

ІЕРАРХІЯ ПАДЫХОДАЎ ДА ДАСЛЕДАВАННЯ АЎДЫЎВІЗУАЛЬНАГА ТВОРА

Гранічная выразнасць тлумачэнняў і празрыстасць аргументацыі адрозніваюць шматлікіх тэарэтыкаў кіно старой школы. С.С.Гінзбург, адзін з класікаў кіназнаўства, у аўтарскай прадмове да “Нарысаў тэорыі кіно” [1] пералічвае апрабаваныя падыходы да вывучэння мастацтва:

першы абавязак на даследаванні вопыту майстроў і на гісторыю стварэння твораў, з яго дапамогай можна пранікнуць у складаныя заканамернасці творчага працэсу;

другі грунтуецца на непасрэдным аналізе саміх твораў, што дазваляе вызначыць прыроду і адметныя выразныя сродкі твораў розных відаў і жанраў;

трэці заключаецца ў вывучэнні ўзаемадзеяння кінатворца і яго гледача, што дапамагае закласці аснову для класіфікацыі сацыяльна-псіхалагічных фактараў кінаўспрымання.

Сёння тры пералічаныя вышэй падыходы зусім не ўстарэлі, а іх пералік нават не папоўніўся новымі. Значыць, яны былі вызначаны дакладна. А паслядоўнасць, у якой аўтар пералічвае іх чытачу? Ці выпадковая яна, ці, наадварот, прадумана? Важныя толькі самі падыходы, іх змест, а можа істотную ролю адыгрываюць таксама іх іерархія і комплекснасць?

Відавочна, што логіка пераліку падыходаў да даследавання кінамастацтва паўтарае паслядоўнасць асноўных этапаў жыццёвага цыкла фільма, хай вельмі спецыфічнага, але ўсё ж тавару, ці прадукту, якому таксама ўласцівыя фазы ад узнікнення задумы да утылізацыі.

Першы падыход накіраваны на аналіз працэсаў творча-вытворчага цыкла. Храналагічна падзеі творча-вытворчай стадыі адбываюцца раней за іншыя; на гэтым этапе твор набывае менавіта тыя ўласцівасці і адметныя асаблівасці, якія прадвызначаюць яго твар і далейшы лёс. Іншымі словамі, толькі падрабязна ўнікаючы ў акалічнасці стварэння твора, можна інтэлектуальна змадэліраваць умовы (абавязкова ўключаючы сацыяльныя, эканамічныя і псіхалагічныя аспекты), у якіх знаходзіўся аўтар; хай не пранікнуць, але хаця б наблізіцца да разумення асаблівасцей яго творчай лабараторыі.

Пра важнасць гэтай фазы даследавання лішні раз гаварыць няма неабходнасці: мы заўсёды прагнем сустрэчы з Аўтарам, жадаем убачыць “утоены малюнак” таго чалавека, які змадэліраваў новы, ні на што не падобны мастацкі свет [5].

Застаецца дадаць, што гэты метада даследавання характарызуецца пластычнасцю і дынамікай. З аднаго боку, працэс творчай працы над фільмам мае значную працягласць у часе, а з другога, шматлікія важныя акалічнасці, якія аказваюць прамы, часам вырашальны ўплыў на вынікі творчасці, могуць заставацца доўгі час невядомымі.

Другі падыход канцэнтруецца на аналізе саміх твораў. Гэты падыход даволі старажытны: любы аналіз нярэдка пачынаецца з падрабязнага апісання “прадукту”. Мяркуем, што не памылімся, калі скажам, што названы падыход і самы распаўсюджаны ў кіназнаўстве, асабліва ўпадабаны спецыялістамі, якія пачынаюць. Ён дазваляе адносна лёгка і хутка – паколькі працягласць аднаразовага прагляду кінатворца заўсёды дыскрэтная – атрымаць максімум фактычных звестак для рознага роду параўнанняў, супастаўленняў, ацэнак. У ліку арганічна ўласцівых гэтаму падыходу недахопаў варта назваць тое, што ён правакуе апісальнасць; абвастрае не інтэлектуалізм, не навуковае прадбачанне, не схільнасць да аналізу, а больш назіральнасць і памяць.

Тым не менш з цягам часу гэты падыход узбагачаецца метадалагічна. Нароўні з прынцыпамі эстэтычнага і кантэнт-аналізу пачынае выкарыстоўвацца аксіялагічны і структурна-функцыянальны інструментарый, асабліва пры аналізе асобных твораў і індывідуальнай творчасці майстроў [2].

Але ці так ужо бяспрэчная каштоўнасць неабмежавана шырокага назапашвання вербальных апісанняў, асабліва ў тых выпадках, калі гаворка ідзе не пра фізічна згубленыя фільмы, а пра даступныя для прагляду стужкі?

Нічым не рэгулюемае павелічэнне ліку і аб’ёму апісанняў не падобна на рост жывога арганізма, які заўсёды захоўвае сваю форму, сам вызначае свае межы. Гэта пашырэнне больш падобна на рост крышталя ці дыфузію газу, што будучь пашырацца да таго часу, пакуль гэты механістычны працэс не абмяжуецца вонкавымі перашкодамі.

Яшчэ адна асаблівасць другога метаду: ён досыць статычны. З аднаго боку знаходзіцца глядач-даследчык, з другога – на экране

праекцыйнае адлюстраванне матэрыяльнага кінатвора. Пад статычнасцю маецца на ўвазе адносная нязменнасць умоў: з фільмакопіяй, калі выключыць хіміка-фізічныя працэсы старэння, змен не адбываецца.

А ці адбываюцца з цягам часу змены ў характары ўспрымання ў глядача? Так, не вельмі хутка, але чалавек мяняецца: адбываецца назапашванне вопыту, ведаў. Увесь час карэкціруюцца яго густы, перавагі; удаस्कанальваюцца рэцэптары, адказныя за навык, названы “мастацтвам бачыць”, развіваюцца спрактыкаванасць, сацыяльная пільнасць і інш. [3]. Гэтыя зменлівыя сацыяльна-псіхалагічныя фактары ўспрымання, якія вызначаюць характар узаемадзеяння экраннага твора і глядача, і складаюць асноўны змест трэцяга падыходу да вывучэння феномена кіно.

Выснова відавочна: тром асноўным падыходам да вывучэння кінематографа ўласцівая пэўная іерархічнасць:

першы падыход найбольш універсальны, гнуткі і дынамічны;

другі і трэці падыходы – значна вузейшыя, статычныя і залежныя ад першага, што, зрэшты, не змяншае іх правапрымяняльнасці і карыснасці.

Галоўны падыход, з дапамогай якога даследуюцца заканамернасці творчага кінапрацэсу, звязаны з разнастайнымі акалічнасцямі рэальнай вытворчасці [4]. Творчыя працэсы могуць развівацца толькі ва унікальным асяроддзі, уласцівым гэтаму асабліваму віду тэхнічнай творчасці. Паколькі кінематографічная спецыфіка неаддзельная ад яго тэхнічнай сутнасці, яна можа трансфармавацца толькі разам з тымі зменамі, якія датычаць тэхналогіі кінавытворчасці [5].

Разам з тым кінаіндустрыя, на жаль, адначасова спараджае мноства фактараў, што негатыўна ўздзейнічаюць на творчы працэс. Прафесіяналізм паточнай вытворчасці выклікае цэлы шэраг іманентна ўласцівых яму заган. Аднак існаванне якога-небудзь асэнсаванага кінапрацэсу ў адсутнасці кінаіндустрыі ў любой з магчымых формаў – нонсэнс.

Шматаспектнасць феномена “творчасць – вытворчасць” [6] не толькі дазваляе, але настойліва патрабуе ўводзіць у праблемнае даследчае поле *новыя і новыя бакі кінематографа як працэсу і кінатвора як прадмета*.

Тыпалагічна ўзаемазлучаныя грані творча-вытворчых акалічнасцей, усе іх сучасныя мадыфікацыі і з’яўляюцца тымі важнымі

фактарамі, якія аказваюць вырашальнае ўздзеянне на зусім не прамалінейны характар эвалюцыі экранных медыя.

1. *Гинзбург, С.С.* Очерки теории кино / С.С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.

2. *Фрольцова, Н.Т.* Белорусский экран и научная мысль: эволюция, типология, перспективы / Н.Т. Фрольцова // *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: у 2 ч. / Ін-т мастацтвазнаўства, этналогіі і фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі; навук. рэд. А.І.Лакотка.* – Мн.: Беларус. навука, 2007. – Ч. 3: Матэрыялы Міжнар. канф., прысв. 50-годдзю Ін-та мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К.Крапівы НАН Беларусі. – С. 422–428.

3. *Выготский, Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1965. – 352 с.

4. *Изолов, Н.А.* Феномен кино. История и теория / Н.А. Изолов. – М.: Материк, 2005.

5. *Рэмішэўскі, К.* Колькасць таленту на адзінку плошчы / К.Рэмішэўскі // *Мастацтва.* – 2002. – № 7. – С. 26–28; 2003. – № 1. – С. 37–40.

6. *Фрольцова, Н.Т.* Типология творческой деятельности в аудиовизуальной коммуникации / Н.Т. Фрольцова. – Мн.: БГУ, 2003. – 217 с.