

Жук А.А., студ. гр. 406 ФК и СКД
БГУ культуры и искусств
Научный руководитель – Прокопцова В.П.,
докт. искусствоведения, профессор

КОМПАРАТИВИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МЫШЛЕНИИ АВТОРА

На современном этапе развития искусствоведения все чаще проявляется тенденция к компаративному (сравнительному) методу при анализе разнообразных художественных явлений. При этом важно подчеркнуть, что как научное направление компаративистика в искусствоведении только начинает складываться, что в свою очередь расширяет возможности анализа художественных явлений и средств их осмысления. Разрабатывая систему принципов, на основе которой могут производиться сопоставления, искусствовед Прокопцова В.П., выделяет следующие уровни сравнения: теоретический, понятийный, терминологический, структурный, а так же анализ с позиции средств выразительности и мышления автора. В нашем исследовании мы остановимся лишь на разработке понятия компаративизма в художественном мышлении автора на примере кинематографа.

Художественное мышление автора по своей сути характеризуется многогранностью проявления творческих возможностей и устремлений. Поскольку в искусствоведении на данном этапе не существует общепринятого определения понятия «компаративного мышления автора», видится возможным определить его следующим образом.

Компаративное мышление автора – это способность творца при создании произведения одного вида искусства использовать принципы, приёмы и средства выразительности, свойственные другим видам искусств, что в свою очередь способствует и обуславливает становление и развитие индивидуальной, характерной только для определенного автора, стилистической манеры.

Создавая то или иное произведение искусства, у художника рождается замысел, который он и стремится воплотить в своем творении. В зависимости от того, насколько многогранно и разносторонне развита личность автора, насколько он способен оперировать различными художественными приемами, средствами, и зависит конечный результат. В этом смысле можно говорить о компаративистике в художественном мышлении автора. Так, в киноискусстве может проявляться театральность, изобразительность, музыкальность в мышлении автора.

Театральность мышления автора в киноискусстве — это творческая деятельность того или иного кинорежиссера, определяющая весь художественный строй фильма, что отражается в использовании театральных приёмов, а так же в сознательном подчёркивании характерных средств сценической выразительности.

В театральной практике существуют следующие приемы: импровизация, гротеск, пантомима, условность, использование маски. Так, например, в конце 50-х годов XX века прием импровизации в киноискусстве стал одним из объединяющих принципов кинорежиссеров французской «новой волны». Использование приема импровизации наиболее ярко проявилось в творчестве представителя данного течения Ж.-Л. Годара. В фильме «На последнем дыхании» (1959) сценарий сочинялся непосредственно в начале съемочного дня, а диалог актёрам приходилось импровизировать по ходу съёмок.

Театральность мышления кинорежиссера так же проявляется в сознательном применении в своих лентах средств выразительности характерных для театра. Это реализуется в особой постановке мизансцен, использовании декораций, грима, костюмов, освещения. Наиболее показательным кинорежиссером, претворившим в своем творчестве, как принципы, так и средства театральной выразительности является Акира Куросава. В своих картинах режиссер использует традиционные театральные принципы и средства сценической выразительности характерные для японского театра Но. Грим персонажей соответствует характеру масок театра

Но, походка – определяется специфическим ритуальным шагом. Предпочтение отдается общему плану, позволяющее охватить композицию в целом [1, с 139].

Изобразительность мышления автора в кинематографе выражается в использовании особого колорита, цвета, света, выстраивании композиции таким же образом, как при написании живописного полотна.

Так, английского режиссера Питера Гринуэя очень часто называют «маэстро кинематографической живописи». Творческому стилю режиссера свойственна тщательная проработка каждого кадра, которые он выстраивает по законам живописной композиции, используя насыщенные цвета, а каждый предмет несет в себе особую символическую нагрузку. Например, начальные кадры фильма «Отсчет утопленников» (1988) рождают ассоциации с полотнами П. Рубенса и натюрморты Ф. Снейдерса. А в фильме «Повар, вор, его жена и ее любовник» (1989), каждому помещению, в котором находятся главные герои, соответствует определенный цвет, заполняющий все пространство композиции (кухню в ресторане заполняет зеленый цвет, обеденный зал наполняет насыщенный красный цвет и т.д.). В ресторане, где происходит основное действие картины, в обеденном зале на стене висит картина голландского художника Ф. Халса «Банкет офицеров гражданской гвардии Святого Георгия», режиссер композиционно выстраивает кадр, располагая героев фильма, точно таким же образом как изображено на картине.

Так же одним из режиссеров, который успешно, как и П. Гринуэй, занимался живописью и одновременно снимал фильмы, стал Сергей Параджанов. Его творческому подходу с позиции изобразительности свойственны плоскостность, коллажность, декоративность, особый колорит и цвет при выстраивании композиции кадра и создании фильмов, а так же использование особой системы символов. Особенно ярко эти тенденции отразились в фильме «Цвет граната» (1969). Так, в этой картине С. Параджанов, для которого цвет имеет не только активное семантическое

значение, использует вариации – цветовые (к примеру, в сцене с разноцветными кружевами, которые плетет Анна), композиционные (варьирование одной и той же мизансцены), орнаментальные (вращение куклы-маятника), и предметно-знаковые (Поэт, аллегорически, через символически значимые предметы, говорит о своей любви к Анне) [3]. Применение в фильме варьированного повтора позволяет в тоже время говорить и о музыкальности мышления автора. Музыкальность мышления автора можно рассматривать с позиции формы, фактуры, динамического строя фильма.

Так, по аналогии с музыкой фактурное развитие в «Цвете граната» С. Параджанова пребывает в постоянной неустойчивости, поскольку режиссер использует фактуру как одно из средств динамизации формы. Компоновка кадров в его фильмах может быть проанализирована через призму музыкальной фактуры. В экспозиционных эпизодах С. Параджанов предпочитает использовать тип мелодической фактуры, позволяющей индивидуализировать отдельные линии образных или предметных рядов, переключая внимание зрителя с одной на другую. Как отмечает исследователь С. Саркисян, полифонические и гармонические типы фактур, используемые для развития и разработки материала, являются наиболее излюбленными для С. Параджанова. Иллюстрацией к сказанному могут служить сцены из монастырской жизни, где четко разделены мелодически солирующая (Поэт) и гармонически аккомпанирующая (монахи, прихожане церкви) функции [3].

Таким образом, компаративное мышление автора, путем заимствования языковых структур из различных видов искусства, позволяет расширить границы выразительных средств художественных произведений. В зависимости от уровня его развития происходит реализация индивидуальной стилистической манеры автора.

Список использованной литературы:

1. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов /Н.А. Агафонова. – Минск: Тессей, 2005. – 192 с.
2. Прокопцова, В.П. Компаративное искусствоведение: историко-теоретическое обоснование / В.П. Прокопцова // Вести Белорусской государственной академии искусств. – Минск, 2007. – № 10. – С. 70–76.
3. Саркисян, С. Цветной слух Сергея Параджанова / С. Саркисян // Искусство кино. – 1995. – № 8. – С. 58–70.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ