

УДК 791
ББК 85.374

Воробьева Анна Евгеньевна

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

Ключевые слова: советское авторское кино, «новая волна», кинопритча, национальные кинематографии, поэтическое кино, иносказание.

Воробьева Анна Евгеньевна

Два направления «НОВОЙ ВОЛНЫ» В СОВЕТСКОМ ПОЭТИЧЕСКОМ КИНО 1960–70-х годов

В статье анализируется феномен «новой советской волны» 60–70-х годов XX века. Данное явление рассматривается как часть формирования независимого авторского кинематографа во всем мире и как уникальные творческие поиски создания поэтического кинообраза.

Многочисленные дебюты советских кинематографистов периода оттепели были наполнены стремлением уловить и передать дух времени. Вне зависимости от того, обращались ли режиссеры к историческому, биографическому или литературному материалу, в их фильмах обнаруживается стремление к созданию художественного образа, наполненного философским восприятием жизни. Сопоставляя многообразие стилей и жанров поэтического направления, автор выявляет общую для всех форму кинопритчи и различает особенности работы иносказания, основанного в разных фильмах на национальных литературных и живописных традициях.

Vorobyova Anna E.

Postgraduate Student, Film and Television Sector, Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
ORCID ID: 0000-0003-0294-3064
pauzatacta@bk.ru

Keywords: new Soviet wave, national cinematography, poetic cinema, author's film, allegory.

Vorobyova Anna E.

Two Directions of the “New Wave” in the Soviet Poetic Cinema of 1960–1970s

The article analyses phenomenon of the “new Soviet wave” in the 1960–70s. This phenomenon is considered both as a part of independent author cinema formation around the world, and as a unique search of poetic image creating.

Soviet author cinema of the 60–70s is original cultural phenomenon, in which a special place is occupied by “poetic cinema”, that is the consequence of the cinematographer's research of the 20s.

Numerous debuts of the soviet authors of the Thaw period were filled with desire to grasp and show the spirit of the time. Regardless of whether the directors used historical, biographic or literary material, there is an aspiration in their films to create the artistic image, filled with philosophical perception of life.

By comparing variety of styles and genres of figurative line author reveals the common parable form and distinguish features of the parable function, based on literary and visual arts (symbolic) traditions.

Отечественный авторский кинематограф 60–70-х годов представляет собой самобытное явление культуры, в котором ярко проявилось направление «поэтического кино». О более поздних модификациях советского авторского кино, как и о кинематографиях социалистических стран Европы, продолжают активно писать [3; 9], в то время как феномен «поэтического» кино 60-х, к которому мы обращаемся в данной статье, остается недостаточно изученным.

60-е годы в советском кинематографе были временем коренного преобразования пластически-изобразительного строя. Именно тогда наиболее полно реализовались поиски в области визуальности кинематографистов 20-х годов. Что же касается самого термина «поэтическое кино», то в разные годы он понимался и интерпретировался по-разному.

Впервые границу между «прозаическим» и «поэтическим» кинематографическими направлениями провел В. Шкловский в 1927 году, утверждая, что деление на прозаическое и поэтическое является основным для жанров: «они отличаются друг от друга не ритмом, или не ритмом только, а преобладанием технически формальных моментов (в поэтическом кино) над смысловыми, причем формальные моменты заменяют смысловые, разрешая композицию. Бессюжетное кино есть „стихотворное“ кино» [15, с. 3].

Таким образом, В. Шкловский говорил о том, что бессюжетное кино (или бесфабульное⁽¹⁾), как называл его киновед Виктор Демин [4, с. 40–41]) и есть «поэтическое» кино, и его поэтизм определяется прежде всего формальными художественными средствами. Этими средствами являются свет, цвет, звук, монтаж, композиция, построение кадра, костюм, декорации, именно в 60-е годы приобретающие новое качество, связанное с происходившими в тот период тенденциями фольклоризации кинематографа.

Особенно ярко это обнаруживается в фильмах, сделанных на республиканских киностудиях и ориентирующихся на национальные изобразительные и мифопоэтические традиции. В этих картинах данные художественные средства стали наиболее значимыми. К специфической изобразительности тяготели образы фильмов

(1) См.: Демин В.П. Фильм без интриги. М., 1966. [4, с. 40–41].

С. Параджанова, Т. Абуладзе, А. Хамраева, Б. Мансурова, Л. Осыки, Ю. Ильенко и многих других авторов, которые «не мыслили» в рамках «традиционного повествования», но обращались к фольклорным мотивам, экспериментально воплощая переосмысленный национальный материал на экране. Именно фильмы этих режиссеров становились в определенную оппозицию по отношению к фабульному кино.

Вообще, фабула и сюжет — это центральные категории драматургии. Фабула — всегда события в их логической последовательности, или причинно-следственной связи. Если события в фильме определяют драматический конфликт, а сюжет совпадает с фабулой (с настоящим временем), то это фабульный сюжет. Таким образом, настоящее время в фильме всегда событийно, еще его называют фабулярным временем. А остальное время — метафорическое, соответственно, если события не определяют логику развития фильма, а углубляют развитие внутреннего драматического конфликта, то можно говорить о бесфабульном сюжете.

Взаимодействие фабулы, сюжета и композиции в середине 1960-х годов изучал В. Демин. Он предложил рассматривать взаимодействие фабулы и сюжета, понимая под фабулой развитие событий, а под сюжетом — развитие драматического конфликта [4, с. 40–41].

Говоря о советском кино 60–70-х, следует отметить, что в это время наиболее ярко выявляет себя стилистическое направление «поэтического» кино, основанного именно на фольклорном материале и закономерно использующего в своей структуре в числе прочего и метафорическое время. Изобразительное начало в подобном поэтическом кино противостоит «литературной» традиции, доминировавшей в кино ранее. Тем не менее нельзя однозначно утверждать, что «литературной» традиции не был присущ своеобразный поэтизм.

Этот факт обусловлен тем, что в нашей стране в то время происходило многоуровневое изменение в кинематографическом процессе. Именно поэтому нельзя сказать, что кинематограф данного периода — исключительно «авторский» или исключительно «поэтический». В данном случае уместно сделать разграничение между различными стилевыми направленностями, которым был свойственен и разный способ работы с материалом, положенным

в основу фильмов. Для этого необходимо пристально всматриваться в соотношение понятий «поэтическое» и «прозаическое».

Например, отечественный киновед и драматург А.И. Пиотровский разделил вообще жанры кинематографа на две большие группы — сюжетные («прозаические») фильмы и бессюжетные («поэтические») фильмы [10, с. 214–217], [7].

Анализируя фильмы 60–70-х годов, мы приходим к выводу, что провести жесткое разграничение не так-то просто. «Прозаические» киноленты могут быть «поэтическими» по стилистике, но при этом не обязательно являются метафорическими. В других случаях метафоричность сюжета, вступая во взаимодействие с метафоричностью отдельных элементов фильма, начинает преобладать над сюжетом. Несмотря на то что может происходить внутреннее сближение метафорического и прозаического направлений, между ними сохраняется определенная граница. Понятие «метафорическое» определяет границы, за пределами которых находится область прозаического, иногда называемого повествовательным, что в данном случае не совсем верно, так как и поэтическому (метафорическому) кино присуща своя повествовательность, но основанная на иной форме построения сюжета.

Например, в фильмах О. Иоселиани «Листопад» (1966), «Жил певчий дрозд» (1970), в меньшей степени «Пастораль» (1976) происходит иносказательное преобразование «повествовательной» бытийной реальности через метафоризм событий и собирательность образа персонажей. Спрятанные в повседневности аспекты, выходя наружу, посредством наблюдения (отчасти иронического) за самой жизнью, показанные с такого ракурса они становятся символами философских обобщенных идей.

Итак, несмотря на то что общие тенденции развития кинематографа того периода не были однородны, большинство авторских советских фильмов тяготело к созданию особого живописного строя, отличающегося вниманием к пластическому решению и ориентацией на образное иносказание, тем самым приближаясь к «поэтическому» кино.

В начале 60-х годов М. Туровская определяет основной принцип «поэтического» кино как «иносказание, как попытку искусства в первом приближении определить еще не определенное логикой»

[12, с. 10], добавляя при этом, что деление на «прозу» и «поэзию» кинематографа относительно. Тем не менее поэтическое кино, на наш взгляд, во множестве случаев связано с иносказательностью. А это, в свою очередь, является неотъемлемой частью притчевого повествования, ставшего основной стилистической формой, доминирующей в кинематографе того периода.

Многочисленные дебюты молодых режиссеров 60–70-х были наполнены стремлением уловить и передать дух времени с помощью ярких и символических образов. Вне зависимости от того, обращались ли авторы к историческому, биографическому или литературному материалу, в их фильмах обнаруживается стремление к лирической исповеди, к созданию философского образа посредством специфического повествования. Анализ многообразия стилей и жанров кинематографа 60–70-х свидетельствует о том, что происходит равноправное сосуществование фильмов разной степени условности.

Характерно, что тенденция к формированию поэтического, ориентированного на притчевую иносказательность стиля наиболее ярко проявилась в творчестве некоторых авторов из союзных республик. Причем активное использование новых художественных средств (оригинальное построение кадра, особая цветовая палитра, приближенность изобразительности кинокадра к изобразительности в живописи) в наибольшей степени присутствует в фильмах, созданных именно на самобытном материале народного искусства. Чаще всего оно воплощалось в фильмах, сделанных на республиканских киностудиях и использующих в своей основе фольклорный материал. Например «Алавердоба» Г. Шенгелая [2, с. 186–203]; «Тени забытых предков», «Цвет граната» С. Параджанова; «Мольба» Т. Абуладзе; «Вечер на кануне Ивана Купала», «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко; «Тризна», «Состязание» Б. Мансурова; «Зной» Л. Шепитько; «Каменный крест» Л. Осыка и многие другие.

Обращение к фольклору само по себе требовало специфического языка для воплощения на экране. Новая стилистика формировалась на украинской, белорусской, молдавской, грузинской, литовской киностудиях, а также на студиях восточных республик СССР.

Интересно отметить тот факт, что этот процесс находился внутри закономерного, свойственного кинематографу как молодому виду искусства, непрерывному поиску особой образности, стилистики

и формы, что максимально отвечало внутренним запросам молодых режиссеров во всем мире.

Таким образом, процесс проявления авторского кино был актуален для кинематографий многих стран, в том числе и для советского кинематографа 60–70-х, что способствовало проявлению и нашей, «советской новой волны».

Именно использование иносказательного образного языка позволяло режиссерам конструировать особенную кинематографическую реальность, а исповедальное выражение, свойственное авторскому стилю, становится причиной некоего отторжения традиционных форм кино. Вместо них режиссеры «нового» кинематографа стремились привнести иное понимание реальности.

Почему это стало возможным именно в 1960-е?

Одной из причин, по которой в 60–70-х авторский кинематограф обратился к свойственной фольклору иносказательности и поэтичности, стала нарастающая необходимость обретения новой формы художественного языка для выражения на экране тем и образов, находившихся под гласным или негласным запретом. Данное обращение к «говорящей» изобразительности кинематографа 60-х можно связать с тем, что этому историческому периоду, по сути, была присуща (другая, по отношению к кино 20-х годов) «немота», невозможность говорить о многом открыто. То есть, помимо высокохудожественной ценности формы иносказания, она еще и является своеобразным эзоповым языком.

Как отмечает В. Фомин, «советское кино, начиная еще с 20-х годов, настойчиво стремилось к разнонаправленному развитию, освоению возможностей нового искусства в самом широком диапазоне. Поразительно широк был и спектр индивидуальностей, работавших тогда и потом в нашем кино. 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» [13, с. 93]. Эти жесткие рамки разрушаются после эпохи оттепели.

К 60-м годам молодые кинематографисты, выпускники ВГИКа — поколение, ощутившее себя в центре мировой культуры, — превратили кинематограф в пространство свободного творческого

самовыражения. По времени это совпало и с развитием республиканских киностудий, на которых создавались дебютные картины будущих мастеров этого периода.

В любой национальной киношколе⁽²⁾ всегда взаимодействуют два фактора — национальная самобытность и обусловленность развитием всего мирового киноискусства. И действительно, формирование авторского отечественного кинематографа этого периода было закономерным следствием трансформации мышления, происходившей не только в социалистических странах Европы, но и во всем мире. Но была в нем и своя специфика: «отраженный киномыслью своего времени кинематограф оттепели выглядит прямым наследником классического советского кино 20–30-х годов и антиподом парадного и дидактического искусства периода „малокартинья“» [6, с. 3].

Таким образом, можно сказать, что новаторские достижения поэтического киноязыка, появившиеся в 20-е годы XX века, спустя полвека возрождаются на новом уровне в «поэтическом кино» 60-х, но уже имея устойчивый фундамент.

К первым фильмам поэтического кино (при всей неоднозначности этого термина) 50–60-х годов можно отнести и многочисленные работы молдавских, литовских, украинских и грузинских режиссеров.

Параллельно этому процессу в советской кинокритике тех лет разрабатывается новая (в отличие от немого периода) концепция «поэтического» кино, построенного в первую очередь не только на повествовании, но в большей степени на изобразительных решениях, ассоциациях, иносказательности образов: «...сразу же за появлением понятия авторского кино в словаре отечественной кинокритики начинает мелькать родственный термин, понятие-собратье „трудный фильм“. Оно вызвано к жизни прежде всего прокатной судьбой таких фильмов, как „Иваново детство“, „Тени забытых предков“, „Состязание“» [13, с. 93].

Фильмы, выполненные в обновленной стилистике, неоднозначно воспринятые советским зрителем и критикой, оказали кардинальное

(2) В данном случае более уместным было бы сказать «национальной традиции», так как все режиссеры учились в одной киношколе — ВГИК. Тем не менее на различных республиканских студиях формировались свои специфические кинематографические направления, или республиканские кинематографии.

влияние на отечественный кинематограф 60–70-х. А закономерным изменением явилось и отношение (как в теории, так и в практике) к поэтическим средствам иносказания или новому уровню метафоричности в кинематографе.

Говоря о том, что «поэтическое» кино 60-х во многом стало продолжением творческих поисков кинематографистов 20-х годов, экспериментировавших с созданием экранной метафоры, необходимо вспомнить, что центром интереса советских режиссеров второй половины 1920-х был монтаж. Несмотря на все различия художественных стилей, монтажная доминанта преобладала в творчестве С. Эйзенштейна, А. Довженко, В. Пудовкина, Ф. Эрлера, Л. Кулешова.

Монтаж формировал у зрителей способность мыслить ассоциативно и образно, а также воспринимать отдельный кадр как художественное целое. В 60-е годы это находит отражение в целом ряде фильмов, в которых явно ощущается стремление «изолировать» отдельный кадр, сделать его максимально информативным, приближенным к изобразительному полотну. В качестве примера можно привести фильм «Цвет граната» С. Параджанова, в котором эта особенность приобрела максимальное художественное воплощение. Каждый кадр этого фильма представляет собой отдельное живописное полотно, или «кадр-картину», по терминологии И.В. Евтеевой [5, с. 57].

Таким образом, кинопоэзия, зародившаяся в фильмах 1920-х годов и ставшая вновь актуальной в 60–70-х, привела к более интенсивному развитию кинематографического языка. Но совершенствование всей системы киновыразительности — от изобразительного решения кадра до монтажно-повествовательных сопоставлений — происходило на фоне еще одной тенденции, значимой для кинематографа 60-х.

По словам И.В. Евтеевой, именно тогда, когда в конце 1960-х — начале 1970-х в игровом кинематографе проявляется сильное влияние документализма, «когда общим было стремление максимального приближения экранного зрелища к „формам самой жизни“, а феномен достоверности становился критерием высокой художественности, происходит сдвиг в сторону сугубо условную, метафорическую» [5, с. 57]. Это направление выбирало в качестве основного вектора движения иную поэтизацию действительности,

благодаря которой «образ превращается в поэтическую метафору, в отличие от архаической метафоры, не отделимой от наивной конкретики. Эта чисто поэтическая метафора никак не связана с монтажом или иными выразительными средствами, считающимися сугубо кинематографическими» [6, с. 91].

Таким образом, сама по себе специфика «советской новой волны» работала по законам всех «новых волн» других стран. Она также являлась течением, которое противопоставляло себя определенным сформировавшимся тенденциям в официально одобряемом искусстве и его общественном восприятии. И прежде всего в новом искусстве прочитывалось сопротивление догматизму социального реализма в кинематографе⁽³⁾. Парадоксальным образом, и соцреализм не исключал в своем роде поэтического взгляда на мир, сочетал в себе героические и романтические мотивы. Однако в отличие от новой кинопоэтичности 60-х, фильмы обозначенного направления были пронизаны смыслами, отвечавшими официальной идеологии. Так что и поэтическая образность в них была на службе у надличного идеологического дискурса и не несла в себе глубоко личностного мировидения режиссера, уж не говоря о внутренней свободе мироощущения. Тем не менее внутреннее тяготение к поэтической образности, равно как и к достоверности, сохранялось, хотя и было предельно затруднено всеми обстоятельствами идеологического давления на художника.

Итак, одним из веяний эпохи 60-х была увлеченность кинорежиссеров неканонической достоверностью, или «правдой жизни». Среди игровых фильмов можно назвать следующие: «До будущей весны» (1962) В. Соколова, «Чужие дети» (1958) Т. Абуладзе; «Любить» М. Калика (1967) и др. Отдельного упоминания достойны документальные фильмы: «Обыкновенный фашизм» (1965) М. Ромма; «Взгляните на лицо» (1966) П. Когана, П. Мостового, «Если дорог тебе твой дом...» (1967) В. Ордынского, Л. Инденбом, короткометражный фильм «Чугун» (1964) О. Иоселиани.

Через стремление к правдивому отображению жизни выражалось желание уловить саму жизнь «как она есть» или отразить

⁽³⁾ Конечно же, к этому несводимо все дооттепельное кино.

«подлинность факта реальности», свободного от изначальных идеологических установок (что находило отражение в использовании хроникальных кадров, встроенных в игровые фильмы).

Мы обозначаем целый ряд стилистических направлений для того, чтобы отметить парадоксальность процессов, происходивших в то время, когда слияние многих тенденций выливалось в необычный сплав новой иносказательной стилистики фильмов указанного периода.

Так, несмотря на то что приверженцы «документальной» формы кинематографического повествования культивировали достоверность отражения жизненных процессов (стремились к жизнеподобию экранного зрелища), среди многочисленных фильмов, сделанных в документальной эстетике, были картины, в которых авторы соединяли приемы игрового и документального кино в новой сюжетной организации драматургического материала.

Ослабление фабулы, тяготение к внутрикадровому монтажу, новаторские технические средства создавали новый повествовательный ритм кинопроизведений. Например, в 1956 году на экран вышел фильм Ф. Миронера и М. Хуциева «Весна на Заречной улице», в нем утвердили себя изобразительные приемы летящей камеры и длинных панорам, которые выглядели новаторски по сравнению с «неподвижностью», характерной для кино сталинской эпохи.

Одна за другой стали выходить на экран оригинальные картины. И во многих из них мы видим различные варианты сочетания приемов документального и игрового кино: «Я шагаю по Москве» (1963) Г. Данелии, «Живет такой парень» (1965) В. Шукшина, «Первый учитель» (1965) А. Михалкова-Кончаловского, «Листопад» (1966) О. Иоселиани, «Июльский дождь» (1966) М. Хуциева, «Крылья» (1966) Л. Шепитько, «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой, «Твой современник» (1967) Ю. Райзмана.

Новаторские тенденции находят отражение во многих фильмах, разделяющихся по способу работы с материалом, положенным в их основу, на две основные тенденции.

Фильмы «литературного» направления (А. Тарковский, Г. Панфилов, В. Шукшин, Э. Климов, Л. Шепитько, В. Рубинчик, К. Муратова и др.) обращались к «близкой» по времени истории, к недавно пережитым событиям (как правило, такое прошлое отражалось в литературе современников).

Фильмы второго, «живописно-символического» направления, базирующиеся на иконическом символе, характерном для той или иной национальной, фольклорной этнокультуры союзных республик (Т. Абуладзе, С. Параджанов, Ю. Ильенко, Э. Шангелая, Э. Лотяну, Т. Океев, А. Хамраев, О. Иоселиани, Б. Мансуров и др.), характеризовались погружением в более далекое прошлое, обращением к фольклору, эпосу, легендам и мифам.

В обоих направлениях обнаруживается иносказательность и поэтичность, но во втором случае сюжеты картин, строящиеся на основе фольклорного материала, становились некими архетипическими историями («Цвет граната» — описание творческих поисков поэта Саят-Нова, «Тени забытых предков» — история вражды двух родов, «Мольба» — противостояние индивидуума общинному строю, «Алавердоба» — становление героя, обличающего пороки современников, «Каменный крест» — расставание с родной землей, «Родник для жаждущих» — жизнь, приобретающая смысл перед лицом вечности и многие другие примеры).

Однако эти фильмы, наполненные своеобразной сказочностью, иносказательной условностью, на первый взгляд кажущиеся далекими от реалий современной жизни, на самом деле отражали и происходящее в стране, в судьбах поколений того времени.

Новую стилистику фильмов обоих направлений объединял и «новый» герой, который являлся своеобразным alter ego режиссеров 60–70-х, — герой-художник, герой-поэт.

В фильмах «литературного» направления этот новый герой находился в современных условиях и «выбивался» из обстоятельств реальности («Листопад», «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани; «Крылья» Л. Шепитько и др.).

В фильмах «живописно-символического» направления наличие этого героя обуславливало сюжетный конфликт мифологического характера, когда герой метафорически становился «воином света» или «певцом истины», что тоже обуславливало его противопоставление. В этом случае он противопоставлялся злу в классическом притчевом понимании сюжета (дихотомии добра и зла), что находило отражение в сюжетах противопоставления поэта власти или самой форме несправедливости: «Гризна» Б. Мансурова; «Мольба» Т. Абуладзе и др.).

Мы отмечаем, что иносказательность стала характерной чертой фильмов обеих тенденций. Это действительно так, но дихотомия добра и зла (свойственная притчевому иносказательному повествованию) в фильмах «литературной» традиции могла выражаться в несколько ином ключе, а в качестве противопоставления добру зло могло выступать в образе войны (непреодолимых обстоятельств).

Одним из методов формирования метафоризма в фильмах на военную тематику становился прием введения в повествование документального изображения. Например, хроникальные кадры, использованные в структуре фильмов (в качестве эпилогов или прологов), за счет взаимодействия с авторским (иносказательным) замыслом обретали символический уровень и вплетались в общее метафорическое повествование.

Иногда поверх хроникальных кадров накладывались звучащие за кадром стихи, что напрямую отражало поэтизацию действительности («Мир входящему» (1961) А.А. Алова и В.Н. Наумова; «Кто вернется — долюбит» (1966) Л. Осыки; «Венок сонетов» (1976) В. Рубинчика и др.).

Например, в фильме «Мир входящему» поверх хроникальных кадров положен закадровый голос, произносящий драматичный текст, именно в этой интонации обнаруживается «расстановка»: зло открыто названо злом, а добро — добром.

Таким образом, посредством хроникальных кадров (исторического материала) во взаимодействии с поэтическим замыслом автора (вымышленным сюжетом) повествование обретает дополнительный уровень метафоричности. А фильм становится иносказательным.

В фильме «Кто вернется — долюбит» (1966) Л. Осыки одновременно обнаруживается несколько уровней, присущих различным направлениям, что усложняет его структуру. На протяжении фильма звучат стихи поэтов-фронтовиков, что обуславливает его литературную составляющую. Сама картина обрамлена хроникальными кадрами (на гранитных плитах высекаются бесконечные столбцы с датами рождения, они все разные, а дата смерти одинаковая).

Но в этом фильме происходит смыкание исторического времени (военного) и метафорического, которое показано через условность происходящего. Все встречи случаются в абстрактных пространствах, диалоги не имеют ни начала, ни конца, а сцены вырваны из своей

временной протяженности. То есть, с одной стороны, координаты времени и пространства обозначены четко, а с другой стороны — это символическое время безвременья.

Так, в фильме возникает поэтический собирательный образ всех городов и деревень, затронутых войной, а герой олицетворяет собой множество судеб таких же поэтов, вынужденных уйти на фронт. И только молоточек стучит, как пульс часов, высекая на гранитной плите бесконечные ряды с четырьмя одинаковыми цифрами...

Интересно также отметить, что героем в подобных картинах мог выступать ребенок, чей невинный взгляд свидетеля драматических событий усиливал уровень метафоризма.

В своих качествах непосредственного восприятия мира ребенок-герой похож на героя-поэта. В подтверждение этой мысли можно привести строчки стихов Б. Ахмадулиной, звучащие в последней сцене фильма В. Рубинчика (1976) «Венок сонетов», где главным героем является ребенок, желающий совершить свой взрослый героический поступок, совсем не в детском мире: «...Так кончается краткая повесть. / Жизнь давно разминулась с войной. / Но стараньем детей и поэтов / Неизбывных цветов и сонетов / На Земле нескончаем венок».

Тема желания совершить подвиг раскрывается и в фильме «Мир входящему». Хотя в этом фильме стремление принадлежит не ребенку, а юноше, но все же ценность детской жизни, и в более глобальном смысле — человеческой, является центральной и становится метафорой, за счет которой сам фильм подобен мифологическому сюжету путешествия героя. Это путешествие разворачивается на современном материале, наполненном хроникальными кадрами военных действий, что усиливает его иносказательность.

Интересен и аллегорический пролог к этому фильму: среди множества сделанных из деревьев крестов выделяется один, на котором появились живые ростки, закадровый голос комментирует эти кадры: «Он жив. Говорят, в этом нет никакого чуда. Просто срубленное дерево снова пустило корни в земле... В нем жизнь вопреки всему».

Также в качестве примера смыкания нескольких стилистических уровней можно привести фильм «Первый учитель» А. Кончаловского, сделанный на республиканской студии.

Эта картина также интересна и тем, что является образцом некоего парадокса того времени, когда помимо стилистического взаимовлияния, происходило и взаимовлияние национальных культур⁽⁴⁾.

Одновременно с тематикой борьбы между новым миром и сформированными веками традициями (в данном случае киргизского айла) в «Первом учителе» поднимаются вопросы, связанные с формирующимся будущим. В картине мы видим современный сюжет, который в одной из последних сцен обретает символичность и обращается к метафорическому осмыслению поставленных вопросов.

Молодому учителю Дюйшену, стремящемуся принести знания в киргизскую деревню, приходится вступить в неравный бой с местными традициями. В финале картины это противостояние обретает символическое значение: учитель, увидев, что его школа сожжена, ощущает тщетность своих усилий и крах устремлений. Это чувство усугубляется тем, что пожар пытался потушить его ученик и погиб. Теперь совсем озлоблены на учителя жители, и для него остается только один путь — уйти. Но Дюйшен 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».

Вымещая свою злобу, он принимается рубить единственное в селе дерево — священный тополь. Но можно ли покарать невежество, умножая его? Уничтожая это дерево, Дюйшен сам становится проводником невежества.

Звонко вонзается топор в древесину, а жители застывают и просто смотрят, как он раз за разом ударяет по священному тополю острым топором. И не хотят они защитить свои символические ценности, которые, может быть, для них и не имеют глубинного смысла. И вот

уже один из жителей присоединяется к Дюйшену и тоже начинает рубить дерево. Молчаливо смотрят все остальные.

Таким образом, в этой картине, сделанной на литературном материале Ч. Айтматова, метафорический смысл просвечивает сквозь обыденность, что и обуславливает его поэтизм. Несмотря на то что в картине присутствуют и ожидаемые, распространенные смыслы советского времени, фильм несет в себе символический пласт, притчевость, не связанную с неременным одобрением «нового» и осуждением «старого».

Итак, все эти и многие другие картины являются образцом возможностей нового понимания эстетики документализма, когда в одних и тех же фильмах переплетаются поэзия и проза. Таким образом, на наш взгляд, правомерно говорить о синтезировании двух художественных направлений в советском «оттепельном» и «послеоттепельном» кинематографе, а также о тенденциях, которые приводят и к развитию феномена документально-поэтического фильма.

⁽⁴⁾ Фильм «Первый учитель» стал импульсом к поискам национальной самобытности в кино народов Средней Азии. В качестве примеров можно привести фильмы «Зной» Л. Шепитко; «Тени забытых предков» С. Параджанова. Данная тема выходит за пределы нашей статьи, поэтому не может быть раскрыта в полной мере.

Список литературы:

- 1 Аверинцев С.С. Притча // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6: Присказка. 1040 с.
- 2 Воробьева А.Е. Лирический герой и его роль в кинопритче («Алавердоба» Георгия Шенгелая) // Художественная культура. 2019. № 4. С. 186–203.
- 3 Вирен Д.Г. Кино второй половины 1970-х в общественной жизни Польши // Художественная культура. 2019. № 4. С. 204–215.
- 4 Демин В.П. Фильм без интриги. М.: Искусство, 1966. 220 с.
- 5 Евтеева И.В. О взаимодействии киновидов: монография. СПб.: Российский ин-т истории искусств, 2011. 154 с.
- 6 Изволова И.В. Другое пространство. Кинематограф оттепели. Кн. 1. (К столетию мирового кино): сборник / РОСКОМКИНО, Науч. исслед. ин-т киноиск-ва. М.: ВГИК, 1996. С. 77–98.
- 7 Козлов Л.К. Изображение и образ: очерки по истории поэтике сов. кино. М.: Искусство, 1980. 288 с.
- 8 Разлогов К.Э. История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии. М.: Академический проект, 2018. 773 с.
- 9 Михеева Ю.В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1. С. 295–314.
- 10 Пиотровский А.И. К теории киножанров // Театр. Кино. Жизнь / ред. Е.С. Добица. Л.: Искусство, 1969. С. 214–217.
- 11 Томашевский Б.В. Стих и язык. Филологические очерки. М. – Л.: ГИХЛ, 1959. 470 с.
- 12 Туровская М. Семь с половиной, или Фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. 255 с.
- 13 Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. 456 с.
- 14 Фрейлих С.И. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М.: Искусство, 1992. 251 с.
- 15 Шкловский В.Б. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. СПб.: Российский институт истории искусств, 2001. 135 с.

References:

- 1 Averincev S.S. Pritcha [Parable]. *Kratkaya literaturnaya enciklopediya* [Brief Encyclopedia of Literature]. Ed. A.A. Surkov. Moscow, Sov. encikl. Publ., 1962–1978. Vol. 6: Priskazka. Sovetskaya Rossiya Publ., 1971. 1040 p. (In Russ.)
- 2 Vorobeva A.E. Liricheskiy geroj i ego rol' v kinopritche ("Alaverdoba" Georgiya Shengelaya) [Lyrical Character and Its Role in the Cinema Parables (Alaverdoba by Georgiy Shengelaya)]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2019, no. 4, pp. 186–203. (In Russ.)
- 3 Viren D.G. Kino vtoroj poloviny 1970-h v obshchestvennoj zhizni Pol'shi [Cinema of the Second Half of the 1970s in Polish Social Life]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2019, no. 4, pp. 204–215. (In Russ.)
- 4 Demin V.P. Fil'm bez intrigi [Movie without intrigue]. Moscow, Iskusstvo, 1966. 220 p. (In Russ.)
- 5 Evteeva I.V. *O vzaimodejstvii kinovidov: monografiya* [On the interaction of kinovidov. A Monograph]. St. Petersburg, Rossijskij in-t istorii iskusstv Publ., 2011. 154 p. (In Russ.)
- 6 Izvolova I. *Drugoe prostranstvo. Kinematograf ottepeli* [Another space. Cinema of the Thaw]. Ed. V. Troyanovskij. Book one. Collective monograph. Moscow, VGIK Publ., 1996, pp. 77–98. (In Russ.)
- 7 Kozlov L.K. *Izobrazhenie i obraz: ocherki po istorii poetike sov. kino* [Picture and image: essays on the history of the poetics of Sov. Kino]. Moscow, Iskusstvo, Publ. 1980. 250 p. (In Russ.)
- 8 Razlogov K. *Istoriya nacional'nyh kinematografij v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarstv-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii* [The history of national cinematography in the USSR and the prospects for the development of cinema of the CIS member states, the Baltic countries and Georgia]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2018. 773 p. (In Russ.)
- 9 Tomashevskij B.V. *Stih i yazyk. Filologicheskie ocherki* [Verse and language. Philological essays]. Moscow–Leningrad, GIHL Publ., 1959. 470 p. (In Russ.)
- 10 Piotrovskij A.I. K teorii kinozhanrov [To the theory of film genre]. *Teatr. Kino. Zhizn'*. Ed. E.S. Dobin. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1969, pp. 214–217. (In Russ.)
- 11 Turovskaya M. *7 s 1/2, ili Fil'my Andrey Tarkovskogo* [Seven and a half, or Films of Andrei Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 255 p. (In Russ.)
- 12 Miheeva YU.V. Dualizm simvoliki vody v fil'mah A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films by A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura*, 2020, no. 1, pp. 295–314. (In Russ.)
- 13 Fomin V.I. *Pravda skazki. Kino i tradicii fol'klora* [True tales. Cinema and folklore traditions]. Moscow, "Kanon+" ROOI "Reabilitaciya" Publ., 2012. 456 p. (In Russ.)
- 14 Frejlih S.I. *Teoriya kino. Ot Ejzenshtejna do Tarkovskogo* [Theory of cinema. From Eisenstein to Tarkovsky]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1992. 251 p. (In Russ.)
- 15 Shklovskij V.B. *Poeziya i proza v kinematografii* [Poetry and prose in cinematography]. *Poetika kino. Perechityvaya poetiku kino* [The poetics of cinema. Re-reading the poetics of cinema]. St. Petersburg, Rossijskij institut istorii iskusstv Publ., 2001. 135 p. (In Russ.)