и пр.), “семейства” искусств (синтетических, сценических, техногенных, экранных, медийных и иных), художественные течения и стили, системы выразительных средств и, наконец, отдельные произведения искусства.

Во-вторых, разграничим *основные виды сравнений* по признаку диалектических пар:

- диахронное и синхронное сравнение,
- внутреннее и внешнее сравнение,
- микро- и макросравнение.

Диахронный (от греч. *dia* – через, сквозь + *chronos* – время) характер может приобретать сравнение, когда следует установить историческую последовательность развития того или иного художественного направления либо стиля: от его прото-(предтечи) через основные этапы формирования, вызревания и “затвердевания” главных эстетических компонентов до многообразного их варьирования в постфазе. Диахронное сравнение устанавливает “горизонтальный срез” изучаемого соположения.

Синхронный (от греч. *synchronos* – одновременный) характер приобретает сравнение, когда в рамках конкретного художественного направления (или стиля) сопоставляются единовременные проявления его доминантных эстетических признаков в разных странах, национальных культурах или видах искусства. Синхронное сравнение устанавливает вертикальный срез изучаемого соположения.

Для сравнительного исследования не имеет принципиального значения, сколько художественных систем оно охватывает. Для сопоставления может быть избрана своя национальная культура и какая-либо одна иностранная (например, белорусская и литовская, белорусская и украинская, белорусская и российская, белорусская и польская и

пр.). Или можно, оттолкнувшись от двух систем, продвигаться в направлении охвата целого их ряда в масштабе региона, континента (белорусская и славянская, белорусская и восточно-европейская и пр.). Такой вид сравнения является *внешним*. Им оперирует компаративист также при изучении морфологии искусства, межвидового взаимопроникновения выразительных средств, универсальных слагаемых поэтики художественных произведений (повествовательность, мелодизм, изобразительность, ритм). Внешний характер имеет сравнение и при исследовании семантики искусства – сквозных тем, сюжетов, персонажей, константности или амбивалентности их значений в зависимости от эпохи, художественного стиля и авторской интерпретации.

Внутреннее сравнение отличается по своему предмету и целям. В сфере искусствоведения к внутренним сравнениям можно отнести исследование творчества одного автора (художника, композитора, режиссера). В таком случае сопоставлению подвергаются его произведения с целью выявления стилеобразующих компонентов авторской образной системы. Более крупный масштаб предполагает сопоставительная идентификация художественных слагаемых так называемого большого стиля (готика, барокко, классицизм, постмодернизм и пр.) в одном или нескольких видах искусства. Однако при этом сравнение по-прежнему остается внутренним, поскольку в любом случае научный поиск ведется в рамках одной “эстетической единицы” (авторского или художественного стиля).

Сопоставление в компаративистике может быть достаточно локальным, т.е. ограничиваться конкретным произведением. Тогда оно определяется как *микросравнение*. Например, исследование архитектоники конкретного фильма в сравнении с определенной музыкальной формой (сонатным аллегро, рондо, фугой и пр.).

Макросравнение соответственно предусматривает более крупный масштаб. Обычно это сопоставление в рамках художественной эпохи либо философско-эстетических концепций Востока и Запада.

Исходя из вышеизложенного заметим, что три видовые пары сравнений органично связаны между собой как в прямой, так и в обратной зависимости. Например, диахронное сопоставление может являться внешним и макросравнением. Синхронное – корреспондирует и с внешним, и с внутренним, с микро- и макросравнением.

В-третьих, обозначим *уровни сравнения* в зависимости от объекта исследования. *Начальный* уровень, как правило, ограничен микросравнением. Компаративист в таком случае выявляет и систематизирует интересующий его эмпирико-художественный материал (ряд произведений одного автора, одной школы в рамках одного вида искусства). *Средний* уровень – это сопоставление отраслевого масштаба (виды искусств, художественные течения и т.д.). *Верхний* уровень (макросравнение) подразумевает компаративный анализ художественных систем в целостном виде с учетом процесса их формирования и функционирования (например, художественной культуры какой-либо страны или крупного исторического периода, или – “семейства” искусств).

В-четвертых, дифференцируем *способы сравнения*: нормативный; функциональный.

При *нормативном сравнении* отправным пунктом являются сходные по тематике, жанру или первоисточнику произведения (например, несколько экранизаций или инсценизаций одного и того же романа, пьесы, оперы, балета и т. п.). В таком случае компаративист неизбежно будет отталкиваться от семиотического анализа текста первоисточника. Нормативное сравнение может применяться и при сопоставлении видов искусств, принадлежащих к одному “семейству” (театр и кино как синтетические, телевидение и кино как экранные и др.). Следует отметить, что нормативное сравнение способно коренным образом изменить традиционный взгляд на проблему. К примеру, грамотно выполненное сопоставление, вопреки распространенному мнению, устанавливает между театром и кино как видами искусства не меньше различий, чем между кино и музыкой.

Функциональное сравнение является наиболее привлекательным в методологическом инструментарии современной компаративистики. Оно позволяет считать сравнимыми такие свойства (средства), которые решают сходную художественную задачу едва ли не в диаметрально противоположных сферах. Например, цвет в визуализированной статичной живописи и звук в абстрактной динамичной музыке (музыкальный колорит) [5].

Сегодня в гуманитарной науке очевидна тенденция соединения сравнительного метода со структурно-функциональным анализом. Именно такой подход, на наш взгляд, чрезвычайно продуктивен в компаративном искусствоведении, ибо позволяет понять процессы трансформации различных художественных структур и систем – от конкретного произведения до целого “семейства” искусств.

В данной статье мы актуализируем один из наиболее сложных и небесспорных вариантов компаративного анализа – рассмотрение фильма через призму музыкальной формы (сонатного аллегро, рондо, вариации, фуги и др.). Критерием сравнения (*tertium comparationis*) в таком случае выступает композиция (способ построения) кинематографического и музыкального произведения в ее структурной конфигурации и процессуальном развертывании. По предложенной выше типологии такое сопоставление будет функциональным, внутренним микросравнением начального уровня.

Музыкальное искусство, оперируя чистой абстракцией – звуковой образностью, нуждается в чрезвычайно жесткой форме построения и систематизации всех слагаемых этих образов. С другой стороны, музыкальная форма – это аналог драматургической композиции. Здесь темы (партии, голоса), как и персонажи фильма, конфликтуют, резонируют, противостоят, проходя фазы экспозиции, развития и разрешения.

Киноискусство изъясняется синтетическим аудиовизуальным языком, оперируя как весьма конкретными (фотографическими), так абстрактно-символическими образами. Иными словами, палитра выразительных возможностей кинематографа гораздо шире, равно как и индекс сопоставимости со всеми внеэкранными видами искусства. “Кино проверяется, испытывается только литературой, живописью, классической музыкальной формой”, – утверждает ведущий российский режиссер А. Сокуров [7].

Проблема соотношения аудиовизуальной пластики кинопроизведения и музыкальной формы время от времени поднимается исследователями специфики экранного искусства. Более того, выдающиеся режиссеры И. Бергман, А. Куросава неоднократно декларировали подобный подход при создании своих фильмов. Еще в период немого кинематографа постановщики пытались подчинить изобразительное решение своих лент законам музыкальной формы. Например, В. Пудовкин и А. Зархи «следовали правилам композиции сонаты при организации материала фильма “Мать”:

Аллегро: первая и вторая части (кабак, сцена в доме, фабрика, стачка, погоня).

Адажио: третья часть (смерть отца, оплакивание, сцена между матерью и сыном).

Аллегро: четвертая и пятая части (полиция, обыск, предательство, арест, суд, тюрьма).

Престо: шестая и седьмая части (весенняя оттепель, демонстрации, смерть сына и матери)» [3, с. 240–241].

Структура чаплинской “Золотой лихорадки” также, согласно анализу Б. М. Гаспарова, подчинена законам сонатной формы [2, с. 149].

Освоение звукозаписи побудило авторов фильмов взяться за создание целостной звукозрительной формы. Так, С. Эйзенштейн вместе с С. Прокофьевым, стремясь создать архитектуру “Александра Невского” по аналогии с симфонической конструкцией, изучали «соотношение изобразительных и музыкальных компонентов, терпеливо дожидаясь того момента, когда какие-то элементы из одного ряда начнут внезапно соответствовать каким-то элементам из другого ряда. Фактура предмета или пейзажа и тембр музыкального пассажа; потенциальная ритмическая возможность, в которой можно сопоставить ряд крупных планов в соответствии с ритмическим рисунком другого музыкального пассажа; рационально невыразимая “внутренняя созвучность” какого-то куска музыки какому-то куску изображения и т. д.» [3, с. 241].

Однако фильм “Александр Невский” производит, скорее, впечатление оперы, чем симфонии. “Изобразительные и музыкальные гармонии разработаны в нем более полно, чем динамическое взаимодействие между кинематографическими образами, звуками и человеческой речью” [3, с. 242].

Еще один пример воплощения музыкальной формы в кинопроизведении связан с фильмом Ф. Феллини “Репетиция оркестра”. Попытку рассмотреть эту ленту через призму сонатного *allegro* предпринял Ю. Лотман в статье “Репетиция оркестра в разваливающемся мире” [2]. Однако автор довольно быстро уклонился от поставленной цели и занялся семиотическим анализом образов.

Строго говоря, анализ кинопроизведения с точки зрения воплощения в нем приемов музыкального искусства, изредка предпринимаемый исследователями, не отличается жесткостью подхода и обычно сводится к выявлению отдельных черт музыкальности в художественной партитуре фильма. Что же касается нахождения принципов той или иной музыкальной формы в кинофильме, то, как правило, авторы ограничиваются описанием адекватности структуры (композиции) с опорой лишь на фабульное основание. При этом в стороне от компаративного ракурса остаются процесс развертывания и характер трансформации главных и побочных тем экранного произведения в полновесном единстве их сюжетного, визуального, звукового и метафорического воплощения. Значимые результаты компаративного анализа фильма через его сопоставление с музыкальной формой (“Небо над Берлином” В. Ведерса как прелюдия и fuga; “Земля” А. Довженко как рондо; “Беги, Лола, беги” Т. Тиквера как вариация и т.д.) возможны лишь в случае последовательного, согласованного во всех своих звеньях применения сравнительного метода.

Таким образом, компаративистика базируется на том, что различные единицы сравнения содержат сходные элементы (сравнимые признаки), а также на том, что в одноплановых художественных системах могут быть обнаружены ранее не замеченные или недооцененные различия. Методологическое основание компаративного искусствознания можно очертить четырьмя главными параметрами: единицы, виды, уровни и способы сравнения. Сравнение, являясь универсальным инструментарием научного исследования, способствует определению общего, особенного и единичного в системе искусства. Наиболее широкую номенклатуру компаративного соположения частного и общего характера имеет кинематограф наряду с иными синтетическими видами.

Очевидно, что применение сравнительного метода требует от компаративиста широких знаний в области изобразительного, музыкального, театрального, кинематографического и других искусств.

1. Лотман, Ю. Тезисы к семиотическому изучению культур / Ю. Лотман // Семиосфера / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб., 2004. – С. 504–525.
2. Лотман, Ю. Репетиция оркестра в разваливающемся мире / Ю. Лотман // Киноведческие записки. – 1992. – №15. – С. 145–164.
3. Лоусон, Д. Г. Фильм – творческий процесс / Д. Г. Лоусон / пер. с англ. И. Г. Эпштейн, предисловие С. И. Юткевича. – М.: Искусство, 1965. – 468 с.
4. Петери, З. Задачи и методы сравнительного правоведения / З. Петери // Сравнительное правоведение. Серия: логика и методология науки: сб. статей / сост., редакция и вступ. статья В. А. Туманова. – М.: Прогресс, 1978. – С. 76–90.
5. Пракапцова, В. П. Кампаратывізм у мастацтве: дыялог колеру і гуку / В. П. Пракапцова // Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў. – 2005. – № 5. – С. 31–38.
6. Саидов, А. Х. Сравнительное правоведение (основные правовые системы современности) / А. Х. Саидов / под. ред. В. А. Туманова. – М.: Юристъ, 2000. – 448 с.
7. Сокуров, А. “Я из своей жизни сотворил полет” / А. Сокуров // Известия. 2002. – 28 ноября.
8. Хангельдиева, И. Г. Музыка: театр, кино, телевидение / И. Г. Хангельдиева. – М.: Сов. композитор, 1991. – 156 с.
9. *Comparative Legal Traditions. Second Edition* By Glendon M. A., Gordon M. W., Osakwe Ch. – West Publishing Co., St. PAUL, MINN., 1994. – 772 p.
10. Tokarchyk, R. Komparatystyka prawnicza. Wydanie VII rozszerzone. – Kraków: Zakamysze, 2002. – 315 s.