

УДК 778.5

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА В ФИЛЬМЕ В. ШУКШИНА «КАЛИНА КРАСНАЯ»

Шестакова Ирина Валентиновна, кандидат культурологии, доцент кафедры теории искусства и культурологии, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, РФ). E-mail: irinaalkino@rambler.ru

Актуальность данной работы подчеркивается тем, что интерес к кинотворчеству В. Шукшина и проблеме изобразительной стилистики продолжает занимать умы представителей отечественной и западной науки. Цель статьи – рассмотрение наиболее характерных особенностей визуальной эстетики в картине В. Шукшина «Калина красная». Анализируются такие компоненты изобразительного ряда, как пейзаж, деревенский и городской дом с его убранством, храм, повторяющиеся детали, семантика цвета. Исследование проводится комплексным методом, сочетающим критический анализ особенностей киноленты с герменевтикой.

В изобразительной системе фильма представлены такие виды искусства, как архитектурные памятники, городское и сельское домоустройство, репродукции станковой живописи, плакатно-стендовая агитпродукция, народные художественные ремесла, воссоздающие пласт русской массовой культуры прошлого века как бесценный памятник исторической эпохи.

В статье выявлены особенности изобразительной стилистики режиссера, аргументированы положения о новаторском характере его картины. Семантически маркированные детали, колористическое решение фильма характеризуют режиссерский стиль В. Шукшина. В качестве значимого вывода приводится мысль о том, что в стремлении к изобразительно-смысловой многозначности своих картин режиссер все дальше уходит от фотографического реализма, насыщая многообразные детали культурными и символическими значениями. В фильме сочетаются принципы неореалистической стилистики с условно-метафорической образностью киноязыка. В работе доказано, что В. Шукшин обогатил свою киноленту, опосредованно используя принципы и элементы языка живописи. Подобное «взаимодействие» средств отражает новый тип художественного мышления. Основанием интермедиальной системы фильма является визуальная составляющая, подчиняющая себе другие медиальные компоненты.

Ключевые слова: визуальная эстетика, изобразительный ряд, колористическое решение фильма.

THE GRAPHICAL METHODS IN V. SHUKSHIN'S FILM "KALINA KRASNAYA"

Shestakova Irina Valentinovna, PhD in Culturology, Associate Professor of Department of Theory of Arts and Culturology, Altai State University (Barnaul, Russian Federation). E-mail: irinaaltkino@rambler.ru

The relevance of this work is emphasized by the fact that interest in film creativity of V. Shukshin and a problem of graphic stylistics continues to occupy the minds of the representatives of Russian and Western science. The aim of the article is the consideration of the most typical features of visual aesthetics in the movie of V. Shukshin "Kalina Krasnaya." Thus, such components of graphical series as a landscape, urban and rural house with its decoration, temple, the repeating details, semantics of color are analyzed. A study is carried out by a complex method that combines a critical analysis of films' features with hermeneutics.

The graphic system of the film includes such arts as architectural monuments, urban and rural housekeeping, reproductions of easel painting, placard-poster agitation products, folk crafts, recreating the stratum of Russian popular culture of the last century as a priceless monument of a historical epoch.

The article brings out peculiarities of the graphic style of the director, argues the points of an innovative character of his movie. Semantically tagged details, coloristic solution of the film characterize directorial style of V. Shukshin. A significant conclusion is the idea in an effort to graphic and semantic polysemy of the motion picture, the director has gone from photographic realism, filling different details with the cultural and symbolic meanings. The film combines the principles of neo-realist stylistics with conditionally metaphorical imagery of the film language. It is proved that V. Shukshin enriched his movie indirectly using the principles and elements of the language of painting. This "cooperation" of means reflects a new type of artistic thinking. The basis of the intermedial system of the movie is a visual component subordinating the other medial components.

Keywords: visual aesthetics, graphic series, coloristic solution of the film.

Киноискусство, как и изобразительное искусство, определяется идеей, выраженной в образах, но художественные средства, которыми оперирует кино, способствуют созданию собственного экранного мира. Приемы, разработанные великими живописцами, будь то ракурс, композиция, перспектива, световая и цветовая гармония – все используется для того, чтобы создать образ человека, его физическое и духовное состояние в пространстве. Но у кино есть еще и движущаяся камера, звук, а также особая пластика, присущая только этому виду искусства.

Признание изобразительного строя фильма – наряду с его иными образно-смысловыми компонентами, важнейшей составляющей комплексного воздействия на зрителя, – особенно актуально сегодня, когда достижения современной гуманитарной науки все больше интегрируются на основе общих черт, свойственных различным областям художественной деятельности.

Цель статьи – обозначить новые подходы к анализу фильма В. Шукшина «Калина красная» и его пластически-изобразительного строя. Для

решения поставленных задач исследования представляется наиболее правомерным рассматривать проблемы изобразительности с позиций методологии, разработанной в герменевтике.

В теоретическом отечественном киноведении исследованиям, посвященным изобразительности кинематографа, всегда уделялось большое внимание. С. Эйзенштейн и В. Пудовкин рассматривали характер влияния изобразительных элементов фильма на зрительское восприятие в контексте такого выразительного средства, как монтаж. Проблема изобразительного строя в кино изучалась Г. Чахирьяном, О. Ковальковской, С. Фрейлихом.

Приемы изобразительного решения фильма «Калина красная» [3] настолько своеобразны, что определяют его режиссерский почерк. Картину В. Шукшин снимал в содружестве с оператором А. Заболоцким, для которого характерна высокая культура, серьезное и внимательное отношение к изображению. Он был полноправным, активным членом авторского коллектива, способным не только понять режиссерский замысел, но и помочь осуществить его. Его всегда волновала игра акте-

ров, детали сценария и многое другое. Взаимобогащение двух талантливых людей обуславливалось их человеческим контактом, отношениями, сложившимися внутри творческого коллектива. Уже на стадии литературного сценария в воображении авторов (режиссера, оператора) рождается некое изобразительное решение.

В. Шукшин, являясь художником бесспорно самобытным, прилагал все усилия к тому, чтобы развить в кино традиции живописи. Влияние живописи на киноизображение – процесс естественный и многогранный. Рассмотрим изобразительную эстетику фильма, связанную с кадрами пейзажа. Это – натурные съемки в окрестностях сел и городков средней полосы России. Пейзаж обнаруживает тенденцию к символизации изобразительного ряда. Приобретая полноту и объемность, он становится многофункциональным: в воссоздании российского национального колорита. Режиссер и оператор заменяют экспрессию катунских ландшафтов своеобразным импрессионизмом, поддержанным аллюзиями русской живописи рубежа XIX–XX веков, символикой и психологизмом в раскрытии противоречивого характера и трагической судьбы главного героя.

Сцены в картине, связанные с выходом Егора Прокудина (В. Шукшин) из ворот тюрьмы, снимались в бывшем Кирилло-Новозерском монастыре. Здесь режиссер и оператор используют «длинный кадр», чтобы фиксировать жизнь как можно точнее, чтобы максимально ее не резать. В этом ощущается влияние концепции кино А. Тарковского как запечатленного времени [5].

Колористическое решение знаменитого «длинного кадра» прохода Егора по мосткам, соединяющим островную тюрьму с материком, определяет его место в общем развитии сюжета. Почти монохромный пейзаж: рассеянный бледно-голубой цвет неба смешивается с серой зыбью безбрежного водного пространства, с которыми постепенно сливается белый цвет портала с колоннами и серый – построек бывшего монастыря, в котором теперь находится тюрьма.

Приглушен коричневый цвет дерева столбов, досок моста. Чистый алый цвет рубахи Егора, словно уносящего жар тюремного ада, прячется под темным кожаным пиджаком. Все это – и туманное белое марево, и зыбь воды, и шаткие

мостики под ногами – создает ощущение неопределенности душевного состояния героя, которое он пытается преодолеть твердой поступью кирзовых сапог. Вся сцена служит, таким образом, завязкой излюбленного В. Шукшиным сюжета дороги, выбора героем своего места в жизни, возвращения к себе. Весь фильм – это движение героя от неопределенности, неузнавания себя к ясности понимания своей сути, ее потери и расплаты.

Первая цель Егора на этом пути, выношенная годами тюрьмы, – устроить «праздник душе». Эта жизнерадостная идея всецело поддержана веселой, несущейся из динамика автомобиля музыкой, но кадр в «Волге» разделен на две половины болтающейся по центру игрушкой на ветровом стекле: черный мохнатый бесенок то поворачивается к холемому водителю, то раскачивается перед носом Егора, лукаво соблазняя неведомыми радостями. Однако вопреки соблазнам черта Прокудин пока устремляется к естественным радостям живого вольного существа: свежему дыханию ранней весны, девственной чистоте белых тонких берез, зябко стоящих в талой воде, к теплу нежной гладкой коры их стволов. «Левитановский» пейзаж ранней весны («Весна. Большая вода», «Березовая роща») с его покоем и тишиной нарушают темные тени громко каркающих ворон с крупным планом черного надреза на белом стволе, источающем капли живительного сока. Так, в начале фильма, где пространство кадров заполнено определенной атмосферой и настроением, режиссер и оператор используют каноны живописи импрессионистов.

Внезапно тишина взрывается бравурной разгульной музыкой; узкие крупные планы сокровенного места – березовой рощи – сменяются вновь широкой панорамой безбрежного разлива реки, сливающейся с бездонным голубым небом. Перед глазами Прокудина вдруг появляется торчащая из воды колокольня. Чтобы выразить ужас этого зрелища, В. Шукшин переносит часть сцены в катер на подводных крыльях. После увиденной затонувшей белокаменной полуразрушенной церкви Егор снова теряет опору, мечется в тесном проходе несущегося по водной зыби белого катера.

В изобразительный ряд фильма входит сначала робко, а потом занимает все более прочное место образ русского храма. Разрушенная, поки-

нутая церковь выступает как артефакт исторической памяти, национальной духовной культуры России, ожидающей своего возрождения. Далее усиливается функция храмого мотива как изобразительного средства психологической интроспекции главного героя.

По воспоминаниям А. Заболоцкого, эта «разгорающаяся весна оживила умирающий вид деревень по берегам озера Лось-Казацкого. Оживляла и нас. Фантазировали вечером, как приспособить натуру к тексту. В случавшиеся выходные дни вместе с Макарычем, без группы, снимали городские жанровые хроники. Иногда, чтобы бытовые детали привязать к фильму, Шукшин доснимался сам. Снимая городскую хронику, наталкиваемся на карусель, расписанную самоучкой» [2, с. 56]. Этот образ как бессмысленный круговорот обыденной жизни режиссер уже использовал в «Странных людях». В «Калине красной» карусельный мотив в аспекте индивидуальной судьбы героя, кроме значения бессмысленного бега по кругу («семь отсидок вора-рецидивиста»), означает еще и поворот судьбы, и возвращение к истокам. Зовом иной жизни слышится Егору ласковый голос Любы (Л. Федосеева-Шукшина), озвучивающий ее письмо к нему (аллюзия подобного кадра была в киноленте «Белое солнце пустыни» режиссера В. Мотыля), но визуальный образ русской женщины замещает музыкально-цветовой мотив песенной строки «Сорвала я цветок полевой, приколотла на кофточку белую». Как будто откликаясь на ее призыв, Егор сходит с карусельного круга, и, обретя твердость походки, с какой он шел из тюрьмы, покидает мир детства, дух которого уносит в неведомое будущее веселый бело-оранжевый автобус. Следующий кадр материализует образ Любы, и вместе с ней поле экрана окрашивается в яркие густые 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.

Центральным компонентом изобразительного ряда киноленты является деревенский дом. Камера скрупулезно осматривает прочную поверхность ровных круглых бревен, из которых сложен дом Байкаловых. А маленькая избушка матери

Егора Прокудина с высокими чистыми окошечками в нарядных голубых ставенках возникает как забытая детская сказка, и только горький рассказ одинокой старой хозяйки говорит о тяготах, пережитых этим домом.

Образ дома стал символом родового «гнезда», духовного храма, а домашний уклад – воплощением традиций и важнейших ценностей национальной жизни. Как и в первых фильмах режиссера на уровне изобразительного ряда тема бездомности Прокудина, оторвавшегося от родного корня, противопоставит детально «прописанная» домовитость семьи Байкаловых. Визуальные образы деревенского дома, подворья, бани, в характерном для В. Шукшина крупном плане материального субстрата бытовых объектов, создают осязаемое ощущение тепла бревенчатого дома, беленой стены печи.

Решающую роль в фильме сыграл также тесный союз режиссера и художника И. Новодережкина. Как верно подмечает А. Заболоцкий, во время съемок художник ««обживает» декорации: “старит” свежеекрашенные стены, насыщает утварью. Осматривая “квартиру Байкаловых”, Шукшин обратил внимание на каменную настольную лампу с орлом; пробуя поднять, удивился ее тяжести: “Вряд ли такая попадет к Байкаловым, лучше бы кунгурскую кошку-копилку”» [2, с. 63].

Как и в прежних своих киноработах, как уже неоднократно отмечено в исследованиях [6; 7], режиссер предельно внимателен к обустройству и убранству деревенского русского дома середины прошлого века. Изобразительный ряд составляет большое количество предметов женского рукоделия: самотканые коврики, вышитое полотенце, окаймленное цветным кружевом, кружевные занавески на окнах и на полочке с иконами, вышитая скатерть с кистями. В горнице настелены ряды дорожек-половиков, изготовленные из разрезанных на узкие длинные полосы тканей выношенной одежды.

В комнате дома Байкаловых находится никелированная кровать, накрытая также ажурным покрывалом, над ней коврик с вытканными цветами, диванчик с деревянной спинкой, старинный комод и буфет с фарфоровыми статуэтками, посудой и глиняной кошкой. На окнах висят ситцевые занавески, а на стене – репродукция

картины И. Шишкина «Сосны», малеванная лубочная картинка девушки, старые фотографии в одной большой раме. С предметами старины соседствуют холодильник, телевизор, женская гордость – швейная машинка – современные знаки зажиточности хозяев. Часы с кукушкой – деталь старинного быта, выполняющая, кроме того, композиционную функцию: звонкий выход кукушки сопровождает перенос действия из комнаты в баню, где Люба растапливает печь, и обратно.

В кухне, оклеенной обоями в цветочек, у двери стоит старинный деревянный буфет, за стеклом которого все для традиционного чаепития: чайные пары, стаканы, сахарница. Вырезанные из бумаги ажурные салфетки и картинки из журналов служат украшением полок буфета. Неприхотливый самодельный дизайн нарушает стеклянная трехлитровая банка, приготовленная, по-видимому, для молока вечерней дойки. Над дверью – полка с выставленными тарелками как произведения искусства. Кухню и комнатки разделяют цветные занавески. Важным в искусствоведческом плане элементом интерьера является деревянная перегородка, оклеенная вместо обоев цветными репродукциями произведений мировой классики из журнала «Огонек» – домашняя «Третьяковка», отражающая, по мысли В. Шукшина, «тягу сельских людей к прекрасному». Она дважды крупно появляется на экране: сначала в вечернем освещении, а затем – в ярком дневном. Причем в центре коллажа выделена репродукция картины В. Тициана «Кающаяся Магдалина», вписываясь в семантику покаянного мотива фильма.

Одна стена печи выходит в кухню, а сама – в горнице, через которую протянута железная труба-вытяжка. На печке возвышается старинный медный самовар, накрытый ажурной вязаной салфеткой ручной работы, выше у трубы – радиоприемник со стопкой книг. Рядом с печью располагается разнообразная домашняя утварь, в основном это посуда для приготовления пищи. Деревянные полки на стенах и гардины, старинное зеркало в оправе, кровать с самотканым ковриком под ногами, лежанка, рукомоильник – все, как обычном в деревенском доме шукшинских фильмов, – новое и необычное в драматургии цвета, подчиненной развитию сюжета. Именно рядом с печью начинается знакомство Егора Прокудина с родителями

Любы – Байкаловыми (И. Рыжов, М. Скворцова), разыгранное изящно, с юмором и даже гротеском.

В эстетике режиссера, несомненно, первичным представляется сложный и чрезвычайно насыщенный визуальный ряд, многократно появляющиеся на экране предметные образы, детали интерьера, через выявление дополнительных смыслов которых мы приближаемся к авторскому воссозданию семантики архетипов, лежащих в основе формирования духовного мира человека. Его внимание обращено к предметам убранства дома (вышивка, кружева, тканые ковры, репродукции), архитектурным украшениям (резные наличники, узор оберега), которые являются семантически маркированными деталями. Декорации, киносреда, воссозданная художником И. Новодережкиным, создают документальную достоверность, особенно ценную в сохранении народной национальной культуры. Зритель, обращая внимание на эти вещи, проживает повседневную жизнь с героями картины.

Интерьер квартиры официанта (Л. Дуров), устраивающего для Прокудина «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 двух всадников с оружием, выполненное в восточной сказочной манере. В большой медальонной раме – репродукция И. Крамского «Неизвестная», словно тоже непомерно увеличенная копия нагрудного медальона Любы.

Через весь фильм проведено это изобразительное предложение А. Заболоцкого и И. Новодережкина. Дж. Гивенс толкует образ «Неизвестной» именно как «напоминание о Любе». Однако в контексте данного интерьера и как значимая повторяющаяся деталь в поэтике киноленты эта репродукция имеет более глубокий культурологический смысл. Два различных фона, на которых появляется в киноленте образ «Неизвестной» (или как ее именуют в народе – «Незнакомки»), актуализирует две версии его интерпретации

в критической рефлексии и в массовом народном сознании, сопровождавшие картину И. Крамского со времени ее создания до наших дней. На фоне белоснежной блузки на груди Любы «Неизвестная» – идеал женской красоты и достоинства. В комнате же ресторанный официант «Неизвестная» олицетворяет роскошь и порок под маской надменной холодности и неприступности. Развивая этот мотив, Егор облачается в «барский» халат и с той же маской холодной невозмутимости на лице направляется на встречу с «народом, готовым к разврату». Войдя в образ «Калигулы», он долго обзирает лица собравшихся гостей, пытаясь найти женщин, подобных героине И. Крамского. Надменно-презрительный взгляд последней с портрета на толпу дурно одетых толстух точно выражает впечатление Егора, разочарованного и окончательно утратившего надежду на «праздник для души».

Важным моментом в шукшинской драматургии мизансцен является переодевание героев. Здесь в игру значений одежды включается цвет. Люба меняет выходной наряд – белоснежную блузку с медальоном – на свой повседневный. Пока Егор в красной рубашке фрондирует перед стариками советской риторикой, Люба в передней комнате перед зеркалом надевает голубую блузу, прихорашивается, снимает со спинки дивана голубое полотенце, приготовленное для бани. Этот цветовой акцент проявил в ретроспективе и перспективе фильма гендерные предпочтения Шукшина-режиссера: до и после этого момента все женские персонажи одеты в голубые или синие платья, тогда как одежда мужских персонажей – иных цветов, преимущественно теплого спектра. Такая дифференциация цвета соответствует цветовой гендерной символике традиции культуры. Как пишет Л. Миронова, цвета в истории культуры использовались «для обозначения определенных свойств, качеств, понятий и/или идей (синий – мудрость, истина, красный – мужской, желтый – женский и др.), которые не всегда логически отвечали даже одной (архетипической) стороне их значений» [4, с. 29].

В коннотативной семантике сюжета голубой цвет одежды женских персонажей мог выражать их одухотворяющее воздействие на главного героя. И не только первые действующие лица –

Люба, Люсьен, каждая по-своему любящие и жалеющие Егора, но и эпизодические, как женщина в голубом с книгой на телеграфе или женщина в синем платье на городской улице. Ее призывный жест мужу и дочке, с которыми она тут же соединяется, усиливает впечатление одиночества, бездомности Егора.

В приглушенно-темном и теплом цвете естественной фактуры дерева выдержана сцена в сених байкаловского дома: прочные, сложенные на века бревенчатые стены, высокий ларь, прялка, деревянная бадья. И, кажется, что именно эта вековая крепость крестьянского дома угнетает Егора, рвущегося на волю, на простор, на встречу с праздником. И праздник сам встречает его на улицах городка бравурной музыкой, огромными фанерными щитами с советской символикой, отмечающими маршрут, видимо, только что прошедшей первомайской демонстрации, нарядными праздными людьми, девочкой, весело бегущей за голубым воздушным шариком. Егору, шикарно одетому, «фантастически богатому» после удачного грабежа импонирует эта праздничная суета. Он пытается вписаться в толпу, затевает «амурные игры», но женщины, угадывая в нем чужака, избегают его. Как верно заметил Дж. Гивенс, поведение Егора явно профанирует пропагандистский пафос первомайских плакатов: «Это несоответствие охоты за юбками на фоне символов государства создает довольно непочтительную – и юмористическую – общую картину. Социалистический рай, чье появление провозглашают эти плакаты, снижается их использованием в качестве простого украшения для амурных игр Егора» [8, с. 148]. Устав от безнадежной охоты за женщинами, он уныло сидит на берегу реки, наблюдая за сплавом бревен, увлекающих его память к бревенчатым стенам покинутого им дома.

Своеобразной цветовой перверсией отмечена одежда героев. Мать Егора (Е. Быстрова) – в выцветшем светло-коричневом платье под стать цвету кожи лица, шеи, тонких рук, коричневой, как кора старого дерева, и только пробивающаяся сквозь морщины голубизна глаз выдает живой дух одинокой женщины. Перед последней трагической сценой на пашне в новом платье почти такого же, как у матери Егора, цвета появится Люба, а медальон с «Неизвестной» на груди – зеркаль-

ный повтор первой встречи с ним. В то же время Егор в финале одет в чистую голубую рубашу, аккуратно застегнутую под самое горло под распахнутой рабочей телогрейкой. Теплый цвет платьев женщин возвращает их к исконной земной природе, тогда как голубая рубаша Егора знаменует обретение им высокой духовности. Наконец, финальный эпизод на пашне в колористическом плане повторяет начальные сцены в березовой роще: теплый коричневый цвет весенней паровой земли, нежная белизна березовых стволов, а цветовым субститутом алой рубаша 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: глубокая и яркая синь озера, о есенинской сини («И тебе в вечернем синем мраке / Часто видится одно и то ж:/ Будто кто-то мне в кабацкой драке / Саданул под сердце финский нож») поет арестант [1, с. 204]. Красное поле экрана в заглавных титрах фильма сменяет в конце синий экран, на фоне которого звучит письмо-завещание Егора Прокудина.

Таким образом, цвет в последней картине Шукшина становится активным носителем смысловой, эмоциональной и эстетической информации. При этом понятие драматургии цвета применительно к его фильму приобретает почти буквальное значение. Краски играют определенные им роли, главные из которых принадлежат красному, голубому, зеленому, коричневому. Каждый из этих ролевых, основных в палитре режиссера цветов имеет собственное изобразительно-семантическое содержание и доминантный предметный образ, обозначающий ту или иную сферу природного и социального космоса: красный – эмблематика советской государственности, мужское начало, агрессия, кровь; синий – небо, вода, женское начало, мир, покой; зеленый – весеннее возрождение, обновление, надежда; коричневый – земля, дерево, дом, пашня. Узкий спектр цветовых доминант, их строгая ритмическая организация обеспечивают колористическое единство фильма, необходимый эмоционально-цветовой «след» в памяти зрителя. При этом движение цве-

тового пятна в разных контекстах, нюансировка его интенсивности создают многозначность цветового образа.

Использование в фильме «Калина красная» преимущественно чистых локальных цветов основного спектра (красный, синий, белый, зеленый, коричневый), несущих традиционную национальную символику, отсылает к стилистике иконописи и народного примитива. В одной из первых рецензий кинолента сравнивалась по стилю с грошовыми картинками, известными как лубки, которые начали появляться в XVI веке и были популярны вплоть до революции: «Как и лубки, фильм был ярким, без полутонов и покорял своей наивной свежестью и примитивным символизмом» [8, с. 140]. Народный примитив, кроме того, реализуется в плакатно-стендовой агитпродукции, заполняющей кадры тюремных и городских эпизодов фильма. Причем ироническая остротность ее презентации кодирует стилистику соц-арта, набравшего силу в искусстве андеграунда.

Анализ киноленты показывает, насколько богата ее изобразительная стилистика, насколько открыта режиссура В. Шукшина к эстетическим идеям новейших течений западного и отечественного искусства – к экспериментам с условными, символическими формами киноязыка. Изобразительный ряд фильма создает целые пласты новых смыслов, которые, затейливо переплетаясь, множат и трансформируют свои значения.

На основе проведенного исследования можно утверждать, что В. Шукшин, опираясь на достижения мирового кинематографа и наследие изобразительного искусства, целенаправленно создает в своем творчестве универсальный образ мира. Для этой цели он последовательно разрабатывает вполне оригинальную систему изобразительных решений, в которых визуальная составляющая подчиняет себе другие медиальные компоненты. Изобразительные искусства становятся своеобразной «опорой» для достижения пластичности образов, живописной выразительности, к которой стремится режиссер. При этом в характере включения пластических образов в кинотекст наблюдается творческое переосмысление произведения искусства, когда автор соотносит облик персонажа с конкретным артефактом.

Литература

1. Есенин С. А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 430 с.
2. Заболоцкий А. Д. Шукшин в кадре и за кадром: Записки кинооператора. – М.: Альпари, 2005. – 100 с.
3. Калина красная. – М., 2008.
4. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Минск, 2011. – 151 с.
5. Тарковский А. А. Запечатленное время. – М.: Искусство, 1985. – 49 с.
6. Шестакова И. В. Фильм «Ваш сын и брат» В. Шукшина в культурном контексте советской «оттепели» // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 23. – С. 65–72.
7. Шестакова И. В. Изобразительные принципы в фильме В. Шукшина «Печки-лавочки» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 3 ч. – Тамбов, 2014. – № 10(48), ч. 2. – С. 213–216.
8. Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. – Evanston, USA: Northwestern University Press, 2000. – 267 p.

References

1. Esenin S.A. Sobranie sochinenii: v 6 t. [Collected Works: in 6 vol]. Moscow, Art Publ., 1977, vol. 1. 430 p. (In Russ.).
2. Zabolotskii A.D. Shukshin v kadre i za kadrom: Zapiski kinooperatora [Shukshin in frame and behind the scenes: the notes of cameraman]. Moscow, Al'pari Publ., 2005. 100 p. (In Russ.).
3. Kalina krasnaia [Kalina krasnaya]. Moscow, 2008. (In Russ.).
4. Mironova L.N. Tsvet v izobrazitel'nom iskusstve [A color in visual arts]. Minsk, 2011. 151 p. (In Russ.).
5. Tarkovskii A.A. Zapechatlennoe vremia [The imprinted time]. Moscow, Art Publ., 1985. 49 p. (In Russ.).
6. Shestakova I.V. Fil'm "Vash syn i brat" V. Shukshina v kul'turnom kontekste sovetskoi "ottepeli" [The Film "Your Son and Brother" by V. Shukshin in the Cultural Context of the Soviet "Thaw"]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], Kemerovo, 2013, no. 23, pp. 65–72. (In Russ.).
7. Shestakova I.V. Izobrazitel'nye printsipy v fil'me V. Shukshina "Petchki-lavochki" [The graphical principles in the V. Shukshin's film "Petchki lavochki"]. *Istoricheskie, filosofskie, iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: v 3 chastiakh* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice. The book is in 3 parts]. Tambov, 2014, no. 10(48), part 2, pp. 213–216. (In Russ.).
8. Givens J. Prodigal son: Vasilii Shukshin in Soviet Russian culture. Evanston, USA, Northwestern University Press Publ., 2000. 267 p.