

На правах рукописи

ШЕСТАКОВА ИРИНА ВАЛЕНТИНОВНА

**ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ
КИНЕМАТОГРАФА В.М. ШУКШИНА**

Специальность 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва – 2015

Работа выполнена на кафедре сценарного мастерства
и искусствоведения ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»,
кафедре истории отечественного и зарубежного искусства
ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор кафедры истории отечественного и зарубежного искусства факультета искусств ФГБОУ ВПО «Алтайский государственный университет»
Степанская Тамара Михайловна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
Малькова Лилиана Юрьевна

доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства (ФГБОУ ВПО «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова»)
Тюрин Юрий Петрович

доктор филологических наук, профессор кафедры литературы филологического факультета ФГБОУ ВО «Алтайский государственный педагогический университет»
Куляпин Александр Иванович

Ведущая организация: ФГАОУ ВО «Новосибирский национальный исследовательский государственный университет», гуманитарный факультет, кафедра истории культуры

Защита диссертации состоится 24 марта 2016 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» по адресу: 127561, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, аудитория 10.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» по адресу: 127561, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, ком. 805.

Автореферат диссертации размещен на сайтах <http://www.ipk.ru> и <http://vak.ed.gov.ru>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 20__ г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук

В.М. Латенкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы научного исследования. В истории кинематографа России фигура писателя, сценариста, режиссера, актера В.М. Шукшина заслуживает самого пристального внимания. Он – один из тех русских художников, кто все свое творчество посвятил воспроизведению и сохранению национального бытия. В этом своем существе его творческое наследие, перешагнув границы XXI в., остается актуальным, упрочивая свои позиции в современном культурном пространстве России. Его знания о собственной культуре, ее обычаях и ценностях свидетельствуют об этнокультурной компетентности писателя и режиссера.

В последние годы появилось немало новых свидетельств весьма значительной роли Шукшина в развитии национальной культуры. Его книги, собрания сочинений издаются и переиздаются, его фильмы не сходят с экранов телевидения, тиражируются на видеодисках, востребованы в интернете, спектакли по его прозе и пьесам – в репертуарах театров, снимаются фильмы-экранизации, расширяется объем изучения его произведений в школах и вузах. При этом жизнеспособность творчества Шукшина требует поиска новых подходов к исследованию художественного мира его кинолент, особенностей стиля его режиссуры, актерского мастерства. Анализ художественно-образительной системы фильмов Шукшина имеет первостепенное значение не только для углубленного понимания культурного феномена его кинотворчества в рамках искусствоведческой, и в частности киноведческой, работы, но и для развития теории и практики кинематографа как вида искусства.

Степень изученности и разработанности темы. Творчество В.М. Шукшина уже более полувека привлекает внимание отечественных и зарубежных исследователей русской литературы и искусства. Возникла и успешно продолжает развиваться целая отрасль гуманитарной науки – шукшиноведение, в рамках которой проводятся международные конференции, издаются монографии, энциклопедические справочники, защищаются

диссертации. Между тем следует заметить, что его кинематограф остается наименее изученным в его наследии, хотя «визуальное мышление» – примета видеотехнического прогресса XX в. – свойственно Шукшину не только как режиссеру, но и как писателю. Не случайно шукшиноведы настойчиво подчеркивают кинематографизм его прозы, но при этом изобразительные принципы Шукшина как в прозе, так и особенно в кинематографе, почти не изучены. Такое отношение к художественной стороне его фильмов во многом связано с устойчивым представлением о том, что Шукшин как режиссер был «стихийным», «интуитивным» художником-примитивистом, не стремившимся овладеть новейшими средствами киноязыка. Однако подобное же представление о языке прозы писателя Шукшина оспорено в работах сначала зарубежных, а затем отечественных исследователей, использовавших структурно-семиотический, сравнительно-типологический, интертекстуальный методы в анализе и интерпретации его рассказов. Ученые Л. Геллер, Д. Немец-Игнашева, Г.А. Белая, Н.Л. Лейдерман, С.М. Козлова, А.И. Куляпин, И.И. Плеханова и др. открывают сложную многоуровневую систему шукшинских нарративов, что позволило интерпретировать глубинные философско-нравственные смыслы его прозы. В этом свете весьма актуальным представляется использование новейших методов исследования произведений искусства и в отношении к кинематографу Шукшина, в частности в анализе изобразительной стилистики его фильмов.

В целом степень изученности этой стороны кинематографа выглядит следующим образом. Начало серьезной аналитической рефлексии кинолента Шукшина положили критики Р.Н. Юренев и Л.А. Аннинский в статьях, опубликованных в журнале «Искусство кино» при жизни режиссера. При этом, если Р.Н. Юренев обстоятельно рассматривает социально-нравственную проблематику первых картин Шукшина, выбор актерского ансамбля, настаивает на посредственности и небрежности собственно художественно-конструктивного плана, то Л.А. Аннинский, анализируя фильм «Ваш сын и брат», акцентирует внимание как раз на новаторстве режиссерского стиля

Шукшина, отмечая такую особенность как «непреднамеренность» шукшинских бытовых прелюдий, в которых заложено не только мастерство кинематографиста, но и концепция художника. По сути, он открывает направление изучения изобразительного стиля кинематографа Шукшина.

Важным этапом в исследовании творческого и жизненного пути Шукшина как писателя, режиссера, актера стала книга В.И. Коробова «Василий Шукшин» (М., 1988), которая до сих пор остается источником информации об истории создания фильмов, об их судьбе в прокате, в критике, в саморефлексии автора-режиссера.

Особенно плодотворными в изучении как литературного, так и кинематографического творчества Шукшина стали 1980–1990-е гг., когда появились первые собрания сочинений писателя, видеозаписи его фильмов, на основе которых развернулись систематические исследования. Именно в это время опубликованы в России и за рубежом монографии о творчестве Шукшина, в которых отчасти рассмотрены и проблемы его кинематографа, а именно: В.Ф. Горна (Барнаул, 1981), Л.И. Емельянова (Л., 1983), В.М. Карповой (М., 1986), Н.П. Толченовой (М., 1982), Е.В. Черносвитова (М., 1989), Е. Вертлиба (New York, 1990), Г. Биновой (Brno, 1988), J. Givens (Washington, 1993), L. Kelecsenyi (Budapest, 1982), E. Pawlak (Warszawa, 1981).

Важными источниками информации о восприятии шукшинских кинолент за рубежом являются монография Н.И. Стопченко (Ростов-на-Дону, 2001), статья Г.Л. Нефагиной (Барнаул, 2014).

С конца 1980-х гг. началась публикация материалов научных конференций, результатов исследований, посвященных творчеству Шукшина, проводившихся на базе Алтайского государственного университета (Барнаул). Главным итогом работы этого центра отечественного шукшиноведения стали коллективные и авторские монографии, в том числе С.М. Козловой, А.И. Куляпина, О.Г. Левашовой, Н.В. Халиной и др., а также издание трехтомного энциклопедического словаря-справочника «Творчество В.М. Шукшина» (2004),

в 3-м томе которого в статьях С.М. Козловой и Т.Л. Рыбальченко обстоятельно рассматриваются все киноповести Шукшина.

Наиболее важными вехами в изучении собственно кинотворчества Шукшина стали сборник статей «О Шукшине. Экран и жизнь» (М., 1979), записки оператора шукшинских фильмов А.Д. Заболоцкого «Шукшин в кадре и за кадром» (М., 1997), книга В.И. Фомина «Пересечение параллельных» (М., 1976).

Единственным до сих пор монографическим исследованием является книга Ю.П. Тюрина¹, в которой автор последовательно воспроизводит хронику жизни и творчества режиссера в советском кинематографе. Исследователь обстоятельно воссоздает историю создания каждого фильма с учетом актуального историко-культурного контекста, подробно рассматривает сюжет, характеры героев, создаваемых киноактерами, которых «открывал» Шукшин, описывает функции музыкального ряда, особенности монтажа. Однако своеобразие изобразительной стилистики шукшинских кинолент остается непроявленным в массе фактологического и проблемно-тематического материала, хотя в плане полноты источниковедческого подхода монография Ю.П. Тюрина сохраняет свою актуальность.

Важным звеном в изучении особенностей режиссерской манеры Шукшина явилась статья С.И. Фрейлиха², в которой известный критик и теоретик советского кино предпринимает опыт сравнительно-типологического анализа творчества художников, казалось бы, далеких друг от друга по своим эстетическим установкам, но при этом не противопоставляет их, а сопоставляет как режиссеров одной школы – мастерской М.И. Ромма – и, главное, как режиссеров одной кинематографической эпохи, стиль которой складывался под влиянием, с одной стороны, теории и практики выдающихся отечественных кинематографистов С.М. Эйзенштейна, Л.В. Кулешова, В.И. Пудовкина, с

¹ Тюрин Ю.П. Кинематограф Василия Шукшина. М., 1984. 319 с.

² Фрейлих С.И. Тарковский и Шукшин // Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992. С. 197-229.

другой стороны, новых течений западного кинематографа таких, как неореализм, авторское кино, поэтическое кино и др.

Предложенный С.И. Фрейлихом методологический подход в современном киноведении использует В.П. Филимонов³. Сравнивая содержание и способы художественно-эстетической разработки образа Дома в фильмах В.М. Шукшина, А.А. Тарковского, А.С. Кончаловского, автор статьи интерпретирует изобразительную семантику этого объекта, прослеживая сходство и различие в нравственно-эстетических концепциях трех режиссеров.

Развивая идею С.И. Фрейлиха «сходство различного есть стиль времени», А.Г. Лукашова⁴ расширяет спектр видения этой проблемы, поставив целью своей диссертации анализ изобразительных тенденций в отечественном кинематографе 1960–1980-х гг. В ней, как и в ряде других работ киноведов, обратившихся к исследованию изобразительной специфики кинематографа, в центре внимания оказывается сопоставление визуального ряда в фильмах и живописи. В связи с этим можно упомянуть статью О.В. Ковальковской⁵ о влиянии живописных традиций на изобразительный ряд кинопроизведения.

Эти и другие работы последних лет определили явную потребность в новых методах исследования художественных кинопроизведений, одним из которых является интермедиаальный подход. Теория интермедиаальности, восходящая к исследованиям интертекстуальности в работах Б. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Женетта и др., становится концептуально-методологической базой для исследования проблем взаимодействия видов искусств, многообразия форм этого взаимодействия в современной «техногенной» культуре, к которой принадлежат кино и телевидение.

Отечественными разработками данного научного направления, развивающегося на базе зарубежных трудов Н. Лумана, М. Маклюэна, А. Ханзена-Леве, Й. Шретера и др., занимаются Н.В. Тишунина, И.Е. Борисова,

³ Филимонов В.П. Экогнозия русского кино: Шукшин, Тарковский, Кончаловский // После Оттепели: Кинематограф 1970-х. М., 2009. С. 169-210.

⁴ Лукашова А.Г. Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-х –1980-х гг.: автореф. дис. ...канд. искусств. М., 2007. С. 8.

⁵ Ковальковская О.В. Влияние живописных традиций на изобразительный ряд // Киноведческие записки, 2011. №98. С.152-163.

А.Ю. Тимашков, И.Г. Минералова, Н.М. Мышьякова, Е.В. Павлова, А.Г. Сидорова. В определении «медиа» российские ученые, как правило, ссылаются на И.П. Ильина, философа, имевшего в виду под этим термином любые «знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение. С семиотической точки зрения все они являются равноправными средствами передачи информации, будь то слово писателя, цвет, тень, линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана – все это в совокупном плане представляет собой те медиа, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства. Все вместе эти языки образуют “большой язык” культуры любого конкретного исторического периода»⁶. Каждый «медиум» представляет собой «конкретную материальную структуру, содержащую “код”, – “традиционное изображение”, “текст” и “техногенное изображение”»⁷. Именно «медиа» определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств.

Интермедиальность, как и интертекстуальность, выступает в двух модальностях: «как универсальный принцип творчества и как авторская стратегия, обусловленная историческим развитием художественной культуры»⁸. Но если понятие интертекстуальности касается, по мнению А.Ю. Тимашкова, только «взаимодействий вербальных текстов и означает цитаты, реминисценции, аллюзии, плагиат, то есть весьма ограниченный круг межтекстовых связей», то интермедиальность выражается «в формально-содержательном взаимодействии не только разных видов искусства, но и любых других дискурсов. <...> Явления медиа и интермедиальности находятся в ситуации взаимного означивания: без понимания медиа невозможно выявить

⁶ Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998. С. 6.

⁷ Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд. искусс. Спб., 2012. С. 8.

⁸ Там же. С. 6.

интермедиаальные связи, а без процесса интермедиаальности невозможно определить границы различных медиа»⁹.

Таким образом, актуальность настоящего диссертационного исследования обусловлена непреходящей жизнеспособностью творчества Шукшина в современной культуре, малой степенью изученности художественно-эстетического своеобразия его фильмов, необходимостью использования для решения этой проблемы современных методологических подходов, в частности интермедиаального.

Объект исследования – кинематограф Шукшина.

Предмет изучения – художественно-изобразительные принципы, средства, приемы в фильмах Шукшина: особенности визуального, вербального, аудиального планов в формально-содержательном единстве его кинопроизведений.

Материал исследования составили видеозаписи фильмов Шукшина, опубликованные сценарии и киноповести писателя, автографы (рукописи) режиссерских сценариев или их сохранившиеся фрагменты из фондов музеев; публицистика, интервью, письма, а также видеозаписи картин других киномастеров, используемые в сравнительно-типологическом анализе.

Цель диссертационной работы – исследование своеобразия режиссерской манеры Шукшина в воссоздании на экране визуально-аудиальной картины бытия в соответствии с нравственно-эстетической программой художника.

В осуществлении этой цели решались следующие **задачи**.

1. Изучить современные методологические подходы к анализу художественных произведений кинематографа как медиаискусства и продолжить их разработку на материале кинотворчества Шукшина.

2. Проследить эволюцию взглядов Шукшина на средства литературы и средства кино и их влияние на выбор изобразительных решений фильмов,

⁹ Тимашков А.Ю. Интермедиаальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд. искусств. Спб., 2012. С. 10.

рассматриваемых в хронологической последовательности, обеспечивающей системность исследования данной проблемы.

3. Исследовать процесс межджанровой и межвидовой трансформации текстов рассказов, литературных и режиссерских сценариев в фильме «Живет такой парень», а также способы изображения природы, человека, быта в киноленте «Ваш сын и брат» в аспекте авторского решения проблемы сохранения традиционных ценностей русской национальной культуры.

4. Выявить и описать «следы» влияния изобразительной эстетики итальянского неореализма, французской «новой волны», своеобразие шукшинской разработки принципов этих школ западного кинематографа.

5. Рассмотреть особенности режиссерской техники и эстетики Шукшина в изображении быта и культуры русской деревни в плане «онтологизма» создаваемого им «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в литературе. Используя метод сопоставления изобразительного ряда в кинолентах Шукшина, в советских «колхозных» фильмах, в кинодрамах С.И. Ростюцкого и А.С. Кончаловского, обосновать приоритеты Шукшина в формировании последующей традиции «деревенского кино» в отечественных и зарубежных экранных произведениях.

6. Проанализировать экспериментирующую стратегию Шукшина в фильме «Странные люди» в русле эстетических и изобразительных тенденций «авторского», «условно-метафорического», «интеллектуального» кино и др. Охарактеризовать теоретические и фактологические предпосылки этих экспериментов, обусловивших драматизм его критической саморефлексии фильма как творческой неудачи.

7. Обозначить поворот в эволюции шукшинского кинематографа, обусловленный переориентацией режиссерских поисков в изобразительных решениях фильма «Печки-лавочки» со средств литературы на средства кино с опорой не на готовый литературный материал, а на специализированный киносценарий, в связи с чем провести анализ особенностей режиссерско-операторской техники в создании кинопортрета, в семантизации интерьеров,

отдельных бытовых предметов, ландшафтных образов, онейрических параллелей и др.

8. На основе интермедиального подхода проанализировать визуально-аудиальную систему первого и единственного цветного фильма Шукшина «Калина красная», интерпретировать семантику цвета, музыки, звуков в раскрытии сложного, противоречивого характера главного героя.

9. Выявить восприимчивость Шукшина к современным технологиям, в частности к телевидению.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующем:

1. В работе обосновано определение творчества Шукшина как метатекста, в свете которого по-новому решается проблема художественно-эстетической целостности его творческого наследия, органической частью которого является его кинематограф.

2. В рамках системно-комплексного анализа прослежена эволюция художественно-изобразительных принципов в шукшинских фильмах с учетом культурно-исторического контекста их формирования, в связи с чем углублено представление о поисках Шукшина в пространстве стилевых течений западного и отечественного кинематографа.

3. Последовательно проанализирована и описана визуально-аудиальная система каждого фильма Шукшина, выявлено индивидуальное своеобразие его изобразительных принципов.

4. На основе культурсемиотического метода по-новому интерпретированы изобразительные комплексы и мотивы кинолента Шукшина, определяющие своеобразие визуального мышления художника.

5. Использован и получил развитие интермедиальный подход к кинематографу Шукшина, позволивший по-новому осветить проблему взаимодействия литературы, режиссуры, актерского мастерства в его картинах.

б. Выявлена роль изобразительной семантики картин Шукшина в решении художником важнейшей для него нравственно-философской проблемы сохранения русской национальной культуры.

Теоретической и методологической основой исследования стали: труды классиков отечественного и зарубежного кинематографа (С.А. Герасимов, Г.М. Козинцев, В.И. Пудовкин, М.И. Ромм, С.М. Эйзенштейн, Б. Балаш, А. Базен, З. Кракауэр, П. Пазолини и др.);

исследования по истории, теории изобразительного искусства и киноискусства (Н.А. Дмитриева, Л.А. Зайцева, Р.Н. Ильин, К.М. Исаева, О.В. Ковальковская, Л.К. Козлов, К.К. Огнев, С.И. Фрейлих, Г.П. Чахирьян, Ю.Г. Цивьян и др.);

работы по истории и критике отечественного и западного кинематографа 1950–1970-х гг. (Н.П. Баландина, Н.В. Глебкина, А.Г. Лукашова, Е.Я. Марголит, Ж.-Л. Годар, А. Прохоров, Ф. Трюффо и др.);

теоретические разработки интермедиального подхода в исследовании произведений искусства (А. Ханзен-Леве, Ж. Женетт, Ю. Кристева, Й. Шретер, И.Е. Борисова, И.Г. Минералова, Н.М. Мышьякова, Е.В. Павлова, А.Ю. Тимашков, Н.В. Тишунина и др.);

исследования литературного творчества Шукшина (Е. Вертлиб, В.Ф. Горн, Л.И. Емельянов, В.М. Карпова, С.М. Козлова, А.И. Куляпин, Т.Л. Рыбальченко, В.К. Сигов, Е.В. Черносвитов и др.);

монографии, критические и научные статьи о кинотворчестве Шукшина – режиссера и актера (Л.А. Аннинский, Дж. Гивенс, В.И. Коробов, К.Л. Рудницкий, Ю.П. Тюрин, В.П. Филимонов, В.И. Фомин, Р.Н. Юренев и др.).

Методология исследования опирается на синтез методов и приемов гуманитарных наук, в том числе философии, искусствоведения, киноведения. Значимыми для данной работы являются идеи и концепции герменевтики (Г.-Х. Гадамер, М. Хайдеггер), интертекстуальный анализ произведений (М.М. Бахтин, М.Б. Ямпольский). Искусствоведческий подход, рассматривающий кинематограф Шукшина с точки зрения совокупности всех взаимосвязанных с

ним видов искусства (интермедиаальный анализ), дополняется привлечением принципов структурно-семиотического анализа (Р. Барт, Ж. Деррида, Ю.М. Лотман), что связано с междисциплинарным характером работы. Кроме того, данное исследование опирается на методологический инструментарий современного киноведения (Ж.-Л. Годар, К.Э. Разлогов).

Исследование кинематографа Шукшина основывается на использовании дескриптивного метода, дающего в хронологическом порядке глубокое представление о его кинотворчестве в сочетании с элементами биографического, аксиологического, сравнительно-исторического методов.

Положения, выносимые на защиту

1. Метатекстовая динамика кинематографа Шукшина разворачивается как непрерывный полилог текстов рассказов, созданных на их основе сценариев, перекодирующих последние на язык киноискусства, фильмов, рефлексирующих по их поводу «послесловий», статей, интервью, возникающих на опыте авторефлексии замыслов новых кинолент и т.д. Каждое из звеньев этой цепи выполняет функции самоинтерпретации, саморефлексии, саморазвития, образуя в целом метатекстовое единство.

2. Формирование индивидуального художественного стиля Шукшина осуществлялось как под влиянием итальянского неореализма и французской «новой волны», так и традиционного реалистического направления в отечественном кинематографе. Его культурная восприимчивость позволила преодолеть художнику разрыв между элитарным и массовым искусством кино.

3. Вследствие многогранной творческой личности Шукшина его кинематограф представляет собой единое пространство взаимодействия литературного, живописного, музыкального видов искусств в их органической художественной целостности.

4. В изобразительной системе шукшинского кинематографа представлены почти все виды искусства: архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, иконография, плакатно-стендовая агитпродукция, соц-арт, народные художественные ремесла.

Кажущаяся пестрота стилевых кодов воссоздает парадигму истории русского изобразительного искусства от иконы до советского агитпропа.

5. В процессе творческих интермедиальных трансформаций литературных и кинематографических текстов Шукшина особое значение приобретает тип «трансмедиальной интермедиальности»: он один и тот же сюжет многократно воспроизводит средствами разных жанров и видов искусства: рассказ – литературный сценарий – режиссерский сценарий – фильм – киноповесть.

6. В интермедиальной системе фильмов Шукшина доминирует визуальная составляющая, подчиняющая себе другие медиальные компоненты: музыка, речь, цвет и т.д. Интермедиальная поэтика его кинолента осуществляет авторскую стратегию доведения своих нравственно-философских идей до массового читателя и зрителя.

7. Плотность изобразительного ряда в кинотекстах Шукшина расширяет их смысловое пространство как в нарративном (изображение событий), так и интерпретативном (образно-символическая система) планах, способствуя максимально зрелищному воплощению философско-эстетической концепции автора.

8. Эволюция изобразительных средств в киноработах Шукшина осуществляется в направлении последовательного утверждения идеи национальной и социально-нравственной идентичности русского человека, развития и сохранения русской национальной культуры. В этом плане важным этапом эволюции кинотворчества Шукшина является разработка принципов авторского кино как средоточия в одном лице сценариста, режиссер, исполнителя главной роли, а также усиление автобиографических элементов в изобразительной стилистике фильмов.

9. Шукшин выступил создателем «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в литературе, выдвинув на первый план онтологические аспекты изображения деревенского мира и человека.

Теоретическая и практическая значимость диссертационной работы заключается в разработке на материале кинематографа Шукшина

интермедиального метода исследования и описания «текстов» экранного искусства; в обосновании положения о его творчестве как метатексте; в развитии принципов жанровой дифференциации таких «текстов», как литературный, режиссерский сценарий, новеллистический киноцикл, кинокомедия, кинодрама, киноповесть и др.

Результаты исследования важны для разработки вопросов, касающихся эволюции кинорежиссера, его стиля и т.д. Анализ изобразительного ряда, художественных приемов в фильмах Шукшина приближает нас к пониманию замысла автора, нравственно-философских задач, которые он перед собой ставил.

Диссертационное исследование предназначено научным и творческим работникам в сфере киноведения и искусствоведения, а также студентам, изучающим соответствующие дисциплины. Результаты, полученные в ходе работы, могут быть использованы в учебном курсе «История отечественного кинематографа», спецсеминарах по региональной культуре.

Реализация и апробация работы. Основные положения диссертации отражены в 18 публикациях в журналах из списка изданий, рекомендованных ВАК РФ, 13 – в изданиях РИНЦ и докладах на научно-практических конференциях: VII Международных конференциях «Культура. Духовность. Общество» (Новосибирск, 2013), «Традиции творчества В.М. Шукшина в современной культуре» (Барнаул, 2014), «Феномен этнокультурности в искусстве и образовании» (Астана, 2015), Всероссийских конференциях «Алтайский текст в русской культуре» (Барнаул, 2013, 2015), «Литература и кино» (Владимир, 2014). Положения диссертации отражены в монографии «Интермедиальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина», в статьях Шукшинской энциклопедии.

Структура и объем диссертации. Цели и задачи исследования определили структуру диссертации: их последовательное решение отражено во введении, трех главах, заключении, библиографическом списке (410 наименований литературы, в том числе, на английском и немецком языках, 57

источников), приложениях (52 иллюстрации). Общий объем работы составляет 355 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы диссертации, определяются предмет и объект исследования, цель, очерчиваются основные задачи. Подробно освещаются степень изученности проблемы и новизна результатов настоящей работы, рассматриваются базовые теоретические источники и методология исследования, излагаются положения, выносимые диссертантом на защиту, отмечена теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе «Интермедиальная динамика шукшинского метатекста» определяются понятия «интермедиальность» и «метатекст», описывается феномен многогранной творческой личности Шукшина, которым обусловлена интермедиальная и метатекстовая природа его художественно-эстетического наследия. Анализируются изобразительные принципы кинолент «Из Лебяжьего сообщают» и «Живет такой парень».

В параграфе 1.1 «Первый режиссерский опыт В.М. Шукшина: “Из Лебяжьего сообщают”» рассматривается дипломная работа начинающего режиссера как первая попытка самоопределения в русле открытий и достижений отечественного кинематографа на рубеже 1950–1960-х гг., так и в области традиций режиссуры 1930-х гг. бр. Васильевых, Г.М. Козинцева, Я.А. Протазанова.

В первом фильме Шукшин стремится предельно интегрировать составляющие кинематографического синтеза в одном лице, выступая одновременно и сценаристом, и режиссером, и актером. Уже здесь вырисовываются определенные художественно-тематические предпочтения: Сибирь, Алтайский край, деревня, простые люди, неяркий, неброский, близкий к натуре типаж, работа камеры в закрытом пространстве и крупные планы персонажей, акцентирующие внимание зрителей не на событии, а на

межличностных человеческих отношениях. Для киноработы характерно внимание к предметным деталям интерьеров, костюмов. Ограниченность приемов, оправдываемая самим Шукшиным как стремление к документальной достоверности, тем не менее, искупается редкими, но глубокими по смыслу метафорами: ставшая классикой киносцена у колодца или изображение внутреннего эмоционального перелома в душе Ивлева, связанного с крушением семьи, посредством контрастного монтажа портретных характеристик.

В картине Шукшин применяет двухплановую конструкцию, в которой «колхозная» и «личная» сюжетные линии монтируются параллельно в контрастной модальности: в то время как Сеня Громов (Л.В. Куравлев) в комической тональности ведет линию борьбы за урожай, в драматическом модусе разворачивается семейная история Ивлева (В.М. Шукшин).

Традиционный в своем строении визуальный ряд соответствует содержанию показанной истории, в которой Шукшин-режиссер и оператор В.Б. Владимиров добиваются «хроникальной достоверности». Такая форма киноповествования соответствовала содержанию показанной истории, сотканной из повседневных и достоверных житейских ситуаций. Этот изобразительный принцип противостоял условной приблизительности и откровенной лакировке действительности в «колхозном» кинематографе 1940-1950-х гг.

Дипломный фильм Шукшина стал этапным для режиссера. Работа над картиной отразила мучительные поиски художественных средств, непростой выбор своего пути в кинематографе, который прокладывался через подражания, многообразные влияния, через преодоление стереотипов, штампов, сохранившихся от прошлого и вырабатывавшихся под прессом идеологической цензуры. Не избежав их власти, он проявляет талант, находя в известных наработанных схемах неожиданный ход, поворот темы, скрытый мотив. Не ошибся Шукшин и в подборе актеров (Л.В. Куравлев, Н.К. Граббе), которых впоследствии приглашал в другие картины.

Кинолента продемонстрировала уже намечающиеся основы творческого метода режиссера: за внешне привычным, будничным разглядеть более широкий смысл происходящего, выявить сложный человеческий характер.

В параграфе 1.2. «От рассказов к фильму “Живет такой парень”» подробно рассмотрена интермедialная трансформация текстов рассказов «Классный водитель» и «Гринька Малюгин» при их переводе в тексты другого жанра и другого вида искусства. Выбор этих рассказов для сценария обусловлен их изначальной киногеничной природой: в центре каждого из них – событие, основанное на архетипах коллективного массового сознания: похищение невесты, гражданский подвиг. Соединяя в одном образе характеры разных героев, Шукшин отдает предпочтение «классному водителю» Пашке Холманскому, интерпретируя его в духе «оттепельных» киногероев – красивых, раскованных, остроумных, романтических. Свободная, «бессюжетная» конструкция повествования, получившая распространение в так называемой «лирической прозе», отозвалась в кинематографе на уровне интермедialных связей как «лиризация» фильма или «поэтическое кино», влияние которых очевидно в сценарии и фильме Шукшина.

Следуя сценарной установке на лимит и темп времени на экране, режиссер расширяет объем текста за счет описаний природных ландшафтов, интерьеров, новых вставных эпизодов, онейрических картин-сновидений, усиливающих лирический настрой и зрелищность изобразительного ряда.

Новую более глубокую трансформацию претерпевает текст литературного сценария, переведенный на язык режиссерского или «технического» сценария. Рукописный вариант последнего обнаруживает явное тяготение Шукшина к натурным съемкам, которые занимают третью часть метража картины. Это главным образом дорога, организующая сюжет-путешествие, соединяющая отдельные эпизоды, прошивающая ткань визуального ряда, а также объекты, связанные с трудом шофера грузовой машины. Натурные объекты, обозначающие социальное пространство путешествия героя, маркируют границы судьбоносного этапа жизни молодого героя, путь его инициации. В

целом описание съемочных объектов воссоздает художественную композицию картины, а соотношение их метража (дорога и природа – 731 м, частный мир человека – 1711 м, трудовые сцены – 259 м) определяет утверждаемые художником ценности: малая родина – дом – личность, отличающие фильм Шукшина от колхозно-производственных кинолент.

Интермедиаальная трансляция первоначального нарратива продолжается и после выпуска картины на экран в публицистических выступлениях Шукшина, в критической статье «Послесловие к фильму», по-новому интерпретирующих содержательные, жанровые особенности, характеры киноленты.

Фильм «Живет такой парень» стал новым самобытным произведением, в котором режиссер демонстрировал владение приемами синтеза двух искусств: литературы и кинематографа. В силу своей разносторонности работа Шукшина отличается в творческом процессе от работы профессионального сценариста, который зависим и от автора-писателя, и от режиссера-постановщика фильма. Он феноменально свободен, будучи сам писателем, сценаристом, режиссером. Кроме того Шукшин овладевает некоторыми навыками промоутера, заботясь о прокате фильма, который посмотрели 27 млн. человек: дает многочисленные интервью представителям прессы, публикует статьи, издает литературный сценарий отдельной книгой.

В параграфе 1.3 «Принципы неореалистической эстетики в изобразительной системе киноленты “Живет такой парень”» рассматриваются эстетические идеи и особенности киноязыка итальянских неореалистов Р. Росселлини, Л. Висконти, В. де Сика, Д. де Сантиса, тенденции их развития в российском кинематографе, влияние на стиль картины Шукшина. В его выборе изобразительных средств в создании первого полнометражного фильма отзываются такие принципы неореализма, как съемка на природе, в реальных бытовых условиях, при естественном освещении, «работа с непрофессиональными актерами, со средой, почти не отличимой от той, что их окружала», «новые фактуры – и социальные, и изобразительные, и человеческие», «сознательное, подчеркнутое внимание к простым вещам, к

маленькому человеку», «обнаженность человеческого бытия». Из эстетики неореализма Шукшин-режиссер усваивает прежде всего регионализм, ставший характерной чертой и для русской «деревенской прозы», утверждавший идеи «малой родины» и «истинной России». Шукшин открывает в своей прозе Алтай. Щедрые натурные съемки демонстрируют первозданную красоту алтайской природы, мощь реки Катунь как лейтмотива фильма. Пейзажи в картине не самоценны, не несут описательности этнографического очерка или туристического проспекта, не затягивают действие. Живописные и разные, они входят в кадр как бы между прочим, всегда мотивированы художественной необходимостью, несут значительную психологическую нагрузку.

Собственно тракт и река организуют пространство-время действия, связывают фрагментарную, эпизодическую композицию. Неспешное томительное время в фильмах итальянских неореалистов подчеркивает безрадостные будни задавленного неразрешимыми социальными проблемами маленького человека. В отличие от неореалистов, Шукшин в своей картине создает ощущение непрерывного стремительного потока жизни. Необходимая по ходу действия статика персонажей (диалог, внутреннее состояние) неизменно сопровождается движущимся фоном: течением реки, движением машины по тракту. На содержательном уровне образы реки и тракта в зрелищной форме выражают философско-поэтическую концепцию времени. Движение времени как непрестанно обновляющейся жизни осуществляется в вечном взаимодействии человека и природы.

Еще одна особенность изобразительного ряда Шукшина – соединение комического и драматического, обыденного и героического, лирического и философского, реалистического и романтического. Попытка синтеза антитетичных стилей привела к неожиданному для автора результату: реалистические бытовые детали снижали высокий пафос романтических эпизодов, словно пародируя их. Так, сватовство стариков комически дублировало «поиски идеала» главным героем; финальная сцена в больнице переводила в комический регистр героический эпизод на бензохранилище.

В то же время выбранная режиссером в качестве сквозной музыкальной темы мелодия песни «Есть по Чуйскому тракту дорога» (в обработке композитора П.В. Чекалова) с ее трагическим финалом подспудно драматизирует путь инициации главного героя – баззаботного веселого «Пирамидона». Элегическая тема музыкально-звукового ряда визуально поддержана мотивами смерти в снах Пашки, в сцене у памятника погибшему шоферу и др.

Главная проблема в фильме – это сохранение самобытности духовной и бытовой культуры русского народа, которая не сводится у Шукшина к стилизации внешних декоративных элементов русского быта: вышивки, кружева, русская печь, самовар и пр. В особо направленном фокусе находятся детали фона, отражающие самобытность культуры русской деревни.

Во второй главе «Изобразительный ряд в новеллистических киноциклах о “блудных сыновьях” и “странных людях”» исследуется своеобразие создаваемого Шукшиным «деревенского кинематографа» и влияние на его изобразительную стилистику тенденций «авторского кино».

В параграфе 2.1 «Онтология и поэтика “деревенского кинематографа” В.М. Шукшина: “Ваш сын и брат”» рассматривается короткий путь Шукшина-режиссера, невольно повторяющий эволюцию «деревенской прозы» от колхозных очерков В.В. Овечкина, Г.Н. Троепольского до деревенских повестей В.И. Белова, В.Г. Распутина.

В киноленте «Ваш сын и брат» Шукшин решает более основательно, чем в предыдущем фильме, опереться на литературный материал (рассказы «Степка», «Змеиный яд» и «Игнаха приехал»), формируя новый жанр новеллистического цикла. Под влиянием эмпирической стилистики картин неореализма он прибегает к свободной композиции, дававшей «срез» людской общности одного поколения. Шукшин, следуя замыслу исследования процесса распада родовых связей русского крестьянства, придает внешнее единство разрозненным частям, сделав героев разных рассказов членами одной большой семьи Воеводиных. Причем образ отца-патриарха, несущий весь комплекс

проблем русской деревни и ее судьбы, является идейным композиционным центром, а система сквозных мотивов, образов в их со- и противопоставлении создает плотную основу кинотекста.

Временем, расстоянием, степенью силы «зова» родной деревни обусловлен порядок новелл в фильме, героями которых становятся Степан (Л.В. Куравлев), бежавший из тюрьмы за три месяца до окончания срока заключения, Максим (Л.А. Реутов) и Игнат (А.З. Ванин), живущие в Москве и оторвавшиеся от корней рода Воеводининых, младший брат Василий (В.И. Шахов). Монтажной связкой новелл стал мотив движущегося поезда, из окна которого открываются панорамы российских просторов, а судьбы героев включаются в пространство всей России.

Если режиссеры С.И. Ростоцкий, Ю.П. Егоров, следуя традиции советских «колхозных» фильмов, развивают ее в лирико-драматической модальности, то Шукшин в своей картине исключает любовную интригу, какие-либо «колхозные» проблемы. В ней нет ни положительных, ни отрицательных персонажей и, следовательно, борьбы между ними. В фильме «Ваш сын и брат» происходит не просто переакцентировка знаков в оппозиции «колхозное/деревенское», а полное замещение первого значения вторым, так же как и в оппозиции «советский/русский». Режиссера интересуют русская деревня такая, какая она есть сама по себе, без советских атрибутов, и русский человек с его силой и слабостями, мыслями и чаяниями.

В картине Шукшин, подобно писателям-деревенщикам, акцентирует изолированность деревни от всего остального мира: она предстает у него как «крестьянский космос» со своим циклическим временем, со своим веками творившимся в единстве человека и природы пространством, бытом и бытием. Этот момент открытия «крестьянского космоса» в картине отражают особая динамика и семантика ракурсов. В изобразительном ряде от панорам алтайских пейзажей режиссер переходит к крупным планам кадров деревенского быта. Явленное на экране «бытие в себе» и «для себя» обнаруживало вместе с тем некие онтологические основы русского сельского мира, разрушение которых

определяют драматические ситуации трех новелл киноленты. Выводя истину на уровень общего бытия природы и человека, режиссер направляет социально-нравственную проблематику фильма в философский онтологический аспект. Этот новый взгляд на мир нашел отражение в простоте ракурсов: кадр как бытовая фотография.

Дом Воеводиных является центром художественного мира в первой и третьей новеллах, объединяя весь цикл. План деревенского дома Шукшин набросал на первой странице сценария, что стало, по-видимому, руководством для разработки мизансцен. Оператором В.А. Гинзбургом детально отсняты внутренние планы дома: русская печь с занавешенной лежанкой, старинное зеркало в деревянной раме, фарфоровые статуэтки на комод, вышитые занавески и дорожки, скатерти и салфетки, создающие ощущение уюта. Подробности изображения обстановки, обычаев, образа домашней жизни сельчан, с одной стороны, отражают позицию стороннего наблюдателя, как воспоминание забытого родного бытия русского человека, с другой стороны, этнографические реалии включаются в стратегию раскрытия национальной сущности характера героев.

Деревенский дом среди необъятных просторов живописных окрестностей Алтая контрастен кадрам города с его громадой каменных домов, замыкающих безликое пространство улиц. Изобразительный стиль городских кадров в шукшинской киноленте особенно близок традициям фильмов итальянского неореализма.

Шукшинский образ столицы противопоставлен не деревне, как утверждают критики, а столичным же кадрам в других современных фильмах, в частности «Я шагаю по Москве» Г.Н. Данелия, «Мне двадцать лет» М.М. Хуциева и др., в ряду которых рассматривается «Ваш сын и брат». В отличие от других режиссеров московского кинотекста, Шукшин принципиально избегает видов «туристической» Москвы. Единственным значимым маркером является Казанский вокзал, соединяющий столицу с Востоком России, с Сибирью. Другой предстает в картине Шукшина московская толпа: не праздничная,

нарядная, веселая, а будничная, озабоченная, равнодушная. Деревенский выходец не слит с потоком, не растворен в нем, как герои-москвичи в других фильмах. Максим – чужой в городской толпе – постоянно изображается идущим против течения людей, пробиваясь сквозь унылые очереди в аптеках, в поликлинике.

В цирковом эпизоде Шукшин использует прием «текста в тексте» в виде аллюзий, входивших тогда в моду произведений западных импрессионистов. Так, среди цирковых кадров возникает мотив «Девочки на шаре» П. Пикассо. Мизансцена в цирковом училище строится на ярком контрасте мощных торсов борцов и изящных хрупких фигурок танцовщиц у станка, напоминающих балерин художника-импрессиониста Э. Дега. Использование живописных цитат в кинотексте демонстрирует приемы интермедиальной «техники».

Все более глубокий культурный и исторический смысл приобретает в фильме Шукшина музыкально-изобразительный ряд. Старинная народная песня «Глухой, неведомой тайгою», исполняемая гостями, собравшимися по случаю возвращения из тюрьмы Степки, призвана возродить в памяти зрителей ее мелодическую красоту, хоровую традицию исполнения. Кроме того, песня раздвигает смысловые границы фильма вширь – Сибирь от Сахалина до Алтая, и вглубь – в историческую судьбу русского народа.

Таким образом, если положение Шукшина-писателя в «деревенской прозе» 1960–1970-х гг. остается спорным, то совершенно бесспорна роль Шукшина-режиссера в создании «деревенского кинематографа». Мотивная структура картины «Ваш сын и брат» воспроизводит сюжетику писателей-«деревенщиков»: мотивы Дома, родства, возвращения, утраты. Перед героями встает экзистенциальная проблема поиска и обретения утраченной социальной и личностной самоидентичности, а изобразительный ряд киноленты ориентирован на показ глубинных опор духовного существования.

В параграфе 2.2 «Экспериментальная стратегия “авторского кино” в новеллистическом киноцикле “Странные люди”» определяется комплекс слагаемых эксперимента Шукшина: ориентация на «авторское кино» и приемы

условного киноязыка (символы, эффект ассоциативного монтажа, визуальные метафоры, музыкальные цитаты и пр.). Режиссер пытается занять нишу между авангардным и традиционалистским течениями в кино. Картина представляет собой цикл из трех киноновелл («Братка», «Роковой выстрел», «Думы»), изобразительный ряд и образная система которых пронизаны творческой саморефлексией автора как важного критерия авторского кинематографа. Он – автор сценария и фильма; в составе актеров кроме тех, кто уже участвовал в его первых фильмах (В.В. Санаев, Н.А. Сазонова), Л.Н. Федосеева – актриса, ставшая его женой, маленькая дочь Маша. Семейный портрет включен в художественно-изобразительный ряд первой новеллы как фотография на стене комнаты героини, так что персонажи словно сходят со снимка в мир экрана. На протяжении всей киноленты Шукшин использует авторский закадровый голос: в прологе поет с женой песню «Миленький ты мой»; во второй и третьей новеллах звучит его авторский комментарий к событиям на экране.

Демонстрация авторства оправдывала в глазах зрителей перемены в стиле, утверждала свободу режиссера в праве на эксперимент, который выражался в явной ориентации на приемы условного, метафорического киноязыка. Образ молодого человека в темных очках в прологе напоминает героя Ж.-П. Бельмондо в фильме Ж.-Л. Годара «На последнем дыхании», что служит отсылкой к первоисточнику «новаций» Шукшина – к фильмам французской «новой волны». Именно Ж.-Л. Годар и Ф. Трюффо сформулировали основные принципы «авторского кино», главным из которых является представление о режиссере как ключевой фигуре всего кинопроцесса и истинном авторе картины со своим оригинальным стилем.

Отказ от готовой литературной основы в работе над киноновеллой «Братка» (2.2.1) ознаменовал новый этап в творческой эволюции Шукшина: ее сюжет не имел аналога в шукшинской прозе, хотя знакомые по рассказам мотивы братьев-антиподов, утраты семейных крестьянских корней, оппозиции город/деревня включают его в единый метатекст творчества писателя и режиссера. Он еще резче очерчивает контрасты в их изобразительном решении,

но придавая им некий обобщающий, условный характер. В городских кадрах – праздное кружение карусели, самоупоеание модного щегольства. В сельских – субботний вечер, просторно стоящие крепкие банные срубы с дымящимися трубами, женщины несут коромысла с полными ведрами, старушки полощут белье в проточной воде и т.д. Сочно прописанные средними, поясными и крупными планами лица деревенских жителей явно контрастируют с неподвижными лицами людей толпы, снятыми общим планом в городских сценах.

Образ деревенского «меньшого брата» (С.П. Никоненко) в контексте метафорически насыщенного пролога функционирует как особая точка зрения – точка зрения «естественной» социальной и нравственной нормы, отчуждающей неестественный, почти абсурдный образ жизни городских обывателей.

Шукшин в стремлении к обновлению выразительных средств кинематографа, к свободному выражению своего отношения к миру расширяет возможности интермедиальности, прибегая к цитированию произведений других видов искусства: репродукция картины И.К. Айвазовского и портрет С.А. Есенина в комнатных интерьерах, запись исполнения Ф.И. Шаляпиным песни про Кудеяра-разбойника, фрагмент лекции экскурсовода в музее А.П. Чехова. Чаще всего он практикует самоцитации, усиливающие авторское начало картины. В последней новелле «Думы» учитель Захарыч (П.А. Крымов) выступает экранным голосом автора-публициста. Киноцикл «Странные люди» – поле испытания основных положений статьи «Средства литературы и средства кино».

Если в новелле «Братка» режиссер осуществляет программу отказа от экранизации собственных готовых литературных произведений, то в новелле «Роковой выстрел» (2.2.2) он, напротив, ставит опыт по «пересадке» «живого» литературного слова своего рассказа на экран. Монолог-исповедь Броньки Пупкова стал характерной чертой кинопоэтики режиссера, искавшего способы выражения на экране внутреннего мира героя. Шукшин материализует

«уникальный внутренний микрокосм» героя в звучащей в кадре речи. Режиссер выводит на экран самобытное слово как воплощение народного духа, что придает образу Броньки особую «значительность».

Эффект презентации речи героя-рассказчика (Е.А. Лебедев) усиливается отсутствием музыкального сопровождения. Визуальная динамика картины создается сменой ракурсов в портретировании героя, переводом камеры на лица слушателей, сосредоточенно внимающих удивительному рассказу, и редкими дальними планами ландшафта. Душевный «травматизм» своего героя Шукшин передает через образ черного покореженного ствола дерева, на фоне которого разворачивается кульминация его рассказа. Правда, эксцентрическая манера ведения монолога Броньки Лебедевым вызвала раздражение первых критиков картины и сомнение самого режиссера в успешности пластического решения речевого эпизода.

Экспериментирующая мысль Шукшина в работе над третьей киноновеллой фильма «Думы» (2.2.3) также направлена на овладение кинематографическими средствами изображения внутреннего мира человека. Он использует комплекс визуальных приемов для выражения эмоций: крупные планы актера, пластику тела в сочетании с игрой ракурсов, параллельные ландшафтные или атмосферные образы, музыкальные и шумовые композиции.

Следуя изобразительным принципам «интеллектуального кино», Шукшин обращается к собственному литературному опыту «бессюжетного повествования», содержанием которого является размышление героя. Сюжет новеллы отражает работу души председателя колхоза Рязанцева (В.В. Санаев), а образ деревенского самородка Кольки (Ю.С. Скоп), «режущего» куклы, продолжает и развивает тему предыдущей новеллы о талантливом народном рассказчике Броньке.

Сравнительный анализ рассказов, сценария и фильма, созданного на их основе (киноновелла «Думы»), позволил проследить процесс трансмедиального перевода вербальных мыслеобразов в визуальные и музыкальные: мысли Рязанцева о настоящей любви Шукшин переводит из несобственно-прямой

речи в диалог и дополняет описанием яркой зрелищной картины сновидения Матвея, построенного на резком ритмическом контрасте музыкальных мотивов.

Главным отличием фильма, по сравнению с рассказом и сценарием, стало перераспределение функций субъектов внутреннего психологического действия. Если в рассказе автор был только посредником между сознанием героя и читателем, если в сценарии позиция автора выражалась в основном в презентации своих произведений, в новых текстовых вставках, в назидательной риторике героя в финале, то в фильме, напротив, герои стали, по сути, медиаторами авторской мысли о судьбе деревни и, шире, судьбе русской национальной культуры. Пытаясь донести свою тревогу, свои размышления до самых широких масс, он переводит их на язык кинематографа.

Киноновелла «Думы», создававшаяся в прямой связи с публицистическими статьями писателя, как и весь фильм «Странные люди», развенчивала устойчивые представления о Шукшине как «художнике по инстинкту». Причем порядок следования героев киноновелл вольно или невольно воспроизводит эволюцию самого художника – писателя и режиссера: «от чувствующего, но не понимающего», не умеющего выразить в слове свое отношение к происходящему Чудика к Броньке, обретающему слово для выражения своей тоски по подвигу, и от него к Матвею Рязанцеву – герою рефлексизирующему, понимающему.

Универсальность художественной системы Шукшина выражается в причастности к различным художественным методам, направлениям («соцреализм», «традиционный» реализм, модернизм), но его модернистские интенции наталкиваются на внутреннее сопротивление художника. С одной стороны, он стремится «докричаться» со своими мыслями до «многомиллионной аудитории». С другой стороны, его уже «не устраивают» народный примитив, «лубок», привлекают новые приемы киноязыка, разрабатываемые неоавангардистами.

В третьей главе диссертации «Деревня и город в шукшинской художественно-изобразительной концепции национальной культуры»

рассмотрена интермедиальная структура фильмов «Печки-лавочки» и «Калина красная», созданных на основе оригинальных киносценариев, порывавших со сложившейся практикой режиссера экранизации собственных литературных произведений и сознательно ориентированных на массовую зрелищную специфику кино. Особо представлена визуально-аудиальная система первой и оставшейся единственной цветной киноленты Шукшина «Калина красная», существенно расширившей интермедиальный спектр и смысловое поле его кинематографа.

В параграфе 3.1 «Художественно-изобразительные доминанты в киноленте “Печки-лавочки”» прослеживается, как впервые в фильме разошлись пути литературного и кинематографического творчества Шукшина в креативном и содержательном планах. Не примыкая ни к колхозно-карнавальному («Стряпуха», «Свадьба в Малиновке»), ни к «критическому» («История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж») направлениям в кинематографе, Шукшин в киноленте «Печки-лавочки» воссоздает образ русской деревни в онтологическом и культурологическом аспектах. Деревенский герой предстает прежде всего в своей геоэкзистенциальной сущности, то есть не как колхозный тракторист, не как сельский житель, а как «человек места», определенного ему Богом и судьбой его рода. Важным компонентом, с предельной откровенностью утверждаемым в фильме, стали род, семья, корнями врастающие в землю, на которой стоит родной дом. Дважды повторенный обзор огромного пространства с одной позиции – дома Ивана Расторгуева (В.М. Шукшин) – определяет его централизующее положение в изобразительной системе картины, фокусирует внимание зрителей на доме редкой старинной постройки с высоким крыльцом, широкой верандой под тесаной крышей, опирающейся на точеные резные балясины, соединенные перилами с тонкой деревянной решеткой. Деревенские интерьеры наполняют снятые крупным планом образцы русского декоративно-прикладного искусства: кружева, вышивки, салфетки, домотканые ковры, половики.

Принципы «авторского кино» в картине достигают пика своей эволюции. На экране представлена полная семья режиссера: мать Шукшина Мария Сергеевна, его дед на портрете, жена, две дочки. Такая самопрезентация семьи известного столичного режиссера и не менее известной актрисы Л.Н. Федосеевой в ролях деревенских жителей должна была, во-первых, утверждать мысль о том, что все мы, русские, родом оттуда, из «матушки деревни». Во-вторых, личное участие в киноленте отвечало цели исповедания наиболее острых вопросов о судьбе русской деревни, о национальной культуре, о национальном единстве России. Наконец, личностная саморефлексия автора убеждала в достоверности точки зрения деревенского героя на открывающуюся перед ним действительность. Функцию же расчуждения автора и героя несли средства комической характеристики персонажа.

В картине все три части («деревенская», «путевая» и «городская») соизмеримы по объему, а «деревенская» и «городская», кроме того, симметрично соотнесены по тематике отдельных сцен: дом – квартира; видеопортрет деревенской семьи и городской; прием гостей в деревне и в городе; день отъезда в деревне – день магазинной суеты в Москве и т.д.

Сюжет путешествия предполагает хроникальную композицию как линейную последовательность эпизодов. Внешняя событийная организация действия картины следует этому принципу, создавая возможность широкого охвата страны в ее географических (север – юг, восток – запад) и социокультурных (центр – периферия, столица – провинция, город – деревня) координатах. Одновременно онейрические инкорпорации (сны-видения Ивана и Нюры), параллельный монтаж эпистолярных дорожных и деревенских сцен, музыкальная тема обертонового монтажа, соединяющего далекие в пространственно-временном плане кадры, семантическая перекличка предметных образов (самовары, часы, лебеди) образуют внутреннюю концентрическую композицию, стягивающую фрагментарную, раздробленную фактуру кинотекста. В целом архитектура фильма развертывает концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной

самобытной культуры. При этом логика сюжета направлена на постижение национального характера русского человека как субъекта – творца и объекта – носителя этой культуры, исследуемого под лупой кинообъектива в камере вагонного купе.

Характер Ивана Расторгуева раскрывается по ходу действия в смене масок, полный набор которых воссоздает менталитет и душевный строй современного человека из «простого народа». Он то играет роли бывалого пассажира, то пользуется маской сельского хвастуна, то преобразуется в народного богатыря. Такой принцип построения роли дает Шукшину-актеру возможность наиболее полно реализовать свое профессиональное мастерство. Режиссер использует общепонятный комедийный киноязык глубинных смыслов с помощью приемов «комедии положений», образов-символов и комических метафор.

Многokrратно появляющиеся на экране визуальные предметные образы в деревенской и городских частях киноленты (ковер, самовар, икона), фиксируемые камерой в разных ракурсах, акцентируют зону повышенной смысловой нагрузки. В противовес естественной органике рукотворного мира деревенского дома как одной из составляющих национальной народной культуры противопоставлена квартира профессора, представляющая причудливую эклектику эпох и стилей: предметы народного быта и дворцового антиквариата, абстрактные картины и иконы Богоматери, Христа Спасителя. Нагромождение культурных ценностей рождает мысль о разграблении сокровищ народного искусства, быта, духовной культуры.

В городской части первого визита сибирских колхозников в Москву Шукшин-режиссер вновь демонстративно отказывается от туристического репертуара исторических достопримечательностей. В семантическое поле включаются съемки у здания ГУМа, достаточно откровенно выражающие антимосковскую в идеологическом смысле позицию режиссера, интроспекцией которой служит почти нереальная индифферентность героев-деревенских провинциалов к артефактам сакрального центра столицы.

В изобразительном ряде курортной части нашли особую семантическую маркировку такие детали, как длинная лестница дворца, когтистые лапы и клыки мраморных львов, фонтан с каменным лебедем, рифмующийся с лубочной картинкой на ковре в избе Ивана.

По сравнению с предыдущим фильмом-экспериментом «Странные люди» Шукшин в «Печках-лавочках» как будто совсем не заботится о модернизации киноязыка. Однако анализ киноленты показывает, насколько сложна многоуровневая структура смыслопорождающих, концептообразующих значений шукшинского текста, насколько продуман монтаж.

В параграфе 3.2 «Эстетика и семантика цвета в фильме “Калина красная”» исследуется поэтика цветовых образов в изобразительной системе картины.

В первой цветной киноленте Шукшина обозначился тесный союз с художником И.Н. Новодережкиным, который стремился использовать натуральный цвет образов природы, фактуры вещей, живописные возможности цветного кино. При этом цвет трактуется в живописном понимании: не как цвет отдельных предметов (небо, зелень, костюм), а как единая цветовая среда с разноокрашенными светом, тенями, бликами, объединенными единством места и освещения.

Бело-голубая аура воздуха и света (березовая роща, безбрежное половодье, белокаменные стены и голубые купола полуразрушенной церкви), окружающая Егора Прокудина (В.М. Шукшин) на его пути из тюрьмы, очищающая, обещающая желанную радость жизни, резко темнеет, стекает вылинявшей облезлой синей краской по стенам деревянного дома в захолустном городке, где Егор ищет былую подругу и попадает в «малину», надеясь праздником отметить свой выход на волю. Среди темного колорита интерьера «ямки» пульсируют два ярких цветовых пятна: алая рубаха Егора и голубая кофта Люсьен, – символизирующих в контексте пляски и любовный пыл, и забившуюся надежду, и злобу за погубленную жизнь, и жажду праздника.

В одном из последующих эпизодов с появлением Любы (Л.Н. Федосеева-Шукшина) в белой кофточке поле экрана окрашивается в яркие цвета природы: синь небес и озера, зелень лугов и палисадника с тяжелой белой гроздью сирени, теплая фактура бревенчатых стен «Чайной». В колористической семантике сельского мира чужим, тревожным цветовым диссонансом алеет рубаха Егора.

Значимым новшеством в интермедиальной системе картины стало введение в изобразительный ряд сельских интерьеров «живописных» цитат в виде репродукций художественных полотен, потеснивших семейные фотографии на стенах деревянного дома. Так, в доме Байкаловых на стене репродукция картины И.И. Шишкина «Сосны», деревянная перегородка оклеена вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек», где в центре коллажа выделена картина В. Тициана «Кающаяся Магдалина», вписываясь в семантику мотива покаяния.

Постоянным мотивом в шукшинской драматургии мизансцен является переодевание героев; в последнем фильме в игру значений одежды включается цвет. Люба в передней комнате перед зеркалом меняет выходной наряд – белоснежную блузку с медальоном – на свой повседневный – голубую блузу, снимает со спинки дивана голубое полотенце, приготовленное для бани. Этот цветовой акцент проявил в ретроспективе и перспективе киноленты гендерные предпочтения Шукшина-режиссера: до и после этого момента все женские персонажи одеты в голубые или синие платья (Люба, Люсьен, любящие и жалеющие Егора, женщина в голубом на телеграфе, женщина в синем платке на улице), тогда как одежда мужских персонажей – иных цветов, преимущественно теплого спектра. В коннотативной семантике сюжета голубой цвет одежды женских персонажей мог выражать их одухотворяющее воздействие на главного героя.

Интерьер квартиры официанта, устраивающего для Егора «бордельеро», повторяет уже сложившийся в ходе картины изобразительно-семантический кластер, иронически сочетающий артефакты советской и массовой народной

культуры, ориентированной на уровне примитива на русскую классику. В центре композиции – модный диван, алый цвет которого дает отраженный гиперболизированный образ алой рубахи Егора. Агрессивную экспрессию над диваном красного цвета развивает ковровое панно с изображением всадников с оружием и в большой медальонной раме – репродукция И.Н. Крамского «Неизвестная», словно увеличенная копия нагрудного медальона Любы. В контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике фильма эта репродукция имеет глубокий культурологический смысл.

Цветовая гамма последующих эпизодов разворачивается в обратном зеркальном порядке по отношению к эпизодам первой половины киноленты, развивая и углубляя интенсивность прежних изобразительно-тематических комплексов. Обратный отсчет жизни главного героя начинается с посещения дома матери – маленького, с высокими оконцами и резными голубыми ставенками, встретившегося Егору в начале его пути «к себе». Долгий взгляд старушки из-под оконной занавески вслед неузнанному сыну – последний, прощальный. Вертикальная композиция сцены покаянного плача Егора – обратное отражение картины разлива реки в начале фильма: там церковь, затонувшая в безбрежной сини воды, здесь церковь, тоже разрушенная, возносится на холме над зеленым миром, знаменуя духовное воскресение грешной души Егора.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е.Е. Быстрова) – в выцветшем светло-коричневом платье подстать цвету кожи лица и рук, и только пробивающаяся сквозь морщины голубизна глаз выдает живой дух одинокой женщины. Перед последней трагической сценой Люба появляется в новом платье почти такого же, как у матери Егора, цвета, а медальон с «Неизвестной» на груди – зеркальный повтор первой встречи с ним. В то же время Егор в финале одет в чистую голубую рубаху под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубаха Егора знаменует обретение им высокой духовности.

Финальный эпизод «На пашне» в колористическом плане повторяет начальные сцены в березовой роще: теплый коричневый цвет весенней земли, нежная белизна березовых стволов, а цветовой заменой алой рубахи Егора выступают алые пятна крови на белой коре березы. Центральная коллизия красного и синего в драматургии цвета разрешается победой синего. Природные краски неба, воды, блеклые, рассеянные в начале фильма, приобретают чистоту и интенсивность тона. Красное поле экрана в заглавных титрах сменяет в конце фильма синий экран, на фоне которого звучит письмо-завещание Прокудина.

Особым образом функционирует в киноленте Шукшина белый цвет: он предметен и дифференцирован в природной и социальной сфере, образуя далекие смысловые ассоциации. Цвет белокаменных разрушенных русских храмов создает параллель цвету белоствольных берез. Тяжелая белая гроздь сирени в густой зелени палисадника ассоциируется с пышной молодой грудью Любы в белой блузе. Исполнена чувством щемящей грусти и красоты в сцене последней пахоты Егора стая белых птиц, неожиданно слетевшая на пашню, которая в следующий момент будет окроплена его кровью. Отлетающие белые птицы, сопровождаемые закадровым звучанием хора высоких женских чистых голосов, оплакивающих смерть героя, – словно хор ангелов, принимающих на небеса душу раскаявшегося и искупившего свой грех кровавой жертвой грешника.

Использование в фильме преимущественно чистых локальных цветов основного спектра (красный, синий, белый, зеленый, коричневый), несущих традиционную национальную символику, отсылает к стилистике иконописи и народного примитива. Наивный примитив реализуется в плакатно-стендовой агитпродукции, заполняющей кадры тюремных и городских эпизодов картины. Причем ироническая остраненность ее презентации кодирует стилистику соц-арта, набравшего силу в искусстве андеграунда.

Лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формулируя

условный «поэтический» стиль, близкий к манере С.И. Параджанова, А.А. Тарковского. Кроме того, репродукции полотен художников XIX в., потеснившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установку на «живописный» стиль русской реалистической школы. Очевидными реминисценциями живописи русского импрессионизма выглядят кадры березовой весенней рощи, половодья с затонувшей разрушенной церковью и пр.

Таким образом, цвет становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации, а понятие драматургии цвета применительно к фильму Шукшина приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительно-семантическое содержание и доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса.

В параграфе 3.3 «Музыкально-звуковая архитектура картины “Калина красная”» описан содержательный план звукоизобразительной системы киноленты «Калина красная», чрезвычайно насыщенный по сравнению с прежними, тоже достаточно музыкальными фильмами.

Название киноленты, отсылающее к популярной лирической песне, как и другие использованные в картине песни массового репертуара, ориентирует ее стиль, по мнению исследователей (Дж. Гивенс и др.), на мелодраму. Однако мелодраматизм, сентиментальность стиля, ставшие изначально предметом острой критики фильма, не исчерпывают содержания. Сам режиссер утверждает, что «картина ближе к драме», это не «уголовная история» о перековавшемся преступнике. Это «история об извечном поиске своего места в жизни, своеобразный диалог человека с совестью». Поэтому звукоизобразительная система киноленты рассматривается не столько с точки зрения эмоционально-шокового воздействия на зрителя, сколько с точки зрения

раскрытия психологически сложного характера героя, его трудного выбора средствами, доступными для самой широкой аудитории.

Анализ музыкально-звукового строя фильма с точки зрения его места в динамике культурной проблематики режиссера позволил выделить несколько его уровней. *Первый уровень* аудиовизуальной системы «Калины красной», как и в прежних его картинах, составляет песенный репертуар. Но если в предыдущих кинолентах центральные темы вели традиционные фольклорные песни, то в последнем фильме музыкальные лейтмотивы образуют народные песни литературного происхождения или авторские песни. Так, песни «Вечерний звон» (в вольном переложении текста Т. Мура русским поэтом И.И. Козловым) и «Письмо матери» на стихи С.А. Есенина образуют «тематическую раму фильма» (Дж. Гивенс) и обозначают начало и конец трудного духовного пути, пройденного героем.

В середине рамочного текста застольное пение, которое, как и в других фильмах Шукшина, выполняет функцию трансляции национальной народно-обрядовой культуры как фактора социализации людей, их родового единения, духовного общения. Народная песня на стихи Н.А. Некрасова «Школьник», исполненная А.П. Саранцевым, апеллирует к Егору, одаренному и умному человеку, утверждая его в способности проделать такой же путь.

Песенный репертуар картины («Калина красная», стихи народные, автор музыки Я.А. Френкель, романс «Ах, зачем эта ночь...» стихи Н. фон Риттера, автор музыки Н.Р. Бакалейников), с одной стороны, отражает исторические трансформации, происходившие в 1970-е гг. в народной массовой культуре, с другой стороны, формирует тематические лейтмотивы звукоизобразительной системы киноленты, участвуя в раскрытии характера и судьбы главных героев.

Особенно глубоко и напряженно драматизм внутренней душевной работы Егора раскрывается в музыкальных интроспекциях *второго уровня* звукозрительных соотношений в фильме, который составляет музыка без слов: мелодии песен, варьированные в различных оркестровых аранжировках, симфонические композиции, а капелла в финале. Драматизм внутренней

душевной борьбы героя в интроспективных фрагментах раскрывается в напряженном диалоге двух мелодических лейтмотивов: тюремная песня «Постой, паровоз, не стучите колеса!» и «Вальс», написанный П.В. Чекаловым.

Особое значение в партитуре картины имеют паузы тишины как «плюс-минус-прием» (Ю.М. Лотман) звукового оформления фильма, его *третьего уровня*. Егор не любит тишину, в ней слышен голос совести, которая не может не тревожить его. Чистая душа Любы, напротив, отдыхает в тишине. Паузы тишины, таким образом, несут, как и музыка, психологическую функцию. В этих паузах, не заполненных музыкой и разговорами, отчетливо слышны шумы природы и звуки человеческого обитания.

Звуковая пластика фильма служит прежде всего средством материализации внутреннего мира главного героя. Музыкальные интроспекции драматизированы посредством контрапункта мелодических лейтмотивов низкого модуса (вариации тюремной песни «Постой, паровоз, не стучите колеса...») и высокого модуса (симфоническая пьеса в ритме медленного вальса П.В. Чекалова). В то же время внешняя оценочная характеристика поведенческих импульсов героя маркируется лейтмотивной оппозицией марша (праздничная музыка, сопровождающая сцены в такси, «Бордельеро») и симфонических композиций (лирические темы деревенских сцен).

Таким образом, звукоизобразительная система «Калины красной» отличается необыкновенно строгой, согласованной на всех уровнях архитектоникой, каждый элемент которой семантически насыщен.

В **заключении** обобщаются результаты работы, содержатся основные выводы, подтверждающие состоятельность положений, выносимых на защиту.

Выводы исследования

1. Феноменальная многогранность творческой личности Шукшина определила своеобразие его работы в кинематографе, где он выступает в качестве сценариста, режиссера, актера, что, в свою очередь, обусловило «трансмедиальную» технику создания фильмов. В процессе работы над кинолентами Шукшин последовательно осуществляет междужанровый синтез:

пишет «литературный сценарий» на основе собственных рассказов; совмещает разные художественные коды в новом жанре киноповести (битекстуальность); прибегает к другим специализированным дискурсам (планы, метраж) в режиссерском сценарии; наконец, производит перевод вербальных текстов в визуальные на основе межвидового синтеза. При этом на каждом этапе работы происходит наполнение, семиотизация и реинтерпретация изобразительного ряда предшествующих текстов. В результате ни один визуальный образ в фильмах Шукшина не является случайным или лишенным смысла, расширение которого происходит за счет «медиа» других видов искусств.

2. «Трансмедиальная» и «трансформационная» природа творчества Шукшина позволила рассмотреть его как метатекст, в котором тот или иной новый «текст» описывает и реинтерпретирует предшествующие тексты любой медиальной структуры.

3. Художественно-изобразительная система фильмов Шукшина, с одной стороны, унаследовала эстетические принципы отечественных режиссеров 1930–1950-х гг. (Г.М. Козинцева, Я.А. Протазанова, С.М. Эйзенштейна и др.), с другой стороны, открыта к новым стилевым течениям зарубежного и отечественного кинематографа: итальянский неореализм («Живет такой парень», «Ваш сын и брат»), французская «новая волна» («Странные люди»), исповедально-монологическая стилистика визуализации речевого образа героя («Роковой выстрел») или перевод «размышления» героя в зрительный ряд условно-метафорических образов («Думы») от «интеллектуального» и «поэтического» кино. Режиссерская стратегия Шукшина неуклонно эволюционирует к идеям и изобразительным средствам «авторского кино».

Появление нового «техногенного» вида искусства – телевидения также оставило свой след в кинематографе Шукшина. Предметный образ телевизора становится в его фильмах постоянной деталью интерьера сельских и городских квартир. В киноленте «Печки-лавочки» режиссер реализует телевизионную технику монтажа в тесном камерном пространстве, что укрупняет психологический рисунок характеров персонажей, создает интимный контакт

со зрителем (сцены в вагонном купе), а картины сновидений героя превосхищают изобразительную стилистику видеоклипов.

Обстоятельный анализ экспериментирующей авторской стратегии Шукшина полностью снимает бытующее до сих пор представление о нем как «стихийном», «интуитивном» художнике.

4. В то же время на основе нравственно-эстетической программы Шукшина, содержанием которой было утверждение вечных человеческих ценностей, таких как «малая родина», дом, семья, – идеи сохранения и развития народной культуры, национального единства всех сословий центра и окраин России на принципах культурно-исторической идентичности, складывается индивидуальный стиль шукшинского кинематографа. В центре художественного мира его фильмов – деревня как хранительница традиций культурно-бытового уклада русского человека, утрачиваемых горожанами. Сложный и чрезвычайно насыщенный визуальный ряд включает многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали деревенских экстерьеров и интерьеров, формирует систему изобразительных мотивов семантикой архетипов, иницирующих духовный мир человека: образы реки, гор, пашни, дома с печью, бани, церкви и др., составляющих деревенский «космос».

Внимание режиссера обращено к деталям убранства русского дома, архитектурных украшений, костюмов. Все это позволяет судить о режиссере Шукшине как создателе «деревенского кинематографа», аналогичного «деревенской прозе» в отечественной литературе с ее онтологизмом и элегической тональностью.

5. Интермедиальность как авторская стратегия Шукшина находит проявление в такой особенности его режиссерского стиля, как включение в изобразительный ряд объектов и произведений разных видов искусства: архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, иконография, плакатно-стендовая агитпродукция, соц-арт, народные художественные ремесла, воссоздающие пласт русской массовой культуры прошлого века как бесценный памятник исторической эпохи.

6. В своем цветном фильме «Калина красная» режиссер стремится использовать натуральный цвет образов природы, фактуры вещей, показывая рукотворный мир деревенского дома как одну из составляющих национальной народной культуры. Лейтмотивный принцип в цветовой системе киноленты создает тенденцию к обобщению, укрупнению и символизации цветовых образов, формируя условный «поэтический» стиль, близкий к манере С.И. Параджанова, А.А. Тарковского. При этом репродукции полотен художников XIX в. («Неизвестная» И.Н. Крамского, «Сосновый лес» И.И. Шишкина), заменившие фотографии на стенах в домашних интерьерах, маркируют установки на «живописный» стиль русской реалистической школы. В структуру видеоряда кинолент Шукшина включены авторские аллюзии произведений живописи французских и русских импрессионистов («Девочка на шаре» П. Пикассо, «Танцовщицы на репетиции» Э. Дега в фильме «Ваш сын и брат»; левитановские пейзажи ранней весны, репродукции картин И.К. Айвазовского в «Калине красной»).

Концентрация пластических образов в завершающем фильме «Калина красная» позволяет говорить об эволюции эстетики режиссера: от раннего периода с его акцентом на литературу к более зрелому, знаменующемуся сменой интереса к живописи, а также к музыке. Изобразительный ряд способствует раскрытию смысловых подтекстов сюжета, дает импульс к философскому постижению экзистенциальных основ человеческого бытия.

7. Звукоизобразительная система кинолент Шукшина отличается необыкновенно строгой, точно выверенной и согласованной на всех уровнях архитектоникой, каждый элемент которой семантически насыщен. В его киноработах особую роль играет песенный репертуар, который, с одной стороны, отражает исторические трансформации, происходившие в 1960–1970-е гг. в народной массовой культуре, с другой стороны, формирует тематические лейтмотивы звукоизобразительной системы картин, участвуя в раскрытии характера и судьбы главных героев. Центральные темы ведут традиционные фольклорные, народные песни литературного происхождения, авторские песни.

Музыкальная структура фильмов помогает с помощью звука создать визуальное и тематическое противостояние между городом и деревней, а музыкальные интроспекции служат средством материализации внутреннего мира главных героев и акцентируют изобразительные возможности в воссоздании характера киногероя или ситуации.

8. Влияние тенденций «авторского кино» определило особого рода автобиографизм кинематографа Шукшина, который проявляется в исполнении режиссером ролей главных героев своих фильмов, в подборе актерского ансамбля, воссоздающего почти полный семейный кинопортрет режиссера (мать, жена, дети, земляки). Следуя принципам «авторского кино», Шукшин ведет напряженные поиски художественно-изобразительных решений, что вписывается в парадигму всего советского кинематографа 1960–1970-х гг. Рассмотрение его фильмов под данным углом зрения привело к новаторским интерпретациям кинотекстов, не изучавшихся в рамках искусствоведческого дискурса.

Намечая перспективы дальнейшей работы, отметим, что параметры, которые выделены в диссертации, не являются единственно возможными в изучении кинематографа Шукшина. Так, плодотворным может быть анализ звукозрительного синтеза в его кинематографе. За пределами диссертационного сочинения остались проблемы создания современных экранизаций, театральных постановок по произведениям Шукшина, его актерские работы в фильмах других режиссеров.

Основные положения диссертации отражены в 47 публикациях, включая 18 статей в журналах из перечня ВАК, 2 монографиях. Общий объем публикаций – 39,5 п.л.

Список публикаций автора по теме диссертации

*Публикации в ведущих рецензируемых журналах,
рекомендованных ВАК Министерства науки и образования РФ*

1. Шестакова И.В. Российский кинематограф в условиях процесса глобализации // Мир науки, культуры, образования – 2010. – №1. – С. 32-35. (0,5 п.л.).
2. Шестакова И.В. Авторский стиль фильма Л. Бобровой «Верую!» (по мотивам рассказов В. Шукшина) // Мир науки, культуры, образования – 2011. – № 5. – С. 345-348. (0,5 п.л.).
3. Шестакова И.В. Монтажная техника в литературном сценарии В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестник КемГУКИ – 2012. – № 18. – С. 83-89. (0,5 п.л.).
4. Шестакова И.В. Проблема жанра фильма В. Шукшина «Живет такой парень» // Вестник КемГУКИ – 2012. – № 21. – С. 230-238. (0,5 п.л.).
5. Шестакова И.В. Поэтика фильма В. Шукшина «Живет такой парень» / И.В. Шестакова // Мир науки, культуры, образования – 2012. – № 4. – С. 46-49. (0,5 п.л.).
6. Шестакова И.В. Поэтика межвидового синтеза в литературном сценарии В.М. Шукшина «Живет такой парень» / И.В. Шестакова // Филология и человек – 2012. – № 3. – С. 129-136. (0,4 п.л.).
7. Шестакова И.В. Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина в контексте деревенской прозы 1960-х годов // Известия АлтГУ – 2013. – № 2(1). – С. 179-182. (0,4 п.л.).
8. Шестакова И.В. Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина в культурном контексте советской «оттепели» // Вестник КемГУКИ – 2013 – № 23. – С. 65-72. (0,5 п.л.).
9. Шестакова И.В. Проблема выбора пути: фильм «Из Лебяжьего сообщают» В. Шукшина // Вестник КемГУКИ – 2013. – № 24. – С. 157-163. (0,5 п.л.).
10. Шестакова И.В. Фильм «Из Лебяжьего сообщают» как этап становления режиссерской «манеры» В. Шукшина // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 3. – С. 308-310. (0,3 п.л.).

11. Шестакова И.В. Метатекстовая динамика кинематографа В. Шукшина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики – 2013. – № 9 – С. 216-218. (0,3 п.л.).
12. Шестакова И.В. Средства литературы и кино в новелле «Роковой выстрел» (фильм «Странные люди») В. Шукшина // Известия АлтГУ– 2013. – 2–(2). – С.198-201. (0,4 п.л.).
13. Шестакова И.В. Онтологические основы «деревенского» кинематографа В. Шукшина // Мир науки, культуры, образования.– 2013. –№ 6. – С. 413-415. (0,4 п.л.).
14. Шестакова И.В. Приемы «интеллектуального кино» в новелле «Думы» (фильм «Странные люди») В. Шукшина // Вестник КемГУКИ. – 2014. –№ 26. – С. 159-163. (0,6 п.л.).
15. Шестакова И.В. Образ «дома» и «дороги» в фильмах В.М. Шукшина // Известия АлтГУ –2014. –2 (1). –С. 205-208. (0,4 п.л.).
16. Шестакова И.В. Изобразительные принципы в фильме В. Шукшина «Печки-лавочки» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10 (2). – С. 213-216. (0,4 п.л.).
17. Шестакова И.В. О роли песен в фильме В.М. Шукшина «Калина красная» // Мир науки, культуры, образования. – 2015.– № 3. – С. 357-359. (0,4 п.л.).
18. Шестакова И.В. Изобразительная система в фильме В. Шукшина «Калина красная» // Вестник КемГУКИ.–2015.–№ 33.– С. 111-118. (0,7 п.л.).
19. Shestakova I.V. The Experimental Strategy of V. Shukshin in the Short Story Cycle «Strange People» // World Applied Sciences Journal, 27 (3), 2013. – PP. 340-345. (0,5 п.л.).

Монографии

20. Шестакова И.В. Кинематографический процесс в России и на Алтае: монография – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2006 – 238 с.(14 п.л.).

21. Шестакова И.В. Интермедиаальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина: монография – Барнаул: Изд-во Алт. Ун-та, 2013. – 179 с. (10,4 п.л.).

Фомин В.И. Рецензия на монографию И.В. Шестаковой «Интермедиаальная поэтика раннего кинематографа В.М. Шукшина» // Вестник КемГУКИ – 2014. – № 28 – С. 148-151(0,1 п.л.).

Публикации в других научных изданиях

22. Шестакова И.В. Шукшин и Алтай // Тезисы выст. на межрегион. семинаре «Охрана культурного наследия Алтая» – Барнаул, 2000. – С. 75-81. (0,5 п.л.).

23. Шестакова И.В. К вопросу об особенностях режиссерского почерка В.М. Шукшина // Сб. ст. каф. рекламы и культурологии Алт. гос. техн. ун-та. – Вып. 2.– Барнаул: Изд-во АлтГТУ, 2004. – С. 99-106. (0,6 п.л.).

24. Шестакова И.В. К вопросу о русском национальном характере в кинотворчестве В.М. Шукшина // Культурное наследие Сибири: Сб. научных трудов. Вып.10. – Барнаул: изд-во Алт. гос. ун-та, 2009. – С. 97-104. (0,4 п.л.).

25. Шестакова И.В. Особенности экранизации рассказов В. Шукшина в фильме Л. Бобровой «Верую!» // Проблемы межтекстовых связей: Сб. ст. – Барнаул, 2011. – С. 185-192. (0,5 п.л.).

26. Шестакова И.В. Актер-Шукшин. // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул: ИД БАРНАУЛ, 2011.– С. 7-11. (0,3 п.л.).

27. Шестакова И.В. Бурков Георгий Иванович // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011.–С. 40-41. (0,1 п.л.).

28. Шестакова И.В. Ванин Алексей Захарович // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 44-45. (0,1 п.л.).

29. Шестакова И.В. Ваш сын и брат. Фильм // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 51-52. (0,1 п.л.).

30. Шестакова И.В. Гинзбург Валерий Аркадьевич // Шукшинская энциклопедия – Барнаул, 2011.–С. 81-82. (0,1 п.л.).

31. Шестакова И.В. Живет такой парень. Фильм // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011.– С.121-123.(0,2 п.л.).
32. Шестакова И.В. Из Лебяжьего сообщают. Фильм // Шукшинская энциклопедии – Барнаул, 2011– С.146-147. (0,1 п.л.).
33. Шестакова И.В. Калина красная. Фильм // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 162-164. (0,2 п.л.).
34. Шестакова И.В. Куравлев Леонид Вячеславович // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011 – С. 191-192. (0,1 п.л.).
35. Шестакова И.В. Печки-лавочки. Фильм // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 266-268. (0,2 п.л.).
36. Шестакова И.В. Режиссер - Шукшин // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 318-324. (0,3 п.л.).
37. Шестакова И.В. Ромм Михаил Ильич // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. – С. 327-329. (0,2 п.л.).
38. Шестакова И.В. Странные люди. Фильм // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011. –С. 375-376. (0,1 п.л.).
39. Шестакова И.В. Хуциев Марлен Мартынович // Шукшинская энциклопедия. – Барнаул, 2011.–С. 413-415. (0,2 п.л.).
40. Шестакова И.В. Алтай – центр притяжения поклонников В. Шукшина // Культурное наследие Сибири. – Барнаул: изд-во Алт. гос. ун-та, 2012. –№ 13.– С. 121-125. (0,3 п.л.).
41. Шестакова И.В. Алтайская регионалистика в фильме «Живет такой парень» В. Шукшина // Культурное наследие Сибири, 2013. –№ 15. – С. 164-169. (0,4 п.л.).
42. Шестакова И.В. Черты авторского кинематографа в киноновелле «Братка» В. Шукшина // Культура. Духовность. Общество: сб. материалов VII Международной науч.-практич. конференции – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2013. – С.48-53. (0,4 п.л.).
43. Шестакова И.В. Онтология русской деревни в фильме «Печки-лавочки» В.М. Шукшина // Традиции творчества В.М. Шукшина в современной

культуре: материалы Межд.науч. конференции – Барнаул: изд-во Алт. ун-та, 2014. – С. 162-170. (0,4 п.л.).

44. Шестакова И.В. О кинопроизводстве фильма «Калина красная» // Культурное наследие Сибири: Сб. научных трудов. Вып.16.–Барнаул: изд-во Алт. гос. ун-та,2014.–С. 197-206. (0,4 п.л.).

45. Шестакова И.В. Принципы межвидового синтеза (на примере фильма «Живет такой парень» В.М. Шукшина) // Литература и кино – в поисках общего языка: сб. материалов VI Всероссийской научно-практ. конференции – Владимир, 2015.– С.7-18. (0,6 п.л.).

46. Шестакова И.В. Изобразительная стилистика в фильмах В.М. Шукшина // Феномен этнокультурности в искусстве и образовании: сб. материалов Межд. научно-практ. конференции «IV Боранбаевские чтения» – Астана, 2015. – С. 110 -115. (0,4 п.л.).

47. Шестакова И.В. Изобразительный ряд фильмов В.М. Шукшина // Алтайский текст в русской культуре: Сб. материалов VI Межд. научно-практ. конференции – Барнаул, 2015. (0,4 п.л.).