

Шестакова Ирина Валентиновна

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ФИЛЬМЕ В. ШУКШИНА "ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ"**

Статья посвящена анализу изобразительного ряда в киноленте В. Шукшина. Автор обосновывает положение о том, что художественному "почерку" режиссера свойственны усиленное авторское начало, своеобразный кинематографический язык с символами, метафорами, ассоциативным монтажом, повторяющимися образными деталями, крупными планами, длинными кадрами в сочетании с игрой ракурсов. Автор приходит к выводу, что изобразительные принципы и архитектура фильма отражают концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/52.html](http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/52.html)

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. II. С. 213-216. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

### Выводы

Сформированные в пределах наборного текста правила искусства типографики являются достаточно гибкими в использовании в авторских шрифтах и акцидентных композициях.

Упаковка как вид динамично развивающейся объемно-пространственной структуры, которая подвержена постоянным изменениям и корректировкам, является прекрасным «полигоном» для экспериментов и новаций в дизайне. Средства типографики помогают в создании визуально-привлекательного объекта проектирования, упаковки.

На основе анализа художественных образов и конструкций упаковок автор статьи пришел к выводу, что выделяется 3 типа приемов в типографике. В первом типе необходимо знать законы типографики в ее утилитарной функции, во втором и третьем необходимо умение свободно владеть и импровизировать с уже проверенными временем законами композиции и современными тенденциями в графическом дизайне.

Благодаря вариативности сочетания формообразования, изображения, наборного текста и акцидентных шрифтов дизайн упаковки приобретает новое современное звучание и дальнейшее практическое развитие.

Основываясь на сделанных выводах, автор статьи считает, что проектирование упаковки с использованием типографики и леттеринга может рассматриваться как необходимый элемент учебной программы по дизайн-проектированию и должно носить междисциплинарный характер в рамках изучения современных визуальных коммуникаций.

### Список литературы

1. **Борисов Б. Л.** Технологии рекламы и PR: учебное пособие. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 624 с.
2. **Брингхерст Р.** Основы стиля в типографике / пер. с англ. Г. Северской, А. Семенова, С. Пономаренко; под редакцией В. Ефимова. М.: Издатель Д. Аронов, 2006. 432 с.
3. **Кричевский В.** Типографика в терминах и образах: в 2-х т. М.: Слово, 2000. Т. 1. 144 с.; Т. 2. 158 с.
4. **Пакшина И. А.** Семиотическая модель типографики как культурологическая проблема: дисс. ... к. культурологии. Саранск, 2013. 151 с.
5. **Рудер Е.** Типографика. Таллер, 1998. 232 с.
6. **Чихольд Я.** Новая типографика. Руководство для современного дизайнера / пер. с нем. Л. Якубсона. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. 244 с.

### PACKAGING DESIGN AND TYPOGRAPHY: TENDENCY OF COMBINATION IN THE SAME PROJECT

**Chueva Oksana Vladimirovna**

*Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine  
aksanas@gmail.com*

The author reveals the tendencies and features of modern packaging design using typography and lettering. Basing on the analysis of artistic images and constructions the author identifies three types of typography techniques in packaging: text only as a supporting element; text combined with figurative elements under overall graphical composition; text as the main graphical and compositional concept of packaging design. Approaches to design are analyzed and generalized in each type.

*Key words and phrases:* typography; lettering; packaging design; moveable type; classification.

УДК 77.373

### Искусствоведение

*Статья посвящена анализу изобразительного ряда в киноленте В. Шукшина. Автор обосновывает положение о том, что художественному «почерку» режиссера свойственны усиленное авторское начало, своеобразный кинематографический язык с символами, метафорами, ассоциативным монтажом, повторяющимися образными деталями, крупными планами, длинными кадрами в сочетании с игрой ракурсов. Автор приходит к выводу, что изобразительные принципы и архитектура фильма отражают концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры.*

*Ключевые слова и фразы:* изобразительный ряд; кадр; композиция; ракурс; режиссер; фильм.

**Шестакова Ирина Валентиновна**, к. культурологии

*Алтайский государственный университет  
irina-shesta@mail.ru*

### ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ФИЛЬМЕ В. ШУКШИНА «ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ»<sup>©</sup>

Творческая эволюция сценариста, режиссера, актера В. Шукшина интересна как диаграмма пути кинохудожника, важнейшим этапом которого стала картина «Печки-лавочки», в которой он воссоздает образы русской деревни и города.

Рассмотрим в кинотексте изобразительные принципы «авторского кино», подразумевающие в шукшинской версии визуально обнаженный автобиографический код. Это позволит выяснить особенности художественного «почерка» режиссера, киноязыка картины.

В прологе фильма [1] даны панорамные верхнекавказские ландшафты, которые, в отличие от прежних алтайских видов в кинолентах «Живет такой парень», «Ваш сын и брат», не имеют определенной географической привязки, не призваны удивить зрителя живописной экзотикой уникальной природы края. Выбор натуры, с одной стороны, отсылает к национальному мифу о безграничных просторах России, с другой стороны, связан с идеей изображения человека не в его социальной обусловленности, а в некоей изначальной, соприродной сущности, утраченной при жизни в городской цивилизации. В изобразительном решении шукшинский герой соизмерим в своей силе с мощью алтайской природы. Иван Расторгуев (В. Шукшин) предстает 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.

Как и в предыдущих картинах, режиссер дает панорамный обзор огромного пространства с позиции дома Ивана, определяя его централизующее положение. Шукшин вновь 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. Изобразительный ряд наполняют предметы деревенского интерьера и снятые крупным планом образцы русского декоративно-прикладного искусства (кружева, вышивки, выбитые салфетки, домотканые ковры, половики). Рукотворный мир деревенского дома – одна из составляющих национальной народной культуры в кинолентах Шукшина.

Другим компонентом, утверждаемым в «Печках-лавочках», стали род, семья, корнями врастающие в землю, на которой стоит родной дом. Принципы «авторского кино» в картине достигают пика своей эволюции. Если в первых фильмах («Живет такой парень», «Ваш сын и брат») появляется только родина режиссера, в «Станных людях» – неполный семейный автопортрет, то в «Печках-лавочках» на экране представлена уже полная семья: мать Шукшина Мария Сергеевна, его дед на портрете в доме героя фильма, жена, две дочки. Такая несколько вызывающая самопрезентация семьи известного столичного режиссера и не менее известной актрисы-ленинградки Л. 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 наболевших вопросов о судьбе русской деревни, о национальной культуре. 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 (нелепые поступки, его речь).

В исповедальном плане семейная идиллия на экране была своего рода личностной компенсацией далекой от идеала реальной семейной жизни актеров – скитальцев по своей профессии. По мысли Шукшина, семейный лад возможен только в деревенском «дедовском» доме, где, как писал он в статье «Признание в любви», царил «такая ясная, простая, законченная целесообразность... такие естественные, правдивые, добрые в сущности отношения между людьми» [4, с. 53]. Шукшин в фильме, по сути, производит реставрацию такого семейного крестьянского дома по впечатлениям своей памяти, и потому следует не реальности, а своему идеалу. В идеальной модели русского семейного уклада самым существенным моментом является принцип полной семьи в старинном родовом значении. Киновед Ю. Тюрин упрекнул режиссера в том, что образ «старика с белой бородой и морщинистыми натруженными руками» не несет в сцене проводов решительно никакой драматургической нагрузки и функция его сводится «к оживлению картинки» «незловобытым юмором»: «Режиссер подшучивал над старостью, но и уважал, не скрывая своего отношения, прожитую в труде жизнь» [2, с. 197-198]. Но образ старика – не только «типаж и символ» труженика, отработавшего свой век и заслуженно отдыхающего в мире и покое. Старик в крестьянском доме, прежде всего, патриарх рода. Неслучайно его иконописный лик, обращенный прямо на зрителя, оказывается на одной линии обзора с темной иконкой в углу. Длинный кадр запечатлевает покойно-благостную фигуру патриарха на фоне белой стены, акцентируя иконографический принцип портрета.

Особое место в семейном космосе Шукшина занимают дети, горенка которых располагается в середине домашнего пространства. Детский дух витает и над шумным многолюдным застольем. Иван произносит речь перед гостями, объясняя, почему важно взять с собой детей в отпуск на море, а справа от него на стене фотография с детьми из личного альбома Шукшиных. За столом сидят не профессиональные актеры, а местные жители, большей частью сrostинцы, так или иначе связанные с режиссером близким и дальним родством. Так что вся эта мизансцена представляет собой единый групповой видеопортрет одновременно двух родов – режиссера Шукшина и героя фильма Расторгуева, собравшихся не просто на гулянку, а на большой семейный совет, проблемой которого являются дети.

В критике кинематографа Шукшина утвердилось мнение о слабой монтажной технике режиссера, о небрежности стиля, о непритязательности киноязыка. Р. Юренев, автор одной из первых рецензий на фильм «Печки-лавочки», безапелляционно заявляет, что Шукшин-режиссер, по сравнению с Шукшиным-писателем, значительно слабее «в постановочном деле – в построении мизансцен, в ритме монтажа, в композиции эпизодов и кадров. <...> Так, открывающая фильм сцена и затянута и вместе с тем отрывочна, клочковата, будто бы снята на тысячу метров, а потом сокращена, изрезана второпях» [5, с. 101]. В более деликатной форме, но, по сути, то же видение этой сцены с точки зрения профессионализма высказывает и Ю. Тюрин, оправдывая

ее «разрастание» и сырой небрежный натуральный материал стремлением режиссера к этнографизму, к достоверности как бы «подсмотренной» жизни: «это вид документальной зарисовки, жизнь врасплох» [2, с. 196].

На наш взгляд, подобные оценки киноленты, сохранившиеся до последнего времени, в частности в работе В. Филимонова [3], едва ли можно считать справедливыми. Так, эпизод проводов Ивана и Нюры на юг не является ни затянутым, ни разросшимся, точно соответствуя по объему своему месту и назначению в общей трехчастной композиции фильма: «деревенская часть», «путевая» и «городская». Благополучное достижение цели путешествия – (короткий курортный эпизод) – и возвращение в деревню (последние кадры картины) составляют содержание эпилога. При этом все три части соизмеримы по объему, а «деревенская» и «городская», кроме того, симметрично соотносены 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; речь Ивана в своем доме – речь Ивана в институте.

Характер героя Ивана Расторгуева раскрывается по ходу действия в смене масок, полный набор которых воссоздает менталитет и душевный строй современного человека из «простого народа». Такой принцип построения роли дает актеру возможность наиболее полно реализовать свое профессиональное мастерство. Кроме того, крупные планы персонажей на широком экране требуют особенно высокого уровня искусства мимической пластики: здесь каждый жест головы или руки должен одновременно выражать внутренний душевный настрой и компоновать наружную маску, под которой прячется настоящее чувство или мысль.

Изобразительный ряд фильма составляют визуальные образы-дубли. Так, рисованная заставка в титрах, изображающая срез дерева с растрескавшейся сердцевинной, дублируется камерой А. Заболоцкого, снимающей интерьер избы и вдруг останавливающейся на выступающем из стены торце бревна, почерневшего, с трещинами, словно измеряющего последний срок дедовского дома.

Для усиления идеи разоряемой, опустошаемой национальной культуры в деревенских и городских частях киноленты вводятся повторяющиеся образные детали, одной из которых является самовар. В доме Ивана Расторгуева самовары только на занавеске между горницей и кухней. Затем занавеска с самоварами появляется в московской квартире профессора, кодируя смысловой акцент мотива «воровства»: за ней открывается огромная полка, на которую перекочевали деревенские самовары всех возможных видов. Чтение письма Ивана начинается у баньки, а заканчивается в избе, бедный вид которой контрастно сопоставлен с богатыми интерьерами профессорской квартиры. Камера оператора медленно и тщательно обследует кафельные стены кухни, новенький импортный гарнитур, переходит в библиотеку с книжными рядами за стеклами шкафов, в столовую с массивными стульями у длинного овального стола. Вдоль стен друг против друга – антикварная мебель в стиле ренессанс: комод, тумба, бюро, на которых возвышаются старинные часы с декоративными фигурами ангелов (скорее всего, Франция, XIX век). Но истинные богатства открываются далее, представляя собой причудливое смешение эпох и стилей. В гостиной перед собравшимися на вечер друзьями молодых хозяев выступают артисты цирка (Шукшин приглашает в этот эпизод «грустного» клоуна-мима Л. Енгибарова). Гости сидят спиной к декоративной узорной решетке, виден край висящей на ней абстрактной картины, напротив которой в угловом простенке – большая икона Богоматери, взирающая печальными глазами на клоунов, жонглирующих прямо под ней черными шляпами. В дверном проеме виден угол еще одной комнаты, где висит икона Христа Спасителя, увешенная белым вышитым полотенцем. Стилевая эклектика предметов народного быта и дворцового антиквариата в квартире профессора соотносится с разнотильностью убранства современного деревенского дома, где рядом с бесценным рукодельем народной мастерицы базарная подделка – коврик с дворцово-парковым видом.

Балалаечная плясовая, которой открывается курортный эпизод, является музыкальным кодом ассоциативного монтажа, связывающего мотивы сцен покоса в титрах фильма с визуальным рядом финала. Движение косаря вверх по склону соотносится с подъемом героя по длинной лестнице Воронцовского дворца. Виду на ноги Ивана и Нюры, отправляющихся в дорогу, соответствует такой же ракурс кадра на лестнице дворца – их ноги, перебирающие ступени. Победная пляска с посвистом в ускоренном ритме балалаечного перебора знаменует успешное преодоление всех препятствий на пути к заветной цели, но оскалы мраморных львов говорят, что торжество деревенского простака, убежденного, что по одной путевке можно отдохнуть с женой, преждевременно. Когтистая лапа льва, на фоне которого Иван и Нюра решают «сунуть в руку» главному врачу за раскладушку в номере, – выразительная комическая метафора. Ивану приходится сыграть противную ему роль взяточника, и новая маска диктует характер поведения, взятый из опыта дорожных встреч.

Еще одной убедительной находкой режиссера становится зрительная ассоциация, плотно стыкующая в креативном и смысловом аспектах предметные образы начала и конца фильма, деревенского дома и дворца-музея: лубочная картина на ковре в горнице Ивановой избы становится явью. Базарная тряпочная подделка обернулась более ощутимой – каменной объемности и весомости, но тоже подделкой «рая». Белый пароход в открывающейся панораме морского простора, перерезаемого туристическим катерком, символизирует несуществование сказочной мечты.

Сюжет путешествия предполагает хроникальную композицию как линейную последовательность эпизодов. Внешняя событийная организация действия фильма 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 и видения Ивана и Нюры), параллельный монтаж эпистолярных дорожных и деревенских сцен (герой пишет письмо, которое читают в деревне), музыкальная тема обертонного монтажа, соединяющего далекие

в пространственно-временном плане кадры, семантическая переключка предметных образов (самовары, иконы, лебеди и пр.) 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 хроникального сюжета направлена на постижение национального характера русского человека как субъекта – творца и объекта – носителя этой культуры, исследуемого под лупой кинообъектива в клетке купе.

Итак, мы установили, что режиссер в фильме воссоздает образ русской деревни в онтологическом и культурологическом аспектах. Изобразительный ряд киноленты составляют многократно появляющиеся на экране визуальные предметные образы в деревенской и городских частях киноленты (ковер, самовар, икона), которые фиксирует камера в разных ракурсах, акцентируя зону повышенной смысловой нагрузки. В противовес рукотворному миру деревенского дома как одной из составляющих национальной народной культуры в киноленте противопоставлена квартира профессора с ее дворцовым антиквариатом. Семантически маркированные детали деревенского и городского миров нашли отражение и в курортной части.

В рамках статьи предложена модель описания изобразительных принципов, которая может быть использована для изучения различных текстов, создаваемых режиссером или оператором в ходе творческого процесса. Практическое значение исследования обусловлено актуальностью самой проблемы: широкая популярность кинопроизведений В. Шукшина диктует ответственное отношение к интерпретации изобразительного ряда фильма.

#### *Список литературы*

1. **Печки-лавочки.** СССР: к/ст. им. М. Горького, 1972. Ч/б, ш/э. 103 мин.
2. **Тюрин Ю. П.** Кинематограф Василия Шукшина. М.: Искусство, 1984. 319 с.
3. **Филимонов В.** На берегу и в лодке. Герой шукшинского типа в кинематографе 1970-80-х гг. // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 273-293.
4. **Шукшин В. М.** Признание в любви // Собрание сочинений: в 8-ми т. Барнаул, 2009. Т. 8. С. 51-55.
5. **Юрнев Р. Н.** Талант обещает многое // Искусство кино. 1973. № 12. С. 99-117.

#### **GRAPHIC PRINCIPLES IN V. SHUKSHIN'S MOVIE "PECHKI-LAVOCHKI"**

**Shestakova Irina Valentinovna**, Ph. D. in Culturology  
*Altai State University*  
*irina-shesta@mail.ru*

The article is devoted to the sequence of images in the movie of V. Shukshin. The author grounds the proposition that intensified author's principle, original cinematographic language with symbols, metaphors, associative editing, recurrent figurative details, close-ups, long frames in combination with the game of angles are typical for the artistic "hand" of the director. It is concluded that the graphic principles and architectonics of the movie reflect the conception of the national unity of Russia on the basis of the preservation of its unique original culture.

*Key words and phrases:* sequence of images; frame; composition; angle; director; movie.

УДК 7; 786.2; 78.083.6

#### **Искусствоведение**

*Предлагаемая статья посвящена выявлению особенностей диалогического взаимодействия в концертной пьесе С. Слонимского «Интермеццо памяти Брамса» (1980). В центре внимания – эстетическая концепция сочинения, отличительной чертой которой, по мнению автора статьи, является гармоничное сочетание мемориальной семантики и индивидуальных черт композиторского языка Слонимского. Художественная реализация данной идеи рассмотрена на уровне трактовки жанра, процесса формообразования, специфики музыкального языка и приемов организации звукового пространства.*

*Ключевые слова и фразы:* Слонимский; «Интермеццо памяти Брамса»; Брамс; диалог; Петербург.

**Щербатова Ольга Александровна**, к. искусствоведения

*Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки*  
*sole17@rambler.ru*

#### **«ИНТЕРМЕЦЦО ПАМЯТИ БРАМСА» СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО. ДИАЛОГИ НА ФОНЕ ПЕТЕРБУРГА<sup>©</sup>**

Диалогичность современного музыкального искусства – как процесс установления особого рода взаимодействий между эстетическими концепциями, художественными стилями и различными творческими