

RU

## Язык иносказания как феномен кинофольклоризации многонационального кинематографа СССР 1960-70-х гг.

Воробьева А. Е.

**Аннотация.** Целью статьи является осмысление обращения авторов советского многонационального кинематографа 60-70-х гг. к иносказанию посредством фольклора. Научная новизна заключается в конкретизации особенностей киноязыка поэтических фильмов национальных республик, ориентированных на иконическую доминанту и фольклорный материал. В результате работы доказано, что язык иносказания был в заявленный период необходимым условием для решения художественных задач в условиях цензуры, а также стал основой кинофольклоризации и средством формирования стиля фильмов отдельного направления в многонациональном советском кино.

EN

## Allegorical Language as Phenomenon of Cinematic Folklorisation of the USSR's Multinational Cinema in the 1960-70s

Vorobeva A. E.

**Abstract.** The purpose of the article is to comprehend resort to allegory by means of folklore made by the Soviet multinational cinema authors of the 60-70s. Scientific novelty lies in specifying the features peculiar to the cinematic language of the poetic films of national republics oriented at the iconic dominant and folklore material. The result of the work proves that allegorical language was a necessary condition for solving artistic problems under censorship during the considered period and also that it became a basis for cinematic folklorisation and a means for forming the style of films belonging to a separate movement within the multinational Soviet cinema.

### Введение

На рубеже 50-60-х г., на фоне достижений мирового кино, в Советском Союзе также кинопроцесс кардинально изменился; в последующее десятилетие произошло рождение нового киноязыка. Обновление экрана в нашей стране связано со многими факторами, одним из которых является развитие республиканских киностудий. Режиссеры работали на пересечении культур, их единство и взаимовлияние сформировали феномен советского многонационального кинематографа. Его появление обусловлено тем, что в указанный период культурная направленность СССР была обращена на раскрытие и проявление многонационального искусства. Именно в творческом обращении к многокультурности обнаруживались наиболее емкие способы выражения современной действительности.

Л. А. Зайцева отмечает, что экран этого периода выражал все грани состояния общества, а многонациональный советский кинематограф проявил исключительный интерес к современности: «Огромное количество фильмов, снятых на киностудиях каждой из союзных республик, традиционно охватывающих различные темы, времена и пространства, события современной жизни или истории народов, обратились к проблемам, которые поставила перед обществом сегодняшняя жизнь» [4, с. 3]. Поэтому интерес представляет тот факт, что «обращение к современности» или ее новое видение выразалось языком *вековых национальных и этнических традиций, средствами фольклорной эстетики* (например, в кинематографическом осмыслении древнего литературного жанра – притчи).

Таким образом, задачей работы является анализ особенностей киноязыка поэтических фильмов в рамках процесса кинематографической фольклоризации, внутри которого проявляется множество различных стилистических течений и направлений.

Необходимость исследования вопросов, касающихся анализа и типологии множества самобытных направлений, возникающих в заявленный период, связана с тем, что их многообразие до сих пор создает сложность

в трактовке указанного периода. Его анализ сквозь призму конкретизации единой формы определяет актуальность темы *обращения советского кинематографа к иносказанию*.

Подобный взгляд на поэтичность многонационального советского кино подчеркивали ряд исследователей, например И. В. Евтеева [3], В. И. Фомин [9], Л. А. Зайцева [4], С. А. Тугуши [8]. Именно их работы сформировали теоретическую базу данного исследования.

Практическая значимость работы заключается в объединении ряда фильмов в единое стилистически-тематическое направление.

Методами исследования являются анализ фильмов и их группировка по соотношению содержания к выражению. *Культурно-исторический подход* позволяет рассматривать фильмы как отражение духовных и нравственных процессов, происходивших в обществе того времени. *Междисциплинарность подхода* обусловлена рассмотрением литературных и фольклорных приемов, актуальных для кинематографа.

### Феномен кинофольклоризации

Процесс *кинематографической фольклоризации* обусловлен тем фактом, что авторы периода 60-х гг. представляют собой своеобразное поколение так называемых «многонациональных» кинорежиссеров. С одной стороны, все они являлись выпускниками одной кинематографической школы ВГИК, а с другой – каждый из них, приехав учиться в Москву из отдаленных регионов, принадлежал к различным национальным традициям. Так как это поколение людей выросло и было воспитано уже в условиях современного мира, мы предполагаем, что они уже *не были носителями традиционной культуры* (в ее аутентичном понимании), но в собственном творчестве, безусловно, стремились обрести культурное наследие традиции. Это происходило посредством обращения к тому или иному этнографическому материалу, созвучному их территориальной и культурной принадлежности.

Приезд в республики молодых выпускников ВГИКа в качестве постановщиков и режиссеров превратило киностудию в центральное пространство художественного эксперимента (в некоторых источниках республиканские студии иногда неточно обозначаются как отдельные кинематографические школы).

Можно было бы сказать, что в каждой республике в то время зарождался отдельный, свойственный только ей стиль, но феномен многонационального кино был рожден прежде всего из *взаимовлияния различных культур*. Фильмы режиссеров республиканских кинематографий, как отмечает И. В. Евтеева, «обнаруживали эклектику стилей и поразительное мировоззренческое единство» [3, с. 59]. То есть поколение, которое имело новый кинематографический опыт, стало работать в ином ключе. Такими ключами явились специфическая мифопоэтичность и фольклорные традиции. Так, возникает множество самобытных авторов, объединенных выбором фольклорного материала как основы фильмов и *иносказания* как магистральной линии их повествования. Данная форма киноязыка, или тип художественного выражения, наиболее полно реализуется в жанрово-стилистическом образовании кинопритчи, появление которой на экране становится новым этапом в развитии авторского советского кинематографа. Таким образом, для периода обновления жанровой палитры отечественного кинематографа характерны оригинальный изобразительный стиль и язык, выражающий идею *поэтическими средствами* или языком аллегорий и метафор (они в «поэтическом кино» являются неотъемлемой частью их поэзии).

Для поэтической метафоры актуально то, что, как и в других тропах, переносное значение не вытесняет основного – именно в совмещении значений заключается ее действенность. Если же утрачивается первостепенный смысл (например, в литературе – это устойчивые сочетания с другими словами), то оно *перерастает в иносказание*. То есть переносное значение становится основным. Для режиссеров поэтического (или метафорического) кинематографа 60-70-х гг. было характерно использование движения от наиболее явных метафор, возникших как прием еще в период поэтического кино 20-х гг., к скрытой, внутрикадровой или обусловленной сюжетом метафоре. Это повлияло на то, что в творчестве авторов периода «оттепели» оказались востребованными фольклорные иносказательные формы, такие как миф, эпос, сказка и притча.

Итак, фильмы различных республиканских авторов (Т. Абуладзе, С. Параджанов, Ю. Ильенко, Р. Габриадзе, Э. Шенгелая, О. Иоселиани, Э. Лотяну, Т. Океев, А. Хамраев, Б. Мансуров и др.), базирующиеся на национальной традиции (этническом материале), а в изобразительном плане опирающиеся на иконический знак, символ, мы **обозначаем как «живописно-символическое» направление**.

Их объединяют в одно целое национальный колорит, условность сюжетов и ситуаций, живописность формы, а также образность и символичность в передаче истории. Для фильмов этого направления характерно погружение в далекое прошлое или же временная абстрагированность, как если бы действие фильма происходило «во всех временах». Именно таким образом в фильмах этого направления проявлена иносказательность, а сюжеты картин, построенные на основе фольклорного материала, становились некими архетипическими историями, актуальными для современного человека.

Приведем примеры: «Цвет граната» С. Параджанова – это описание творческих поисков поэта; «Тени забытых предков» С. Параджанова – история вражды родов и утраты связи главного героя с традиционным миропорядком или реальностью; «Мольба» и «Древо желания» Т. Абуладзе – фильмы, наполненные образами противостояния индивидуума общинному строю, который в своем традиционном «взгляде» утрачивает человеческий облик. Фильм «Входящая в море» Л. Осыки представляет собой символическую историю, отражающую взросление маленького человека через соприкосновение со стихией воды; фильм «Белый караван»

Э. Шенгеля – образ возмездия за отступничество и предательство; «Алавердоба» Г. Шенгеля – история становления героя, обличающего пороки современников.

Многие фильмы достаточно сложны для однозначного прочтения, так как внутри них сплетены сразу несколько смыслов. Например, фильм «Родник для жаждающих» Ю. Ильенко – с одной стороны, это образ жизни, приобретающей смысл перед лицом вечности, а с другой – он наполнен идеей утраты родственных связей. Эта тема встречается и в другом фильме режиссера – «Белая птица с черной отметиной», в котором через центрального героя изображается образ прощения и принятия, и в фильме «Каменный крест» Л. Осыки, в котором, помимо идеи утраты связей со своей общиной, иллюстрируется расставание с родной землей, что означает утрату связи с традиционным образом жизни.

Фильм «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко переполнен метафорами и образами иллюзии и ослепления собственными желаниями не просто одного героя, а целого народа.

Целый ряд фильмов того времени («Тризна» и «Состязание» Б. Мансурова; «Кто вернется – долюбит» Л. Осыки и др.) обращались к образу поэта как борца за справедливость. Образ героя-поэта в различных фильмах претерпевал трансформацию: от прямого однозначно трактуемого образа до метафорического. Например, в некоторых фильмах он выражался как поэтический, чистый взгляд героя-ребенка, который становился свидетелем несправедливости и жестокости («Человек уходит за птицами» А. Хамраева).

Множество фильмов, снятых на республиканских студиях, закономерно затрагивали проблему утраты традиционного уклада жизни и противостояния вторгающейся в этот мир современности (например, «Белые горы» М. Убукеева; «Большая зеленая долина» М. Кокочавили и др.).

Картины «живописно-символического» направления не только опираются на фольклор фундаментально или в какой-либо точке повествования, но и могут включать его в *эклетичную структуру* своего повествования. То есть иносказательная фабула не всегда имеет исключительно фольклорную основу, но именно ее нравучительность проявления всегда приравнивает ее к фольклорному стилю подачи материала. В одном фильме может присутствовать самый различный материал или источники, а в его основу положено не какое-то одно произведение, а мотивы многих (как архетипические образы и сюжеты, лежащие в различных культурах и языках). Наполненные своеобразной условностью, на первый взгляд, они казались далекими от реалий современной жизни, но на самом деле были непосредственным отражением происходящего в стране, в судьбах поколений того времени.

Еще одним фактором кинофольклоризации стал язык иносказания, являющийся в тот период необходимым условием для решения художественных задач в обстоятельствах ограничений (цензуры). Обращение **авторского советского кинематографа к фольклорной иносказательности** и присущей ей изобразительности можно связать с тем, что данному историческому периоду, по сути, была присуща «немота» (другая по отношению к кино 20-х годов), невозможность говорить в искусстве открыто. **В этот период так проявилась нарастающая необходимость обретения способа выражения на экране тем и образов, находившихся под гласным или негласным запретом.** Архивные документы тех лет свидетельствуют, например, об исключении из кинопроизведений библейских образов или любых намеков на религиозную тематику, в частности: «...от 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»» [9, с. 23]. То есть, помимо высокохудожественной ценности формы иносказания, она еще и являлась своеобразным *эзоповым языком*. Л. Лосев определил его как систему взаимодействия автора с читателем, при которой смысл остается скрытым от цензора [10].

Есть определенная закономерность в том, что именно в период, когда было сложно свободно творить и представлять свои произведения зрителю, они были наиболее самобытны. «Стремление преодолевать запреты в любых их проявлениях, будь то Кодекс Хейса в Америке, испанский фашизм, отечественная цензура или положение древнегреческого раба, вынуждают художников обращаться к языку Эзопа» [7]. То есть парадоксально, но закономерно, что несвобода стимулировала поиски выразительных средств для отображения мыслей и чувств о современной действительности.

Анализируя образный ряд фильмов «живописно-символического» направления, можно наблюдать минимальное использование речевого компонента или полное его отсутствие и выведение на первый план изобразительных и аудиальных средств кинематографического языка. Поэтому именно стилистика, фактура изображения и звука формировали в этих картинах повествовательную специфику. В свою очередь, иносказание, аллегория, метафора, являясь художественными средствами показа действительности, выступали в качестве своеобразного поэтического обобщения, находившего наибольшее *выражение в притчеобразной форме*. Так как искусство иносказательно по своей природе, аллегория является одним из способов его проявления. В любом произведении могут встречаться аллегии, но в связи с этим оно не становится полностью иносказательным. Тогда как иносказание всегда имеет как бы второе дно или скрытый смысл, что наглядно иллюстрируют именно примеры фильмов кинопритч.

К специфической изобразительности «стремились» образы фильмов многих республиканских авторов, которые «не мыслили» в рамках «традиционного повествования», но обращались к фольклорным мотивам, экспериментально воплощая переосмысленный национальный материал на экране.

Немаловажным является и сам термин *иносказание*, который в своем узком значении является синонимом «аллегии» и использует аналогичные приемы. Однако, согласно толковому словарю [6, стб. 535],

иносказание – это выражение, содержащее иной, скрытый смысл, а аллегория – это иносказание или выражение чего-то отвлеченного (мысли или идеи в конкретном образе). Таким образом, аллегория является более конкретным и емким художественным *средством*, а иносказание – более обобщенным *выражением*.

Синонимом иносказания является и эзопов язык, или *тайнопись* (в литературе). Например, Л. Лосев подчеркивает важный признак присутствия эзопова языка – в произведении должно быть некое *противоречие* между художественным текстом и текстом, стилистически обусловленным социально-политическим контекстом [10, р. 23]. То есть это противоречие происходит между формой выражения и «спрятанным» в нее смыслом (*советский поэтический кинематограф является примером наличия этого признака*). Эзопов язык принимал у каждого мастера специфическую, свойственную только его творческому методу форму, что наиболее ярко проявилось именно в советском многонациональном кинематографе, в частности в фильмах «живописно-символического» направления. По словам И. В. Евтеевой, все поэтические фильмы к 70-м годам выдвинулись в одну из ведущих тенденций советского кинематографа: «...их притчевые структуры ориентировались на целостное восприятие сущего с высоты проблем, называемых вечными, и характеризовались потребностью охватить в едином чувствовании всю природу, ощутить в себе наличие всех эпох, найти опору современным духовным исканиям в историческом и культурном опыте народа» [3, с. 56]. Также стоит отметить и то, что многие фильмы того периода несут в себе *ощущение нравственного, духовного поиска*. Обнаруживая человеческую разобщенность, кинематографисты стремились в своих произведениях противопоставить ей некий идеал, явившийся связующим и общечеловеческим.

Ю. Ильенко, один из ярких представителей «живописно-символического» направления в кино, в интервью о фильме «Колодец для жаждущих» (1965) писал о неуловимости образа, который ведет режиссера в работе: «Я искал способы выражения идеи, нравственной коллизии, и мне потребовались более емкие, пластические образы. Бытописание – даже на высоком уровне – меня не устраивало. В нем тонул мой темперамент, желание обнажить мысль до очевидности, до знака, до удара – показать движение страдающего духа... В то время я еще с максималистской яростью ощущал заложенное изначально в каждом художнике чувство ответственности перед своим творческим поступком» [5, с. 80-83]. Такой подходящей формой для многих режиссеров явилась именно притча, тяготеющая к символу (или многозначному иносказанию, в отличие от однозначности аллегории) и высокой степени условности. Именно притча, основанная на культурном опыте конкретного народа и его фольклорной традиции, самобытно и разнообразно раскрывала нечто сокровенное, неподвластное обыденному пониманию, делая это косвенно, предлагая некие парадоксальные ситуации, сюжет которых и служил объяснением неоднозначных явлений. *Так, на примере простых бытовых ситуаций притча раскрывала вопросы, связанные с изначальной природой человека, с вечно актуальной проблемой добра и зла*. Именно противопоставление этих категорий и является ее смысловым центром и порождает специфику формы.

Интересно, что свойственная притчевому повествованию противопоставленность предельных категорий, или *дихотомия добра и зла, могла выражаться не только в столкновении противоборствующих сил в рамках сюжета, но и отражаться на жанровой принадлежности картины*. Данный тезис особенно ярко обнаруживается на примере грузинского кинематографа тех лет, в котором встречается трагикомичность ситуации, способствующая исследованию противоречивости и многомерности явлений мира. В данном случае иносказание проявлялось не только на уровне сюжета, ситуации, героя, изобразительного построения, но и затрагивало саму структуру жанра, т.е. переплетение комедии и драмы. Как отмечает Л. Гогоберидзе, «в нерасчетливом чуде увидеть возвышенное стремление и с иронией сказать о трезвом расчете эгоистического поступка. Ирония делает возвышенное человечным и может смертельно ранить ложную многозначительность» [1, с. 176].

## Заключение

Закономерно сделать выводы о сложности классификации авторских поэтических фильмов указанного периода и фактической невозможности их сравнения между собой. Однако все они являются самобытными произведениями и каждый обнаруживает особые, свойственные только ему стилистические и художественные особенности. В рамках общей переусложненности процесса развития советского кинематографа данного периода можно сказать, что фольклорные мотивы в фильмах «живописно-символического» направления являются проявлением их авторского стиля, а *кинопритча, как метажанровое образование, является той формой, которая была наиболее логична для их выражения*.

Таким образом, вышеперечисленные фильмы становились в определенную оппозицию по отношению к фабульному кино [2], но и это было не главным. *Ключевыми в феномене многонационального кино или процессе кинофольклоризации* того периода можно назвать три фактора: первый – это стремление молодых авторов сформировать какой-то самостоятельный отдельный мир возвышенных идеалов, уходящих своими корнями в различные национальные культуры; второй – это сила и глубина этих нравственных идеалов, свойственная тому времени и тому поколению. И третий – это сами исторические обстоятельства, выражающиеся в определенном стремлении противопоставления индивидуального коллективному, в специфической иносказательной форме эзопова языка.

Так, в 1960-70-х гг. *язык аллегории* явился феноменом кинематографической фольклоризации многонационального кино СССР. В своем стремлении постижения смыслов личной истории и истории страны режиссеры этого периода открывали все новые и новые кинематографические горизонты. Их обращение к национальным

традициям (которые они ощущали как собственные) сформировало одну из самых колоритных страниц истории отечественного кинематографа.

В заключение необходимо подчеркнуть, что явление, когда авторы тяготели к созданию особого живописного строя, отличающегося значимостью пластического решения и ориентацией на иносказание как основную форму киноповествования, мы обнаруживаем именно в период развития республиканских киностудий, в работах которых проявлялась художественная вольность на самобытном материале народного искусства. В метафорах этих фильмов, с одной стороны, проявлялась двусмысленность, а с другой – обнажалась глубокая драма истории, соответствующая тому времени. Эзопов язык был необходим одновременно как *средство* выражения в связи с политическими условиями того времени и как *условие* формирования нового типа кинематографа, в котором аллегоричность и символизм образов представили возможность ориентировать повествования на общекультурный контекст. В один из наиболее плодотворных периодов творчества режиссеров разных республик СССР в большинстве случаев стилистика фильмов опиралась и на национальный фольклорный материал, и на притчу как фабульно направленную величину.

Перспективы дальнейшего исследования связаны с *продолжением изучения наследия* поэтического кинематографа СССР; жанровых и стилистических особенностей фильмов, использующих в своей основе иносказание, в том числе в форме кинопритчи.

Несмотря на то, что в отечественном киноведении есть немало исследований многонационального кинематографа, в рецензиях и статьях, посвященных конкретным фильмам, «живописно-символическое» направление не всегда находило свое отражение. Между тем фильмы, опирающиеся на иносказательные и фольклорные мотивы, заметно выделялись на фоне остальных драматургических построений тех лет. На наш взгляд, исследование данного направления в рамках *феномена кинематографической фольклоризации* имеет значение не только для выявления многообразия авторских методов, но и для углубленного анализа всего так называемого кинематографа периода «оттепели», или *советской «новой волны»*.

#### Источники | References

1. Гогоберидзе Л. Необходимость кино. Беседы о советском кино / ред. С. Фрейлих. М.: Просвещение, 1985. 191 с.
2. Демин В. П. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 191 с.
3. Евтеева И. В. Взаимодействие киновидов: монография. СПб.: РИИИ, 2011. 154 с.
4. Зайцева Л. А. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы): монография. М. - СПб.: Нестор-История, 2017. 344 с.
5. Ильенко Ю. Плата за компромисс // Юность. 1987. № 9. С. 80-83.
6. Иносказание // Литературная энциклопедия: в 11-ти т. М.: Ком. Акад., 1930. Т. 4.
7. Рейзен О. К. Современное российское кино в контексте мирового [Электронный ресурс]. URL: <https://vestnik-vgik.com/2074-0832/article/view/14575> (дата обращения: 12.06.2021).
8. Тугуши С. А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века): автореф. дис. ... д. иск. М., 2016. 49 с.
9. Фомин В. И. Христианство и отечественное кино (очерки) // Христианский кинсловарь. 1909-1999 / авт.-сост. В. Семерчук; ред. В. Антропов, Е. Барыкин; руководители проекта: В. Малышев, В. Дмитриев. М.: Госфильмофонд России, 2000. С. 21-26.
10. Loseff L. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature / transl. by J. Bobko. Munich: Verlag Otto Sanger in Kommission, 1984. 289 p.

#### Информация об авторах | Author information



**Воробьева Анна Евгеньевна**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург;  
Санкт-Петербургский государственный институт культуры



**Vorobeva Anna Evgenievna**<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, Saint-Petersburg;  
Saint-Petersburg State Institute of Culture

<sup>1</sup> [pauzatacta@bk.ru](mailto:pauzatacta@bk.ru)

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.05.2021; опубликовано (published): 30.06.2021.

**Ключевые слова (keywords):** многонациональное кино; иносказание; фольклор; кинопритча; Эзопов язык; поэтический кинематограф; multinational cinema; allegory; folklore; film fable; Aesopian language; poetic cinema.