

Камила ГАБДРАШИТОВА

*старший преподаватель кафедры «Искусствоведение»
Казахского национального университета искусств имени
Куляш Байсеитовой (Казахстан, Астана)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru*

ВЛИЯНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНОЯЗЫКА СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА НА ТВОРЧЕСТВО СУЛТАНА ХОДЖИКОВА

В статье делается попытка раскрыть особенности поэтического языка Сергея Параджанова, а также влияние данного направления на киноязык Султана Ходжикова. Статья основывается на обширном пласте исследований армянских киноведов об армянском кино, армянском поэтическом кинематографе и феноменальном творчестве кинорежиссера С. Параджанова. Было обнаружено сходство поэтик армянского и казахского кинематографа периода 1960-70-х годов, в частности, фильмов С. Параджанова и С. Ходжикова.

Цель статьи – обозначить специфику поэтического киноязыка каждого из упомянутых режиссеров и определить их значение для поэтического кинематографа. Используются методы фильмического, сравнительного и семиотического анализов.

Ключевые слова: советское кино, Сергей Параджанов, Султан Ходжиков, киноязык, авторский стиль, поэтическое кино.

Вступление

Общее советское прошлое в известной степени объединило многие народы, в том числе армянский и казахский. Схожие факторы мы можем усмотреть и в кинематографе. В 1960-70-е годы были выпущены неординарные фильмы двух мастеров национальных кинематографий, наследие которых до сих пор влияет на современный кинематограф. Тенденции поэтического кино ярко

прослеживаются в творчестве Сергея Параджанова и Султана Ходжикова, раскрывавших в своих фильмах чудесный мир народного менталитета, культуры, искусства. Также важен для автора статьи вопрос киноязыка поэтического кинематографа, столь по-разному раскрывающегося в разных стилях режиссеров. С. Параджанов был первым на Киевской киностудии имени А. Довженко, кто вернул поэтическую составляющую киноязыка после своего мастера. Более того, поэтика С. Параджанова стала примером прогрессивного искусства того времени, породила известный дискурс о поэтическом кино. На примере кинокартины «Тени забытых предков» мы постараемся выделить поэтический киноязык его искусства.

В сравнении нами предлагается творчество одного из выдающихся казахских кинорежиссеров, монументалистов казахского кино Султана Ходжикова, который своими фильмами также поднял национальный кинематограф на новый уровень. Прежде не используемая в казахском кино поэтика очень гармонично раскрылась в его самом известном фильме «Кыз Жибек».

Изложение основного материала

В вопросе поэтической поэтики визуально-изобразительное решение фильма становится важным фактором киноязыка. В свою очередь за это на производстве отвечают оператор и художник фильма. Отметим, мы ни в коем случае не умаляем роль режиссера в анализируемых фильмах. И С. Параджанов, и С. Ходжиков являлись истинными представителями авторского кино, вся съемочная команда на их фильмах работала на видение режиссера. Тем не менее, в любом поэтическом фильме творческое сотрудничество постановщиков: режиссера, оператора и художника, играет не последнюю роль.

Фильм С. Параджанова «Тени забытых предков» был направлен на производство без всяких надежд на высокое искусство. Был план студии, который необходимо было выполнить, была красивая

дата – 100-летие М. Коцюбинского, которую нужно было отметить галочкой в плане. Никто не ожидал, что в итоге киностудия получит один из самых своих запоминающихся фильмов. Мирон Черненко очень точно сформулировал ту обстановку, в которой оказался фильм и режиссер: «А получился фильм, после которого украинский кинематограф никогда уже не мог бы стать, как прежде, а сорокалетний Параджанов оказался вдруг создателем и инспиратором того «поэтического кинематографа», той «киевской школы», которую с таким тщанием и остервенением давили, изничтожали, умерщвляли, и все-таки не смогли добить до конца в течение почти полутора десятилетий»¹.

В основе фильма лежал не только текст повести М. Коцюбинского, лежала и поэтика гуцулов, и природа, повторяющая эмоции героев, и авторская форма. В главе «Драматургическая фреска» И. Вайсфельд пишет о повести писателя, а в конце добавляет: «Я говорил до сих пор о повести Коцюбинского. Но все сказанное относится и к картине Параджанова. Он создал на экране праздник цветов, цветений, расцветий всех красок земли. Они у него чистые и звенящие, как у Коцюбинского. Отброшены каноны кинематографических феерий с их оперной стилистикой. Отброшены и каноны механических сцеплений быта и фантастики»². Далее, анализируя фильм, автор делает очень важное замечание: «В отличие от многих экранизаторов авторы фильма «Тени забытых предков» не обнажали сюжетной конструкции ценой утраты образного своеобразия произведения, а искали кинематографические эквиваленты для художественного строя повести»³. Получается, режиссер всеми силами старался сохранить поэтику истории, перенося ее из одного вида искусства в другой, считая важным передать сущность произведения. Таким образом, можно сказать, появился

¹ Черненко 1989, 10.

² Вайсфельд 1968, 124.

³ Вайсфельд 1968, 127.

поэтический киноязык Параджанова, который еще более ярко выразится в фильме «Саят-Нова».

В фильме «Тени забытых предков» киноязык заключается, конечно, не только в форме. При этом деление фильма на главы – явная отсылка к литературному первоисточнику. Подобное деление не отвлекает восприятие зрителя, наоборот, разграничивает части по настроению, характеру и эволюции образов главных героев фильма. Звуковое и визуально-изобразительное решение фильма полностью соответствует рассказываемой истории. В этом мы видим тонкое понимание авторами выражения фольклорного в кино, ведь очень важно было не превратить повесть в этнографическую зарисовку жизни гуцулов. С другой стороны, в фильме есть вполне связный сюжет, который тоже нельзя было потерять в чисто изобразительной передаче. На наш взгляд, фильм получился гармоничным по всем названным факторам, благодаря тонкому чувству режиссера прекрасного и его пониманию особой особенности материала.

Строго говоря, данную повесть вполне возможно представить в повествовательной форме, но в этом случае как раз возможны, во-первых, потеря поэтичности первоисточника, во-вторых, грубые упрощения его смысла. В блестящем анализе «Теней...» киновед Карен Калантар делает вывод, что фильм Параджанова – лучшая экранизация повести Коцюбинского, которую только можно представить. Ведь главное и в повести, и в фильме не шекспировские страсти, не размытые грани реального и мистического миров, не жизнь и смерть, а красота. «Параджанов обладал удивительным талантом извлекать красоту из всего, к чему обращался его взор, из любого явления, обстоятельства, состояния. Создавать красоту из любого материала»⁴. Отдельные образные зарисовки невинной Марички, в первую очередь, показывают обоб-

⁴ Калантар 1998, 45.

щенный идеал возлюбленной глазами Ивана. Актриса Лариса Кадочникова, воплотившая образ Марички, одновременно и Джульетта для Ромео, и Лейла для Меджнуна, и Жибек для Толегена. При этом детали ее костюма, пластика юной девушки, музыкальность образа очень точно определяют национальность, образ мыслей и традиционность гуцулов. Авторы фильма намеренно не показывают ее мертвой, зритель получает возможность сохранить образ любимой девушки Ивана, чего не получает сам герой. Горе обрушивается на него с такой силой, что Иван даже не подходит к телу Марички, смотрит на нее, присев поодаль. В продолжение мысли о красоте женского образа интересно ее отождествление с ланью, которую Иван видит возле могилы возлюбленной. Нежное, робкое и пугливое животное становится для Ивана заменой образа возлюбленной, которая все равно от него убегает. В контрасте показан образ Полагны. Она – абсолютно земная, живая, пышущая здоровьем и порочной красотой. Эпизоды первой брачной ночи и ворожбы Полагны рисуют нам женщину, вызывающую страсть и желание. Здесь важно отметить, что фильм С. Параджанова очень целомудренный, даже показанная здесь полная нагота Полагны работает на идею эпизода – ее видит колдун Юра. Нам больше нравится эпизод после свадьбы. Даются обрезанные планы, сначала нижний с ногами Полагны в шерстяных носках, потом средние планы лиц героев: Иван снимает свадебный убор жены очень кинематографично! Далее бусы, снятые с шеи новоиспеченной невесты, напоминают нам ягоды, которыми Иван с руки кормил Маричку. Этого достаточно, чтобы понять: никакая красота цветущей и пышущей Полагны не сравнится с невинной любовью к Маричке.

Тем не менее красота фильма заключается не в женской красоте, не в красоте природы и земли гуцулов, а в способе передачи всей этой жизни, наполненной любовью и страстью, жизнью и смертью, волей и свободой. Зрителю неважно, как это достигнуто,

он просто видит, как красива жизнь во всех ее проявлениях. Не об этом ли повесть М. Коцюбинского и фильм С. Параджанова?

Семиотическая образность лежит в основе фильма и проходит красной нитью вплоть до финала. К примеру, образ смерти в зависимости от героя передается всегда по-разному. Смерть Марички связана с водой, к которой Иван позже припадает губами, отказавшись от любви Полагны на сенокосе. Этот мотив повторится, когда Иван будет читать молитву, а Полагна споткнется при повторении слов. Получается, передача важного смысла с помощью речи – главного литературного приема, становится здесь яркой деталью поэтического языка.

Смерть в семье Ивана передается через цвет. В самом начале фильма мы видим смерть старшего брата Ивана на фоне белоснежного леса, маленький Иван с трудом вырывает руку из пальцев брата и бежит, а камера летит, охватывая белое пространство, изобразительно никак не характеризующее происходящее. Дальше скорая смерть отца Ивана тоже происходит на улице среди зимы, но ее поэтическим воплощением становится знаменитый кадр с летящими на белом фоне красными конями. Ему предшествует пустой кадр, облитый кровью, который ясно дает зрителю понять, что произошло. Таким образом смерть передана не только поэтично, а в сочетании с вполне прозаическим изображением субъективной камеры.

Смертельный удар по голове самого Ивана также передается с помощью красного кадра. Это настолько логично и понятно зрителю, что дополнительные объяснения совершенно не требуются. Фактически мы чувствуем оглушительность смерти в общих планах шатающегося Ивана. Здесь мы бы хотели обратить внимание на колорит сцен, в которых руки Марички тянутся к Ивану. Мистически длинные руки серого, «мертвого» цвета тянутся к герою, чтобы принять его в свои объятия. Цвет кадра меняется, и зритель чувствует смысловое завершение жизни.

Безусловно, в рамках небольшой статьи невозможно раскрыть все гениальные приемы поэтического киноязыка С. Параджанова в этом фильме. Отдельного исследования заслуживает музыкально-звуковое поэтическое решение фильма. С. Асмикян о фильме С. Параджанова написал: «В фильме Параджанова за живописной формой скрывается музыкальность содержания»⁵. Замечательные специалисты армянского киноведения в полной мере раскрыли нам невероятный потенциал киноязыка фильма.

Мы понимаем, что стиль и поэтика киноязыка С. Параджанова неповторимы, бесполезно их копировать, это много раз доказано неудачными экспериментами других кинематографистов. Мы бы хотели показать другое воспроизведение поэтического киноязыка на экране. Нам важны сходства поэтик двух совершенно непохожих режиссеров. Поэтому перейдем к казахскому кинематографу.

Одной из ярчайших кинолент поэтического направления является картина Султана Хождикова «Кыз Жибек». Причиной этого является то, что знаменитый режиссер, входящий в великую когорту классиков казахского кино, в пору обучения киноискусству был учеником главного «поэта экрана» Александра Довженко. Этот факт напрямую сказался на режиссерском стиле казахского режиссера.

По словам И. Рачука: «...никак не скажешь, что он (Александр Довженко) появился раньше своего времени. Нет, просто потенциал его душевных сил был гораздо шире того, что умещалось в возможности одной короткой жизни. И он сделал главное. В новое, при нем родившееся искусство кинематографа внес уникальный личный вклад, расширил его границы. Он перенес в кино страну Поэзии. Он был первым Поэтом кино. И влияние его на мировое искусство никогда не будет переоценено и принижено»⁶. Безуслов-

⁵ Асмикян 1992, 123.

⁶ Рачук 1964, 15.

но, рука мастера повлияла на творчество Султана Ходжикова, выпускника мастерской талантливейшего режиссера поэтического кино.

На экраны картина С. Ходжикова «Кыз Жибек» вышла 1971 году и вызвала широкий резонанс как среди зрителей, так и среди кинематографистов. Фильм посмотрело 7,8 млн зрителей, была создана 331 копия фильма. Кинокартина С. Ходжикова «Кыз Жибек» является экранизацией одноименной народной лиро-эпической поэмы, что уже накладывает отпечаток на кинопроизведение. Данный фильм является уникальным, так как его форма, структура и семиотика полностью отражают ментальность казахского народа, его традиции и фольклор.

Статья автора сценария фильма Габита Мусрепова «Легенда о Кыз Жибек» еще задолго до съемок фильма определила основную идею будущего фильма: «Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе»⁷. Эти слова фактически станут девизом фильма для съемочной группы.

Султану Ходжикову в фильме «Кыз Жибек» мастерски поэтично удалось запечатлеть на экране жизнь казахов в не самый спокойный период для народа. В данном фильме очень точно были переданы детали быта кочевников, любовь казахов к музыке, глубокое почитание традиций и старших в семье. При этом в фильме «Кыз Жибек» явственно звучит воспевание таких общечеловеческих ценностей, как порядочность, гуманность, красота и ум. Через поэтические средства выражения режиссер смог создать фольклорный фильм, ставший достоянием мирового кинематографа, который вобрал в себя экранно-фольклорные и визуально-поэтические традиции. Постараемся в анализе некоторых сцен показать, какие глубинные замыслы вкладывали в «Кыз Жибек» авторы фильма.

В первой сцене, собранной лишь из шести планов, лежит важная мысль. Она также собирается из нескольких подтем. Сначала

⁷ Мусрепов 1969, 10.

рассмотрим первый кадр: перед нами «материализация словесной метафоры». Автор буквально изобразил слова: «и пролилась невинная кровь на изможденной земле». Так нам дана первая мысль. Далее, мы рассматриваем звуковой монтаж, почти сразу звучит резкий лебединый крик. Каждый казах знает, убийство лебедя – большой грех, который принесет несчастье. Ни один казах по своей воле не убьет священную птицу, значит, на этой земле происходит что-то ужасное, а именно, кровавые междоусобицы. Последующий монтаж остальных быстро сменяющихся кадров привносит еще более глубокий смысл: спокойствие покидает этот несчастный край. Все это заключено в первой сцене.

В другом эпизоде мы видим иное выражение метафоры. После примирения и провозглашения мира с родами, когда задиристый Бекежан был усмирен аксакалом – главой рода шекты, в череде кадров быстро успевает промелькнуть ползущая по белой кошке гадюка. Этот быстрый кадр монтажно ассоциируется с образом Бекежана, точнее с одной из его характерных черт. Коварство змеи появилось в характере смелого батыра после этого разговора. Но позже сам Бекежан успевает раздавить гадюку, тем самым предначертав свою судьбу.

Несколько отступая от метафоричности киноязыка в данной киноленте, было бы неправильным опустить некоторые его «украшения». При решении спора глаза Жибек повязывают ее же волосами, таким образом, делается акцент на них, на главной красе девушки. Далее краткая сцена высоко взлетевшей стрелы Жибек, несмотря на динамику, становится волнующей паузой перед выбором судьбы. Усиливает впечатление имитация музыкальным инструментом свиста летящей ввысь стрелы, предопределяющей выбор Жибек. Подобные детали обогащают красочность фильма и положительно влияют на восприятие зрителя.

В целом изображение менталитета, трансформация эпоса весьма гармоничны в выбранном поэтическом киноязыке произведения. Подтверждением служит визуально-изобразительный образ

главной героини. Во многих сценах последовательные крупные планы лица, рук, деталей костюма складываются в образ невинной молодой девушки, который тут же подтверждается параллельным изображением белого лебедя.

Также еще одной метафорической характеристикой Жибек служит сцена с бесиком (колыбелью) в новой юрте молодых. Девушка в неосознанном порыве бросается посмотреть кукол в колыбели, но осознав, что делает, с испугом оглядывается на Толегена. После шутки жениха, мы понимаем, что между возлюбленными возникает полное взаимопонимание. Логическим завершением этого метафорического эпизода является серия быстрых кадров парных лебедей, снова крупных планов лица Жибек, девичьих рук, вздымающейся от волнения груди, рассыпанного жемчуга, обозначающих чистую любовь молодых. Таким образом, в данном эпизоде с помощью метафорического языка нетривиально было изображено торжество любви молодых, которые не боятся даже гнева родителей.

Совершенно другой по характеру эпизод сватовства женихов к Жибек раскрывает не только ее красоту, но и ум, и мудрость. Изгнание примчавшихся новых женихов – наиболее конкретное и точное изображение смелости и красноречия Жибек. При всей своей красочности изображения поэтический киноязык не может раскрыть те тонкие чувства, которые испытывает Жибек: утасаживающая надежда, отчаяние, обида и нескрываемая злость на новоявленных сватов. Данной поэтике также присуща некоторая статичность образа. При этом необходимо было показать, насколько дипломатично и уважительно отнеслась Жибек к непрошеным гостям. Здесь с помощью прозы показаны малейшие нюансы природы молодой девушки. И опять смысловым заключением становятся горькие слова отца Жибек: «Ах, Жибек, жаль, что ты не родилась сыном». Многое лежит в этих словах: и жалость к Жибек, и горечь по терпеливой женской доле, и восхищение

характером родной дочери, и, главное, безграничная отцовская любовь и сострадание.

Система выразительных средств была продумана до мельчайших подробностей. Сюжетика – древний народный эпос, заключивший в себе великую историю любви вне времени и вне пространства. Драматургия представляет собой точную, без изъянов, схему. Колорит определен содержанием картины. А ритм полностью подчинен поэтическому киноязыку. Поэзия языка гармонирует с сущностью картины. Таким образом, со всей уверенностью можно сказать, что «Кыз Жибек» – фильм не о любви. «Кыз Жибек» – подлинный казахский дастан, воплощенный Султаном Ходжиковым в жизнь с помощью искусства кино.

В рамках данной статьи мы постарались раскрыть уникальность двух разных режиссеров, которые использовали поэтический киноязык со всей присущей ему широтой, точностью и изяществом. В фильмах С. Параджанова мы наблюдаем за невероятными историями любви на фоне общего выражения культуры народа с помощью экранных средств выражения. Киноязык его фильмов был полностью подчинен исходному материалу, был вплетен в поэтику изображения. На момент создания фильма «Цвет граната» даже немногие кинематографисты смогли понять, что, по сути, был открыт иной подход к созданию фильма, когда автор смог обойти многие кинематографические условности, не выходя за рамки искусства. Игра актеров – пантомима, стала лучшим решением, ведь запоминающиеся крупные планы Софико Чиаурели в разных образах намного выразительнее передают все чувства и переживания в монтажном решении с изображением отдельных предметов, общих планов локаций дворца или, например, движения красной кружевной ленты на фоне перламутровой ракушки.

Заключение

Удивительно, но такой подход к искусству был присущ и Султану Ходжикову, который сумел создать фильм «Кыз Жибек» в

рамках жесткой цензуры, не одобрявшей проявление национальной самостоятельности в кино. К сожалению, очень часто выдающиеся мастера не могут создавать свое искусство свободно. И Сергей Параджанов, и Султан Ходжигов более 10 лет после своих фильмов не допускались к работе, у обоих была сложная человеческая и творческая судьба. Тюремный срок Параджанова, инфаркт Ходжикова – плата, которую пришлось заплатить мастерам за смелость и уникальность своего искусства. Тем сильнее мы сегодня уважаем их за их искусство и понимаем глубокую силу оставшегося нам наследия режиссеров. Современное развитие поэтического киноязыка во многом обязано режиссерам советского поколения, которые, несмотря на сложность работы, сумели развить искусство кино в связи с живописью, хореографией и музыкой, не повторяя их, а обогащая киноязык.

Литература

1. Черненко М. Сергей Параджанов. Творческий портрет, М., 1989, 32 с.
2. Вайсфельд И. Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства, М., 1968, 215 с., с илл.
3. Калантар К. Очерки о Параджанове, Ереван, 1998, 179 с.
4. Асмикян С. Тесный кадр, Ереван, 1992, 221 с., с илл.
5. Рачук И. Поэтика Довженко, М., Искусство, 1964, 70 с.
6. Мусрепов Г. Легенда о Кыз Жибек, Советский экран, № 1, 1969, с. 10-11.

Կամիլա ԳԱԲՐԱՇԻՏՈՎԱ

*Ղազախստանի Կուլյաշ Բայսեյտովայի անվան արվեստի ազգային
համալսարանի Արվեստագիտության ամբիոնի ավագ դասախոս
(Ղազախստան, Աստանա)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru*

**ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ ՊՈԵՏԻԿ ԿԻՆՈԼԵԶՎԻ
ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍՈՒԼԹԱՆ ԽՈՋԻԿՈՎԻ
ՍՏԵՂՍԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՎՐԱ**

Հոգվածում փորձ է արվել պարզաբանել Սերգեյ Փարաջանովի պոետիկ լեզվի առանձնահատկությունները, ինչպես նաև այդ ուղղության ազդեցությունը Սուլթան Խոջիկովի կինոլեզվի վրա: Հոգվածի համար հիմք է ծառայել հայկական կինոյի, հայկական պոետիկ կինեմատոգրաֆի և Ս. Փարաջանովի բացառիկ կինոաշխատանքների՝ հայ կինոգետների կատարած հետազոտությունների մի ստվար շերտ: Խնդրի ուսումնասիրության ընթացքում նմանություններ են հայտնաբերվել 1960-70-ական թվականների հայկական և ղազախական պոետիկ կինոյի, մասնավորապես Ս. Փարաջանովի և Ս. Խոջիկովի ֆիլմերի միջև: Մատնանշվել է ռեժիսորների պոետիկ կինոլեզվի ինքնատիպությունը, հստակեցվել է յուրաքանչյուրի դերը պոետիկ կինեմատոգրաֆի ասպարեզում: Աշխատանքն իրականացվել է ֆիլմական, համեմատական և նշանագիտական մեթոդների կիրառմամբ:

Բանալի բառեր՝ խորհրդային կինո, Սերգեյ Փարաջանով, Սուլթան Խոջիկով, կինոլեզու, հեղինակային ոճ, պոետիկ կինո:

Kamila GABDRASHITOVA

*senior lecturer at the Chair of Art Studies at the K. Bayseitova Kazakh
National University of Arts (Kazakhstan, Astana)
Kamila.gabdrashitova@mail.ru*

THE INFLUENCE OF SERGEY PARAJANOV'S POETIC FILM LANGUAGE ON THE OEUVRE OF SULTAN KHOJIKOV

In the article, an attempt is made to reveal the peculiarities of the poetic language of Sergey Parajanov and the influence of that trend on the film language of Sultan Khojikov. The paper is based on the extensive research on Armenian cinema, poetic cinema in particular, conducted by Armenian film critics, and the phenomenal creations of the film director Sergey Parajanov. Similarities were found between the poetics of Armenian and Kazakh cinematography of the 60-70s, namely, S. Parajanov's and S. Khodzhikov's films. The aim of the article is to specify the poetic film language of each of the mentioned directors and determine their significance for poetic cinematography. The methods of filmic, comparative and semiotic analyses have been applied.

Key words: Soviet cinema, Sergey Parajanov, Sultan Khojikov, film language, author's style, poetic cinema.