

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
«РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ»

На правах рукописи

Зосич Анна Евгеньевна

**ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКИХ
ФИЛЬМОВ, СОЗДАНЫХ НА НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОСТУДИЯХ СССР
В 1960-е – 1970-е ГОДЫ**

Специальность 17.00.09. – Теория и история искусства

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Евтеева Ирина Всеволодовна
Кандидат искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО КИНО СССР	19
1.1. Отечественное кино 1960-1970-х гг. в контексте мирового процесса.....	19
1.2. Авторское кино в Советском Союзе 1960-1970 гг. Взаимообогащение художественными идеями кинематографий союзных республик.....	30
1.3. Преемственность традиций 1920-х годов в советском «поэтическом кино» 1960-1970-х гг.....	42
1.4. «Литературное» и «живописно-символическое» направления. Иносказание как один из приемов поэтического кино.....	51
ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ФИЛЬМОВ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК	66
2.1. Национальная литература как основа творческих идей в киноискусстве союзных республик.....	66
2.2. Жанрово-стилистические особенности многонационального поэтического кино	76
2.3. Доминирующие темы в фильмах союзных республик и их связь с фольклором	82
2.4. Типы героев в фильмах республиканских кинематографий.....	96
ГЛАВА 3. ПЛАСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ «ЖИВОПИСНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО» НАПРАВЛЕНИЯ	112
3.1. Художественное время и пространство в поэтических фильмах «живописно-символического» направления.....	112
3.1.1. Композиционное построение изображения.....	120
3.1.2. Цветовое и светотональное решение фильмов.....	126
3.1.3. Пейзаж как часть художественного стиля поэтических фильмов.....	131
3.3. Визуальные образы, связанные с фольклорными традициями.....	141
3.4. Аллегория, метафоры и символы в фильмах «живописно-символического» направления.....	152

3.4.1. Аудиовизуальная составляющая в фильмах «живописно-символического» направления.....	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	186
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	193
ПРИЛОЖЕНИЕ: ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	222

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью решения вопросов, касающихся описания, анализа и типологии направлений, возникших в кинематографе периода 1960-1970-х гг.¹, при этом основное внимание в диссертации сконцентрировано на исследовании художественных особенностей фильмов союзных республик², а также уточнении их определения в системе советского поэтического кинематографа.

Так как внутренней пружиной процессов, происходивших в советском кино 1950-х годов, была исторически назревшая необходимость в художественном обновлении экранного искусства, то к 1960-м годам, наряду с доминировавшей в послевоенном западном и советском кинематографе неприкрашенностью и жизненной естественностью возникает потребность в появлении новых художественных средств осмысления реальности. В СССР значительную роль в поисках этих средств сыграл авторский кинематограф союзных республик, породивший многообразие жанровых и стилистических форм, возникших благодаря взаимовлиянию различных национальных художественных культур³.

¹ Авторы обзорно-исторических работ, посвященных заявленному периоду, упоминают различные течения, неформально существующие в советском кино тех лет. См.: *Разлогов К.Э.* Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2011. 687 с.; *Зоркая Н.М.* История отечественного кино. М.: Белый город, 2014. 511 с.; *Аннинский Л.А.* Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Киноцентр, 1991. 255 с.; *Туrowsкая М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1990. 251 с.

² См.: *Маматова Л.Х.* Советское многонациональное кино. М.: Знание, 1975. 55 с.; *Долидзе Г.* Грузинское кино в годы Великой Отечественной войны. Грузинское кино в послевоенные годы // Грузинское кино. Страницы истории. Тбилиси.: Госкино ГССР, 1979. 62 с.; *Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья.* Алма-Ата: КазПИ, 1988. 87 с.; *Липков Л.* Все краски экрана. Т-нт.: Изд-во лит. и искусства, 1983. 287 с.; *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития: крат. очерк истории худож. кино: учебное пособие. М.: ВЗНУИ, 1988 (1989). 98 с.; *Аннинский Л.А.* Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей. 1991.; *Фомин В.И.* Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства / НИИ киноискусства Госкино РФ. М.: Материк, 1998. 458 с.; *Разлогов К.И.* Первый век нашего кино: энциклопедия: фильмы, события, герои, документы. М.: Локид-Пресс, 2006. 910 с.

³ Так как, большинство теоретических работ о художественных особенностях фильмов многонационального советского кинематографа в основном были написаны еще во времена Советского Союза, когда он являлся частью социалистической культуры, теперь актуально

Опираясь на теоретический опыт русской режиссуры, мастера советских национальных республик создавали фильмы о жизни своих народов на своих языках, в русле своих традиций, выявляя собственные неповторимые характерные черты и обнаруживая при этом стремление не к обособлению, а к сближению в художественном поле.

Одной из государственных задач Советского Союза было укрепление дружбы народов – разнообразные культуры и народы должны были объединиться в единое пространство «братской семьи», не теряя собственной самобытности. Феноменальным следствием данного процесса стало то, что молодые республиканские киностудии в короткие сроки вышли на мировой уровень кинопроизводства⁴.

При общих чертах интернационализма в развитии советской кинематографии в целом, этот процесс приобрел свои характерные особенности в каждой отдельной национальной республике⁵. В частности, это заключалось в том, что на республиканских студиях велись успешные поиски новых форм киноязыка, находивших отражение в создании фильмов с метафорически-образным строем и с опорой на фольклорные традиции⁶.

Невозможно провести грань, которая отделяет «пробы пера» молодых режиссеров от работ старшего поколения; напротив, между ними строится плодотворный диалог, что обуславливает еще один фактор рождения новой стилистики лучших фильмов этого периода – содружество различных поколений советских кинематографистов. Между тем, приход на студии после периода

рассматривать их не как «часть всемирно-исторического революционного процесса» или «процесс становления общечеловеческой коммунистической культуры», а как самостоятельные художественные произведения.

⁴ См.: История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии: коллективная монография. М.: Академический проект, 2018. 773 с.

⁵ См.: Всесоюзное объединение «Союзинформкино»: Кино Грузии; Кино Казахстана; Кино Узбекистана; Кино Туркмении; Кино Таджикистана; История советского кино.

⁶ Фундаментальные проблемы советского кино использующего различные формы фольклора и процессы его адаптации к экрану широко представлены в работах Фомина В.И. См.: *Фомин В.И.* Кино и традиции фольклора : дис. ... доктора искус.: 17.00.03. М., 1993. 367 с.; *Правда сказки. Кино и традиции фольклора.* М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2012. 456 с.; *Пересечение параллельных-2.* М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2014. 679 с.

«малокартинья» большого количества молодежи во многом изменил творческие ориентиры: произошел всплеск творческой энергии, подобный тому, что происходило в советском кинематографе 20-х годов XX века.

Авторские фильмы советских режиссеров исследуемого периода создавались в одном историческом контексте, в одинаковых социальных и политических условиях. Именно эта схожесть тем, чувств, мировоззрений и определяла тяготение режиссеров, имеющих различное воспитание, культурную и национальную среду жизни, к схожему кинематографическому языку.

В частности, в картинах поэтического кинематографа 1960-1970-х гг. универсальным фундаментом для художественных исканий целого поколения режиссеров, объединенных стремлением исследования нравственного мира людей того времени, становится *иносказание*. Сложные условные формы сюжетосложения, построенные на сопоставлении отвлеченных ситуаций, метафорическое повествование, иносказательность и обобщенность образов, в той или иной мере присущи всему рассматриваемому периоду.

Ясно проявляется тенденция развития новой *жанрово-стилевой модели* – *кинопритчи*⁷, которая становится основным повествовательным ориентиром для работ большинства молодых режиссеров.

Киноработы этого времени, включая и российские фильмы, можно условно разделить на два основных художественных направления: «*литературное*» (его представителями являются А. Тарковский, Г. Панфилов, В. Шукшин, Э. Климов, Л. Шепитько, В. Рубинчик, К. Муратова и другие режиссеры опирающиеся, прежде всего, на классическую русскую литературу, со всем ее психологизмом и культурными традициями) и «*живописно-символическое*»⁸, характерное для той

⁷ Филиппов С.А. отмечает, что появление притчи в кино стало возможно благодаря развитию киноязыка до уровня способности выражения отвлеченной философской проблематики в конкретных формах кинематографа. То есть, язык кино достиг определенного необходимого для ее появления уровня обобщения и абстракции. См. : Филиппов С.А. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства. М., 2006. 208 с.; Кузнецова М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М. : ВНИИК, 1982. С. 90.

⁸ Термин введен И.В. Евтеевой с опорой на высказывания режиссеров А. Кончаловского и А. Тарковского. См. : Евтеева И.В. Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60-х-

или иной национальной, фольклорной этнокультуры союзных республик, которая ярко проявилась в творчестве режиссеров (Т. Абуладзе, С. Параджанова, Ю. Ильенко, Э. Шангелая, Э. Лотяну, Т. Океева, А. Хамраева, О. Иоселиани, Б. Мансурова и др.).

Особый интерес сегодня вызывают именно фильмы «живописно-символического» направления, в которых наиболее полно выразилось художественное восприятие мира, сочетающее в себе фольклорный колорит, основанный на национальном менталитете, и любовь к отечественной истории. Именно фильмы этого направления и являются *материалом диссертационного исследования*.

Границы исследования. Несмотря на то, что в названии работы заявлен период 1960-1970-х гг. XX века, в который создавались основные фильмы представителей этого направления, в диссертации упомянуты фильмы, созданные в 1950-х и 1980-х гг., с целью показать, что развитие поэтического кино, в частности «живописно-символического» направления, не укладывается в границы только лишь двух десятилетий, а имеет своих предшественников и последователей, и представляет единый процесс формирования новой экранной эстетики.

Географические рамки исследования включают все республики Советского Союза, кроме Прибалтики, где данное направление в киноискусстве ярко не проявилось.

Степень научной разработанности темы исследования.

Теоретическими источниками диссертации являются исследования, посвященные проявлению различных аспектов взаимодействия литературы, фольклора, поэзии и прозы в художественной структуре авторского фильма; труды, посвященные жанрово-тематическим особенностям авторского советского кинематографа 1960-1970-х гг. К ним относятся работы отечественных

80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова. Л., 1990. 123 с.; *Кончаловский А.* Парабола замысла. М. : Искусство, 1977. 232 с.; *Тарковский А.* Запечатленное время // Искусство кино, 1967. № 4. С. 69-79.

киноведа: И.В. Вайсфельда⁹, С.С. Гинзбурга¹⁰, В.Н. Ждана¹¹, Г.П. Чахирьяна¹², М.Ю. Блеймана¹³, Н.М. Зоркой¹⁴, М.И. Туrowsкой¹⁵, М.П. Власова¹⁶, Л.А. Зайцевой¹⁷, Л.К. Козлова¹⁸, Ю.Г. Цивьяна¹⁹, А.Л. Казина²⁰, В.И. Фомина²¹, И.В. Евтеевой²², С.А. Тугуши²³, С.И. Фрейлиха²⁴, И.В. Сэпман²⁵, Н.С. Горницкой²⁶,

⁹ *Вайсфельд И.В.* Завтра и сегодня : О некоторых тенденциях современного фильма и том, чему нас учит опыт многонац. советского киноискусства. М. : Искусство, 1968. 216 с.; Наше многонациональное кино и мировой экран. М. : Знание, 1975. 136 с.; Искусство в движении: Современ. кинопроцесс: исслед., размышления. М. : Искусство, 1981. 240 с.

¹⁰ *Гинзбург С.С.* Искусство кино. М. : Знание, 1961. 40 с.; Очерки теории кино. М. : Искусство, 1974. 264 с.

¹¹ *Ждан В.Н.* Специфика кинообраза. М. : Искусство, 1965. 174 с.; Когда фильм – искусство. М. : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967. 73 с.; Кино и условность. М. : Искусство, 1971. 111 с.; Об условности в киноискусстве. М. : ВГИК, 1982. 101 с.

¹² *Чахирьян Г.П.* Многонациональное советское киноискусство. М. : Знание, 1961. 40 с.; Изобразительный мир экрана. М. : Искусство, 1977. 255 с.

¹³ *Блейман М.Ю.* О кино – свидетельские показания. М. : Искусство, 1973. 590 с.

¹⁴ *Зоркая Н.М.* История отечественного кино, XX век. М. : Белый город, 2014. 511 с.

¹⁵ *Туrowsкая М.И.* Да и нет: О кино и театре последнего десятилетия: сборник статей. М. : Искусство, 1966. 295 с.; Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М. : Искусство, 1991. 253 с.

¹⁶ *Власов М.П.* Виды и жанры киноискусства М. : Знание, 1976. 112 с.; Советское киноискусство 50-60-х годов: учебное пособие. М. : ВГИК, 1993. 117 с.

¹⁷ *Зайцева Л.А.* Некоторые особенности монтажной выразительности в стилистике советского художественного фильма : дис. ... канд. искус. наук : 17.00.00. М., 1965. 229 с.; Взаимосвязь художественных течений в советском кино 60-80-х годов : дис. ... доктора искус.: 17.00.03. М., 1990. Поэтическая традиция в современном советском кино: (Лирико-субъектив. тенденции на экране): учебное пособие. М. : ВГИК, 1989. 79 с.; Экранный образ времени оттепели, 60-80-е годы: монография. М.; СПб. : Нестор-История, 2017. 339 с.

¹⁸ *Козлов Л.К.* Изображение и образ: Очерки по ист. поэтике сов. Кино. М. : Искусство, 1980. 288 с. Эволюция кинематографической образности в истории советского киноискусства : дис. ... доктора искус.: 17.00.03. М., 1985. 340 с.

¹⁹ *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 215 с.; На подступах к карпалистике : Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М. : Новое литературное обозрение, 2010. 336 с.

²⁰ *Казин А.Л.* Проблема жанра в современном киноискусстве. Л. : Знание, 1985. 31 с.; Художественный образ и реальность: Опыт эстет.- искусствоведческого исследования. Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. 120 с.; Диалектика художественного образа в современном искусстве: на материале кино и литературы : дис. ... доктора философских наук : 09.00.04 / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 1990. 297 с.

²¹ *Фомин В.И.* Все краски сюжета. М. : Искусство, 1971. 167 с.; Пересечение параллельных-2. М. : Канон+, 2014. 679 с.; Правда сказки. Кино и традиции фольклора: монография. М. : Канон+, 2012. 455 с.

²² *Евтеева И.В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60-80-х годов : от притчи – к полифоническим структурам : дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. Л., 1990. 123 с.; О взаимодействии киновидов. СПб. : РИИИ, 2011. 153 с.; Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие. СПб. : Планета музыки, 2020. 292 с.

В.И. Михалковича²⁷, М.Б. Мейлаха²⁸, К.Э. Разлогова²⁹, И.М. Шиловой³⁰, В.Ф. Познина³¹, Н.А. Хренова³² и многих других исследователей. Все вышеперечисленные авторы в той или иной степени обращались к вопросам, связанным с иносказанием в кино, освещали вопросы авторского стиля и специфики жанров советского кинематографа.

В классических трудах С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, Р. Арнхейма, Б. Балаша, З. Кракауэра, Ю.М. Лотмана, Ж. Садуля, Е.Б. Теплица, М.И. Андронниковой и других исследователей уже была разработана специфика выразительных средств кинематографа и определено его место среди других видов искусств. Была исследована специфика киновыразительности, получившая

²³ *Тугуши С.А.* Кинопритча как жанр кинематографа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2008. №2. С. 259-263.; Гипертекстуальность и кинопритча // Вестник МГОУ. Серия «Философские науки». М. : 2009. № 2. С. 135-141.; Иносказание в художественной структуре авторского фильма: на материале киноискусства второй половины XX века : автореф. дис. ... доктора искус.: 17.00.03. М. : 2016. 49 с.

²⁴ *Фрейлих С.И.* Личность героя в советском фильме. М. : Знание, 1976. 48 с.; Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебное пособие. М. : Акад. Проект : Гаудеамус, 2013. 508 с.; О стиле в кино. М. : Знание, 1987. 52 с.; Беседы о советском кино: кн. для учащихся ст. классов М. : Просвещение, 1985. 191 с.

²⁵ *Сэпман И.В.* Кино и поэзия. СПб. : РИИИ, 1994. 129 с.; Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сборник научных трудов. / сост. И.В. Сэпман. Л. : ЛГИТМИК, 1983. 143 с.

²⁶ *Горницкая Н.С.* Зримое слово: Кино и лит.: диалектика взаимодействия : сборник статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова; отв. ред. Н.С. Горницкая. Л. : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1985. 168 с.; Литература и кино: сборник статей / под ред. Н.С. Горницкой. М.; Л. : Просвещение, 1965. 248 с.

²⁷ *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации, АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. М. : Наука, 1986. 222 с.; Андрей Тарковский. М. : Знание, 1989. 55 с.

²⁸ *Мейлах М.Б.* Пластика фильма. СПб. : РИИИ, 2006. 189 с.

²⁹ *Разлогов К.Э.* Искусство экрана: проблемы выразительности. М. : Искусство, 1962. 158 с.; Мировое кино : история искусства экрана. М. : Эксмо, 2013. 687 с.; Первый век нашего кино : энциклопедия : фильмы, события, герои, документы / редкол. : К. Разлогов – пред. и др. М. : Локид-Пресс, 2006. 910 с.

³⁰ *Шилова И.М.* Современные тенденции развития советского кино : сборник научных трудов / ВНИИ киноискусства; И.М. Шилова, отв. ред. М. : ВНИИ киноискусства, 1981. 180 с.; Проблемы звуковой образности в советском кино. Вып. 3. М. : Знание, 1984. 46 с.

³¹ *Познин В.Ф.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: дис. ... доктора искус. : 17.00.09. СПб., 2009. 345 с.; Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб. : СПбГУ; Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2015. 236 с.; Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. СПб. : ИД Петрополис, РИИИ, 2021. 388 с.

³² *Хренов Н.А.* Кино : реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006. 701 с.

дальнейшее плодотворное развитие в трудах отечественных киноведедов. На эту традицию и опирается автор диссертационного исследования.

Поскольку в рамках обновленного киноязыка появлялось множество стилистически разнообразных фильмов, использующих новаторский способ изложения истории, но объединенных стремлением преобразования бытовой реальности, их рассмотрение сделало актуальным и вопрос о дифференциации понятий «поэтическое» и «авторское»³³.

В «Поэтике кино»³⁴ А.И. Пиотровский подразделяет жанры кинематографа на две большие группы – сюжетные («прозаические») и бессюжетные («поэтические») фильмы³⁵. В свою очередь, в 1970-х годах, С.И. Фрейлих, опираясь на работу отечественного литературоведа Г.Н. Пospelова³⁶ и заимствуя у него систему деления литературных жанров «в два ряда», адаптирует ее для кинематографа, обнаруживая характеристику жанра «на пересечении стиля (то есть исторически сложившейся системы поэтической выразительности) и метода типизации (то есть принципа познавательной трактовки характеров)»³⁷.

Б.В. Томашевский считал, что «естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты»³⁸, а Л.К. Козлов в монографии «Изображение и образ» предложил такую трактовку соотношения поэзии и прозы, которые могут быть интерпретированы как: «метафоричность и метонимичность («чистая» поэтика), или как образность и

³³ Понятие «поэтическое» является как бы вложенным в понятие «авторское». Данный вывод способствовал конкретизации художественных процессов, происходивших в тот период в творчестве именно авторов из союзных республик.

³⁴ Поэтика кино: сборник статей / под ред. Б.М. Эйхенбаума; с предисл. К. Шутко (авторы статей: Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов, Б. Казанский, В. Шкловский, А. Пиотровский, Е. Михайлов). М. ; Л. : Киноизд-во РСФСР, Кинопечать, 1927. 192 с.

³⁵ *Пиотровский А.И.* К теории киножанров // Поэтика кино 2-е издание. Перечитывая «поэтику кино». СПб. : РИИИ, 2001. С. 93.

³⁶ *Пospelов Г.Н.* К вопросу о поэтических жанрах // Доклады и сообщения филологич. ф-та МГУ. Вып. 5. М., 1948. С. 58-64.

³⁷ *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М. : Искусство, 2008. С. 55.

³⁸ *Томашевский Б.В.* Стих и язык. М.-Л., 1959. С. 13.

изобразительность (в плане художественно-познавательном)»³⁹. Л.А. Зайцева трактовала поэтические фильмы как часть «лирико-субъективного» направления⁴⁰ в советском кино. По мнению исследовательницы, в этом направлении обозначается новый ракурс интереса к человеку – углубление в духовный мир. Таким образом, в разные годы термин «поэтическое кино» понимался по-разному, что можно видеть и в исследованиях А. Вартанова⁴¹, Н. Дмитриева⁴², И. Маневич⁴³, У. Гуральник⁴⁴, И.В. Сэпман⁴⁵ и др.

Однако некоторые теоретики, подробно разрабатывающие концепцию «поэтического» в советском кино, относили к нему фильмы, построенные в большей степени не на фабуле-истории, а на изобразительных решениях, аллюзиях, ассоциациях, иносказании и подчеркивали значимость авторского метода и самой кинематографической условности. Следовательно, можно обнаружить, что в какой-то момент происходит объединение определений «авторского» и «поэтического» в отношении описания нетипичного кинематографа, проявившегося в рассматриваемый исторический период. Таким образом эти определения становятся синонимичными.

Между тем, у всех фильмов, в силу самой кинематографической природы, всегда есть свой определенный уровень условности, и авторский стиль не является ключевым фактором поэтичности фильмов. Поэтому более продуктивной представляется мысль о том, что в основе «поэтического» лежит иносказание, смысл которого сформулировала М. Туровская, трактовавшая иносказание «как попытку искусства в первом приближении определить еще не

³⁹ Козлов Л.К. Изображение и образ: очерки по истории поэтике сов. Кино. М. : Искусство, 1980. С. 57.

⁴⁰ Зайцева Л.А. Поэтическая традиция в современном советском кино : (Лирико-субъектив. тенденции на экране): учебное пособие. М. : ВГИК, 1989. 79 с.

⁴¹ Вартанов А.С. Образы литературы в графике и кино. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. 312 с.

⁴² Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М. : Искусство, 1962. 314 с

⁴³ Маневич И.М. Кино и литература. М. : Искусство, 1966. 240 с.

⁴⁴ Гуральник У.А. Русская литература и советское кино : Экранизация классич. прозы как литературоведческая проблема. М. : Наука, 1968. 431 с.

⁴⁵ Сэпман И.В. Кино и поэзия. СПб. : РИИИ, 1994. 129 с.

определимое логикой»⁴⁶. В свою очередь, не любой авторский фильм содержит в себе иносказание.

Концепция подтверждается анализом художественных особенностей картин, использующих в своей основе элементы народной культуры и являющиеся яркими примерами проявления авторского метода.

Следует отметить, что исследования, касающиеся периода 1960-1970-х гг. в истории советского кино, сосредотачивают свое внимание либо на *культурно-мифологических аспектах*⁴⁷, либо на освещении художественных тенденций, а также идеологических, общекультурных и иных факторах, определявших эстетику советском кино данного периода. Комплексное же исследование многонационального кинематографа СССР по жанровым и стилистическим аспектам не производилось.

Часть проанализированных теоретических работ посвящена рассмотрению художественных методов режиссеров и описывает их творческий путь⁴⁸.

⁴⁶ Туровская М.И. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. 1991. С. 10. Исследовательница уделила немаловажное значение вопросу, связанному с делением на «прозу» и «поэзию» кинематографа, но говоря об этом делении уже как об относительном делении. В свою очередь Сепман И. отмечала, что поэзия и проза не представляют собой двух полярных, изолированных друг от друга систем. См. : Сэпман И.В. Кино и поэзия. 1994. 129 с.

⁴⁷ См. : Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. М. : Искусство, 1961. 228 с.; Власов М.П. Виды и жанры киноискусства. М. : Знание, 1976. 112 с.; Копыстьянская Н.Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст: литературно-теоретические исследования. М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1987. С. 178-204.; Зайцева Л.А. Эволюция образной системы советского фильма 60-х-80-х гг. М. : ВГИК, 1991. 67 с.; К Проблеме жанра поэтического фильма // Жанры кино. М., 1979. С. 205-207.; Киноязык: опыт мифотворчества. М. : ВГИК, 2011. 470 с.; Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М. : НИИ киноискусства, 1993. 215 с.; Сэпман И.В. Кино и поэзия. СПб. : РИИИ, 1994. 129 с.; Фомин В.И. Жанры кино. М. : Искусство, 1979. 320 с.; Перельштейн Р.М. Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60-80-х годов : дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03. М., 2008. 164 с.; Елисеева Е.А. Визуальные образы фильмов поэтического и условно-поэтического направления в отечественном кинематографе 70-80-х годов XX века // Вестник культуры и искусств, 2011. С.101-105.; Евтеева И.В. О взаимодействии киновидов. 2011; Эволюция образной системы советского фильма 60-х-80-х гг. 1991.

⁴⁸ См. : Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М. : Искусство, 1968. 285 с.; Тугуши С.А. "Авторское кино" с национальным колоритом. Тенгиз Абуладзе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2014. С. 221; Фомин В.И. Пересечение параллелей-2. 2014; Черненко М.М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. М. : Всесоюзное объединение «Союзинформкино», 1989. 31 с.; Просто Марлен. М. : Киногильдия, 2000. 79 с.; Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. 1991; Катанян В.В. Параджанов. Цена вечного праздника. М. : Четыре искусства, 1994. 168 с.; Зоркая Н. «Застава Ильича» Марлена Хуциева – ключевой фильм «шестидесятничества». URL : <https://www.portal->

Немаловажно также было изучение высказываний самих режиссеров о процессе создания того или иного фильма.

Анализ художественной структуры исследуемых произведений опирается на классические труды авторов, чьи произведения являются для нас философским и искусствоведческим фундаментом: Аристотель; Платон; Г. Гегель; Н. Бердяев, В.Я. Пропп, Ю. Лотман; М. Хайдеггер, Р.О. Якобсон, Г. Гадамер, Х. Ортега-и-Гассет, К. Ясперс, М. Вебер; Р. Барт, Ж. Митри, К. Метц, У. Эко и др.

Материал исследования – фильмы, созданные на республиканских киностудиях СССР в 1960-1970-е гг.

Объект исследования – художественные, стилистические и жанровые особенности фильмов, повествование которых опирается на иконический знак («живописно-символическое» направление).

Предмет исследования – эстетика иносказания поэтических фильмов 1960-1970-х гг. сделанных на основе национального материала союзных республик.

Целью исследования является выявление особенностей художественного пространства фильмов «живописно-символического» направления, взаимодействие изобразительной структуры данных фильмов с фольклорным метафорическим повествованием.

В задачи исследования входит:

1. *Определение и рассмотрение* стилистики многонациональных фильмов 1960-1970-х гг., содержащих в своей основе иносказательные, фольклорные и этнографические мотивы. *Выявление* особенностей их системы выразительных средств; *Уточнение и конкретизация* неоднозначных процессов, происходивших в авторском советском кинематографе указанного времени;
2. *Анализ* своеобразия драматургического и художественного построения многонационального кинематографа, ориентирующихся на многожанрово-стилистическую модель с доминантой на кинопритчу;

slovo.ru/art/35992.php; Киргизфильм-60, «Первый учитель» и старт талантов. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35990.php>; «Семидесятники» за Кавказским хребтом. URL: <https://www.portal-slovo.ru/art/35997.php> (дата обращения 12.12.2020). *Дмитриев А.И.* Герои В. М. Шукшина как носители русского национального характера. Вестник КемГУКИ. №26, 2014. С. 154-157 и многие другие.

3. *Определение* механизмов перевода фольклорного материала на язык экранных звукозрительных образов. *Обобщение* механизмов нахождения экранного воплощения национальных, этнических мотивов;

4. *Выявление* роли символики (аллегорий), особенности кинематографического «языка», поэтики, изображения пространства и времени в системе выразительных средств;

5. Определение места и значения фильмов, опирающихся в повествовании на иконический символ в советском кинематографе рассматриваемого периода. *Систематизация* фильмов в рамках двух направлений: «живописно-символического» и «литературного».

6. *Определение* места и значения фильмов «живописно-символического» направления в контексте фильмов поэтического направления 1960-1970-х гг.

Методы исследования обусловлены целью и задачами настоящей работы.

В ходе исследования используется теоретический подход с элементами структурного и комплексного анализа, что позволяет рассмотреть иносказание в кинематографе взаимосвязанным с соответствующими литературными жанрами. В работе применяется разбор структурно-функциональных и композиционных художественных особенностей советских фильмов 1960-1970-х гг., содержащих в своей основе фольклорные и этнографические мотивы посредством анализа внутреннего строения, разбора кинодраматургии, композиции, сюжетов и изобразительно-пластического решения картин.

Также используется сравнительно-аналитический метод. Для анализа фильмов поэтического кинематографа имеет весомое значение и традиция теории изобразительного искусства. Методика исследования в отношении изучения жанрово-стилевой модели кинопритчи объединяет теоретический и эмпирический подходы.

Закономерно, что в диссертации уделено большое внимание среде заявленного периода: историческим и теоретическим основаниям, повлиявшим на развитие нового кино в союзных республиках.

Научная новизна исследования определяется тем, что в ней:

- для решения проблемы разграничения различных стилевых направлений по способу работы с материалом, положенным в основу фильма, в исследовании обосновывается *определение «живописно-символическое» направления;*
- впервые проанализированы художественные и стилистические особенности «живописно-символического» направления;
- подобный подход потребовал обращения к большому количеству фильмов, снятых на рубеже 1960-1970-х гг., в том числе к неисследованным или малоисследованным работам режиссеров этого периода;
- выявлены факторы, повлиявшие на обращение авторов ряда фильмов из национальных республик к фольклорной тематике, что стало основой для формирования нового поэтического киноязыка.

Научная гипотеза исследования состоит в том, что некоторые советские фильмы 1960-1970-х гг. относящиеся к поэтике авторского кинематографа, которая проявилась в этот период во всем мире, сформировали отдельное направление, опирающееся в своем повествовании на иконический символ.

В рамках этого направления проявился самобытный художественный стиль за счет обращения к поэтическим приемам иносказания, свойственным фольклорному материалу.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Анализируемые в диссертационном исследовании авторские фильмы, при всем их тематическом и стилистическом многообразии, дают основание объединять их в одно общее направление.
2. Авторское и поэтическое кино не всегда являются синонимичными понятиями. Специфика советского поэтического кино 1960-1970-х гг. заключается в новаторском использовании стилистических методов метафорического повествования, берущих свои истоки из иносказания присущего поэтике народной культуры.
3. Взаимосвязь различных культур многонациональной страны стала причиной их художественного и эстетического взаимовлияния, сформировавшего феномен особой кинофольклоризации. Проведенный анализ национального

своеобразия республиканских фильмов раскрывает особенности нахождения своего экранного воплощения национальных и этнических мотивов.

4. Режиссеры национальных кинематографий, работавшие в разных культурных средах, но являющиеся представителями одной кинематографической школы (ВГИК), часто использовали схожую поэтическую форму, содержащую в своей основе иносказание и фольклорный материал, как правило, проявляющийся, в форме жанрово-стилистической модели кинопритчи.

5. Два выделенных направления – «литературное» и «живописно-символическое» являются однотипными в выборе формы выражения – притчи, но различаются в выборе материала, положенного в основу их картин.

6. Фильмы «живописно-символического» направления, опирающиеся на иконический знак, отличает многообразие пластическо-стилевых решений и особое внимание к визуальным образам, создаваемых, в том числе на основе фольклорного материала, что отражается на смысловом и художественном поле фильма.

Теоретическая значимость исследования заключается в конкретизации художественных особенностей многонационального кинематографа 1960-1970-х гг. и разделении на различные направления, что облегчает определение их специфики в общем контексте авторского кинематографа.

Научному сообществу представлены результаты анализа фильмов и выявление определенных закономерностей в развитии многонационального кинематографа СССР заявленного периода, на основании которых сделаны выводы об их жанровой и художественной специфике.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования материалов настоящей работы в научной и образовательной деятельности; а также в практике режиссеров, операторов, художников, стремящихся к индивидуальному авторскому стилю.

Апробация результатов исследования.

Основные положения и результаты диссертационного исследования изложены в публикациях в ряде научных изданий, в том числе и рекомендованных ВАК Российской Федерации.

Кроме этого, ряд положений диссертации был представлен в ходе преподавательской практики в Санкт-Петербургском институте кино и телевидения и Санкт-Петербургском институте культуры; была разработана рабочая программа семинара «История национальных кинематографий советских республик».

Отдельные положения настоящей работы были представлены в виде докладов на научных конференциях Международного уровня в Москве и Санкт-Петербурге:

– «Роль лирического героя в формировании кинопритчи на примере фильма «Алавердоба» Г. Шенгелая. Сходные и различные черты литературной притчи и кинопритчи» – в рамках Международной научной конференции «Третьи Орловские чтения», Санкт-Петербург, РИИИ, 2018;

– «Свет, цвет и звук как семантические, структурно-композиционные элементы кинопритчи в фильмах украинского поэтического кинематографа (1960-1970)» в рамках Международной научной конференции «Искусство звука и света», Санкт-Петербург, РИИИ, 2018;

– «The phenomenon of cinema parables in the authors poetic cinema of the USSR national republics 1960-1980 years» (Феномен кинопритчи в авторском поэтическом кинематографе национальных республик СССР 1960-1980-х гг.);

в рамках научно-практической конференции аспирантов РИИИ, Санкт-Петербург, 2018;

– «Сходные и различные черты литературной притчи и кинопритчи в отечественных (советских) фильмах «живописно-символического» направления 60-70 г. XX века» в рамках Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна», Москва, ГИИ, 2019;

– «Семантика света и цвета как структурно-композиционных признаков кинопритчи в фильмах украинского поэтического кинематографа (1960-1980).

«Особенный» цвет в фильме «Вечер накануне Ивана Купала» в рамках Международной научной конференции «От цвета к свету. Проблема взаимодействия искусств на рубеже тысячелетий», Москва, ВГИК, 2019.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. Общий объем – 192 с. (с приложением и библиографией 224 с.).

Исследование снабжено списком литературы (число наименований – 345), а также приложением-фильмографией анализируемых фильмов (60 наименований).

ГЛАВА 1. ФЕНОМЕН МНОГОНАЦИОНАЛЬНОГО КИНО СССР

1.1. Отечественное кино 1960-1970-х гг. в контексте мирового процесса

Творческое мышление молодых советских режиссеров 1960-х годов формировалось не только под воздействием традиций отечественной киношколы 1920-1930-х гг. и фильмов последующего новаторского послевоенного периода («Летят журавли» (1957) М. Калатозова, «Сорок первый» (1956) и «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая и др.), но и под влиянием представителей авторского кино европейского киноискусства того времени. В период «оттепели»⁴⁹ ослабление тоталитарного режима повлекло за собой относительное ослабление цензуры,⁵⁰ вследствие чего появилась возможность увидеть фильмы, созданные европейскими режиссерами, пришедшими в профессию после войны⁵¹. Таким образом, процесс изменения и развития стиля советского кино находился в контексте становления авторского кинематографа во всем мире.

В Европе этап формирования авторского кино пришелся на начало 1950-1960-х гг. второй половины XX века. В разных странах появились новые направления, отличающиеся от преобладавших ранее тенденций в мировом кинематографе. Эти направления принято называть «новые волны»⁵². Идею их

⁴⁹ Хрущевская оттепель – середина 1950-1960-х гг. Неофициальное названия периода после смерти Сталина, когда СССР становится более открытой страной. В это время происходит ослабление цензуры в искусстве, которое перестает быть средством политической пропаганды.

⁵⁰ Относительно эпохи правления Сталиным применим термин «железный занавес», когда все сферы жизни общества были подчинены контролю тоталитарного режима. Помимо невозможности свободно знакомиться с фильмами, создаваемыми за границей, одним из распространенных запретов, который мог быть наложен на фильмы того времени являлся запрет по причине несоответствия «требованию типической (в данном случае – советской) образности». Это определяет узкую направленность стилистики фильмов периода, и закономерный творческий бунт, произошедший в последующие годы.

⁵¹ Р. Брессон «Дневник сельского священника», (1950); Ф. Феллини «Дорога» (1954) И. Бергман «Седьмая печать» (1956), А. Ламорис «Красный шар» (1956) и др.

⁵² Понятие «новая волна» впервые было введено Ф. Жиру в 1958 году в отношении молодого кинематографического поколения во Франции. Термин стал символом обновления кино и использовался в других странах в отношении различных новаторских кинематографических

объединяло общее протестное настроение, стремление раскрыть ранее запретные темы, отказ от власти студийной системы в пользу самого автора, а стилистически – структура, не имеющая «обязательных» элементов. Слова одного из основоположников французской «новой волны» Ж-Л. Годара лаконично иллюстрируют этот стиль: «в фильме должно быть начало, середина и конец, – но не обязательно именно в этом порядке»⁵³. Зрительское внимание захватывала непривычная форма построения фильма и содержание, например диалоги, перестали стремиться к глубокомысленности, часто они касались обыденных вещей или являлись свободной импровизацией. Главной характерной чертой фильмов «новой волны» являлась ведущая роль режиссера, который стал принимать участие во всех процессах кинопроизводства, полностью формируя создание авторского фильма.

Всем картинам «новых волн» присуще наличие образа автора, чаще всего воплощенного в новом типе героя, который говорит в фильме от первого лица, что могло выражаться как непосредственное обращение героя с экрана к зрителю и привело к изменению роли повествователя, а также восприятия зрителя⁵⁴.

Параллельно с «новыми волнами» в кинематографе 1950-1960-е гг. развиваются смежные художественные явления, такие как «новый театр»

течений периода 1950-1960-х гг. См.: *Виноградов В.* Стилиевые направления французского кинематографа. М.: Канон+, 2010. 448 с. Режиссеры «новых волн» прибегали к оригинальным для своего времени экспериментальным кинематографическим приемам.

⁵³ Со слов Р. Кувера, Годара спросили: «В ваших фильмах есть начало, середина и конец?» (Mais Monsieur le Cinéaste, vos films ont bien un début, un milieu et une fin?). На что Жан-Люк ответил: «Да, но не обязательно в этом порядке» (Oui, mais pas nécessairement dans cet ordre). Jean-François Chassay *Voix américaines*, 1996. С. 28. См.: Frank Wagner. Ni début, ni fin? (Sur le traitement des «points stratégiques» dans les écritures néo-romanesques) / *Fabula / Les colloques, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinema* : URL : <http://www.fabula.org/colloques/document761.php>, page consultée le 07 juillet 2021 (дата обращения 10.05.2018).

⁵⁴ Классическая модель взаимоотношений между произведением искусства и зрителем заключалась в том, что зритель оставался за «границей» произведения, в условно пассивном положении наблюдателя. Процесс изменения роли автора, происходящий во всем мире в 1950-1960-е гг. подготавливали зрителя к новым взаимоотношениям с фильмовой реальностью. Зритель становился сопричастным к активному восприятию художественного текста, то есть вставал на позицию соавтора. Такое включение зрителя в повествование картины предполагало и усложнение подачи материала.

(антидрама)⁵⁵, «новая критика», в литературоведении формируется структурализм и развивается семиотика, а также расцветает такое явление, как французский «новый роман» (антироман)⁵⁶. Все эти движения новых течений в искусстве объединяло то, что они стали непосредственной реакцией на события, происходившие в мире и в истории, давшие мощный толчок новому творческому воплощению молодых авторов⁵⁷.

В каждой стране «новая волна» не являлась однородным процессом – это было общее желание людей одного поколения отразить свои идеи за счет новой формы. Режиссеры «новых волн» вывели типы бунтующих против повседневности персонажей. Героям этих фильмов были свойственны все те качества, которые стали овладевать обществом того времени: стремление к свободе, независимости и самовыражению. Малочисленная съемочная группа давала возможность снимать фильмы с небольшим бюджетом, что напрямую сказалось на их стилистике.

Эстетика нового кинематографического повествования выражалась в непредсказуемости построения композиции фильма. Стилистически это могло воплощаться как в смешении хроникального и игрового материалов, особым кадрированием пространства и всевозможных нарушениях «классических» правил кинематографа. Использование цитирования кадров или реплик из других фильмов известных режиссеров, или книг писателей и философов наделяло картины многослойностью.

Среди технических особенностей, оказавших влияние на стилистику изображения, были легкие ручные кинокамеры, которые обеспечили динамичность изображения; светочувствительная пленка, дающая возможность снимать в естественных условиях, что привело к минимизированию павильонных съемок. Синхронная запись звука и участие непрофессиональных актеров

⁵⁵ Lacey S. British realist theatre: The New Wave in its context, 1956-1965. L-n; New York, 1995. IX, 206 p.

⁵⁶ Его представителем был Ален Роб-Грийе, литературный автор фильма «В прошлом году в Мариенбаде» (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) режиссер А. Рене.

⁵⁷ Сказывалось влияние прошедшей Второй мировой войны, которая затронула все сферы жизни.

создавали максимальную приближенность кинематографа к реальной жизни. Изменился и подход к операторской работе: очевидные ранее «недостатки» съемки, такие как дрожание камеры, затемненные кадры и др. – больше не являлись браком, наоборот, теперь все это считалось эстетической особенностью и признаком фильмов «Новой волны» (прежде всего французской). Таким образом стремление режиссеров всех «Новых волн» запечатлеть жизнь «такой, какая она есть» осуществлялось через отказ от «эстетизации» и театральной зрелищности, которая была присуща прежнему «классическому» кинематографу.

Можно сказать, что в отечественном кинематографе именно в начале 1960-х годов наблюдалось подобное «новым волнам» явление, которое логично было бы назвать советская «новая волна»⁵⁸.

Как отмечает В.И. Фомин, советское кино уже с 1920-х годов, стремилось к разнонаправленному развитию: «Но до поры до времени удавка советской цензуры, стальные каноны соцреализма и железобетон ленинско-сталинского вероучения твердо и уверенно удерживали немислимо яркое и пестрое собрание индивидуальностей в строгих и определенных рамках»⁵⁹. Эти рамки разрушаются в 1950-1960-х гг., когда молодые кинематографисты, выпускники ВГИКа – поколение, хотевшее ощутить себя в центре мировой культуры, превратили кинематограф в центральное пространство творческого отображения реальности. По времени этот процесс совпал с возобновлением развития республиканских киностудий, на которых создавались многие дебютные картины будущих мастеров данного периода.

Художники черпали содержание драматургических конфликтов в литературных произведениях многонационального искусства, посвященных столкновению типических характеров и отражающих социально-историческую

⁵⁸ Определение советская «новая волна» встречающийся в публикациях различных отечественных киноведов и исследователей советского кино, не является устойчивым. Оно употребляется на основании идентичности процессов, происходивших во всем мировом кинематографе того времени. За счет обобщенных признаков «авторства», самые разные режиссеры, ведущие разнонаправленные поиски оказались в одном ряду, хотя их фильмы не образуют абсолютного подобия.

⁵⁹ *Фомин В.И.* Правда сказки. Кино и традиции фольклора. С. 93.

суть эпохи, что сделало фильмы пронизанными особым мироощущением, фундаментом которого стала непоколебимая вера в человечество и торжество добра. Именно поэтому фильмы почти целого десятилетия и сегодня смотрятся как особенные, гармонично сочетающие романтическую лирику, глубокий драматизм, стремление к торжеству добра, даже если это добро – недостижимый идеал. Это объясняется тем, что время 1960-х – это единственный исторический период нашей страны, когда люди были по-настоящему окрылены надеждой светлого будущего. Происходил своеобразный духовный подъем, а позитивно-оптимистическое мироощущение порождалось самой жизнью. Поэтому и крах этих надежд был колоссальным, что тоже нашло отражение в кинематографе. Однако в большей степени именно волна утопических иллюзий, ощущение нравственного подъема и породила ни на что не похожее кино периода 1960-1970-х гг.

Хронологически вторая половина 1940-х начала 1950-х гг. в советском кинематографии считаются периодом «малокартинья». Ситуация изменилась во второй половине 1950-х годов, когда в кинематографе наступило время так называемой «оттепели». В это время начинают работать режиссеры: Л.А. Кулиджанов, Э.А. Рязанов, С.И. Самсонов, С.И. Ростоцкий, Ю.С. Чулюкин, Г.Н. Чухрай, М.М. Хуциев, А.А. Алов и В.Н. Наумов. В начале 1960-х годов сам исторический период предполагал кардинальные изменения в мировосприятии с появлением еще одной поколенческой волны «Тарковского – Иоселиани – Шукшина»⁶⁰. В определение кинематографа «оттепели» попадают и другие авторы, которые появляются немного позже, но их фильмы уже принадлежат к «другой культурной эпохе». Кинематограф всего этого периода является, по своей сути, антиподом кинематографу 1930-1940-х гг.

⁶⁰ Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. С. 94.

Таким образом, на творческий период советской «новой волны» выпало, как минимум, два этапа: с 1953 по 1969 гг., условно называемый «оттепель», и последующие годы – до 1986 года, условно называемый период «застоя»⁶¹.

Эти закрепившиеся понятия также стали влиять на определение фильмов (и режиссеров), несмотря на недостаток особенных, характеризующих их художественных черт. Однако внутри этих периодов существует еще одно дробление, именно в контексте художественного характера произведений по времени их создания. Оно было предложено в энциклопедии⁶² под редакцией К.Э. Разлогова: хотя, до 1955 года еще продолжается этап «малюкартинья», именно в это время уже сформированы республиканские киностудии⁶³, а более поздние⁶⁴, сформируются на этапе обновления кинематографа и органично впишутся в экспериментальные поиски кинематографистов всего мира.

С 1956 по 1965 наступает период «нового материала и форм». Изменение в киноискусстве коснулись всех сфер: режиссуры, операторского и актерского мастерства. Сценарии фильмов обрели новый круг проблем, породивших дискуссии о сценарной форме и, в частности, о способах сюжетосложения. Событийная сюжетная схема со строгой последовательностью и соподчиненностью эпизодов перестала быть в кинодраматургии не только единственной, но и главной. Стремление показать человека во всей многогранной сложности его включенности в события жизни, а также сложности самого бытия приводило к поискам более свободного построения сюжета⁶⁵. Особенности

⁶¹ Название периода характеризует не картины, а сам исторический момент. Картины этого периода также отличались многообразием, но другим в сравнении с периодом «оттепели».

⁶² См. : Первый век нашего кино. Популярная энциклопедия. Под редакцией К.Э. Разлогова. М. : Локид-пресс, 2006. 910 с.

⁶³ «Грузия-фильм»; «Одесская киностудия», «Киностудия им. А. Довженко»; «Азербайджанфильм»; «Арменфильм»; «Беларусьфильм»; «Узбекфильм»; «Туркменфильм», «Восстоккино»; «Таджикфильм».

⁶⁴ «Казахфильм»; «Киргизфильм»; «Молдова-фильм».

⁶⁵ Поскольку диапазон художественных средств был определен (сюжетный каркас «производственного романа» заключался в противопоставлении: плохой-хороший, например, руководитель или плохой-хороший работник; воспитательный сюжет; выведение на «чистую воду» или обличение руководящего), стилистика картин на фоне этого каркаса являлась второстепенной, а любой выход за его границы воспринимался как «вызов догматическим канонам». Поэтому, можно сказать, что фильмы «Тревожная молодость» (1955), «Павел Карчагин» (1956), «Ветер» (1958) в которых уделено особое внимание операторской работе и

сюжета был посвящен сборник статей «Вопросы кинодраматургии»⁶⁶ на рубеже 1960 годов.

В это время происходят многоуровневые изменения в кинематографическом процессе. Кино этого периода полемично по отношению и к прошлому, и к «привычному» настоящему. Вновь обозначатся две полярные тенденции «поэтическое» и «прозаическое», границу между которыми впервые определил в 1927 году В.Б. Шкловский, утверждая, что это является основным делением жанров и что формальные (или художественные) приемы заменяют смысловые, соответственно – «бессюжетное кино есть «стихотворное» кино».

Однако четкой границы между поэтическим и прозаическим, тем более в кинематографе, для которого поэтическая природа является основной кинематографической условности, – нет.

Прозаическое кино⁶⁷ может содержать поэтические элементы, например, когда монтаж превращает хроникальные кадры в метафорический образ за счет сопоставления с определенным материалом. Для немого периода было характерно, что в прозаическом кинематографе монтаж имел фабульное значение, в то время как в поэтическом – стилевое и ритмообразующее⁶⁸.

В 1960-е годы большую роль в создании стиля и формы играет работа с изображением. Данный принцип ярко проявляется в освоении все большего количества авторских приемов, отражающихся на всех уровнях структуры фильма, когда расширение роли метафоры могло приводить к отказу от классического развития фабулы, давая возможность наиболее точно воссоздать в кинообразах язык высокой прозы и поэзии.

характерному для экспериментального кино приему – обращение в зрительный зал, предвосхищают открытия «поэтического» кино 1960-х годов. См. : Вопросы кинодраматургии: сборник статей / сост. И.В. Вайсфельда. М. : Искусство, 1962. Вып. 4. 395 с.

⁶⁶ См. : Вопросы кинодраматургии : сборник статей / Сост., общая ред. канд. искусствоведения И.В. Вайсфельд. М. : Искусство, 1956-1974.

⁶⁷ Прозаическому кино свойственна своеобразная манера «очерка»: «Земля и люди» (1956) С. Ростокский по мотивам очерка Г. Троепольского; М. Швейцер (1955) «Чужая родня» по мотивам произведения В. Тендрякова; экранизация повести Антонова С. «Дело было в Пенькове» (1958) С. Ростокского, «Чужие дети» (1959) Т. Абуладзе по мотивам очерка Н. Александровой.

⁶⁸ См. : *Пиотровский А.* К теории киножанров // Поэтика кино. С. 166.

Например, данное разделение проявилось в советском кинематографе 1960-1970-х гг. за счет своеобразного контекста документалистики. На фоне свойственной кинематографу СССР того времени документальной эстетике проявились тенденции поэтизации. Закономерным отражением изменений, произошедших в мировом киноискусстве, явилось поэтическое средство иносказания или новый уровень метафоричности кинематографа, который стал постепенно проникать в различные фильмы. Внутренняя логика советской «новой волны» соответствовала логике волн других стран, она также являлась течением, которое противопоставляло себя определенным тенденциям общества (в данном случае догматизму социалистического реализма). Можно предположить, что и процесс совершенствования всей системы киновыразительности «от изобразительного решения кадра до монтажно-повествовательных сопоставлений»⁶⁹ происходил на фоне свойственной кинематографу 1960-х годов эстетике «правдоподобного» кино.

Однако, необходимо провести разграничение между фильмами, сделанными по канону «жизнеподобия» именно в соцреалистическом⁷⁰ ключе, демонстрирующем производственно-бытовую тематику, и фильмами, авторы которых были увлечены «правдой жизни» в документальном понимании реализма. В картинах второго типа выражалось желание уловить саму жизнь – как она есть или отразить в игровом кино подлинность «факта реальности». Если в первом случае фактором, влияющим на эстетику кино, была идеология, то во втором – принципы кинодокументалистики (факт кинодокумента).

В указанный период основополагающим в кино было осмысление роли современника. Авторы многих фильмов, как правило, соединяли приемы игрового и документального видов кино в сюжетной организации драматургического материала, что способствовало возникновению определенной стилистики прозаического характера. Однако среди многочисленных фильмов, сделанных в

⁶⁹ *Разлогов К.Э.* История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии. М. : Академический проект, 2018. С. 20.

⁷⁰ Эстетические принципы художественного метода соцреализма можно сформулировать как единство «народности», «жизненной правды», «конкретности» и «критического реализма».

документальной эстетике, были картины, выполненные в условно-поэтической форме.

Например, в 1956 году на экран вышел фильм Ф. Миронера и М. Хуциева «Весна на Заречной улице»⁷¹, в котором были использованы новые изобразительные приемы (например, длинные панорамы по заводским пейзажам, которые выглядели новаторски по сравнению с «неподвижностью» кадров, снятых с одной точки и характерных для многих фильмов для сталинской эпохи). Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу создавали новый повествовательный ритм кинопроизведений, совмещающих в себе как поэтические, так и прозаические приемы⁷².

Можно сказать, что существенные сдвиги в сфере содержания повлекли за собой обновление выразительных средств кинематографа, а поиск новой стилистики сопровождался наполнением фильма новым идейным содержанием.

Фильм «Летят журавли»⁷³ (1957) М. Колотозова был новаторским с точки зрения художественных и технических средств, а также с нетипичным для того времени сюжетом. В этом фильме используется метод субъективной камеры, который берет свои истоки со времени французского авангарда 1922-1930-х гг.⁷⁴ То есть большую часть материала оператор картины С. Урусевский снимал ручной камерой. Подобные эксперименты оператора оказали влияние и на развитие операторского мастерства⁷⁵, и на современную ей режиссуру. Также в этом фильме присутствует взаимная обусловленность внутреннего состояния героев и формы их воплощения на экране. Своеобразной вершиной переплетения

⁷¹ Одесская киностудия.

⁷² Например, действие и герои прозаические, а построение кадра и монтаж поэтические.

⁷³ По пьесе В. Розова «Вечно живые» (1943).

⁷⁴ Например, «Падение Дома Ашерова» Ж. Эпштейн (*La chute de la maison Usher*, 1928).

⁷⁵ Такую манеру съемки подхватило новое поколение операторов многонационального кинематографа: Г. Лавров, В. Юсов, М. Пилихина, Л. Пааташвили, И. Грицюс, А. Араминас, Г. Калатозишвили, В. Дербенев, А. Кузнецов, Ю. Ильенко (в дальнейшем ставший режиссером) и многие другие.

«поэтического» и «прозаического» в этот период явился и новаторский с точки зрения изобразительных решений фильм Г. Чухрая (1959) «Баллада о солдате»⁷⁶.

Одна за другой стали выходить на экран оригинальные картины, сложно укладываемые в конкретные стилистические рамки: «Чужие дети» (1957) Т. Абуладзе, «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелия, «Мне 20 лет» («Застава Ильича», 1964) и «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева, «Крылья» (1966) Л. Шепитько, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой, «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967) А. Кончаловского, «Любить» (1967) М. Калика, «Нежность» (1967) Э. Ишмухамедова, «Три дня Виктора Чернышова» (1967) М. Осепьяна. Эти картины являлись образцом возможностей нового понимания эстетики документализма. Хотя каждый из режиссеров, безусловно, обладал своим индивидуальным стилем, все они свидетельствовали о том, что поэтические обобщения и принципы, используемые в фильмах, реализуются в обоюдном переплетении поэзии и прозы.

Однако при этом, несмотря на то, что может происходить внутреннее сближение метафорического и повествовательного направлений, между ними сохраняется граница⁷⁷. Повествовательные киноленты могут быть поэтическими, но не обязательно являются метафорическими. В свою очередь метафоричность сюжета, вступая во взаимодействие с метафоричностью отдельных элементов фильма, может преобладать над фабулой. Наверное, именно в этом и заключается особенность советской «новой волны», что при всех попытках типологизировать фильмы, мы все равно приходим к некой индивидуальности, к самобытной авторской личности, выходящей на первый план своего произведения.

Таким образом, одновременно с кинематографическими тенденциями повествовательного стиля, проявлялись тенденции поэтические, во

⁷⁶ Необычный для того времени кадр с перевернутым танком, едущим по верхнему краю кадра в начале фильма, формировал условность, а весь эпизод с перевернувшимся горизонтом являлся метафорическим. В фильме о войне, война как активный процесс завялена только вначале фильма во время изображения боя. После него война уходит на задний план, чтобы вернуться в финале как неотвратимая смерть главного героя, которая не показана, но очевидна.

⁷⁷ Понятие «метафорическое» определяет границы, за пределами которых находится область повествовательного.

взаимодействии друг с другом. Но если условно называемое «прозаическое» кино развивалось довольно предсказуемо, то по отношению к «поэтическому кино» какое-либо единообразие выявить достаточно сложно.

Расцвет «поэтического кино» приходится на период «оттепели» (1966-1976 гг.) когда появляются самобытные, сложно дифференцируемые авторских фильмов. Поэтому в кинотеории и возникают разрозненные термины, применяемые в отношении целого поколения молодых режиссеров 1960-1970-х гг.⁷⁸.

Характерно, что тенденция к формированию нового стиля наиболее ярко проявилась в творчестве авторов из союзных республик. Активное использование экспериментальных художественных средств (оригинальное построение кадра, особая цветовая палитра, приближенность изобразительности кинокадра к живописности художественного полотна) в наибольшей степени применялось именно в фильмах, созданных на материале национального эпоса или фольклора. Государственная политика в СССР была направлена на расширение производства фильмов в союзных республиках, и соответственно, на строительство и развитие национальных киностудий, что в дальнейшем послужило началом масштабной

⁷⁸ Несмотря на то, что название «кинематограф оттепели» является до сих пор распространенным относительно новаторского периода в советском кинематографе 1960-х годов, оно отражает лишь общую ситуацию «оттаивания» процессов, происходивших как в обществе, так и в искусстве того времени. Однако никак не характеризует сложность и многогранность картин, причисляемых к нему.

Также можно встретить такие определения, как «кинематограф оттепели» или «кинематограф шестидесятых», ни одно, ни другое тоже не отражает сложных процессов, происходивших в отечественном кино. Историки отмечают, что в понятие «шестидесятники» вкладывается мировоззрение антиномии между властью и индивидуальной автономией личности, перенесенное на все самобытные виды искусства. Несмотря на то, что с 1976 году кинематограф уже входит в период, называемый периодом «застоя».

деятельности республиканских кинематографий⁷⁹. Именно в указанный период наступает расцвет многонационального кинематографа СССР⁸⁰.

1.2. Авторское кино в Советском Союзе 1960-1970 гг. Взаимообогащение художественными идеями кинематографий союзных республик

Советский кинематограф представлял собой работу пятнадцати союзных республик в едином сплаве многообразного отечественного кинематографа. Художественный строй республиканских кинематографий наследовал лучшие традиции национальных культур и искусств. В каждой республике была создана киностудия, сочетающая опыт своей национальной культуры, литературы, живописи, театра с творческим и организационным опытом русских мастеров.

Например, по повести А. Неверова режиссер А. Кончаловский снимает картину «Ташкент – город хлебный» (1968) на киностудии «Узбекфильм». Молодой литовский оператор И. Грицюс снимает с Г. Козинцевым фильм «Гамлет» (1964), латвийская актриса В. Артмане выступает в главной роли в фильме «Родная кровь» (1963), поставленном на Ленфильме. Для таджикских кинематографистов общение и коллективная работа с русскими коллегами были школой профессионализма, обретения навыков и формированием иного мировоззрения⁸¹. Одним из опытов экранизации была картина «Дохунда» (1935), снятая советским режиссером Л. Кулешовым. Эта была попытка создания первого

⁷⁹ Всплеск развития национальных киностудий пришелся как раз на период 1960-1970-х гг., что совпало с проявлением, так называемой советской «новой волны».

В свою очередь фольклоризация кино (или феномен кинофольклоризации) не возникает неожиданно, а является продолжением тенденций, заложенных на ранних этапах формирования киноискусства.

⁸⁰ См. подробнее: *Воробьева А.Е.* Язык иносказания как феномен кинофольклоризации многонационального кинематографа СССР 1960-70-х гг. // Манускрипт. Т. 14. №6 (128). Тамбов: Грамота, 2021. С. 1262-1266.

⁸¹ М. Ромм был наставником А. Тураева, С. Герасимов учил М. Арипова, А. Довженко – М. Косымову.

звукового фильма, но фильм по ряду причин не увидел свет. В 1956 году Б. Кимягаров, ученик Л. Кулешова и С. Эйзенштейна, реализует эту постановку.

Становление и развитие молдавского кино тесно связано с кинематографией Украины. Свою собственную кинематографическую базу республика создает только в 1952 году совместно с киевскими и московскими кинематографистами и выпускниками ВГИКа В. Дербеневым, Э. Лотяну, В. Паскару, В. Гажиу, В. Калашниковым. Подобных примеров множество. Наиболее частым был приезд москвичей на национальные студии⁸², что и обуславливало во многом их развитие.

Таким образом, история советских республиканских кинематографий неразрывно связана с главной отечественной киношколой – Всероссийским государственным институтом кинематографии. Его выпускники, ученики работавших в то время признанных мастеров⁸³, после своего обучения, возвращались в родные республики или были командированы на студии союзных республик, где и начали снимать свое кино. Украинское, грузинское, молдавское, узбекское, армянское и др. республиканское кино сейчас часто неточно определяют, как отдельные самостоятельные киношколы, хотя киношкола на тот момент была только одна – ВГИК.

В это время активно создавался образ «советского кинорежиссера», живущего в многонациональной стране и уважающего культуру разных народов. Парадокс заключался в том, что интернациональная направленность политики того времени в большей степени проявила самобытность авторов национальных республик. Многочисленные примеры свидетельствовали о творческом содружестве мастеров многонационального советского кино, что усилило среди них феномен взаимовлияния и взаимообогащения. Исходя из этого, можно

⁸² В данном случае имеются в виду выпускники ВГИКа: «Зной» (1962) Л. Шепитько, «Первый учитель» (1965), А. Кончаловский, «Небо нашего детства» (1966) Т. Океев, «Выстрел на перевале Караш» (1968), Б. Шамшиев, «Белый пароход» (1975) Б. Шамшиев, «Красное яблоко» (1975) Т. Океев.

⁸³ С. Эйзенштейн, Л. Кулешов, М. Ромм, А. Довженко, М. Чиаурели, И. Савченко, В. Герасимов и многие др.

сделать вывод, что и советский кинематограф периода 1960-1970-х гг. был в самом глубоком смысле многонациональным.

Отчасти это объяснимо тем, что в период 1950-1960 гг. политическая направленность СССР была обращена на раскрытие и проявление искусства союзных республик. Молодые режиссеры разных национальностей, выпускники одной кинематографической школы, по сути, уже не были носителями отдельных традиционных культур, но они в своем творчестве стремились обрести свободу и адаптировать некое культурное наследие посредством обращения к тому или иному этнографическому, близкому им по духу материалу. Процесс взаимопроникновения национальных традиций в кинематографе, начавшийся еще в 1920-х годах, постепенно углублялся вследствие происходящего выравнивания сил республиканских кинематографий. Студии, сформировавшиеся ранее, оказывали влияние на более молодые, и этот процесс входил в стадию взаимодействия.

Диалектика процессов включения в кинематограф разнообразного фольклорного по форме и иносказательного по содержанию материала определяется интернациональной сущностью советского кино: «...украинский оператор Александр Антипенко снял поразительную по своему национальному своеобразию грузинскую картину «Мольба»; русский оператор Виталий Калашников снял молдавский фильм «Лаутары»; в свою очередь грузинский оператор Леван Пааташвили – русскую картину «Бег»»⁸⁴.

Можно привести еще множество примеров: фильм «Тризна» (1972), поставленный на казахском материале, но снятый туркменским режиссером Б. Мансуровым. Режиссер С. Параджанов, армянин по национальности, опираясь на украинский и грузинский материал создает картины, выражающие «чужие» ему традиции, как «свои»⁸⁵. Для республиканских киностудий было частым явлением то, что фильмы, основанные на национальном материале или эпосе

⁸⁴ Фрейлих С.И. Беседы о советском кино. М. : Просвещение, 1985. URL : <http://istoriya-kino.ru/books/item/f00/s00/z00000006/st006.shtml> (дата обращения 06.09.2019).

⁸⁵ С. Параджанов учился во ВГИКе, на курсе, которым руководил известный украинский режиссер И. Савченко. Ехать на работу в Киев ему посоветовал А. Довженко, увидев в дипломной работе «Андриеш» (1954) некоторое родство с традиционной украинской эстетикой.

одного народа, снимали режиссеры, принадлежащие к другой национальности. Например, фильм «Зной» (1962), снятый по повести Ч. Айтматова «Верблюжий глаз», явился началом творческого пути режиссера Л. Шепитько. Это первый игровой фильм, снятый в Киргизии, на киргизскую тематику, но отнюдь не киргизским режиссером, способствовал дальнейшему развитию и актуализации на республиканской студии актуализации национальных сюжетов. Фильм «Первый учитель»⁸⁶ А. Кончаловского (режиссерская трактовка повести «Первый учитель» Ч. Айтматова), также стал толчком к поискам национальной самобытности в кино народов Средней Азии.

Интересно, что исследовательница прозы Ч. Айтматова, – В.Р. Аминева подчеркивает, что в его произведениях, сохраняется направленность мифологической ментальности. Она делает вывод, что мифологизм писателя находится «на стыке мифологических систем разных народов, не имеющих общей праистории. Более того, миф не является приемом создания «второй реальности», как в произведениях татарских писателей, он выступает в качестве формы мировосприятия героев и автора»⁸⁷.

Специфической чертой фильмов, снятых на республиканских студиях, является то, что все авторы, творившие в этот период, независимо друг от друга обращаются к национальной или иносказательной тематике. Можно сказать, что фольклоризация кинематографа становится на короткий период главенствующим направлением в авторском поэтическом кино СССР.

Однако несмотря на то, что периоду 1960-1970-х гг. присуще единое многонациональное культурное поле, в это время мы не можем встретить ни одного фильма, сделанного на основе русского фольклора, за исключением чисто сказочных сюжетов. Несмотря на то, что проявление различных фольклорных мотивов в советском искусстве приветствовались, однако сформировавшаяся «советская действительность» исключала выведение на первый план русской

⁸⁶ Фильм создавал творческий коллектив киргизских кинематографистов во главе с русским режиссером.

⁸⁷ Аминева В.Р. Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей. Филология и культура. №2 (32), 2013. С. 45-50.

(национальной) идентичности. Драматизм советского времени заключается, еще и в том, что искусство, наследующее русскую народную культуру, ее художественные черты, и непосредственный опыт уходит на второй план, если не уходит как явление вовсе. Русская фольклорная традиция проявляется как развлекательное явление в театральном искусстве, на эстраде (в качестве фольклорных ансамблей), но, например, в кинематографе обозначенного нами периода мы не можем назвать ни одного фильма, сделанного на русском народном материале в классификации тех фильмов, которые мы относим к «живописно-символическому» направлению⁸⁸.

Советское искусствоведение и литературоведение вплоть до 1960-х годов старалось избегать термина «русский», заменяя его термином «советский», однако, можно сказать, что с приходом в кино В.М. Шукшина⁸⁹, а в литературу целой плеяды «писателей-деревенщиков»⁹⁰, национальная проблематика, стала, предметом исследования в искусстве. Главной из проблем, отраженных в работах В.М. Шукшина была русская душа в обстоятельствах перехода общества к новым социальным условиям. В каком-то смысле эта тема была ключевой и для огромного количества фильмов национальных республик в переложении на свою культурную традицию: переход из состояния «деревенского» или традиционного, в котором сформировался национальный, самобытный характер, в «городское». В этом переходе главным является не трудность освоения новых условий, а столкновение с обезличенностью городской среды, в сравнении с прежним укладом.

В картинах В.М. Шукшина народное (или национальное) переплетено с простонародным, элементы лубка, сплетены с драматичными характерами персонажей. Он создает «характер-притчу» (определение В.М. Шукшина⁹¹) – это

⁸⁸ Фильм «Небывальщина» (1983) С. Овчарова, несмотря на то, что в его основу положен русский фольклор, выпадает из временных рамок исследуемого нами периода, когда было создано множество картин на различную национальную тематику.

⁸⁹ См.: *Шукшин В.* От прозы к фильму // Кинопанорама. Советское кино сегодня. М.: Искусство, 1975. С. 252.

⁹⁰ Деревенская проза: Ф. Абрамов, В. Белов, В. Распутин, В. Солоухин и В. Шукшин.

⁹¹ *Дмитриев А.И.* Герои В.М. Шукшина как носители русского национального характера. // Вестник КемГУКИ. №26, 2014. С. 154-157.

непросто типический характер, а характер-сверхобобщение, включающий в себя мораль. В.М. Шукшин показал персонажей сначала на страницах своих рассказов, а затем и в фильмах как народных героев, в которых органично уживались современные черты с чертами, сформированными многовековой русской историей. Например, в образе Пашки Колокольниковца («Живет такой парень», 1964) соединение национальных и фольклорных черт превращали его в типического и одновременно приближенного к современности персонажа. Тем не менее, при всей ориентации на национальный характер⁹² в ткани его фильмов нет выраженного русского фольклорного материала, как художественной фактуры, из которой образован фильм. Он относится именно к литературно ориентированному направлению кинематографа (доминирующего в указанный период наравне с фольклорным), которое помимо основы в современной литературе стремилось к иллюстрированию современных обстоятельств жизни того времени, преломляя их сквозь призму ироничного или трагикомедийного взгляда⁹³. Несмотря на то, что существуют некие внешние проявления национальной природы искусства, прежде всего ее колорит, человеческая суть является подобной у людей самых разных национальностей, и проблемы различных народов схожи. Отсюда этот принцип подобных проблем тематически роднит и различные направления, и фильмы, сделанные на различном национальном материале.

Например, Р. Ибрагимбеков, сценарист фильма Э. Кулиева «В одном южном городе», снятом на киностудии «Азербайджанфильм» в 1969 году, обозначает проблематику фильма как взаимоотношения человека со средой его обитания, эта тема в различных интерпретациях становится одной из доминирующих в авторских фильмах национальных республик 1960-1970-х гг.

⁹² Исторические корни русского национального героя В.М. Шукшин исследовал в романе «Я пришел дать вам волю» (1967) по которому планировал снять художественный фильм о восстании Степана Разина.

⁹³ Исключением в подобном обобщении является, фильм А. Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Он стоит в стороне от общих тенденций литературного направления. Несмотря на то, что основой формирования этого фильма являются новеллы, он сделан как житие, что отделяет его и от фильмов биографического жанра.

Драма традиций укорененных в сознании людей вступает в противоречие с современностью, диктующей новые условия. Положенный в основу сценария материал является национальным, так как конфликт строится вокруг события, вступающего в противоречие с традицией – жених сестры героя приводит русскую жену, поставив тем самым сестру и его самого в позорное положение перед соседями и родными. Общественное осуждающее мнение обязывает героя действовать определенным образом. Герой пытается противостоять этому, но сдается. Таким образом фильм выдвигает идею, что укладом жизни определяется характер поведения людей, вступающий в противоречие с собственной волей.

Вариативность характеров героев в фильмах с подобными сюжетными условиями связана с национальными особенностями, которые, влияют и на всю систему изобразительных средств.

Иногда, то, что действие фильма происходит в конкретной местности, определяет пластику, атмосферу и язык изложения. В свою очередь сам образ требует поиска адекватных выразительных и языковых средств воплощения⁹⁴.

Для фильмов 1960-1970-х гг. характерно проявление фольклорных мотивов не только за счет материала, как в случае с фильмами, снятыми на республиканских студиях, но и за счет жанровых и стилистических особенностей самого фольклора, таких форм как притча, сказка, лубок, басня. Именно этим и объясняется пафос обращения к реальной действительности как материалу искусства⁹⁵ и дальнейшее его преобразование за счет иносказательных и метафорических мотивов. В едином сплаве традиционного и современного

⁹⁴ Р. Ибрагимбеков отмечает определенную подмену понятий «темы» и «жизненного материала», подчеркивая, что следствием этой методологической неточности является неверный анализ всего фильма. См.: *Ибрагимбеков Р., Стишова Е. Жизнь после кризиса. Искусство кино. №2, 1999.* URL: <https://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article1> (дата обращения 8.05.2018).

⁹⁵ Это обстоятельство закономерно приводит нас к обнаружению художественного взаимодействия советского кино и итальянского неореализма в 1950-е года. По свидетельству Е. Евтушенко все русские «шестидесятники» выросли не на марксизме, а на итальянском неореализме: «...нет маленьких страданий, нет маленьких людей – вот чему научил нас заново итальянский неореализм». См.: *Евтушенко. Е. Письмо Витторио Страде // Vittorio, М.: Три Квадрата, 2005. С. 16.*

миропониманий рождалось кино, в котором иносказательность преображала повседневность жизни советских людей в 1960-1970-х гг.

Подобное преобразование повествовательной бытийной реальности метафорой характеризует авторские фильмы О. Иоселиани «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970), «Пастораль» (1976). Фильмы строятся реалистично, но с ярко выраженной этнографической составляющей. Ценности, спрятанные в повседневности, посредством иронического наблюдения являлись символами философских идей.

Так, в картине «Пастораль»⁹⁶ философский смысл разворачивается на простом сопоставлении двух различных по своим ценностям миров. В деревню, чтобы отдохнуть и порепетировать для следующего музыкального сезона, приезжают академические музыканты. Вокруг живут простые крестьяне, которые очень далеки от возвышенной музыки, для них наблюдать за музыкантами в диковинку. Эти два мира присматриваются друг к другу и удивляются: как по-разному можно жить. Но в итоге, в фильме происходит смысловой переворот ценностей, которые привычны и обыденны для одних, и удивительны и возвышены для других. Несвязанные в традиционный сюжет события прячут смысл о неспособности людей, воспитанных в разных культурных средах, понять друг друга. Это отчетливо показывает финальный эпизод с пластинкой: на прощание один из музыкантов оставляет ее на память девочке. После их отъезда она ставит пластинку привычным для нее образом (78 оборотов), но не знает, что с этой пластинкой нужно обращаться по-другому (поставить на 33 оборота) и поэтому вместо музыки звучит дикая какофония, которую девочка спешит прервать. Так обнаруживается некая душевная леность, которая препятствует более глубокому постижению жизни. История, рассказываемая в этом фильме «притворяется» простой именно тем, что лишена явных нравоучений. Драматургическая конструкция (импровизационное повествование без сквозного

⁹⁶ Название картины обозначает жанр в различных видах искусств, поэтизирующий простую сельскую жизнь, однако фильм выходит за рамки этого смысла, так как в нем обозначается идея того, что любая жизнь обыденна и привычна для проживающего ее.

сюжета), в которой отсутствует главный герой, придает фильму надличностный притчевый характер.

В фильме «Листопад», главный герой Нико, при всей своей кажущейся податливости своего характера, в ключевой момент индивидуального нравственного выбора, выбирает свою совесть. Режиссер подчеркивает идеализм своего героя, который начинает бороться за правильную организацию работы на винодельческом заводе, который давно уже живет по своим законам. Режиссер окольцовывает бытовую историю внесюжетными элементами – прологом и эпилогом. Пролог документально иллюстрирует процесс изготовления вина – от сбора до застолья. Во вступлении к фильму обозначена ключевая роль традиции виноделия и праздника осени, как неотъемлемой части грузинского уклада жизни, который строится по закону природного цикла времени или годового круга. Так всегда отмечали виноградари праздник осени и плодородия – «испокон» веков. В контексте воспроизведение древнего обряда-священнодействия, последующий рассказ о молодом человеке, доказывающем правоту своих идей, звучит как преемственность негласного закона этого ритуала. Нико, сам того не ведая, защищает ценность традиции, в которой вино – это волшебный нектар. Поступки главного героя подчеркивают мораль пословицы – что посеешь, то и пожнешь, а драматический конфликт обозначает незначительная фраза, брошенная одним из рабочих завода: *«Прости нам, Господи, наши прегрешения!»*.

То есть пролог является косвенной метафорой к рассказу о современности. Фильм вне такого метафорического сопоставления является практически производственной историей о том, как молодой человек по окончании института поступает на винный завод и обнаруживая нарушения в производственном цикле, отказывается участвовать в выпуске некачественного вина. Такая конструкция фильма обрастает побочными линиями, которые и выводят его из бытовой плоскости.

Внутреннюю тему фильма заявляют разные по изобразительному решению планы храмов – в начале фильма и в конце, благодаря чему в кольцевой композиции смыкаются начало фильма и финал. В смысловом поле соединяются

современность и традиция, смысл этого смыкания описал знаменитый режиссер-аниматор Ю. Норштейн: «Такое впечатление, будто перед нами вот так развернули книгу, и две части, две половины фильма, первая и вторая, зеркально отразились друг в друге. Конечно, я условно делю картину на две половины, там много разных эпизодов, которые не повторяются, но в целом, просмотрев несколько раз фильм, я вдруг ощутил, что, как будто две половины фильма отражаются друг в друге. И, соответственно, отражаются друг в друге начальный и финальный планы»⁹⁷.

Также метафорически преображена действительность и в фильме «Жил певчий дрозд», в котором основным содержанием является краткость человеческой жизни. Конфликт определяется мимолетностью и ценностью жизни.

Так, символичным оказывается незначительный эпизод, когда главный герой в часовой мастерской прибывает гвоздь, на который часовщик вешает кепку. Этот гвоздь – единственное, что он оставляет после себя. Главный герой перкуSSIONист Гия, всегда прибегающий на концерт за мгновение до начала своей партии, не успевает сделать практически ничего. Движущей силой сюжета является противопоставление его кажущейся безответственности и жесткой дисциплины филармонического оркестра. В этом преобразении заключен притчевый смысл. На первом плане мы видим легкомысленно вечно спешащего главного героя Гию, как будто бы ускользающего от самого себя, а на втором плане – холодный ход времени. Некую судьбоносность и предопределенность, которая подобна механизму часов – работающих до момента, пока сам механизм не ломается.

Есть еще один взгляд на личность Гии: «И. Иоселиани и зритель ценят Гию за другое – за импровизационный стиль жизни. И вся-то его жизнь есть игра с сиюминутностью. Его день, подобно циферблату часов, исчерчен делениями. Он сам не то как минутная, не то как секундная стрелка, прыгает с деления на деление, чтобы оказаться в назначенное время в условленном месте, встретиться с

⁹⁷ Норштейн Ю. Туда, в заоблачную келью // Киноведческие записки, 1998. № 40. URL : <https://charaev.media/articles/9015> (дата обращения 01.07.2021).

приятелями. Успеть на свидание, заскочить к маме на день рождения и, наконец, в нужный момент ударить в литавры»⁹⁸.

То есть Гия – это человек, живущий моментом. Он по-настоящему следует пусть и мимолетным, но искренним чувствам. Живущий «здесь и сейчас», он радует многих людей, которые его окружают и для которых его смерть, конечно, не останется незамеченной.

Все три фильма: «Листопад», «Жил певчий дрозд», «Пастораль» являются своеобразным взаимным продолжением друг друга и утверждением вечных ценностей, которые спрятаны в современные обстоятельства. Образная система этих фильмов сложнее и многослойнее самих сюжетов. Она формируется из целого ряда элементов, вступающих во взаимодействие друг с другом. Эти произведения в той или иной степени являются иносказанием, что подтверждает особый способ развертывания сюжета, приводящий к неожиданному идейному катарсису, работающему на метафоричность повествования. Например, финалы всех этих фильмов – это прямые метафоры: в фильме «Пастораль» в финальном кадре плоды превращаются в цветы; в фильме «Листопад» повествование возвращается к храму, с которого начиналось; в фильме «Жил певчий дрозд» часовщик вновь запускает шестеренки сломанного часового механизма.

Художественные возможности фольклорной поэтики⁹⁹, к которой стало прибегать авторское кино 1960-1970-х гг., заключены не только в сугубо специфической форме, но и в особых художественных средствах ее выражения на экране, в способе представления материала. Конкретность исторического или литературного материала, лежащего в основе подобных фильмов, или преобразованное национальными особенностями, или спецификой иносказательного обобщения, давала им возможность быть прочитанными символически.

Еще одной причиной, по которой в 1960-1970-х гг. авторский кинематограф обратился к иносказанию, являлась нарастающая необходимость обретения

⁹⁸ Богомолов Ю. У времени в гостях? // Искусство кино, 1993. № 4. С. 20.

⁹⁹ Обобщение, которое обращается к уровню мифологического мышления, удобному для раскрытия на экране общечеловеческих культурных ценностей.

способа выражения на экране тем и образов, находившихся под гласным или негласным запретом. Архивные документы тех лет свидетельствуют о вытравливании из кинопроизведений библейских образов, изображения церквей и храмов и вообще любых намеков на религиозную тему. Например, есть свидетельства, что от режиссера А. Тарковского требовали «устранить концепцию Бога» в «Солярисе», из «Зеркала» убрать «несоветскую» музыку Баха и «библейский характер» разговоров. Э. Климова уличали в использовании «религиозных мизансцен» в «Прощании»; Л. Шепитько предписывалось убрать «библейские ассоциации» образов и «торжественную религиозную музыку» А. Шнитке из «Восхождения»¹⁰⁰ и множество других примеров, которые обосновывали тяготение кинематографа к символично-метафорическим моделям, в том числе в форме иносказания.

Таким образом, можно сказать, что сугубо национальные сюжеты разрастаются до обобщения в жанре притчи, когда бытовая история превращается в иносказание, не имеющее национальных границ. «Жанровая структура притчи может быть уподоблена двуликому Янусу, – пишет Ю.В. Шатин, – с одной стороны, она стремится к абсолютной ясности и простоте, рассчитывая на понимание неискушенным литературным сознанием, с другой – она изначально рефлектирует над деятельностью творящего разума, требующего выхода в метаязык. <...> Таким образом, кроме усвоения фабулы, притча включает в себя понимание, переживание и, наконец, толкования некоего, тайного, спрятанного смысла»¹⁰¹.

Вне зависимости от того, какой материал воплощался в форме иносказания (конкретный исторический, или эпический фольклорный, или вымышленный абстрактный), эта форма отражала свойственное тому периоду погружение в

¹⁰⁰ Летопись российского кино / Науч.-исслед. ин-т киноискусства М-ва культуры РФ ; Госфильмофонд РФ, Музей кино ; авт. и рук. проекта В.И. Фомин. М. : Материк, 2004. 1863-1929. 2004. 698 с.; Косинова М.И. Музыка Баха звучит как-то не по-советски...: история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР, «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» / Марина Косинова, Валерий Фомин. М. : Канон+, 2017. 525 с.

¹⁰¹ Шатин Ю.В. Современные метаморфозы притчи. Притча в русской словесности: от Средневековья к современности. 2014. С. 448-454.

далекое мифологическое прошлое, являющееся рефлексией на утрату веры в будущее. То есть в этот период проявляется два важных фактора: взаимообогащение художественными идеями союзных республик, и назревшая необходимость обретения нового метафорического языка. Отчасти именно они актуализировали иносказание как доминирующую форму поэтического киноповествования.

1.3. Преемственность традиций 1920-х годов в советском «поэтическом кино» 1960-1970-х гг.

Авторские советские фильмы, снятые под влиянием нового опыта, на новом витке киноистории, возможно, были прямым продолжением разработок и традиций советского монтажного (пластического) кинематографа 1920-х годов. Если предположить, что достижения кинопоэзии советских фильмов 1920-х годов стали вновь актуальными в 1960-1970-х гг., то будут более понятны и причины, по которым происходил процесс развития кинематографического языка именно в метафорическом ключе.

Как известно, С.М. Эйзенштейн полагал, что от того, насколько полно представлены элементы древней культуры, наряду с современными конфликтными пластами, зависит сила воздействия произведения искусства. Именно об этом он говорил, употребляя слово «двуединность». Именно она, по его мнению, и создает единство формы и содержания: «Диалектика произведения искусства строится на любопытнейшей "двуединности". Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту замечательную

напряженность единства формы и содержания, которая отличает подлинные произведения»¹⁰².

Одним из элементов, способствующих реализации данного феномена С.М. Эйзенштейн обозначал сюжет (или сюжетную ситуацию), сквозь который «просвечивает весьма древняя практика»¹⁰³, задевающая базисные положения истории. Он предполагал, что сложные и противоречивые явления современности обнаруживали раскрывающие их аналогии в фольклорном материале¹⁰⁴.

Первые, наиболее значимые успехи советского кино 1920-1930-х гг., связаны с режиссерами-основоположниками авангардного кино: С. Эйзенштейном, Д. Вертовым, А. Довженко, В. Пудовкиным, Л. Кулешовым, Г. Козинцевым, Л. Траубергом, Ф. Эрмлером, А. Роомом, Б. Барнетом и др. Кульминацией их творчества стало признанное во всем мире монтажно-поэтическое направление. Во время его становления изменилось значение изображения в зависимости от кадра, с которым оно смонтировано («эффект Кулешова»¹⁰⁵), что стало основой для дальнейших поисков и разработок в области монтажа (прежде всего С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным).

Новаторство этих режиссеров заключалось в понимании ими того, что кадры фильма, просто поставленные в одном ряду, еще не являются монтажом в его истинном понимании, это всего лишь соединение материала по логическому, историческому или другому признаку. В «настоящем» кино необходим более результативный способ соединения кадров, только тогда от их сопоставления рождается новый смысл.

¹⁰² *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в 6-ти томах. М., 1964. С. 120-121. Т. 2.

¹⁰³ *Эйзенштейн С.М.* Литература в кино // Вопросы литературы. №1, 1968. С. 91-112 URL : <https://voplit.ru/issue/1968-1/> (дата обращения 8.05.2018).

¹⁰⁴ Многие фильмы 1960-х годов прибегали к приему, когда современная коллизия укладывалась в фольклорно-мифологический мотив. Именно в конце 1920-х годов, когда формировалась система изобразительных и выразительных средств кинематографа, накапливались предпосылки для зарождения кинематографических студий на Украине, в Армении, Грузии и других республиках.

¹⁰⁵ Школу Л.В. Кулешова в разное время прошли В. Пудовкин, С. Эйзенштейн, затем предложившие свои концепции монтажного кино. Несомненно стоит теоретическая и кинематографическая практика Д. Вертова.

Одним из основных открытий кинематографа 1920-х годов в области монтажа как структурной составляющей нелинейной драматургии, была значимость изображения. Она формировалась за счет способности из двух различных кадров извлекать общий третий смысл, который мог не обнаруживаться в них взятых отдельно. Однако, для каждого представителя «монтажно-поэтического» кино 1920-х годов были свои особенности в проявлении данного метода, что отмечает С.И. Фрейлих: «У Эйзенштейна кадр переходит в кадр по законам хроники. У Пудовкина – по законам трагедии. У Довженко – по законам лирики»¹⁰⁶. Соответственно, необходимо говорить о художественных и стилистических особенностях работы каждого отдельного автора¹⁰⁷, тем не менее, всех их объединяет принцип метафоризма за счет которого и выстроены их произведения.

Отметим, что у всех упомянутых мастеров было особое отношение к подлинности киноизображения (показу реальности), что и сближало «документальное» изображение с самой реальностью. Однако документальность или использование природы в подобных фильмах не исключала художественной организации материала. Принцип сближения кинематографической условности и достоверности наиболее ярко обнаруживается в немых фильмах А. Довженко.

С.И. Фрейлих отмечает, что понятие хроники, используемое С.М. Эйзенштейном, не сужается лишь до стилистики или художественного метода. То, что делал в некоторых эпизодах режиссер, называть хроникой возможно с большой оговоркой и разве что только в смысле психологического воздействия.

¹⁰⁶ Фрейлих С.И. Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. Поэзия и проза. М. : Академический проект, 2018. С. 177.

¹⁰⁷ Стил С. Эйзенштейн исходит из его собственной концепции «монтаж аттракционов», которая была теоретической предпосылкой для фильмов «Стачка» (1924); «Броненосец «Потемкин»» (1925). В данной концепции объединяются два отчасти несопоставимых понятия хроникальность и «развлекательность» (опираясь на пояснение М. Ромма, отметим, что под словом «аттракцион» С. Эйзенштейн подразумевает стремление к «несколько гиперболической, острой, преувеличенной форме» выражения идеи. В этом методе воплощалась смена радостного трагическим, жестокого мирным, массового частным, по принципу «неожиданного» сопоставления). М. Ромм отмечает, что С. Эйзенштейн в данном методе говорил о природе искусства вообще. См. : Ромм М.И. Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. М. : Искусство, 1980. 462 с. Т. 1.

Во многих картинах присутствовало обращение к реальной фактуре вещей, естественности, факту и документу. Это напоминало кинематографический вариант «литературы факта»¹⁰⁸. По словам советского кинорежиссера и теоретика А.В. Мачерета, способность кино изображать действительность посредством ее самой, достигает максимальной правдивости и убедительности, поскольку кино обладает «бесценным даром "механической фиксации", сообщать изображению обобщающий смысл и эмоцию художественного образа»¹⁰⁹.

В качестве примера метафоризма 1920-х годов можно привести эпизод из фильма А. Довженко (1928) «Арсенал», в котором изображен немецкий солдат, отравленный газом ипритом. Этот план смонтирован с кадром, на котором замирает солдат, занесший штык винтовки. Он не видит врага в человеке, которого собирался убить. Очевидно, что его переполняет ощущение бессмысленности и тщетности происходящего. К нему подбегает офицер и, приставляя пистолет, командует продолжать атаку. Но у солдата нет в руках оружия, его руки пусты, ладони беспомощно раскрыты. Он похож на неподвижное изваяние. Этот эпизод является примером одновременного сочетания нескольких видов метафор: сопоставления кадров, монтажных фраз и внутрикадровой образной метафоры, а экспрессивное изображение искажающегося лица немецкого солдата является метафорой, а весь эпизод – аллегория «войны»).

Для режиссеров поэтического (метафорического) кинематографа 1960-1970-х гг. характерно использование движения от наиболее явных метафор, возникших в поэтическом кино 1920-х годов (таких, как метафоры-сопоставления кадров, метафоры-монтажной фразы), к скрытой внутрикадровой метафоре или сюжетно обусловленной метафоре-детали.

Однако с приходом звука, в начале 1930-х годов, понятие поэтического в кино изменилось, что отмечал С.И. Фрейлих, размышляя на тему выражения

¹⁰⁸ Произведения, отражающие действительность без вымысла. Понятие обнимало круг разных явлений, объединенных главенствующей ролью факта, организующего художественное целое и проявлялось в ряде работ Д. Вертова, С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина

¹⁰⁹ *Мачерет А.В.* О поэтике киноискусства. М. : Искусство, 1981. С. 34-36.

поэтики в кинематографе 1920-х: «...смена немого кино звуковым то и дело рассматривалась, как приход прозаического кино на смену поэтическому <...> реально разговаривающий человек на звуковом экране был в нашем восприятии чем-то противоположным поэтическому образу немого кино»¹¹⁰. По его мнению, это понятие уже не являлось чертой присущей только «чистому» (немому) поэтическому кинематографу, а становилось более сложным, проникая в прозаические картины на уровне отдельных элементов или сюжета.

Поиск новых принципов соотношения и взаимодействия звука и изображения на киноэкране требовал от раннего звукового кино совершенно иной драматургии и переосмысления устройства экранного мира. То есть воздействие визуальной метафоры с приходом звука изменило принцип своей работы.

Казалось бы, с того момента, когда в кинематограф пришел звук, «поэтичность» (как основное средство выражения бессловесного) должна была перестать быть ключевой. Как писал М. Ромм: «Вместо того, чтобы заставить зрителя самого догадываться, мы стали ему просто сообщать сведения и развивать действие в диалоге с несколько развернутой ремаркой, так же, как это делает театр, пьеса»¹¹¹.

То есть неотделимую от немого кино образность продолжили, интерпретировали и адаптировали к новым историческим и кинематографическим условиям молодые советские авторы (что и способствовало формированию обновленной эстетики).

Этот экскурс в историю кино нами сделан для того, чтобы подчеркнуть, что в 1960-е годы появился ряд фильмов, которые обращаются к визуальной метафоре монтажно-поэтического направления 1920-х годов. В этих работах можно встретить монтаж по принципу контрастного столкновения эпизодов (где острота стыка является непременным условием); главенство повествовательной роли иконического символа; «контрапунктное» или ритмическое строение.

¹¹⁰ *Фрейлих С.И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. Поэзия и проза. С. 64.

¹¹¹ *Ромм М.И.* Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения: в 3 т. М.: Искусство, 1980. URL : <http://www.tokman.ru/tx17.html> (дата обращения 8.05.2018). Т.1.

Вот как пишет режиссер А. Кончаловский: «Работая над "Первым учителем", мы много смотрели фильмов 20-х годов. Мы старались создать картину как бы "немую" по стилистике: добивались крупнозернистой фактуры изображения, какая бывает у фильмов, много раз контратипированных, сознательно избегали любого движения камеры, даже панорамирования — камера все время была статичной»¹¹².

В поэтическом кино 1960-1970-х гг. мы встречаем прямое отражение идей С.М. Эйзенштейна, связанных с т.н. интеллектуальным кино, закономерным следствием которых были принципы «внутреннего монолога» и «вертикального монтажа» (когда все уровни кинопроизведения работают на целостность его метафорического замысла, изобразительный ряд максимально точно согласовывался со звуком).

Также необходимо вспомнить, что вертикалью С.М. Эйзенштейн называет соединение воедино нескольких плоскостей, действующих параллельно (изображение и звук).

В 1960-е годы режиссеры фильмов, выполненных в новой стилистике, разрабатывали взаимосвязь изображения и звука с особой тщательностью, так как в их работах особый акцент был сделан на подробном осмыслении всех пластических составляющих фильма в сочетании со звуковым рядом. Это является прямым отражением и продолжением «хромофонного» монтажа Эйзенштейна, который помимо взаимодействия изобразительного и звукового полей включает еще и цветное¹¹³.

В статье «Драматургия киноформы»¹¹⁴ С.М. Эйзенштейн теоретически обосновывает возможность существования изобразительной драматургии,

¹¹² Кончаловский А. Парабола замысла. М. : Искусство, 1977. 232 с.

¹¹³ Примеры осмысления в работе цвета С.М. Эйзенштейном: режиссер применил «хромофонный» монтаж в фильме «Иван Грозный», когда в строгом черно-белом фильме вспыхивает цветной эпизод «Пир опричников»; Режиссер анализирует природу символов, значения цветов и историю изменения этих значений, доходя до анализа присутствия желтого цвета в произведениях Н.В. Гоголя.

¹¹⁴ Эйзенштейн С.М. Драматургия киноформы. 1929.; Эйзенштейн С.М. За кадром : Ключевые работы по теории кино: научное изд. ВГИК им. С.А. Герасимова, М. : Гаудеамус : Академ. проект, 2016. С. 100-123.

классифицируя виды конфликтов как графический, пространственный, световой, темпоральный и др. Каждый из них может формировать содержание фильма, так же как основной для классической драмы конфликт «чувств»¹¹⁵, именно это и расширяет диапазон выразительных средств кино.

Эти теоретические положения мастера находят отражение во многих картинах 1960-х годов, например, в фильме Ю. Ильенко «Вечер накануне Ивана Купала» (1968). Режиссер, экранизируя произведение Н.В. Гоголя, уделяет большое внимание именно работе с цветом. Для того, чтобы выразить удивительную цветопись, свойственную прозе писателя, он прибегает к методу соляризации¹¹⁶, которая становится проявлением изобразительного метафоризма фильма.

То есть можно сказать, что открытия и наработки С.М. Эйзенштейна и других режиссеров-теоретиков 1920-х годов начинают работать и в фильмах режиссеров советской «новой волны», в частности в тех, в которых метафоричность становится основным вектором повествования и выражается в особом построении изображения. Если центром интереса советских режиссеров второй половины 1920-х годов был монтаж, формировавший у зрителей способность воспринимать столкновение кадров как нарратив, то в 1960-е годы появляются фильмы, в которых явно ощущается стремление «изолировать» отдельный кадр-план, сделать его максимально информативным, но уже в новом осмыслении. Поэтому, соединение двух кадров в немом кинематографе имевшее целью поставить перед зрителем некую логическую загадку, которую он должен был разрешить сам, вновь стало находить отражение, но на новом уровне возможностей кинематографа¹¹⁷.

¹¹⁵ Изобразительная драматургия наряду с повествовательной, может существовать отдельно в кинофильме, что было доказано развитием кинематографа 1920-х годов.

¹¹⁶ Одновременное соединение негатива и позитива, придающее изображению цветовое искажение, и объем-барельеф.

¹¹⁷ Это подчеркивал М. Ромм: «...Сейчас многие немые картины не производят впечатления, которое производили когда-то, ибо наилучшие из этих картин зрителем не читаются. Он отвык производить ту работу по дополнению материала, по осмыслению, которую когда-то непременно производил, смотря фильм. Это подразумевалось, в этом была эстетика немого кинематографа. Немой кинематограф имел в виду активного зрителя, который соучаствует,

Метафора и в фильмах 1920-х годов, и в фильмах 1960-х неотделима от кинематографического повествования и сопротивляется однозначному словесному пересказу. Так же, как словесная метафора не способна реализоваться в сознании читателя до полного зрительного образа, так и кинометафора не реализуется в сознании зрителя до словесной¹¹⁸.

Можно сказать, что в поэтическом кинематографе темпоральные и пространственные переходы и временные искажения отображают сновидения, воспоминания, надежды и мечты, а иногда и целенаправленно смешивают реальность и иллюзию, тем самым подчеркивая символичность происходящего, а отсутствие прямой связи с сюжетом всегда стимулирует метафорическое прочтение образов и времени (временного контекста), как настоящего.

Образцом или точкой отсчета для развития повествования вышеперечисленных фильмов 1960-х годов можно назвать фильм «Звенигора»¹¹⁹ (1928) А. Довженко, олицетворяющий некое условное пространство, таящее клад, который в свою очередь символизирует возрождение самой Украины. Сказочный сюжет, символизирующий историческую драму, разворачивается в фильме в четырех временах (Скифские времена, Гражданская война, Октябрьская революция, настоящее-будущее). Переплетение времен выступает метафорой в фильме, представляя серию эпизодов, связанных друг с другом фигурой одного из героев – хранителя клада, что привносит в фильм сказочную условность. Фильм лишен линейности повествования, отклоняясь от основной линии действия, он ведет в воспоминания о прошедших днях. Прием переплетения времен А. Довженко закладывает основу нового киноязыка.

строит пространство, строит вместе с режиссером, строит событие, показанное в отрывках с ничем не заполненными паузами. Монтаж контрастных кадров подразумевал новое осмысление каждого из них. Это дополнительная нагрузка на зрителя». См. : *Ромм М.И.* Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // *Избранные произведения: в 3 т. М. : Искусство, 1980. Т.1.*

¹¹⁸ Это утверждение наглядно обнаруживается на примере фильма Л. Осыки (1966) «Кто вернется – долубит», где события не выстроены в прямой повествовательный сюжет, а все внимание автор сосредотачивает на передаче внутренних переживаний главного героя.

¹¹⁹ А. Довженко, снимая украинскую трилогию «Звенигора» (1928); «Арсенал» (1929); «Земля» (1930), закладывал основы специфики национального кинематографа, которой присущ особый временной охват.

Для такого кинематографа актуально то обстоятельство, что метафора выступает основным конструктивным приемом, доминантой стиля произведения, а иногда и всего творческого метода автора (например, «Каменный крест» и «Кто вернется – долюбит» Л. Осыки; «Венок сонетов» В. Рубинчика). Это фильмы 1960-1970-х гг., где в повествование введена хроника, но сохранен особый изобразительный поэтизм.

Метафоры 1920-х и метафоры 1960-х гг. строятся по-разному. В 1920-е годы их построение основано на том, что они являются методом рассказывания истории, в 1960-е годы они являются авангардной стилистикой повествования.

Также важно отметить, что множество поэтических фильмов, созданных на республиканских киностудиях 1960-1970-х гг., тяготело к созданию особого живописного строя, отличающегося значимостью пластического решения и ориентацией на иносказание как основную форму киноповествования.

Итак, из приведенных примеров мы наглядно видим, что для режиссеров 1960-х годов термин «поэтическое кино» не был новым, а становится вновь актуальным на очередном витке развития кинопроцесса, где неизменной осталась и неоднозначность этого термина. Как в историческом контексте сталкивались художественные принципы, которые были плодотворными как для периода 1920-х, так и для 1960-х гг., но в ином осмыслении и способе реализации. В этот период они становятся обновленным методом формирования новой стилистики, однако немаловажно отметить, что язык иносказания работает по-разному в разных видах «поэтического кино».

1.4. «Литературное» и «живописно-символическое» направления.

Иносказание как один из приемов поэтического кино

В конце 1960-х, возможно, в результате противопоставления сильного влияния документализма в игровом кинематографе, происходит сдвиг стилистики фильмов в противоположную, условную, метафорическую область.

Данное направление выбирало в качестве основного вектора движения особую поэтизацию действительности. Можно сказать, что у авторов таких кинолент наблюдается стремление проникать в глубины внутренней поэзии вещей и мира. Авторы поэтических картин извлекают ее из обыкновенного, тем самым «озаряя» повествование как бы изнутри.

По мнению И. Изоловой, это происходит тогда, когда «образ превращается в поэтическую метафору, в отличие от архаической метафоры, неотделимой от наивной конкретики»¹²⁰. Иными словами, можно предположить, что поэтическая метафора не связана с монтажом или другими кинематографическими выразительными средствами, а ее появление обусловлено новой ролью автора в кино. Это явление было отмечено и в киноведении.

Так И.В. Сэпман в работе «Кино и поэзия»¹²¹ отмечала, что современные исследователи предлагают для еще недавно обозначаемых в кинематографе как «поэтическое» и «прозаическое» направлений, множество уточняющих определений: «хроникальное» и «метафорическое» (Б. Рунин); «документализм» и «живописное кино» (В. Михалкович); «новый лиризм» и «документализм» (И. Розенфельд); «документализм» и «новая зрелищность» (М. Туровская).

Вновь возвращаясь к этому вопросу, нам представляется необходимым взглянуть на него по-новому, когда уже очевидны закономерности развития тех или иных направлений и стилей.

¹²⁰ Изолова И. Другое пространство. Кинематограф оттепели. Книга первая : сборник статей. М. : Материк, 1996. С. 91.

¹²¹ Сэпман И.В. Кино и поэзия. Рос. ин-т истории искусств. СПб. : РИИИ, 1994. 129 с.

С точки зрения визуальной стилистики Е.Я. Марголит выделяет следующие признаки советского поэтического кино 1960-х: статичный плоский кадр наподобие фрески; графичность черно-белого изображения и живописность цветного (или цветового). Киновед уточняет, что к «поэтическому кино» можно отнести произведения, в которых «метафоричность наглядна», а бытовой уровень сведен к минимуму. То есть это кино, которое «стремится освободить происходящее на экране от бытового контекста и дать сюжет как некое соотнесение оголенных сущностей»¹²². Основу фильма, содержащего многоуровневые символы, где какой-либо законченный по смыслу образ мог содержаться как в отдельной монтажной фразе, так и в одном кадре, часто составляют именно сюжеты фольклорного или мифологического порядка, то есть те, которые могут выступать как ритуал или мистерия.

Действительно, подобные фильмы объединяет в единое направление национальный колорит, повышенная условность событий, иносказательность, живописность формы и символичность или образность в передаче истории, стилевые приемы, особая система выразительных средств, субъективная точка зрения (автора или героя), обобщенная в универсальность взгляда, роль морального или нравственного послания, заложенного в фильм. Следовательно, можно предположить, что живописность и символичность поэтических таких фильмов, как бы смыкаясь, рождают отдельное направление. Оно базируется на основе национального фольклорного материала и объединяет режиссеров, таких как Т. Абуладзе, С. Параджанов, Ю. Ильенко, Л. Осыка, Георгий и Эльдар Шенгелая, Б. Мансуров, Э. Лотяну, Т. Океев, М. Убукеев и многих других, создававших свои яркие работы, наполненные национальным колоритом и использовавших в структуре своих фильмов звукозрительные метафоры, аллегории и символы.

Опора на условность в сюжетосложении объединяла разных режиссеров, а изобразительное решение их фильмов отличала подчеркнутая живописность (или

¹²² *Марголит Е.Я.* Что такое поэзия в кино URL : <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/> (дата обращения 1.03.2020).

графичность) с преобладанием декоративности композиционного построения. Еще одной характерной и сходной чертой этих картин¹²³ является иносказательное повествование. По ряду перечисленных признаков мы относим такие фильмы к «живописно-символическому» направлению. Данный термин был введен И.В. Евтеевой в ее диссертации¹²⁴ в отношении так называемых фильмов-притч, основой которых становилась опора на повествовательность иконического знака¹²⁵, основанного на этническом материале национальных культурных традиций. Для понимания специфики повествовательных структур в фильмах «живописно-символического» направления, необходимо рассмотреть, как работает на развитие сюжета иконический знак: например, изображение может указывать как на сам объект (денотация), так и на образ (коннотация).

¹²³ «Алавердоба» (реж. Г. Шенгелая, «Грузия-фильм», 1962); «Состязание» (реж. Б. Мансуров, «Туркменфильм», 1963); «Тени забытых предков» (реж. С. Параджанов, «Киностудия им. А. Довженко», 1964); «Родник для жаждущих» (реж. Ю. Ильенко, «Киностудия им. А. Довженко», 1965); «Входящая в море» (реж. Л. Осыки, «Киностудия им. А. Довженко», 1965); «Красные поляны» (реж. Э. Лотяну, «Молдова-фильм», 1966); «Небо нашего детства» (реж. Т. Океев, «Киргизфильм», 1966); «Белые горы» / «Трудная переправа» (реж. М. Убукеев, «Киргизфильм», 1966); «Кто вернется – долюбит» (реж. Л. Осыка, «Киностудия им. А. Довженко», 1966); «Мольба» (реж. Т. Абуладзе, «Грузия-фильм», 1967); «Материнское поле» (реж. Г. Базаров, «Киргизфильм», 1967); «Необыкновенная выставка» (реж. Э. Шенгелая, «Грузия-фильм», 1968); «Каменный крест» (реж. Л. Осыка, «Киностудия им. А. Довженко», 1968); «Вечер накануне Ивана Купалы» (реж. Ю. Ильенко, «Киностудия им. А. Довженко», 1968); «Большая зеленая долина» (реж. М. Кокочашвили, «Грузия-фильм», 1968); «Пиросмани» (реж. Г. Шенгелая, «Грузия-фильм», 1969); «Цвет граната» (реж. С. Параджанов, «Арменфильм», 1969); «Белая птицы с черной отметиной» (реж. Ю. Ильенко, «Киностудия им. А. Довженко», 1970); «Кувшин» (реж. И. Квирикадзе, «Грузия-фильм», 1970); «Ожерелье для моей любимой» (реж. Т. Абуладзе, «Грузия-фильм», 1971); «Тризна» (реж. Б. Мансуров, «Казахфильм», 1972); «Чудаки» (реж. Э. Шенгелая, «Грузия-фильм», 1974); «Человек уходит за птицами» (реж. А. Хамраев, «Узбекфильм», 1975); «Белый пароход» (реж. Б. Шамшиев, «Киргизфильм», 1975); «Древо желания» (реж. Т. Абуладзе, «Грузия-фильм», 1976).

¹²⁴ С опорой на высказывание режиссеров Кончаловского А. и Тарковского А. *Евтеева И.В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60-х-80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова. Л., 1990. 123 с.

¹²⁵ В классификации тропов (конструкции, приемы, особенности, фигуры, усиливающие образность языка). Тропы в кино распространяются на все виды киноязыка, то есть могут затрагивать монтаж, цвет, операторскую работу, костюмы и прочее.

Означающее и означаемое синонимически соотносятся с планом выражения и планом содержания как две стороны одного целого – языкового знака. Иными словами, смысл и выражение смысла. В зависимости от контекста, знаки и выражения интерпретируются как денотативные (буквальный смысл) и коннотативные (переносный смысл). Метафорический тип связывает означающее с означаемым не на основе смежности, а на основе сходства. Знаки такого языка будут иметь символическую (Соссюр) или, в терминологии Ч. Пирса и Ч. Морриса, иконическую природу.

В качестве примера можно привести эпизод из фильма «Алавердоба» Г. Шенгелая, когда во время ночного пиршества зритель видит огромную тень буйвола, отброшенную на стену храма. Это изображение указывает на мифологический образ плодородия. На символическом уровне тень прочитывается как образ золотого тельца, символизирующий идола для отступивших от веры, то есть в мифологическом значении. Но само повествование фильма, оставаясь в рамках социальной драмы, не дает прямого указания на этот символ, он обнаруживается лишь в контексте целого. Поэтому действия пришедших на праздник людей на уровне притчи воспринимается нами как библейская метафора изгнания торговцев из храма. Можно сказать, что фильмы, в структуре которых изобилуют живописные и символические знаки, «разговаривают» на особом метафорическом языке.

А.Ф. Лосев отмечал, что символ близок к метафоре, но ею не является, их сходство заключается в том, что: «И в символе, и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга. <...> Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее. Этот предмет как бы вполне растворен в самой этой образности и не является чем-то таким, для чего метафора была бы символом. Ведь метафора входит в поэтический образ, а он уж во всяком случае, имеет самостоятельное значение»¹²⁶. Ученый уточняет, что символ может не указывать на то, символом чего он непосредственно является, а оставаться в своей иллюстративной функции. Тогда символ перестает быть символом в его прямом значении, а иллюстративность становится неотъемлемой частью поэтического образа. Метафора же, по мнению А.Ф. Лосева, как и цельный поэтический образ, не исключает разграничения самой вещи и ее идейной образности¹²⁷. Следовательно, в некоторых случаях метафора может означать саму себя, то есть, становится образом, который обращает зрителя к самостоятельной интерпретации (расшифровке) увиденного. Казалось бы, что символ больше, чем метафора, но

¹²⁶ Лосев А.Ф. Символ и художественное творчество / Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. Т. XXX. Вып. 1. М. : 1971. С. 3-13.

¹²⁷ Там же.

метафора, которая «обращает внимание» на общечеловеческое (символическое) значение, является типической. В контексте авторской метафоры они неразрывно связаны между собой¹²⁸.

Анализируя авторский кинематограф 1960-1970-х гг., мы выделили два стилевых направления: «живописно-символическое» (метафорическое) и «литературное» (включающие в свою структуру одновременно поэзию и прозу). Именно в этих формах на экране проявлялось наследие различных национальных культур и литературы. Такое разделение объяснимо и тем, что киноискусству всегда был присущ интерес как к интерпретации литературной классики¹²⁹, отвечавшей духовным запросам современности, так и к традиционному фольклорному наследию.

Разделившись на две основные линии по способу выражения, они были едиными в выборе метафорической формы воплощения на экране. Другими словами, опираясь на одну жанровую модель, они находят разные стилистические решения ее воплощения¹³⁰.

¹²⁸ Тип – это уровень обобщения близкий к мифологическому архетипу. Ж. Дюран утверждал, что под влиянием «структурных схем» символы превращаются в слова, а архетипы – в идеи. Таким образом, миф как динамическая система символов, архетипов и схем превращается в повествование. См.: Durand G. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. P.: Bordas, 1973. 550 p. Главными теоретиками школы, соединившими ритуализм с юнгианством в исследовании архетипов, являются М. Бодкин и Н. Фрай. М. Бодкин, исследуя метафоры в поэзии, видит в них порождение сверхличной жизни, уделяя особое внимание архетипу нового рождения, символам перехода, образам героического, божественного и демонического. В свою очередь для Н. Фрая миф и ритуал (миф и архетип) едины и являются сущностью словесного искусства, а поэтические ритмы, тесно связаны с природными циклами. Е.М. Мелетинский отмечает то, что Н. Фрай использует символизм Библии и античной мифологии для выявления «грамматики литературных архетипов» и пишет о том, что для него в «мифической фазе» символ выступает как архетип и раскрывает идею того, что в «мифической фазе» предшествует буквальная (символ как мотив), описательная (символ как знак), формальная (символ как образ, потенциально имеющий множество значений). См.: *Мелетинский Е.М. О литературных архетипах*. М.: РГГУ, 1994. 136 с.

¹²⁹ См.: *Зайцева Л.А. Интерпретация классического литературного наследия на экране 70-80-х гг. // Основные тематические и жанровые направления в советском киноискусстве 70-80-х гг.* М.: ВГИК, 1984.

¹³⁰ В фильмах «литературного» направления притча становится формой воплощения литературных или исторических событий в иносказательной форме, то в фильмах «живописно-символического» (или фольклорного) направления притча воспроизводится напрямую, что создает в специфическую «нереальности» их сюжетов.

Например, в фильмах «литературного» направления притча становится формой воплощения литературных или исторических событий, а в фильмах «живописно-символического» – как бы воспроизводится напрямую.

Таким образом, повествователем и, соответственно, героем советских поэтических фильмов является человек, который стремится найти ответы на фундаментальные вопросы. Либо, погружаясь во внутреннее измерение переживаний, идущих в разрез с реальными событиями, что свойственно «литературному» направлению (в фильмах А. Тарковского, В. Шукшина, Э. Климова, Л. Шепитько, К. Муратовой и др.). Либо возвращается в далекое прошлое, что свойственно «живописно-символическому» направлению.

Немаловажно то, что метафорическое преобразование реальности имело место не только в фильмах «живописно-символического» направления, но и в фильмах «литературного» направления. В фильмах «литературного» направления просто не присутствует стремление к такой тотальной символике. Иносказание, (элемент, который тяготеет к форме притчи) остается в пределах философско-нравственного осмысления поставленных вопросов. Именно этот факт и сближает направления и делает их фильмы наиболее интересными на фоне прочих картин.

Так как и «литературное», и «живописно-символическое» направления основываются на иносказании, этот термин является немаловажным. В основном своем значении иносказание является синонимом аллегории, но согласно толковому словарю (Д.Н. Ушакова), иносказание – это выражение, содержащее скрытый («иной») смысл, а аллегория – это иносказательное выражение чего-то отвлеченного, мысли или идеи в конкретном образе¹³¹. В той или иной мере искусство всегда иносказательно, а аллегория – это один из способов иносказания в искусстве. Например, если в роли символа выступает единичное (знак, свойство, предмет, явление, действие), то в роли аллегии все повествование¹³².

В произведении могут встречаться аллегии, но их наличие не является залогом чистой иносказательной формы. В свою очередь иносказание всегда

¹³¹ Шатин Ю.В. Современные метаморфозы притчи. Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография. РИЦ НГУ, 2014. С. 448.

¹³² Простейшим примером аллегии является басня.

имеет «второе дно» или скрытый смысл. Данный смысл работает на выражение чего-то обобщенного, неукладывающегося в рамки обычного повествования. Таким образом, аллегория является, с одной стороны, более конкретным и емким художественным средством (или тропом), а иносказание обобщенным выражением.

Если объективизировать разграничения двух выделенных тенденций, то одним из различий между поэтическими фильмами «живописно-символического» направления и поэтическими фильмами «литературного» направления будет выбор способа отображения истории (или интерпретация событий). В обоих случаях прошлое становилось полем для аллегорического истолкования настоящего, или бытия.

В фильмах представителей «литературного» направления (А. Тарковского, Г. Панфилова, В. Шукшина, Э. Климова, Л. Шепитько, В. Рубинчика, ранней К. Муратовой, М. Хуциева и др.) для авторов в иносказательной форме было ключевым осмысление литературного материала. С.И. Фрейлих, например, описывая феномен фильмов М. Хуциева, пишет, что его интересует «момент между действиями, момент, когда история оказывается на перепутье, а человек – между прошлым и будущим»¹³³.

В случае с фильмами «живописно-символического» направления мы говорим о мифологическом времени, когда: «мифологический образ не знает временной координаты, он мыслится в категориях пространства»¹³⁴. Это значит, что визуальные образы и являются опорными элементами для понимания происходящего в фильме.

В свою очередь, И.В. Сэпман отмечает, что обращение к фольклорно-мифологическим моделям (присущее фильмам «живописно-символического» направления) было выражением важного для киноискусства шестидесятых годов процесса – «поворота к эпическим формам»¹³⁵.

¹³³ Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М. : Искусство, 1992. С. 63.

¹³⁴ Изволова И. Другое пространство. Кинематограф оттепели. 1996. С. 91.

¹³⁵ Сэпман И.В. Кино и поэзия. СПб. : РИИИ, 1994. С. 34.

Если фильмы «литературного» направления обращались к «близкой» по времени истории, к событиям, недавно пережитым, которые еще эмоционально живы (как правило, такое прошлое отражалось в литературе современников), то для фильмов «живописно-символического» направления характерно погружение в далекое прошлое и соответствующее обращение к фольклору, эпосу, легендам и мифам.

Именно таким образом проявлялась иносказательность, а сюжеты картин, построенные на основе фольклорного материала, становились некими архетипическими историями: («Цвет граната» – описание творческих поисков поэта, «Тени забытых предков» – история вражды двух родов; «Мольба» – противостояние индивидуума общинному строю; «Входящая в море» – символическая история взросления маленького человека через соприкосновение со стихией воды; «Алавердоба» – становление героя, обличающего пороки современников; «Каменный крест» – расставание с родной землей; «Родник для жаждущих» – жизнь, приобретающая смысл перед лицом вечности; «Белая птица с черной отметиной» – через центрального героя изображается образ прощения и принятия; «Вечер накануне Ивана Купала» – образ иллюзии и ослепления собственными желаниями). Фильмы, наполненные своеобразной сказочностью, иносказательной условностью на первый взгляд казались далекими от реалий современной жизни, но на самом деле были непосредственным отражением происходящего в стране, в судьбах поколений того времени.

Эти картины¹³⁶ не только опирались на фольклор в какой-либо точке своего повествования или основывались на нем фундаментально, но и могли включать

¹³⁶ «Алавердоба» (1962) Г. Шенгелая; «Состязание» (1963) Б. Мансурова; «Зной» (1963) Л. Шепитько; «Белый караван» (1963) Э. Шенгелая; «Тени забытых предков» (1964) С. Параджанова; «Родник для жаждущих» (1965) Ю. Ильенко; «Первый учитель» (1965), А. Кончаловского; «Красные поляны» (1966) Э. Лотяну; «Небо нашего детства» (1966), Т. Океева; «Мольба» (1967) Т. Абуладзе; «Каменный крест» (1968) Л. Осыки; «Выстрел на перевале Караш» (1968) Б. Шамшиева; «Вечер накануне Ивана Купалы» (1968) Ю. Ильенко; «Цвет граната» (1969) С. Параджанова; «Пиросмани» (1969) Г. Шенгелая; «Белая птицы с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко; «Кувшин» (1970) И. Квирикадзе; «Ожерелье для моей любимой» (1971) Т. Абуладзе; «Тризна» (1972) Б. Мансурова; «Лютый» (1973) Т. Океева; «Человек уходит за птицами» (1975) А. Хамраева; «Белый пароход» (1975) Б. Шамшиева; «Древо желания» (1976) Т. Абуладзе и др.

его в эклектичную структуру повествования. То есть иносказательная фабула не всегда имеет фольклорную основу, она может приходиться и из литературы, но облачатся в форму фольклорных мотивов. Это значит, что в одном фильме может присутствовать самый различный материал и источники. В основу фильма положено не какое-то одно произведение, а мотивы многих произведений (или архетипические образы и сюжеты, лежащие в различных культурах и языках)¹³⁷.

В середине 1960-х годов В.П. Демин предложил рассматривать взаимодействие фабулы и сюжета, понимая под фабулой развитие событий, а под сюжетом – развитие драматического конфликта. В своем исследовании¹³⁸ он показал, что существование различных типов сюжетосложения порождают потребность в применении видовых понятий (в частности фабулы). Если события в фильме не определяют логику его развития, а углубляют развитие внутреннего драматического конфликта, то можно говорить о бесфабульном сюжете, то есть «в фабульном сюжете время течет от нуля до бесконечности, и его вектор линейный», а «бесфабульный сюжет имеет сложные временные взаимосвязи. Его вектор разнонаправлен в любые времена. Поэтому здесь так важны связи между эпизодами, в которых изображается прошлое, настоящее, воспоминания, сны, ассоциации и другие реалии внутреннего мира героя»¹³⁹. Такие драматургические приемы чаще всего используются в поэтическом кинематографе, а в фильмах «живописно-символического» направления они становятся основополагающими.

В.П. Демин отмечает, что по большей части кинематограф оперировал преимущественно фабульными сюжетами. Именно это и сформировало убеждение, что сюжет и фабула это одно и то же. Однако, например, в большинстве фильмов поэтического направления предмет изображения несводим к событийному ряду. Также есть целый ряд произведений, вовсе лишенных событийного ряда¹⁴⁰. В.П. Демин отмечает, что внефабулярные (внесюжетные)

¹³⁷ Такой собирательностью, обладают, прежде всего, фильмы, снятые на республиканских студиях.

¹³⁸ Демин В.П. Фильм без интриги. М. : Искусство, 1966. 220 с.

¹³⁹ Евтеева И.В. Кинодраматургия и строение фильма: учебное пособие. СПб. : Планета музыки, 2020. С. 63.

¹⁴⁰ См. : Демин В.П. Фильм без интриги, 1966.

элементы в кино – это чаще всего различные описания, места действий, пейзажи. То есть события раскрываются посредством наблюдения «атмосферы», в которых они происходят или будут происходить. Сюжетообразующими факторами могут выступать: в одном случае фабула (состав событий), она отвечает за развитие сюжета, как основного драматического конфликта, и тогда время линейно. В другом случае – композиция. Тогда время имеет многоуровневую функцию. Нефабульные сюжеты, как правило, это произведения, драматический конфликт которых не содержит главной пружиной развития действия событие. Сюжет и фабула не совпадают.

Развивая эту мысль, Е.Я. Марголит утверждает, что фабульное кино – это «предметный мир в его прагматической функции, забывающий про сакральное», в то время как, поэтическое кино – это «предметный мир в его исключительно сакральной функции, забывающий про прагматику»¹⁴¹. Данное сравнение обусловлено тем, что в архаической культуре любой предмет имеет две функции – бытовую и сакральную¹⁴². То есть применимый в быту предмет, попадая в обрядовое пространство, проявляет свои «магические» функции. Именно единство двух качеств (функций) – сакральной и повседневной – может стать объяснением бифункциональности¹⁴³ предметной среды на экране.

В экранном пространстве это могло выражаться как экспериментирование со структурой формы фильма, включением в нее тех или иных фольклорных ритуалов. К подобным методам относится использование режиссерами исполнителей-непрофессионалов. Когда в фильмах роли исполняют местные жители в собственных костюмах, это создает определенный уровень аутентичности¹⁴⁴. Так поступает режиссер С. Параджанов в фильме «Тени

¹⁴¹ Марголит Е.Я. Что такое поэзия в кино. URL : <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/>. (дата обращения 1.03.2020).

¹⁴² По А. Байбурину. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб. : Наука, 1993. URL : <http://cultinfo.ru/arts/folk/demo/books/baybur/baybur5.htm/> (дата обращения 1.03.2020).

¹⁴³ Марголит Е.Я. Что такое поэзия в кино. URL : <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/>.

¹⁴⁴ Аналогом этому явлению из предшествующей кинематографической эпохи является фильм «Земля» (1930) А. Довженко, в котором снимались жители украинского села Яреськи.

забытых предков». Для снимавшихся в фильме гуцулов¹⁴⁵, ритуальность является обыкновенной жизнью и привычным языком общения с окружающим миром. Режиссер фильма «Каменный крест» Л. Осыка, также сохраняет живую и полную диалектизм речь местных жителей, которые исполняли фольклорные композиции фильма.

Можно сказать, что одна из особенностей поэтичности заключается в том, что смысловая законченность какой-либо части фильма не зависит от фабульной завершенности, а между «обыденным» и «символическим» в фильме отсутствует прямая зависимость. Именно поэтому рассматриваемые фильмы, использующие в своей основе национальный колорит, воспринимаются по-особенному. Это происходит за счет того, что обряд на экране чаще всего запечатлен таким, каким он является и в жизни. Исполнители этих действий не играют, а проживают их.

По такому же принципу работают хроникальные кадры, использованные в структуре поэтических фильмов «литературного» направления в качестве эпилога или пролога. Взаимодействуя с авторским (иносказательным) замыслом, они обретают символический уровень и вплетаются в общее метафорическое повествование. Например, иногда поверх хроникальных кадров положены звучащие за кадром, стихи, как в фильмах: «Мир входящему» 1961, А.А. Алова и В.А. Наумова; «Кто вернется – долюбит» 1966, Л. Осыки; «Венок сонетов» 1976, В. Рубинчика и др. Они выступают своеобразным комментарием и пояснением происходящего, а также наделяют его эмоциональной окраской. В фильмах, использующих данный прием, происходит сближение документального материала (кадров хроники) с поэтическим замыслом автора, исторического материала и вымышленного сюжета. Таким образом, повествование обретает новый уровень метафоричности.

Многочисленные примеры подтверждают, что фильмы, в структуре которых присутствует фольклор, сложны для классификации по жанровому признаку. Некоторые ученые (например, С.А. Тугуши; В.И. Фомин; И.В. Евтеева)

¹⁴⁵ Фильм снимали в окрестностях села Криворивня Верховинского района Ивано-Франковской области.

уже отмечали тот факт, что в разных направлениях поэтических фильмов 1960-1970-х гг. тип иносказательности выражался именно в форме жанра кинопритчи¹⁴⁶. Исходя из положений Г.В.Ф. Гегеля, указывающего, что иносказание¹⁴⁷ можно рассматривать как притчу¹⁴⁸, мы, в свою очередь, определяем его как основной характерный элемент для кинопритчи, что и прослеживаем на примере множества приведенных в диссертации фильмов. Иносказание в рамках нашего исследования становится синонимичным термином по отношению к термину «поэтическое»¹⁴⁹, но не исчерпывается им.

Если взглянуть на это с точки зрения двух выделенных направлений, то мы обнаруживаем, что в «литературном», притчевый элемент оставался в рамках способа изложения материала (т.е. иносказательности), а для «живописно-символического» направления, опирающегося на иконический знак, притчевая иносказательность становилась жанровым ориентиром. Проявлению этой формы во втором случае способствовала специфика национального материала, на основе которого было построено большинство относившихся к нему фильмов.

¹⁴⁶ В словаре литературоведческих терминов мы обнаруживаем, что к XX веку понятие притчи в отличие от аллегорической трактовки распространяется на более сложный, многоплановый тип сравнения, подтекста. Основой его является парабола, тяготеющая к символу. Черты параболического повествования в той или иной мере присущи многим произведениям мировой литературы. Наличие символа, некоего второго плана, определяющего смысл и задачи материала, присваивает ей черты параболы. (Словарь литературоведческих терминов под ред. С.П. Белокурова. Электронная версия. 2005. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения 1.03.2020)).

¹⁴⁷ Появление символических образов было подготовлено длительной песенной традицией. Первоначально образы-символы представляли собой изображение природы, вызывающие эмоциональные аналогии с человеческой жизнью.

¹⁴⁸ На сегодняшний день теоретиками выделяется два центральных определения притчи – как аналогии и как жанра. Первое характерно для западного литературоведения, второе – для отечественного (которое сосредотачивает свое внимание не на структурных основаниях притчи, а на ее поэтике. Данное направление задает С.С. Аверинцев). В западной эстетике отправной точкой в изучении притчи становятся идеи Г.В.Ф. Гегеля, видящего ее главную особенность в том, что событиям из обычной жизни она придает высший смысл. А в ряду родственных явлений (символ, аллегория, иносказание, басни), притча, выделяется тем, что может раскрывать «всеобщий смысл» обычной жизни. Следовательно, «отношение между образом и смыслом» лишено в ней «двусмысленности символа» и имеет форму «сравнения»: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1969. С. 100-104. Т. 2.

Если обратиться к этимологии слова притча, то мы обнаруживаем, что само слово означало «случиться», «произойти»; неожиданное происшествие», потом переосмыслилось в «рассказ о неожиданном случае» в «поучительное иносказание». Близкое слово: «попритчиться» «примерещиться»; в выражениях: «что за притча?!», «вот так странный случай!».

¹⁴⁹ В свою очередь авторское и поэтическое кино не являются синонимичными понятиями.

И.В. Евтеева отмечает, что функциональное родство образных моделей разных видов фильмов необязательно предполагает их одинаковое жанрово-стилистическое решение, однако в рассматриваемый период «когда реальное и условное содержание образа не исключает одного другого»¹⁵⁰ закономерно их взаимодействие.

Форма кинопритчи, к которой в той или иной степени прибегали режиссеры, выступала своеобразным метажанровым образованием. Это обусловлено тем, что фольклорная или литературная притча в кинематографе не проявлялась типическими для нее чертами, так как не могла жить по законам чистого жанра, а само по себе понятие жанра, данное отечественным культурологом и философом М.С. Каганом как «...исторически сложившееся внутренне подразделение во всех видах искусства»¹⁵¹ обозначает некий набор сходных составляющих признаков, позволяющих объединить произведения искусства в родственные типы.

По мнению ученого, жанр – это общая категория морфологии искусства, что и обуславливает его многозначность. Разделение на жанры в каждой области художественной деятельности специфическое и зависит от конкретного вида искусства. Одной из характеристик жанра в искусстве М.С. Каган называет тот факт, что художественное творчество всегда побуждает художника к свершению некоего выбора¹⁵².

Это означает, что при создании произведения искусства автор стоит перед необходимостью избрания конкретной формы (жанра), ориентируясь на творческие задачи. Чаще всего для автора этот выбор происходит интуитивно. В случае, когда творческая задача не укладывается в рамки конкретного жанра, художнику необходимо некое иное жанровое самоопределение.

¹⁵⁰ *Евтеева И.В.* О взаимодействии киновидов. СПб. : РИИИ, 2011. С. 59.

¹⁵¹ *Каган М.С.* Жанр художественный // Большая Советская Энциклопедия. Т. 9. М. : Сов. энцикл., 1972. Стлб. 121.

¹⁵² *Каган М.С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, 1972. С. 440.

Традиционным с античных времен способом классификации является деление жанров на «высокие» и «низкие»¹⁵³. Жанры в кино могут плавно переходить один в другой, соединяясь в целое, а затем вновь распадаться на менее крупные формы. Это происходит как в литературе, где каждый жанр может разделяться на несколько под-жанров, сосуществующих в едином пространстве и формирующих его единство. С.И. Фрейлих в монографии «Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского» анализирует три подхода интерпретации понятия жанр: жанр как форма произведения; жанр как способ описания сюжета (трактовка материала) и жанр как сам материал фильма.

Если же рассматривать модель жанра в искусстве вообще, вне зависимости от кинематографа, то получится схема из четырех сфер, вложенных одна в другую, что определяет их равнозначность. Принцип такой модели устойчивого и изменчивого в жанре предложила польская исследовательница категории жанра Н.Ф. Копыстьянская¹⁵⁴. Из ее схемы следует, что в самом проявлении жанра сочетается устойчивое и изменчивое. Жанр устойчив как понятие теоретическое – (сфера 1). Жанр изменчив в непрерывном историческом развитии и национальном своеобразии – (сферы 2 и 3). Жанр неповторимо индивидуален – (сфера 4). Благодаря этой схеме можно сделать вывод, что творчество художников отличается особым преломлением жанровых признаков и нередко дает новые

¹⁵³ Отечественный литературовед Б.В. Томашевский отмечал, что «высокий» жанр подразумевает эпичность, трагическую тематику, и имеет особый способ подачи материала (преимущественно декламацию монолога). В «низких» жанрах основные признаки противоположны эпичности: современная, бытовая тематика (преобладание диалога в качестве формы). См. : *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. М. : Аспект Пресс, 1999. С. 334. Сдвиги, на которые в литературе потребовались века, в кино произошли в течение десятилетия, в киноведении, термины и дефиниции, применяемые к кинематографическим жанрам из литературоведенья. В свою очередь в литературоведенье жанры сформировались в рамках принадлежности произведения к определенному роду литературы. Несмотря на множественность определений категории жанра, в современном литературоведении существует ясное представление о конкретных жанровых явлениях и системах. Свою жанровую систему кинематограф сформировал, отталкиваясь от назначения фильмов и характера сценарного материала, положенного в его основу. Но в связи с быстрой эволюцией кинематографа, множество фильмов невозможно встроить в сформировавшуюся систему классификации.

¹⁵⁴ *Копыстьянская Н.Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости // Контекст: литературно-теоретические исследования. М. : Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, 1987. С. 178-204.

направления развития того или иного жанра, и способствует трансформации понятия.

Нас в данном случае интересуют индивидуальные проявления притчевого элемента в авторском поэтическом многонациональном кинематографе 1960-1970-х годов, который возникает, как закономерное следствие эволюции процессов развития киноискусства, когда усложняется система классификации кинопроизведений.

ГЛАВА 2. НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОСНОВА ФИЛЬМОВ СОЮЗНЫХ РЕСПУБЛИК

2.1. Национальная литература как основа творческих идей в киноискусстве союзных республик

Для достижения определенного уровня самостоятельности кинематографического процесса в каждой из советских республик были необходимы условия формирования культурной традиции в области литературы, театра и кино.

Кинематограф Киргизии, как и соседнего Казахстана¹⁵⁵, формировался под прямым воздействием ранней прозы Ч. Айтматова, этот факт отмечает С.И. Фрейлих, говоря, что «...без творчества Айтматова и национальной кинопромышленности не было бы современного киргизского кино»¹⁵⁶.

Вслед за фильмом «Зной» Л. Шепитько выходит фильм «Первый учитель» А. Кончаловского, соединивший в себя свойства прозы и точной кинематографической образности. Исполнителями главных ролей в фильме «Зной» стали будущие режиссеры – Б. Шамшиев и К. Юсупжанова, а фильм «Первый учитель» породил целую традицию в среднеазиатском кино, наиболее ярким примером которой стал кинематограф узбекского режиссера Али Хамраева.

¹⁵⁵ Первый казахский фильм «Амангельды» 1938, реж. М. Левин. В первые послевоенные годы на студии снимались в основном неигровые фильмы, но уже в 1952 году Е. Дзиган известный преподаватель ВГИКА был приглашен для постановки фильма о народном поэте-сказителе Джамбуле. Во второй половине 1950 - начале 1960-х гг., когда на студию приходит новое поколение кинематографистов, они приносят новый материал, разнообразные сюжеты, новые типы и характеры, средства художественной изобразительности: «Его время придет» (М. Бегалин, 1957), «Мы из Семиречья» (С. Ходжиков, 1958), «Сказ о матери» (А. Карпов, 1963), «Песнь о Маншук» (М. Бегалин, 1969), «Земля отцов» (Ш. Айманов, 1966), «Меня зовут Кожа» (А. Карсакбаева, 1963). Первый казахский фильм «Амангельды» 1938, реж. М. Левин.

¹⁵⁶ Фрейлих С.И. Беседы о советском кино. М. : Просвещение, 1985. С. 63.

Постоянным участником его работ был Б. Бейшеналиев – исполнитель главной роли в фильме «Первый учитель».

А. Кончаловский отмечает, что: «Мир этой картины складывался из умножения двух миров – Чингиза Айтматова, автора литературного первоисточника, и поэта Павла Васильева, творчество которого впервые открыло мне Казахстан и Киргизию. Он считал себя потомком древних кочевых племен, с молоком матери впитал культуру Средней Азии, где родился и вырос. В то же время духовная утонченность, поэтическая восприимчивость позволили ему самобытно претворить национальный колорит и по-своему, оригинально и мужественно говорить об истории, о судьбе среднеазиатских народов»¹⁵⁷. Под воздействием всего этого и складывался фильм, а «Температура айтматовского "Первого учителя" была в нем превышена на много градусов»¹⁵⁸.

Затем в Киргизии появляется экспериментальный с точки зрения изобразительного решения фильм «Материнское поле» (1967) Г. Базарова и «Небо нашего детства» (1966) Т. Океева, а фильм М. Убыкова (1966) «Белые горы» по рассказу «Буранный день» М. Элебаева продолжает линию отражения национальной проблематики в кино.

Г.О. Абикеева, описывая феномен развития кинематографа Центральной Азии, утверждает, что именно 1960-е годы являются точкой отсчета национального кино в странах советского Востока: «Впервые в фильмах этого региона был представлен традиционный уклад жизни казахов, киргизов, узбеков, таджиков, туркменов. Именно в эти годы кинематографисты центрально-азиатского региона создали ленты, представляющие исторических и эпических героев своих народов, открыли национальные мифы и мировоззренческие основы бытия своих культур»¹⁵⁹. В период так называемой «оттепели» шел массовый приток в кинематограф произведений ведущих национальных литераторов нового

¹⁵⁷ Кончаловский А. Парабола замысла. М. : Искусство, 1977. 232 с.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Абикеева Г.О. История кино Казахской ССР, перестройки и первых лет независимого Казахстана / История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии. М. : Академический проект, 2018. С. 241.

поколения. Проза современных писателей входила в резонанс с национальным самосознанием, что в свою очередь отражалось в кино.

Трудно преувеличить ту роль, которую, например, в грузинском кино 1960-х годов играла проза Н.В. Думбадзе; в украинском кино того же периода – поэзия и кинодраматургия И.Ф. Драча; позднее, в армянском кино – проза Г.И. Матевосяна; в азербайджанском кинематографе – работа братьев Рустама и Максуда Ибрагимбековых, и А. Ахундовой.

Республиканские кинематографисты опирались на произведения своих писателей и поэтов, следуя традиции русского кино начала XX века, обращавшегося к литературной классике (экранизации Л. Толстого, А. Чехова, И. Тургенева). Например, таджикский режиссер Б. Кимягаров в своем творчестве использовал как литературную классику: «Дохунда» (1956, экранизация романа С. Айни, опубликованного в 1930), «Судьба поэта» (1959, киноповесть, о поэте средневековья Рудаки показанная через призму народной жизни X века), так и национальный эпос: «Сказание о Рустаме» (1971), «Рустам и Сухроб» (1972), «Сказание о Сиявуше» (1977) (трилогия по поэме Фирдоуси «Шахнаме») ¹⁶⁰.

С. Параджанов снял фильм «Тени забытых предков» ¹⁶¹ на материале классической украинской прозы М. Коцюбинского рубежа XIX-XX вв. Образ Украины, созданный им в картине, подобен гоголевской условной Малороссии. В фильме режиссер использует литературный принцип компоновки действия (характерный для «лирико-субъективного» ¹⁶² направления) – членения повествования на отдельные главы-отрезки ¹⁶³.

¹⁶⁰ Казахский «Кыз-Жибек» (реж. С. Ходжиков, 1971), азербайджанский фильм «Свет погасших костров» по мотивам эпоса «Дед Коркуд» (реж. Т. Таги-Заде, 1977), таджикская версия сказок «1000 и 1 ночь» (реж. Т. Сабилов, 1984-1988).

¹⁶¹ Оператор этой картины, Ю. Ильенко спустя какое-то время становится режиссером, а актер И. Миколайчук, игравший в этом фильме, становится затем крупным сценаристом и режиссером.

¹⁶² В терминологии Л. Зайцевой. См.: *Зайцева Л.* Поэтическая традиция в современном советском кино. Лирико-субъективные тенденции на экране. 1989.

¹⁶³ Романная форма становится одним из способов масштабного авторского осмысления судьбы человека в контексте времени и истории. Чередование новелл в фильме «Тени забытых предков» («Иванко да Маричка», «Полонина», «Одиночество», «Иван да Палагна», «Будни»), имеет отчетливый ритм.

Также, например, в грузинском фильме Т. Абуладзе «Ожерелье для моей любимой», снятом по мотивам повести А. Абу-Бакара «Ожерелье для моей Серминаз», режиссер перемешивает быль и небылицу, поэзию и фарс, иронию и лиризм на основе простого сюжета даргинского¹⁶⁴ писателя.

Кино Молдавии, как и Киргизии, рождается в 1960-е годы, тоже на основе литературных произведений: прозаика и драматурга И. Друцэ «Не на своем месте» (Г. Комаровский, 1958); «Последний месяц осени» (В. Дербенев, 1965); «Любить» (М. Калик, 1968); сценариста В. Гажиу «Человек идет за солнцем» (М. Калик¹⁶⁵, 1961), «Когда улетают аисты» (В. Лысенко, 1964), «Горькие зерна» (В. Гажиу, В. Лысенко, 1966), «Десять зим за одно лето» (В. Гажиу, 1969); поэтический фильм «Красные поляны» (Э. Лотяну, 1966), полностью отражающие молдавские темы за счет переплетения современного и традиционного.

Анна-Мария Плэмэдялэ, исследовательница молдавского кинематографа, в отношении обращения кинематографа к фольклору и этнографии (как общественно-культурному феномену) употребляет термин «этнический ренессанс»¹⁶⁶. Под данным определением она подразумевает возрождение национального самосознания, которое происходило в то время на республиканских киностудиях, именно за счет мифопоэтичности, присущей многим фильмам снятых на них.

Например, традиции экранизации фольклора и легенд в Узбекистане, заложенные Н.Г. Ганиевым, получили новое рождение в 1960-х годах. Главенствующую роль в развитии узбекского кинематографа играет созданная в это время сценарная мастерская¹⁶⁷ под руководством выпускника ВГИКа О. Агишева, создавшего фильмы в творческом тандеме с режиссером

¹⁶⁴ Одного из коренных народов Кавказа.

¹⁶⁵ «Атаман Кодр» (1958, совм. с Б. Рыцаревым), «Колыбельной» (1959), «Человек идет за солнцем» (1961) вместе с оператором В. Дербеневым) стал одной из ключевых фигур молдавского кино. Его традиция осталась как в режиссуре (В. Дербенев, В. Гажиу, Э. Лотяну), так и в операторской школе (П. Балан, В. Чуря, Д. Моторный, В. Калашников).

¹⁶⁶ Плэмэдялэ А.-М. Молдавское кино: превратности исторической судьбы / История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии. М. : Академический проект, 2018. С. 644-673. Однако, этот термин уже существовал в рамках антропологии.

¹⁶⁷ Д. Исхакова, Р. Мухамеджанова, А. Бородина, А. Файнсберга.

Э. Ишмухамедовым: «Нежность» (1966), «Влюбленные» (1969). Плодотворным взаимодействием сценаристов этой мастерской являлась связь с национальной литературой, и привлечение к работе в кино писателей (К. Яшена, И. Рахима, С. Ахмада, М. Байджиева, Т. Зульфикарова). Интересным предстает работа режиссеров над экранизациями, когда фильм создается по мотивам различных произведений. Например, Л. Осыка вместе со сценаристом И. Драчом в одном фильме соединяют несколько новелл В. Стефаника: «Каменный крест», «Вор» и «Суд», что позволило авторам раскрыть в фильме несколько философских тем.

Работа по мотивам произведения способствовала большей свободе режиссера в трактовке первоисточника, она порождала самые разные художественные решения. Например, Ч. Айтматов отмечал, что М. Ауэзов (автор рассказа, по которому был снят фильм «Лютый», реж. Т. Океев) вывел тюркоязычную литературу на дорогу реалистического изображения жизни, что нашло прямое отражение и в самом фильме.

Однако киновед и кинокритик Е. Сурков отмечал, что в данном случае есть значительная разница между первоисточником и экранизацией. По его словам, она заключалась в том, что в рассказе «Серый Лютый» М. Ауэзова, люди не являются первостепенными, они только упомянуты «выведены на периферию общего фона повествования».¹⁶⁸ Центром рассказа является волк – символ подчиняемой силы.¹⁶⁹ В экранизации же наоборот, само название фильма «Лютый» имеет отношения к человеку в большей степени, чем к волку. Волк «зол» по природе, а человек всегда имеет возможность делать выбор между добром и злом.

Туркменский фильм «Состязание»¹⁷⁰, дипломная работа Б. Мансурова (1963), снят по мотивам повести Н. Сарыханова «Шукур-бахши». В основу сюжета положен подлинный случай (действие фильма точно датировано 1871

¹⁶⁸ Сурков Е. Люди и волки (О худож. фильме «Лютый») // Искусство кино. №5, 1974. С. 39-50.

¹⁶⁹ Еще фильмы, в которых звери являются активными образами: «Кулагер» (1972) Б. Мансуров, «Лурджа Магданы» (1955) Т. Абуладзе. Звери облачают определенные человеческие качества, перенесенные в абстрактный мир.

¹⁷⁰ Сюжет, возможно, происходит от индийской легенды о состязании певцов (Байжу-Бавра против Данцена).

годом), произошедший со знаменитым музыкантом Шукур-бахши, однако фольклорное начало фильма преобразует сюжет, выявляя и подчеркивая его близость к народным песням. Воины иранского хана напали на туркменское село и увели в плен женщин, девушек и молодых мужчин. В их числе был и брат Шукура. У музыканта (*бахши*) не было денег, чтобы выкупить брата. Сельчане, вооружившись кто чем мог, собрались идти освобождать своих земляков, но Шукур предложил свой способ решения конфликта. В этой картине особенно отчетливо ощущается владение режиссера языком современного кино и знание древней культуры Востока.

Т. Абуладзе обращается к творчеству грузинского поэта Важа Пшавела и по мотивам его пьес «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин» ставит фильм «Мольба». В фильме присутствуют два сомкнутых воедино уровня – конкретность и образность, дух и плоть, поэзия и проза. Все это выстраивает аллегорию, заключенную в словах В. Пшавела: «Не может умереть прекрасное – суть человеческая!».

Поэтическая драма «Тризна» по мотивам поэмы «Кулагер» И. Джансугурова, снятая режиссером Б. Мансуровым, соединяет воедино мотивы легенд и сказаний казахского народа на основе взаимоотношений личности художника и власти. Раннее название фильма – «Кулагер» (соответствующее названию поэмы¹⁷¹) – это имя коня, а конь это один из центральных образов народной казахской поэзии: «глаз казаха и душа – навсегда, с конем... Так веками: где казах – там и конь при нем»¹⁷². Но в фильме Б. Мансурова этот образ обретает новое осмысление. Фильм стал называться «Тризна», сместив акцент на главное событие, которое задает импульс всему происходящему. Этим событием являются похороны и поминовение властителя Сагина. Тризна – часть языческого погребального обряда, состоящая из песен, плясок, пиршества и военных состязаний в честь покойного.

¹⁷¹ Джансугуров И. Поэма «Кулагер», 1937.

¹⁷² Эпиграф к фильму.

В терминологии О.Н. Трубачева *trizna* обозначает жертвоприношение¹⁷³. В фильме гибель коня становится жертвой, поэтому название означает плачь по нему как символ победы зла над добром.

Еще одним примером вольного прочтения произведения является уже упомянутый фильм «Кувшин» – экранизация новеллы «Джара»¹⁷⁴ итальянского писателя Л. Пиранделло. Здесь сценарист Р. Габриадзе продолжает работу в стиле фильма «Не горюй!», в котором сюжетные линии французского¹⁷⁵ романа сочетают в себе мотивы грузинского фольклора и русской сказки, а персонажи-французы перевоплощаются в грузин. Фильм является кинематографической притчей, которая формулируется следующим образом: вещь буквально поглощает человека. Притча относится, прежде всего, к жадному хозяину, охраняющему свою частную собственность. Так, итальянский материал, адаптированный к грузинской культуре, трансформируется в поучительную легко узнаваемую историю.

Реальная и вымышленная история в поэтических фильмах, тяготеющих к иносказанию, часто рождались на основе темы прошедшей войны. Подобные картины несли в себе ощущение нравственного, духовного поиска именно за счет обращения к этой тематике¹⁷⁶. Именно цель спасения Родины, сплотившая людей разных национальностей, способствовала проявлению высоких человеческих качеств: взаимопомощи и самопожертвования.

Например, в фильме «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко есть эпизод, когда в село привозят огромный памятник неизвестному солдату. Жители

¹⁷³ Трубачев О.Н. Следы язычества в славянской лексике (1. *Trizna*. 2. *Pëti*. 3. *Кобь*) // Вопросы славянского языкознания. М. : Изд-во АН СССР, 1959. Вып. 4. С. 134-135; Топоров В.Н. К семантике троичности (слав. *trizna* и др.) // Этимология, 1977. М. : Наука, 1979. С. 3-20.

В.Н. Топоров привел широкий спектр сопоставлений слова с индоевропейской традицией в рамках идеи троичности. В частности, он выдвинул идею, что *trizna* обозначала три вида состязания, наподобие троеборья, или жертвоприношение трех видов животных, символизирующих три мира – подземный, земной и небесный.

¹⁷⁴ «Джара», *La giara*, 1925, перевод В. Попова, 1989. «Джара» (*giara*) с итальянского переводится как кувшин или сосуд.

¹⁷⁵ Некоторые исследователи выдвигают предположения о том, что грузинский кинематограф имеет французские корни.

¹⁷⁶ Один из первых фильмов на тему осмысления изменений, привнесенных войной в человеческую судьбу, была картина М. Калатозова (1957) «Летят журавли».

собрались посмотреть на то, как его устанавливают. На экране сменяются крупные планы лиц людей. Матери, не дождавшиеся своих сыновей, плачут, уставшие старики смотрят застывшими глазами. Чувство горя перешагивает границу экрана, и визуальное получает вербальный смысл – живых людей забрали на войну, и они не вернуться, вместо них привезли памятник. Может ли он утешить тех, кто потерял своих любимых?

Естественным продолжением этой мысли становится символичность кадров, на которых горит вечный огонь. Жизнь – это пламя свечи на ветру, никому не ведомо, как долго ей отведено гореть. Историческая память дает мощный толчок для эмоциональной рефлексии, сюжет воспринимается близко, а материал глубоко затрагивает бытийные вопросы. В данном случае использование хроникальных кадров в качестве эпиграфа к фильму – распространенный прием для создания атмосферы¹⁷⁷.

В казахский фильм «Земля отцов» (1967, сцен. О. Сулейменова) Ш. Айманова старик олицетворяет человека с твердо сложившимися представлениями и свято чтущего национальные обычаи. Он отправляется за прахом своего сына, похороненного где-то под Ленинградом, желая его похоронить на родной земле.

Вместе с ним едет и четырнадцатилетний внук – сын солдата Баян. В конце фильма Баян оказывается возле братской могилы, в которой лежит прах отца, вместе с останками других солдат. Для героев фильма происходит выход из личного переживания на масштабные идеи взаимосвязи людей. Для старика этот процесс связан с переосмыслением своих устоявшихся взглядов, а для мальчика – с первым серьезным осмыслением понятия «Родина». Несмотря на то, что в этом фильме ощущается основной вектор, связанный с выведением на первый план идеи патриотизма и государства («социалистическое по содержанию – национальное по форме»), сам фильм в своей поэтичности далеко выходит за границы этих тем.

¹⁷⁷ Новаторский прием для фильмов, снятых после войны А. Тарковским «Иваново детство»; М. Хуциевым «Был месяц май» и другие.

Поэзия, звучащая в фильмах, созданных на основе военного материала, является еще одним универсальным ключом к выходу в обобщенное метафорическое пространство идеала. Например, фильм В. Рубинчика «Венок сонетов» имеет кольцевое повествование, которое является созвучным и самому названию картины. В соответствии с сонетной формой каждый новый эпизод начинается с конца предыдущего. Когда «сонеты», на которые разделен¹⁷⁸ фильм, переходят один в другой, фильм как будто бы приостанавливает свое повествование, что способствует слиянию конца предыдущей истории с началом следующей. Искусство в фильме становится живой средой, его формирующей. Так, режиссер утверждает, что война закончится, а искусство будет вечно. Поэзия предстает напрямую, звучащими стихами за кадром¹⁷⁹, и косвенно, включением различных видов искусства в сюжет фильма. Музыка, живопись, скульптура являются проявлением возвышенных человеческих устремлений, вступающих в противоречие с обстоятельствами войны. Это противоречие преобразует привычный мир: например, в одном эпизоде, музыканты в концертных фраках исполняют музыку Моцарта, сидя в кузове военного грузовика, а их единственными слушателями становятся двое солдат, охраняющих границу. В другом эпизоде, посреди открытой лесной поляны стоит дорогая изысканная мебель и большие антикварные часы. В этом же ряду – кадры, где школьники занимаются в наполовину разрушенном здании, которое просматривается насквозь, как будто в разрез. Но они делают вид, что не замечают этого обстоятельства. Или сцена, где рабочие вытаскивают на веревках из ящика бюст А. Пушкина, и он какое-то время парит над землей, на глазах изумленных детей, затем водружается на свой пьедестал.

Даже случайный попутчик главного героя Артема – корреспондент фронтовой газеты, читает ему стихи У. Шекспира. Звучащие в фильме стихи становятся олицетворением чувств мальчиков, мечтающих попасть на фронт, чтобы совершить подвиг. Фильм обрамлен одной и той же сценой: морской

¹⁷⁸ В фильме их шесть, а не пятнадцать как необходимо для классической формы.

¹⁷⁹ Стиховая канва произведений Б. Ахмадулиной написанных и озвученных для фильма работает наряду с музыкой и шумами, включенными в картину.

пейзаж, побережье, старик тянет за собой по песку катафалк, мимо проезжает немецкая машина, на фоне гремит выстрел. В конце фильма возвращаются эти же кадры, как в традиционном «венке сонетов» возвращаются первые строки, но теперь зритель знает, что выстрел, прогремевший на фоне первых кадров – уносит жизнь главного героя Артема. Так в фильме обнажается тема уязвимости детской жизни во время войны.

В российском фильме на тему войны «Мир входящему» А.А. Алова и В.Н. Наумова ценность человеческой жизни также является центральной и метафорической. Фильм открывает пролог-аллегория: среди множества сделанных из деревьев крестов выделяется один, на котором появились живые ростки: *«Он жив. Говорят, в этом нет никакого чуда. Просто срубленное дерево снова пустило корни в земле... В нем жизнь вопреки всему»*¹⁸⁰. Фильм повествует о мире в сердцах людей, который возможно обрести только с помощью сострадания и милосердия. Появление новой жизни, являющиеся центральным в сюжете картины, возможно лишь при условии следования доброте и человечности.

Своеобразна и система координат фильма – это пограничное время, переходный период, когда война уже кончается, но мир еще не наступил. События происходят за несколько дней до капитуляции Германии. Именно в этот момент юноша, выпускник училища Красной Армии Ивлев прибывает в Берлин для прохождения службы. Его сердце горит желанием защищать Родину, ведь война заканчивается, а он еще не совершил подвига, для которого был рожден! Его пылкость встречается с холодностью старших офицеров, уставших от нескончаемой войны. Желая уберечь молодого лейтенанта от гибели, они поручают Ивлеву сопровождать беременную женщину и контуженого солдата в тыл. Задание кажется юноше простым и совсем негероическим, но по сложности выполнения оно становится похожим на «Одиссею» Гомера. Беременная женщина, которую находят в разрушенном городе солдаты – немка.

¹⁸⁰ Текст из фильма.

Командование части вопреки военным настроениям решает помочь ей добраться до госпиталя. Она несет в себе новую жизнь, и эта жизнь неприкосновенна.

В поэтическом осмыслении режиссеров 1960-х различные влияния сплетались в едином киноповествовании. Литература как форма проявления национальной культуры и сама история становились основой для фильмов союзных республик СССР. Реальная история (тема войны) и вымышленная (события, происходящие на фоне этой реальности), соединяясь в сюжетном пространстве, формировали новаторские художественные произведения.

Итогом подобного объединения становилось слияние различных качеств, свойственных прозе и поэзии. Это выражалось как субъективная точка повествования и в зависимости от сюжетов приобретала различные художественные особенности – прозы или поэзии.

Немаловажную роль тут играло и включение в кино национального, этнического, этнографического или фольклорного материала, что могло быть выражено в различных формах.

2.2. Жанрово-стилистические особенности многонационального поэтического кино

Как было уже отмечено выше, одним из присущих поэтическим фильмам методам сюжетообразования была направленность на жанровую форму притчи. Кинопритче, как и его литературному прототипу, свойственно обращение к высоким ценностным идеалам.

Уход в художественную специфику иносказания притчи для кинорежиссеров был осознанным стремлением «сжать поле жизненной конкретики, «смазать» бытовой фон», а также «сокращенным путем выйти к глубинной значимости современных конфликтов, приложить к ним шкалу

извечных категорий человеческого бытия – жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти»¹⁸¹.

В качестве характерных черт жанрово-стилистического образования такой кинопритчи можно выделить следующие: абстрагированность повествования от исторического времени, условность пространства; романтическая исключительность ситуаций – действующие лица притчи¹⁸², как правило, не имеют развернутых характеристик, выступая субъектами этического выбора. Для притчевого изложения органична символичность имен и названий, выразительность слога в закадровом тексте или в диалогах. То есть кинопритча может проявляться в обобщенности ситуации, минимизации конкретности времени и места, одномерности характеров, использовании различных визуальных и аудиальных тропов и т.п., а также в использовании фольклорных и мифологических мотивов.

Определить притчу в авторском советском кино исследуемого периода – значит выяснить, каким образом в фильме возникает метод параболического¹⁸³ отражения действительности и невербальный способ построения иносказания.

Как мы уже писали, немаловажным аспектом «литературного» и «живописно-символического» направлений является степень проявления притчи в фильмах. Этому вопросу уделял внимание В.И. Фомин в диссертационном исследовании «Кино и традиции фольклора»¹⁸⁴ выделяя две основные группы фильмов с притчевым повествованием. Первую группу составили фильмы,

¹⁸¹ Трошин А. Жанрово-стилевые искания советского кино // Актуальные проблемы киноискусства. М. : ИТИИК, 1977. С. 26.

¹⁸² Речь идет о поиске ответа к заданной задаче (поэтому притча часто существует в форме обращенного к слушателю или читателю вопроса: «как, по-твоему, должен поступить такой-то?»). Художественные возможности притчи лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения. Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1964. С. 21. Т. 6.

¹⁸³ Парабола – неоднозначный для русского литературоведения термин, поскольку является переводным и часто заменяется термином «притча». С точки зрения внутренней структуры парабола – это иносказательный образ, тяготеющий к символу или многозначному иносказанию. Иногда параболу называют «символической притчей». А параболический тип повествование – это способ «смыкания» прошлого и настоящего.

¹⁸⁴ См. : Фомин В.И. Кино и традиции фольклора : дис. ... доктора искус. : 17.00.03. М., 1993. 367 с.

которые открыто заявляют свою условную форму максимально ее обнажая: «Городок Анара» (1976, И. Квирикадзе), «Чудаки» (1973, Э. Шенгелая), «Нескладуха» (1979, С. Овчаров), «Покаяние», (1984, Т. Абуладзе), «Праздник Нептуна» (1986, Ю. Мамин). Во вторую группу вошли фильмы, в которых характер притчевого повествования остается как бы скрытым или замаскированным: «Жил певчий дрозд» (1970, О. Иоселиани), «Путешествие молодого композитора» (1985, Г. Шенгелая), «Солнце неспящих» (1992, Т. Баблуани)¹⁸⁵. В данном случае бытовая история не сразу проявляет свое бытийное значение, а подчас и вовсе оставляет его на усмотрение зрителя.

Но есть еще одна группа фильмов, которые в качестве прямого цитирования включают в себя притчу. Например, такие как: «Трудная переправа (Белые горы)» (1966, М. Убыкова), «Белая птица с черной отметиной» (1970, Ю. Ильенко), «Белый пароход» (1975, Б. Шамшиева), «Древо желания» (1976, Т. Абуладзе). В них само повествование фильма выступает как парафраз к идее, заключенной в притче или народных преданиях, звучащих в фильме. Также повествование может выступать как противопоставление по отношению к идеям. Именно таким способом режиссеры фильмов преобразовали реалистическое повествование, свободно изменяя его за счет включения в структуру фольклорных мотивов.

Во многих фильмах включение подобного «фольклорного мотива» получает развитие посредством авторской интерпретации¹⁸⁶, где фантазия автора могла преобразовать и подчинять общему замыслу фильма исторический материал.

Например, в фильме «Белая птица с черной отметиной» с одной стороны, режиссер стремился показать события украинской истории, а с другой – не вводил четких причинно-следственных связей, которые выстроили бы повествование на основе исключительно исторического времени. Как следствие в фильме остаются недосказанными мотивы, которые побуждают двух братьев примкнуть к тому или иному политическому направлению, но их выбор проявляет этические качества личностей и формирует их образы как типические: Петр присоединяется к

¹⁸⁵ Примеры фильмов, используемые Фоминым В.И.

¹⁸⁶ Яркое выражено в фильмах: «Белая птица с черной отметиной» (1970); «Вечер накануне Ивана Купала» (1968, Ю. Ильенко); «Чудаки» (1973, Э. Шенгелая).

Красной армии, а Орест к УПА, что, казалось бы, однозначно делает его злодеем-повстанцем, но в фильме его сложные переживания чувства борьбы за свои идеалы на каком-то отрезке повествования делает его центральным героем. Автор не дает оценки поступкам братьев, но они существуют в рамках притчи про аиста, рассказанной матерью третьему младшему сыну. Так, в этой картине происходит преобразование социальной драмы фольклорным мотивом, что наделяет фильм условностью иносказания и может трактоваться как притча.

В каждом отдельном случае притчевая форма зависит от творческого метода режиссера и самобытности той культурной среды, к которой он обращался. То есть, в рассматриваемый нами период, киноискусство вырабатывает свой комплекс понятий о метафоре, приобретающий новые качества за счет обращения к иносказанию¹⁸⁷. Хотя описание времени как исторической эпохи и места как географического понятия в притче условны, но все же необходимы и в этом жанре. Именно эти «координаты» задают основу для дальнейшего обобщения. Несмотря на то, что влияние сюжетного времени на повествование незначительно, притчевая «историчность» становится образом рассказа о «всех временах» и «всех событиях». Поскольку жанр притчи выражает абстрактные понятия, в ней всякий простой и естественный жизненный факт становится символом, а стремление выйти за конкретные пространственно-временные рамки в изображении событий является ее характерным свойством. В подобной художественной конструкции драматическое событие важно не само по себе, а лишь в той степени, в которой оно выявляет второй смысловой слой. Потому для произведения, ориентированного на форму притчи, необязательна передача всей полноты действительности, здесь допускается отсутствие развитых психологических характеров и сюжетного движения, понимаемого как развитие центрального драматического конфликта.

¹⁸⁷ Фильм «Входящая в море» Л. Осыки выделяется тем, что он реализует данный метод максимально. Находясь вне национальной традиции, но с ярко выраженной формой иносказания этот фильм и был бы на наш взгляд уместно относить к «мифопоэтическому кино».

Особенности ориентации на притчевое повествование давали кинематографистам возможность использовать максимально концентрированную сюжетную форму, или по мнению А.Г. Бочарова, притчевое повествование выступало, как «...способность заключить содержание в рамки одной магистральной идеи, исходного тезиса»¹⁸⁸. Именно поэтому, когда стали предприниматься первые попытки обращения к жанрово-стилевой модели кинопритчи, зритель, привыкший к прямой форме изображения действительности, просто не узнавал ее на экране.

Как отмечал В.И. Фомин, необычный фильм зритель воспринимал как неполноценный, «если он базировался не на прямом изображении реальности, а пользовался еще и возможностями иносказания»¹⁸⁹. Режиссер Э. Шенгелая в статье «На крыльях притчи» (1981) пишет о том, что искусственным образом создать притчу нельзя. Можно воспроизвести на экране все атрибуты этого жанра, особенности притчевой стилистики и характерный способ развертывания сюжета (имеется в виду парабола – комментарий *Анна Зосич*), но только благодаря этому, истинно глубокого произведения, настоящей притчи все равно не получится: «притча – явление духа, необыкновенной высоты человеческой мысли»¹⁹⁰.

Противопоставление категорий добра и зла, свойственное картинам, сделанным в форме кинопритч, когда через категории добра и зла создавалась иносказательность образов, могло выражаться и за счет сталкивания в поле фильма разных жанровых конструкций, например, комедии и драмы.

Так, фильм Э. Шенгелая «Необыкновенная выставка»¹⁹¹ за счет силы обобщений превращается в трагикомедию, прочитывающуюся на уровне притчи. На протяжении всего фильма мы видим глыбу мрамора, которая символизирует нереализованный талант скульптура. Основной философский вопрос фильма сосредотачивается вокруг возможности компромисса, на который идет художник, занимаясь ремеслом. Режиссер рассказывал в интервью о том, что в этой работе

¹⁸⁸ Бочаров А.Г. Свойство, или жупел // Вопросы литературы, 1977. №5. С. 73. URL : <https://vorlit.ru/issue/1977-5/> (дата обращения 01.07.2021).

¹⁸⁹ Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. 2012. С. 278.

¹⁹⁰ Шенгелая Э. На крыльях притчи // Кинопанорама. Вып. 3. М. : Искусство, 1981. С. 286.

¹⁹¹ По киноповести Р. Габриадзе «Паросский мрамор» (1968).

велись поиски «индивидуальной методологии художественного отстранения проблемы, взятой из хорошо знакомой действительности»¹⁹². Молодой скульптор Агули мечтает совершить нечто великое из доставшегося ему от учителя куска белоснежного паросского мрамора, но наступает война, на которую юный скульптор, как и все, уходит. Затем у него появляется семья, которую нужно кормить... Талант скульптора востребован у тех, кто хочет увековечить память о родственниках в надгробных портретах. Скульптор начинает лепить надгробные памятники, но люди хотят видеть портретное сходство, а не греческих героев, которые невольно выходят из-под его рук. Мечта остается мечтой, а мрамор пылится. Выход один – подарить его юному односельчанину, который хочет стать скульптором. Историю провинциального художника, мечтающего создать великое произведение искусства, можно было рассказать в любом жанре, но иносказательность финальной сцены на кладбище, когда сам герой попадает на «персональную выставку» своих работ, превращает бытовую комедию в притчу.

В другом фильме автора – «Чудаки» (1973) подобного рода гипербола проявляется в желании героев в прямом смысле оторваться от земли и взлететь в небо. За счет несовместимости мира суетного и мира фантазии рождается пафос трагикомедии.

Еще одним немаловажным моментом, связанным с проявлением притчи в кино, является то, что многие выпускники ВГИКа 1960-1970-х гг. работали в формате короткометражного кино, для которого была характерна сюжетная концентрированность, а также неожиданное развитие событий. Особое место в создании подобных фильмов занимал грузинский¹⁹³ кинематограф. Интерес к короткометражной форме в Грузии обусловлен и тем обстоятельством, что в 1960-х годах для молодых авторов не было возможности делать полнометражные

¹⁹² *Фомин В.И.* Пересечение параллельных-2: сборник киноведческих очерков-портретов и интервью. Эльдар Шенгелая. На крыльях притчи. М.: Канон+РООИ Реабилитация, 2014. С. 638.

¹⁹³ В фильмах многих режиссеров, таких как Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе, О. Иоселиани, Л. Гогоберидзе, Э. и Г. Шенгелая, М. Кобахидзе, К. Хотивар происходило смешение трагедии и комедии. Так, в грузинском кино появился феномен трагикомичного типа кинопритчи (лирическая комедии, в структуру которой вплетено множество фольклорных и сказочных мотивов).

фильмы так как на студиях уже работало старшее поколение режиссеров. Однако именно маленькие телевизионные притчи, такие как «Свадьба» (1964), «Зонтик» (1967), «Музыканты» (1969) М. Кобахидзе; «Кувшин» И. Квирикадзе и другие короткометражные работы, поставленные по сценариям Р. Габриадзе, открыли новый период в становлении всего советского кинематографа.

2.3. Доминирующие темы в фильмах союзных республик и их связь с фольклором

Воздействие системы фольклорного творчества на кинематограф проявилось на разных уровнях. В одних случаях экран обращается к фольклору напрямую, экранизируя памятники народнопоэтического искусства. В других – данное обращение было опосредованно: мир народной художественной культуры служил почвой для создания оригинальных произведений, объединяющих самые разные образы, мотивы и художественные приемы народного искусства.

Как мы уже видели, фольклор мог использоваться на экране фрагментарно, подчеркивая неразрывность связи с этнической культурой, или за счет включения его в структуру произведения, выявляя значимые дополнительные смыслы. В этом случае его роль в структуре кинематографического произведения могла являться ключевой, как например, в киргизском фильме «Белый пароход»¹⁹⁴ Б. Шамшиева. В этой картине национальное находится на втором плане, а на первый выходят переживания семилетнего мальчика, живущего на попечении родственников в далеком от города селении, на границе с заповедником. Однако именно фольклорная составляющая этой картины формирует сюжет фильма. Родителей мальчику заменяет дедушка Момун, знаток народных преданий, через его рассказы внук погружается в иносказательную среду. Фольклорная легенда о

¹⁹⁴ Фильм «Белым пароходом» Б. Шамшиева перекликающаяся с фильмом Т. Океева «Потомок Белого Барса» (1984), снятым по мотивам национального эпоса и повествующем о разрыве связей человека с природой.

Белой Оленихе – Матери всех оленей и всего киргизского народа, является центральной силой, движущей сюжет фильма. Она как бы «завернута» в выведенную на первый план историю детских переживаний мальчика. Он все время спрашивает про своего отца и хочет попасть на призрачный белый пароход, где, по рассказам бабушки, и работает его отец. По мере раскрытия сюжета мы глубже узнаем характеры персонажей и взаимоотношения членов семьи, в которой живет мальчик. Кроме любящего деда, его окружают вечно ругающаяся и всех проклиная бабушка, тетя, дочь Момуна, по-детски мечтательная девушка, ставшая против собственной воли женой жестокого и властного Ороскула. Именно он, а не мудрый Момун является главой семьи. Когда-то он был директором леспромхоза, но теперь лес объявили заповедником и Ороскул лишился и источников дохода и статуса. Не желая с этим смириться, он продолжает рубить и продавать деревья заповедного леса. Уже при жизни он поставил себе гробницу, потому что у него нет наследника, а значит, некому будет похоронить его с почестями... Нет ничего святого для Ороскула, он ни во что не верит и вымещает зло на своей бесплодной жене. Старый Момун много раз говорит Ороскулу о том, чтобы прекратил он бесчинствовать и обратился к Матери всех Матерей, ведь когда-то и Родину называли Матерью. Есть приданье: если попросить у Матери Оленихи – покровительницы Иссык-куля принести колыбель, то обязательно появится младенец. Получить символическое благословение на рождение ребенка можно, только искренне веря в его возможность. Но и слушать не хочет его Ороскул. Эта история перемешивается с легендой о Иссык-куле, а сплетение в этом фильме реальной социальной истории и фольклора образуют своеобразное иносказание, опирающееся на притчевую, фольклорную структуру.

Самой глубокой формой влияния фольклора на кинопроцесс является именно взаимодействие в фильме современности с традициями. Это значит, что не один фильм, опирающийся на подобный материал, не может быть интерпретирован буквально, без учета особенностей «фольклоризации» кинематографических образов. Можно сказать, что кинематограф нашел аналоги

фольклорным жанрам (сказке, эпосу, притче). В своей основе такие фильмы сохраняют близость и узнаваемость функционального характера, решая подобной формой определенные художественные задачи. Однако при всей близости народных жанров к кинематографическому искусству, процесс освоения им фольклорного материала неоднозначен. Например, В.И. Фомин называет одной из самых сложных задач на пути воплощения фольклорного материала в кино оптимальность меры условности воспроизведения фольклорных жанровых моделей. Это означает, что изобразительная конкретность кинематографа вступает в противоречие с условностью народнопоэтического искусства. Таким образом, выявляется закономерность, что реализация духа народного искусства средствами кинематографической образности возможна только благодаря пониманию режиссером природы фольклора. То есть обращение к нему авторов с индивидуальным художественным видением, является принципиальным условием для успешной адаптации фольклорного жанра в кино.

Например, в фильме туркменского режиссера Б. Мансурова «Тризна», по сравнению с фильмом «Белый пароход» Б. Шамшиева, обнаруживается первостепенность национально-этнического материала. Именно это и формирует многослойный фильм-притчу, в котором из множества линий соткано повествование о неравном поединке между поэтом и властителем, выраженное в виде символического сражения-скачки. В картине присутствует множество метафор, проистекающих из типичности персонажей, символичности ситуаций и многозначности народной поэзии. С самого начала фильм заявлен как песнь-размышление о старике, который хранит обет молчания. Он подолгу находится в уединенном месте, где на сухой березе белеет конский череп. Этот визуальный образ сопровождают слова: *«...что за судьба, и кто тот конь, что пал на черной тризне и в песне навсегда остался жить?»*. Затем фильм погружает зрителя в прошлое. Этим стариком оказывается казахский поэт Ахан, который когда-то давно на своем коне Кулагере приезжает на поминальный обряд-тризну в честь умершего властителя Сагинайбая, чтобы участвовать в традиционном для этого

мероприятия состязания – скачках. А на самом деле – для того, чтобы своей победой освободить мятежников.

По сюжету властитель Сагиной всю свою жизнь собирал по степи людей, стремясь превратить их в своих подчиненных. Был среди них и Атой, за свой непокорный нрав, обреченный на казнь после смерти Сагиная. И вот властитель умирает, и вдова передает завещание его преемнику Батырашу – во время поминального ритуала Атой (мятежник) должен быть казнен, а его сын-младенец увезен в чужие земли. Наследуя власть, Батыраш наследует и необходимость исполнить эту волю и умножать преступления. Поэт Ахан, видя эту несправедливость, стремится противостоять ей. Вначале он исполняет песнь о символическом музыкальном инструменте жетыгене, чем начинается символический поединок, а затем и открыто участвует в скачках. Уже почти победил конь Ахана в скачке, но укрывшийся в зарослях убийца стреляет в него. Вылетает на всем скаку из седла наездник – немой мальчик, сын Ахана, и вместе с гибелью коня, кажется, что гибнет в детской душе вера в добро, но в эпилоге фильма немой мальчишка начинает говорить. Фильм возвращается в исходную точку – замолкает от разочарований его отец – поэт Ахан, но его борьба оказывается небесмысленной. Ахан победил потому, что его сын снова стал говорить и, повзрослев, стал воином. У него уже свой конь и свой поэтический дар. Теперь ему предстоит идти на собственный бой, и зарождать словом истину в сердцах других. В одной этой картине концентрируется большое количество мотивов, свойственных кинематографу того времени, например, борьба за справедливость, противостояние народа власти, противостояние добра злу, взаимоотношения поэта и власти, взаимоотношения настоящего поэта, не изменяющего своему таланту и поэта, продающего свой талант в угоду властям и многие другие.

Второстепенные темы разворачиваются в фильме на фоне одной из ведущих тем противостояния добра злу, олицетворяемого в виде заведомо неравного поединка возвышенного поэта, творца и меркантильного, жесткого властителя. Можно сказать, что в своем сюжетном отношении фильм «Тризна», развивает целый ряд образных мотивов и тем более раннего фильма режиссера –

«Состязание». В центре этого фильма народное состязание поэтов-музыкантов айтыс¹⁹⁵, а в фильме «Тризна» состязание-скачка – байге¹⁹⁶. За счет схожести на уровне сюжетной конструкции в фильмах присутствует и общность на уровне восприятия героя.

В картине «Состязание» отчетливо прослеживается сочетание настоящего времени и далекого прошлого, но их соединение обращено к современности и к будущему, что делает сюжет фильма «вневременным» и обращающимся к актуальной в любые времена теме войны и мира.

Поединок происходит между музыкантами-дударистами, олицетворяющими противоборствующие силы, а фильм сочетает в себе конкретную историю, осмысляемую через поэтическое обобщение легенды о том, как музыкант останавливает войну. Музыкант (бахши) Шукур отправляется в Иран, где, победив в состязании придворного музыканта, вызволяет из плена своего брата. В этом споре сталкиваются два противоборствующих мировоззрения – власти и искусства. Своей победой герой утверждает силу бескорыстного искусства, ведь по-настоящему необходимым является то искусство, которое прочно связано с самой жизнью. Эта же идея присутствует и в противостоянии Ахана из фильма «Тризна» придворному поэту, чьи стихи и песни созданы лишь для улады ушей властителя.

В фильме «Состязание» вторым планом присутствует и противопоставление между самими иранцами (Мамед-ханом и визирем Юсупом). В этом споре выявляется важнейший смысловой пласт всего фильма, связанный с мотивами человеческих поступков: противоречие между самоутверждением и самопожертвованием. Этот вопрос характерен и логичен для народной этики фольклорного материала, что подтверждает в качестве эпиграфа к фильму цитата классика туркменской литературы Махтумкули: «Добро и зло не уживутся в мире. В потомстве сохранится лишь добро? Или опять сердца героев честных придется

¹⁹⁵ Импровизированное состязание двух акынов (народных поэтов в Казахстане, Киргизии) с аккомпанементом на народных струнных инструментах.

¹⁹⁶ Скачка по пересеченной местности на длинную дистанцию или один из древнейших и популярнейших видов конных скачек у многих тюркских народов (алтайцев, башкир, казахов, киргизов, татар и узбеков).

в землю зарывать? Земля давно их кровью напиталась. Не захлебнулась бы!». В этой картине, как и в фильме А. Карлиева (1965) «Решающий шаг»¹⁹⁷, раскрывается тема взаимоотношений человека и истории. Обе картины изображают разных героев не просто участниками тех или иных событий, а героями через чьи душевные переживания преломляется ход истории, тем самым отражая в персональной судьбе судьбу народную.

Еще одной характерной чертой для значительной части фильмов, снятых на республиканских студиях, являлось то обстоятельство, что режиссеры стремились, как уже было сказано, выразить доминирующее в тот исторический период мироощущение – разрушение или изменение прежнего мира. Один из таких фильмов – дебют Т. Океева «Небо нашего детства», где актуальной темой становится вытеснение традиционного кочевого мира городской цивилизацией или противостояние традиционного общества индустриальному.

Фильм, повествует о летних каникулах школьника Калыка, возвратившегося к своей семье – горным кочевникам. Он строится на разрыве между миром гор, в котором мальчик рос, и городской средой, в которой он теперь вынужден учиться и, вероятно, останется жить. Скоро на месте пастбища, где пасет стада его семья, проложат автомобильную дорогу. Поэтому семье приходится покинуть родные места. Собрав все свои пожитки и табун лошадей, они едут искать новое пастбище, но их путь преграждают взрывы. Эта сцена выглядит сверхреалистичной и особенно ярко подчеркивает заявленную тему. Она сменяется крупным планом лица Бакая (отца семейства), смотрящего на реку, по которой плывет множество мертвой оглушенной взрывами рыбы. Так в фильме показан мир, теряющий свой смысл в новых реалиях жизни. В нем выражен образ прощания с действительностью, которой больше нет места.

¹⁹⁷ Экранизация одноименного исторического романа Б. Карбабаева «Решающий шаг» (кн. 1-2, 1940-1947; кн. 3, 1955). См.: *Карбабаев Б. Решающий шаг: роман / пер. с туркм. З. Мухаммедовой, А. Садовского. Киев : Дніпро, 1980. 765 с.*

Как уже отмечалось, заложила почву цикла фильмов данной тематики картина А. Кончаловского «Первый учитель»¹⁹⁸. В ней, одновременно отражена тематика борьбы между новым миром и сформированными веками традициями киргизского аила, а также поднимаются вопросы, связанные с надеждой на будущее, в котором обретут счастье все люди.

В финале фильма «Небо нашего детства» тема разрыва поколений подчеркнута поэтической метафорой. У Бакая было много детей, но все они уехали в город, и последний младший сын, после летних каникул тоже покидает родные земли. Он едет верхом на коне среди других таких же ребят, туда, где их заберет вертолет. Всадники погружаются в темноту подземного тоннеля, возникшего на их пути. Там встречаются два мира: всадники-кочевники и машины, едущие им навстречу. Они расходятся, двигаясь в разных направлениях, но уже навсегда пребывая в едином индустриальном пространстве. Интересно отметить тот факт, что в противовес всей горечи сюжета этой картины, в финальной сцене звучит торжественная музыка, в которой отчетливо слышится гимн нового мира.

Внутренние противоречия, связанные с одновременным присутствием «тоски по утраченному миру» и «воспевания победы образов будущего», который этот самый мир вытесняют, во многом объясняются мировоззрением тех лет. Люди, жившие в СССР, не стремились уничтожить национальное самосознание традиционных обществ. Они видели, в едином для всех национальностей государстве, такую крышу, которая объединяла всех и каждого в одном культурном пространстве. Именно поэтому в советских республиканских фильмах ощущается одновременно два уровня: первый – это обозначение проблематики, связанной с утратой традиционным обществом прежних свойственных им условий жизни, и второй – принятие этого обстоятельства, так как противостояние не было идеологическим, оно было следствием того, что мир двигался вперед в своей исторической эволюции.

¹⁹⁸ Параллелью с фильмом «Первый учитель» в таджикском кино подобную тематику затрагивает фильм В. Мотыля «Дети Памира» (1963) по поэме Миршакара «Ленин на Памире».

Наверное, именно этим и можно объяснить бездействие замерших местных жителей в финальном эпизоде фильма «Первый учитель», смотрящих на то, как молодой учитель – человек из мира будущего уничтожает их священное дерево. Молчаливо смотрят они, как он вонзает топор в их святыню¹⁹⁹.

Еще один немаловажный момент: на современном материале того времени представить конфликт противостояния власти и традиционного образа жизни маленьких народов²⁰⁰ или тему разрушения традиционной среды цивилизацией было сложно, поэтому режиссеры наделяли фильмы двояким смыслом²⁰¹.

Среди республиканских фильмов были и те, в которых подобные проблемы обнажались достаточно прямолинейно, но соположено с романтическими мотивами (грузинский фильм «Большая зеленая долина» (1967) М. Кокочашвили и «Красные поляны» (1966) молдавского режиссера Э. Лотяну).

Например, в фильме Э. Лотяну приходит распоряжение районного начальства – гнать гурты овец на скотобойню, но чабаны, привыкшие всю жизнь пасти скот, не видят свою жизнь без этого занятия: «Мы чабаны, а не мясники», – говорят они председателю – «Ведь чабан без овец, что Дунай без воды».

Старый чабан Илуцэ знает, что где-то на Днестре есть почти райское место – Красные поляны, где никогда не бывает засухи, вот туда и решают против воли председателя погнать овец. С ними отправляются в далекий путь корреспондент

¹⁹⁹ В фильме «Первый учитель» действие происходит в 1920-х годах, и можно сказать, что в нем новый мир еще только начинает стремиться завоевать свои рубежи: только что закончилась гражданская война и вчерашний красноармеец, учитель Дюйшен, приезжает по комсомольской путевке работать в далекий киргизский аул. Вдохновенный прогрессом он сталкивается с многовековым укладом. В свою очередь в фильме «Небо нашего детства» действие происходит в послевоенное время, новый мир уже полностью победил, дети уже давно учатся в школах, а распространение школ в более отдаленные регионы – это только вопрос времени.

²⁰⁰ Например, в фильме «Белые горы» (1964, «Трудная переправа» реж. М. Убукеев) присутствуют идеологические мотивы, так как фильм на историческую тему появиться без них не мог, однако режиссер снял камерную драму о молодом человеке, который делает личный выбор следовать избранной идеологии. Преследование заставляет его прятаться в юрте у семьи, где он знакомится с девушкой, уже давно обещанной в жены местному толстосуму. Так обстоятельства, в которых он оказывается способствуют раскрытию его лучших качеств, и работаю на «обеление» его идеологических взглядов.

²⁰¹ В свою очередь, режиссеры фильмов «живописно-символического» направления, для того чтобы затрагивать вопросы, которые могли бы быть трактованы неоднозначно, прибегали к изображению иных времен или метафорическому языку. В метафорах поэтического кино, с одной стороны, проявлялась художественная вольность, двусмысленность, эзопов язык, а с другой стороны, обнажалась глубокая драма истории, соответствующая времени.

Андрей, приехавший из города, и юная Иоанна – дочь главного чабана, которую давно любит чабан Савва. Зарождается влюбленность между девушкой и корреспондентом и ревность по отношению к их чувству Саввы. Между мужчинами возникает метафорический конфликт – кто сильнее. Слабый на вид горожанин Андрей принимает вызов, как бы в шутку брошенный его соперником коренастым местным парнем Саввой. Андрей поднимает на руки Иоанну и несет ее среди высоких луговых трав. Вначале его несколько шагов сопровождает смех чабанов, но по мере его восхождения с девушкой на руках в гору, влюбленных провожают серьезные молчаливые взгляды.

Так же, как внутренние переживания героев раскрываются и претерпевают метаморфозы, связанные с приближением к обетованной земле Красных полей, стилистика режиссуры Э. Лотяну изменяется. Как бы забывая о прозаичности изначального производственного конфликта, сюжет перерастает в поэтическое описание. Все события фильма – это по сути воспоминания Андрея, заключенные в кольцевую композицию: в первой и последней сценах фильма показано как он стоит у окна городской квартиры. В воспоминаниях прошедшего путешествия (о котором повествует фильм) его уносит звонкий голос Иоанны, звучащий где-то в глубине его памяти, и звук ударяющегося о воздух хлыста. Есть в фильме и драматургическая недосказанность, Андрей покинул этот сказочный мир, который, может быть, ему пригрезился, чтобы вернуться к своей привычной жизни. Для зрителей остается загадкой, встретятся ли вновь Андрей и Иоанна и как сложилась дальнейшая судьба чабанов, которые ослушались приказа районного начальства и остались верны традиционному укладу своей жизни. Так конкретная история приобретает черты иносказания, для которого важно задать вопрос, даже если за ним не последует ответ.

Открытый финал присутствует и в фильме «Большая зеленая долина»²⁰² М. Кокочашвили. В долине геологи находят полезные ископаемые и планируют вести их добычу. Это повлечет изменения в укладе жизни местных жителей – частные хозяйства переводят на большую современную ферму. Все жители

²⁰² По сценарию М. Элиозшвили.

воспринимают это как должное, но главный герой – потомственный пастух Сосана противится изменениям и продолжает пасти своих коров как прежде, словно не обращая внимание на то, что происходит вокруг. Но жить как прежде не получается: вот погибает корова без помощи ветеринара, а его собственная жена укоряет его в ретроградных взглядах и хочет уйти от него, забрав сына.

Характер Сосаны нерасторжимо связан с традиционным мировосприятием. Так, с его семьей по-прежнему живет бык, невзирая на то обстоятельство, что он убил их деда. Для Сосаны бык является кормильцем. Сосана, ведет упорный спор с «наступающим» городом, однако на фоне личной драмы героя, весь фильм воплощает идею, что человек не может жить вдали от цивилизации. В этом фильме, так же, как и в фильме Т. Абуладзе «Древо желания», есть свое дерево, к которому обращаются с мольбами. Однако разительно отличается возвышенность обращений к дереву героев фильма Т. Абуладзе от прозаичности желаний, обращенных к дереву фильма М. Кокочашвили.

Жена Сосаны является противоположностью своему мужу²⁰³. Она несчастлива с Сосаной, которого не понимает и не видит своего будущего, живя с ним в этой долине. Она просит дерево дать ей возможность покинуть ненавистные ей места.

Впрямую подобный конфликт показан и в фильме «Мы и наши горы» (1969) Г. Маляна, начинающегося с пролога, где монтажно сопоставляются кадры современного, скоростного мира и контрастные ему кадры величественных гор, наполненные звуком косьбы. В обеих этих картинах тема противостояния цивилизации и традиции находит свое развитие в неоднозначности, сложности выбора героями своего пути. Сосана в конце фильма «Большая зеленая долина» остается один, даже его собственное стадо разбредается или пропадает вовсе. В поисках его он поднимается в заснеженные горы долины. Поиск превращается в развернутую метафору: общий план необъятных пространств свободных горных

²⁰³ Можно сказать, что она представляет собой героя, обращенного к другому миру, к более прогрессивному (как она считает) в который Сосана не может вписаться.

ландшафтов, крошечный Сосана бредет среди них – пространство заполняет голос Сосаны отзывающийся эхом – «Кем мне быть в этом мире?».

Тот же вопрос, но иначе звучит и в фильме «Белый караван»²⁰⁴ (1963) Э. Шенгелая, однако эта картина строится на другом характере главного героя. Геле опротивела однообразная кочевая жизнь, и им овладевает тоска по неизведанным краям. Он бросает отца и любимшую его девушку для того, чтобы отправиться в город и приобщиться к новой жизни. Внезапный ураган заставляет его вновь вспомнить о своих обязанностях перед близкими людьми, однако выбор, сделанный им ранее, приводит к непоправимым последствиям – смерти отца Мартия. В этом фильме так же, как и в других, прослеживаются главенствующие связи героев с окружающей средой²⁰⁵. Важный посыл этой тематики связан с тем, что и в традиции, и в современном мире соблюдение вечных нравственных, человеческих ценностей навсегда остается одним из фундаментальных оснований человеческой жизни.

Еще одна модификация темы разрушения традиции является история отца, тщетно пытающегося объединить детей, разбредшихся по свету. Она отражена в фильмах «Последний месяц осени» (1965) В. Дербенева и «Родник для жаждущих» (1966) Ю. Ильенко. В фильме В. Дербенева образ осени имеет многослойный смысл – пора подведения итогов наступает и в природе, и в жизни главного героя. Это картина по произведению И. Друцэ – раздумье о том, что оставляет после себя человек. Старик отправляется по городам и селам Молдавии, чтобы навестить своих сыновей, живущих далеко друг от друга. Опыт его жизни отличается от опыта собственных детей, в этой разнице обнаруживается драматизм всей картины.

Фильм «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко является притчей, как в своем визуальном иносказательном построении, так и в смысловом. Это фильм о человеке, чьи сыновья выросли и разъехались. Он вспоминает свою жизнь,

²⁰⁴ По сценарию М. Элиозошвили.

²⁰⁵ Вопросам, как и почему вековая связь рвется, предшествует и «пояснение» авторами, в чем она состоит, на примере именно взаимоотношений с природным миром. Моральная тема в этом фильме может быть сформулирована как вопрос: что, если, захотев большего поддаться зову времени и отступить от пути отцов?

мечтает о встрече с ними, но осознавая тщетность своих мечтаний, чувствует бессмысленность продолжающейся жизни. Есть такое выражение – «обживать домину», вот и в этой картине, главный герой заблаговременно готовится к собственной смерти. Он сбивает себе гроб и примеряет «новый дом». Старик вызывает своих сыновей только сообщением о собственной смерти. Дети приезжают с венками, а отец встречает их живой, но встав к ним из гроба. Это аллегорический рассказ о жизни главного героя – Льва Сердюка. Второстепенной линией выступает существование колодца, который насыщал водой всех, кто в этом нуждался, а основными образами картины являются крушение рода, утрата семейных ценностей, ощущение тщетности приложенных усилий.

Подобную тематику, но в более масштабном смысле продолжает фильм режиссера Л. Осыки (1968) «Каменный крест». В фильме рассказана история галицких крестьян, находящихся в тяжелом социальном положении и вынужденных покинуть родные земли. История представлена как сюжет о нравственных и моральных качествах людей. В картине происходит столкновение между историей, диктующей свои условия и традицией, а также между персональными переживаниями героя и традиционным укладом.

Построение данного фильма условно можно разделить на две самостоятельные части: первая часть отражает события, происходящие накануне отъезда Ивана из Галичины, когда ночью, к нему в дом пробирается грабитель, поймав которого по вековым традициям Покутья односельчане должны были судить. Пойманный вор не имел шансов уйти живым, ведь кража обрекала на голодную смерть целую семью, поэтому решившегося на воровство – убивали. Символической в фильме предстает сцена суда. Кто здесь палач, а кто жертва? В ночи начинается обстоятельная беседа с вором о том, как его следует убивать за воровство. Участники разговора пьют сами и поят вора. Вор знает, что его ждет и поэтому единственное, что ему остается, в последний раз выпить, и в знак покаяния поцеловать руку газде (хозяину), которого только что хотел ограбить. Таков вековой закон общины, восходящий к языческому мироощущению, но Иван внезапно отступает от него, возможно, впервые в своей жизни испытав

христианское сострадание к такому же бедняку, как он сам. Однако его соседи все равно решают наказать виновника. И отныне между Иваном и общиной ляжет межа отчуждения. Вор, которого убили соседи, давно оторвался от связанных с этой землей и людьми традиций. В метафорическом смысле он уже умер, поэтому встреча в доме, собирающегося эмигрировать Дидуха, является символической.

Вторая часть фильма – события, происходящие после этой ночи. Иван устанавливает на горе каменный крест и идет прощаться с соседями. Есть ощущение, что Иван ставит крест убитому вору, но ближе к концу фильма становится понятным, что крест он ставит самому себе. Дидух прощается с землей, селом, земляками, домом. Он прощается даже с женой, хотя она едет с ним. Не только для него, но и для остальных жителей этот отъезд – смерть, а проводы – похороны. Вспаханная им земля как будто бы становится ему могилой.

Фильм имеет своеобразный метафорический пролог – вступительная сцена, в которой старик Иван, как Сизиф, тянет тяжелый плуг, вспахивая каменистую почву. Обреченный на вечную борьбу с неплодородной землей, он неторопливо, как бы оплакивая себя, рассказывает историю своей безрадостной жизни. Его монолог воспринимается как исповедь перед Богом и миром, оборачивающаяся то молитвой, то озлобленным ропотом, обращенным к небесам²⁰⁶. В последней сцене совершенно ирреальными, на фоне других жителей деревни, кажутся Иван Дидух и его сыновья, сменившие традиционные одежды на европейские костюмы. Смена одежды символизирует переход в другой мир, что в экранном пространстве является двойной интерпретацией.

Сама исходная сюжетная схема фильма, как и во многих других фильмах, снятых на республиканских студиях, часто встречается среди сюжетов того времени: это история о том, как социальные столкновения отражаются на семейных связях. Эту схему обновила фольклорная основа, где традиционные мотивы, встраивались в современные и придавали им метафорическое значение.

²⁰⁶ Визуально камера смотрит на Ивана откуда-то сверху, поднимаясь на высоту птичьего полета.

Двойная интерпретация (сцены) является в данном случае смешением реального и нереального, авторского и исторического.

2.4. Типы героев в фильмах республиканских кинематографий

Согласно постулату о том, что национальная по форме культура должна быть социалистической по содержанию, фильмы, производимые на киностудиях союзных республик, рассматривались идеологическими органами как художественный рупор социалистических идей – социальной справедливости, интернационализма, веры в будущее. Помимо исторических героев в качестве протагонистов выступали революционеры, борющиеся за становление советской власти или герои «нового времени», которые стремились свергнуть пережитки прошлого и воплотить идею переустройства мира. Именно такой герой выступает предвестником слома традиционного общества во имя новой, еще неизвестной, но кажущейся более совершенной действительности (в фильмах «Дети Памира» (1963) В. Мотыля; «Первый учитель» (1965) А. Кончаловского; «Белые, белые аисты» (1966); «Без страха» (1972) А. Хамраева и др.). Часто в это время режиссеры обращались к героям-детям²⁰⁷ или подросткам, чьи отцы погибли на войне. Эти герои усиливали метафоричность трагизма утраты целого поколения. Л.А. Зайцева, отмечает, что именно в 1960-е годы появляется образ молодого героя, как символ новой жизни в послевоенном мире. Среди фильмов предлагающими взглянуть на мир глазами ребенка, можно назвать очень разные по своей структуре фильмы: «Лурджа Магдана» (1956) Т. Абуладзе; «Сережа» (1960) Г. Данелии; «Последний выстрел» (1960) А. Жебрюнаса; «Каток и скрипка» (1960) А. Тарковского; «Человек идет за солнцем» (1961) М. Калика; «Иваново детство» (1962) А. Тарковского; «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1963) Т. Абуладзе; «Ты не сирота» (1962) Ш. Аббасов; «Дети Памира» (1963) В. Мотыля; «Небо нашего детства» (1966) Т. Океева; «Я родом из детства» (1966) В. Турова; «Треугольник» (1967) Г. Маляна; «Белая птица с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко, «Когда зацвел миндаль» (1972) Л. Гогоберидзе; «Ташкент –

²⁰⁷ В европейском кинематографе эта тенденция также была выражена. В фильмах Италии («Похитителях велосипедов» (1948), Англии («Козленок за два гроша», 1955), А. Ламорис «Красный шар» (1956), Франции («400 ударов», 1959) Ф. Трюффо и других стран.

город хлебный» А. Кончаловского (1968); «Белый пароход». (1975) Б. Шамшиева и др.

Тема нереальности, сказочности мира, увиденного глазами ребенка, была обозначена еще А. Довженко в киноповести «Зачарованная Десна»²⁰⁸ (1956), поставленной уже после смерти автора, в 1964 году его женой Ю. Солнцевой. Именно маленький герой дает возможность погружения в слои той гармоничной жизни, которая для взрослого выглядит сном. Через своего героя автор возвращает себе первозданное, непосредственное виденье, в котором через сказочность можно выразить свой жизненный опыт. Например, фильм М. Калика «Человек идет за солнцем» (1961) переполнен множеством визуальных образов, которые работают на подчеркивание гиперболизированного восприятия мира ребенком, следующим за своей мечтой обойти весь земной шар и вернуться в ту точку, с которой начал путь²⁰⁹.

Через детский взгляд на окружающий мир и войну режиссеры стремились придать глубину фильму. Для авторов тех лет важны были понимание и оценка исторического материала в более многомерной, иносказательной форме. Поэтому военная тематика могла быть преподнесена в необычной интерпретации – глазами героя-ребенка. Именно соприкосновение ребенка и войны, олицетворяло основной притчевый конфликт противопоставления добра и зла. Так, в фильмах на военную тематику, где центральным персонажем был герой-ребенок, детские глаза обнажали и свидетельствовали драму войны.

Но не только в фильмах на военную тематику детский взгляд обнажал драматизм взаимоотношений между людьми. Например, в фильме Т. Океева «Лютый» (1973) через историю взаимоотношений маленького мальчика и волчонка показаны сложности отношений в человеческом мире. Главный герой своей «неестественной» чувствительностью и добротой, которая контрастирует с

²⁰⁸ Автобиографическая повесть А. Довженко о собственном детстве.

²⁰⁹ Мальчик смотрит на мир через красное или зеленое стеклышко, изображение изменяется не только в цветовом преломлении, но и становится многократно умноженным, наслоением объектов друг на друга, что создает специфическую пластику внутри кадра. Несколько планов в фильме сняты сверху таким образом, чтобы подчеркнуть тень персонажей, которая становится самостоятельной.

жестокостью взрослого мира, обнажает проблемы, связанные с отношением между людьми. Растущий без родителей, он живет в доме дяди, который своим жестким отношением стремится вырастить из него сильного и независимого мужчину. Однажды мальчик и дядя вместе отправляются в горы и находят логово волчицы с детенышами. Дядя Ахангул убивает всех волчат на глазах плачущего мальчика, но требует, чтобы последнего из волчат убил сам мальчик. Курмаш отказывается это делать, и тогда еще слепого щенка они забирают домой, чтобы вырастить и воспитать как верного пса. Курмаш растит волка – Коксерека, но эти отношения зарождают не те чувства, на которые рассчитывал Ахангул. В мальчике отношения к животному с большей силой проявляет сострадание и любовь, и когда Ахангул в очередной раз хочет расправиться с повзрослевшим и досаждающим ему волком, мальчик выпускает того на волю, а сам убегает прочь из дома. Так происходит метаморфоза: скрываясь в горах, он становится похожим на маленького одичавшего зверя, а обезумевший от горя Ахангул превращается в немощного старика, он больше не похож на того жестокого человека, которого зритель наблюдал на протяжении фильма. В финале происходит и внезапная трансформация ценностей, на которую обратила внимание Толомушова Г.: «Как Ахангул знал Курмаша, так и Курмаш знал Коксерека с самого рождения. Как Курмаш нянчился с крошечным волчонком, а потом и воспитывал его, так и Ахангул постоянно наставлял Курмаша на "путь истинный" сообразно его – ахангуловскому – опыту <...> Результат в обоих случаях получался одинаково обратный ожидаемому: из рук доброго Курмаша выросстал лютый серый волк, а из рук злого – лютого – Ахангула вышел отзывчивый Курмаш <...> Ахангулова правда оказалась кривдой, но осознал он это очень поздно»²¹⁰. Находит мальчика Хасен – беглый каторжанин и забирает ребенка к себе. Наконец, Ахангул разыскивает племянника у Хасена и умоляет его вернуться домой. Но возвращение Курмаша не приносит счастья в дом Ахангула, потому что мальчика искушал внезапно вернувшийся волк – Коксерек. Финал картины обнажает всю

²¹⁰ Толомушова Г. Люди и волки. URL : <https://www.msn.kg/showwin.php?type=newsportal&id=667> (дата обращения 8.05.2018).

проблематику взаимоотношений: Курмаша бинтует Хасен, а Ахангул причитает: *«Я же говорил, волк никогда не станет собакой!»* и упрекает Хасена в том, что тот рассказывал небылицы про доброту мальчику: *«А где ее искать, эту доброту?»*. Но у Хасена есть ответ для Ахангула: *«Зло только злом не одолеешь. Но ты этого не понимаешь и человека с волком путаешь...»*²¹¹. Этот диалог прерывает внезапное появление царских урядников, давно разыскивающих Хасена. Они его увозят, а им вслед теряющий единственную надежду на спасения мальчика, кричит Ахангул: *«За что такого человека уводите? Пожалейте ребенка, его только Хасен может вылечить. Люди вы или звери!»*. Но фигуры всадников удаляются, и их следы замечает снег. Драматургический материал, по которому снят фильм, предполагал столкновение крайностей и дал возможность Б. Мансурову реализовать максимальный конфликт – если волк, должен остаться волком, то и человек должен быть способен быть человеком²¹².

В картине «Белая птица с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко, младший из трех братьев Георгий проявляется как главный персонаж в конце фильма, но к этому времени он уже становится взрослым человеком. На протяжении всего фильма он воплощал классический сказочный сюжет «Было у отца три сына... младший сын был дурак-дураком». Прибывая в своем иллюзорном мире, оставался в стороне от исторических событий, находивших отражение в картине²¹³. Но именно его судьба символизирует центральный образ фильма – птицу аиста, которая хоть и символически, но противостоит злу. Ю. Ильенко обнажает в своем фильме неприглядность истины, он рассказывает историю о людях, живущих где-то в Карпатах, где за десять лет власть меняется четырежды.

²¹¹ Текст из фильма.

²¹² В этой картине персонаж является центральным, однако, в некоторых фильмах герой-ребенок становился центральным персонажем опосредованно, например, в картине «Белая птица с черной отметиной» (1970, Ю. Ильенко).

²¹³ Здесь речь и идет о ситуации на Украине, которую можно выразить цитатой из фильма: отец, на вопрос своего сына коммуниста: *«что это у вас часы все по-разному показывают?»* – отвечает – *«а это что бы время не перепутать, когда власть меняется, одни по-румынски, другие по-польски, третьи по-немецки, четвертые по-московски, а эти по-нашему!»* – текст из фильма.

Чтобы как-то выжить, отец Лесь-звонарь продает своих сыновей-музыкантов панам, а они в свою очередь тоже делают свой выбор, который влияет на их судьбы и судьбу всей семьи. *«Когда тебя сто раз продадут и купят за кусок хлеба, тогда и прозреешь»*²¹⁴, – говорит колдунья маленькому Георгию, который хотел бы знать истину. Он узнает ее только в конце фильма, повзрослев, а зритель на протяжении всей картины будет ощущать назревающий катарсис озарения.

Используя метафоры, аллегории и символы, режиссер фильма показывает драму противостояния в одной семье музыкантов. Младший брат является наблюдателем, а повзрослев, он выбирает своей профессией врачевание. То, что он был свидетелем происходивших событий, дает ему возможность быть «судьей», но он не берет на себя такую роль и не осуждает выбор других людей. В экранном пространстве это становится очевидно из эпизода, когда он, выглядывая в окно больницы, видит маленький оркестр под окнами, который напоминает ему о его семье и погибших братьях. Уровни настоящего и прошлого смыкаются и вот, он уже видит Ивана и Ореста, когда они были вместе и точно также играли на инструментах. Эта метафора придает фильму иной уровень смысла: реальность оказывается более многогранной, чем противопоставленные категории добра и зла, что возводит фильм до библейских историй, апеллируя к «вечным» нравственным началам и универсальным моделям человеческого поведения. Среди всех фильмов особое место занимает человек, только еще обретающий свое «я». В своих качествах непосредственного восприятия мира такой герой, похож на героя-поэта. В последней сцене фильма В. Рубинчика «Венок сонетов» звучат стихи Б. Ахмадулиной, которые наглядно иллюстрируют данное сравнение: *«...Так кончается краткая повесть. Жизнь давно разминулась с войной, но, стараньем детей и поэтов, неизбывных цветов и сонетов на Земле нескончаем венок»*²¹⁵.

²¹⁴ Текст из фильма.

²¹⁵ Ахмадулина Б.А. Пуговица в китайской чашке / Смерть Артема. Сонет шестой. М. : Астрель, Олимп, 2011. С. 278. URL : https://imwerden.de/pdf/akhmadulina_tom3_pugovitsa_v_kitajskoj_chas_hke_2011__ocr.pdf (дата обращения 01.07.2020).

Еще более наглядно можно обнаружить подобную логику в фильме узбекского кинорежиссера А. Хамраева «Человек уходит за птицами» (1975): «Сценарий необычный, яркий, талантливый, написанный ритмизованной прозой; поэтический монолог-исповедь героя чередуется в нем со страстным, печальным, взволнованным авторским словом»²¹⁶.

В этой картине посредством взгляда подростка происходит разделение на возвышенность и приземленность, поэтичность и прозаичность, добро и зло, обозначенное с первой сцены фильма, где главный герой Фарух, восторженный цветением миндаля бежит по улицам спящего кишлака и кричит: *«Люди, проснитесь! Я видел, как в горах расцвел миндаль!»*²¹⁷. Но его восторг встречает непонимание и злобу жителей – четверо заспанных мужчин избивают его.

По сюжету фильма, после смерти своих родителей, вместе со своим единственным другом Фарух отправляется в странствие по свету. На протяжении всего фильма подростки встречаются с жестокостью мира, которую не могут принять. В одной из сцен фильма герои становятся свидетелями выступления бродячих актеров. Перевоплощенные в различных персонажей, актеры создают удивительную завораживающую мистерию, но спектакль и жизнь одного актера, изображающего птицу, прервана смертоносной стрелой, проезжавших мимо охотников. Со смехом они убивают его – для них нет разницы у кого отнять жизнь, у зверя, птицы или человека. Фарух не может смириться с увиденным, он не перестает спрашивать себя – почему мир таков? Ответ на этот вопрос ему дает старик-музыкант в конце фильма, который уже встречался ему в начале картины. Старик тоже видел красоту цветущего миндаля, и это сближает две одинокие возвышенные души. Фарух спрашивает: *«как жить на этой земле, где все ненавидят, грабят, убивают друг друга – почему они все так жестоки?»* – *«Иди за птицами»* – отвечает ему старик. Но Фарух не верит, что это сделает его путь проще и просит: *«Научите меня жить дальше с такими людьми!»*. Старик откладывает музыкальный инструмент и достает меч. Он вновь повторяет стихи,

²¹⁶ Липков А. Судьба поэта // Советский экран №16, 1976. URL : <https://notstar.ru/category/sovetskij-ekran/page/16/> (Дата обращения 21.06.2020).

²¹⁷ Текст из фильма.

звучавшие в начале картины: «*Опять в горах зацвел миндаль...*», но теперь эти стихи звучат как воинственный гимн. Старик призывает юношу к поединку, чтобы научить его быть настоящим мужчиной.

Персонаж этого фильма выстраивает определенную линию²¹⁸, которая прослеживается в поведении героев и развитии сюжетов многих республиканских фильмов: «герой-ребенок» борется с жестокостью, вырастая «поэтом» с обостренным чувством справедливости. Он превращается в «Героя-поэта» или «Героя-философа»²¹⁹. Таким образом, в этот период носителем нравственности становится образ поэта или художника. Для персонажей фильмов с таким типом героя иногда становится характерной внутренняя двойственность человека, отделившегося от одного мира и не ставшего частью другого, что проявляется как остранный²²⁰ художественный взгляд на окружающий мир (например, «Андрей Рублев» А. Тарковского, «Мольба» Т. Абуладзе, «Пирсmani» Г. Шенгелая, «Кто вернется – долюбит» Л. Осыки).

Однако наибольшее количество таких героев характерно для картин «живописно-символического» направления. Героя-поэта в этих фильмах можно осмыслить, с одной стороны, как архетипическую фигуру, символизирующую торжество справедливости, а с другой – как национального героя. Например, фильм «Состязание» приобретает остросюжетный характер за счет того, что главный герой повествования Шукур-бахши оказывается в предельном варианте

²¹⁸ В сценарии Т. Зульф리카рова было сказано, что речь идет о будущем поэте: «Через много лет (иль веков) он стал легендарным острословом, мудрецом и поэтом Востока Мушфики, младшим братом Ходжи Насреддина». А. Хамраев меняет здесь задуманный драматургом финал. По сценарию Мушфики топил Аллаяр-бая. И с этого момента кончалась юность Мушфики, начиналась судьба Мушфики-поэта. Вот ответ, который дает режиссер на вопрос: «Что делает человека поэтом?» Не только дар ощущать красоту мира, жить с душой, открытой боли и радости, но и готовность идти на бой.

²¹⁹ Преображение героя-ребенка в героя-художника определялось поэтикой. Способ существования такого типа героя – это художественная рефлексия, выступающая антитезой фабульному действию. Своим присутствием художник призван оправдать причудливые, прихотливые формы повествования, а их возникновение определяет отражаемый в сюжете процессе распада традиционного коллективного сознания.

²²⁰ Термин В.Б. Шкловского. Ученый связывал метонимию с процессами автоматизации бытия, а метафору с выводом системы из автоматизма.

ситуации *«один против всех»*, когда он противостоит целому сборищу людей, а в его руках вместо оружия музыкальный инструмент.

Немаловажным в фильмах, ориентирующихся на иносказательное повествование, является и проработанность второстепенных персонажей. В фильме «Тризна» именно второстепенные персонажи обнажают суть сложного сюжета, основанного на национальном материале: дервиш, шут, знаток коней и придворный поэт. У каждого из них есть своя позиция и своя ключевая роль предсказателя, будущего развития событий. Все они стараются предостеречь поэта Ахана от его стремления вступить в поединок-скачку. В метафорической форме Дервиш предсказывает грядущее затмение солнца и убийство, которое свершится на тризне, этим он обозначает фатальность событий. Знаток коней помогает Ахану выбрать Кулагера для предстоящей скачки, но поднося поэту чашу с кумысом, говорит о безнадежности борьбы, в которой *«даже если победишь, все равно проиграешь»*²²¹, таким образом, он напоминает Ахану о тщетности борьбы с «ветряными мельницами».

Еще один пример фильмов, которые тоже сотканы из различных судеб персонажей, – это фильм «Древо желаний» (1976) Т. Абуладзе. Всех героев картины нельзя назвать положительными или отрицательными. Они имеют свои идеалы: одни служат возвышенной мечте, другие верят в традиции жизни на земле. Чудак Элиоз, то ловит золотую рыбку, то ищет дерево желаний, а бунтарь Иорами, живущий будущим прогрессом, рассказывает детям о железной дороге и о больших городах, в которые они смогут отправиться, когда вырастут, здесь есть, и бродяжка Фуфала, над которой все смеются из-за ее изношенного платья и вечных рассказов о женихе, который из-за ее отказа выйти замуж покончил собой. Важное место занимает сельский старейшина Цицекоре, который делает все, чтобы сохранить уклад жизни, не менявшийся веками и так далее. Привычная жизнь персонажей меняется с приездом в деревню красавицы Мариты. Такой прекрасной невесте быстро находится богатый жених, но беда заключена в том, что Марита уже любит другого – бедного деревенского парня Гедиа.

²²¹ Текст из фильма.

История, рассказывающая о чистой и сильной любви, втопанной в грязь ханжеством и предрассудками, царившими в горном селе Грузии в начале XX века, несет в себе идею, что доброта не существует без своей противоположности. Т. Абуладзе так комментировал свой фильм: «Чем очевиднее зло, тем бесценнее добро. Если б не существовало уродство, мы бы не знали цену красоты»²²². То, как были раскрыты характеры персонажей в этом фильме, выводит их из круга реальности драмы в притчу, опирающуюся на архетипические образы.

Герой фильмов «живописно-символического» направления – это герой иносказательного повествования, соответственно возникновение в поэтических фильмах героя-художника, героя-поэта, или лирического героя, обусловлено той формой, в которой разворачиваются их сюжеты. «Алавердоба» (1962) Г. Шенгелая, «Состязание» (1963) Б. Мансурова, «Кто вернется – долюбит» (1966) Л. Осыки, «Мольба» (1967) Т. Абуладзе, «Цвет граната» (1969) С. Параджанова, «Пиросмани» (1969) Г. Шенгелая – существование героя во всех этих картинах представляет собой авторскую рефлексию, противопоставленную фабульному действию. Своим присутствием герой-художник не оправдывает, а подтверждает причудливые, необычные, иногда сюрреалистические формы повествования, ориентирующегося на жанр притчи. Однако жанровая форма притчи в ее литературном понимании, представляет героя не как индивидуальный характер, а человеческий тип с определенной жизненной позицией, так возникает еще один парадокс советского поэтического кинематографа, ориентирующегося на жанрово-стилистическую модель кинопритчи. Его герой имеет два облика – внешний, который воспринимается по действию, и внутренний, сформированный различными дополнительными уровнями, например, внутренним монологом. Действие является главным качеством героя, внутренний голос – это облик самого автора.

²²² Абуладзе Т. Интервью о фильме. URL : <https://hram-chg.ru/drevo-zhelaniya/> (дата обращения 8.05.2018).

Известно, что лирическому герою, даже если он не совпадает полностью с авторским «я», сопутствует особая искренность, исповедальность²²³. В герое (притч) важна не его личная неповторимость, его судьба интересна своей типичностью, всеобщностью, что является основной чертой кинопритчи на подобии с универсальностью архетипического персонажа (функции В.Я. Проппа²²⁴): «жанровая картина мира в притче – императивная, поэтому персонаж в акте выбора следует не предначертаниям судьбы, а некоему нравственному закону, который и составляет морализаторскую «премудрость» притчевого назидания»²²⁵. Литературный герой или кинематографический герой – это многоплановые персоналии, и их героизм определяет выражаемая ими в повествовании действенность, то есть роль героя в таких фильмах является сюжетообразующей.

В свою очередь, действующие лица литературной притчи, как правило, не имеют внешних черт и характеров: они перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора, так как речь в притче чаще всего идет о нахождении нравственного ответа к определяющей героев ситуации²²⁶. Именно поэтому в картинах, ориентирующихся в своей форме на жанрово-стилистическую модель кинопритчи, герои воспринимаются как иллюстративно идеальные обобщенные фигуры. В свою очередь конкретика изображения наделяет их определенными качествами, которые становятся аналогом характеров.

В качестве примера приведем фильм Г. Шенгелая «Алавердоба» (1962) и сравним функции героя притчи и лирического героя. Парадоксальным для этого

²²³ Т. Иванова пишет о зарождении притчевого мышления в советском кино на материале фильмов «Вечер накануне Ивана Купала» (1968) Ю. Ильенко и «Мольба» (1968) Т. Абуладзе и делает заключение о том, что в кинематографе, как и в библейских рассказах, притча сохраняет в себе функцию проповеди. (Иванова Т. «"Трудно" – "еще труднее" – "совсем трудно"» // Экран 1969-1970 / сост. С. Черток. М. : Искусство, 1970. С. 90-95.)

²²⁴ См. : Пропп В. Морфология волшебной сказки. СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 256 с.

²²⁵ См. : Тюна В.И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции // Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография. Новос. : РИЦ НГУ, 2014. С. 34-78.

²²⁶ Притча часто существует в форме обращенного к слушателю или читателю вопроса: «как, по-твоему, должен поступить такой-то?» См. : Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1964. С. 21. Т. 6.

фильма является именно наличие лирического героя, который формирует кинопритчу²²⁷.

Автор рассказа (Г. Рчеулишвили), по которому снят фильм, вводит в повествование элементы документальной прозы. Таким же образом поступает и режиссер картины. Но если в рассказе документальность является основной характеристикой жанра, то в фильме хроникально-документальные кадры являются той фактурой, из которой отчетливо вырисовываются универсальные качества главного героя. В одном случае рассказ становится доподлинной передачей автобиографических событий, а в другом – режиссер за счет стилизации под документальное действие «проявляет» иносказательное повествование.

То есть, с одной стороны, на протяжении картины мы наблюдаем как будто бы документальные кадры событий. С другой стороны, закадровый голос главного героя, звучащий поверх изображения, создает другую композиционную целостность²²⁸.

По сюжету фильма, главный герой Гурам – корреспондент. Он едет на религиозный праздник, с одной стороны, для того чтобы написать заметку, а с другой – для того чтобы стать сопричастным к традиционной религиозной мистерии, которая для него самого обладает ценностью. Его ожидания сталкиваются с действительностью, которая резко отличается от идеалистических представлений. На месте религиозного действия он видит торговлю сувенирами и пьянку. Люди, которые, казалось бы, должны быть объединены единым религиозным устремлением, наоборот разобщены и обособлены. Это несоответствие между ожиданиями и реальностью порождает внутренний конфликт героя, который становится основой кульминации фильма, когда главный герой оказывается на куполе храма стремясь объединить внимание присутствующих, пробудить их.

²²⁷ См. подробнее : *Воробьева А.Е.* Лирический герой и его роль в кинопритче («Алавердоба» Георгия Шенгелая) // *Художественная культура.* М. : ГИИ, 2019. № 4 (31). С. 186-203.

²²⁸ Еще один немаловажный аспект – это то, что закадровый голос или внутренний монолог по своей интонации монотонен, но по языку и содержанию – возвышен. Точно также и в рассказе, по которому снят фильм одновременно смешены два качества языка – реализм и поэтичность.

Изобразительно зритель как будто бы смотрит документальные кадры и параллельно становится участником внутреннего поэтического монолога главного героя. Закадровый голос-комментарий не привносит художественные черты показу национального гуляния, напротив он наделяет изображение другим значимым смыслом.

Так, в фильме, главный герой «перевоплощается» в лирического героя, но несмотря на это, остается фигурой-символом, которая свойственная повествованию притч. Это поддержано и изобразительно – Гурам своей внешностью инороден атмосфере праздника. Вся его личность обращена к не бытовому уровню событий, а к бытийному. Таким образом главный герой является выразителем сюжетного действия; именно он ведет повествование картины своим молчаливым наблюдением за происходящим и его мысли превращены в закадровый голос. Когда герой совершает действие, оно становится действием лирического героя, а повествование на основе литературного произведения, являющегося в большей степени документальной прозой, превращается в кинопритчу.

Жанрообразующим фактором повествования становится именно лирический герой, который приобретает черты универсального героя за счет сопоставления с фоном документального изображения. Иными словами, сюжетный конфликт не проявляется в процессе происходящего действия на экране, а создается путем взаимодействия изображения с закадровым комментарием, внутренним монологом главного героя, противоборством интонационной и смысловой окраски голоса героя с изображением праздника, которое теряет эстетичность и приобретает отталкивающие черты.

Фильм «Состязание» является еще одним примером, демонстрирующим тот факт, что эмоционально-оценочная окраска термина «герой», подразумевающая исключительно положительные и идеалистические качества, на экране воплощаются гиперболизированно именно за счет метафоризма повествования. Поэтому Бахши-Шукур в фильме «Состязание» как любой художник, протестующий против войны и насилия, отправляется в Иран безоружным. Его

талант и инструмент – оружие добра. Как и герои вышеперечисленных картин («Мольба» и «Древо желания» Т. Абуладзе, «Каменный крест» Л. Осыки, «Тризна» Б. Мансурова, «Трудная переправа» М. Убукеева, «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили), он идет против устоявшихся традиций или сложившихся обстоятельств, не прибегая к открытому конфликту или бунту. Такие герои противопоставляют злу свою собственную жизнь, свою верность «истине», потому что чувствуют, что традиция (обстоятельства) в стремлении сохранить свою непоколебимость переходит границу «человечности».

Однако среди фильмов многонационального кинематографа нельзя не упомянуть картину, которая как бы выбивается из подобной героики. Это фильм «Выстрел на перевале Караш» (1969), снятый киргизским режиссером Б. Шамшиевым по мотивам произведения М. Ауэзова, в котором нет Героя в классическом определении этого понятия. В картине обнажается чувство безысходности простого человека и бессилия, в котором оказываются люди перед лицом истории. Картина повествует о событиях начала XX века и имеет в своей основе социальный конфликт между эксплуататорами и эксплуатируемыми.

В этом фильме не только бедняк Бахтыгул становится заложником обстоятельств, но и богатей Марза, который в погоне за властью не замечает, как теряет самое главное качество, которое у него было – человечность. Бахтыгул был обманут своим прежним хозяином, и теперь он идет на службу к Марзе как к более добропорядочному, но сам, того не ведая, становится заложником вражды между двумя богачами. Однако и Марза еще не знает, что деньги и власть не могут стать залогом успеха и бессмертия. В начале фильма Марзе предлагают построить свинцовый рудник в местах древних захоронений его предков; он наотрез отказывается, потому что это противоречит его ценностям, но ближе к концу фильма теряет свои принципы, стремясь достичь большей власти, и предает сам себя. Продать землю под свинцовый рудник – это доказать свою верность и любовь «короне», а значит выиграть на предстоящих выборах. Он отдает земли, но это не приводит его к желаемым результатам, наоборот, он теряет все. Драма

картины заключается в том, что и бедняк, и богач одинаково становятся заложниками обстоятельств, которые сильнее их самих.

Казалось бы, в фильме есть главный герой – Бахтыгул, глазами которого мы наблюдаем за повествованием. Через этого героя мы и пытаемся понять перипетии сюжета и расставить акценты, разделив персонажей на «хороших» и «плохих», но в сюжете картины этими качествами никто не наделен. Так фильм становится фильмом без главного Героя, а повествует о таких понятиях как история, судьба, где одной из главных становится притчевая мораль: что «не суди других, и не судим будешь...».

Бахтыгул выступает тем персонажем, которого «рок» наделяет тяжелой волей вершить правосудие, но это правосудие само по себе преступление. Вопросы верности и предательства, трусости и героизма, ненависти и любви раскрыты в картине через обстоятельства, когда человек попадает «под молот истории»²²⁹. В такой переломный момент тяжело сохранить человеческие ценности, тем более тогда, когда события сталкивают лбами друг с другом родственников и земляков. В картине есть несколько метафоричных сцен: Бахтыгул, убегая от погони, бросает своего коня на гибель, спрыгивая на нем в горную реку, но сам цепляется за камни, а коня уносит течение, чтобы отвлечь внимание преследователей. Он плачет и не может простить себе этот поступок. Символично и то, что за оружием, из которого Бахтыгул убьет Марзу, приходит к русскому крестьянину Федору. Так Бахтыгул становится традиционалистом, который нарушает традиции, а единственным смыслом его жизни становится отмщение²³⁰. Вопрос: могут ли жить по «царскому закону» люди, которые из поколения в поколение привыкли проливать «кровь за кровь» становится сюжетообразующим. И как человек будет жить, принимая земное

²²⁹ Исторический контекст этого фильма таков, что царская власть вторгается в национальный уклад. Показаны социальные отношения того времени (процесс колонизации Средней Азии и Казахстана).

²³⁰ В фильме, с одной стороны, отражена критика царской власти, а с другой конфликт, о котором он повествует глубже – речь идет о том, как Русская власть стала укореняться в маленьких обществах за счет местных авторитетов, и там, где главенствовало традиционное, стало навязываться национальное.

несовершенство, не стремясь что-то изменить? Этот вопрос является основополагающим для каждого из героев фильмов Т. Абуладзе.

Например, в фильме «Мольба» (1967) Т. Абуладзе два сюжета, снятых по мотивам поэм Важа Пшавелы – классика грузинской литературы, о кровной мести вложены в третью историю – духовного поиска поэта Хвтисии. Первые две истории повествуют о традициях общества, которым с верой следовал главный герой – хевсур Алуда. Но, вступив в бой с иноверцем, он ощутил глубокое чувство единства всего в этом мире, увидел врага своего таким же, как он сам человеком – храбро сражающимся за свою жизнь, за свои традиции. Не смог победитель отсечь ему кисть руки, как следовало по традиции. Этим нарушил обычай и был осужден общиной. Тщетны его попытки призвать задуматься о глубинном смысле порядков и вражде, которая лежит в их основе. Так же был предан вековым обычаям кистин Джоккола, из второй истории фильма, приютивший в доме охотника-хевсура. Следуя традициям гостеприимства – «*к кому, приходит гость – к тому приходит благодать*», принял с почестями он в своем доме Человека. Но соседи узнали в госте врага и прокляли Джокколу, который защищал своего гостя.

Оба героя, следуя своей внутренней убежденности в том, как правильно поступить, выбирают общечеловеческие ценности. Также поступает и главная героиня фильма «Древо желания» Марита, которая следует зову своего сердца. Она верна своей искренней любви. Т. Абуладзе комментировал судьбу героини: «Да, жизнь Голгофа, но стоит взойти на Голгофу, если там ты найдешь плод древа желания»²³¹. Через честность по отношению к своим чувствам, все эти персонажи становятся Героями, которые призваны указать путь другим.

Можно сказать, что герои – это олицетворение обширного философского замысла: иногда, они являются персонажами-функциями (по В.Я. Проппу), как например в фильмах «Мольба» и «Древо желания» Т. Абуладзе, «Состязание» и «Тризна» Б. Мансурова, «Каменный крест», «Входящая в море» и «Кто вернется – долубит» Л. Осыки, «Трудная переправа» М. Убукеева, «Цвет граната» С.

²³¹ Абуладзе Т. Интервью. URL : <https://hram-chg.ru/drevo-zhelaniya/> (дата обращения 8.05.2018).

Параджанова, или напротив – личностями с ярко выраженным характером: «Первый учитель» А. Кончаловского, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили, «Алавердоба» Г. Шенгелая, «Человек уходит за птицами» А. Хамраева.

Иногда герой в фильме становится лишь фигурой, которая оттеняет первостепенную роль фатальных обстоятельств или гиперболизирует эти фатальные обстоятельства («Выстрел на перевале Караш» Б. Шамшиева, «Лютый» Т. Океева, «Родник для жаждущих» и «Вечер накануне Ивана купала» Ю. Ильенко).

Иногда роль героя, как собирательного образа усиливается преднамеренным лишением режиссером персонажей сложных или противоречивых характеристик, выявлением одной доминирующей черты, во внешности или характере. Это может воплощаться в несущих дополнительную смысловую нагрузку именах действующих лиц, имеющих символическое значение. В этом случае в подобных фильмах находит свое отражение теория «функций персонажа» В.Я. Проппа.

ГЛАВА 3. ПЛАСТИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ФИЛЬМОВ «ЖИВОПИСНО-СИМВОЛИЧЕСКОГО» НАПРАВЛЕНИЯ

3.1. Художественное время и пространство в поэтических фильмах «живописно-символического» направления

Термин «хронотоп», введенный М.М. Бахтиным²³² при анализе литературных произведений, может быть применен к категории времени и пространства в кино. Хронотоп кинематографического произведения связан с историческим и социальным контекстом своего времени. На экране пространство и время воплощаются в преувеличенном виде и приобретают множественность значений. Понятие «хронотоп» применительно к экранному искусству, по мнению В.Ф. Познина, предполагает «сложное взаимодействие темпоральных и пространственных характеристик <...> в экранном хронотопе пространство и время могут быть представлены не только как нечто единое»²³³. Автор подчеркивает, что доминирующая роль в создании художественного образа фильма может принадлежать одной из этих категорий, доминирование которой зависит от эстетических пристрастий режиссера²³⁴. Например, в фильмах «живописно-символического» направления кадр-план превращается в самостоятельную картину. Особая «живопись» – когда каждый такой кадр почти сравним с фрагментом холста или полноценным художественным произведением

²³² *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234-407. Что означает в дословном переводе «времяпространство» См.: *Познин В.Ф.* Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. 2021.

²³³ *Познин В.Ф.* Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник СПбГУ. № 1. Т. 9. СПб., 2019. С. 93-109.

²³⁴ В поэтическом кино использование метафоры, аллегии и символа в произведениях, ориентирующихся на жанрово-стилистическую модель кинопритчи, получают возможность синтезироваться и раскрываться во взаимодействии различных киновидов. В свою очередь, символ всегда связан с категорией времени, а кинематографическое время живет по своей внутренней логике (но во взаимоотношениях с контекстом своего исторического времени).

изобразительного искусства. В композиции пространство кадр как будто замирает (понятие «остановленное пространство»²³⁵).

В фильмах исследуемого направления кадры-планы имеют, как правило, общую черту: статичность и большую протяженность во времени, так как из-за временного ограничения кадра зрителю не всегда удастся воспринять все детали или прочесть символ, заложенный в кадр. Режиссеры специально стремились удлинить тот или иной кадр, создавая тем самым субъективное ощущение замедления времени. «Затянутость» кадра позволяла зрителю погрузиться в иллюзорное кинематографическое пространство рассказываемой истории.

В.Ф. Познин подчеркивает, что термин «хронотоп» оказывает наиболее подходящим для анализа фильмов со сложной темпоральной структурой несмотря на то, что: «...в экранном произведении, в отличие от литературного текста, пространство и время далеко не всегда представляют собой нерасторжимый континуум и, мало того, одно конкретное время-пространство может перетекать в другое таким образом, что зритель не сразу замечает момент этой трансформации»²³⁶.

Время, которое расходится с реальным, является характерным для кинопритчи, в частности, длинная экспозиция может являться некой характерной чертой.

Трансформация реальности в неожиданные, характерные для повествования притчи образы потребовали от кинематографа освоения особенного языка, символики, подхода к материалу и фактуре. Условность пространства и времени в подобных поэтических картинах может создаваться разными способами. Например, в фильме «Родник для жаждущих» (1965) Ю. Ильенко старик живет воспоминаниями, которые вспышками врываются в повествование фильма,

²³⁵ См.: *Савельева В.В.* Художественный текст и художественный мир: соотнесенность и организация. автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08. Алматы, 2002. 48 с.; *Темирболат А.Б.* Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // *Филологические науки в России и за рубежом: материалы межд. науч. конф.* СПб. : Реноме, 2012. С. 6-9. URL : <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/> (дата обращения: 06.02.2022).

²³⁶ *Познин В.Ф.* Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. С. 299.

разламывая его, создавая сюжетные ответвления: о том, как его близкие покинули родной дом, о смерти сына, о войне, которая коснулась каждого в их селе. В фильме смешивается индивидуальное прошлое, становясь неотделимым от исторического. Часто в таком случае связующим звеном между кадрами из разного пространственно-временного континуума служит какая-то деталь, на которой акцентируется внимание зрителя. Многократным повторением одного и того же кадра обозначается навязчивость и непреодолимость мыслей главного героя о прошедшей жизни. Можно провести параллель с текстом литературной притчи, для которого характерен стилистический прием повтора: «В канонических притчах повтор выступает как одна из имитирующих протослово черт, в чем состоит его аллюзивная функция»²³⁷, а одной из основных функций повтора является его ритмообразующая функция.

Ю. Ильенко в одном интервью²³⁸, рассказывая о своем режиссерском опыте, отмечает значимость проблемы восприятия кадра. Он рассказывает об авторском методе, которому свойственно сознательное перегружение кадра образной информацией, способствующей тому, что зритель не успевает воспринять все визуальное пространство кадра. Сознательное информационное перенасыщение обусловлено стремлением автора наделять кадр всей полнотой жизни, чтобы оставить яркий отпечаток в сознании зрителя²³⁹. При этом постановщики старались основную тему кадра выразить как можно более остро. По словам режиссера, кадр имеет три времени жизни: время эмоциональной жизни кадра, время рационального осмысления, и особенное третье – когда: «...режиссер не дрогнет и будет держать кадр на экране – даст ему полностью умереть <...> пройдет время и кадр воскреснет и родится заново, но уже в новом монументальном звучании. Время исчезнет совсем, начнется временная жизнь

²³⁷ *Ильина М.Е.* Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII-XX веков): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. 1984. 190 с.

²³⁸ *Фомин В.И.* Пересечение параллельных // Ю. Ильенко. Преодоление. М. : Искусство, 1976. С. 95.

²³⁹ Данный принцип мог распространяться на все компоненты фильма.

кадра-символа. Наступит самое великое и самое интересное время жизни кадра – время мифа»²⁴⁰.

В качестве конкретного примера такого времени можно привести свадебный прощальный танец главных героев Ореста и Даны в фильме «Белая птица с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко. Пластический и метафорический образ танца, возникающий в начале фильма и совпадающий музыкально, движениями и стилистикой с танцем в конце, могут быть сопоставлены друг другу как композиционный повтор. Однако во второй раз танец предстает зрителю совершенно иным по своему напряжению. Если в первый раз танец Ореста и Даны был прерван сообщением о начале войны, то во второй раз – герои сами не могут его дотанцевать до конца. Слишком драматичными были события прожитого времени, пролегающего между двумя этими танцами. Герои замирают, прижавшись, друг к другу, а камера продолжает движение, что усиливает ощущение вечности, в которой находится этот момент. Такие вариативные повторы в поэтическом кинематографе – характерная черта композиционного осмысления времени в фильме. Удлинение протяженности кадра-плана соответствовало свободе восприятия и становились средством достижения многозначности изображения²⁴¹.

Также можно отметить способ работы со временем²⁴², охватывающем взросление героя или его жизнь целиком, что может быть выраженным фактически или метафорически²⁴³. В некоторых фильмах эти возрастные изменения растянуты во времени, ребенок-герой к концу фильма – уже взрослый («Белая птица с черной отметиной» (1970) Ю. Ильенко; «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1963, Т Абуладзе) А. Хамраева «Человек уходит за птицами» (1975). Или же взросление изображено как процесс «возмужания»: «Небо нашего

²⁴⁰ Фомин В.И. Пересечение параллельных // Ю. Ильенко. Преодоление. М.: Искусство, 1976. С. 95.

²⁴¹ Динамичное ускорение или, наоборот, замедление времени (сбой темпоритма) это способы передавать субъективное ощущение времени через героя.

²⁴² Или способ хронотопа.

²⁴³ Стоит упомянуть фильм Г. Маляна (1967) «Треугольник», в котором повествование ведут воспоминания главного героя – рассказчика, вспоминающего свое детство.

детства» (1966, Т. Океев), «Треугольник» (1967, Г. Малян), «Лютый» (1973, Т. Океев).

Например, главный герой фильма «Мир входящему» проходит путь взросления, встречая на нем множество сложностей и препятствий. Сражаясь за рождение новой жизни, юноша становится мужчиной. Это не что иное, как мифологический сюжет становления героя. Война в фильме заканчивается, ознаменованная рождением младенца в новом, возродившемся мире. Таким образом, в картине находит отражение идея рождения нового времени, и она тоже становится символом. По словам В. Кардина, в этом фильме: «в событиях одних суток сконцентрированы духовно-интеллектуальные изменения, на иные из которых потребовались бы многие годы»²⁴⁴. Именно в подобной сжатости повествования, вмещающей в себя множество событий фактических, и символических метаморфоз находит отражение специфическое время кинопритчи (моментальное, бытовое и вечное, мифологическое).

Например, в фильме «Венок сонетов» зритель проживает мифологическое время, которое только условно соотносится со временем реальным. При помощи поэтического иносказания В. Рубинчик повествует о драматическом событии. В фильме же «Мир входящему» (реж. А. Алов, В. Наумов) драматизм смягчен присутствием комедийных элементов, смешанных с мифологичностью сюжета, которые, несмотря на включенную в структуру фильма хронику, работают на общую условность картины.

В фильме-комедии Т. Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион»²⁴⁵ показана жизнь грузинского села глазами подростка Зурико, который является здесь лирическим героем. На протяжении фильма мальчик взрослеет, и на фоне его переживаний изменяются жизни и других персонажей – бабушки и двух семейных друзей Илико и Иллариона²⁴⁶. Несмотря на то, что в фильме действие

²⁴⁴ Кардин В. Люди и символы // Искусство кино. №10, 1961. С. 60-61.

²⁴⁵ По одноименной повести грузинского прозаика Н. Думбадзе.

²⁴⁶ Этот фильм представляет собой пример жанровой синтетичности: его стиль (некоторые сцены сняты в стили лубка), в совокупности со смыслом (чувство долга, взаимной ответственности) отражает национальный характер. Вся его эклектичная форма, прежде всего, выражена в контексте времени Великой Отечественной Войны.

происходит в далеком от фронта селе, где показана драматическая жизнь тыла, тема войны в картине является фундаментальной. Она оттеняет легкое, юмористическое повествование, наделяя его особым смыслом. Буднично начинается сцена проводов на войну. Сельский оркестр провожает молодых ребят на пыльной дороге. Грузовик трогается, и музыканты бросают свои инструменты и бегут вслед за ним, еще несколько мгновений эта сцена длится, затем все замирает. Формируется мизансцена, в которой под прямыми лучами солнца в хаотичном порядке выстраивается композиция из замерших в черных одеждах женщин. Камера панорамирует, выхватывая скорбные лица стоящих, брошенные на дороге инструменты, разлетающиеся страницы нот. За кадром звучит песня «Священная война»²⁴⁷. В немой мизансцене время растягивается и обретает символический уровень. Динамика монтажа уступает место статике, которая разрушает комедийное движение сюжета фильма. Именно за счет специфической работы со временем в этом фильме совершенно по-особому говорится о трагическом.

Параллель можно провести со сценой встречи с войны в фильме «Материнское поле» (1967) Г. Базарова. В отдаленное село прилетает весть о том, что солдаты возвращаются с фронта. Все жители бегут их встречать. Долгий проход людей, спешащих навстречу, нагнетает драматизм сцены. Среди толпы бежит и ждущая своего мужа молодая женщина – Алиман, невестка главной героини Толгоной. Все сбегается к дороге и видят, что возвращается только один единственный солдат. Параллельно монтируются молчаливые, оцепеневшие лица людей и фигура приближающегося солдата. Затем оцепенение проходит, и люди бросаются обнимать вернувшегося. Через толпу бежит Алиман, она бросается на грудь Аширалы и кричит: *«Где мой Касым? Где мой муж? Когда он вернется?»*. Следующая сцена – это повторение предыдущей, но уже в осмыслении монолога главной героини Толгоной. Сверхкрупный план ее лица на экране скадрирован так, что мы не видим лица целиком. За кадром звучит монолог: *«О, победа, мы так долго тебя ждали. Мы истосковались, ожидая тебя. Здравствуй победа!»*

²⁴⁷ Музыка А. Александрова, слова В. Лебедева-Кумача.

Благословляю тебя...». На экране вновь возникает единственная фигура вернувшегося солдата и снова предыдущий эпизод, но с искаженной контрастностью и увеличенной зернистостью, лишенный естественного звука – снова Алиман бежит сквозь толпу и бросается на грудь Аширалы – «...*Прости, наши слезы. Прости мою невестку Алиман...*»²⁴⁸ – продолжает монолог закадровый голос. Так передается ощущение толпы изнутри, за счет выведения на первый план внутреннего монолога, а весь фильм представляет собой исповедальное повествование – обращение к земле, к хлебу, к войне, к времени, к самой жизни. Расхождение звукового сопровождения с изображением, сверхкрупные планы лица главной героини в сочетании с ее монологами создают монументальность времени в этом фильме. Камера фиксирует сцену глазами героини, крупные планы, многократное повторение одних и тех же кадров, повторы переходов. Звук расходится с изображением.

Параболичность, свойственная построению притчи, также может обладать способностью варьировать художественное время.

Как уже было сказано, сюжетная ситуация в притчевом повествовании может быть вполне обыденной, но способ ее развертывания будет необычным, парадоксальным: двигаясь в сторону нарастания от изначально заданной точки до финала. Таким образом, парадокс является одним из ключевых признаков кинопритчи, а «параболичность» – способом развертывания парадоксальности. Финалом подобного построения сюжета, как правило, является некое моральное утверждение, приведение к точке максимально насыщенного философского обобщения. Именно благодаря параболе²⁴⁹, как в литературе, так и в кинематографе, достигается «нравственно-воспитательный» притчевый эффект.

Параболическая форма развертывания сюжета не прямолинейна. «Разговор» начинается с предмета, далекого (или частного) от его действительного замысла и возвращается к нему в конце, но снова удаляясь от главного. Главное скрыто в середине, когда происходит обращение к совсем, казалось бы, другому объекту.

²⁴⁸ Текст из фильма.

²⁴⁹ См. : Кузнецов М. Притча, Парабола, Фильм // Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. М. : ВНИИК, 1982. 117 с.

Параболичность может проявляться по-разному, например, возможностью замкнуть в единое целое разные времена (прошлое и настоящее), позволяя увидеть многозначность в конкретной, иногда обыденной ситуации.

Например, фильм Т. Абуладзе (1973) «Ожерелье для моей любимой» построен на простой завязке: в Дагестане есть обычай сватовства – после того, как брошена папаха в окно приглянувшейся девушки, юноша должен принести для будущей невесты необычный подарок. Главный герой Бахадур, посватавшись к Серминаз, отправляется в путь, чтобы отыскать такой дар, который мог бы затмить подарки двух других претендентов. Так начинаются приключения главного героя, который перемещается с места на место (из эпизода в эпизод) «сказочным», нелогичным образом (по сюжету герой просто оказывается в тех или иных местах, без какой-либо логики передвижения), зритель просто воспринимает это как естественное развитие сюжета. То и дело возникают и другие персонажи, и их появление тоже не имеет логичного объяснения: хитрец, который выманивает деньги; влюбленный акробат; ревнивый муж, пройдоха-строитель. В ауле, где работают женщины-гончары, одна из мастериц захотела женить на себе Бахадура, только бегством смог он спастись от этой участи.

Пройдя множество дорог, в дар Серминаз главный герой принес «ожерелье» всех случившихся с ним историй и тогда, когда они сплетаются в «дар повествования», необъяснимость их последовательностей становится закономерной. Динамичный ритм монтажа фильма дает ощущение того, что зритель смотрит сразу множество историй-притч.

В повествовании, основанном на параболическом способе развертывания сюжета, практически отсутствует его разветвленность. В некоторых случаях подобная однонаправленность создается моделированием основной ситуации за счет ограниченности линий поведения персонажей. То есть персонаж логически приходит к парадоксальной развязке.

Так особый способ развертывания сюжета и иносказательные образы работают на основной замысел фильмов использующих в своей основе фольклорные и мифологические образы.

3.1.1. Композиционное построение изображения

Авторы фильмов «живописно-символического» направления стремились на протяжении картины рассказать историю, охватывающую целую жизнь героя. Иногда такая сюжетная линия становилась образом исторического события в жизни целого народа. Эту непростую задачу решали за счет сжатия временной протяженности, которую формировала экспериментальная работа режиссера, художника-постановщика и оператора, создающих или динамическую композицию, о которой мы уже говорили, или статичную.

Таким образом, другим полюсом работы с подобными кадрами, наравне с экспериментальными находками особой динамики движения, у операторов указанного периода (Ю. Ильенко, С. Шахбазяна, М. Беликова, А. Антипенко), можно отметить и противоположную – когда изображение в кадре становится статичным. В данном случае, как отмечает И.В. Евтеева, происходит взаимосвязывание частей не по принципу причинности, а по принципу подобия и контраста, что и обуславливает уместность употребления термина «кадр-картина»: «Кадр-картина не только в целом являл символ, как образ-символ немом монтажного кино, но и сам состоял из символов (цветового, обрядового, песенного, словесного, танцевального и многих других), которые в свою очередь делились на еще более мелкие. Такой кадр позволял себя рассмотреть не торопясь. При этом не ставилась цель включить его в цепь событий, которые в результате такого пристального внимания приобретали особую значимость»²⁵⁰.

Например, в фильме «Мольба» камера фиксирует такие статичные мизансцены, почти лишенные внутрикадрового движения (его создает постоянно меняющаяся изобразительная композиция). Сочетание различных элементов пространства, проработка фактур сравнимы с живописным полотном (графика и гравюра, в данном случае). В фильме «Состязание», на композицию кадра оказало

²⁵⁰ Евтеева И.В. О взаимодействии киновидов. СПб. : РИИИ, 2011. С.57.

влияние орнаментальное построение восточной миниатюры. Еще один яркий пример фильма, находящегося под влиянием подобной эстетики, это картина «Цвет граната». Здесь орнаментальность сюжета является и смысловой и композиционной составляющей, так как изображение основывается на живописной культурной традиции персидской миниатюры. Говоря об орнаментальности, немаловажно отметить роль иконического знака в формировании фильмов «живописно-символического» направления, где кадр, уподобляющийся картине, воспринимается как воплощение символа в композиции произведения и в монтаже. Такой кадр-картина содержит в себе еще несколько смысловых уровней, то есть является символом (цветового, обрядового, песенного, словесного, танцевального и др.).

По такому принципу построения фильмов через использование «кадров-картин» снят фильм С. Параджанова «Цвет граната». В картине практически отсутствует речевой компонент в привычном для зрителя синхронном воспроизведении. В форме пластических миниатюр режиссер воспроизводит духовный мир и судьбу армянского поэта Саят-Новы. О его биографии нет доподлинных сведений, поэтому режиссер был волен додумать судьбу поэта.

Фильм «Цвет граната» является не конкретной историей жизни поэта, а символом его жизни, как сложно сотканный ковер²⁵¹, который фигурирует во многих сценах фильма. Можно сказать, что ковер символизирует саму ткань жизни, а рисунок, состоящий из множества затейливо переплетенных разноцветных нитей, – судьбу поэта. Одна из нитей – его сновидение, в котором купол парит в воздухе и никак не может обрести свой храм, как и сам герой мечется и не может определить свое место в мире. Вот еще одна нить – это его уход в монастырь. А вот эта нить – юность поэта, а эта – его старость. В «ковре» сюжета есть и нить любви, и нить смерти. Так выражено сопоставление вещей, объектов предметов, цветов и форм в определенную визуально-смысловую систему, что могло находить отражение в вариативности сочетания цветов,

²⁵¹ Искусство ткачества ковра на востоке несет символику и образ мира. См. : *Яцышина М.В.* Проникаясь духом ковра. URL : <http://www.delphis.ru/journal/article/pronikayas-dukhom-kovra> (дата обращения 8.05.2021).

объектов, одежд персонажей. Как пишет Ю.М. Лотман: «В символе всегда есть что-то архаическое. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Ступение символов здесь обычно особенно заметно. Такое восприятие символов не случайно: стержневая группа их действительно имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе, когда определенные (и, как правило, элементарные в начертательном отношении) знаки представляли собой свернутые мнемонические программы текстов и сюжетов, хранившихся в устной памяти коллектива. Способность сохранять в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты сохранилась за символами <...> символ, представляя собой законченный текст, может не включаться в какой-либо синтагматический ряд, а если и включается в него, то сохраняет при этом смысловую и структурную самостоятельность. Он легко вычленяется из семиотического окружения и столь же легко входит в новое текстовое окружение. С этим связана его существенная черта: символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее»²⁵². То есть символ подвержен минимальным изменениям во времени и может быть включен в любую систему. С одной стороны, в «кадрах-картинах» изображены конкретные объекты: гранаты, кинжалы, свечи, петухи, книги, страницы, ковры. Они многократно повторяются и эти повторы с каждым разом как бы усиливают смысл их встроенности в кадр, а кадров в сюжет. Деталь начинает главенствовать, и зритель привыкает к тому, что она является самостоятельным символом основанном на иконическом изображении. С другой стороны, эти детали являются теми «абсолютными» символами («символы, имеющие архаическую природу»), о которых говорит Ю.М. Лотман.

Такая подчеркнутая геометрическая композиция кадров, симметрично расположенных в них объектов, ритмически выверенных и просчитанных движений, как персонажей, так и камеры, – все это является стилистикой и

²⁵² Лотман Ю.М. Символ в системе культуры : избранные статьи. Таллинн, 1992. С. 191-199. Т. 1.

манерой изложения, выбранной автором и формирующей целостное ни на что не похожее произведение о жизни поэта. Эта история одновременно о жизни поэта Саят-Новы и архетип жизни Поэта.

Иллюзия реальности условного экранного пространства создается благодаря общему изобразительному и звуковому контексту, в результате чего зритель психологически воспринимает сочетание планов разной крупности как единую, развертывающуюся на его глазах картину, и устанавливает для себя причинно-следственные связи, прочитывает сложные хитросплетения сюжета.

Сложность построения фильма «Цвет граната» заключалась в том, что понимание кадров-картин фильма, построенных по законам живописного полотна, лежала в их фрагментарном восприятии, то есть внутри композиции каждого в отдельности. Однако именно цельность их последовательностей рождала инаковость этого фильма.

«Кадры-картины» как будто бы застывшие во времени: статичные положения поэта (композиционно выстроенные позы) в пространстве кадра и динамичное по своему символическому наполнению окружение – такое соотношение оперировало к интуитивному восприятию фильма, символика которого перенасыщена и требовала интеллектуального прочтения, основанного на широком понимании различных традиционных и культурных особенностей.

Обновления киноязыка, дошедшие до апофеоза в этом фильме, подпитывались, в том числе и идеей внутрикадрового монтажа²⁵³, следуя которой целостное действие происходило внутри кадра и не требовало дополнительных средств. Это создает ощущение непрерывности наблюдения за происходящим, как будто бы оно запечатлено таким, каким является в этом фильме. Безусловно, подобное фильму Параджанова повествование использовалось и другими режиссерами для того, чтобы незаметно для самого зрителя вывести его к поэтическому обобщению или вневременному мифу.

В случае фильмов «живописно-символического» направления закономерным будет и то, что стилистику мог диктовать сам материал.

²⁵³ См. : *Базен А.* Что такое кино?: сборник статей. М. : Искусство, 1972. 384 с.

В данном контексте помимо фильма «Цвет граната» следует упомянуть фильм «Пиросмани»²⁵⁴ Г. Шенгелая. Эта картина также посвящена жизнеописанию, но не поэта, а художника. И хотя она не столь сложно структурирована, как фильм С. Параджанова, однако также обладает индивидуальной стилистикой живописной статики.

Визуально картина выдержана в художественном стиле минимализма. Кадры построены как картины самого художника, о котором рассказывает фильм. На этом примере мы обнаруживаем, как само творчество героя, чью биографию раскрывает картина, влияет на избранную стилистику ее воплощения. Режиссер показывает колоритный мир, пропущенный через призму взгляда самобытного художника Нико Пиросмани. Именно поэтому изображение фильма пластически стилизовано, например, большинство сцен происходит на фоне какой-либо картины главного героя.

Именно это создает специфический эффект, когда картина оказывается как бы вложенной внутрь другой картины, что порождает дополнительный смысл. Также значимую роль играет в фильме свет или образ света, включенный в повествование. В одном эпизоде приезжие художники, заинтересовавшиеся творчеством Пиросмани, просят показать его картины. Их приводят в темное помещение, и, подводя к стенам, освещают их светом лампы. Тогда из черного пространства свет выхватывает полотна картин, которые так хотели увидеть гости. Свет как бы вырывает их из темноты, что символизирует их сокрытую ценность. Картины Пиросмани приравниваются к сокровищу, которое теперь открыто и посторонним взглядам.

Фильм «Пиросмани» сделан не в традиционной биографической форме. В нем нет классической для такого типа повествований предыстории о том, как художник становился художником. В фильме главный герой Пиросманишвилли – маляр и он рисовал всегда, из этой исходной точки вырастает повествование о жизни талантливого человека, о его быте, поступках и событиях, но главным и ключевым моментом в этом фильме выступает сама его изобразительность,

²⁵⁴ Автор сценария Э. Ахвледиане.

тяготеющая к интерактивной персональной выставке художника. Такой метод соответствует задаче показать колоритный мир старого Тбилиси через призму художественного видения Пиросмани, поэтому реальность оказывается ритмически и пластически стилизованной, условной (ключевая роль иконической составляющей).

Немаловажно отметить, что детали в фильмах этого «живописно-символического» направления работают как самостоятельное художественное средство, характеризующее условную реальность, в которой происходит действие. Они включены в сюжет как символические предметы и объекты пространства и в какой-то степени берут на себя повествовательные и монтажные свойства. Без подобного рода функций детали, «экранная речь» фильмов этого направления не могла бы быть доступной для восприятия зрителей.

Например, в фильме С. Параджанова «Тени забытых предков» содержится множество метафорических аспектов²⁵⁵, а вещь-деталь, как визуальный элемент сложнейшей драматургической мозаики, построенной на гиперболе, выражается в красочных национальных одеяниях, причудливых масках, узорах вышивках и декорациях (камера в фильме внимательно исследует фактуру пространства: дерева, воду и др.).

Особое смысловое значение предметов и объектов выявляет выверенная мизансцена, где имеет значение расположение персонажей по отношению друг к другу, их соотношение в пространстве кадра, пластические взаимоотношения в пределах композиции (часто они были похожи на пантомимы). Так проявился контраст предметных сопоставлений. Например, в фильме «Цвет граната» за счет подобной работы создается пространство воспроизводящее художественное сознание главного героя – Поэта, превращая всю картину в символический образ его творчества.

Таким образом, выразительность мизансцены определяется цельностью всей цепи событий, в пределах которой существует тот или иной эпизод этого

²⁵⁵ Этот фильм своеобразное стилистическое продолжение картины-легенды «Звенигора» А. Довженко.

фильма. В свою очередь киноязык возводит отдельное явление, изображенное на экране, на уровень обобщающей идеи. Каждый персонаж, даже выделенный крупным планом, всегда предполагает его определенное положение в пространстве и другие характеристики. Выразительность кадров, прежде всего кадров-картин создается именно с помощью их композиции, различной крупности планов, временной долготы внутри фильма и безусловно цветовых и светотональных характеристик.

3.1.2. Цветовое и светотональное решение фильмов

В период развитого арсенала художественных средств смещение доминанты к какому-либо полюсу выразительности становилось осознанным авторским ходом. Авторы расширяли художественные возможности кинематографической условности как диапазона выразительных средств, методов и форм художественного обобщения.

Иносказательный смысл мог выявляться средствами цветовой или пластической характеристики предмета, его специфической изоляцией в пространстве, внутрикадровой композицией со смещенными пропорциями перспективы – т.е. способами характерными для изобразительного искусства: «живописными» или «графическими».

Говоря об изобразительном решении фильмов «живописно-символического» направления, мы отмечали его ведущую роль, тяготение изображения к предельной содержательности, когда в рамках одного кадра-плана оно уподобляется целостному самодостаточному полотну. Символичность цветовой драматургии, театральность и декоративность среды обитания персонажей являлись не только еще одним условием (средством) кинофольклоризации, необходимым для адаптации фольклора к экрану, но и брали на себя сюжетообразующую роль в большинстве фильмов.

Можно сказать, что цветовое решение фильма берет на себя роль метафорического контекста предметной образности, когда целостное колористическое решение, сочетание контрастов и полутонов выражает авторское высказывание. Режиссеры, свободно экспериментировавшие с драматургией цвета, стремились тем самым уйти от последовательного проведения системы лейтмотивов, за которой закреплялась определенная колористика. В таком случае на цвет возлагались задачи эмоционального звучания, интонирования в каждом отдельном эпизоде или кадре-плане.

Например, в фильме «Тризна» фольклорное начало присутствует не только на уровне сюжетного действия или особых характеристик персонажей, но и обнаруживает высокий эпический стиль, переданный через изобразительное решение. Режиссер задумал смелый цветовой эксперимент, основанный на приеме «разложения цвета», позволяющий переходить от кадров реалистического цветового решения к монохромному изображению, передающему экспрессию и накал в кульминационных фрагментах фильма. Для Б. Мансурова были свойственны поиски особого цветового решения и в его ранних работах. В одном интервью он говорил о том, что цветовая эстетика, ориентированная только на естественную окраску, неизбежно ведет к «натурализму и пестроте». Также он отмечал, что ему как режиссеру всегда хотелось уйти от сложившихся концепций цветового фильма, подчеркивая, что эти представления не всегда точны, например, привычный для трагедии черный цвет, не соответствует восприятию скорби и печали на Востоке, где характерным является белый или голубой: «Цвет трагедии может быть каким угодно <...> если режиссер с помощью повторов сможет закрепить в зрительской памяти эмоциональный след первого появления (этого цвета – комментарий *Анна Зосич*)»²⁵⁶.

Одновременно с экспериментами Б. Мансурова «приспосабливал цвет к себе» и Ю. Ильенко. В фильме «Вечер накануне Ивана Купала» режиссер вводит цвет в ткань фильма как самостоятельный смысловой пласт, обнаруживающий

²⁵⁶ *Фомин В.И.* Булат Мансуров. Искусство открытой страсти // Пересечение параллельных. М. : Искусство, 1976. С. 179.

душевные состояния главных героев. Съемочная группа фильма прибегала к самым разным способам работы с цветом и светом: специальное освещение, «выжигание» естественных натур, использование дымов и огней, метод соляризации, но, по словам режиссера, всего этого было недостаточно. Поэтому решили прибегнуть к «цветовой косметике окружающего» – подкраске или даже полной перекраске естественной среды. Таким образом фантазия постановщиков набрасывала пестрое фольклорное покрывало на прозаизм сюжетных коллизий. Созданный необычный цвет, резко возникающий и заполняющий все пространство кадра, становится олицетворением не только чувств главного героя, но и нравственных смыслов, заключенных в психологии цветовосприятия. Несмотря на то, что в разных культурах оно отличается и авторы вольны выбирать иные концепции, все же сложилось определенное отношение к цветам, за каждым из которых установилось достаточно точное воспроизведение круга эмоций и образных значений.

Художник, работая с цветом, отталкивается от этих значений и без разработки цветовой партитуры такой фильм обойтись не мог. По словам Ю. Ильенко, в фильме наблюдалось два драматургических решения: драматургия цвета, которая работает на драматургию фильма в целом, и драматургия цвета внутри отдельных кульминационных сцен.

В качестве примера приведем эпизод «Добыча клада», где Петро в волшебную ночь, по наставлению колдуна, отправляется за цветком папоротника. Весь кадр заполнен холодным синим цветом, который символизирует неуверенность главного героя в правильности своего поступка и страх перед потусторонним миром, постепенно овладевающим им. Этот цвет вновь возникает и в сцене свадьбы, когда, казалось бы, все самое страшное позади, и Петро, наконец, вместе со своей любимой едет в свадебной лодке. Но в один момент лицо Петро буквально синеет от воспоминаний произошедшего в ночь Ивана Купала. В тот же миг счастливый муж превращается в лишающегося рассудка сумасшедшего, мучимого внутренним судом. Кадр заполняется тревожным

желтым цветом, мерцают неясные образы, всполохами возникают и исчезают вновь.

В момент, когда Петро срывает волшебный цветок, дьявольский голос повелевает ему *«не видать золота, пока не добудешь человеческой крови»*. Пути назад нет, Петро решается на необратимый поступок – убийство. И когда он поднимает нож над невинным ребенком, экран заливает багряный, морганитовый цвет. В интервью режиссер отмечал, что в этом эпизоде именно цвет был главным драматургическим средством: *«Переходы от пепельно-мертвого к золотому и потом к кроваво – красному цвету как раз и должны были раскрыть то, что я хотел этим эпизодом выразить. Сюжет цвета был достаточно прост, но у него был и второй подспудный слой – метафорический, символический. Все, что связано с серым цветом – пепел отчаянья, потеря человеческого лица, потеря совести, все это бесцветно, аморфно. Таково было начало цветовой фазы. Далее: ослепление золотом – врыв тщеславия, эгоизма. И потом красный – расплата, отмщение. Форсированный цвет предал иной уровень обобщения»*²⁵⁷. Метафора за счет подобного цветового решения стремилась к проникновению вглубь кадра, к расширению его рамок, что по выражению С.М. Эйзенштейна, происходит, когда *«структура метафоры»* перерастает в *«структуру ситуации»*²⁵⁸. Цветовая метафора в этом фильме неотделима от кинематографического повествования и сопротивляется однозначному словесному пересказу. Так, желто-золотой цвет, проходивший через всю картину, в кульминационном эпизоде заливает буквально весь экран и трансформируется в красный. Здесь в цвете воплощались и сталкивались представления: *«золото – счастье»* и *«кровь – расплата»*.

Схожие цветовые вкрапления присутствуют и в фильме *«Тризна»*, когда пространство внезапно искажает свою колористическую гамму, но в данном случае это в большей степени отражает некую мифологичность происходящего, усиливая драматизм эпических событий, нежели отражает психологию эпизода.

²⁵⁷ Ильенко Ю. Преодоление материала // Кинопанорама. / сост. В. Фомин. М.: Искусство, 1977. С. 234. Вып. 2. (Советское кино сегодня).

²⁵⁸ *Эйзенштейн С.М.* Метод. Тайны мастеров. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 230. Т. 2.

Подобный принцип цветовой метафоры присутствует и в фильме «Тени забытых предков» в эпизоде смерти, когда в реалистичное пристрастно вплетен элемент мультипликации: кровь превращается в красных лошадей летящих по небу под звон колоколов (детали пространства теряют очертания реальных предметов). Во всей этой картине складывается специфическая ритмика: статика приходит на смену динамике, спокойствие цвета – буйной пестроте. Цвет зримо ведет свою эмоционально-смысловую партию и несет не только иллюстративную функцию, но и порождает образные ассоциации, связывает контрастные эпизоды.

В качестве примера художественного метафоризма в работе с цветом, можно привести и фильм «Каменный крест» Л. Осыки. Здесь значительную часть занимает сцена прощания, напоминающая сюжеты картин Брейгеля. Черно-белое, зачастую темное изображение изобилует выразительными крупными планами лиц крестьян, вызывая аллюзии с картинами Рембрандта. Камера временами в стиле экспрессионизма искажает пространство, входя в резонанс с расколотым внутренним миром главного героя. В этом фильме художественное построение использует графическую стилистику, а отсутствие цвета только подчеркивает драматический характер повествования. То есть черно-белая цветовая гамма фильмов требует от режиссеров не меньшей продуманности, чем решение цветового пространства.

Например, черно-белое изображение в фильме «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко гиперболизировано за счет использования позитивной пленки МЗ (Микрон), дающая очень контрастное изображение, что усиливает драматическое звучание всей картины. «Сверхконтрастное» изображение становится отдельным выразительным средством.

В фильме «Мольба» резко контрастная тональность картины обладает драматургическим значением, но его проявление в каком-то смысле – это стечение обстоятельств: «пленку, изготовленную по спецзаказу на Казанской фабрике, получили. Сняли. Начался тираж, и нам объясняют, что фильм не контрастируется – только черное и белое. Показывают ролик, метров сто, и мы в один голос с Абуладзе кричим: в оригинале этого не могли добиться, вы даже

сделали лучше...»²⁵⁹. Подобная изобразительная пластика намерено декларируют условность в изложении событий.

Л.А. Зайцева утверждает, что степень интенсивности ролевых функций цветовой выразительности может быть различной, что сказывается на уровне условности фильма²⁶⁰, а цветовая гамма составляется посредством подбора фактуры деталей, их расположения в пространстве кадра в зависимости от режиссерской задачи. Живописность или графичность, как возможности выразительности, устремляются к стилизации кадра. Например, в фильме «Мольба» Т. Абуладзе поэзия выступает атрибутом главного героя-поэта, становясь основой чисто кинематографического зрелища. Графическая строгость и величественность природы, статуарность пластики в двух новеллах о традиции и человечности, переходят в гротескную фантазмагорию воображения главного героя, обращающегося к глубинным смыслам сокрытыми за внешними слоями жизни общества. Смысловое поле фильма предстает на пересечении и сопоставлении литературной поэзии и кинографики, наполненной многосоставными изобразительными аллегориями²⁶¹.

3.1.3 Пейзаж как часть художественного стиля поэтических фильмов

Особую роль в организации пространства в республиканских фильмов играет пейзаж. С одной стороны, пейзаж является средой, в которой происходит действие, а с другой – он «организует» это действие. Это естественно в контексте доминирующей роли национального колорита картин разных республик.

²⁵⁹ Антипенко А. Когда для дела – почему бы не рискнуть. URL : <http://screenstage.ru/?p=9213> (дата обращения 01.07.2021).

²⁶⁰ См. : Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели 60-80-е годы. 2017. 339 с.

²⁶¹ В свою очередь в фильмах «живописно-символического» направления могут присутствовать одновременно два строя объединенных фольклорной окраской – бытовая конкретность и высокая образность. За счет этого в фильмах они приобретают качество двух противоборствующих начал, выстраиваясь в сложную аллегорию, поддерживаемую изобразительно черно-белой палитрой.

Безусловно визуально, природа ландшафтов республик различна, это накладывало особый отпечаток на способ отображения пейзажей картин, то есть декораций в которых разворачивались сюжеты картин, на то, как привычная среда для той или иной республики влияла на изображение²⁶². Натура дает многое для становления пластического замысла фильма. Ю. Ильенко так писал о поисках природы для фильма: «...изъездив чуть ли не всю Украину, повидав неисчислимое количество болот <...> однажды приехал в одно село <...> там неожиданно наткнулся на такой жуткий, совершенно бездонный овраг. И прямо ахнул: это было как раз то, что я так долго искал и не находил. Бездонный овраг, на дне которого, как скелеты, лежат истлевшие березы, страшные, дикой формы провалы в земле. Тут сразу все стало на свое место. Пейзаж помог конкретизироваться главному пластическому и философскому замыслу фильма. Провалы – это бездны в человеческой совести, это ощущение преисподней, которое живет в душе человека, совершившего зло, это падение в бездну, безнадежное карабканье по осыпающимся склонам»²⁶³. Или другой пример из интервью режиссера о фильме «Белая птица с черной отметиной», относительно проявления пластического замысла из размышлений о судьбе Карпат: «Из столкновения красоты и жестокости, идиллии и страданий и выкристаллизовалась постепенно пластическая партитура фильма. Ее ведущий образ – стена. Зеленая стена высоких гор, отгородивших Карпаты от мира. Убогая стена хаты. Стена каменного утеса у пограничной реки, разделившей единый народ. Стена мрака, поглощающая все. Эти стены и перегородки образовали систему тюрем, бесконечный лабиринт больших и мелких камер, казематов, в которые блуждали герои фильма. У каждого из них своя судьба. Своя жизненная позиция...»²⁶⁴.

²⁶² Например, Молдавия – это холмы, долины, поля, леса – среда, гармонично подходящая для неспешно разворачивающейся пастушьей тематики (например, фильм «Красные поляны»). Грузия – остроконечные горы, которые накладывает отпечаток на строгость персонажей и хладнокровность их поведения в среде (например, фильм «Мольба». В одной из сцен этого фильма мы видим горы, как могильные камни, возвышающиеся до небес, а стены увенчаны отрубленными руками как трофеями) и т.д.

²⁶³ Ильенко Ю. Преодоление материала // Кинопанорама. / сост. В. Фомин. М.: Искусство, 1977. С. 238. Вып. 2. (Советское кино сегодня).

²⁶⁴ Там же.

Не секрет, что в художественном изображении пространства эффект выразительности во многом зависел и от возможностей техники. Если в 1920-х годах этот процесс требовал постоянной корректировки (смены оптики), то в 1970-х работа трансфокатора и других технических средств позволяли приблизить (детализировать) или отдалить (обобщить) пространство в пределах одного кадра или панорамы. Как пишет А. Сокольская: «...в фильмах рубежа 60-х г. получили новый смысл приемы демонстрационного иллюстративного кинематографа начала века: длинные планы, внутрикадровое движение. Обращение к ним было обусловлено уже не скованностью кинотехники (длинные планы нового периода чаще всего снимались движущейся камерой), а осознанием фотографических свойств кино, изменением уровня условности»²⁶⁵.

Например, в фильме «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили человек изображен в неразрывной связи с землей, с природой, поэтому визуальная основа фильма состоит из запечатленных ландшафтов гор с пасущимися отарами овец. Пейзаж становится метафорой в финале фильма, когда камера, находясь очень далеко от главного героя, уходящего все дальше в горы, на поиски разбредшихся овец. Визуально человек становится совсем маленьким в этом необозримом пространстве гор, именно в этот момент звучит главная фраза-идея героя о собственной чужеродности в новом мире. Горы отзываются эхом на его голос, вопрошающий о собственной значимости в этом мире.

Актуальное изображение душевных переживаний героев, олицетворяемое природой, в многонациональном кинематографе 1960-1970-х гг. закрепилось и в названиях ряда картин, снятых в различных республиках: «Там, где цветут эдельвейсы» (Ш. Бейсембаев, 1965); «Красные поляны» (Э. Лотяну, 1966), «Мы и наши горы» (Г. Малян, 1969), «Большая зеленая долина» (М. Кокочашвили, 1968), «Белые горы» (М. Убукеев, 1966), «Небо нашего детства» рабочее название «Пастбища Бакая» (Т. Океев, 1967), «Выстрел на перевале Караш» (Б. Шамшиев,

²⁶⁵ Сокольская А. Начало современного этапа в развитии киноязыка (рубеж 50-60-гг.) // Вопросы истории и теории кино : сборник трудов. Л. : ЛГИТМИК, 1975. Вып. 2. С. 201-202.

1968); «Табор уходит в небо» (Э. Лотяну, 1975), «Алые маки Иссык-Куля» (Б. Шамшиев, 1972).

Подчеркнутая выразительность фактур в фильмах республиканских кинематографий сформировала природное пространство, выступавшее в качестве самостоятельного героя или той среды, которая становится квинтэссенцией драматургии.

Например, в фильме «Выстрел на перевале Караш» за счет длинной панорамы достигался пластический эффект величественности местности. События разворачиваются на фоне горных пейзажей, перевалов, обрывов, ущелий. Такие декорации подчеркивали одиночество и незначительность каждого, кто оказывался в подобных пространствах. Финальный выстрел эхом разносился по горам, на мгновение, потревожив вековое молчание.

В фильме «Лютый» режиссер соединяет несколько уровней работы с пейзажем, одновременно в нем присутствует видовой, этнографический (с участием животных, как персонажей) где выбор конкретного места действия получает драматургическую функцию, усиливая своим состоянием психологизм ситуаций. Все это создает гармоничное единство для интерпретации, в том числе и исторических событий.

В фильме «Белые горы» также необычайно важна роль пейзажа. Фильм разделен на две истории. Первая – реалистичная: действие происходит в окрестностях юрты, вписанной в пространство, где степь, горы и река выступают активными элементами. Так создается гиперобраз места действия, где встречаются протагонисты. Именно горная бурлящая река, в которой, жертвуя собой, погибает молодой человек, давая тем самым возможность спастись девушке, становится образом времени, разделяющим два мира. Во второй истории поверх величественных панорам пейзажей положена песня-плач фольклорной легенды об отце, по ошибке убившем собственного сына.

Это не единственный фильм, где подобный встроенный фольклорный элемент обогащает визуальное пространство. Благодаря подобному приему

создается ощущение, что появляется еще один рассказчик, и этот рассказчик – пространство.

В фильме «Небо нашего детства» есть совершенно ошеломляющий по глубине воздействия эпизод, когда семья гонит стада на поиск нового пастбища и им на пути встречаются машины, едущие по дороге, пролегающей чуть выше полей, по которым они гонят табун. Водители начинают им сигналить, как будто бы стремясь их о чем-то предупредить, и кричат, что туда, куда они направляются ехать нельзя – там сейчас будут производиться взрывы. И через мгновение уже гремит взрыв и вздымается земля на пути кочевников. Перепуганные кони начинают метаться и разворачиваются в обратном направлении. Все вещи разбросаны, разбиты и растеряны. Посуда смешана с землей. Среди пыли валяется стеклянный термос, которым так гордился дядя Калыка, восхваляющий прогресс. Все тонет в клубах пыли. Затем показан кадр реки, по которой плывет мертвая, оглушенная взрывом рыба.

Можно отметить и то, что в этом фильме драматургию и конфликт во многом предопределили два контрастных «ритма». С одной стороны, плавный, связанный с природой и размеренной жизнью на пастбищах. С другой стороны – резкий, быстрый характеризующий город и наступление цивилизации²⁶⁶.

В фильмах «Красные поляны» Э. Лотяну и «Белый караван» Э. Шенгеляя отражается идея о том, что жизнь чабана вне его стихии бессмысленна. Естественно, что для режиссеров этих картин пастбища и поля становились главными «декорациями», в которых разворачивались события картин.

Для режиссера фильма «Красные поляны» Э. Лотяну, красота природы один из главных мотивов творчества. Он поэтизировал самобытность молдавской пастушьей жизни, рассказывая о ней в прекрасных пейзажных планах фильма.

Режиссер чувствовал проявления духа живущих в этих местах людей. Их знойное солнце, выжженные Калиманские пастбища, голодающие стада и почти мифологическое место, где никогда не бывает засухи – Красные поляны. Туда и

²⁶⁶ Такое включение природных ландшафтов в киноповествование объяснимо тем, что пастушья тема не может быть рассказана вне пейзажного пространства, как естественной среды обитания пастухов.

гонят свои стада чабаны, а на их пути во всей красоте раскрывает себя мир природы. Режиссер фильма практически «говорит» через природу.

Природа – не просто фон действия, а определяющий элемент драматургии. Именно поэтому фильм, начинающийся с производственного конфликта в колхозе, вырастает до эпического сказания о противопоставлении традиционного уклада жизни пастухов стремительному развитию жизни. Такое прочтение конфликта происходит именно за счет параллелей с величием природы, среди которой лежит путь героев к Красным полянам.

В указанный период на экране появился мир, формировавший быт и уклады того или иного народа, отражавшихся в привычных взаимодействиях с природой (сбор урожая, покос, скотоводство) и в обрядово-ритуальных действиях (языческое поклонение природным явлениям). Так, в фильмах проявилась подлинность мира, в котором существовала культура народа. Поэтому в многонациональном кинематографе часто использовали непрофессиональных актеров. Жители той или иной местности выступали как часть аутентичной среды. По сути, им не нужно было ставить никакую специальную задачу, они органично существовали в кадре. В подобных фильмах произошло сложное сплетение документального наблюдения с авторским осмыслением конкретной среды.

Перед авторами фильмов «живописно-символического» направления особенно остро стояла задача отбора и пластической организации природы, выявление в ней той степени выразительности, которая могла бы отразить драматургический замысел и условное, метафорическое содержание конфликта. Поэтически осмысленный пейзаж, в пространствах которого разворачивается сюжет, подчеркивал вневременность конфликта и отражал душевные состояния персонажей.

В качестве примера можно привести фильма «Родник для жаждущих» Ю. Ильенко. Режиссер долго искал место, подходящее для съемок, и вот, наконец, между Черкассами и Чигирином, где река Тясмин впадает в Днепр, его нашел. Он так описывал свои поиски: «...холмы, чернозем, такое клубление рая земного. А дальше, в долине, увидел пески, настоящие пески, барханы, дюны. И там стояло

село, хаты с соломенными крышами, а на крышах – ветряки. Украинское село, стоящее в песках! Что-то противоестественное! Я ощутил в себе нечто, похожее на вспышку молнии, на пророчество – вдруг обнажилась суть будущего фильма. Пейзаж оказался ключом, прообразом, даже методологией»²⁶⁷.

Основными метафорами фильма «Родник для жаждущих» выступают бескрайний песок, который замечает все, олицетворяя собой забвение, и колодец как источник жизни, духовности и памяти. Особая значительность смысла и характер художественного развертывания сюжета в совокупности работают на символическую иллюстративность фильма. Многие кадры фильма «Родник для жаждущих» ирреальны с точки зрения времени, к которому они оперируют, но своей изобразительностью они придают определенный смысл, а общее представление посыла картины складывается ближе к финалу произведения. Смысл сюжета выражается в притче о том, что жизнь не прекращается разочарованием, а ее колодец бездонен, он утоляет жажду только тогда, когда они его берегут. Ю. Ильенко отмечает, что история его фильма реалистична: «Прервалась духовная линия. Старик ассоциирует ее с колодезем, который, по обычаю, чистит вся семья из поколения в поколение, чтобы вода оставалась кристально прозрачной. Это некий нравственный ритуал. Горечь от разрушения "наработанных" связей, устоев – они рвутся, а взамен ничего не возникает»²⁶⁸. Главный герой ближе к финалу фильма разбирает свой собственный гроб на доски, чтобы починить колодец. Сам того, не осознавая, он делает это для будущего.

Данная история оказалась символической не только для персонажей фильма. Главный герой, подводит итоги своей жизни. Параллельно с кинематографической реальностью, актер Дмитрий Милютенко, игравший главную роль, умер, не успев завершить съемки в одном из финальных эпизодов картины. Это породило дополнительное осмысление фильма режиссером: «...соединение разноплановых явлений – пейзаж, несущий в себе некое

²⁶⁷ Ильенко Ю. Плата за компромисс // Юность № 9 сентябрь 1987. С. 80-83. URL : <https://levviktorov.livejournal.com/257780.html> (дата обращения 07.05.2019).

²⁶⁸ Там же.

пророчество, актер, подчинивший свое физическое существование формату картины, пленка, проявляющее чистое, графическое изображение только черных и белых тонов, отбрасывающее суетность – давало возможность создать притчу, в природе которой и заложено противостояние двух начал: светлого и темного, духовного мрака и света разума и души»²⁶⁹. Так в фильме выражается метафорическая образность, приобретающая иносказательный смысл в результате использования всех выразительных средств кино с целью воплощения на экране художественно осмысленного автором образа реальности.

В фильмах «живописно-символического» направления пространство пейзажа выступало тем материалом, который режиссер использовал и преображал в соответствии с задачей создания «особого» мира (что ярко проявилось в фильмах «Тени забытых предков», «Древо желания», «Мольба» и др.). В таком случае тонко угаданная натура, сопоставленная с иносказательным повествованием, начинала раскрывать свои метафорические функции в общей канве сюжета. В смене колорита и погодных явлений отражался эмоциональный характер происходящих на экране событий. Природа словно олицетворяла душевное состояние персонажа.

Если смотреть на многонациональный кинематограф в целом, то пейзаж в этих картинах чаще всего выступает той художественной «силой», которая подчиняет и олицетворяет сам мир, во всей его величественности, то есть философия вырастает из данности, тогда как в фильмах «живописно-символического» направления философия фильма преображает и само пространство, как в фильмах «Цвет граната» и «Легенда о Сурамской крепости» С. Параджанова. Помимо пейзажа они имеют множество элементов и художественных средств, работающих на общий иносказательный замысел.

В определенных случаях пейзажа выступает как символа. Например, фильм О. Иоселиани «Листопад» полностью строится по прозаическому принципу, и

²⁶⁹ Ильенко Ю. Плата за компромисс // Юность № 9 сентябрь 1987. С. 80-83. URL : <https://levviktorov.livejournal.com/257780.html> (дата обращения 07.05.2019).

единственной вырывающейся из этого повествования кадр – панорама по туманным, размытым складкам гор к храму в финале картины.

Подобное поэтическое преобразование происходит и в фильме «Алавердоба» Г. Шенгелая, когда условно документальное повествование преобразено закадровым текстом в сочетании с панорамными кадрами гор Кахетии. В финальной сцене главный герой находится на кровле храма и обозревает просторы родной земли, а за кадром звучит его внутренний монолог: *«Тот не знает Кахетии, кто не видел с высоты Гомборских гор храма Алаверди. Тот не испытывал порыва беспредельной страсти, кто, взбежав на высоту этого храма, не видел своими глазами бесконечные шири Алазанской долины»*²⁷⁰.

В фильме «Белый караван» важную роль играет море, которое в финальной сцене олицетворяют стихию беспокойных чувств героя. Также и в фильме «Входящая в море» Л. Осыки (1965) вода является олицетворением стихии жизни, но в мифологическом ключе.

Рассматривая пейзаж как пространство, где разворачиваются события фильмов обладают дополнительной смысловой нагрузкой, следует отметить, образ дороги²⁷¹. Л.А. Зайцева, выстраивая триаду доминирующих образов в советском кино времен оттепели, утверждает, что художественное разнообразие метаязыка принимает за основу базовые архетипы «дом», «дорога» и «юный герой»²⁷². По ее мнению, взаимосвязанная триада этих значений стала базовой конструкцией художественного мира для целого периода. Мы же, в свою очередь, обращаем внимание на образ дороги как иллюстрацию параболы, одновременно связывая такой тип повествования с пейзажной составляющей картин.

Приведем примеры. В фильме Т. Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион» события фильма выстраиваются в хронологическом порядке, а параболический тип повествования проявляется через образ дороги, на которую

²⁷⁰ Закадровый текст из фильма.

²⁷¹ Встречается во многих разностилистических фильмах: в начале фильма «Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай), который считается предтечей поэтического кино, образ дороги является своеобразным прологом; также он встречается в картинах «Материнское поле»; «Мир водящему»; «Восхождение» и других.

²⁷² См. : Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели 60-80-е годы. 2017. 339 с.

становится герой в начале фильма и на которую возвращается в конце. Все события фильма располагаются между двумя этими точками, символически превращаясь в жизненный путь. *«Ничто не бывает без начала, и все начинается с дороги...»*, – так говорит главный герой, выступающий и в роли рассказчика фильма *«Ожерелье для моей любимой»* Т. Абуладзе. Вся картина находится в общем философском поле, отраженном в образе дороги: на дороге, рождается ребенок, сразу же после рождения способный бодро бежать по ней вперед. Фильм начинается с парадокса и парадоксом заканчивается, когда повествователь вновь возвращается к началу истории, рассказывая о рождении мальчика посреди дороги, то этим мальчиком оказывается он сам. Визуально повторяется та же сцена, что и в начале, возвращая зрителя в исходную точку повествования²⁷³.

В финальной сцене фильма *«Белый караван»* главный герой Гела признает вину, выражая свою мысль метафорически: *«...один раз я изменил тебе, дорога, и ты отомстила мне»*.

²⁷³ Дорога присутствует и в фильмах *«Мир входящему»* А. Алова и В. Наумовым и в более позднем фильме *«Восхождение»* Л. Шепитько. Они оба сделаны на военную тематику, но в совершенно разном настроении. Если первый фильм влетает в свою структуру в равной степени и драматизм, и ироничность, то второй представляет собой целиком драму (что соответствовало большинству фильмов «литературного» направления). В фильме *«Мир входящему»* добро побеждает, и остается ощущение надежды на будущее, на то, что дорога, с которой все начинается, куда-то ведет. В фильме *«Восхождение»* дорога, открывающаяся взору главного героя в последней сцене, простирается далеко вперед, но никуда не ведет, на ней заканчивается его жизнь. Эта дорога ведет героя в Вечность. И в том, и в другом случае фильмы используют приемы иносказания, но в первом этот прием тяготеет к фольклорному прочтению и «облегчению драматизма» событий, а во втором он выступает инструментом нагнетания сюжета ведущего к обнаружению смысла Бытия (в литературном, библейском понимании). Иллюстрирует особенность работы притчевой поэтики и дорога-символ в фильме С. Овчарова *«Небывальщина»*. По этой дороге бежит вновь переродившийся ребенком – главный герой. *«Волшебное»* преобразование случается парадоксальным образом, но логичным в контексте развития характера главного героя (и тех душевных качеств, которые на протяжении картины автор подчеркивал в нем). Главный герой, вновь ставший ребенком, оказывается в начале своего жизненного пути, что символически дает ему возможность прожить жизнь заново.

3.3. Визуальные образы, связанные с фольклорными традициями

Особенности, свойственные культурам стран союзных республик, кардинальным образом влияли на стилистику снятых там картин. Это является ключевым моментом и в механизме стилеобразования фильмов «живописно-символического» направления. Проблема стиля здесь укоренена в изображении, а иносказательное повествование реализуется в совокупности элементов экранной образности. Режиссеры указанного направления использовали фольклорный материал как значимый элемент построения фильмов (костюмы, среда, обряд), за счет чего их картины обладали особой «фактурностью», преобразующей исходный материал сюжета, наделяя его метафорическим значением. Эстетика фольклора оказывала влияние на творческое сознание художников, и они находили способ реализовать ее в кинематографическом искусстве.

Можно предположить, что многие авторы многонационального кинематографа сознательно или бессознательно цитировали образы ментально близкой им культуры. Так, например, Т. Океев в интервью говорил о том, что в его работе опора на традиции киргизского эпоса происходит сама собой, как естественный опыт: «вольно или невольно мне хочется вести повествование так, как любили рассказывать манасчи (сказитель киргизского эпоса – комментарий *Анна Зосич*)»²⁷⁴.

Получив образование в Москве – городе с богатейшим культурным прошлым, музеями, театрами, будущие режиссеры, приехавшие из республик, обретали опыт общения и с другой культурой, что напрямую влияло на их творчество. Так происходило преобразование фольклора авторским видением, а авторское видение – фольклором. Однако фольклорный материал и литературная притча не могут быть просто переведены в кинематографическое изображение, их аллегорические-иносказательные формы невозможно прямо калькировать на экран, они всегда являются лишь неким ориентиром для кинематографа и

²⁷⁴ *Фомин В.И.* Пересечение параллельных // Т. Океев. Кино – не диетическая столовая. М. : Искусство, 1976. С. 221.

нуждаются в киноадаптации. Отсюда заостренное внимание авторов-режиссеров на деталях, обрядах, ритуальных действиях становилось дешифрующим смысловые метафоры, часто являющиеся образами мифологического порядка. Так кинематограф вырабатывал свои собственные формы и средства выражения, становящиеся ключом для тех или иных образов-символов.

Для того чтобы понять их смысл, необходимо понимать культурные особенности и контекст воссоздаваемых на экране традиций. Но стремление режиссеров наделить фильмы высокой образностью или емкими смыслами вела к переусложнению их повествования (сам по себе фольклорный материал является многослойным и символичным от костюма до действия). То есть стремление к усилению метафорической основы с целью найти наиболее выразительное средство для перевода фольклорных образов на экран, вступало в противоречие со свойственной фольклору простотой.

Такие фильмы, с одной стороны, по своему материалу и кругу идей максимально соответствовали фольклору, а с другой – являлись произведениями сугубо авторскими. Два начала находили возможность быть в плодотворных взаимоотношениях, но при этом имели свои особенности. Например, в фильмах С. Параджанова²⁷⁵ авторская стилистика вроде бы реализовывала себя в границах фольклорного мышления. Картины в изобилии содержали цитаты, мотивы и образы народной культуры, однако режиссер в своих авторских поисках далеко ушел от «доступности» и простоты фольклора. Художественное мышление в этих фильмах демонстративно подчиняет фольклорный материал на свой лад. В таком случае мы имеем дело с принципиально иным видом кинофольклоризма, его суть заключается в том, что художник, опираясь на фольклор, утверждает свое неповторимо индивидуальное видение, а фольклор играет подчиненную роль

²⁷⁵ «Тени забытых предков»; «Легенда о Сурамской крепости». В свою очередь в фильме «Цвет граната» не фольклор, а живописная культурная традиция миниатюры.

(фольклор может реализовываться в рамках единичного образа или элемента, указывающего на взаимосвязь с его миром)²⁷⁶.

В подобных фильмах костюмы, на первый взгляд, похожи на аутентичные, но на самом деле они полностью придуманы художниками-постановщиками, то есть составлены из элементов одежды тех или иных народностей. То же самое касается и выстроенных декораций или целых деревень, ритуальных действий, которые невозможно обнаружить в той или иной традиции такими, какими они изображены в фильме, но на экране все кажется этнографически правдоподобным.

Можно сказать, что фольклорные эпизоды в фильмах «живописно-символического» направления были представлены таким образом, что становилось сложно отличить фантазию автора от действительно существующих обрядов и ритуалов²⁷⁷.

В качестве одного из таких примеров следует привести сцену венчания из фильма С. Параджанова «Тени забытых предков». Основным художественным элементом этой сцены является ярмо, одеваемое во время венчания на жениха и невесту – Ивана и Палагну. По свидетельству²⁷⁸ носителей гуцульской традиции, это действие полностью выдуманно режиссером, и не имеет фольклорных корней, однако для автора оно усиливало аллегорию неравного брака. С. Параджанов так описывал этот эпизод: «Я убедился, работая над "Тенями", что совершенное знание оправдывает любой вымысел. Я могу песенный материал превратить в действенный, а действенный – в песенный. Я мог этнографический материал, религиозный, перевести в самый обыденный, обиходный. Ибо, в конце концов, источник у них один и тот же. Меня могли бы упрекнуть в некоторых отступлениях от этнографической точности. Гуцулы надевают "меланки" (маски)

²⁷⁶ Как и в том случае, когда живописность не отменяла документальности. Для подобного кинематографа было естественным сочетать в пространстве одного фильма хронику и игровой материал, сочетать цветное и черно-белое изображение.

²⁷⁷ Возникает вопрос, выходящий за рамки нашего исследования – можем ли мы говорить о том, что ритуалом является ритуальное действие, воспроизведенное на камеру. Иными словами, сакральное, но не скрытое обладает по-прежнему своим сакральным смыслом или утрачивает его.

²⁷⁸ Документальный фильм «Параджанов. Билет в вечность» (реж. Г. Тамразян, 2018).

не на Рождество, а на Пасху. У них нет обряда "ярма" – я нарушил точность, – но его подсказали мне сами же гуцулы. Я слышал песню (коломыйку) про то, как муж захомотал жену в ярмо, аллегория, как бы означающая неравный брак. И я, когда мой Иван женится на Палагне, свершил над ним "обряд ярма". И гуцулы, которые снимались в моем фильме, исполнили его столь же серьезно и красиво, как все свои исконные обряды»²⁷⁹. Суть эпизода, по идее режиссера, заключается в том, что Иван женится на Палагне, заведомо зная, что им обоим придется тянуть ярмо собственного брака (не по любви).

Включение обрядов в повествование фильма делает смысл отдельных кадров сакральным, что переводит живопись в мистирию, соединяя мифологию с импровизацией. Для переноса фольклора на экран требовалась не только определенная изобразительная стилистика, но и специфика самого повествования, в рамках которого и могла бы быть реализована заданная живописность.

Так, например, мотивы и образы мифологического происхождения предполагали особый способ построения повествования – дихотомию сил, выступающую основным драматическим конфликтом, строящим метафорическую основу. В случае данного драматического конфликта метафоризм изображения, этнический колорит, композиция, декорации, костюмы, цветовая палитра – все включалось в работу на раскрытие основного противоречия притчи борьбы добра со злом. В идейном плане это порождало то обстоятельство, что через центральных героев противопоставление выражалось в их яркой борьбе или с традицией, или, напротив, с новыми социальными условиями, разрушающими традиционный уклад. В свою очередь, в изобразительном плане это выражалось в конструировании пространства, наполненного множеством символических визуальных образов, берущих истоки в фольклоре или мифологии.

Повествование такого типа изобиловало действиями-ритуалами или действиями-символами (имеющими реальную или вымышленную природу); специфической манерой общения персонажей между собой; театральностью или

²⁷⁹ *Параджанов С.И.* Параджанов С. И. Вечное движение // Искусство кино. №1, 1966. С. 60-62. URL : <https://gordonua.com/specprojects/teni.html> (дата обращения 8.05.2018).

декоративностью; многозначностью). Например, фильмы Т. Абуладзе «Мольба» и «Древо желания» на смысловом плане объединены сверхзадачей – показать изначальную чистоту, присущую природе человека, но легко утрачиваемую под социальным давлением. Зло многолико, и борьба с ним не является героическим подвигом (как, например, в фильмах «Состязание» или «Тризна» Б. Мансурова), она проистекает из естественного поведения свойственного природе самих героев, показанных в сконструированных режиссером обстоятельствах. На изобразительном плане в фильме использована подчеркнутая живописность изображения и насыщенность пространства символами. В фильме «Мольба» монохромная изобразительная драматургия, почти не имеющая полутонов. Графическая строгость и ахроматическая палитра изображения подчеркивает два смысловых полюса, подтверждая значимость антитез в формировании этой кинопритчи. Первые две истории фильма повествуют об устоявшихся традициях общества, которые противоречат идеалам главных героев. Третья история фильма является обрамляющей по отношению к двум предыдущим. С ней связана вся фабула фильма: поэт Хвастия не может ужиться в мире, которым правит зло, рождающееся из человеческого равнодушия. Он, герой-повествователь становится голосом и взглядом, свидетельствующим об истории символического венчания Добра со Злом. Он является автором-комментатором, а сам фильм приобретает черты фильма-монолога. На протяжении всего повествования за кадром звучит поэзия, при том, что персонажи остаются безмолвными, словно все происходит в их душе. Душа становится мифологической реальностью, находя отражение в визуальных образах фильма. Визуально горящие костры показаны не просто большими, а настолько огромными, что создается ощущение, как черный дым достигает небес.

Прекрасная Дева – олицетворяет чистоту, а демон Мацил, похожий на Вакха олицетворяет порок. В изобразительных образах этих безмолвных персонажей четко прочитывается их внутреннее содержание. Он уродлив, а она прекрасна, но их союз неизбежен. И вот уже возведена виселица, заслоняющая солнце, и обычные люди собственными руками казнят Деву Мира и Света,

обрекая тем самым себя на гибель. Однако в символическом плане Дева бессмертна, а они – нет. В последних кадрах фильма только что казненная, она вновь жива и как будто плывет по полю, залитому солнцем. Ткани ее одежды пронзает свет, и она, подобно бестелесному духу, движется прямо на камеру. Возможно, ее жизнь вновь продолжается только в глазах поэта.

В одном из эпизодов Поэт изображен на переднем плане, а за кадром звучит его монолог о том, что скоро вся земля будет изрыта могилами, которые копают все для всех. На заднем плане героя, практически в шахматном порядке, могильщики заполняют все пространство, они вписаны в изгибы горных пейзажей. Масштаб пространства этого плана огромен как с точки зрения визуальной, так и смысловой.

Яркие визуально-символические образы находят отражение в финальном монологе главного героя: «Боже, весь я перед тобою, с верными добру руками, с непреклонною душою, бедами меня не сломишь, не мирюсь я с грязью, тленом. Пусть хоть море хлынет, вера в истину нетленна»²⁸⁰.

В фильме «Мольба» основная мысль, заложенная в сюжете фильма – вера в истину абсолютна, поддерживается многоуровневыми иконическими образами и символическими действиями. Например, в первой новелле, свечи гасят в чаше с напитком, что является ритуальным действием – символом отречения. Это определяет отношения между главным героем и обществом. Он отрекается от слепого следования традиции и поэтому община, олицетворяющая традицию, отвергает его. Также в картине представлены обряды перехода: свадебный и похоронный сплетающиеся в единое действие становятся тождественными. С одной стороны, этот фильм как единое целое на уровне его абсолютной идеи понятен каждому, а с другой он является примером труднодоступности для восприятия отдельных эпизодов без знания культурных традиций данного народа.

В некоторых картинах именно национальные особенности становятся ключевыми для формирования сюжета.

²⁸⁰ Текст из фильма.

Например, в фильме «Кувшин» И. Квирикадзе такие особенности формируют остроумно придуманный сюжетный ход: узкое горло кувшина становится основной деталью для формирования всей драматической ситуации. Это неочевидный для незнакомых с грузинскими особенностями момент, который показывает, что мастер по починке кувшинов не проверил размер его горла и застрял в нем. В восточной Грузии (Кахетия, Карталиния) винные кувшины с широким горлом чистят, залезая внутрь, а в западной Грузии (Имеретия, Мегрелия, Абхазия, Гурия) – кувшины с узким горлом. Мастер не ожидал оказаться в кувшине из другого района Грузии и потерял бдительность. Предпосылка интриги фильма заключается в том, что хозяин-скряга из восточной Грузии, погнавшись за дешевизной, привозит кувшин из другого района, о чем не предупреждает мастера собравшегося его чинить.

Другим примером является использование некоего мифологического образа, который расшифровывается только посредством обращения к особенностям фольклорного повествования. Такой пример встречаем в фильме «Ожерелье для моей любимой» Т. Абуладзе.

Неочевидным является то, что всадник, встречающийся на пути героя, бесконечно ищущий Магомедов и уже состарившийся за время этих поисков – это сказочный (или фольклорный) прием, означающий движение самого времени.

В этих примерах сюжет основан на неочевидной «данности», только в одном случае она определена национальной спецификой, а в другом – мифологической. Таким образом, в разных фильмах вне зависимости от их национальных или культурных особенностей, могут возникать эпизоды, требующие интерпретации с выходом в иные области (история, традиции).

В фильме «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко народная легенда, используемая Н.В. Гоголем, усложняется сатирой из его же более поздних произведений. Дешифровки требует эпизод исторического характера с «потемкинскими деревнями», в котором смешение двух уровней (социального и фольклорного) создают отдельную аллегория.

Основной посыл, заложенный во всем фильме – иллюзия, в которой пребывает каждый герой фильма, целый народ и властители этого народа. Символом, выражающим иллюзорность, искушающую человека перейти границу морали, выступает именно образ «потемкинских деревень» – исторического мифа о бутафорских деревнях, построенных на пути следования Екатерины. Это изображено следующим образом: декоративные хаты, чуть больше человеческого роста, ровно поставлены в ряд, у каждой из которой посажено аккуратное дерево (только что выкопанные из другого места) и стоит опрятно одетый казак. Завидев Екатерину, казаки поднимают руки вверх и падают ниц. Императрица в фильме – это крошечная напудренная девочка сидит в карете на руках у одноглазого Потемкина перед огромным зеркалом, любясь только собой и не видя ничего, кроме себя. Она точно знает, что ее народ с утра пьет горилку, а затем танцует... Казаки, так и поступают, вскакивают и начинают плясать. Довольная Екатерина может продолжить свое путешествие дальше, увозя с собой свои иллюзии.

С точки зрения построения сцены поражает то, как она показана: казаки, хаты, деревья – композиционно выстроены в определенное ритмическое соотношение подчеркивая неестественность ситуации, ее чрезмерную наигранность.

Часто литературное произведение, взятое за основу фильма, переосмыслилось режиссером настолько, что выходило за рамки экранизации или фильма, снятого «по мотивам», и образовывало самостоятельное отдельное художественное произведение. Именно в таких фильмах ярко выразилось слияние фольклорной образности и авторского подхода.

Следовательно, можно сказать, что конкретность исторического, литературного или эпического материала, лежащего в основе этих фильмов-притч, преобразованная фольклорным или этническим материалом порождает различные способы формирования их изобразительной стилистики. А. Сокольская пишет: «Нужно отметить, что проводником метафоричности далеко не всегда является изобразительная система. Есть фильмы, где господствует документальная, иногда хроникальная манера, а «остранение»

материала, перевод его в надличный план осуществляются на уровне драматургической концепции, макромонтажных связей. Так строится, к примеру, фильм украинского режиссера Л. Осыки «Каменный крест» (1968)»²⁸¹.

Как отмечает А. Тарковский: «Кинематографический образ не возникает из сложения хода литературной мысли с живописной пластикой – возникнет эклектичность, либо невыразительная, либо высокопарная. Также и законы движения и организации времени в фильме не должны подменяться законами сценического времени»²⁸².

Мы, в свою очередь, не можем не упомянуть о том, что существовали фильмы, где наблюдалось одновременное сочетание признаков стилей «живописно-символического» и «литературного» направлений.

Одним из подобных примеров сочетания признаков обоих направлений, является на наш взгляд фильм Т. Абуладзе «Древо желания». В фильме продуманная работа с цветовой партитурой отражает не только колорит жизни грузинской деревни в ее этнографической составляющей, но и выполняет сюжетообразующую роль. Образность и символичность киноязыка в этом фильме перевоссоздает литературную основу новеллы Г. Леонидзе²⁸³. Каждый персонаж, благодаря фольклорному воздействию, получает дополнительную метафорическую функцию и включается в единый конфликт произведения на другом уровне. Так фильм, решенный в яркой изобразительной стилистике, переполненный символами и метафорами фольклорного характера, одновременно содержит повествовательную структуру, присущую картинам «литературного» направления. Сценарий фильма представляет собой пример киноповести, где отдельные новеллы книги Леонидзе «Волшебное дерево», эпизодические герои,

²⁸¹ Сокольская А. Начало современного этапа в развитии киноязыка (рубеж 50-60- гг.). С. 207.

²⁸² Тарковский А. Запечатленное время // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 23.

²⁸³ «Волшебное дерево» (сборник рассказов, 1962) Г. Леонидзе. Отдельные новеллы книги, эпизодические герои, события органично связаны в единый сюжет сценаристами Р. Инанишвили и Т. Абуладзе.

события органично связаны в единый сюжет сценаристами Р. Инанишвили и Т. Абуладзе²⁸⁴.

Сюжет строится на противоречии между патриархальными традициями старинного грузинского села и чистой любви. Влюбленных друг в друга Мариту и Гедиа разлучают, а их встреча уже после замужества Мариты становится причиной для осуждения и последующего ритуального поругания, к которому, по обычаю, приговаривают девушку.

Она опозорила себя, мужа и его семью. Мариту, сидящую на ишаке задом наперед, возят по деревне, забрасывая комьями грязи. Этот образ прочитывается как библейский, а драма главной героини, заключающаяся в неспособности быть с любимым человеком, воспринимается как символ страданий мученицы. Так события фильма разворачиваются по принципу «восшествия на Голгофу». Через главную героиню фильма – Мариту, режиссер показывает образ Девы Марии²⁸⁵.

Сопоставление пластического, цветового и тонального решений начального и финального эпизодов обнаруживает стилистическое сходство.

В обоих эпизодах средой, создающей атмосферу, выступает густой туман, сквозь который проступают очертания путников. В начале фильма, когда отец привозит Мариту в село, она одета в черные одежды, ее волосы покрыты платком. Их встречают искатели волшебного камня, в поисках которого они выкапывают глубокую яму и перебирают руками комья влажной земли. Подняв глаза на Мариту, один их искателей говорит: *«О, Боже, не солнце ли спустилось на землю?»*²⁸⁶. Этот эпизод схож с финальным, где сквозь туман проступают очертания толпы, которая сопровождает Мариту, сидящую на осле задом наперед. Она одета в белую рубаху, измазанную сырой землей и глиной.

²⁸⁴ Данный способ повествования не является «пересказом», то есть является переложением идейно-образного строя литературного произведения на язык кино «живописно-символического» направления. Он одновременно содержит вымышленную и реальную (символически возвышенную) истории. Основу сюжета формируют грузинские традиции, являющиеся негласным законом на протяжении столетий. Авторитет старейшины, строго следящего за соблюдением морального облика жителей непререкаем.

²⁸⁵ Образ девы Марии является универсальным и типическим архетипом Великой Матери. Здесь в каком-то смысле можно было бы провести параллель с присутствующим советской культуре образом Родины-Матери, так образ Мариты может быть воспринят как метафора.

²⁸⁶ Текст из фильма.

Когда Марита умирает, статичный кадр лежащей ее на земле в белых одеждах переключается с начальным кадром смерти белой лошади среди поля красных маков. Видимо поэтому этот кадр с умирающей девушкой резко сменяется планом поля цветущих алых маков. Так, на контрасте и сопоставлениях построены сцены начала и конца истории, придающие фильму кольцевую структуру. То, что Мариту осуждают за ее любовь, можно воспринять не как духовную драму одного человека, а как трагедию общества. Контрастом к общему мнению односельчан выступает искренность персонажей «не от мира сего». И чудак Элиоз, верящий в волшебство, и бунтарь Иорами, живущий будущей революцией, и даже барышня-бродяжка Фуфала открыто осуждают и противостоят несправедливости. Однако зло в этом фильме не выражено как конкретная сила, оно заключено в слабости и малодушие людей. Не случайно один из жителей села произносит: *«Трех вещей вы не встретите на земле – лестницы в небо, моста над морем и справедливости в сердце человека»*²⁸⁷. Эти слова и являются ключом ко всему повествованию.

В эпилоге картины на месте, где жила Марита, среди развалин само собой выросло гранатовое дерево, возвышая ее историю любви и смерти до легенды или мифа. Дерево видит поэт, наблюдавший описанные в фильме события еще ребенком: *«...Этой весной я побывал в нашей деревне и пошел взглянуть на то место, где некогда жила Марита. Вокруг все заглохло. Все было безмолвно. На месте прежнего дома виделись одни развалины... ни единого дерева не осталось во дворе Мариты. Только на месте бывшего очага само собою выросло и вспыхнуло пламенем гранатовое дерево. Передо мной, словно улыбаясь, сиял и лучился, как лицо Мариты только что расцветший огненный гранатовый цветок. Я смотрел на этот алый цветок, и не верилось мне, что Марита не украшает больше нашу землю. Трудно было поверить и в то, что это великолепное цветущее дерево могло вырасти среди пыли и мусора само собою... И в самом деле, откуда приходит в мир красота? Куда уходит...»*²⁸⁸.

²⁸⁷ Текст из фильма.

²⁸⁸ Текст из фильма.

В последнем кадре фильма, как символ надежды, на экране возникает девочка – дочка мечтателя Элиозы, повязывающая ленты на сухие ветки и молящейся: «Дерево алое, дерево малое... горящее, чудо, творящее... Господи, помоги мне найти, помоги мне найти»²⁸⁹. Этот финальный образ объединяет все драматургические мотивы фильма и завершает трагическую притчу о древе исполнения желания параболическим возвратом к исходной идее веры в бессмертный идеал и надежды на его обретение.

Здесь очевидно соединение эпоса, лирики и драмы в притчу. Эпос и драма словно доминирует над символическостью притчи, но и одновременно именно притча проявляет основной драматический конфликт фильма²⁹⁰.

3.4. Аллегория, метафоры и символы в фильмах «живописно-символического» направления

Мифология в своей способности объяснить необъяснимое глубоко охватывает все стороны человеческого восприятия, поэтому в искусстве, в том числе кинематографическом, мифологический тип мышления является одним из ключевых звеньев в формировании художественного образа.

²⁸⁹ Текст из фильма.

²⁹⁰ Это схоже с тем, как Ф. Шеллинг характеризовал роман: «соединение эпоса с драмой» (См. : Шеллинг Ф.В. Философия искусства М., 1995; Гегель Г.В.Ф. Эстетика : в 4-х т. М., 1971. Т. 3.). Общеизвестно, что литературные роды тяготеют к синтезу между собой и другими видами искусства: «Так, для эпоса показателен союз с живописью и графикой (античные фрески и изображения на бытовой утвари, как правило, иллюстрируют важнейшие события эпоса, а книга впоследствии обрастает «картинками»). Лирика же, особенно на ранних стадиях развития, была неотделима от музыки. И ныне некоторые разновидности лирики напрямую связаны с пением и музыкальным сопровождением. Драма первоначально была близка к пантомиме (греч. *Pantomimos* – подражающий всему) – сольному драматизированному танцу, а впоследствии обрела и словесное выражение. Находят применение в драме и изобразительное искусство (декорации) и музыка (водевиль, опера)». См. : Мещеряков В.П., Козлов А.С., Кубарева Н.П., Сербул М.Н. Основы литературоведения. М. : Дрофа, 2003. 416 с. URL : <https://scribble.su/literaturovedenie/osnovi1/8.html> (дата обращения 1.03.2020). Отсюда следует, что и в кинематографе мы можем встретить подобный принцип взаимовлияния.

Мы видели, как в 1960-1970-е гг. мифологические мотивы свободно и неприкрыто входили в кинематографическое повествование. Например, в фильме Т. Абуладзе «Ожерелье для моей любимой» они встраивались в сюжет как прямое цитирование мифа. В эпизоде, где главного героя окружают «богини» и призывают его, как Париса, разрешить спор – кто из них прекраснее: *«Парис, разреши наш спор!»* – говорят они, смеясь и кружась вокруг него – *«Я не Парис!»* – отчаянно пытаюсь спастись от них бегством, кричит главный герой. Или скрываются за иронией «философских» вопросов; – что появилось раньше – дерево или плод, дающий его семя. В конце фильма, когда стало очевидно, что ожерелье историй, подарок, принесенный главным героем, является лучшим и препятствий к свадьбе больше нет, «вдруг» вспоминается вражда между родами жениха и невесты. Старейшина Хасбулад рассказывает, что *«случай этот произошел лет сто с небольшим назад, когда зашел спор о строении вселенной...»* Предок жениха утверждал, что земля стоит на панцире черной черепахи, а предок невесты доказывал, что земля держится на рогах белого буйвола. Услышав о незначительности первопричины вражды, все рассмеялись, так как уже давно нет смысла спорить о том, на чем держится земля. Мудрый Хасбулад, предлагая пожать бывшим «врагам» друг другу руки, говорит: *«Земля держится на этом тепле...»*. Так, фильм в своей философичности выражается в форме притчевого нравоучения о дружбе и любви, которые укрепляют мир.

Мифологический тип мышления основывается на дихотомии, которая в кинематографе преобразуясь авторской метафорой²⁹¹, формирует сложную для понимания и прямой трактовки материю эпизодов. В свою очередь сочетание мифологической символичности и фольклорной живописности в фильмах «живописно-символического» направления превращает их в так называемые

²⁹¹ В лингвистике метафора – это сравнение или перенесение свойств одного предмета или явления на другой по принципу их ассоциативной связи. Метафора в кино может быть показана через крупный план или смену крупности, деталь, монтажные стыки, изменение внутрикадрового времени, движение камеры, ракурса, а также необходимо отметить звуковые, словесные, музыкальные, цветовые метафоры.

мифопоэтические картины²⁹², показывающие реальность, но ирреальным способом. С одной стороны, мифопоэтика «работает со сферой выразительных средств, мотивов, сюжетов», с другой – «демонстрирует способность к глобальным обобщениям на содержательном и проблемном уровне произведения»²⁹³. Специфика повествования такого рода фильмов заключается в заданной нераздельности субъекта и объекта, слитности в единый хронотоп «несопоставимого».

Например, в фильме «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко историческое событие возникает во время обрядового действия свадьбы (объявление войны происходит в момент танца невесты). Так, две противоположные сферы соприкасаются, что обостряет нераздельность персональной человеческой судьбы с всеобщей судьбой народа. В фильме происходит смешение разных уровней: древний обряд и военная реальность, красочный народный фольклор и современная быль.

В фильме Э. Шенгелая «Белый караван» буря, возникающая в конце картины, совершенно очевидно прочитывается как некое возмездие за отступничество главного героя, который бежит от исполнения собственного долга²⁹⁴.

В фильме присутствует эпизод традиционного праздника пастухов – начало окота, со всеми его ритуальными действиями. Он снят как бытовое событие, именно данный контраст рождает его поэтический смысл, а в контексте всего фильма он работает как образ необходимой верности традициям. Спасая овец, отец главного героя гибнет, но свою причастность к его смерти герой осознает не сразу. Фильм заканчивается его отчаянным вопрошанием: «*В чем я виноват? Ответьте!*», но никто из людей, ставших свидетелями драмы, не отвечает на его

²⁹² Метафорическая природа поэтических образов в исследуемых фильмах, за счет своей иносказательности приобретает символичность, именно поэтому фильмы «живописно-символического» направления (с иносказательной, притчевой структурой) иногда и называют «мифопоэтическим кино».

²⁹³ Солдаткина Я.В. Мифопоэтика русского романа 20-30-х годов: «Чевенгур» А.П. Платонова и «Тихий Дон» М.А. Шолохова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. М., 2002. С. 6.

²⁹⁴ В фабуле сценария М. Элиозошвили к этой картине, уже присутствовала некая умозрительность, которая обрела наглядность в киноповествовании.

вопрос. Только беспокойное после бури море символически становится ответом – за собственный выбор необходимо платить.

Неспособность человеческого восприятия объять вечность обуславливает метафоризм мифологических образов, которые становятся подходящими дешифровщиками иллюстрируемых событий. Через их идиомы раскрывается смысл явлений. Это связано с тем, что в мифологии само описание мира возможно только в форме повествования о формировании этого мира. То есть в разных интерпретациях постановка вопроса всегда одна и та же: как это было создано (или рождено)? Именно процесс творения мира является главным предметом изображения и главной темой мифов, а в дальнейшем он становится ключевым во всех формах эпоса, в том числе и в притче. Мифопоэтический кинематограф оперирует точно также к вопросу причины, но на «близком» (фольклорном или литературном) материале. Мифологическая типичность героев, характеров, ситуаций, образов, обнаруживаемая в фильмах, переходит в архетипичность – структуру, удобную для понимания на общекультурном уровне «не охватываемой рационально» реальности. Если в древних формах эпоса герой был окружен ореолом принадлежности к идеальному «веку героев», то в современных – архетип героя олицетворяет патриотические мотивы защиты отечества, что наглядно мы рассмотрели на примере советского поэтического кинематографа послевоенного времени.

Архетипичность в контексте притчевого повествования, – это «вечные» сюжеты, затрагиваемые кинематографом, для которого актуальна теория ограниченного количества сюжетов. Например, В.Я. Пропп в своих трудах выделил набор функций, задающих все разнообразие повествовательных структур волшебных сказок. Всего исследователем была установлена тридцать одна функция действующих лиц, образующих основные части повествования. Его открытием стало само понятие поступка персонажа, определяющего дальнейший ход всего сюжета. Ученый утверждал, что «если все волшебные сказки так

единообразны по своей форме»²⁹⁵, то это указывает на то, что они происходят из одного источника.

Е.М. Мелетинский отмечал тот факт, что представители аналитической мифологии распространяли на сказку свои принципы анализа мифов, благодаря чему «образы и эпизоды сказочного повествования оказываются символами или даже аллегориями различных ступеней в соотношении сознательного и бессознательного»²⁹⁶. Так как сказка (как и басня) близка к литературной притче, которая в свою очередь включает многие мифологические элементы, мы можем провести параллель с использованием фольклорных мотивов, героев и сюжетов в советском поэтическом кино «живописно-символического» направления.

Например, мотивы инициации, присутствующие в фольклоре с ранних времен и включенные в биографию героя (персонажа) отражают мифологическую тему сотворения мира через становление его личности. Многие исследователи отмечали факт отражения обычаев инициации в героическом мифе и волшебной сказке, в том числе и В.Я. Пропп, который считал волшебную сказку объяснительным мифом к данному обряду. Таким образом, можно предположить, что кинопритча «разворачивается» между полюсами народной присказки и символического мифа. Это дает нам основание полагать, что глубинные семантические структуры, можно назвать архетипами, а попытки, связанные с обнаружением ограниченных сюжетов, похожи на сворачивание фабулы до простой формулировки смысла, которая происходит в притче.

Большинство героев и сюжетов фильмов «живописно-символического» направления, рассматриваются нами как архетипические образы, связывающие «вечность» и «современность». В этих фильмах в рамках кадра, эпизода или сюжета, притча выступает аллегорией, указывающей на обширный смысл. Аллегория как один из притчевых типов выражает абстрактное содержание мысли (понятия, суждения), посредством конкретного образа. Как иносказание, аллегория ближе всего связана с метафорой и часто рассматривается, как «ряд

²⁹⁵ См. : Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. 256 с.

²⁹⁶ Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / М. : РГГУ, 1994. С. 8.

метафорических образов, объединенных в замкнутое целое, в единый сложный образ»²⁹⁷. Данное утверждение находит подтверждение и в символической нагрузке, которой иногда наделены названия фильмов или имена персонажей²⁹⁸.

Помимо изобразительных метафор, возникающих на основе использования кинематографических средств выражения, можно назвать звуковые, словесные и музыкальные метафоры. В таком случае, под понятием «метафора» подразумевается образность, приобретающая иносказательный смысл в результате использования всех выразительных средств кино в совокупности с целью воплощения на экране художественно осмысленного образа реальности (согласно индивидуальности автора и типу его эстетического сознания). Метафора в «поэтическом кино», как основной троп поэтической речи, является неотъемлемой частью и киноповествования. В. Пудовкин так писал о силе воздействия кинематографа, основанного на подобном рода природе: «он силен возможностью киноизображения (часто через деталь или необычный ракурс) заключать в себе скрытое и явное содержание. Причем, явное содержание – это то, которое мы непосредственно видим в фильме, а скрытое, не всегда, понимается, присутствующее, – это тот смысл, который в изображение вкладывает режиссер или находит сам зритель»²⁹⁹.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ Например, в фильме «Покаяние» (1981) Т. Абуладзе фамилия диктатора Варлама – Аравидзе придумана авторами, в действительности такой фамилии у грузин не существует. «Аравидзе» – от слова «аравин» означает – «никто». Получается Варлам Никто. См.: *Абуладзе Т.* Нигде и везде. Никогда и всегда : интервью Н. Зоркой // Новое время, Сеанс. 1987. URL : <https://charaev.media/articles/9218> (дата обращения 8.05.2018). Это придает финальной сцене картины глубокое символическое значение. Старуха-странница стучится в окно к кондитерше (Кетеван Баратели) и спрашивает: «Скажите, эта дорога приведет к храму? – Это улица Варлама – отвечает Кетеван незнакомке – Не эта улица ведет к храму!» – «Тогда зачем она нужна? К чему дорога, если она не приводит к храму?». В этой сцене, одновременно соединяются метафорический образ пути с символическостью говорящих имен. В фильме Али Хамраева (1975) «Человек уходит за птицами» имя главного героя – Фарух, что означает «светлая душа», а сам миндаль является символом чистоты и бессмертия. В соединении, эти смыслы и рожают характер главного героя, который олицетворяет непорочность идеализма.

²⁹⁹ Темы авторского высказывания и отношений между автором и зрителем, которые в 1950-1960-е годы проявились как ключевые для обновления кинематографической стилистики и новой киновыразительности была актуальна как никогда. См.: *Пудовкин В.И.* Избранные статьи. М.: Искусство, 1955. С. 54.

Образная основа поэтического текста формируется посредством ассоциативной связи, но иногда, именно осознание сравнения не тождественных объектов, обуславливает эффект поэтической метафоры. Для нее актуально то, что и для других тропов (метонимия, синекдоха, эпитет, гиперболо, аллегория, ирония) – переносное значение не вытесняет основного. Именно в совмещении этих значений и заключается ее действенность. Если же утрачивается первостепенный смысл (в литературе, например, имеются в виду устойчивые сочетания с другими словами), то метафора перерастает в иносказание. То есть переносное значение становится основным.

Существуют различные типы притчевых аллегорий, когда поэтическая метафора не ограничивается кадром или монтажной фразой, а распространяется на весь фильм. Соединение нескольких образов в одну метафорическую систему дает возможность метафоре стать развернутой. Именно этот вид метафоры, по словам Ю.М. Лотмана, обуславливает поэтический образ, становящийся чем-то большим, и приближает смысл поэзии к мифу. В притче одновременно объединены два плана: буквальное значение (быт), и более глубокий, символический (Бытие) смысл восприятия. Двуплановость создается, прежде всего, за счет иносказательных выражений аллегории и символа³⁰⁰, что способствует расширению роли метафоры, а это в свою очередь может привести к отказу от единой повествовательной линии, от развития сюжета. Подобный процесс произошел в кино 1920-х годов, когда метафоризм стал вытеснять повествование на второй план.

Например, в фильме украинского режиссера Л. Осыки «Входящая в море» весьма четко обнаруживается разница формирования притчевых аллегорий. Данный фильм является символической «притчей», сделанной в ее чистом мифопоэтическом понимании. Обыденная реальность здесь метафорически преображена, а каждый кадр с четко выстроенной композицией рассматривается

³⁰⁰ Дополнительное значение придает вертикальный контекст, источником которого в канонических притчах является Библия. В неканонических, этим источником становятся различные произведения художественной литературы, изобразительного искусства и исторические факты. См.: *Познин В.Ф.* Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. 2021.

как самостоятельная аллегория. За счет этого фильм приобретает иллюстративную символичность о переходе человека из своего детства в юность, через встречу со стихией моря (инициация). В фильме ряд визуальных образов в своей совокупности дают метафоре наглядную осязаемость. За счет того, что обыденные сцены показаны остраненно, история становится вневременной. Это подтверждает мысль о том, что о метафоре как явлении стиля, следует говорить в тех случаях, когда ощущается и прямое, и переносное значение одновременно. Тогда каждый кадр и сочетания кадров прочитывается как аллегория, в совокупности дающие символ.

Противопоставление данному типу аллегории – фильм «Кто вернется – долюбит». Именно конкретность военного материала, представленного в иносказательной поэтике, обуславливает прочтение его на уровне символической притчи. Используя в своей основе поэтизацию исторического материала, притчевая форма, раскрывает безграничные варианты коннотаций и становится более универсальной за счет близкой и эмоционально открытой современности проблематики. Так же и в фильме «Первый учитель» А. Канчаловского в основе сюжета картины – конфликт молодого учителя Дюшена, стремящегося принести знания в киргизскую деревню, с ее жителями, которые не хотят ничего менять в привычном традиционном образе жизни.

В финале картины – это противостояние обретает новое значение: учитель, увидев, что его школа сожжена, ощущает тщетность своих усилий и крах устремлений. Это чувство усугубляется тем, что пытаясь потушить пожар, гибнет мальчик – один из учеников. Теперь озлоблены на учителя все жители и для него остается только одно – уйти. Но Дюшен берет в руки топор и говорит: *«Я уйду только тогда, когда срублю ваш тополь! Я построю новую школу с большими окнами и крепкой крышей. Я назову ее именем Сумана – настоящего героя. И в этой школе будут учиться ваши дети и дети ваших детей. И учить их буду не я – безграмотный, нищий бродяга, а настоящие учителя с микроскопами и картами. Если вы не хотите этого, у вас есть только один выход – убейте*

меня»³⁰¹. Он принимается рубить дерево – священный тополь. Звонко вонзается топор в древесину, а жители застывают и просто смотрят, как учитель уничтожает их святыню. Не хотят сельчане защитить свои ценности, которые, может быть, для них и не имеют такого глубинного смысла. И вот уже один из жителей присоединяется к Дюйшену и тоже начинает рубить дерево. Может быть, эту метафору можно прочесть как то, что священное дерево станет тем материалом, из которого будет построена школа. Она станет фундаментом и таким образом выполнит свою сакральную функцию, но уже в новом времени. Фильм порождает двойственность трактовки³⁰². Неоднозначность трактовки возникает и при восприятии финала фильма «Древо желания» Т. Абуладзе, когда на глазах у всего села «погубили» Мариту, олицетворяющую Прекрасное.

Эти оба эпизода имеют символическое значение, выходя на уровень общечеловеческой проблематики. Они как бы оборачивают взгляд на безволие человеческой души, которая слепо следует традиции.

Другой ступенью применения притчевой аллегии в драматургии фильма можно назвать процесс адаптации фольклорных сказаний. Например, Фарух из фильма «Человек уходит за птицами» вступая в поединок со злом взрослеет, проходит инициацию – познание мира в его нелицеприятном виде. В символике драматического финала присутствует надежда на изменения мира. Образ героя-ребенка, героя-поэта, берущего в руки оружие, в фильме возвышается до метафоры: поэт – главный воин добра.

Также через персонажа – ребенка в фильме «Белый пароход» находит отражение фольклорное сказание о матери Оленихе. Сцена, когда Ороскул отрубает рога оленя, показана глазами заболевшего мальчика. В его воображении перемешиваются реальные и нереальные образы, оживают рассказанные дедом легенды и вплетаются в бесконечное ожидание отца, и вот он видит, как заносит топор Ороскул над головой мертвого Оленя, но не рога он рубит, а колыбель своего нерожденного ребенка символически проклиная себя и свой род.

³⁰¹ Текст из фильма.

³⁰² Созданная в фильме ситуация за счет своей аллегоричности многомерна.

В фильме «Большая зеленая долина» есть второстепенный персонаж, женщина, которая «много лет ходит по земле и кричит (еще одна параллель с фильмом «Древо желания») проклиная человека, появившегося на земле и принесшего с собой зло». Так, косвенно, в реальное течение событий вплетен эпизод, раскрывающий глубину метафорического замысла всего фильма.

В фильме «Тризна» песня-легенда Ахана о смелом и честном человеке, которого изгнали из страны за его правду, имеет аллегорическое значение. Именно этот человек сделал инструмент похожий на колыбель, дно которой перетянуто семью струнами.

Ахан укладывает будущего изгнанника-младенца в эту колыбель, а сам ложится под него и играет. Он поет эту песню-предание о человеке, чьи семеро сыновей погибли. Когда погиб последний, отец взял колыбель, в которой они росли и натянул на нее струны, настроенные как голоса его сыновей. «Разве вам мало семи струн жетыгена?» – спрашивает Ахан. И так сильна его песнь, что устыдившийся Батыраш отказывается от своего приказа, и младенца возвращают родственникам, но предстоит и другой бой.

Также в ряде фильмов определенный уровень символичности достигается посредством фольклорных легенд, включенных в повествование.

Например, в фильме «Белые горы» поверх величественных панорамных видов-пейзажей положена песня-плач, сказка, рассказанная в детстве: «...старик охотник имел три сына, два погибли в борьбе с врагами и остался только один – Карагул. Глаза охотника утратили былую зоркость, и он все чаще возвращался с пустыми руками после охоты к сыну. Однажды подойдя к юрте, он увидел красавца-козленка, долго целился и не промахнулся! Когда он подошел близко то увидел, что убил своего собственного сына Карагула, в шкуре козленка <...> и от его горя посидели горы...»³⁰³.

³⁰³ Текст по фильму.

Как и на уровне названия, (их два: «Белые горы» – это название фильма в советском прокате, «Трудная переправа»³⁰⁴ в Киргизском) фильм разделяется на две истории.

Первая – формирует сюжет про героический поступок главного героя, который отдает свою жизнь ради свободного будущего другого человека. И вторая – это фольклорная песня-плач. Эти две истории существуют отдельно друг от друга. Однако если взглянуть на фильм как на повествование о жертве, тогда песня-плач становится дешифрующей сюжетную историю – «будущее требует жертвы», но как бы оставляя за границами фильма моральную оценку происходящего.

В фильме нет сюжета в традиционном понимании, авторы выражают смысл не через внешнее действие, а через сложную систему внутреннего конфликта. Главный герой – юноша Мукаш, потеряв близких людей, возвращается из Китая, куда попал во время восстания 1916 года. На родине произошла социалистическая революция и, услышав, что большевики помогают беднякам, он загорается желанием учиться. По пути в город он попадает в удаленный аил и становится свидетелем драмы: девушку Уулжан хотят насильно выдать замуж за богатея. Герой фильма предлагает ей бежать с ним в город. Девушка соглашается, но беглецов настигают, и тогда молодой человек ценою своей жизни помогает подруге пересечь реку, которая разделяет два мира, и тем самым обрести свободу и будущее.

В фильме «Трудная переправа» существует множество тонких деталей и событий, которые обладают метафоризмом: отношения красноармейца Мильки к Мукашу, встреча с семьей Уулжан, ночной разговор и посещение кладбища, где похоронены предки девушки, слепота ее матери. Также присутствует эпизодический персонаж – Шаман, он становится не только символом-предвестником беды, но и является своеобразным стилистическим переходом от реалистичного повествования в пространство мифа. Такое включение фольклора в

³⁰⁴ Картина посвящена последствиям народного восстания 1916 года. В кинотеатрах на территории СССР она шла под названием «Белые горы» (1964, М. Убукеев).

структуру фильма становится органичным, и придает повествованию особую глубину и многомерность. В фильме «Белая птица с черной отметиной» притча звучит напрямую. Мать Георгия – младшего из трех братьев-музыкантов, рассказывает ему историю о том, как Бог, испытывая человека, дает ему непосильную ношу – мешок с собранной по всему миру нечистью. Символически в этом мешке сконцентрировано все зло, а человек, вместо того чтобы бросить мешок в пропасть, поддается своему любопытству и раскрывает его. Тогда зло расплзается по свету, а проклятый Богом человек превращается в аиста – белую птицу с черной отметиной. Для того чтобы быть прощенным, он вынужден ходить по болотам пока не соберет всю нечисть. То есть структура фильма строилась на сочетании фольклорного мотива легенды с современным по фильму действием³⁰⁵.

В фильме «Белый пароход» современная семейная история перемешивается с древней легендой об Иссык-куле. Однажды на прогулке дедушка и мальчик услышали, как кричит птица человеческим голосом, и тогда рассказал Момун мальчику, что эта птица накликает беду, как когда-то, когда на этой земле одно племя из алчности уничтожило другое. *«Человека нелегко родить и долго растить, а убить скоро. Не успел весь кумыс вытечь из бурдюков, как целое племя перестало существовать»*³⁰⁶, – рассказывает мальчику Момун. По легенде, остался только один ребенок живым, колыбель которого умирающая мать успела бросить в реку. Белая Олениха на своих рогах вынесла колыбель из реки и спасла Дитя Человеческое. Старая колдунья, чьими глазами показан этот эпизод в фильме, спросила ее: *«Зачем ты спасешь его, ведь он сын людской, вырастит*

³⁰⁵ В.И. Фомин отмечал тот факт, что именно такой принцип работы с современным материалом (сочетание фольклорно-мифологического и аналитического методов) присущ творчеству многих великих писателей. Среди них он называет Гофмана, Гоголя, Булгакова, Платонова, Манна, Джойса, отмечая, что в их произведениях быстро меняющаяся современность стремилась возвыситься над самой собой за счет интерпретации через далекое прошлое (эпос, легенду, миф). К аналитическому методу в кино можно причислить следующие фильмы: «Алавердоба» Г. Шенгелая, «Листопад», «Жил певчий дрозд», «Пастораль» О. Иоселиани, «Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая; «Большая зеленая долина» М. Кокочашвили.

³⁰⁶ Текст из фильма.

*будет убивать твоих оленят!»*³⁰⁷. Но ответила ей Олениха, что не может поступить иначе, ведь она Мать. Вырастила Олениха мальчика и женила на одной из своих дочерей, и родились у них дети, так была установлена связь священных Оленей и людей до тех пор, пока такие, как дядя мальчика Ороскул, не забыли об этой легенде и не стали убивать Оленей, чтобы украсить их массивными рогами свои могилы.

Также некой дешифрующей метафорой может выступать образ или деталь. Например, в фильме «Тризна» присутствует деталь-персонаж³⁰⁸ – конь. Он предстает атрибутом не воина, как в традиционном понимании, а поэта. Сражение за справедливость, которое ведет главный герой фильма поэт Ахан, напрямую зависит от коня. Потеря коня приравнивается к потере поэтического дара, а скачка в фильме, которую намеревается выиграть Ахан – это продолжение уже им выдержанного поэтического поединка, но от ее результата зависят человеческие жизни. Так герой-поэт становится героем-воином благодаря осмыслению образа коня.

В свою очередь деталь – это менее масштабное явление в рамках картины, иногда едва заметный предмет, который достраивает смысл или является признаком, по которому можно опознать какую-то характеристику или интерпретировать событие³⁰⁹.

В фильме «Небо нашего детства» также есть деталь-персонаж: оставляя родные пастбища, семья отпускает старого беркута, зачем его брать с собой в неизвестную жизнь? Но птица кричит и бежит вслед за отъезжающими людьми.

³⁰⁷ Текст из фильма.

³⁰⁸ «Деталь-персонаж – предмет, который одушевляется, и на него переносятся человеческие функции (шинель Акакия Акакиевича из одноименной повести Н. В. Гоголя, красный воздушный шарик в фильме А. Ла Мориса «Красный шар»)). См. : *Евтеева И.В.* Драматургия и строение фильма. 2020. С. 48.

³⁰⁹ Например, в фильме «Тризна» на фоне главного поединка вторым планом разворачивается сражение на ковре, событие, показанное вторым планом: силы борцов равны, и судьбы объявляют ничью, но толпа жаждет крови и требует продолжение поединка до победы. Бой заканчивается поражением обоих – два мертвых тела падают на ковер, символизируя бессмысленную борьбу ради потехи толпы. Эту бессмысленность можно прочесть и в основной борьбе фильма – между властителем и поэтом – поэт проиграет. Однако, в отличие от первой для будущего это сражение обладает значением.

Эта сцена выразительно встроена в общее повествование, которое рассказывает об умирании прежнего образа жизни.

Итак, можно сделать вывод, что сюжет фильмов может являться открытой метафорой, именно за счет включенных в его структуру элементов, в том числе и фольклорного содержания.

Выразительные средства в таком случае и являются структурообразующими в реализации живописной метафоры.

В качестве примера использования такого кино-метафоризма, воплощенного с помощью максимально выверенных художественных средств, можно привести фильм Ю. Ильенко «Вечер накануне Ивана Купала». Берясь за переосмысление повести Н.В. Гоголя, режиссер обращается к мифопоэтической символике. Фильм становится похожим на ожившие иллюстрации, а сюжет усложняется обилием символов и иносказаний, подкрепленных звуковыми и цветовыми разработками. По словам самого автора: «...народная легенда, использованная в этом произведении Гоголем, не только давала возможность причудливо соединить в фильме фольклорную фантастику с реалиями народного быта, но и приводить нас к первооснове человеческой веры в то, что все чистое и светлое на белом свете делается чистыми руками, людьми с незапятнанной совестью, а все приобретения другого толка всегда связаны с неминуемой расплатой – ранней или поздней»³¹⁰.

Фабула картины – метафорический рассказ о любви Петро из бедного рода к знатной красавице, ради которой он готов пойти на все, даже на сговор с чертом³¹¹. Басаврюк – «дьявол», любитель устраивать кутеж и пьянство, в качестве развлечения загоняет попов на березы и подстреливает тех из них, кто не желает куковать. Он предлагает Петро сделку: сорвать для него вечером накануне Ивана Купала цветок папоротника, а взамен получить немалую часть от найденного с помощью цветка клада. Несчастный влюбленный соглашается и

³¹⁰ Фомин В.И. Пересечение параллельных: сборник очерков // Ю. Ильенко. Преодоление. М.: Искусство, 1976. С. 64.

³¹¹ То есть сам замысел лежит в плоскости мифистофелевского мотива. Схожая тематика: «Фауст» И.В. Гете; «Шагреновая кожа» Оноре де Бальзак.

обретает желаемое. Звон колдовского золота прельщает отца возлюбленной панночки, который, недолго думая, отдает дочь замуж за внезапно разбогатевшего Петро.

В образной системе фильма моральное падение героя, преступившего черту и загубившего жизнь невинного ребенка, подчеркивается конкретными визуальными образами: золото, обладателем которого становится Петро – мнимое. Оно показано в картине как обыкновенные осенние желтые листья. Влюбленные перебирают их в руках и радуются, тому, как много «золота».

В другой сцене фильма вновь акцентируется внимание на такой метафоре: в хату сквозь окна под порывом ветра врывается золотой листопад, Петро начинает гоняться за листьями, стараясь схватить и спрятать за пазуху – как будто бы это действительно золото. Но золото призрачно. Глазами его молодой жены, застывшей в дверном проеме и наблюдающей эту сцену, он как обезумевший, мечется по пустой хате, хватая руками пустое пространство. Так, образ золота, обладателем которого страстно желает быть Петро, символизирует тщетность его усилий. Кардинально изменяющаяся внешность главного героя образно передает метаморфозы, происходящие в его душе, и подчеркивает авторское отношение к его поступку. Страстно влюбленный юноша, готовый пойти на все ради своей любви – один облик, христианин, который испытывает внутреннее смятение перед совершением убийства – другой, и, в конце концов безумец, в которого он превращается – это облик отступника, совершившего преступление. Облик живого мертвеца, с посиневшим осунувшимся лицом. Конечной чертой этих метаморфоз облика героя становится пепел, в который он «превращается».

В образе невесты и жены Петро воплощено добро, надежда и готовность к самопожертвованию ради любимого. Метафорична сцена, когда по весне во все дома летят аисты, а Пидорка, мечтающая стать матерью и уставшая от бесплодного ожидания, сама поднимается на крышу хаты и плетет гнездо для птиц.

Когда, ее муж-безумец оборачивается пеплом, Пидорка, не раздумывая, отправляется в путь к Богородице, чьи животворящие слезы, по словам людей,

могут воскресить его, если коснутся его останков. Женщина бредет степями, чтобы добраться до монастыря и замолить грехи мужа, но по пути ее настигают татары. Схваченная ими, она из последних сил прижимает к груди ткань с останками мужа, но кони мчатся, и ткань развязывается. Развеивается пепел ее мужа по бескрайним просторам... Надежда на воскрешение умирает.

Противопоставлением этому эпизоду выступают последние сцены фильма: за нарисованными потемкинскими хатами зияет пустота. В один из домиков стучится уставшая, изможденная страданием главная героиня. Отсутствующая дверь раскрывается перед ней, и по ту сторону декорации, на фоне простирающейся вдаль цепи гор, сидит искуситель Басаврюк. Повернув голову, он смотрит на нее и зрителей и протягивает руку, разразившись хохотом, как будто бы зовет следовать за ним. Героиня опускает глаза на сверток в своих руках, напоминающий младенца. Садясь на землю, она откидывает полог, как будто бы хочет покормить ребенка, но в тряпке не ребенок, а топор, что ей удалось сохранить от своего мужа. Она плачет и баюкает его. Далее следует сцена молитвы. В темноте горят свечи, слышны голоса молящихся. Слез Богородицы хватит на все мирское горе: *«Пресвятая Богородица пролей слезу!»*.

Ни этими ли слезами оплакивает панночка все, что осталось от мужа, укачивая это на своих руках, может быть, эти слезы воскресят его...

Последняя сцена обретает символику мифологического уровня, когда героиня в лохмотьях и с топором в руках бредет по берегу, согнувшись под тяжестью «груза», который она волочит за собой на веревке. Длинная змея-веревка уходит за пределы кадра, затем следует крупный план лица героини – нет больше сил тащить за собой эту ношу, сменяется планом веревки, которую перерубает Пидорка топором; хвост веревки уползает по мокрому песку и скрывается в воде. В следующем кадре все преобразено: Пидорка снова прекрасна и счастлива, она смеется и бежит по цветущим лугам в праздничном наряде, рядом с ней такой же счастливый бежит ее муж... Камера смазывает динамичное изображение, но на поверхности остается обретение исцеления, воскрешения и животворящей молитвы, побеждающей темные силы

человеческого неверия. На фоне звучит колокольный звон. Такой способ подачи материала через кинематографическую условность, символ и иносказание создавал многогранность смыслов и выражался в особенном пластическом стиле фильма.

Подобной многослойностью обладает и фильм С. Параджанова «Тени забытых предков», который содержит в себе сразу множество метафорических аспектов³¹². Фильм вводит в мир народных легенд и быта старых Карпат. Сюжет фильма основан на истории противостояния двух гуцульских родов, среди родовой вражды которых, зарождается светлая любовь Ивана и Марички. С первых кадров фильма зрителя охватывает буйство красок, а слух насыщает музыкальное звучание народных мотивов. Оператором фильма выступал будущий режиссер Ю. Ильенко, который экспериментировал с движением камеры: она, буквально, кружится, выхватывая вспышками красоту мира, пляшет под ритмы варганов. Красочные платки и костюмы, лица с характерными национальными чертами, танцы и гремящие бубенцы создают стремительный яркий водоворот. В сознании и мироощущении гуцулов, как и у многих малых народностей, христианство и язычество сосуществуют в едином сплаве, порождая новое неведомое вероисповедание, по законам которого живут и две фамилии враждующих родов. Враждуют между собой семьи вроде бы верующие, набожные, но обращаются к Богу с просьбами наслать проклятье и мор на ненавистный род. Именно в столкновении этих противоположностей создаются образы картины.

Фильм наполнен визуальными и повествовательными антитезами. Прежде всего это противопоставление жизнь-смерть: фильм начинается смертью – брат главного героя Ивана, спасает его, отталкивая из-под падающего дерева, но сам погибает. Долго не отпускает Ивана рука мертвого брата. В следующих кадрах показан крест на холме, поставленный в память по погибшему Алексею. Но камера долго не задерживается на кресте и перемещается на многоцветную

³¹² Этот фильм своеобразное стилистическое продолжение картины-легенды «Звенигора» (1927) А. Довженко.

ярмарку. Эти кадры соединяются в монтаже как непреложная истина единства жизни и смерти. Смысл поддерживается сопоставлением яркого жизнеутверждающего праздничного изображения и пронзительной, печальной песни. Антитезы прослеживаются и в противопоставлении личного народному, в смене времен года, в переходе цветного изображения в черно-белое. Все это в совокупности отражает столкновение личного переживания главного героя с устоями традиций, что и рождает притчу, смысл которой заключается в первом послании Иоанна *«Бог есть любовь»*³¹³.

Иван, и Маричка несмотря на вражду их семей подружились и полюбили друг друга. Но пришло время отправиться Ивану на полонину в Карпаты. Во время прощания он указывает Иван Маричке на сверкающую звезду, чтобы она смотрела на нее и ждала его возвращения.

Маричка, заскучав по любимому, пошла за сиянием этой звезды, сорвалась с утеса и разбилась. Иван долго искал ее, а когда нашел мертвой, потерял рассудок от горя. Стал видеть Иван мир неясно – и кадры фильма становятся черно-белыми. Когда же они вновь обретают цвет, гуцулы одевают на него брачный ярмо с новой девой. Но не счастлив Иван с супругой. Не понимает и она Ивана и его песен и знается с колдуном. Иван же все больше чахнет, ему кажется, что зовет его Маричка, и однажды он побежал на голос любимой и тоже разбился.

Так за достаточно короткое кинематографическое время раскрывается множество событий. В фильме смешиваются разные реальности. Быт гуцулов показан настолько аутентично, что создает ощущение документальности происходящего, при этом все изображенное в фильме кажется сказочным.

Вообще фантазия автора играет ключевую роль в преобразении фольклорного материала и адаптации притчевых структур к экрану. Яркими примерами этому является изобилие снов, видений и фантазий, присутствующих в большинстве фильмов «живописно-символического» направления. Погружение в воображаемый мир дает максимальную возможность раскрывать иносказательную природу в структуре кинопроизведения. Так, изображение снов

³¹³ Первое послание Иоанна. 4:16.

и видений в кинопритче становится одним из выразительных средств ее метафоричности.

Например, в фильме «Белый пароход» Б. Шамшиева для того, чтобы передать особенный мир ребенка, режиссеру было необходимо точно выразить его душевные переживания. На протяжении всего фильма мальчик ищет участия со стороны взрослых, задает бесконечные вопросы дедушке, а тот терпеливо и с любовью на них отвечает, но другие отстраняются от «подкидыша». Дедушка покупает мальчику портфель, и его тетя Нургазы несказанно радуется подарку, но больше эту радость ему не с кем разделить – все вокруг слишком заняты своими делами. И тогда он начинает разговаривать со своим портфелем и рассказывает ему о нелегкой судьбе своего дедушки и своей тети. Он рассказывает ему, что мечтает превратиться в рыбу и приплыть на белый пароход к папе. И когда эта «предыстория» как бы доходит до своего апофеоза, когда одиночество мальчика становится очевидным, он кричит даже облакам: «Мне дедушка портфель купил!», но слышит ли небо мальчика? После нагнетания индивидуальных переживаний в фильм входит мир фантазий и сновидений как (выраженный как еще один тип хронотопа³¹⁴). Так в фильме решается задача движения сюжета, посредством монолога ребенка, происходит смещение повествования из реальности в воображаемый мир. Именно за счет него становится возможным такой символически драматичный финал картины, когда «смерть мечты» (возвращение оленей в заповедник) показана через воображаемый мир заболевшего ребенка, и эта «смерть» соположена с реальной смертью самого мальчика.

В таких фильмах старый литературный жанр оказался способным приблизиться к запросам эпохи потому, что в его основе лежит мифологический тип мышления. Именно усиленная образность фильмов «живописно-

³¹⁴ Они решены в удивительном визуальном ключе: изображения накладываются одно на другое (двойная экспозиция) создают дополнительную пространственную глубину. Таким образом в одном эпизоде, показан сон мальчика. Мы видим изображение комнаты, в которой он уснул и в какой-то момент от мальчика отделяется его иллюзорный двойник, встает и подходит к своему портфелю, с которым ему не хотелось расставаться даже на ночь. Он подходит к нему и продолжает свой рассказ о событиях, происходящих вокруг него и своих переживаниях.

символического» направления, опирающихся на иконический знак, вела к увеличению роли стилевого фактора в развитии сюжета, выявляя глубинные мотивы произведения.

Например, по воспоминаниям помощника режиссера С. Параджанова, на картине «Цвет граната» интересным и определяющим был выбор главного героя. С. Параджанов, увидев портрет актрисы С. Чиаурели, сказал: *«Кажется, я нашел Саят-Нову – вот мне такое лицо нужно!»*³¹⁵. Так было найдено оригинальное решение: объединить двух героев фильма в одном человеке. В роли самого поэта и возлюбленной поэта снималась одна актриса, что создало особенную образность, рожденную из однажды увиденного С. Параджановым изображения двух влюбленных на старинном персидском полотне: юноша и девушка с двумя одинаковыми лицами, символизирующими единство любви. Когда на двоих – одна душа, одно тело и одно лицо.

Добиваясь все тех же прямых аналогий, режиссер фильма «Состязание» пригласил на роли двух ханов Чапыка и Мамед-Яр-хана актера Артыка Джаллыева. Такой прием мог бы показаться слишком лапидарным, но для народного сказания он являлся органичным. Подчеркивая смысл того, что все ханы одинаковы, подобного рода образы усиливают символический смысл картин.

Характерный для народного творчества принцип контрастных сопоставлений и прямых аналогий использовался авторами картины и в монтажной организации материала. Например, в сцене с мотыльком (фильм «Состязание») существуют одновременно несколько уровней образованных посредством символики сопоставлений планов. Во время поединка акынов вокруг факела внезапно начинает парить мотылек, который становится причиной для новой песни Шукур-бахши – *«ты мотылек летишь на огонек, все помыслы другие отстраняя ты видишь только этот круг огня, но в звоне струн или*

³¹⁵ Григорян Л.Р. Параджанов. Жизнь замечательных людей : сер. биогр. М. : Молодая гвардия, 2011. С. 318. Вып. 1335.

мелькание крыл не он не ты нам солнце не открыл. Не знаешь ты у солнца свет иной, а это только факел смоленной...»³¹⁶.

Мотылек касается пламени и сгорает. Его парение вокруг факела монтажно сопоставлено с кадрами безмолвных лиц зрителей, предвидящих финал его полета, и музыкантов (песни исполняются ими беззвучно), чьи песни берут тему из его появления. В этом эпизоде через визуальный образ происходит диалог между персонажами и дальнейшее философское развитие сюжета «по нарастающей». Визуальными средствами достигается зримая пластика смысловых образов.

3.4.1. Аудиовизуальная составляющая в фильмах живописно-символического направления

Как известно музыка в кино широко использует все богатство выразительных средств, выработанных симфоническими и музыкально-драматургическими жанрами. Это значит, что в сквозное действие фильма естественно вписываются и вокально-хоровые сцены, и симфонические эпизоды-темы, в структуре которых заложены возможности широкого музыкально-драматургического развития. А также увертюра, предваряющая действие и различные лейтмотивы.

Однако, как отмечает Н. Микоян: «...если оперный композитор для достижения цели имеет в своем распоряжении огромные ресурсы непрерывно развертывающейся музыкальной драматургии, если содержание симфонии утверждается сложной системой музыкальной образности трех или четырехчастного симфонического цикла, то автор киномузыки должен раскрыть, подчеркнуть и усилить идею фильма иногда несколькими музыкальными эпизодами, незначительными штрихами или зарисовками, двумя-тремя

³¹⁶ Текст из фильма.

лейттемами»³¹⁷. В свою очередь, музыкальные лейтмотивы выполняют не только информационные, но и формообразующие функции интеграции всего кинопроизведения, а не только его звукового ряда. Н. Микоян обращает внимание на первостепенность лаконичности и выверенность киномузыки как второстепенного явления в кинопроизведении, подчеркивая ограниченность ее возможностей. Однако, когда речь идет о цельном звукошумовом пространстве фильма, в которое вплетена музыка, говорить об ограниченности возможностей ее звучания не приходится, скорее наоборот. Но для того чтобы звучание фильма стало сплошным многослойным произведением, потребовалось время, за которое озвучание вышло на подобный уровень.

Примером кинематографа с высоким уровнем организации музыкально звуковой партитуры являются и фильмы «живописно-символического» направления. Звук в этих картинах – одна из ключевых составляющих, он особым образом «обнимает» всю многосложную драматургическую и изобразительную структуру фильма. Звук в кино дает полноту и объем зримого, именно поэтому анализ аудиовизуального решения фильмов «живописно-символического» направления как бы подытоживает все размышления о единстве выразительных средств, выполняющих в том числе и сюжетообразующую функцию.

Безусловно, понимание кино как звукозрительного искусства требовало от звукооператоров, композиторов и самих режиссеров определенной степени сосредоточенности на принципиальных особенностях конкретного художественного замысла, но в отношении работы авторов фильмов указанного направления эти требования усложнились. Условность происходящего, символы и метафоры, проявленные через изображение, обретали особую осязаемость через звук. То есть в сочетании звука и изображения повествование этих фильмов

³¹⁷ Микоян Н. Музыка в армянском кино // Кинематография Армении : сборник. М. : Изд-во. Восточной литературы, 1962. С. 193. Автор исследовала историю армянской киномузыки, в частности работу композитора А. Хачатуряна. По ее мнению, его творчество положило начало двум важнейшим направлениям процессе развития армянской киномузыки. Первый тип – идущий от специфики жанра, и вместе с тем решавший важнейший вопрос воплощения ее характерных национальных особенностей. Второй тип музыкального оформления синхронизация со зрительным рядом, определились черты, присущие жанру симфонической киномузыки.

обретало определенность своего значения или какой-то дополнительный уровень, усиливающий ту или иную задачу.

Если взглянуть на исторические изменения, происходившие в работе со звуковой составляющей кино, то можно отметить несколько моментов.

Первое связано с тем, что с середины 1950-х годов акустическое пространство фильмов изменяется за счет ухода на второй план симфонического звучания и выхода на первый план песни, как лейтмотива (иногда повторенного на протяжении фильма многократно). Таким образом, можно сказать, что песня – это проявление более простого, звучания, являющегося маркером персонажа или ситуации. Поскольку в каждой песне есть слова, выражающие определенную идею, отвечающие содержанию и смыслу эпизода, в ней заложены не только музыкальные характеристики экранного действия, но и смысловые. Давая некую психологическую характеристику героям и событиям, песня, «объясняла» происходящее на экране.

Песня (пение в фильме), в отличие от оперы, вступает лишь в отдельных сценах фильма и поэтому приобретает несколько иное значение. В то время как в опере поют все персонажи, в кинофильме это делают лишь немногие и изредка³¹⁸. Как пишет З. Лисса: «Песня в фильме, прежде всего сольная, представляет не только себя, но одновременно и определенный тип исполнения. Такой момент может быть использован в фильме весьма специфическим образом: помимо уже известных драматургических эффектов (герой может два раза пропеть одну и ту же песню в зависимости от настроения совершенно по-разному; песню можно прерывать, перебивать смехом, возгласами или разговорами), в кино известен эффект наложения песни на другие звуковые явления»³¹⁹.

Также вступление песни в кадр должно получить соответственное драматургическое обоснование. Для песни необходимо найти хорошо мотивированное, изобретательное применение в качестве предмета действия:

³¹⁸ А иногда песня и вовсе звучит за кадром.

³¹⁹ Песня являлась определением личностной характеристики героя, в отличие от симфонического звучания, которому свойственна определенная патетичность и монументализм. *Лисса З. Эстетика киномузыки. М. : Музыка, 1970. С. 328.*

«Для того чтобы "играть" в фабуле, песня должна быть конкретно связана с показываемой ситуацией, она должна войти в кадр с достаточной фабульной мотивировкой; но в то же время она должна иметь обобщающий смысл, а не оставаться только эпизодом, отвлекающим от главного или фоном для действия. Она может иногда быть выделена в символ чего-то более возвышенного...»³²⁰.

Второе изменение связано с мелодикой, которая является в киномузыке средством характеристики изображаемых образов и ситуаций. С ее помощью композитор пробуждает симпатию или антипатию, помогает «осветить» ситуацию, а зрителю – понять действие. Она является верным средством выражения национальных, социальных и других особенностей.

Несмотря на то, что наибольшее значение мелодика приобретает в законченных по форме песнях, в фильмах, которые стремились к условности происходящего, к определенной мифологичности, и сама песня превращались в символ, а «мелодику» в привычном смысле, замещало звукошумовое звучание. Например, музыкальные лейтмотивы, встроенные в продуманную звукошумовую структуру, уже выполняют не только информационные функции (появление героя или обстоятельств), но и формообразующие интеграции всего кинопроизведения.

Именно поэтому, когда в 1960-х годах происходит усложнение характеристик героя и в целом повествования фильмов, когда, казалось бы, песня теряет свое преимущество в качестве лейтмотива, но горизонты, которых она достигла в «иных» по типу строения фильмах расширились. Так, возникновение новой стилистики картин, теряющих былую однозначность трактовки песни, «сделало» ее частью общего музыкально-шумового решения. Это значит, что звуковая фактура приобрела более сложную смысловую нагрузку. Собственно, главенство в кино композитора сменялось первостепенной ролью звукорежиссера, который на всех этапах работы над фильмом имел полное представление о

³²⁰ Там же, С. 329. С одной стороны, тип песни, ситуация, в какой она поется, ее функция в развитии действия бывают, различны, она может быть народной, и в таком случае она с самого начала выполняет информационные задачи, указывая на среду, где происходит действие, или на национальность певца.

применении в его структуре музыки, речи и шумов. Все это способствовало новому осмыслению повествовательной функции звука в целом.

Показательно как эти изменения получают модификацию в фильмах, сделанных на основе фольклорного материала. Использование национальных мотивов могло напрямую выражаться как введение в повествование этнического музыкального материала, например, песни-плача, пени-легенды. Такой элемент создавал дополнительный смысловой уровень, который усложнял и весь фильм.

Например, как мы уже писали выше, в фильме «Тризна» используется вставка песни-легенды о музыкальном инструменте. Эта песня явилась ключевым пояснением к событиям фильма. Именно посредством нее обстоятельства обретают качества вневременных, а главный персонаж-исполнитель приобретает функции сказителя.

Обычно, когда песня звучит за кадром, она как бы не слышна персонажам, но отражает их состояние. В фильмах «живописно-символического» направления песня может звучать и напрямую в кадре, ее слышат или исполняют сами герои фильма, и это не вступает в противоречие с изначально заявленной «не музыкальностью» жанра³²¹.

Еще одним примером фильма, в котором музыка выполняет свою естественную роль (т.е. внутрикадровая музыка), является фильм «Состязание». Одновременно он является и более сложным примером включения в ткань фильма песни, так как целиком состоит из музыкальных фрагментов (песен-стихов). Смысл, заложенный в них, является движущей силой сюжета, характеристикой персонажей и обстоятельств.

Так, фильм «Состязание» изобразительно опирается на эстетику миниатюры, поддерживая ее музыкально – народным звучанием. Как говорил автор музыки Нуры Халмамедов: «Эту музыку мне помогала писать история моего народа, это истинно народная музыка, поэтому признание моей работы

³²¹ Подобные примеры являются образцом присутствия музыки в фильме в своей естественной роли. Это схоже с тем, как в опере, где поющий герой – персонаж, который в любой ситуации высказывается только в пении, что возводит форму музыкально-драматического произведения в ранг высокого искусства.

считаю признанием туркменской музыки»³²². В свою очередь, Н. Микоян также подчеркивает взаимосвязь музыки в фильмах, основанных на национальном материале и самой традиции: «...успешные творческие поиски композиторов, работающих в кино, единство музыки с экранным действием немислимо без учета национального своеобразия фильма и тех главных особенностей, которые позволяют нам отличить произведение итальянского киноискусства от французского, русский советский фильм от украинского, армянский от грузинского, индийский от египетского и т.д.»³²³.

Вот почему историю традиции национальной киномузыки нельзя рассматривать в отрыве от своеобразия кинодраматургии советских республик, от стилей актерских школ, от запечатленных тем и образов и того, какими выразительными приемами эти темы и образы воплощены.

Интересно и само звучание: музыка входит в ткань драматургии, соединяя народное звучание наивных мелодий дутара с симфоническим оркестром. Такой пример можно обнаружить и в фильме «Каменный крест», который не только изобразительно, но и музыкально наполнен колоритом Буковины. Небывалый дуэт органа и бандуры и колоритный язык гуцулов, льющийся как музыка, усиливает мистическое ощущение от всей картины в целом.

Другой пример работы «фольклорной» песни мы обнаруживаем в фильме «Белые горы» («Трудная переправа»). В повествование фильма также встроена песня-плач, влияющая на развитие повествования, звучащая за кадром.

Песня повествует о полуслепом старике-охотнике, который отчаявшись принести добычу для своего голодного сына, убивает его самого, подумав, что он козленок, гуляющий рядом с их домом. Эта песня дробит фильма на две части и создает дополнительный уровень прочтения фильма.

Безусловно, новые возможности работы со звуком очень сильно повлияли на художественную пластику кинематографических произведений. Еще в то

³²² Гусейнов М. Нуры Халмамедов и туркменское киноискусство. URL : <https://turkmenistan.gov.tm/ru/post/53054/nury-halmamedov-i-turkmenskoe-kinoiskusstvo> (дата обращения 02.03. 2021).

³²³ Микоян Н. Музыка в армянском кино // Кинематография Армении : сборник. М. : Изд-во. Восточной литературы, 1962. С. 193.

время, когда кинематограф только переходил от немого периода к звуковому, стала очевидной необходимость отказаться от дробного монтажа кадров. Звук, которому требовалось время и пространство для проявления, по-новому открыл движение камеры, долготу планов, внутрикадровый монтаж. Это значит, что звук и изображение в своем симбиозе стали создавать новый тип кинематографического времени. Принципы, на которых основано создание фонограммы картины сформировали своеобразную логику. Такие средства киномузыки как ритм, метр, темп зависят от содержания каждой сцены, но, разумеется, больше всего от темпа движения в кадре или смены кадров, что определяет характер ритмической организованности музыки.

Таким образом, организация всех звучаний фильма решает музыкально-драматургические задачи, связанные с воплощением его основного содержания. Музыка может создавать жанровое прочтение фильма, обрисовывая драматические ситуации. Возможности музыки лежат и в использовании ее подтекста, психологическое и эмоциональное содержание которого не всегда возможно передать в фильме языком слова, жеста или изображения.

С. Эйзенштейн писал, что музыка кинематографична лишь тогда, когда достигнуто ее полное слияние с действием, когда соблюдена синхронность видимого и слышимого. Однако именно в кинематографе 1960-х годов звуковое сопровождение могло идти врозь с изображением и действием, оно несло иную функцию, становясь смыслообразующим элементом. Например, в использовании закадрового голоса. Таким образом был осуществлен переход от синхронного совпадения изображения и звука. Как пишет В.Ф. Познин «...появилось множество способов создания иллюзии экранного пространства с помощью асинхронных звуков»³²⁴. В частности, и расширяющих экранное пространство и драматургическую функцию. Звук как лейтмотив стал нести более серьезную нагрузку – не только оповещать о появлении героя или о новой ситуации, но также выполнять некую «метафизическую» функцию.

³²⁴ Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. 2021.

Итак, для поэтического кинематографа звук – это дополнительный уровень сообщения смысла и метафорического контекста. С одной стороны, это могло выражаться в несовпадении изображения и звука, а с другой и наоборот, в подчеркивании и усилении изображения звуком.

Подобно тому, как столкновение разных времен в кинопроизведении мы воспринимаем как прием, столкновение различных звуковых характеристик изображаемого также наделяет его дополнительными драматургическими функциями.

Например, в одной из последних сцен фильма «Цвет граната» человек, замуровывающий в стену храма глиняные сосуды, смотрит на умирающего поэта. Он повелевает ему: «Пой!» и поэт начинает петь, но, не разжимая губ – льется только песня, многократно разными голосами повторяется: «*Ays ashkharhum* (В мире этом)³²⁵».

Человек, сидящий на стене, прикладывает к уху глиняный горшок и как будто слышит эту песню из сосуда. Поэт раскинул руки в стороны, и создается ощущение, что поет его умирающее тело. Тогда человек на стене человек, вмуровывая следующий сосуд-голос в стену, повелевает – «*Умри!*». И голоса, повторяющие *Ays ashkharhum*, замолкают.

Слова «пой» и «умри» чередуются друг с другом и как будто бы обессиливают значения друг друга.

В следующем кадре вновь начинают многократно звучать голоса: «*Ays ashkharhum* (В мире этом)». Поэт лежит на полу храма, среди зажженных свечей. Белые птицы начинают метаться между огней, обжигаясь и гася их своими крыльями. Так символично поэт умирает «в мире этом». Последний кадр показывает кувшины-голоса, вмурованные в стену. От каждого из них по стене тянутся водянистые подтеки, похожие на борозды от слез. И звучат голоса *Ays ashkharhum* (В мире этом)».

³²⁵ Армянский язык.

Так, в сопоставлении звукового и изобразительного плана проявляется смысл того, что настоящая песня не умирает, а та песня, что не умирает, становится Песнью Песней.

Во всем этом фильме, изобразительное пространство переполнено цветовыми пятнами, образами явными и образами скрытыми, и сопровождается резко обрывающимися и возникающими вновь музыкальными фразами. Ни слова не проронит сам поэт на протяжении всего фильма, только жестами и положением своего тела в пространстве кадра он говорит с миром, только своей поэзией, звучащей внутри картины. В фильме «Цвет граната» особенно наглядна взаимосвязь между звуковым решением и новым подходом к изображению и драматургии.

Многие фильмы «живописно-символического» направления прибегали к приему, когда персонажи оставались безмолвными, а поэтическая речь звучит за кадром. Вероятно, так осуществлялось и стремление обнаружить потенциал звучащего слова, вывести его на первый план, что породило наряду с экспериментами в пластическом решении, эксперименты в области звучания.

Например, в фильме «Мольба» поэтический текст потребовал от режиссера сокращения внутрикадрового движения или строгости статики. В фильме применяется соотнесение статичных живописных композиций с планами, где присутствует форсированный ритм движения. Безмолвность персонажей в их графичности привела к открытию новой глубины звучащего текста. В одном из эпизодов фильма «Мольба» община плотной стеной окружила главного героя, отказавшегося отсечь руку врага. Их лица суровы, а рты сомкнуты молчанием. Многократно повторяется фраза *«с дедовских времен десницы рубим мы кистинам...»*, наказывающая ему следовать традициям. Многоголосое звучание подчеркивает, что звучит голос общины. В свою очередь, статика подчеркивается закадровой речью в то время, как на экране губы персонажей неподвижны. Этот прием подчеркивает нерушимость общины как хранительницы давних традиций и обычаев. Через эти закрытые рты говорит голос традиции, но герой отвечает: *«Зов сердца мне дороже»*, – и следуя этому зову, приносит себя в жертву. Изгнанный

из общины, он должен теперь скитаться по свету. И, конечно, важнейшим звуковым компонентом является человеческая речь.

Устремленность к живому слову, раскрепощение языка и диалогов, характерное для 1960-1970-х гг., – все это было скорректировано тенденциями, происходящими в поэтическом кинематографе. В частности, изобразительное и пластическое решение образного ряда фильмов «живописно-символического» направления было выведено на первый план и усилено своеобразным звучанием. Это способствовало не только минимальному использованию речевого компонента, вплоть до его отсутствия на фоне доминирования изобразительных и аудиальных средств кинематографического языка.

Также в подобных картинах использовалось в качестве закадрового голоса поэтическое сопровождение (речи героев), дающее дополнительный смысл происходящему на экране. С подобным приемом мы встречаемся в фильме «Материнское поле»; «Кто вернется – долюбит»; «Венок сонетов» и др. В этих картинах главенствующая роль отведена именно поэтическому закадровому или внутреннему монологу героев, взаимодействующему со звуковыми, музыкальными и шумовыми составляющими.

То есть изображение, каким бы завораживающим оно не являлось, не могло дать необходимую полноту художественного образа. Оно нуждалось в смысловом углублении или остраниии, которым выступила именно звуковая партитура, создающая дополнительный художественный уровень³²⁶. Поэтому фильмы новой стилистики были тщательно проработаны на всех уровнях, как на изобразительном, так и на звуковом. Музыкально-звуковое решение подчеркивало фактуру изображения и работало на формирование повествовательной специфики.

В контексте ранее обозначаемого деления на поэзию и прозу, воспользуемся идеей отечественного литературоведа Б.В. Томашевского, который писал, что

³²⁶ См. : *Шилова И.М.* Проблемы звуковой образности в советском кино. Вып. 3. М. : Знание, 1984; *Шилова И.М.* О звукозрительном строе современного фильма. Что такое язык кино? : сборник / ВНИИ киноискусства; редкол. : Е.С. Громов и др. М. : Искусство, 1989. 238 с.

именно «высокий» жанр подразумевает эпичность, трагическую тематику и имеет особый способ подачи материала (преимущественно декламацию монолога).

В свою очередь, в «низких» жанрах основные признаки противоположны эпичности: это современная, бытовая тематика и преобладание диалога в качестве формы исполнения. Это значит, что внутренний поэтический монолог – это авторская речь, реализованная в персонаже, а «несобственная прямая речь»³²⁷ более натуралистична, и требует стилистики речи, фактуры. В поэтическом кинематографе за счет того, что через звучащую поэзию часто проявлялась авторская позиция, некий идеалистический отстраненный нравственный взгляд-оценка. То есть особенная работа со звуком становилась еще одним условием для проявления жанрово-стилистической модели кинопричты.

Таким образом, в создании обобщенно-поэтического уровня подобных фильмов играет важную роль контрапункт изобразительных мотивов, различных звуковых рядов (музыка речь, поэтическое слово, природное звучание) – и концентрированность эмоциональности образов.

Если в фильме «Мольба» можно говорить о применении «монозвучания», то, например, в фильме «Тени забытых предков» необходимо говорить о «полифонии» звучания. Разница между этим подходами заключается именно в звуковой составляющей, когда во втором случае звучит своеобразная эклектика мотивов, в том числе и национального характера. Рефреном в фильме выступает тройка пастухов с трубами, звучание которых предшествует главным сюжетным поворотам. Тревожное звучание трембит – предвестник смерти Алексея, оно же сопровождает гибель отца семейства Ивана в драке с отцом Марички. Этническое музыкальное звучание – это многоязычная или многослойная структура, характеризующая реальность к которой обращаются создатели картины. Стремясь к углублению, они обратили особое внимание на то, чтобы передать во всей остроте ощущение изначальной близости и единства человека с природой,

³²⁷ Терминология П.П. Пазолини. См. : Пазолини П.П. Поэтическое кино // Структура фильма. отв. ред. К.Э. Разлогов. М., 1984. С. 45-67.

запечатленное в мифологических и фольклорных образах, подчеркивая эту связь звучанием национальных инструментов.

Фильмы, включающие в свою структуру национальный, материал, наполнялись аутентичным звучанием, а речевая стихия различных языков в фильме становится средством передачи ценностей традиционной культуры. Это обнаруживается во множестве картин.

В фильме «Листопад» на фоне начальных кадров – сбора урожая винограда, показанных как бы глазами самих участников, камера нарочито «непрофессионально» работает в паре с несинхронным звучанием народных песен. Такой метод, возможно, был направлен на стремление со-настроиться с опытом и слухом зрителей, для которых такое «простонародное» звучание в сочетании с документальностью изображения (что не отрицает его киногеничности³²⁸) близко и узнаваемо. В прологе документально иллюстрируется процесс изготовления вина – от сбора до застолья, за кадром звучит только речь местных жителей и традиционное грузинское пение.

Фонограмма этой картины – характерное для поэтического кинематографа 1960-1970 гг. расширение звукового поля, стремление сформировать его с учетом творческого концептуального замысла. Так осуществлялось выявление эмоционально-смысловых потенциалов драматургии фильма, осмыслялся вопрос о функциях элементов звуковой партитуры.

Шумы несли пояснительную функцию, на музыку возлагались задачи «поэтического» восприятия изображаемого. Ярким примером является фильм «Апрель» О. Иоселиани (1961). В этой картине очевидна повествовательная функция звука. Здесь речь персонажей отсутствует, а их общение решено через конфликт шумов и музыкальных звуков.

Фабула фильма проста. В старом грузинском городке все жители и даже вещи наделены своим звучанием. Влюбленные и музыканты «говорят» музыкой, а странные, кривые люди, которые носят-переставляют туда-сюда мебель,

³²⁸ В качестве еще одного примера можно было бы привести документальный фильм О. Иоселиани (1969) «Старинная грузинская песня», который полностью построен на сопоставлении звучания и изображения.

изъясняются на неприятном языке резких негармоничных шумов и змеиного шипения. Драматическим событием фильма является переселение всех обитателей в новые дома и только-что построенные квартиры. Но вот незадача! Вселившиеся в новые квартиры странные люди, издающие неприятные гремящие шипящие шумы заглушают музыку положительных персонажей и разобщают их.

Смысл происходящего понятен: пока влюбленные юноша и девушка счастливы только отношениями друг с другом, музыка звучит в их сердцах, рождая волшебство: от поцелуя загорается свет, льется вода горит огонь. Но стоило некрасивым людям заразить их болезнью накапливания вещей, то уже не музыка, а шумы овладевают их душами. И только когда от напряженной работы шумных электрических приборов вылетают пробки в домах, музыкантам, наконец, удастся сыграть свою мелодию. То есть взаимоотношения шумов и музыкальных звуков становятся в этом фильме метафорой созидательной жизни влюбленных и музыкантов и пустой, абсурдной жизни обывателей.

Таким образом, в поэтическом кинематографе звук перестает нести сугубо иллюстративную функцию, послушно следуя за происходящим в кадре. Формирование звукового пространства, определялось режиссерским решением вплоть до того, что изображение и звук могли быть полностью асинхронными.

Например, в фильме «Родник для жаждущих» есть эпизод, когда сменяющиеся кадры показывают изменения, происходившие с домом героя на протяжении его жизни. На первом плане этого дома показаны горшки. Они то сушатся на вступающих прутьях изгороди, то стоят на подоконниках, то у фундамента дома. Внешний вид дома изменяется: меняются окна, занавески, фактура стен, расположение горшков, но неизменным остается звучание этих горшков, как если бы на них играли как на музыкальном инструменте. В совокупности с многомерностью звуковой партитуры этот эпизод выступает оригинальной вставкой в общее повествование и сообщает о жизни дома и тех, кто в нем жил на протяжении долгого времени.

Такое усложнение смысловой нагрузки фонограммы привело к тому, что создавалось новое кинематографическое пространство «с особым

взаимодействием цвета и света, которое вместе с игрой актеров, речью, музыкой и шумами формировало общий интонационный строй картины»³²⁹.

В совокупности всего перечисленного и рождалась сложная многогранная акустическая партитура фильмов «живописно-символического» направления. Эти кинематографические произведения активизировали внимание на звуковом интонационном поле, расширили диапазон звуковых элементов, предложили новые формы согласования звучания и изображения.

И.М. Шилова отмечала, что на протяжении одного десятилетия постановщиками был пройден сложный путь «очищения фонограммы (исключение трафаретных приемов, необязательных звуковых элементов, что несомненно способствовало сосредоточению внимания на избранных, необходимых звучаниях)»³³⁰. Она подчеркивала, что на пороге 1970-х годов поиски особенных форм выразительности были направлены на то, чтобы пробить «забрало» бесстрастия зрителя. Это значит, что всевозможные средства были обращены в сторону эмоциональной окраски составляющих элементов кинопроизведений, и в изобразительном, и в идейном, и в звуковом плане.

Именно за счет единства использования различных выразительных средств, художественных приемов, особенности работы времени, новаторства в изобразительном и звуковом решении, проявляется метафорическая природа фильмов, которые и демонстрируют новые кинематографические формы на этом пути.

³²⁹ Персов В. Кино – искусство не звуковое, а звучащее: особенности формирования звукового пространства в анимационно-игровых фильмах И. Евтеевой / сборник : Искусство звука и света. История, теория, практика. Вып. 1. СПб. : РИИИ, 2021. С. 225.

³³⁰ Шилова И.М. Проблемы звуковой образности в советском кино. М. : Знание, 1984. С. 26.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В представленном диссертационном исследовании внимание автора было сосредоточено на эстетических поисках в многонациональном советском кинематографе периода 1960-1970-х гг. Создатели фильмов указанного периода, обратившись к истории, наследию литературы или традиционному народному искусству, раскрывали своеобразие эстетических идеалов и метафорического мышления всей культуры, но отражая единое мироощущение своего поколения.

Для анализа художественных процессов, происходивших в это время, автору диссертации было необходимо очертить рамки периода, который можно было бы назвать советской «новой волной», когда отчетливо проявился феномен авторского кинематографа в СССР.

Так как в 1960-1970-е гг. обнаруживается множество различных методов воплощения самых смелых творческих замыслов, автор диссертации сосредоточил внимание на основных кинематографических тенденциях. В частности, в исследовании разграничены различные стилевые направления, сформировавшиеся по принципу материала, на котором основывается фильм, а также, способу работы с пластикой изображения, сюжетом, фабулой объединенными ориентацией на иносказательность. Произведено сопоставление понятий «авторское» и «поэтическое», благодаря которому удалось сузить круг исследуемых фильмов.

Обращение к форме иносказания связано не только с особенной эстетикой свойственной восприятию авторов заявленного периода, но и невозможностью говорить в искусстве открыто. Таким образом, помимо высокохудожественной ценности формы, иносказание выполняла функцию Языка Эзопа.

Закономерно, что для творчества режиссеров 1960-1970-х гг. оказались актуальными формы мифа, эпоса, сказки и притчи. С одной стороны, для режиссеров, работавших на развивающихся республиканских студиях, эта форма была естественным проявлением эстетического мироощущения, а с другой –

присущая ей метафоричность и символичность обуславливали вневременную ценность смыслов произведений.

Авторский стиль большинства фильмов включает в себя целый комплекс элементов и составных частей, порождающих сложность их классификации. Научный интерес представляет не только определение жанровых и стилистических особенностей фильмов национальных киностудий, но и то, что в них находит отражение культурная антропология. В данном случае работает правило – «эстетика без этики не существует», идеалы, отраженные в этих фильмах, можно рассматривать с точки зрения нравственного поступка каждого создавшего их автора.

Таким образом, поэтический кинематограф союзных республик был одной из ключевых составляющих новаторства, формирующего теоретическую, творческую и производственную стороны нового языка и кинодраматургии в СССР. Поэтому в диссертации уделяется внимание и среде заявленного периода: историческим и теоретическим основаниям, сформировавшим новое кино в союзных республиках. Диссертант подчеркивает, что фильмы, решенные в ином ключе³³¹, создавались авторами – воспитанниками одной киношколы, в контексте многонационального пространства советской действительности. Их работы, рожденные в одну историческую эпоху особым образом, повлияли на развитие отечественного кинематографического языка в целом.

Произведенное в диссертации деление поэтического кино заявленного периода на различные направления зависело от процессов в культурном и историческом плане, которые автор выделяет как ключевые, в частности: укрепление литературы и формирование на новом уровне многонационального пространства СССР. Однако в центр осмысления всех этих процессов диссертант помещает индивидуальный авторский стиль. Несмотря на то, что авторское виденье в советском кинематографе нашло отражение в новых героях и типах сюжетов, анализ фильмов период показывает, что основным фактором их определения является художественный язык.

³³¹ Ориентации на формирования сюжета за счет работы художественных элементов.

Для диссертанта немаловажным был вопрос, почему различные, а иногда противоположные манеры авторов, работавших в одно время, прибегали к схожей форме архаического фольклорного жанра притчи. Ответ на этот вопрос был обнаружен при анализе развития национальных республиканских кинематографий.

Выявляя жанровые и стилистические особенности поэтических фильмов, созданных на национальных киностудиях, было обнаружено множество парадоксов, связанных в числе прочего и с неравномерностью их развития и как следствие взаимовлиянием различных культур. Можно сделать вывод, что опыт построения многонационального общества напрямую отразился на отечественном кинематографическом процессе. В этой связи автор диссертации предпринял попытку переосмысления определенных тенденций классификации некоторого ряда фильмов, которые обобщенно называются «поэтическими».

Анализ специфики фильмов привел автора диссертации к выводам об определенной эклектичности стилистических инструментов, используемых в данный период. Отдельное внимание в диссертации было уделено осмыслению обращения авторов советского кинематографа 1960-1970-х гг. к фольклору и его воплощению на экране.

Итак, рассматриваемые в диссертации фильмы: во-первых, были сформированы на эстетическом материале многонациональной культуры. Их объединяла одна кинематографическая школа.

Во-вторых, режиссеры Советского Союза работали на культурном пересечении, обуславливающим широкое обновление жанровой палитры отечественного кинематографа в эти годы.

Таким образом, **в ходе исследования:**

– *Проанализированы* фильмы, снятые на республиканских студиях, *выявлено* их место и значение в контексте схожей мировым «новым волнам» тенденции в отечественном кинематографе;

– *Сопоставлен* опыт поэтического кино 1920-х годов с опытом новаторского киноязыка 1960-х годов. *Сделаны выводы* о развитии теоретических

и практических достижений представителей «монтажно-поэтического» кино, а также их реализация в новом осмыслении в поэтических фильмах 1960-1970-х гг.;

– *Обнаружено* своеобразие драматургического и художественного построения фильмов и *определены* лежащие в их основе фольклорные или литературные мотивы. *Сделан вывод*, что язык иносказания, который является актуальным для художественного метода республиканских авторов, становится в тот период основой проявления нового кинематографа;

– Среди многообразия фильмов, снятых на республиканских студиях выделены те, которые формируют «живописно-символическое» направление;

– В связи с разграничением на два направления *сделан вывод*, что «литературное» и «живописно-символическое» направления являются едиными в выборе формы выражения, но различающиеся в выборе материала, положенного в их основу;

– *Выявлено*, что на формирование обоих направлений влияли специфические условия развития республиканских кинематографий. В ходе анализа фильмов национальных республик *определены* основные сюжеты, преобразованные поэтической метафорой. *Рассмотрено* сочетание характерных черт для обоих направлений, которое формирует стиль фильмов на их пересечении;

– *Рассмотрены* вопросы, связанные с процессами жанрообразования стилевой модели кинопритчи или функционирование метажанрового образования;

– *Выявлена* роль символических особенностей кинематографического языка: изображения времени и пространства в системе художественно-выразительных средств фильмов «живописно-символического» направления;

– *Проанализированы* особенности организации повествования посредством иконического знака. *Сделаны выводы*, что усиленная образность фильмов «живописно-символического» направления, опирающихся на иконический знак вела к увеличению роли стилевого фактора в развитии киносюжета, выявляя глубинные мотивы произведения;

– Анализируя взаимодействие кинематографа данного периода с традиционными пластами культуры, *обнаружена* неразрывная связь в понимании архетипических образов через сюжеты и героев-персонажей;

– *Сделаны выводы*, что интерес к фольклорно-мифологическим конструкциям, был выражением важного для киноискусства тех лет поворота к эпическим формам, что привело к специфической передаче образов главных действующих лиц и среды их обитания посредством особой графичности или живописности;

– *Проанализировано* внутреннее строение фильмов: кинодраматургия, композиция, пластическое решение, художественные средства и способы осмысления авторами действительности.

Последовательный анализ элементов фильмов «живописно-символического» направления показывает, как они объединяются в нечто целое. Элементы в фильмах являются главенствующими и строящими сюжет. Каждый компонент, например, цвет, свет и звук обладают сюжетобразующей ролью.

Проанализированные фильмы использовали образный язык, который можно сравнить с языком свойственным трагедиям античности. Ярковыраженное композиционное построение кадра, графичность изображения этих фильмов воплотило в кинопространстве мифологические смыслы, а вневременность обнаженных конфликтов сделало их одними из лучших фильмов в истории советского и мирового кинематографа.

Общие выводы:

Кинематографические эксперименты режиссеров «живописно-символического» направления во многом опережали свое время. Это в полной мере относится к их пониманию иных возможностей сочетания модальностей изображения и звука. *Способ подачи материала позволял фильмам такого рода через кинематографическую условность создавать многогранность смыслов и выразить их посредством особенного пластического киноязыка.* В результате фильмы рассматриваемого направления явились одними из самых интересных материалов для исследования процесса становления нового повествования.

Новаторство фильмов, опирающихся на иконический знак, давно признано мировым кинообществом, однако подтверждение и способ практической реализации большинства их идей относительно нового понимания взаимодействия специфики пластического повествования и сочетания со звуковыми компонентами в передаче внутреннего мира персонажа на экране, обнаруживаются именно в исследовании фильмов данного направления.

Фольклорные образы, которые составили основу выразительности драматургии, включенные в насыщенную изобразительную структуру, нуждались в особом способе авторского и художественного осмысления, и выработке целого ряда стилистических средств. Целый комплекс приемов адаптации фольклорного материала для кинематографического искусства нашел отражение в поэтическом кинематографе. Процесс адаптации народного материала к условиям кинематографа, напрямую влиял на необычную художественную стилистику фильмов и стал основой возникновения в этот период феномена кинематографической фольклоризации.

Предпринятое в исследовании разделение на «литературное» и «живописно-символическое» направления уточняет и конкретизирует неоднозначные процессы, происходившие в авторском советском кинематографе того времени.

На примере множества республиканских фильмов мы выявили парадоксальность происходивших процессов в формировании стилистики фильмов 1960-1970-е гг. Итогом исследования явился проведенный анализ национального своеобразия фильмов и раскрытие особенностей нахождения своего экранного воплощения национальных и этнических мотивов.

В диссертационном исследовании осмыслен вклад кинематографистов-поэтов в становление и современного выразительного языка кинематографа, в том числе и в контексте развития современной культуры.

Проведенное исследование позволило выделить фильмы в особые образно-стилистические группы и представить данную классификацию научному сообществу.

Исследование позволяет более полно представить один из наиболее плодотворных периодов творчества режиссеров, опирающихся на притчу как фабульно направленную величину, а также расширить общекинематографические представления о возможностях работы с цветом, звуком, пластической драматургией в кино.

Анализ жанровых и стилистических особенностей авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях заявленного периода, может повлиять на пересмотр некоторых обобщенных взглядов в отношении советского поэтического кино, сложившихся в современном киноведении. Также он способствует осмыслению вопроса, связанного с отражением в современности такого мощного всплеска новых форм, произошедшего в кинематографе союзных республик в 1960-1970-е гг.

Диссертация направлена на заполнение имеющихся пробелов в изучении советского поэтического кино заявленного периода.

Сформулированные положения и выводы исследования открывают перспективы дальнейшего изучения феномена многонационального кинематографа. Помимо продолжения исследования и анализа национального кинематографа, проведенное исследование показывает, какой фундаментальной проблемой для современной теории кино является осмысление самобытности культур в кинематографическом искусстве республик бывшего Советского Союза.

Весьма плодотворным видится анализ состояния республиканских кинематографий на сегодняшний день. Актуальным является вопрос, находит ли отражение в современности такой мощный всплеск национального кинематографа союзных республик. Несмотря на то, что кинематограф после крушения советского союза, новое поколение кинохудожников стало ориентироваться на мировые тенденции, все более частым можно встретить на кинофестивалях работы молодых режиссеров бывших союзных республик, которые обращаются, в том числе и к культурным и национальным тематикам.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абикеева Г.О.* Кино Центральной Азии (1990-2001) : монография / Г.О. Абикеева. – Алматы : Комплекс, 2001. – 341 с.
2. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы / С.С. Аверенцев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 480 с.
3. *Аверинцев С.С.* Символ / С.С. Аверенцев // София-Логос. Словарь. – Киев : Дух і Літера, 2001. – 2-е испр. изд. – С. 155-161.
4. *Агафонова Н.А.* Искусство кино. Этапы, стили, мастера / Н.А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 192 с.
5. *Азизов С.* Кино Таджикистана / С. Азизов – №8 (367). – Москва : в/о «Союзинформкино», 1982. – 31 с.
6. *Айнагулова К.* Тенденции развития киноискусства Казахстана / К. Айнагулова, К. Алимбаева. АН КазССР, Ин-т лит. и искусства им. М.О. Ауэзова. – Алма-Ата : ГЫЛЫМ, 1990. – 158 с.
7. *Акбаров Х.* Кино Узбекистана / Х. Акбаров. – №23 (358). – Москва : в/о «Союзинформкино», 1981. – 31 с.
8. *Андреев Л.Н.* Письма о театре / Л.Н. Андреев // История отечественного кино : хрестоматия / рук. проекта Л.М. Будяк, авт.-сост. А.С. Трошин и др. – Москва : Канон+; Реабилитация, 2011. – С. 37-41.
9. *Аннинский Л.А.* Шестидесятники и мы: Кинематограф, ставший и не ставший историей / Л.А. Аннинский. – Москва : ВТПО «Киноцентр», 1991. – 255 с.
10. *Аристарко Г.* История теорий кино / Г. Аристарко; пер. с итал. Г. Богемского. – Москва : Искусство, 1966. – 356 с.
11. *Аристотель.* Об искусстве поэзии / Аристотель. – Москва : Художественная литература, 1957. – 182 с.
12. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина; общ. ред. В.П. Шестакова. – Москва : Прогресс, 1974. – 392 с.

13. *Арнхейм Р.* Кино как искусство / Р. Арнхейм; пер с англ. Д.Ф. Соколовой; ред. и авт. послесл. А.В. Мачерет. – Москва : Изд-во иностранной литературы, 1960. – 203 с.
14. *Астриук А.* Рождение нового авангарда. Камера-перо / А. Астриук. пер. В. Кондрашиной // Киноведческие записки, 2013. – №104/105. – С. 126-130.
15. *Ахроров А.* Таджикское кино (1929-1969 гг.) / Ахроров А. – Душанбе : Ирфон, 1971. – 230 с.
16. *Багдасарян В.Э.* Образ врага в исторических фильмах 1930-1940-х гг. / В.Э. Багдасарян // Отечественная история. – Москва : Наука, 2003. – № 6. – С. 31-46.
17. *Базен А.* Что такое кино? : сборник статей / А. Базен; авт. вступ. ст. И.В. Вайсфельд; пер. с фр. В.И. Божович, И. Эпштейн. – Москва : Искусство, 1972. – 384 с.
18. *Балаш Б.* Видимый человек: очерки драматургии фильма / Б. Балаш; пер. с нем. К.И. Шутко; под ред. и предисл. В.М. Блюменфельда. – Москва : Всероссийский апролеткульт, 1925. – 87 с.
19. *Балаш Б.* Дух фильма / Б. Балаш; автор из. пер. с нем. Н. Фридланд; ред. и пред. Н.А. Лебедева. – Москва : Художественная литература, 1935. – 197 с.
20. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш; пер. с нем. М.П. Брандес; ред. и авт. пред. Р.Н. Юренев. – Москва : Прогресс, 1968. – 328 с.
21. *Барт Р.* Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Р. Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 616 с.
22. *Барт Р.* Мифологии / Р. Барт / пер., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
23. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений. В 7 т. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов / М.М. Бахтин ; Ин-т мировой лит. им. М. Горького РАН. – Москва : Русское слово, 2003. – 959 с.

24. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Бахтин М.М. // Вопросы литературы и эстетики. – Москва : Художественная литература, 1975. – С.234-407.
25. *Белокурова С.П.* Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2006. – 320 с.
26. *Белопольский В.И.* Взор человека : механизмы, модели, функции / В.И. Белопольский. – Москва : Изд-во Институт психологии РАН, 2007. – 415 с.
27. *Бердяев Н.А.* Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Н.А. Бердяев. – Москва : Мир книги, Литература, 2006. – 416 с.
28. *Березовчук Л.Н.* Очерки теории кино / Л.Н. Березовчук. – Санкт-Петербург : Первый класс, 2014. – 344 с.
29. *Бехтель Э.Е., Бехтель А.Э.* Контекстуальное опознание / Э.Е. Бехтель, А.Э. Бехтель. – Санкт-Петербург : Питер, 2005. – 336 с.
30. *Блейман М.* Архаисты или новаторы? / М. Блейман // Искусство кино, 1970. – № 07. – С. 55-76.
31. *Блейман М.* Человек в советской фильме. I : История одной ошибки // Советское кино. – Москва, 1933. – № 5-6. – С. 48-57.
32. *Блейман М.Ю.* Человек в советской фильме. II : Фильма-обозрение // Советское кино. – Москва, 1933. – № 8. – С. 51-60.
33. *Блейман М.Ю.* Человек в советской фильме. III : В поисках нового стиля // Советское кино. – Москва, 1933. – № 9. – С. 27-42.
34. *Богомолов Ю.* Краткий конспект длинной истории советского кино. 20-70-е годы / Ю. Богомолов // Искусство кино, 1995. – № 11. – С. 16-23.
35. *Боконбаев С.Д.* Мы начинали не с нуля... : киргиз. кино в семье многонациональной / С.Д. Боконбаев. – Фрунзе : Адабият, 1989. – 76 с.
36. *Болдырев Н.* Жертвоприношение Андрея Тарковского / Н. Болдырев. – Москва : Вагриус, 2004. – 528 с.
37. *Бонфуа И.* Век, когда слово хотели убить : Избранные эссе / Ив Бонфуа. пер. с франц. М. Гринберга. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 168 с.

38. *Бочаров А.Г.* Литература и время. Из творческого опыта прозы 60-80-х гг. / А.Г. Бочаров. – Москва : Художественная литература, 1988. – 383 с.
39. *Бочаров А.Г.* Свойство, или жупел / А.Г. Бочаров // Вопросы литературы, 1977. – № 5. – С. 73.
40. *Бочаров А.Г.* Художественные поиски советской многонациональной прозы / А.Г. Бочаров. – Москва : Знание, 1980. – 422 с.
41. *Вайсфельд И.В.* Искусство в движении / И.В. Вайсфельд ; вступ. статья В.Б. Шкловского. – Москва : Искусство, 1981. – 240 с.
42. *Вайсфельд И.В.* Многонациональное советское киноискусство / Проф. И.В. Вайсфельд. – Москва : Союз кинематографистов СССР, 1972. – 12 с.
43. *Вайсфельд И.В.* Наше многонациональное кино и мировой экран / И.В. Вайсфельд. – Москва : Знание, 1975. – 136 с.
44. *Вайсфельд И.В.* Так начиналось искусство кино / И.В. Вайсфельд. – Москва : Киноцентр, 1988. – 64 с.
45. *Вартанов А.* Образы литературы в графике и кино / А. Вартанов. – Москва : Изд-во АН СССР, 1961. – 312 с.
46. *Вартанов А.С.* Образы литературы в графике и кино / Вартанов А.С. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1961. – 312 с.
47. *Вейдле В.В.* Умирание искусства / В.В. Вейдле. – Санкт-Петербург : Аxiома, 1996. – 336 с.
48. *Власов М.П.* А.П. Довженко и фольклор : (некоторые черты творческого стиля) : автореф. дис. ... канд. искус. наук / Власов М.П., Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Кафедра истории кино. – Москва. : [б. и.], 1963. – 19 с.
49. *Власов М.П.* Виды и жанры киноискусства / М.П. Власов. – Москва : Знание, 1976. – 112 с.
50. *Власов М.П.* О сюжете фильмов А.П. Довженко / канд. искусствоведения М.П. Власов ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра киноведения. – Москва : [б. и.], 1965. – 40 с.

51. *Власов М.П.* Советское кино 50-х-60-х годов : учебное пособие / М.П. Власов ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, каф. Киноведения. – Москва : ВГИК, 1993. – 117 с.
52. *Воденко М.О.* Герой в художественном пространстве фильма : анализ взаимодействия : учебное пособие / М.О. Воденко. – Москва : ВГИК, 2011. – 119 с.
53. *Волков Н.Н.* Композиция в живописи / Н.Н. Волков; НИИ теории и истории изобраз. Искусств ; Акад. художеств СССР. – Москва : Искусство, 1977. – 263 с.
54. *Волков Н.Н.* Цвет в живописи / Н.Н. Волков; НИИ теории и истории изобраз. искусств; Акад. художеств СССР. – 2-е изд., доп. – Москва : Искусство, 1984. – 320 с.
55. Вопросы истории и теории кино : сборник трудов. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Вып. 5. Актуальные проблемы теории киножанров / Отв. ред. Р.Д. Копылова. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1982. – 144 с.
56. *Воскресенская И.Н.* Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – Москва : Искусство, 1984. – 118 с.
57. *Выготский Л.С.* Психология искусства / Л.С. Выготский ; предисл. А.Н. Леонтьева ; коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова. – 3-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 572 с.
58. *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Гадамер Г.-Г. – Москва : Искусство, 1991. – С. 266-323.
59. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика : в 4-х т. / Г.В.Ф. Гегель, Под ред. с предисл. М. Лифшица, с. I-XVI. – Т. 3. – Москва : Искусство, 1969. – 621 с.
60. *Гинзбург Л.Я.* О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Москва : Интрада, 1997. – 406 с.
61. *Гинзбург С.С.* Искусство кино / С.С. Гинзбург. – Москва : Знание, 1961. – 40 с.
62. *Гинзбург С.С.* Кинематография дореволюционной России / С.С. Гинзбург. – Москва : Аграф, 2007. – 488 с.

63. *Гинзбург С.С.* Очерки теории кино / С.С. Гинзбург ; Институт истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Искусство, 1974. – 264 с.
64. *Глинка Ф.Н.* Опыты аллегорий, или иносказательных описаний, в стихах и в прозе / Ф.Н. Глинка. – Москва : РГГУ, 2009. – 276 с.
65. *Головня А.Д.* Мастерство кинооператора / А.Д. Головня ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. – Москва : Искусство, 1965. – 239 с.
66. *Головня А.Д.* Свет в искусстве оператора / А. Головня. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 136 с.
67. *Головской В.С.* Между оттепелью и гласностью: кинематограф 70-х / В.С. Головской – Москва : Материк, 2004. – 383 с.
68. *Горницкая Н.С.* Зримое слово : Кино и лит. : диалектика взаимодействия : сборник статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова; отв. ред. Н.С. Горницкая. – Ленинград : Искусство : Ленингр. отд-ние, 1985. – 168 с.
69. *Григорян Л.Р.* Параджанов. / Л.Р. Григорян : сер. биогр. Жизнь замечательных людей. – Вып. 1335. – Москва : Молодая гвардия, 2011. – 318 с.
70. *Гуральник У.А.* Русская литература и советское кино : Экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / Гуральник У.А. АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – Москва : Наука, 1968. – 432 с.
71. *Гуревич С.* Пути взаимодействия литературы и кино / С. Гуревич. – Ленинград : Искусство, 1980. – 107 с.
72. *Гусев А.О.* Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века : дис. ... канд. искус. наук : 17.00.09 / Гусев Алексей Олегович – Санкт-Петербург : РИИИ, 2017. – 167 с.
73. *Даниэль С.М.* Искусство видеть. О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1990. – 221 с.

74. Делез Ж. Кино : Кино-1. Образ-движение; Кино-2. Образ-время / Ж. Делез; пер. с фр. Б. Скуратов. – Москва : Ad Marginem, 2004. – 622 с.
75. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк; пер. с фр. Т.И. Сорокина; пред. Ю. Потехина; – Москва : Новые вехи, 1924. – 164 с.
76. Демин В.П. Фильм без интриги / В. Демин. – Москва : Искусство, 1966. – 220 с.
77. Дмитриев А.И. Герои В.М. Шукшина как носители русского национального характера / А.И. Дмитриев // Вестник КемГУКИ, 2014. – №26 – С. 154-157.
78. Дмитриева Н.А. Изображение и слово / Дмитриева Н.А., Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Искусство, 1962. – 314 с.
79. Добин Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора / Добин Е. – Москва : Искусство, 1961. – 228 с.
80. Долидзе Г. Грузинское кино в годы Великой Отечественной войны / Г. Долидзе. Грузинское кино в послевоенные годы // Грузинское кино. Страницы истории. – Тбилиси : Госкино ГССР, 1979. – 62 с.
81. Долидзе Г. Жанрово-стилевые искания современного кинематографа республик Закавказья : темат. сборник научных трудов / Г. Долидзе. – Алма-Ата : КазПИ, 1988. – 87 с.
82. Евтеева И.В. Кинодраматургия и строение фильма : учебное пособие / И.В. Евтеева. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. – 292 с.
83. Евтеева И.В. О взаимодействии киновидов : монография / И.В. Евтеева – Санкт-Петербург : РИИИ, 2011. – 154 с.
84. Евтеева И.В. Процесс жанрообразования в Советской мультипликации 60-80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / И.В. Евтеева. Ленинград : ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова, 1990. – 123 с.
85. Евтушенко Е. Письмо Витторио Страде / Е. Евтушенко // Vittorio. – Москва : Три Квадрата, 2005. – С. 15-19.

86. *Елисеева Е.А.* Визуальные образы фильмов поэтического и условно-поэтического направления в отечественном кинематографе 70-80-х годов XX века / Е.А. Елисеева // Вестник культуры и искусств, 2011. – С.101-105.
87. *Елисеева Е.А.* Художественное пространство в отечественных игровых фильмах XX века / Елена Елисеева. – Москва : Старклайт, 2012. – 352 с.
88. *Жабский М.И.* Социокультурная драма кинематографа. Аналитическая летопись 1969-2005 гг. / М.И. Жабский. – Москва : Канон+РООИ Реабилитация, 2009. – 776 с.
89. *Ждан В.Н.* Введение в эстетику фильма / В.Н. Ждан. – Москва : Искусство, 1972. – 327 с.
90. *Ждан В.Н.* Кино и условность / В.Н. Ждан. – Москва : Искусство, 1971. – 111 с.
91. *Ждан В.Н.* Киноискусство социалистического реализма / В.Н. Ждан. – Москва : о-во Знание РСФСР, 1980. – 40 с.
92. *Ждан В.Н.* Когда фильм – искусство / В.Н. Ждан. – Москва : Бюро пропаганды советского киноискусства, 1967. – 73 с.
93. *Ждан В.Н.* Специфика кинообраза / В.Н. Ждан. – Москва : Искусство, 1965 – 174 с.
94. *Железняков В.Н.* Цвет и контраст : Технология и творческий выбор : учебное пособие для студентов вузов кинематографии / В.Н. Железняков. – Москва : ВГИК, 2001. – 234 с.
95. *Зайцева Л.А.* Взаимодействие художественных течений в советском кино 60-80-х годов : дис. ... доктора искусствоведения :17.00.03 / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 1990. – 359 с.
96. *Зайцева Л.А.* Киноязык : возвращение к истокам / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 1997. – 80 с.
97. *Зайцева Л.А.* Киноязык: искусство контекста / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 2004. – 242 с.
98. *Зайцева Л.А.* Киноязык: опыт мифотворчества / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 2011. – 470 с.

99. *Зайцева Л.А.* Поэтическая традиция в современном советском кино / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 1989. – 80 с.
100. *Зайцева Л.А.* Поэтическая традиция в современном советском кино : (Лирико-субъектив. тенденции на экране) : учебное пособие / Л.А. Зайцева ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – Москва : ВГИК, 1989. – 79 с.
101. *Зайцева Л.А.* Эволюция образной системы советского фильма 60-80-х годов : учебное пособие / Л.А. Зайцева. – Москва : ВГИК, 1991. – 67 с.
102. *Закоян Г.* Армянское немое кино / Г. Закоян. – Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1976. – 191 с.
103. *Зинченко В.П.* Образ и деятельность / В.П. Зинченко. – Москва : Изд-во Институт практической психологии ; Воронеж : НПО «МОДЭК», 1997. – 608 с.
104. *Зоркая Н.М.* История отечественного кино / Н.М. Зоркая. – Москва : Белый город, 2014. – 511 с.
105. *Зоркая Н.М.* Кино. Театр. Литература. Опыт системного анализа / Н.М. Зоркая. – Москва : Аграф, 2010. – 400 с.
106. *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 гг. / Н.М. Зоркая. – Москва : Наука, 1976. – 297 с.
107. *Зоркая Н.М.* Советский историко-революционный фильм / Н.М. Зоркая. – Москва : Акад. наук СССР, 1962. – 219 с.
108. *Зоркая Н.М.* Уникальное и тиражированное : Средства массовой информации и репродуцированное искусство / Н.М. Зоркая. – Москва : Искусство, 1981. – 167 с.
109. *Зоркая Н.М.* Фольклор. Лубок. Экран / Н.М. Зоркая. – Москва : Искусство, 1994. – 238 с.
110. *Зоркая Н.М.* Формула преображения (Три судьбы) / Н.М. Зоркая // Русская интеллигенция. История и судьба / сост. Т.Б. Князевская. – Москва : Наука, 2000. – С. 397-411.

111. *Иванова Т.* «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно» / Т. Иванова, сост. С. Черток // Советский экран, 1969-1907. – № 24. – Москва : Искусство, 1970. – С. 90-95.
112. *Изолов Н.А.* Феномен кино : история и теория / Н.А. Изолов; Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ ; Науч.-исслед. ин-т киноискусства. – Москва : Материк, 2005. – 159 с.
113. *Ильина М.Е.* Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII-XX веков): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Ильина М.Е. – Львов, 1984. – 191 с.
114. *Иоскевич Я.* Заметки о современном французском кино // Зримое слово : Кино и лит.: диалектика взаимодействия : сборник статей / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова ; отв. ред. Н.С. Горницкая. – Ленинград : Искусство, 1985. – С. 118-140.
115. *Иоффе И.И.* Музыка советского кино. Основы муз. драматургии / И.И. Иоффе. – Ленинград : Гос. муз. н.-и. ин-т, 1938. – 167 с.
116. *Иоффе И.И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино / И.И. Иоффе. – Ленинград. : Гос. муз. науч.-иссл. ин-т, 1937. – 412 с.
117. История советского кино. 1917-1967. Т 4 / ред. Коллегия : Х. Абул-Касымова и др.; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Искусство, 1952-1967. – 485 с.
118. История страны – история кино / под ред. д-ра ист. наук. С.С. Секиринского. – Москва : Знак, 2004. – 496 с.
119. *Каган М.С.* Жанр художественный / М.С. Каган // Большая Советская Энциклопедия. – Т. 9. – Москва : Сов. энцикл., 1972. – Стлб. 121.
120. *Каган М.С.* Морфология искусства / М.С. Каган. – Ленинград : Искусство, 1972. – 424 с.
121. *Казин А.Л.* Проблема жанра в современном киноискусстве / А.Л. Казин. – Ленинград : Ленингр. орг. о-ва «Знание» РСФСР, 1985. – 31 с.

122. *Казин А.Л.* Художественный образ и реальность : Опыт эстет.-искусствоведческого исследования / А.Л. Казин. М-во высш. и сред. спец. образования РСФСР. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1985. – 120 с.
123. *Каланов З.З.* Кинематография советского Узбекистана / З.З Каланов – Ташкент : Госиздат УзССР, 1949. – 55 с.
124. *Карахан Л.* Крутой путь «Восхождения» / Л. Карахан // Москва : Искусство кино, 1976. – № 10. – С. 85-101.
125. *Кардин В.* Люди и символы / В. Кардин. – Москва : Искусство кино. – № 10. 1961. – С. 60-65.
126. *Каримова Н.Г.* Киноиндустрия Узбекистана и ее вклад в социально-экономическое развитие страны : монография / Н. Каримова. – Ташкент : Vaktria press, 2019. – 100 с.
127. *Каримова Н.Г.* Молодой герой узбекского игрового кино 1960-1990 гг. : автореф. дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / Н. Каримова. – Ташкент, 1997. – 19 с.
128. *Касыбеков У.* Народные эпические традиции и генезис кыргызской письменной прозы / У. Касыбеков. – Бишкек : Илим, 1992. – 124 с.
129. *Катанян В.В.* Параджанов. Цена вечного праздника / Катанян В. – Москва : Четыре искусства, 1994. – 168 с.
130. Кинематограф оттепели. Книга первая : сборник статей / Отв. ред. Трояновский В.Т. ; Роскомкино; НИИ киноискусства – Москва : Материк, 1996. – 262 с.
131. Кино : Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич; Редкол. : Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 637 с.
132. *Козлов Л.К.* Изображение и образ : Очерки по исторической поэтике советского кино / Л.К. Козлов ; ВНИИ киноискусства. – Москва : Искусство, 1980. – 288 с.
133. *Кокарев И.Е.* Российский кинематограф : между прошлым и будущим / И.Е. Кокарев. – Москва : Российский фонд культуры, 2001. – 488 с.

134. *Колесникова А.Г.* Рыцари эпохи холодной войны (образ врага в советских приключенческих фильмах 1960-1970-х гг.) / А.Г. Колесникова // КЛИО, 2008. – № 3. – С. 144-149.
135. *Кондратова Т.* Кино Казахстана / Т. Кондратова – №11 (346). – Москва : в/о «Союзинформкино», 1981. – 32 с.
136. *Копыстьянская Н.Ф.* Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости / Н.Ф. Копыстьянская // Контекст : литературно-теоретические исследования. – Москва : Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 1987. – С.178-204.
137. *Корганов Т.И.* Кино и музыка : музыка в драматургии фильма / Т.И. Корганов. – Москва : Искусство, 1964. – 350 с.
138. *Корниенко И.С.* Кино советской Украины / И.С. Корниенко. – Москва : Искусство, 1975. – 240 с.
139. *Косинова М.И.* Музыка Баха звучит как-то не по-советски... : история создания фильмов Андрея Тарковского, снятых в СССР, «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» / Марина Косинова, Валерий Фомин. – Москва : Канон+, 2017. – 525 с.
140. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр ; сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой; вступ. статья Р. Юренева. – Москва : Искусство, 1974. – 442 с.
141. *Красинский А.В.* Кинодокумент и образ времени. Об истории белорусского кино / А.В. Красинский. – Минск : [б. и.], 1980. – 166 с.
142. *Краткая история советского кино. (1917-1967)* / А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский и др. ; вступ. ст. и общ. ред. В. Ждана. – Москва : Искусство, 1969. – 615 с.
143. *Краткая литературная энциклопедия.* – Т. 6 : Присказка / Глав. ред. А. А. Сурков. – Москва : Советская Энциклопедия, 1971. – 104 стб.
144. *Кузнецов М.* Притча, Парабола, Фильм / М. Кузнецов // Жанровостилевые искания современного кинематографа республик Закавказья. – Москва : ВНИИК, 1982. – С. 90.

145. *Кулешов Л.В.* Искусство кино : (мой опыт) / Л.В. Кулешов. – Ленинград : Теа-кино-печать, 1929. – 153 с.
146. *Кушнарера Л.И.* Канонические и авторские притчи / Л.И. Кушнарера // Известия Росударственного педагогического университета А.И. Герцена. – Санкт-Петербург : РГПУ, 2008. – №11 (66).– С. 45-67.
147. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. – Санкт-Петербург : Питер, 2017. – 352 с.
148. *Лебедев Н.А.* Очерки истории кино СССР. Немое кино : 1918-1934 годы / Н.А. Лебедев. – Москва : Искусство, 1965. – 373 с.
149. *Липков А.* Все краски, экрана / А. Липков. – Ташкент : Изд-во лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1983. – 288 с.
150. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / Зофья Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 495 с.
151. Литература и кино : сборник статей / Под ред. Н.С. Горницкой. – Москва ; Ленинград : Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1965. – 248 с.
152. *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – Ленинград : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1971. – 413 с
153. *Лихачев Д.С.* Русская культура / Д.С. Лихачев. – Санкт-Петербург : Искусство, 2007. – 440 с.
154. *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров древней Руси : Славянские литературы : доклады советской делегации. V международный съезд славистов. София, сентябрь / Д.С. Дихачев. – Москва : Академии наук СССР, 1963. – 31 с.
155. *Лордкипанидзе Н.Г.* «Не горюй!» – девиз грузинской кинокомедии / Лордкипанидзе Н.Г. – Москва : Молодая гвардия Союз кинематографистов СССР, 1987. – 112 с.
156. *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – Санкт-Петербург : Азбука, 2016. – 331 с.
157. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистического искусства / А.Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1976. – 367 с.

158. *Лосев А.Ф.* Символ и художественное творчество / А.Ф. Лосев // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. – Т. XXX. Вып. 1. – Москва : 1971. – С. 313.
159. *Лотман Ю, Цивьян Ю.* Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян – Таллин : «Александра», 1994. – 215 с.
160. *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров / Ю.М. Лотман – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.
161. *Лотман Ю.М.* Об искусстве / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб., 1998. – 702 с.
162. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблема киноэстетики / Ю.М. Лотман. – Таллин : ЭЭсти Раамат, 1973. – 92 с.
163. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры / А.Ф. Лосев // Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 191-199.
164. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. – 542 с.
165. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман, – Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с.
166. *Магидов В.М.* Кинофотодокументы в контексте исторического знания / В.М. Магидов. – Москва : Изд-во РГГУ, 2005. – 394 с.
167. *Мальцене М.М.* Кино советской Литвы / М.М. Мальцене. – Ленинград : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1980. – 249 с.
168. *Маматова Л.Х.* Многонациональное советское киноискусство / Л.Х. Маматова. – Москва : Знание, 1982. – 159 с.
169. *Маматова Л.Х.* Советское многонациональное кино / Маматова Л.Х. – Москва : Знание, 1975. – 60 с.
170. *Маневич И.* Литература и кино. Кино и литература / И. Маневич. – Москва : Искусство, 1966. – 240 с.
171. *Маневич, И.М.* Кино и литература / Маневич И.М. – Москва : Искусство, 1966. – 240 с.

172. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвые. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов / Е.Я. Марголит. – Санкт-Петербург : Мастерская «Сеанс», 2012. – 560 с.
173. *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития : (Крат. очерк истории худож. кино) : учебное пособие / Е.Я. Марголит. – Москва : ВЗНУИ, 1988. – 98 с.
174. *Марголит Е.Я.* Советское киноискусство. Основные этапы становления и развития // Киноведческие записки, 2004. – № 66. – С. 78.
175. *Мартен М.* Язык кино / М. Мартен ; вступ. статья и общ. ред. С. Юткевича. – Москва : Искусство, 1959. – 292 с.
176. *Мачерет А.В.* О поэтике киноискусства / А.В. Мачерет. – Москва : Искусство, 1981. – 304 с.
177. *Мачерет А.В.* Реальность мира на экране / А.В. Мачерет. – Москва : Искусство, 1968. – 312 с.
178. *Мачерет А.В.* Художественность фильма / А.В. Мачерет. – Москва : Искусство, 1975. – 255 с.
179. *Мачерет А.В.* Художественные течения в советском кино / А.В. Мачерет. – Москва : Искусство, 1963. – 335 с.
180. *Мейлах М.Б.* Пластика фильма / М.Б. Мейлах ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2006. – 189 с.
181. *Мейлах М.Б.* Поэзия и миф : Избранные статьи / М.Б. Мейлах. – Москва : Языки славянских культур, 2017. – 1056 с.
182. *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров / М.Б. Мейлах. – Москва : Наука, 1975. – 239 с.
183. *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 1994. – 136 с.
184. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – Москва : Академический Проект ; Мир, 2012. – 331 с.
185. *Микоян Н.А.* Киномузыка Арама Хачатуряна : попул. очерк / Н.А. Микоян. – Москва : Сов. Композитор, 1984. – 72 с.

186. *Микоян Н.А.* Музыка в армянском кино. Сборник Кинематография Армении / Н. Микоян., ред. Го. Чахирьян. – Москва : Изд-во. Восточной литературы, 1962. – С. 191-214.
187. *Михайлова А.А.* О художественной условности / А.А. Михайлова. – 2-е изд., перераб. – Москва : Мысль, 1966. – 298 с.
188. *Михалкович В.И.* Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В.И. Михалкович ; отв. ред. А.С. Вартанов ; АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР. – Москва : Наука, 1986. – 222 с.
189. *Михалкович В.И.* Поэтика фотографии / В.И. Михалкович, В.Т. Стигнеев. – Москва : Искусство, 1989. – 275 с.
190. *Михалкович В.И.* Стиль кинематографа и стиль фильма / В.И. Михалкович // Москва : Искусство кино, 1978. – №1. – С. 69-98.
191. *Михалков-Кончаловский А.С.* В поиске : полемические заметки / А. Кончаловский // Искусство кино, 1975. – № 9. – С. 145-157.
192. *Михалков-Кончаловский А.С.* Парабола замысла / А. Кончаловский. – Москва : Искусство, 1977. – 232 с.
193. Очерки истории казахского кино : сборник статей / Ин-т лит. и искусства им. М. О. Ауэзова; Редкол.: А. Тажи баев (отв. ред.) и др. – Алма-Ата : Наука, 1980. – 270 с.
194. *Пазолини П.П.* Поэтическое кино / П.П. Познин // Строение фильма. отв.ред. К. Разлогов. – Москва : [б. и.], 1984. – С .45-67.
195. *Перельштейн Р.М.* Новозаветные мотивы в отечественной кинодраматургии 60-80-х годов. дис. ... канд. искус. наук : 17.00.03 / Р.М. Перельштейн. – Москва : [б. и.], 2008. – 164 с.
196. *Персов В.* Кино – искусство не звуковое, а звучащее : особенности формирования звукового пространства в анимационно-игровых фильмах И. Евтеевой / В. Персов // Искусство звука и света. История теория практика. – Вып.1., ред.-сост. О.В. Колганова. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2021. – С. 224-235.
197. *Пиотровский А.И.* К теории киножанров / А.И. Пиотровский // Театр. Кино. Жизнь / ред. Е.С. Добина. – Ленинград : Искусство, 1969. – С. 214-217.

198. *Пламадяла А.-М.В.* Кино, фольклор и литература / А.-М. В. Пламадяла. – Кишинев : Штиинца, 1985. – 162 с.
199. *Познин В.Ф.* Изобразительное и звуковое решение экранного произведения : учебное пособие / В.Ф. Познин., Ин-т Высш. шк. журн. и мас. Коммуникаций – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2015. – 236 с.
200. *Познин В.Ф.* Природа выразительных средств экрана. Экранное пространство и время / В.Ф. Познин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки, 2008. – Т. 59. – № 10. – С. 311-319.
201. *Познин В.Ф.* Художественное пространство и время в экранном хронотопе / В.Ф. Познин // Вестник СПбГУ. – Т. 9. – № 1. Санкт-Петербург : СПбГУ, 2019. – С. 93-109.
202. *Познин В.Ф.* Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты / В.Ф. Познин. – Санкт-Петербург : ИД Петрополис; РИИИ, 2021. – 388 с.
203. *Поспелов Г.Н.* К вопросу о поэтических жанрах / Г.Н. Поспелов // Доклады и сообщения филологич. ф-та МГУ. – Москва : МГУ, 1948. – Вып. 5. – С. 58-64.
204. *Поспелов Г.Н.* Проблемы литературного стиля / Г.Н. Поспелов. – Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1970. – 328 с.
205. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика : учебное пособие / А.А. Потебня ; вступ. ст., коммент. Муратова А.Б. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Филол. фак. СПбГУ ; Москва : Академия, 2003. – 373 с.
206. Поэтика кино. Перечитывая «Поэтику кино» / сборник : под общ. ред. Р.Д. Копыловой; – 2-е изд. – Санкт-Петербург : РИИИ, 2001. – 261 с.
207. Притча в русской словесности : от Средневековья к современности : коллективная монография / Отв. редакторы Е.Н. Проскурина, И.В. Силантьев. Ин-т филологии СО РАН. – Новосибирск : РИЦ НГУ, 2014. – 481 с.
208. *Пропп В.* Морфология волшебной сказки / Владимир Пропп. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. – 256 с.

209. *Пудовкин В.И.* Избранные статьи / В.И. Пудовкин. – Москва : Искусство, 1955. – 464 с.
210. *Пшавела В.* Стихотворения и поэмы / В. Пшавела., пер. с грузинского Н. Заболоцкого. – Ленинград : Советский писатель, 1957. – 321 с.
211. *Разлогов К.Э.* Жанровое пространство и особенности его структурирования // Киноведческие записки, 1991. – № 11. – С. 78.
212. *Разлогов К.Э.* Искусство экрана : от синематографа до Интернета / К.Э. Разлогов; Российский ин-т культурологии. – Москва : РОССПЭН, 2010. – 287 с.
213. *Разлогов К.Э.* Искусство экрана : проблемы выразительности / К.Э. Разлогов. – Москва : Искусство, 1982. – 158 с.
214. *Разлогов К.Э.* Первый век нашего кино : популярная энциклопедия / автор-сост. К.Э. Разлогов. – Москва : Локид-пресс, 2006. – 910 с.
215. *Роднянская И.Б.* Лирический герой / И.Б. Роднянская // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – Москва : Советская Энциклопедия, 1981. – С. 258-262.
216. *Ромм М.И.* Возвращаясь к «монтажу аттракционов» / М.И. Ромм // Избранные произведения : в 3 т. – Т.1. – Москва : Искусство, 1980. – 462 с.
217. *Руднев В.П.* Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – Москва : Аграф, 1999. – 381 с.
218. *Сабохи Х.* Грани экранизации : на материале тадж. фильмов 60-70-х гг. / Х. Сабохи, отв. ред. Н.М. Зоркая ; АН ТаджССР, Ин-т истории им. Ахмади Дониша. – Душанбе : Дониш, 1987. – 99 с.
219. *Савельева В.В.* Художественный текст и художественный мир : соотношенность и организация. автореф. дис. ... доктора филол. наук : 10.01.08 / Савельева В.В. – Алматы : Дайк-Пресс, 2002. – 48 с.
220. *Свешников А.В.* Композиционное мышление. Анализ особенностей художественного мышления при работе над формой живописного произведения : учебное пособие / А.В. Свешников. – Москва : Университетская книга, 2009. – 272 с.

221. *Симонов А.Г.* Цвет в кино: (Колористика фильма) : учебное пособие / А.Г. Симонов ; Всесоюз. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова, каф. кинотелетехники. – Москва : ВГИК, 1990 (1991). – 66 с.
222. Советский многонациональный кинематограф на современном этапе : сборник научных трудов / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, Каф. Киноведения, отв. ред. М.П. Власов. – Москва : ВГИК, 1983. – 68 с.
223. Современный грузинский рассказ / сост., А. Руденко-Десняк. Рчеулишвили, Г. М. Алавердоба : рассказ. – Москва : Известия, 1985. – 511 с.
224. *Солдаткина Я.В.* Мифопоэтика русского романа 20-30-х годов : «Чевенгур» А.П. Платонова и «Тихий Дон» М.А. Шолохова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Я.В. Солдаткина. – Москва : Моск. пед. гос. ун-т., 2002. – 247 с.
225. Сценаристы советского художественного кино. 1917-1967 : справочник / сост. В.Н. Антропов, Н.А. Глаголева, М.И. Павлова и др. – Москва : Искусство, 1972. – 439 с.
226. *Сэпман И.В.* Кино и поэзия / И.В. Сэпман. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. – 129 с.
227. *Тарковский А.* Запечатленное время / Андрей Тарковский // Вопросы киноискусства. – Москва : Наука, 1967. – Вып. 10. – С. 23.
228. *Теплиц Е.* История киноискусства / Ежи Теплиц ; пер. с польского В.С. Головского ; ред. и предисл. Н.П. Абрамова. – в 4-х т. Т.1-2., 1895-1927 гг. – Москва : Прогресс, 1968. – 336 с.
229. *Томашевский Б.В.* Стих и язык / Б.В. Томашевский. – Москва : Изд-во Акад. Наук СССР, 1958. – 62 с
230. *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика : учебное пособие / Б.В. Томашевский. – Москва : Аспект Пресс, 2003. – 333 с.
231. *Топоров В.Н.* К семантике троичности (слав. *trizna* и др.) // Этимология, 1977. – Москва : Наука, 1979. – С. 3-20.
232. *Трошин А.* Жанрово-стилевые искания советского кино / А. Трошин // Актуальные проблемы киноискусства. – Москва : ИТИИК, 1977. – 87 с.

233. *Трубачев О.Н.* Следы язычества в славянской лексике (1. Trizna. 2. Rěti. 3. Koby) / О.Н. Трубачев // Вопросы славянского языкознания. – Москва : Изд-во АН СССР, 1959. – Вып. 4. – С. 134-135.
234. *Трюффо Ф.* Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни : статьи. Интервью. Сценарии : пер. с фр. / Ф. Трюффо. сост. и коммент. Н. Нусиновой ; предисл. К. Разлогова – Москва : Радуга, 1987. – 452 с.
235. *Тугуши С.А.* «Авторское кино» как феномен культуры XX века / С.А. Тугуши // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – Москва : МГУ, 2014. – С. 221
236. *Тугуши С.А.* Иносказание в художественной структуре авторского фильма : на материале киноискусства второй половины XX века : дис.... доктора искус. : 17.00.03 / С.А. Тугуши. – Москва : ВГИК, 2016. – 320 с.
237. *Тугуши С.А.* Кинопритча как жанр кинематографа / С.А. Тугуши // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. – Москва : МГУ, 2008. – С. 259-263.
238. *Туровская М.И.* На границе искусств : Брехт и кино / М. Туровская. – Москва : Искусство, 1984. – 255 с.
239. *Туровская М.И.* Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского / М. Туровская. – Москва : Искусство, 1990. – 251 с.
240. *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов. – Москва : Наука, 1977. – 576 с.
241. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка : в 4 т. : пер. с нем. – 3-е изд., стереотип. / М. Фасмер. – Москва : Азбука-Терра, 1996 – Т. 4.– 864 с.
242. *Филлипов С.А.* Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства / С. Филлипов. – Москва : Клуб «Альма Анима», 2006. – 207 с.
243. *Фомин В.И.* Кинематограф оттепели : Документы и свидетельства НИИ киноискусства Госкино РФ / В. Фомин. – Москва : Материк, 1998. – 458 с.

244. *Фомин В.И.* Кино и власть: советское кино : 1965-1985 гг. : документы, свидетельства, размышления / В.И. Фомин. – Москва : Материк, 1996. – 370 с.
245. *Фомин В.И.* Кино и традиции фольклора: дис. ... доктора искус. : 17.00.03 / В.И. Фомин. – Москва : [б. и.], 1993. – 367 с.
246. *Фомин В.И.* Кино на войне. Документы и свидетельства / В.И. Фомин. – Москва : Материк, 2005. – 944 с.
247. *Фомин В.И.* Кинопанорама : сборник статей / В.И. Фомин. – Москва : Искусство, 1975. – 310 с.
248. *Фомин В.И.* Полка : документы, свидетельства, комментарии / В.И. Фомин. – Москва : Материк, 2006. – Вып. 3 – 188 с.
249. *Фомин В.И.* Правда сказки. Кино и традиции фольклора : историко-теоретическая монография / В.И. Фомин. – 2-е доп. изд. – Москва : Канон+, РООИ Реабилитация, 2012. – 456 с.
250. *Фомин В.И.* Родник для жаждущих. Мир народного искусства и кинематограф / Фомин В. // Кино и время. – Москва : Искусство, 1981. – Вып. 4. С. 76-100.
251. *Фомин В.И.* Христианство и отечественное кино (очерки) // Христианский кинословарь. 1909-1999 / Фомин В., авт.-сост. В. Семерчук; ред. В. Антропов, Е. Барыкин; руководители проекта В. Малышев, В. Дмитриев. – Москва : Госфильмофонд России, 2000. – С. 21-26.
252. *Фомин В.И.* Пересечение параллельных / В.И. Фомин ; Творческая лаб. кинематографиста. – Москва : Искусство, 1976. – 357 с.
253. *Фомин В.И.* Пересечение параллельных-2 / В.И. Фомин. – Москва : Канон, 2014. – 679 с.
254. *Фрейлих С.И.* Беседы о советском кино : книга для учащихся старших классов / С.И. Фрейлих. – Москва : Просвещение, 1985. – 191 с.
255. *Фрейлих С.И.* Теория кино : От Эйзенштейна до Тарковского : учебник для ВУЗов / С.И. Фрейлих. – 9-е изд. – Москва : Академ. Проект, 2018. – 512 с.

256. *Фрид Э.Л.* Музыка в советском кино / Э.Л. Фрид. ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние : 1967. – 20 с.
257. *Фурдуев В.В.* Акустика звукового кино / В.В. Фурдуев. – Москва : Госкиноиздат, 1945. – 112 с.
258. *Хайдегер М.* О поэтах и поэзии : Гельдерлин. Рильке. Трагль / Москва Хайдегер. – Москва : Водолей, 2017. – 240 с.
259. *Ханютин Ю.М.* Предупреждение из прошлого / Ю.М. Ханютин ; Ин-т истории искусств. – Москва : Искусство, 1968. – 285 с.
260. *Харитонов В.* Кино Туркмении / В. Харитонов – № 1 (360). – Москва : в/о «Союзинформкино», 1982. – 32 с.
261. *Харон Я.Е.* Из жизни звукооператора: Немое! Звуковое? Звукозрительное!!! / Я.Е. Харон. – Москва : Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 91 с.
262. *Хлыстунова С.В.* Специальные эффекты в зарубежном кинематографе: этапы истории / С.В. Хлыстунова ; М-во культуры РФ ; РИИИ – Санкт-Петербург : РИИИ, 2012. – 286 с.
263. *Хренов А.* Маги и радикалы : век американского авангарда / А. Хренов. – Москва : Новое литературное образование, 2011. – 402 с.
264. *Хренов Н.А.* Кино : реабилитация архетипической реальности / Н.А. Хренов. – Москва : Аграф, 2006. – 701 с.
265. *Хренов Н.А.* Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов / Н.А. Хренов. – Москва : Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
266. *Цветков А.* Возможности и границы притчи / А. Цветков // Вопросы литературы. 1973. – № 5. – С. 152-170.
267. *Церетели К.* Кино Грузии / К. Церетели – № 17 (352). – Москва : в/о «Союзинформкино», 1981. – 32 с.
268. *Церетели К.Д.* Киноискусство Советской Грузии / К.Д. Церетели. – Москва : [б. и.], 1969. – 95 с.

269. *Цивьян Ю.Г.* Историческая рецепция кино : Кинематограф в России, 1896-1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига : Зинатне, 1991. – 492 с.
270. *Чахирьян Г.П.* Большой экран Армении / Г.П. Чахирьян. – Москва : Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1971. – 95 с.
271. *Чахирьян Г.П.* Изобразительный мир экрана / Г. Чахирьян; предисл. Р. Юренева. – Москва : Искусство, 1977. – 255 с.
272. *Чахирьян Г.П.* Кинематография Армении : сборник статей / Г.П. Чахирьян. М-во культуры СССР. Ин-т истории искусства. – Москва : Изд-во вост. лит., 1962. – 347 с.
273. *Чахирьян Г.П.* Многонациональное советское киноискусство / Чахирьян, Г.П. – Москва : Знание, 1961 (1962). – 40 с.
274. *Черненко М.М.* Марлен Хуциев. Творческий портрет / под ред. Н.Г. Амашукели, Е.В. Смирновой. – Москва : Всесоюзное объединение «Союзинформкино», 1988. – 31 с.
275. *Черненко М.М.* Просто Марлен / Черненко М.М. – Москва : Киногильдия, 2000. – 79 с.
276. *Черненко М.М.* Сергей Параджанов. Творческий портрет / Черненко М.М. – Москва : Всесоюзное объединение «Союзинформкино», 1989. – 31 с.
277. *Шатин Ю.В.* Современные метаморфозы притчи. Притча в русской словесности : от Средневековья к современности : коллективная монография / Ю.В. Шатин. – Новосибирск : РИЦ НГУ, 2014. – 481 с.
278. *Шенгелая Э.* На крыльях притчи / Э. Шенгелая // Кинопанорама. Советское кино сегодня. – Вып. 3. – Москва : Искусство, 1981. – С. 286-296.
279. *Шилова И.М.* Проблемы звуковой образности в советском кино. – Вып. 3 / И.М. Шилова. – Москва : Знание, 1984. – 46 с.
280. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием / В.Б. Шкловский // Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе. – Москва : Советский писатель, 1990. С. – 63-64.
281. *Шкловский В.Б.* Кинематограф, как искусство / В.Б. Шкловский // Жизнь искусства, 1919. – № 142. – С. 3.

282. *Шкловский В.Б.* Литература и кинематограф / В. Шкловский – Берлин : Рус. Универсальное изд-во, 1923. – 59 с.
283. *Шкловский В.Б.* Собрание сочинений : в 2 т. Революция / сост., вступ. статья И. Калинина / В.Б. Шкловский. – Т. 1. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 1032 с.
284. *Шкловский В.Б.* Эйзенштейн / В.Б. Шкловский. – Москва : Искусство, 1973. – 172 с.
285. *Шукин В.* От прозы к фильму // Кинопанорама. Советское кино сегодня. – Москва : 1975. – С. 265.
286. *Эйзенштейн С.М.* За кадром : Ключевые работы по теории кино : научное изд. / С.М. Эйзенштейн. – Москва : Гаудеамус: Академ. проект, 2016. – 727 с.
287. *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения : в 6 т. / С.М. Эйзенштейн. – Т. 2, 1964-1971 / Институт истории искусств, Союз работников кинематографии СССР, Центральный государственный архив литературы и искусства СССР ; гл. ред. С.И. Юткевич. – Москва : Искусство, 1964. – 567 с.
288. *Эйзенштейн С.М.* Избранные статьи / С.М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1956. – 456 с.
289. *Эйзенштейн С.М.* Метод / С.М. Эйзенштейн. – Т. 2 : Тайны мастеров. – Москва : Эйзенштейн-центр, Музей кино, 2002. – 687 с.
290. *Эйхенбаум Б.* Проблемы киностилистики / Б. Эйхенбаум // Поэтика кино. – Москва, Ленинград : Кинопечать, 1927. – С. 15-49.
291. *Юнг К.Г.* Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг. – Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
292. *Юткевич С.И.* Кино – это правда 24 кадра в секунду / С.И. Юткевич. – Москва : Искусство, 1974. – 328 с.
293. *Ямпольский М.Б.* Видимый мир : Очерки ранней кинофеноменологии / М.Б. Ямпольский ; Центральный музей кино ; Международная киношкола. – Москва : НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.

Литература на иностранных языках.

294. *Alton J.* Painting with light / J. Alton; introd. by T. McCarthy. – Berkeley : University Of California Press, 1995. – 191 p.
295. *Arnheim R.* Visual thinking / R. Arnheim. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1969 (rev. 1997). – 348 p.
296. *Berthomieu A.* Essai de grammaire cinématographique / A. Berthomieu. – Paris : La Nouvelle Édition, 1946. – 82 p.
297. *Billen J.* Die Deutsche Parabel: zur Theorie einer modernen Erzählform / J. Billen. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – 456 p.
298. *Bordwell D.* Historical Poetics of Cinema / D. Bordwell // The Cinematic Text : Methods and Approaches. Ed. by R. Barton Palmer. – NY : AMS Press, 1989. – P. 369-398.
299. *Durand G.* Les structures anthropologiques de l'imaginaire / Gilbert Durand. – Paris : Bordas, 1973. – 550 p.
300. *Elm T., Hiebel H.H.* Die Parabel / Hrsg. von T. Elm, H.H. Hiebel. – Frankfurt a. M., 1986. – 454 p.
301. *First J.* Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw / J. First. – London, NY : I.B. Tauris, 2016. – 230 p.
302. *Izmailov Ch., Sokolov E.N.* A semantic space of color names / Ch. Izmailov, E.N. Sokolov // Psychological Science, 1992. – Vol. 3. – №.2. – P. 105-111.
303. *Lacey S.* British realist theatre: The New Wave in its context 1956-1965 / Lacey S. – London : Routledge, 1995. – 216 p.
304. *Laszlo A., Quicke A.* Every frame a Rembrandt: art and practice of cinematography / Andrew Laszlo, Andrew Quicke. – Boston : Focal Press, 2000. – 253 p.
305. *Léger F.* Fonctions de la peinture / F. Léger. – Paris : Gonthier, 1965. – 208 p.
306. *Duca Lo.* Technique du cinema / Lo Duca. – Paris: Presses Universitaires de France, 1974. – 128 p.
307. *McKay H.C.* Handbook of Motion Picture Photography / Herbert C. McKay. – NY : Falk Publishing Company, 1927. – 330 p.

308. *Müller K.-D.* Das Ei des Kolumbus? Parabel und Modell als Dramenformen bei Brecht – Dürrenmatt- Frisch – Walser // Die Parabel / Elm T., Hiebel H.H. – Frankfurt a. M., 1986. – S. 315-345.
309. *Ornstein R.E.* On The Experience of Time / R.E. Ornstein. – Baltimore, MD: Penguin Books, 1969. – 126 p.
310. *Rouland M., Abikeyeva G., Beumers B.* Cinema in Central Asia : Rewriting Cultural Histories Edited / Publisher: I.B.Tauris, 2011. – 320 p.
311. *Salt, B.* Film Style and Technology: History and Analysis / Barry Salt. – 3 rd ed. – London : Starword; 3rd ed, 2009. – 453 p.
312. *Sklar R.* World History of Film / Robert Sklar. – NY : Harry N. Abrams, Inc., 2002. – 600 p.
313. *Steffen J.* The Cinema of Sergei Parajanov / James Steffen. – Publisher : University of Wisconsin Press, 2013. – 326 p.
314. *Youngblood D.J.* Repentance / Denise J. Youngblood. – London : I.B. Tauris, 2001. – 240 p.

Интернет-источники:

315. *Wagner Frank.* Ni début, ni fin? (Sur le traitement des «points stratégiques» dans les écritures néo-romanesques). URL : <http://www.fabula.org/colloques/document761.php>, page consultée le 07 juillet 2021 (дата обращения 10.05.2018).
316. *Абуладзе Т.* Интервью о фильме «Древо желания». URL : <https://hram-chg.ru/drevo-zhelaniya/> (дата обращения 8.05.2018).
317. *Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. – Москва : Сов. Энцикл, 1962-1978, 1971. – Стб. 20-21. URL : <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke6/ke6-0203.htm?cmd=p&istext=1> (дата обращения 8.05.2018).
318. *Аmineва В.Р.* Мифологизм в прозе Ч. Айтматова и современных татарских писателей // Вестник ТГГПУ, 2013. – №2 (32). – С. 45-50. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/mifologizm-v-proze-ch-aytmatova-i-sovremennyh-tatarskih-pisateley> (дата обращения 01.07.2021).

319. *Антипенко А.* Когда для дела – почему бы не рискнуть. URL : <http://screenstage.ru/?p=9213> (дата обращения 01.07.2021).
320. *Ахмадулина Б.А.* Пуговица в китайской чашке / Смерть Артема. Сонет шестой. – Москва : Астрель, Олимп, 2011. – С. 278. URL : https://imwerden.de/pdf/akhmadulina_tom3_pugovitsa_v_kitajskoj_chashke_2011__ocr.pdf (дата обращения 01.07.2020).
321. *Байбурин А.* Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. Санкт-Петербург : Наука, 1993. URL : <http://cultinfo.ru/arts/folk/demo/books/baybur/baybur5.htm/> (дата обращения 1.03.2020).
322. *Барт Р.* Миф сегодня. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. URL : http://www.lib.ru/CULTURE/BART/barthes.txt_with-big-pictures.html (дата обращения 8.05.2018).
323. *Бочаров А.Г.* Свойство, или жупел // Вопросы литературы, 1977. – № 5. – С. 73. URL : <https://voplit.ru/issue/1977-5/> (дата обращения 01.07.2021).
324. *Гусейнов М.* Нуры Халмамедов и туркменское киноискусство. URL : <https://turkmenistan.gov.tm/ru/post/53054/nury-halmamedov-i-turkmenskoe-kinoiskusstvo> (дата обращения 02.03. 2021).
325. *Зоркая Н.М.* «Семидесятники» за Кавказским хребтом. URL : <https://www.portal-slovo.ru/art/35997.php> (дата обращения 12.12.2020).
326. *Зоркая Н.М.* Абуладзе Т. Нигде и везде. Никогда и всегда / Н. Зоркая. Интервью // Новое время ; «Сеанс», 1987. URL : <https://chapaev.media/articles/9218> (дата обращения 12.12.2020).
327. *Зоркая Н.М.* «Застава Ильича» Марлена Хуциева – ключевой фильм «шестидесятничества». URL : <https://www.portal-slovo.ru/art/35992.php> (дата обращения 12.12.2020).
328. *Зоркая Н.М.* Киргизфильм-60, «Первый учитель» и старт талантов. URL : <https://www.portal-slovo.ru/art/35990.php> (дата обращения 12.12.2020).

329. *Ибрагимбеков Р.* Стишова Е. Жизнь после кризиса. – Москва : Искусство кино, 1999. – №2. URL : <https://old.kinoart.ru/archive/1999/02/n2-article1> (дата обращения 8.05.2018).
330. *Левченко Я.* Тенгиз Абуладзе: поэзия цвета и тоски. URL : <http://www.cinematheque.ru/post/138964/print/> (дата обращения 03.05.2020).
331. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры. Избранные статьи – Таллинн : ТГУ, 1992. – С. 191-199. URL : <http://philology.ru/literature1/lotman-92e.htm> (дата обращения 8.05.2018).
332. *Марголит Е.Я.* Что такое поэзия в кино. URL : <http://os.colta.ru/cinema/events/details/37489/> (дата обращения 1.03.2020).
333. *Мещеряков В.П., Козлов А.С., Кубарева Н.П., Сербул М.Н.* Основы литературоведения. Москва : Дрофа, 2003. – 416 с. URL : <https://scribble.su/literaturovedenie/osnovi1/8.html> (дата обращения 1.03.2020).
334. *Норштейн Ю.* Туда, в заоблачную келью // Киноведческие записки. 1998. – № 40. URL : <https://charaev.media/articles/9015> (дата обращения: 01.07.2021).
335. *Параджанов С.И.* Сергей Параджанов. Вечное движение // Искусство кино. 1966. – № 1. – С. 60-62. URL : <https://gordonua.com/specprojects/teni.html> (дата обращения 8.05.2018).
336. *Ильенко Ю.* Плата за компромисс / Ю. Ильенко // Юность – № 9 сентябрь 1987. – С. 80-83. URL : <https://levviktorov.livejournal.com/257780.html> (дата обращения 8.05.2018).
337. *Ромм М.И.* Возвращаясь к «монтажу аттракционов» // Избранные произведения : в 3 т. Москва : Искусство, 1980. URL : <http://www.tokman.ru/tx17.html> (дата обращения 8.05.2018).
338. Словарь литературоведческих терминов под. ред. С.П. Белокуровой. 2005. URL : <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения 09.04.2020).
339. *Темирболат А.Б.* Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом:

материалы I Междунар. науч. конф. Санкт-Петербург : Реноме, 2012. – С. 6-9.
 URL : <https://moluch.ru/conf/phil/archive/26/1809/> (дата обращения 06.02.2022).

340. *Толмушова Г.* Люди и волки. URL : / <https://www.msn.kg/showwin.php?type=newsportal&id=6767> (дата обращения 8.05.2018).

341. Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» (ФЭБ) URL : / <http://feb-web.ru/> (дата обращения 8.05.2018).

342. *Шилова И.М.* О звукозрительном строе современного фильма URL : /
 Шилова И.М. <https://studfile.net/preview/7847721/page:5/> (дата обращения 23.03.2021).

343. *Эйзенштейн С.М.* Литература в кино // Вопросы литературы, 1968. – №1. – С. 91-112. URL : <https://voplit.ru/issue/1968-1/> (дата обращения 8.05.2018).

344. Энциклопедия Всемирная история URL :
<http://w.histrf.ru/articles/article/show/mif> (дата обращения 8.05.2018).

345. *Яцьшина М.В.* Проникаясь духом ковра. URL :
<http://www.delphis.ru/journal/article/pronikayas-dukhom-kovra> (дата обращения 8.05.2021).

ПРИЛОЖЕНИЕ: ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «Лурджа Магданы» (реж. Т. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1955)
2. «Судьба поэта» (реж. Б. Кимягаров, СССР, «Таджикфильм», 1959)
3. «Мир входящему» (реж. А. Алов и В. Наумов, СССР, «Мосфильм», 1961)
4. «Человек идет за солнцем» (реж. М. Калик, СССР, «Молдова-фильм», 1961)
5. «Апрель» (реж. О. Иоселиани, СССР, «Грузия-фильм», 1961)
6. «История любви» (реж. Л. Сафаров, СССР «Азербайджанфильм», 1961)
7. «Алавердоба» (реж. Г. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1962)
8. «Я, бабушка, Илико и Илларион» (реж. Т. Е. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1963)
9. «Состязание» (реж. Б. Мансуров, СССР, «Туркменфильм», 1963)
10. «Зной» (реж. Л. Шепитько, СССР, «Киргизфильм», 1963)
11. «Белый караван» (реж. Э. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1963)
12. «Тени забытых предков» (реж. С. Параджанов, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1964)
13. «Родник для жаждущих» (реж. Ю. Ильенко, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1965)
14. «Входящая в море» (реж. Л. Осыка, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1965)
15. «Первый учитель» (реж. А. Кончаловский, СССР, «Мосфильм», «Киргизфильм», 1965)
16. «Последний месяц осени» (реж. В. Дербенев, СССР, «Молдова-фильм», 1965)
17. «Нежность» (реж. Э. Ишмухамедов, СССР, «Узбекфильм», 1966)
18. «Красные поляны» (реж. Э. Лотяну, СССР, «Молдова-фильм», 1966)
19. «Листопад» (реж. О. Иоселиани, СССР, «Грузия-фильм», 1966)

20. «Небо нашего детства» (реж. Т. Океев, СССР, «Киргизфильм», 1966)
21. «Июльский дождь» (реж. М. Хуциев, СССР, «Мосфильм», 1966)
22. «Крылья» (реж. Л. Шепитько, СССР, «Мосфильм», 1966)
23. «Белые горы» / «Трудная переправа» (реж. М. Убукеев, СССР, «Киргизфильм», 1966)
24. «Кто вернется – долюбит» (реж. Л. Осыка, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1966)
25. «Земля отцов» (реж. Ш. Айманов, СССР, «Казахфильм», 1967)
26. «Мольба» (реж. Т. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1967)
27. «Треугольник» (реж. Г. Малян, СССР, «Арменфильм», 1967)
28. «Материнское поле» (реж. Г. Базаров, СССР, «Киргизфильм», 1967)
29. «Необыкновенная выставка» (реж. Э. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1968)
30. «Каменный крест» (реж. Л. Осыка, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1968)
31. «Выстрел на перевале Караш» (реж. Б. Шамшиев, СССР, «Киностудия им. М. Горького»; «Казахфильм»; «Киргизфильм», 1968)
32. «Вечер накануне Ивана Купалы» (реж. Ю. Ильенко, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1968)
33. «Большая зеленая долина» (реж. М. Кокочашвили, СССР, «Грузия-фильм», 1968)
34. «Ташкен – город хлебный» (реж. А. Кончаловский, СССР, «Узбекфильм», 1968)
35. «Мы и наши горы» (реж. Г. Малян, СССР, «Арменфильм», 1969)
36. «В этом южном городе» (реж. Э. Кулиев, СССР, «Азербайджанфильм», 1969).
37. «Пиросмани» (реж. Г. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1969)
38. «Цвет граната» (реж. С. Параджанов, СССР, «Арменфильм», 1969)
39. «Белая птицы с черной отметиной» (реж. Ю. Ильенко, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1970)

40. «Жил певчий дрозд» (реж. О. Иоселиани, СССР, «Грузия-фильм», 1970)
41. «Кувшин» (реж. И. Квирикадзе, СССР, «Грузия-фильм», 1970)
42. «Ожерелье для моей любимой» (реж. Т. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1971)
43. «Тризна» (реж. Б. Мансуров, СССР, «Казахфильм», 1972)
44. «Когда зацвел миндаль» (реж. Л. Гогоберидзе, СССР, «Грузия-фильм», 1972)
45. «Лютый» (реж. Т. Океев, СССР, «Казахфильм», 1973)
46. «Чудаки» (реж. Э. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1974)
47. «Человек уходит за птицами» (реж. А. Хамраев, СССР, «Узбекфильм», 1975)
48. «Белый пароход» (реж. Б. Шамшиев, СССР, «Киргизфильм», 1975)
49. «Табор уходит в небо» (реж. Э. Лотяну, СССР, «Мосфильм», 1975)
50. «Восхождение» (реж. Л. Шепитько, СССР, «Мосфильм», 1976)
51. «Венок сонетов» (реж. В. Рубинчик, СССР, «Беларусьфильм», 1976)
52. «Пастораль» (реж. О. Иоселиани, СССР, «Грузия-фильм», 1976)
53. «Древо желания» (реж. Т. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1976)
54. «Мачеха Саманишвили» (реж. Э. Шенгелая, СССР, «Грузия-фильм», 1977)
55. «Происшествие» (реж. Г. Канделаки, СССР, «Грузия-фильм», 1979)
56. «Вавилон XX» (реж. И. Миколайчук, СССР, «Киностудия им. А. Довженко», 1979)
57. «Дикая охота короля Стаха» (реж. В. Рубинчик, СССР, «Беларусьфильм», 1979)
58. «Небывальщина» (реж. С. Овчаров, СССР, «Ленфильм», 1983)
59. «Покаяние» (реж. Т. Абуладзе, СССР, «Грузия-фильм», 1984)
60. «Легенда о Сурамской крепости» (реж. С. Параджанов, СССР, «Грузия-фильм», 1984)