

Шестакова Ирина Валентиновна

МЕТАТЕКСТОВАЯ ДИНАМИКА КИНЕМАТОГРАФА В. ШУКШИНА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА "ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ")

В статье с использованием метатекстового и интермедиального подходов прослеживается жанрово-видовая динамика текстов в процессе создания и проката фильма "Живет такой парень" В. Шукшина. Автор, акцентируя внимание на трансформации рассказов в литературный, режиссерский сценарий и фильм, приходит к выводу о креативной шукшинской стратегии синтеза двух видов искусств. В статье также отмечается использование неореалистической эстетики в изображении деревенских жителей и их быта.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/54.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (35): в 2-х ч. Ч. II. С. 216-218. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/9-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 85.09:791.43

Искусствоведение

В статье с использованием метатекстового и интермедиального подходов прослеживается жанрово-видовая динамика текстов в процессе создания и проката фильма «Живет такой парень» В. Шукшина. Автор, акцентируя внимание на трансформации рассказов в литературный, режиссерский сценарий и фильм, приходит к выводу о креативной шукшинской стратегии синтеза двух видов искусств. В статье также отмечается использование неореалистической эстетики в изображении деревенских жителей и их быта.

Ключевые слова и фразы: интермедиальность; кинематограф; метатекстовая динамика; рассказ; синтез; сценарий; фильм.

Шестакова Ирина Валентиновна, к. культурологии

Алтайский государственный университет

irinaaltkino@rambler.ru

МЕТАТЕКСТОВАЯ ДИНАМИКА КИНЕМАТОГРАФА В. ШУКШИНА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ЖИВЕТ ТАКОЙ ПАРЕНЬ»)[©]

Творчество Василия Макаровича Шукшина (1929-1974) представляет собой единое целое, включающее такие виды искусства как литература, кинематограф, театр. Его художественная проза, сценарии, фильмы образуют метатекст, содержание и стилевое единство которого обусловлены творческой индивидуальностью автора. Фильм является главным целевым и, тем не менее, частичным продуктом сложного производственного процесса, узловыми этапами которого служат разработка сценария, работа актеров, операторская съемка, монтаж, прокат, потребление зрителями. При этом каждый из компонентов кинопроцесса связан со спецификой определенного вида искусства (литература, театр, фотография, музыка, живопись, реклама), что, в свою очередь, требует искусства синтеза как особого вида художественной целостности. Стремлением к внутренней органичности произведения синтетического искусства обусловлена актуализация искусства режиссера, творческая индивидуальность которого создает персональные киношколы (С. Герасимов, Г. Козинцев, М. Ромм и др.). В этом ряду кинематограф В. Шукшина представляет собой не столь масштабное, но не менее уникальное явление, в котором межвидовой синтез получает свое предельное выражение.

Рассмотрим творческую жанрово-видовую динамику текстов и авторецепцию В. Шукшина в процессе создания фильма «Живет такой парень», представляющего метатекстовое образование. Это позволит выявить принципы межвидового синтеза и особенности индивидуальной художественной системы автора.

Актуальный в современной гуманитарной науке термин «метатекст» пока не получил устойчивого определения. А. Вержбицка подразумевает под метатекстом «диалогические отношения автора к собственному высказыванию в целом, отдельным его частям, отдельному слову в нем, если мы как-то <...> занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем и раздваиваем свое авторство» [2, с. 402]. В более широком смысле под метатекстом понимают рефлексию автора на создаваемое им произведение. Исследователи К. Штайн и Д. Петренко устанавливают, что «любая поэтическая система включает в себя мысли художника о поэзии и о творчестве вообще <...> художник-творец выступает как исследователь и интерпретатор, вступая в диалог с собственными текстами и текстами других мастеров» [7, с. 22]. Принципы авторефлексии могут осуществляться как «перекодировка» первичного текста, «полилог», «контрапункт голосов» как внутри текста, так и между текстами. В этом плане метатекст рассматривается как самоорганизующаяся система, то есть как синергетическое образование, где все уровни становятся значимыми и динамичными.

Интермедиальный подход дает возможность осмысления проблемы «взаимодействия искусств», возникающей вследствие усложнения принципов организации художественного текста, который «заимствует и ассимилирует свойства текстов других видов искусства» [5, с. 150]. Как отмечает И. Борисова, интермедиальное взаимодействие в отличие от синтеза искусств акцентирует внимание на «интертекстуальных связях музыки, изобразительного искусства и литературы, вступающих в отношения текста и —ретекста» в рамках полихудожественного произведения» [1, с. 11].

Метатекстовая динамика кинематографа В. Шукшина развертывается как непрерывный полилог текстов рассказов, созданных на их основе сценариев, перекодирующих последние на язык другого искусства, фильмов, рефлексировавших по их поводу «послесловий», статей, интервью, возникающих на опыте авторефлексии, замыслов новых фильмов. Каждое из звеньев этой цепи является вторичным по отношению к предыдущему, выполняя функции самоинтерпретации, саморефлексии, саморазвития, образуя в целом метатекстовое единство.

Уже в первом полнометражном фильме, снятом 50 лет назад по своим двум рассказам, В. Шукшин выступал одновременно сценаристом и режиссером. «Первая книга Шукшина и первый его фильм, как справедливо полагает В. Коробов, — определяют основной принцип его прозы и кинематографа в целом: это в идеале как бы сообщающиеся сосуды» [4, с. 89]. Хорошо известна сценичность его рассказов, для которых свойственны диалогичность, лаконизм характеристик, динамическое повествование, игровое начало. В центре

каждого из них – знаменательное, насыщенное экспрессией событие, основанное на архетипах коллективно-массового сознания: похищение невесты – в «Классном водителе», подвиг – в «Гриньке Малюгине». При переводе в сценарий рассказы подвергаются существенной творческой переработке, обусловленной стратегией кинодраматизации, которая подразумевает установку на кинопоказ, диалогизацию текста, редуцированность вторичного текста по сравнению с первичным, свертывание/развертывание содержательных сюжетных мотивов первоисточника.

При трансформации рассказов в сценарий мы можем проследить одну особенность, которую отметил сам Шукшин: «Для меня литература перестает существовать, – писал он, – когда начинается кинематограф. Я потом и сценарий даже не читаю: уже включается и другой мотор, и иная цель, и иной род повествования. Поэтому у меня сценарий никогда не походит на готовый фильм <...> Просто для меня в лучшем случае сценарий – руководство к действию» [8, с. 189]. Именно поэтому ему позже приходится при переиздании сценарий записывать по фильму.

Сталкиваясь с проблемой объема текста, который не соответствовал необходимому метражу фильма, сценарист решает ее двумя путями: внешним расширением сюжета, привлекая материалы других рассказов, или внутренним углублением характера героя посредством заново сочиненных фрагментов, что было предпринято в данном сценарии. В. Шукшин увеличивает объем текста за счет описания природного ландшафта и интерьеров, вставных эпизодов, создания воображаемых картин-сновидений.

В силу своей разносторонности работа В. Шукшина отличается в творческом процессе от работы профессионального сценариста, который зависим и от автора-писателя, и от режиссера-постановщика фильма. Он феноменально свободен от той и другой зависимости, будучи сам писателем, сценаристом, режиссером. Это обстоятельство позволило ему создать литературный сценарий как особое типологически автономное жанровое образование, которое позднее оформится в жанр киноповести.

Первый шаг синтеза двух автономных художественных текстов – рассказов – осуществляется в сценарии посредством контаминации персонажей и сюжетов в новую целостность. Вторым шагом является межджанровый синтез внутри литературного рода: два произведения в жанре рассказа объединяются в новом жанровом образовании «повесть». Третьим шагом шукшинской стратегии синтеза являются художественно-эстетические установки при создании нового текста на границе двух видов искусства: литературы и кинематографа, результатом которого становится создание интермедиального текста, каким, по сути, является сценарий.

Репрезентативность режиссерского сценария как самостоятельного автономного текста позволяет сравнить литературный, постановочный сценарий и сам фильм. Художник в разных формах воплощает замысел, трансформируя его, отражая текучесть жизни. Если в литературном сценарии в прологе В. Шукшин сразу же задавал героико-романтический пафос, описывая богатую природу, опасную шоферскую профессию, то в режиссерском он от этого отказался, создавая иную стилистику. В процессе его разработки он отбирает смысловые эпизоды и сцены, утверждает принципы монтажа. Именно с режиссерского сценария и начинается становление зрительного образа киноленты. В специальных примечаниях к отдельным сценам или кадрам он фиксирует мысли относительно их трактовки, специальных художественных эффектов или технических приемов. Одним словом, литературный сценарий В. Шукшин превращает в точный и подробный план постановки фильма, в котором каждый из членов постановочного коллектива должен найти точное определение художественных и технических задач, возлагаемых на него.

Снимая фильм по готовому собственному, уже хорошо продуманному и неоднократно переработанному сценарию, В. Шукшин придерживается его основы, поэтому сохраняет все эпизоды, составляющие фабулу. Режиссер бережно относится к слову в диалогах, используя текст, идущий еще от его рассказов. Отступления от сценария проявились в сокращении некоторых сцен, числа действующих лиц, описательных «длиннот», продиктованном непрерывной творческой авторефлексией художника. В то же время, по свидетельству оператора В. Гинзбурга, «выразительная натура, новые места действия неизменно возбуждали желание Шукшина поправить, переписать ту или иную сцену или написать новую <...> Он всегда легко и даже с какой-то радостью трансформировал отдельные сцены, прислушиваясь к предложениям актеров, художника, оператора, или когда сталкивался с неожиданно возникшими ситуациями, жизненными явлениями, глубоко возмущавшими или радовавшими его» [3, с. 215]. Так, во время съемок на натуре режиссер, увидев жизненные ситуации, включил в сюжет фильма: комическую сцену встречи с цыганами, которые гнали по Чуйскому тракту овец, и сцену строившегося моста в Листвянке. Рождение новых сцен было продиктовано постоянным внутренним стремлением автора не утратить в своем фильме движения подлинной жизни с ее пестротой, постоянными встречами. Он открывает сначала в прозе, а потом и в кинематографе свою «малую родину». Щедрые натурные съемки демонстрируют первозданную красоту алтайской природы и свидетельствуют об авторской влюбленности в свой край.

Если в своей дипломной работе «Из Лебяжьего сообщают» режиссер, как отмечает Ю. Тюрин, касается производственных вопросов «в соответствии с общепринятыми моделями кинематографического изображения деревни», то в фильме «Живет такой парень» происходит явная концептуальная «переориентация на исследование частной жизни персонажей» [6, с. 80]. Это первая картина, где автор находится лишь на подступах к постижению русского национального характера, создавая только типаж героев.

В кино уже существовал стандарт изображения деревенских жителей, но Шукшин пошел по иному пути. Работая в рамках неореалистической эстетики, он на экране хотел показать настоящую жизнь, чтобы зрители могли узнать в киногероях себя. Провозгласив принцип достоверности, режиссер важнейшее значение

придавал деталям, малейшим бытовым подробностям, но не меньшую роль играл и общий фон действия. Каждый персонаж был показан в конкретной, привычной, свойственной ему обстановке.

Документальная манера, в которой снимался фильм, требовала максимально подлинной актерской игры. Шукшин-режиссер тщательно выбирал исполнителей, которые сумели создавать выразительный характер и интересный рисунок роли. Неореалистическая стилистика привнесла в манеру актёрской игры Л. Куравлева, Н. Сазоновой, Б. Балакина естественность и эмоциональность. Среди актеров были исполнители, которых он хорошо знал: земляки, сокурсники, а в массовых сценах – деревенские жители, водители.

Режиссер, хорошо понимая особенности визуального искусства, проявляет заботу о прокате фильма. Он вводит в киноленту эффектные сцены, которые диктовались законами самого зрелищного искусства кино. В своем решении снять в роли журналистки знаменитую поэтессу Б. Ахмадулину режиссер проявил способности дальновидного продюсера.

В эпоху доцифровых технологий движение кинопродукции к зрителю было ограничено довольно жесткими временными границами, диктуемыми уже независимыми от автора условиями кинопроката. После выхода на экраны кинотеатров фильма связь с ним у В. Шукшина не закончилась. Его целью становится организация и интеграция плодов своей творческой деятельности. Он выступает инициативным промоутером: дает многочисленные интервью представителям прессы, публикует статьи, издает литературный сценарий отдельной книгой, тем самым продолжая его жизнь в пространстве культуры.

Итак, мы установили, что в фильме В. Шукшина принципы межвидового синтеза получают предельное выражение. Причем, центральные компоненты кинематографа (литература, режиссура, актерское мастерство) сохраняют свое автономное бытие, но обеспечивают расширение своего места в культурном пространстве посредством постоянного взаимодействия. При анализе процесса создания киноленты, сопровождающегося «разгерметизацией» границ искусства, нами была определена шукшинская стратегия, в основе которой – художественно-эстетические установки на создание нового текста. Сначала автор синтезирует свои рассказы посредством контаминации персонажей и сюжетов в новую целостность. Далее происходит междужанровый синтез внутри литературного рода: рассказы объединяются в «повесть». Следующим шагом в интермедиальной динамике метатекста стало создание сценария на границе литературы и кинематографа, представляющего собой новое самобытное произведение. Завершается эта стратегия созданием текста режиссерского сценария, по которому поставлен фильм.

В рамках статьи предложена модель описания, которая может быть использована для изучения различных текстов, создаваемых режиссером или сценаристом в ходе творческого процесса. Практическое значение исследования обусловлено актуальностью самой проблемы: широкая популярность произведений В. Шукшина диктует ответственное отношение к их взаимной интерпретации, саморефлексии автора.

Список литературы

1. **Борисова И. Е.** Интермедиальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф. дисс. ... к. культурологии. СПб., 2000. 26 с.
2. **Вержбицка А.** Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8. Лингвистика текста. С. 402-424.
3. **Гинзбург В.** Ученическая тетрадь в коленкоровом переплете // О Шукшине. Экран и жизнь: сборник. М.: Искусство, 1979. С. 213-223.
4. **Коробов В. И.** Василий Шукшин. М.: Современник, 1988. 286 с.
5. **Тишунина Н. В.** Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: материалы международной научной конференции СПб.: С.-Петерб. филос. общество, 2001. С. 149-154.
6. **Тюрин Ю.** Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. 319 с.
7. **Штайн К. Э., Петренко Д. И.** Язык метапоэтики и метапоэтика языка // Метапоэтика: сб. статей научно-методического семинара. Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2008. Вып. 1. С. 14-47.
8. **Шукшин В. М.** Собрание сочинений: в 8-ми т. Барнаул, 2009. Т. 8. 532 с.

METATEXTUAL DYNAMICS OF V. SHUKSHIN'S CINEMATOGRAPHY (BY EXAMPLE OF FILM "THERE IS SUCH A LAD")

Shestakova Irina Valentinovna, Ph. D. in Culturology
Altai State University
irinaaltkino@rambler.ru

The article, using metatextual and intermedial approaches, traces the genre-specific dynamics of texts in the process of creating and releasing the film «There Is Such a Lad» by V. Shukshin. The author, paying attention to the transformation of stories into the literary director's script and film, comes to the conclusion about Shukshin's creative strategy of the two art forms synthesis. The article also mentions the use of the neo-realist aesthetics of the representation of villagers and their way of life.

Key words and phrases: intermediality; cinematography; metatextual dynamics; story; synthesis; script; film.