

Отзыв

на диссертацию Шестаковой И.В «Художественно-изобразительные принципы кинематографа В.М.Шукшина», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения, официального оппонента Мальковой Л.Ю.

Актуальность работы И.В.Шестаковой во многом определяется самой фигурой В.М.Шукшина, многогранный талант которого при жизни обеспечил ему массовую аудиторию, всенародную известность, а после смерти – нарастающий с годами интерес исследователей, рассматривающих его творчество в контексте разных наук, как в России, так и за рубежом, и при всей разнице подходов оценивающих его значение все более высоко. Художественно-изобразительные принципы его кинематографа – тема представленной диссертации - в ряду этих исследований привлекает своей конкретностью, специфичностью подхода, с одной стороны, с другой – фильмы Шукшина рассматриваются в широком контексте его творчества, в котором литература и кино представлены как две переплетающиеся, проходящие через всю его жизнь, линии развития. Для самовыражения и миросозерцания художника оба были равно необходимы, а потому в его собственном творческом инструментарии выразительные средства искусства слова и кино дополняют друг друга, служат примером взаимодействия и взаимовлияния в формировании того, что ныне называется художественным миром В.Шукшина.

Не всякому таланту суждено взять эту творческую планку – создание собственного художественного мира. Значение мира В.Шукшина для нашего национального самосознания огромно и бесспорно даже для тех, кто, подобно мне и в отличие от автора диссертации, не является поклонником его киноязыка. Поэтому особенное достоинство исследования мне видится в том, что автор на протяжении всего анализа принципов выразительности шукшинского кинематографа не теряет из виду их целевое назначение – идейный комплекс, воплощаемый в образной системе фильмов, киносценариев, повестей и рассказов, даже эпистолярном наследии, и

составляющий становой хребет этого художественного мира. Само построение диссертации демонстрирует его расширение с движением лет: хронологический принцип сочетается с дескриптивным и сравнительно-сопоставительным анализом разнородных текстов, в повествование органично вписаны биография художника «на фоне эпохи», при этом в теоретических обобщениях выявляются доминирующие принципы выразительности, аспекты кинопоэтики Шукшина.

Во введении автор подробно переосмысляет работы своих предшественников по изучению шукшинского творчества: в подавляющем большинстве их занимало его литературное наследие, многие отмечали своеобразный кинематографизм его почерка. В киноведении подобных работ несравненно меньше. Автор их анализирует, начиная с двух первых, во многом противоположных, взглядов Р.Юренева и Л.Анненского, присоединяясь к последнему (с.5, с.230). Я же подчеркну, что Л.Анненский – блестящий критик, но филолог, и в нашей научной специализации не обязан разбираться, хотя о кино пишет много и хорошо. Для него, как для многих любящих кино литературоведов из библиографии диссертации, естественны синхронистические аналогии с лучшими западными фильмами, понимание монтажа как соединения разноплановых кадров, смены ракурсов и тому подобных средств – Шукшин действительно ими пользуется. Но историк кино Р.Юренев прекрасно знает монтаж и трезвее смотрит на то, что для литературоведов - откровение. В теории кино со времен Эйзенштейна, сравнивавшего Диккенса и Гриффита, признается, что монтаж – общий художественный принцип искусства. По существу, филологи повторяют давно открытое, «специфическая» для прозы Шукшина «кинематографичность», «киногеничность» распространяется на целый ряд литераторов(и художников), в кино не работавших или творивших вообще до его изобретения. Это можно рассматривать как вклад киноведения в общее искусствознание, что зафиксировано в статье «Монтаж» в «Кинословаре» под редакцией С.Юткевича. Речь, таким образом, должна идти о

соответствии монтажного ряда специфической для Шукшина образности его фильмов, экранного мира, что собственно и показано в конкретном анализе произведений основной части диссертации. Это отнюдь не избавляет их, особенно ранние ленты, от погрешностей монтажно-изобразительного построения, на которые указывал Р.Юренев.

Ранние работы Шукшина рассматриваются в первой главе диссертации «Интермедиальная динамика шукшинского метатекста», в которой находит конкретное подтверждение эффективность интермедиального авторского подхода к художественному миру режиссера, основного в методологии анализа, примененного в диссертации. Выделение сквозных образов и их трансформация от литературных публикаций к киносценарию, затем в фильмах рассматриваются как ступени интерпретации, продиктованной различной природой аудиовизуальной и вербальной выразительности, причем в кинематографическом стилевом поиске этого периода автор считает определяющим влияние итальянского неореализма наряду с первыми «деревенскими» фильмами «оттепели».

Название второй главы «Изобразительный ряд в новеллистических киноциклах о «блудных сыновьях» и «странных людях», адекватно отражает семантику следующего творческого периода режиссера в соответствующих фильмах («Ваш сын и брат» и «Странные люди»). Диссертант в этой главе выходит на типологизацию характеров шукшинского мира, разделяя два направления: «деревенский кинематограф» (раздел 2.1) и «авторское кино» (раздел 2.2.) – и отмечает эволюционный характер претворяемых в них принципах изобразительности, растущую смелость Шукшина, его тягу к киноэксперименту. Несомненно, экспериментаторство характерно в 1960-е как для французской «новой волны», так и для отечественного кино, переживавшего разнонаправленность собственных «волн», поднимаемых новым поколением кинематографистов на основе нового поколения кинотехники. Подобная атмосфера, конечно, оказывала свое влияние, однако именно в это время Шукшин утверждает на экране самодостаточность тех

художественных принципов, которые зиждятся на системе ценностей с его собственными приоритетами. Именно эти приоритеты оказываются востребованными аудиторией, а впоследствии будут ассоциироваться с «русскостью», растворенной в многонациональном характере нашего народа.

В третьей главе «Деревня и город в шукшинской художественно-изобразительной концепции национальной культуры» центром анализа становятся фильмы «Печки-лавочки» и «Калина красная» - вершина кинематографического творчества мастера. Диссертант справедливо объединяет их темой отношений города и деревни поздних советских времен, которая в целом раскрывается в главе как центральная этико-эстетическая антиномия художественного мира Шукшина, итог его осмысления, в котором понятия «город» и «деревня» обретают глубокий смысл, выступают как символы, объединяющие изобразительную и звуковыразительную систему образного ряда.

Как видим, деление на главы, общая композиция работы проникнуты внутренней логикой, и текст в целом становится подробным объяснением того необыкновенногоозвучия кинематографа Шукшина русской душе, ее боли и радости, нашим чаяниям и надеждам – всему тому, что ныне и постулируется и дискутируется на экране открыто, а тогда, при жизни художника, скрытое в образной ткани его произведений, вызывало сопротивление как в Госкино, так и у значительной части кинематографической общественности. Но чувствовалось с чуждой дидактике безусловностью как сокрытое стержневое начало, объединяющее литературу и кино в единый мир Шукшина, распространявшийся в реальность,озвучный многомиллионной аудитории – читателям и зрителям.

Диссертация органична этому миру – автора и предмет ее исследования объединяют общие ценности, что позволило ей раскрыть на самом деле больше, чем заявлено в теме – поэтику художественного мира. Изобразительная сторона доминирует, но не исчерпывает его анализируемой в диссертации структуры, где звуковая архитектоника фильмов становится

проекцией его общего литературно-кинематографического построения (см., напр., раздел 3.3 «Музыкально-звуковая архитектоника картины «Калина красная»). Подобного эффекта автор добивается, применяя метод интермедиального анализа, также предлагаемого к защите.

Метод позволяет анализировать произведения искусства слова и киноискусства, объединенные в кластер авторским замыслом, причем иногда со сложной траекторией его реализации во времени – разнородность условности, принципы выразительности выявляются при этом более отчетливо, выпукло. Надо учитывать, что применительно к творчеству кинематографистов-писателей подобный метод использовался и ранее (скажем, к творчеству Жана Кокто или А.Роб-Гри耶 во Франции) - у нас в том же ключе Ю.Тюрин рассматривал работы того же В.Шукшина. От рассказа к сценарию, затем фильму – таков ход системного анализа серьезного исследования, так или иначе соприкасающегося с литературными источниками. Однако в диссертации И.Шестаковой этот метод получил полноценное теоретическое обоснование и дал свой результат, позволив уйти от анализа нарратива, или «нарративного анализа», применяемого филологами к фильмам как неким повествовательным структурам, пусть и отличным от литературы, и часто сводимого к пересказу содержания. Здесь же содержание интерпретируется через специфику условности, и это представляется более продуктивным. На мой взгляд, современное деление структур на дескриптивные, описательные, и нарративные, повествовательные, - строго говоря, плод филологического похода к кино, результатом которого становится анализ нарративности там, где повествование вообще отрицается, как в авангардистских лентах. Это особенно характерно для зарубежных исследований, но перенимается и в нашей стране. Да и ленты кинопотока представляют собой с точки зрения композиции густую смесь взаимопроникающих описательно-повествовательных структур. К сожалению, собственная терминология киноведением здесь не выработана. Современная дифференциация, по

существу, лишь иносказание типологии М.Блеймана, делившего еще в 1960-е монтажные стили на «прозаические» и «поэтические», но признававшего смешанный характер большинства кинокартин (что нашло отражение в «Кинословаре» под ред.С.Юткевича).

Большинство моих замечаний касается понятийной базы исследования, испытавшей на себе смешение терминов разных дисциплин, что характерно для исследований кинематорафа сегодня в целом. Причина видится в множественности теоретических источников. Укажу, во-первых, на то, что упор на визуальный аспект кино сам по себе не проясняет его отношений с литературой, напомнив, что М.Маклюен, который ввел в научный оборот термин «медиа», справедливо относил и литературу к визуальным медиа. Речь должна идти о различии в генезисе образа, причем авторское предпочтение, начиная со с.23, выражения «визуально-аудиальное», на мой взгляд, тоже скорее затрудняет понимание по сравнению с утвердившимся понятием «аудиовизуальное» (средство, искусство, СМИ и т.п.). Аудиовизуальный синтез экраных искусств сам по себе подразумевает внутреннюю транс- и интермедиальность кино, ТВ, видеоарта, что в анализе не всегда учитывается. Вслед за рядом исследователей И.В.Шестакова говорит о «киногеничности»(с.54-55) рассказов Шукшина, что опять говорит о филологическом «следе» работы. При том что выражения «киногеничность», «телегеничность» давно бытуют в профессиональной лексике кино и ТВ, научного обоснования они не получили и восходят к общему понятию «фотогения» Л.Деллюка, который в одноименной работе подразумевал под этим скрытую экспрессивность реальных объектов внешнего мира, раскрываемую в своей полноте объективом камеры. В этом исходном смысле можно говорить о самих книжках, печатных изданиях рассказов, но автор имеет в виду особенности построения их содержания, «оптический» эффект, монтажный строй прозы, ее «кинематографичность», как выражался Эйзенштейн об «Оливере Твисте» Диккенса. При этом в конкретном анализе автор отмечает необходимость радикального

облагораживания в сценарно-постановочный период работы над фильмом характера Гриньки, литературного героя рассказа. Какая же тут может быть его киногеничность? Речь на самом деле идет о типизации характера под экранный мейнстрим, под стандартные представления об актерской фактуре – о типажах и стереотипах экрана, устанавливающих для героя литературы свои правила игры. Автор справедливо отмечает тут же, что сломать эти стандарты удалось Г.Панфилову в ленте «В огне брода нет». А здесь мне видится причиной этого как раз киногения Чуриковой, открывающаяся камере экспрессивность актрисы как внешнего объекта.

Типическое и типичное, тип и типаж, архетип – в использовании этого ряда однокоренных понятий автор также не избежал путаницы, характерной сегодня для многих исследований, в том числе диссертационных. Архетипы (К..Юнг) пронизывают сферу нашего коллективного бессознательного, из которого черпаются мифы, мотивы искусства – уровень типизации характеров, берущихся из жизни и отраженных в искусстве, при этом различается со сменой эпох и стилей, становится господствующим критерием в эпоху реализма. Архетип допускает вариативность характеров даже внутри системы единого киномифа, как то было в эпоху сталинского кино. Что такое «коллективное массовое сознание» и его архетипы, мне вообще непонятно. Речь, должно быть, идет о стереотипах массового сознания с помощью которых СМИ формируют общественное мнение (У.Липпман).

Повторю, что такого рода неточности сегодня чрезвычайно распространены в гуманитарных науках и, на мой взгляд, связаны с заимствованием иноязычных понятий, сложностью перевода и т.п. Диссертация И.В.Шестаковой выгодно отличается от чисто теоретических работ этого ряда скрупулезным описанием деталей изображения, вниманием к актерскому исполнению, подробностью сравнительно анализа, статистическими данными по аудитории, ссылками на критические отклики и т.п – «история» фильмов восполняет теорию, и в целом всегда понятно, что

автор имеет ввиду, несмотря на отмеченные мной смысловые сдвиги понятий.

Отсылы к предшественникам, полемика с иными критиками, порой, кажутся избыточными. Диссертант стремится освободить Шукшина от упреков, поднять, поставить в ряд с неореалистами, представителями «новой волны». Мне кажется, он в этом не нуждается, не уступает многим и, главное, самоценен и самодостаточен. С другой стороны, не совершенными монтажными фразами и стилистическими оборотами, вводимыми в киноязык, ценен, как Ж.-Л.Годар, или Ф.Феллини, или Тарковский, чье идеиное влияние не меньше его. В порядке соразмысла с автором, признаюсь, что мне видится корень его идеиной выразительности и в «наших» 1930-х (Б.Барнет, С.Герасимов, А.Медведкин), военных 1940-х (М.Донской, Ф. Эрмлер, «Родные поля» Б.Бабочкина) – т.е и стремление к предельной достоверности, граничащий с натурализмом реализм, и «чудной», граничащий со скоморошеством, юмор присутствовали и в отечественной кинотрадиции. Влияние на себя хотя бы некоторых из названных режиссеров (Донского, Медведкина) признавали за рубежом неореалисты и последователи «синема-верите».

Шукшин самобытен, и сложности пути этого крупного, самобытного, уходящего корнями в родную почву и природы и культуры, художника показаны в диссертации в полной мере. Отдельно подчеркну работу диссертанта с его архивом, позволяющую понять эти трудности и проникнуть в творческую лабораторию художника, чье влияние на нас сегодня бесспорно. А тогда, при его жизни это влияние всего его художественного мира восполняло нехватку открытого размышления о русском человеке и судьбах России в синхронном ряду публицистических произведений, в документалистике, скованной идеологическими догматами, и диссертация помогает понять характер, уровень и цену свободы кинематографического мышления той эпохи.

Справочный аппарат богат, адекватно оснащает диссертацию. Автореферат адекватно отражает основной текст исследования. Диссертация соответствует требованиям, предъявляемым ВАК к исследованиям, представляемым на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 (кино, телевидение и другие экранные искусства).

Малькова Лилиана Юрьевна,

доктор искусствоведения, специальность 17.00.03 (диплом ВАК: ДК №013235, решение от 22.03.2002), профессор кафедры телевидения и радиовещания ф-та журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова



ЗАВЕРЯЮ
КАНЦЕЛЯРИЕЙ
ЛАСКЕВИЧИ, В.