

Ключевые слова: Георгий Шенгелая, «Алавердоба», кинопритча, лирический герой, закадровый голос, документальное, национальные кинематографии, поэтическое кино.

Воробьева Анна Евгеньевна

Аспирант сектора кино и телевидения, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru

Key words: Georgiy Shengelay, Alaverdoba, lyrical character, national cinematography, poetic cinema, author film.

Vorobeva Anna E.

PhD student at the Film and TV department in Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru

ВОРОБЬЕВА А.Е.

VOROBEOVA ANNA E.

Лирический герой и его роль в кинопритче

(«Алавердоба» Георгия Шенгелая)

Lyrical Character and Its Role in the Cinema
Parables (Alaverdoba by Georgiy Shengelay)

Авторский отечественный кинематограф 60–70-х годов XX века представляет собой самобытное явление культуры. В кинематографе того периода возникает поэтическое кино. Большинство из фильмов данного направления тяготеет к созданию особого живописного киноязыка, отличающегося значимостью пластического решения и ориентацией на иносказание как основную форму киноповествования. Поколение режиссеров, чье творческое мышление сформировалось не только под воздействием традиций отечественной киношколы, но и под влиянием представителей авторского кино европейского киноискусства, обогатили свой кинематографический опыт фильмами, которые раньше были недоступны советскому экрану. В советском кино 20-х, а затем и 60–70-х шел наиболее интенсивный процесс развития кинематографического языка. В данной статье рассматривается феномен притчи в авторском кинематографе живописно-символического направления, его эстетические особенности на примере фильма «Алавердоба». Особенностью

игровых фильмов национальных республик рубежа семидесятых годов XX века становится широкое обновление жанровой палитры отечественного кинематографа и самого кинематографического языка. Одним из ярких представителей авторов этого направления и является режиссер фильма «Алавердоба» Г. Шенгелая. Язык притчи стремится одновременно и к изобразительному, пластическому ведению сюжета, и к знаковому наполнению условиями значениями изображений, выступающих аналогами слов. Связь поэтического кинематографа с миром мифов и притч делает особенно сильным его влияние на эмоциональный мир человека. В фильме «Алавердоба» парадоксально то, что литературный источник сюжета фильма не является притчей. Национальное начало, соединение закадрового голоса и характерного документального изображения в фильме, придало повествованию дополнительный иной смысл и образовало притчевую структуру.

Author's Soviet cinema of 1960–70s is an original cultural phenomenon when poetic cinema appears. Most of the films of this direction gravitated to the creation of a special pictorial cinematic language, distinguished by the importance of plastic decision and orientation to the allegory as the main film narration form. This is generation of directors, whose creative thinking was formed not only under the influence of the traditions of the national film school, but also under the influence of representatives of the author's cinema of European cinema. In the Soviet cinema of the 1920-s, and then the 60-70-s the most intensive process of cinematic language formation was developed. This article discusses the phenomenon of the parable in the author's cinema of a pictorial-symbolic direction, its aesthetic features on the example of the film *Alaverdoba*. A feature of feature films of the national republics of the late seventies of the XX century is the widespread updating of the genre palette of Russian cinema and the cinema language itself. One of the brightest representatives of the authors of this direction is the director of *Alaverdoba* by G. Shengelaya. The language of the parable seeks graphic, plastic plotting, and symbolic filling with conventional meanings of the image, which are analogues of words. The connection of poetic cinema with the world of myths and parables makes its influence on the emotional world of man especially strong.

УДК 791.2
ББК 85.373

В период 60–80-х годов XX столетия в советском кинематографе появляется ряд фильмов, основанных на фольклорном материале и созданных в эстетике условного, живописно-символического повествования. Именно в эти годы происходит обновление кинематографического языка и жанровой палитры отечественного кинематографа.

Среди фильмов, снятых в этот период на киностудиях СССР, особое место занимает жанр кинопритчи, становясь актуальным для фильмов различных национальных кинематографий.

Пристальный интерес к этому жанру, с его лаконичностью, иносказательностью, метафоричностью, нравоучительностью, возникает параллельно в литературе и литературоведческих исследованиях 60–70-х годов, когда вопрос об использовании методов притчи и ее возможностей «стал все чаще подниматься в связи с современным литературным процессом, требуя выхода и в историю литературы» [8, с. 4]. В отличие от литературы, формы иносказания сложно воссоздать на экране, поэтому фольклорная и литературная притча, положенная в основу киноповествования, становилась лишь неким ориентиром для реализации авторского замысла в кинематографе. В данной статье мы остановимся на картине «Алавердоба» и используем анализ фильма как основной искусствоведческий метод. Также мы применяем междисциплинарный и структурный подходы, привлекая литературоведческие исследования, позволяющие рассматривать иносказание в кино во взаимосвязи с соответствующими ему приемами и жанрами в литературе.

Как отмечают некоторые авторы, изучавшие этот период развития национального кинематографа, для смены жанрово-стилевых

ориентиров существовали внутренние естественные предпосылки: «...логика его (киноискусства. – А.В.) собственного развития и самодвижения все настойчивее и очевиднее подводила наиболее чутких к запросам времени мастеров экрана к более глубокому пониманию сути происходящего в стране, к созданию емких и обобщающих образов, фиксирующих не какие-то отдельные, локальные жизненные процессы и тенденции, а выражающих общую суть, единую формулу самых разных граней нашего бытия» [10, с. 269].

Притча, являясь одним из самых древних жанров, существовавших в устной и письменной форме, всегда содержит элемент обобщения, назидательности и охватывает вопросы морали. Обычная житейская история, представленная в форме притчи, таит в себе нравоучительный смысл – на примере обыденных ситуаций раскрываются вопросы отношений добра и зла. Именно противопоставление этих категорий является смысловым центром притчи. Как пишет И.В. Евтеева, к притче обращались «...как к жанру, через который находила свое отражение данная эпоха. Стереотип, аллегория, символ выросли на почве многовековых культурных традиций, сформировавшихся у разных народов на различных исторических, географических, этнографических уровнях» [4, с. 30]. Сущностное ядро любой притчи неразрывно связано с осмыслением вечных нравственных проблем, ее скрытый смысл носит общечеловеческий характер и поэтому интересен и понятен человеку любой национальности.

Характерное для авторского кино (60–80-х годов в нашей стране) обращение к этническим сюжетам становится источником для символов и образов поэтического киноязыка. Кинематограф, перенимая некоторые черты художественной системы фольклора, трансформировался в построении сюжета, разработке предметно-персонажного мира фильма, а образная система таких картин тяготела к поэтическому высказыванию.

В киноискусстве национальных республик СССР появление подобных фильмов, прежде всего, связано с периодом, когда Всесоюзный государственный институт кинематографии выпустил целую плеяду режиссеров разных национальностей (Т.Е. Абуладзе, Б.Б. Мансуров, Али Хамраев, С.И. Параджанов, Ю.Г. Ильенко, И.М. Квирикадзе, О.Д. Иоселиани, Л.М. Осыка, Т.О. Океев и др.). Независимо друг от друга, они стали обращаться к жанру притчи как наиболее

соответствующему эстетике и художественным идеям авторского поэтического кино тех лет.

Одним из ярких представителей данного поколения стал Георгий Шенгелая, наиболее известный своими поздними работами⁽¹⁾. В контексте исследуемой темы наибольший интерес представляет его дебютная и новаторская с точки зрения стилистики работа – фильм «Алавердоба» (1962), так как здесь режиссер фильма в поэтической форме иносказания поставил вопросы, актуальные и сегодня: разрыв традиционных культурных связей, происходящих в обществе и обрекающих народности на разрушение. Эти проблемы фильм раскрывает в форме *особого языка* кинопритчи.

В литературоведении основными опорными и наиболее распространенными признаками жанра притчи С.С. Аверинцев считал следующие: неспособность к обособленному бытованию; проявление в особом контексте; отсутствие развитого сюжета и редуцирование до простого сравнения; тяготение к глубинной премудрости религиозного или моралистического порядка; возвышенная топка; параболический⁽²⁾ способ развертывания сюжета. Как отмечал исследователь, «когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как притчу, господствует специфическая поэтика притчи со своими законами, исключаяющими описательность „художественной прозы“ античного или новоевропейского типа: природа или вещи упоминаются лишь по необходимости, не становятся объектами самоцельной экфразы – действие происходит как бы без декораций, „в сукнах“» [2, с. 20–21]. Этот род восприятия был характерен для зрителей той поры, а способ выражения – для авторов.

Рассказ «Алавердоба», который положен в основу одноименного фильма Г. Шенгелая, повествует о посещении автором этого рассказа Гурамом Рчеулешвили⁽³⁾ национального грузинского религиозного

праздника⁽⁴⁾. Рассказ об этом событии привлекает режиссера не традицией бессмертного праздника, а скорей смертностью религиозной традиции. Подобную же боль стремился выразить писатель, перенося на бумагу свои чувства от первого лица.

Фабула фильма «Алавердоба» проста: молодой корреспондент едет на религиозный праздник, чтобы увидеть торжество своими глазами. Его ожидания оказываются далеки от действительности, и именно это несоответствие порождает драматургический конфликт. Повествование ведет закадровый голос, который частично пересказывает текст рассказа и раскрывает мысли героя.

Главного героя, молодого корреспондента⁽⁵⁾, зритель впервые встречает в кабинете редакции. Среди своих коллег он выделяется некоторой отстраненностью от происходящего, погруженностью в себя. Работая над очередным материалом для газеты, корреспонденты рассматривают снимки прошлогоднего праздника Алавердоба, набрасывают несколько строк для заметки о «...событии, утратившем свое историческое значение...»⁽⁶⁾; «Вам когда-нибудь приходилось бывать на этом празднике?»⁽⁷⁾ – спрашивает главный герой своих коллег. Никто из присутствующих там не был, а он был там, когда-то, в детстве...

Таков единственный диалог на протяжении всего фильма, с этого момента он превращается во внутренний монолог главного героя. Начало картины, казалось бы, не предвещает ничего необычного, но молодой корреспондент, обнаруживая свою лирическую натуру, решает вновь посетить праздник. Именно «шаг в детство» становится одним из ключевых моментов, изменяя некую тональность повествования, его ритм и глубину. В изображении появляется больше воздуха, света, горизонт раздвигается, возникает грандиозное здание храма, окруженного людьми. Неуловимо, таинственным образом начинает

(1) «Пиросмани» (1969); «Мелодии Верийского квартала» (1973); «Путешествие молодого композитора» (1985).

(2) Притча и параболы в большинстве случаев являются синонимичными определениями: «Парабола, по буквальному значению – „возле-брошенное-слово“, то есть слово, не устремленное к своему предмету, но блуждающее, витающее, описывающее свои круги „возле“ него; не называющее вещь, а скорее загадывающее эту вещь» [1, с. 150].

(3) Рчеулишвили Гурам Михайлович (1934–1960) – грузинский писатель и поэт.

(4) Алавердоба – церковно-народный праздник в Кахетии, справляется у храма XII века Алаверди. Соответствует русскому «Воздвижение креста» [9, с. 55]. Ежегодно проходит в Кахетии и посвящен сбору урожая.

(5) Его роль исполняет Гейдар Палавандишвили. В 1967 году этот же актер снимается в фильме «Мольба» Т. Абуладзе.

(6) Цитата из рассказа «Алавердоба» Рчеулишвили.

(7) Цитата из фильма. Здесь и далее по тексту курсивом будут приводиться фрагменты речи закадрового голоса из фильма «Алавердоба».

сжиматься пружина повествования, концентрируя эмоциональную энергию и предвещая ее выброс в момент кульминации событий. Закадровый голос ведет нить сюжета, а главный герой перемещается в пространстве вслед за ним. Именно поэтому события в фильме будто происходят вне времени; сложно определить временную протяженность того или иного действия. Только что главный герой был в кабинете редакции, но и вот он уже на мокрых от дождя улицах Телави. В следующей сцене он сидит перед большим панорамным окном в кафе, рассматривая дождевую завесу, а мгновение спустя он уже в самом центре торжества праздника Алаверди.

Сюжет раскрывается постепенно. На протяжении долгого времени зритель рассматривает графичные черно-белые кадры событий праздника, снятые в документальной стилистике: развернувшаяся ярмарка с товарами, торговцы, зазывающие покупателей, бесконечное вино, льющееся из деревянных бочек в «кубки» гостей, танцы и музыка. Но содержание некоторых кадров аллегорично: люди с сосудами вина в руках в медленном, кружащемся танце движутся вдоль стены храма; женщины в темных длинных одеждах несут зажженные свечи; на стену проецируется огромная тень, может быть, это тень жертвенного тельца, что-то таинственное ощущается в этом образе. В тумане, среди облаков возвышается храм Алаверди. Благодаря насыщенным деталям длинным планам, авторам фильма удается создать атмосферу национального праздника: паломники в длинных темных одеяниях, танцоры в пыльной одежде, музыканты, самозабвенно играющие на своих инструментах. Наблюдая за этим калейдоскопом событий, главный герой то стремится вовлечься в праздник и стать его частью, то вновь в отвращении отстраняется от него.

В свою очередь, язык рассказа, текст которого почти полностью перенесен в закадровый голос, становится основой для поэтизации киноизображения. Автор рассказа Гурам Рчеулишвили вводит в повествование элементы документальной прозы. Таким же образом поступает и Георгий Шенгелая. Но если в рассказе документальность – основная характеристика жанра, то в фильме документальность является той фактурой, из которой вырисовывается сам главный герой. Зритель становится участником внутреннего поэтического монолога главного героя, который на фоне многочисленных, часто сменяющихся кадров монотонен по своей интонации, но по своему



Илл. 1. Кадр из фильма Г. Шенгелая «Алавердоба» 1962 г.

языку и содержанию – возвышен. Голос главного героя в фильме, звучащий как бы поверх документального изображения праздника, создает другую композиционную целостность. Комментарий не столько привносит художественные черты показу национального гуляния, сколько наделяет изображение другим значимым смыслом, объединяющим действие.

На фоне закадрового голоса звучит музыкальное сопровождение, придавая ему дополнительный смысловой уровень: напряженная мелодия в исполнении симфонического оркестра⁽⁸⁾ сопровождает главного героя, когда он начинает выделяться из общего действия, а также в моменты его внутренней борьбы или выбора; во время ночного торжества звучит религиозное многоголосное пение, но днем, когда ритуальная часть праздника завершена, звучат национальные грузинские мелодии, сопровождающие гуляния. Монотонная мелодия ночи сменяется чеканным ритмом дня, который задает динамику изображению. Трое музыкантов воинственно держат его,

(8) Композитор Ф.П. Глonti, Государственный симфонический оркестр кинематографии, дир. Э. Хачатурян.



Илл. 2. Кадр из фильма Г. Шенгелая «Алавердоба» 1962 г.

распаляя гостей праздника, «...зурна и гармонь, стараются собрать всех воедино...», ноги в стоптанных сапогах продолжают этот ритм, поднимая танцем пыль. «Не складывается танец парня и девушки...», они танцуют, развернув лица в разные стороны, их движения разрозненны, каждый танцует сам с собой. Люди расходятся, остаются только музыканты, продолжая свой бесконечный яростный ритм.

И вот, наконец, мы видим главного героя – Гурама. Он стоит и хлопает в ладоши, стараясь поддержать нить угасающего танца двух мужчин. Его лицо напряжено и сосредоточенно, его ладони резко и сильно ударяются друг об друга. «...Эти двое с утра продолжают соревнование в танце. Три часа им аплодировали многочисленные зрители, затем зрителей стало меньше <...> но трудно унять однажды вспыхнувшую страсть...». Но вот и Гурам перестает хлопать. Сквозь стихающую музыку, не вписываясь в ее мелодию, звучат выкрики танцоров, подбадривающие друг друга на продолжение соревнования, их прыжки нелепы, смешны.

Главный герой ведет действие своим присутствием, своим ожиданием чего-то иного, значимого и глубокого, того, что должно лежать в основе этого праздника. Но этого не происходит, только два

танцора бесконечно соревнуются в своем танце: кто победит в этой бессмысленной праздной схватке. Мы наблюдаем за событиями глазами главного героя, и нам никак не освободиться от власти его состояния, от власти его внутреннего напряженного, диссонирующего с праздником закадрового монолога.

По своим составляющим внутренняя речь, по сравнению с действием, носит сюжетообразующий характер и предопределяет события. Именно в мыслях героя выявляется надрыв и бунт индивидуума против коллективного сознания. Что же видит главный герой, Гурам? В христианском храме, перед иконостасом, как на языческом жертвеннике, лежат обезглавленный петух, бараньи головы и кости. И лишь в отдаленных уголках храма можно заметить застывшие в робкой молитве фигуры женщин. Именно эти кадры обнажают трагедию утраты национальной религиозной традиции. Смысл изображения усиливается тем, что данное явление присуще сегодня не одной нации. Тревога, которая звучит в произведениях Георгия Шенгелая, Отара Иоселиани и в фильмах других авторов того временного периода, озабоченных грядущей судьбой человечества, поднимается из тех же глубин, из которых возникает героический дух, выводя на первый план проблему выбора, поиска смысла жизни. «...Бессмысленность, разобщенность, царит кругом. А эти двое продолжают свой танец, уже без музыки, без зрителей...» Таким образом, возвышенность и поэтичность стиля закадрового текста идет вразрез с изображением.

В какой-то момент в киноповествовании происходит перелом: молодой человек перестает быть корреспондентом и становится героем. Именно возможность выбора преломляет действие картины, внутренний монолог переходит в действие. Герой решается нарушить привычный ход праздника, способствующий глубокой человеческой разобщенности. Но что может изменить происходящее? Этим вопросом задается главный герой. И становится свидетелем синхроничного к его размышлениям события – свидетелем бунта коня, сорвавшегося с привязи, но вновь усмиренного звонкими ударами хлыста хозяина. Нечто незримое отныне связывает Гурама и это смелое животное. Герой принимает решение похитить коня, им овладевает жажда столкновения: «взбудоражить людей, разбудить отупевшую страсть...». Конь теперь для него олицетворяет пробуж-

дение: «...я уже сейчас полон тем, что я вновь вернусь к людям, ворвусь в толпу и хоть на миг пробужу их дремлющие страсти...». Он и конь становятся одним целым и мчатся в сторону храма, пыль и комья земли летят из-под копыт, рубашка Гурама раздувается на ветру, бешенная скорость стирает окружающий пейзаж. Они мчатся, как стрела гнева, нацеленная в самое сердце этого бездушного торжества.

Когда герой совершает действие, оно становится действием лирического героя⁽⁹⁾, а повествование на основе литературного произведения, являющегося в большей степени документальной прозой, превращается в кинопритчу. В лирическом герое важна не его личная неповторимость, его «судьба» интересна своей типичностью, всеобщностью. Эта черта схожа с универсальностью персонажа кинопритчи, раскрывающей универсальные, архетипические ситуации жизни, в которых герой произведения проживает их, со своей нравственной позицией. Таким образом, притчеобразующим фактором повествования становится именно лирический герой, который приобретает черты универсального героя.

Герои притчи, как правило, «...не имеют не только внешних черт, но и „характера“ в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора» [2, с. 21]. Иносказательно-назидательная история может стать притчей в том случае, когда она обладает минимальной и простой системой персонажей, сюжетом, повествовательной композицией. Эти условия создают предельную концентрированность и законченность текста. Проводником смысла притчи является герой, им и предстает в фильме Гурам, а ярко проявленный характер только подчеркивает его архетипичность, манифестирующую идею борьбы с разрушающими силами⁽¹⁰⁾.

(9) «...Лирический герой – единство личности, не только стоящей за текстом, но и наделенной сюжетной характеристикой, которую все же не следует отождествлять с характером» [3, с. 157]. Таким образом, это не только субъект, но и объект произведения. Герой имеет два облика – внешний облик, который воспринимается по действию, и внутренний. Существует единство между реальной личностью поэта и ее выражением в произведении искусства. Действие является главным качеством героя, внутренний облик – это облик самого автора. Лирическому герою, даже если он не совпадает полностью с авторским «я», сопутствует особая исповедальность.

(10) Для героя характерно обостренное восприятие истины, стремление сохранить традиции.



Илл. 3. Кадр из фильма Г. Шенгелая «Алавердоба» 1962 г.

Таким образом, сквозь закадровый комментарий фильма проступает притчевый прототип сюжета: «изгнание неверующих из храма». Текст (повествование) притчи может быть свернут до емкого лаконичного обобщения, отражающего ее существенные признаки⁽¹¹⁾. Они могут быть сформулированы в простой смысл, и в фильме Алавердоба он звучит как парадоксальный призыв изгнать торговцев из храма.

Герой в широком смысле – тот, кто отмечен судьбой, чьи отвага, мужество, стойкость, а порой и самопожертвование проявляются не ради достижения обыденных целей, но во имя торжества идеалов. Исход героической роли, которую принимает для себя человек, иногда неосознанно, повинувшись судьбе, предназначен и обращен ко всем в качестве примера или послания. Точно так же и художник, в ши-

(11) Исследования в области лингвистики текста и семиотики показывают, что «текст, имеющий целостную структуру, связанную между собою какой-то мыслью, может быть сведен к предложению, где будет субъект (о чем говорится), и где будет предикат (что говорится). <...> Авторская притча представляет собой субъектно-предикатную структуру, если рассматривать ее поверхностный уровень как субъект, а глубинный уровень – как предикат» [5, с. 56].

роком смысле этого слова, сам является героем, тем, кто наделен способностью «...так видеть современную жизнь, что это позволяет великим и простым идеям засиять на все времена, намечая путь и вдохновляя на странствия» [6, с. 57]. Через образ мира художник пытается постичь истину. Именно в этом заключается поэтический тип мышления. Художник находится в поиске образов и символов, посредством которых он сможет выявить сверхчувственное. Он может обратиться к героям прошлого или найти образ героя среди современников, выбирая художественный материал, с помощью которого может рассказать о том общем, что объединяет всех людей, найти универсальные черты героического. Говоря словами Дж. Кэмпбелла: «Если подвиги реального исторического персонажа говорят о том, что он был героем, то создатели легенды придумают для него соответствующие по глубине приключения» [7, с. 257]. Таким образом, происходит превращение исторического героя в лирического героя, а лирический герой является символом мифологического образа. Герой как будто сверяет происходящее с неким внутренним камертоном, настроенным в тон мифологическому закону.

И вот, пока на переднем плане танцует разогретый вином человек, на заднем плане, прямо на куполе Алаверди застыла распростертая фигура лирического героя – Гурама. Все оглядываются, задирают голову, поднимаются со своих мест и подходят ближе, чтобы рассмотреть, кто осмелился подняться на вершину храма. Для героя наступает минута ликования, то, что было задумано – сбылось, все объединились в одном едином моменте, «праздник остановил свой заведенный ход». Гурам поднимает руку вверх и кричит, созывая всех. Он достиг той цели, которую теперь уже не мог выразить словами, но «...рассудку стала возвращаться трезвость, и люди перестали обращать на меня внимание». Толпа расходится, возвращаясь к своим занятиям. Гурам вновь остается один на один с собой, со своими мыслями и величественным видом: «... 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. <...> Здесь нет и пяди земли, где бы не жил человек, где бы он с древнейших времен до наших дней не создал бы

чего-либо достойного и ценного. <...> Из этой долины исходит вечно новая сила жизни, я чувствую эту силу в себе, в тех людях, которые сегодня забылись там, внизу».

Он спускается и тоже уходит, оставляя позади храм, останавливается лишь посмотреть на мертвого, загнанного коня, которого в ярости и стремлении нагнать Гурама заколол хозяин. Гурам смотрит на бездыханное тело как на неоправданную, тщетную жертву мечты, постигая бесплодность своих стремлений. Но разве в этом величии порыва, именно здесь, в Кахетии, увидев и почувствовав жизнь, он не обретает себя самого? Он задумывается: откуда это чувство и эта уверенность? И прозревает: она в нем самом...

Эмоционально-оценочная окраска термина «герой» подразумевает исключительно положительные качества, но литературный герой или кинематографический герой – это многоплановые персоналии, и их героизм определяет та действительность, которую они выражают в повествовании, или позиция персонажа, которая движет сюжет. Гурам, «услышав» зов судьбы, с одной стороны, был обречен, но с другой – откликнувшись на этот глубинный призыв, был награжден прозрением.

Позади уходящего Гурама остается храм Алавердоба, созданный страстью и титаническим трудом человека. А праздник спустя многие годы по-прежнему приветствует новых гостей. Храм же будет стоять как символ величия духа на протяжении смены многих поколений, многих социальных и политических настроений.

Фильм «Алавердоба» с начала и до конца пронизывает героический дух, дух бунта, протест против лишнего смысла существования, острое желание привести в движение или разрушить застывший безликий мир современной жизни. Г. Шенгелая опередил этим фильмом те тенденции, которые станут в авторском кино основными и даже господствующими, но несколько позже, в семидесятые годы, когда притча будет проявляться в совершенно разных формах в отечественном кинематографе.

Язык притчи стремится одновременно и к изобразительному, пластическому ведению сюжета, и к знаковому наполнению условными значениями изображений, выступающих здесь аналогами слов. Связь поэтического кинематографа с миром мифов и притч делает особенно сильным его влияние на эмоциональный мир человека.

В этой картине парадоксально то, что литературный источник сюжета фильма (рассказ) не является притчей. Национальное начало, соединение закадрового голоса и характерного документального изображения в фильме придало повествованию дополнительный смысл и образовало притчевую структуру. Таким образом, фильм «Алавердоба» является примером смыслорождающей роли закадрового комментария. 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, которое теряет эстетичность и приобретает отталкивающие черты.

Именно сопоставление поэтичности повествования и документальности изображения; исключительность ситуации; ряд образов и символов, позволяющих выявить семантическое ядро притчи; придание универсального, общечеловеческого смысла национальному празднику и героический дух лирического героя, – все это в совокупности с талантом режиссера обогатило жанровую палитру отечественного кинематографа фильмом-притчей «Алавердоба».

Список литературы:

- 1 *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Азбука-классика, 2004.
- 2 *Аверинцев С.С.* Притча // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 6 / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978.
- 3 *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997.
- 4 *Евтеева И.В.* Процесс жанрообразования в советской мультипликации 60–80-х годов. От притчи к полифоническим структурам. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.03 / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. Ленинград, 1990.
- 5 *Кушнарёва Л.И.* Канонические и авторские притчи // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2008. № 11(66). С. 54–60.
- 6 *Кэмпбелл Дж.* Мифы и личные изменения. Путь к блаженству. СПб.: Питер, 2017.
- 7 *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2017.
- 8 Притча в русской словесности: от Средневековья к современности: коллективная монография / отв. редакторы Е.Н. Проскурина, И.В. Силантьев. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014.
- 9 *Рчеулишвили Г.М.* Алавердоба // Современный грузинский рассказ / сост. А. Руденко-Десняк. М.: Известия, 1985.
- 10 *Фомин В.И.* Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2012.

References:

- 1 Averincev S.S. *Poetika rannevizantijskoj literatury* [The poetics of early byzantine literature]. Moscow, Azbuka-klassika, 2004. (In Russ.)
- 2 Averincev S.S. Pritcha [Parable]. *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* [Brief literary encyclopedia]. Ed. A.A. Surkov. In 9 vol., vol. 6. Moscow, Sov. encikl. Publ., 1962–1978. (In Russ.)
- 3 Ginzburg L.Ya. *O lirike* [On lyrics.]. Moscow, Intrada Publ., 1997. (In Russ.)
- 4 Evteeva I.V. *Process zhanroobrazovaniya v sovetskoj mul'tiplikacii 60–80-h godov. Ot pritchi k polifonicheskim strukturam* [The process of genre formation in the Soviet animation of the 60–80s. From parable to polyphonic structures]. The dissertation on Ph.D. in art criticism: 17.00.03 / Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography named after N. K. Cherkasov. Leningrad, 1990. (In Russ.)
- 5 Kushnareva L.I. Kanonicheskie i avtorskie pritchi [Canonical and author's parables]. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gercena*, 2008, no. 11(66), pp. 54–60. (In Russ.)
- 6 Campbell J. *Mify i lichnye izmeneniya. Put' k blazhenstvu* [Myths and personal changes are the way to bliss]. St. Petersburg, Piter Publ., 2017. (In Russ.)
- 7 Campbell J. *Tysyachelikij geroj* [The hero with a thousand faces]. St. Petersburg, Piter Publ., 2017. (In Russ.)

- 8 *Pritcha v russkoj slovesnosti: ot Srednevekov'ya k sovremennosti: kollektivnaya monografiya* [The parable in Russian literature: from the Middle Ages to the present: a collective monograph]. Eds. E.N. Proskurina, I.V. Silant'ev. Novosibirsk, RIC NGU Publ., 2014. (In Russ.)
- 9 Rcheulishvili G.M. Alaverdoba [Alaverdov]. *Sovremennyj gruzinskij rasskaz* [Modern Georgian story]. Ed. A. Rudenko-Desnyak. Moscow, Izvestiya Publ., 1985. (In Russ.)
- 10 Fomin V.I. Pravda skazki. Kino i tradicii fol'klora. [Truth of tales. Cinema and folklore traditions]. Moscow. Kanon+; ROOI "Reabilitaciya", 2012. (In Russ.)