

ПОЭТИЧЕСКИЙ КИНОЯЗЫК В ФИЛЬМАХ СУЛТАНА ХОДЖИКОВА И СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА

Камила Габдрашитова¹, Назира Мукушева¹

¹Казахский национальный университет искусств (Астана, Казахстан)

Аннотация. Данная статья является результатом научной стажировки автора в Ереванском государственном институте театра и кино. В ходе работы над исследованием были найдены интересные связи казахского и армянского кинематографа советского периода. Целью работы является сравнение фильмов Султана Ходжикова и Сергея Параджанова с точки зрения поэтического киноязыка и его особенностей в использовании.

В статье используются киноведческий, сравнительный и семиотический анализы. Подобный методологический подход позволяет в полной мере провести глубокое исследование киноязыка каждого режиссера, учесть социально-культурный подтекст в непростое для авторов время создания фильмов.

В ходе обсуждения мы опираемся на аналитические работы отечественных киноведов и историков кино о национальном кино и творчестве Султана Ходжикова. За основу работы также был взят обширный пласт исследований армянских киноведов об армянском кино, армянском поэтическом кинематографе и феноменальном творчестве кинорежиссера Сергея Параджанова.

Результаты исследуемого вопроса привели к сходству поэтик казахского и армянского кинематографа периода 60-70-х годов XX века, в частности фильмов Султана Ходжикова и Сергея Параджанова. В своем анализе мы подчеркиваем выбор авторов поэтической природы для выражения идеи своих фильмов.

В разделе «Основные положения» выдвинуты краткие формулировки основных вопросов данной статьи.

При формулировке выводов мы пришли к пониманию поэтического киноязыка двух кинорежиссеров. Подход в работе двух режиссеров никак не отражается на уникальности их стилей. В советское время два мастера экрана сумели раскрыть поэтическую природу кинематографа совершенно разными способами, обогатив «словарь» поэтического кинематографа с помощью обращения к фольклору и национальному менталитету.

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

Для цитирования: Габдрашитова, Камила, и Мукушева Назира. Поэтический киноязык в фильмах Султана Ходжикова и Сергея Параджанова. *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, с. 246–266. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.833

Благодарности: Авторы выражают свою благодарность за консультирование по армянскому кино профессору Ереванского государственного института театра и кино Анне Ерзинкян, за помощь в подборе литературы для статьи работникам библиотеки Ереванского государственного института театра и кино, Дома-музея Сергея Параджанова и лично Неде Далалаян.

Также авторы выражают благодарность редакции журнала и рецензентам, любезно выделившим свое время для работы над нашей статьей.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Общее советское прошлое в известной степени объединило многие народы, в том числе армянский и казахский. Схожие факторы мы можем усмотреть и в кинематографе. В 1960-1970-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 Султана Ходжикова и Сергея Параджанова, раскрывавших в своих фильмах чудесный мир народного менталитета, культуры, искусства. Также важен для авторов статьи вопрос киноязыка поэтического кинематографа, столь по-разному раскрывающегося в разных стилях режиссеров.

В исследовании мы опираемся на творчество одного из выдающихся казахских кинорежиссеров, монументалистов казахского кино Султана Ходжикова, который своими фильмами также поднял национальный кинематограф на новый уровень. Прежде неиспользуемая в казахском кино поэтика очень гармонично раскрылась в его самом известном фильме «Кыз Жибек». Также мы должны упомянуть его первые эксперименты с данной

поэтикой в предыдущем фильме «Чинара на скале». Бауыржан Ногербек в своей монографии об экранно-фольклорных традициях в казахском игровом кино выделял творчество Султана Ходжикова и называл его новатором кинематографа 1960-70-х годов: «В определенном смысле, кинокартину «Чинара на скале» можно было бы назвать новаторским произведением, фильмом-предвестником последующих постмодернистских фильмов казахской новой волны» 1990-х годов» (232).

В свою очередь, Сергей Параджанов был первым на Киевской киностудии им. Александра Довженко, кто вернул поэтическую составляющую киноязыка после своего мастера. Более того, поэтика Сергея Параджанова стала примером прогрессивного искусства того времени, породила известный дискурс о поэтическом кино. Даже с суперкратком обзоре истории армянского кино Сирануш Галстян и Марии Мирзоян отдельно выделено творчество Сергея Параджанова (Галстян и Мирзоян). На примере двух его самых известных картин «Тени забытых предков» и «Цвет граната» («Саят-Нова») мы постараемся выделить поэтический киноязык его искусства.

В вопросе поэтической природы визуально-изобразительное решение

фильма становится важным фактором киноязыка. И Султан Ходжиков, и Сергей Параджанов являлись истинными представителями авторского кино, вся съемочная команда на их фильмах работала на видение режиссера.

Методы

В основе методологии данной работы лежит киноведческий анализ кинокартин, в ходе которого необходимо определить выражение природы поэтического киноязыка в творчестве Султана Ходжикова и Сергея Параджанова. В этой связи мы опираемся на авторитетные мнения киноведов, исследовавших фильмы двух режиссеров. Аналитические и обзорные работы Кабыша Сиранова, Раушан Оспановой, Бауыржана Ногербека, Кульшары Айнагуловой, Назиры Мукушевой, Баубека Ногербека дают достаточно полное понимание места творчества Султана Ходжикова в казахском советском кинематографе. Разноплановые исследования киноведов позволяют раскрыть стиль режиссера с разных точек зрения: историко-философской, теоретико-киноведческой, изобразительной. Важность его фильмов в историческом плане влияет на развитие современного отечественного кино. Анализ киноязыка режиссера раскрывает становление режиссера как уникального автора-новатора 1960-70-х годов. Более того, эксперименты режиссера в визуально-изобразительном плане имеют большое значение для становления уникального поэтического киноязыка в казахском кино.

Анализы Мирона Черненко, Ильи Вайсфельда, Кантемира Калантара по творчеству Сергея Параджанова представляют нам не только обзор произведений искусства, проходивших цензуру, но и смелые высказывания, защищающие режиссера, который находился в опале долгое время. Также

стоит сказать о полемике, возникшей после известной статьи Михаила Блеймана «Архаисты или новаторы», которую в современное время воспринимают несколько иначе, чем во время ее публикации. Осторожные слова Михаила Блеймана, авторитетного кинематографиста, о поэтике фильмов «школы» почти не касались фильма «Цвет граната» Сергея Параджанова, тем не менее стали главным оружием травли режиссера на тот момент. Таким образом, дискуссия сегодня имеет более объективный взгляд на творчество армянского режиссера.

Во многом это определило нашу узконаправленную методологию в данной статье. Сравнительный анализ фильмов Султана Ходжикова и Сергея Параджанова позволяет четко исследовать поэтику выбранных фильмов. Так мы приходим к выводу, что выражение поэтического киноязыка обоих режиссеров опиралось на материал фильмов. Оба режиссера в главных своих произведениях опираются на литературную основу, относятся очень бережно к форме повести и эпоса. Форма повествования литературного произведения была гармонично вплетена в форму фильмов. Описательные эпизоды полноценно перенесены в аудиовизуальное изобразительное повествование фильмов. Султан Ходжиков попытался изобразить мировоззрение казахского народа и поэтичность казахского фольклора в фильмах «Чинара на скале» и «Кыз Жибек». В фильме «Тени забытых предков» Сергей Параджанов перенес менталитет гуцулов, в фильме «Цвет граната» — опирался на архитектуру и армянскую миниатюру. И Султан Ходжиков, и Сергей Параджанов не разделяли формальную и изобразительную составляющие своих фильмов. Они во всех фильмах тесно взаимосвязаны и влияют друг на друга.

Семиотический анализ во многом раскрывает такие связи, рассматривая отдельные элементы поэтического использования цвета, света, деталей и других важных изобразительных решений с точки зрения режиссуры. В анализе картин исследуются семиотические значения визуально-изобразительного решения работы оператора и художника.

Дискуссия

Изображение — главная составляющая кинопроизведения. Над визуально-изобразительным решением фильма работают и режиссер, и оператор. Во время съемочного периода различные приемы кино съемки обогащают смысл картины и даже определенной сцены, ярче раскрывают мотивы героев, усиливают настроение эпизода. Однако подобный, технически затейливый, подход должен использоваться с конкретной задачей, иначе рискует смазать идейное содержание. В кино есть замечательные примеры, когда подобное использование технических средств было весьма оправдано.

По словам Игоря Рачука: «Он был первым Поэтом кино. И влияние его на мировое искусство никогда не будет переоценено и принижено» (15). Безусловно, рука мастера повлияла на творчество Султана Ходжикова, выпускника мастерской талантливого режиссера поэтического кино. Казахский кинорежиссер работал уже в эпоху звукового кино, тем не менее не упускал возможности использовать киноязык немых фильмов, возможности цвета, света, тональности и технических возможностей камеры. Подтверждение данной мысли мы можем прочесть в статье Серика Абишева, Евгения Лумпова и Инны Смаиловой о влиянии советских кинорежиссеров-новаторов на феномен партизанского кино. Так здесь указывается на ловкое лавирование казахских режиссеров от советской

цензуры в фильмах 1960-70-х годов. При этом у них получилось сохранить в фильмах свой авторский взгляд на мир в большей степени, нежели сделать упор на идеи и лозунги коммунизма. Каждый из великолепных четырех первых кинематографистов Казахстана, минуя цензуру, создал в игровом кино мир, уникальный и узнаваемый по содержанию и визуальности, в основе которого лежит особое отношение к человеку и пространству, в котором он живет (63). Авторский взгляд и уникальный стиль каждого из первых режиссеров, в том числе С. Ходжикова, позволили казахскому кинематографу не затеряться среди агитационных, плакатных кинокартин о величии революции, коммунизме и других подобных тем. В этой связи изучение поэтического киноязыка фильмов Султана Ходжикова — тема, нуждающаяся в особенном внимании и изучении.

Появившись в казахском кино, поэтическое направление обладало огромным запасом изобразительных решений, развил в нём собственную поэтику и эстетику. В продолжение данной мысли мы можем привести важную мысль из книги исследователя казахского кино, киноведа Б. Ногербека о том, что первые казахские кинематографисты в своих фильмах не искали выразительности «киноречи», а транслировали патриотические задачи. В их кинопроизведениях преобладали детализация, приукрашивание и поэтизация уклада казахского народа (17).

Учитывая вышесказанное в анализе фильмов С. Ходжикова, в следующих разделах мы обращаемся к теоретическим и аналитическим изысканиям исследователей кино для обоснования выбранных методов использования приемов кинорежиссуры.

В советское время фильмы Сергея Параджанова было принято ругать в силу смелых политических

высказываний автора, а позже в связи с его обвинениями, судом и тюремными заключениями. В определенный момент была организована настоящая травля автора, главной обвинительной статьей которой стала статья киноведа и критика Михаила Блеймана. Не принимая во внимание следующий лестный отзыв о работе С. Параджанова в работе над фильмом «Цвет граната»: «После опытов С. Параджанова и Ю. Ильенко в цветном кино будет невозможен неосмысленный, натуральный, не сведенный в эстетическую систему «цветной» фильм» (527), критики больше цитировали предложение об общих недостатках всей «школы», к которой относили и С. Параджанова: «Беда в том, что поэтика «школы» игнорирует всё многообразие литературных жанров и сводит их все к простейшим эпическим формам» (527). Сейчас, имея возможность рассматривать творчество режиссера беспристрастно, мы понимаем, насколько в то время кино и искусство, в целом, находилось под колпаком жесткой цензуры.

В работе по фильмам армянского кинорежиссера наряду с советскими источниками мы обращались к более современным обзорам, в которых несколько иначе интерпретируются произведения Сергея Параджанова. В специальном выпуске журнала «Кинокультура», посвященном армянскому кино, Сюзанна Харутунян высказывает интересное замечание о художественном выражении времени в фильмах Сергея Параджанова: «Время фильмов Параджанова не является ни биографическим, ни историческим. Это цикл человеческой судьбы, органически вписанный в природный цикл. Такое восприятие времени характерно как для мифологического сознания, так и для поэтического, лишенного временной точности» (Харутунян). Подобное замечание расширяет наш анализ

выразительности киноязыка режиссера, добавляет ему смыслового и идейного звучания.

Творчество С. Ходжикова и С. Параджанова не теряет своей актуальности в современное время. Их фильмы становятся предметом исследования по многим острым темам: исторической памяти, патриотизму, экранно-фольклорным традициям и т.д. В статье Сирануш Галстян «Армянское кино в постсоветской эпохе» мы нашли период, когда армянское кино снова заговорило о Параджанове: «В 1990 году Сергею Параджанову было посвящено немало фильмов, рассказывающих о личности гениального режиссера и его не менее удивительном человеческом характере» (Галстян). В свободное от цензуры время наследие Сергея Параджанова было переосмыслено, что подчеркивалось документальными подтверждениями в названных фильмах. В фильмах Параджанова находили ранее скрытые мотивы, которые были невероятно важны для армянского менталитета. К примеру, Армен Шахкян, говоря в своей статье об исторической памяти в кино, упоминает сцену из фильма «Цвет граната». Здесь представлен мощный образ Геноцида — всадник в монгольской одежде, разбивающий икону в церкви (Шахкян). Таким образом мы приходим к выводу, что и сегодня произведения Параджанова в поэтической стилистике, столь же актуальны в различных дискурсах.

В казахском кино также сейчас наблюдается переосмысление творчества Султана Ходжикова и других режиссеров советского кино. Эти дискуссии ведутся еще с 90-х годов прошлого века, когда стало возможным открыто говорить о национальном в кинематографе, о репрезентации народа в казахском кино, о выдающихся персоналиях казахского народа. Теперь мы понимаем, что творчество С. Ходжикова было очень

смелым для своего времени, возможно поэтому не потеряло важности и сегодня.

Султану Ходжикову в фильме «Кыз Жибек» мастерски и 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 выражение 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.

В статье «Тенденции киноведения в контексте современного мирового кинематографа» говорится, что современное казахское кино отличается от тоталитарного и нетоталитарного кинематографа советских времен и антитоталитарного кино независимого Казахстана. Свободные от цензуры кинематографисты сейчас активно ищут свой собственный кинематографический язык, который был бы ярким и узнаваемым в мировом кинопространстве» (Копбаева, Нурпеис, Ескендилов, Габдрашитова, 1881). Важность произведений советского кинематографа для развития кино в постколониальном обществе подчеркивает не только актуальность тем, раскрывавшихся в фильмах, но и методы работы кинематографистов того времени. Их концепция выражения национального в кино, несмотря на жесткость цензурных рамок, поддерживалась авторской стилистикой. По этой причине творчество режиссера Султана Ходжикова, раскрытое в настоящей статье, служит примером для молодых кинематографистов современного Казахстана.

Результаты

Выражение поэтической природы киноязыка Султана Ходжикова началось с его фильма «Чинара на скале» 1965 года. Визуальные образы, значение пейзажа, выразительность крупных планов — все этой присутствует в этой картине. Уже здесь проглядывает поэтика киноязыка, который в полной мере раскроется в их следующем фильме. Остановимся на некоторых моментах фильма, где визуально-изобразительный ряд ярко раскрывает видение постановщиков. В эпизоде знакомства врача и Айсулу камера почти всегда работает на крупных планах. В планах, где говорит Айсулу, камера наезжает еще крупнее, будто вглядывается в лицо загадочной девушки. Казалось бы, можно было обойтись и без этого наезда, но «прием правомерен лишь тогда, когда добавляет материалу недостающую эмоциональную окраску, разъясняет то, что могло остаться без внимания» (Медынский, 64). Стало быть, наезд в этом эпизоде используется оператором намеренно и осознанно.

Далее, ближе к финалу картины, председатель рассказывает молодым людям легенду о другой прекрасной Айсулу, спасшей свой народ. Поводом к этому рассказу послужило желание Сагита сжечь колыбель. Именно эта колыбель является символом незащитности и невинности девушки, что замечательно передано в изображении колыбели с помощью тени. Данная сцена показана панорамно. Михаил Ромм в своем труде по кинорежиссуре также указывает на рациональность и выразительность подобных кинематографических средств как отражение и панорама (236).

Таким образом происходит передача колыбели через руки народа, за которой наблюдает Айсулу. Тень колыбели останавливается на крыше, далее из затемнения вновь появляется ее

ть будто на краю утеса, но уже в пещере реального времени. И вновь медленная панорама возвращает нас к главным героям. Подобная комбинация различных планов, панорамы и наезда объединяет две истории, происходившие в разных реальностях. Создателям фильма удалось воссоздать образ безвинной девушки в конкретном символе. При этом примечательна съемка, с помощью которой он был технически воспроизведен. К финалу фильма становится очевидна страшная жестокость по отношению к Айсулу.

Работа Султана Ходжикова над фильмом «Чинара на скале» подготовила его к самому важному и ценному фильму творчества. Если в первом фильме он только изучал специфику поэтического кино, экспериментировал с выразительными средствами, то в фильме «Кыз Жибек» его опыт и мастерство поэта экрана было в полной мере раскрыто.

Кинокартина Султана Ходжикова «Кыз Жибек» является экранизацией одноименной народной лиро-эпической поэмы. Форма фильма, его структура и семиотика полностью отражают ментальность казахского народа, его традиции и фольклор. Статья автора сценария фильма Габита Мусрепова «Легенда о Кыз Жибек» еще до съемок определила основную идею будущего фильма: «Это философское раздумье о формировании нации, о судьбе народа, его горестях и чаяниях, его вековой мечте о свободе» (10). Эти слова фактически станут девизом фильма для съемочной группы.

Через поэтические средства выражения режиссер смог создать фольклорный фильм, ставший достоянием мирового кинематографа, который вобрал в себя экранно-фольклорные и визуально-поэтические традиции. Покажем в анализе некоторых сцен, какие глубинные замыслы вкладывали в «Кыз Жибек» авторы фильма.

В первой сцене, собранной лишь из шести планов, в визуально-звуковом решении показана война на казахской земле. Она собирается из нескольких подтем. Сначала 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. Всё это заключено в первой сцене. «Пролог этот весьма существен для понимания общего замысла фильма. В художественном исследовании вечной проблемы добра и зла – обобщенно-философский смысл фильма, предостережение людям: не губите, берегите любовь» (Оспанова, 173).

В экспозиции мы наблюдаем три равные синтагматические фразы, каждая из которых характеризует главных героев: Жибек, Толегена и Бекежана, они объединяются в одну первую строфу. «Фразы» героев начинаются с первого появления в кадре и продолжаются до эпизода разговора Толегена, Бекежана и отца Жибек после победы рода шекты. «Фраза» Жибек начинается с момента, когда она едет узнать исход битвы, проходит через провозглашение победы и заканчивается её наблюдением за Толегеном во время его диалога с Бекежаном и отцом Жибек. Так в этом витке ясно изображён портрет Жибек – красавица, любимая дочь предводителя рода и умная девушка. «Фраза» Толегена начинается раньше, с его первого

появления в кадре и закачивается тем же эпизодом, его характер раскрывается смелостью, красноречием вместе с состраданием и справедливостью. «Фраза» Бекежана длится с провозглашения победы до аналогичного эпизода, он характеризуется как смелый, но хвастливый батыр.

Образ Бекежана, как главного антагониста любви, также решен поэтически, что ярко выражает личность персонажа: «... Бекежан не просто злодей, коварный ревнивец, а сложная противоречивая натура <...> За время экранного развития Бекежан проживает большую жизнь: он вырастает духовно, очеловечивается, глубоко переживает все происшедшее» (Айнагулова, 23).

Продолжая анализ героя, также приведем пример из исследования, где отношения Жибек-Толеген и Бекежан рассматриваются с точки зрения нарратива. Пущенная Бекежаном в спину Толегена стрела — это внутренняя фокусировка. Осуществление злого умысла переводит историю в совершенно другое русло. Борьба между героями, составляющая ядро драматургии фильма, приводит счастье Толегена и Жибек к несчастью (Ахмет и Ногербек, 251). При этом трагедия коснулась не только влюбленных. Наказание стало для Бекежана прозрением. Дикое животное, заключённое в ловушке, на которое смотрит Бекежан в одной из сцен — метафора слишком яркая, чтобы зритель её забыл. Сам герой оказывается в таком же положении. Лишь поймав, наконец, взгляд Жибек, он понимает весь ужас произошедшего и правомерность своего наказания. Крупные планы, использованные в этом эпизоде, очень выразительны, передают смысл трагедии без слов.

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, которое тут же подтверждается параллельным изображением белого лебедя.

Также еще одной метафорической характеристикой Жибек служит сцена с колыбелью в новой юрте молодых. 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. 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». Много лежит в этих словах: и жалость к Жибек, и горечь о трудностях женской судьбы, и восхищение характером родной дочери, и, главное, безграничная отцовская любовь и сострадание.

Мы не можем не отметить силу образа, воссозданного на экране юной

актрисой Меруерт Утекешевой под чутким руководством режиссера Султана Ходжикова, но также хотим указать на визуально-изобразительные образы отцов главных героев. Интересны их визуальные образы в анализе Назиры Мукушевой. Киновед отмечает, что Сырлыбай Кененбая Кожобекова – умный, спокойный и мудрый представитель степной аристократии. Базарбай Каукена Кенжетаетева тоже аристократ, но отличающийся особым прозорливым взглядом, говоря современным языком, настоящий капиталист. В то же время он был дальновидным человеком того времени, знавшим иностранные языки, напрямую устанавливающим равноправные экономические связи с торговцами соседних стран (132).

Продолжая мысль о поэтическом языке фильма, необходимо сказать о финале фильма, а точнее его отсутствии в тематическом плане. В статье Б. Ногербека говорится о необходимости сплочения казахов на фоне наступления врагов. Советская цензура рекомендовала вырезать сцены с джунгарами после плана с плывущим саукеле (339). Объяснив логику вырезанного финала, Баубек Ногербек при этом не упомянул о его поэтической выразительности: один из джунгаров видит плывущий по воде саукеле и, подцепив его пикой, вероломно выбрасывает на землю. В этой сцене заложена глубокая мысль: традиции, которые казахи так берегли, попораны врагами. В результате финал итогового фильма завершает трагедию Жибек, но тематически остается открытым. Таким образом, со всей уверенностью можно сказать, что «Кыз Жибек» – фильм не о любви. «Кыз Жибек» – подлинный казахский эпос, воплощенный Султаном Ходжиковым в жизнь с помощью искусства кино.

В сравнении мы бы хотели показать другое воспроизведение поэтического

киноязыка на экране. Нам важны сходства поэтик двух совершенно непохожих режиссеров. Поэтому перейдем к произведениям Сергея Параджанова.

Фильм Сергея Параджанова «Тени забытых предков» был направлен на производство без всяких надежд на высокое искусство. Киновед 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» (10).

В основе фильма лежал не только текст повести Михаила Коцюбинского, но и поэтика гуцулов, и природа, повторяющая эмоции героев, и авторская форма. В главе «Драматургическая фреска» Илья Вайсфельд пишет о повести писателя, а в конце добавляет о режиссере: «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» (124). Далее, анализируя фильм, автор делает очень важное замечание, что в фильме представлены кинематографические эквиваленты для художественного строя повести (127). 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 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 прекрасного режиссера и его пониманию особой образности 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 Кантемир Калантар делает вывод, что фильм Параджанова — лучшая экранизация повести Коцюбинского, которую только можно представить. «Параджанов обладал удивительным талантом извлекать красоту из всего, к чему обращался его взор, из любого явления, обстоятельства, состояния. Создавать красоту из любого материала» (45).

Отдельные образные зарисовки невинной Марички, в первую очередь, показывают обобщенный идеал возлюбленной глазами Ивана. 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.

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 его старшего брата 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, но и 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 Сергея Параджанова в этом фильме. Отдельного исследования

заслуживает музыкально-звуковое поэтическое решение фильма. Сурен Асмикян о фильме С. Параджанова написал: «В фильме Параджанова за живописной формой скрывается музыкальность содержания» (123). Замечательные специалисты армянского киноведения в полной мере раскрыли нам невероятный потенциал киноязыка фильма.

Сложнее нам писать о вершине творчества Сергея Параджанова — фильме «Саят-Нова». Не станем повторять критиков советского времени, описывая внешнюю красоту фильма, ее прекрасную изобразительную часть. Более того, считаем, что для понимания фильма необходимо чувствовать творчество Саят-Новы. Тем не менее мы можем отметить точное музыкальное совпадение ритма фильма и материала. Статика, ярко просматриваемая в полотне фильма, не просто констатирует точность содержания и красоту композиции кадров, но создает неповторимый темпоритм картины, который редко встречается в кино в таком проявлении. Наиболее точно о фильме сказал его создатель в письме-ответе на критику фильма, адресованном Председателю Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР тов. А.В. Романову в 1960 году, что в изобразительном решении фильма режиссер исходил из принципов армянской архитектуры и миниатюры. Этот подход был направлен на раскрытие национального менталитета через призму души выдающейся личности (Закоян, 45). Мы понимаем, что стиль и поэтика киноязыка Сергея Параджанова неповторимы, бесполезно их копировать, это много раз доказано неудачными экспериментами других кинематографистов.

Основные положения

Яркая образность поэтического киноязыка легла в основу творчества С.

Ходжикова и С. Параджанова, уважение традиций и фольклора, предпочтение поэтического повествования наблюдается у обоих режиссеров.

Султан Ходжиков и Сергей Параджанов в своих фильмах раскрывали национальный менталитет народа посредством поэтики киноязыка своих фильмов. Это наблюдается в визуальном-звуковом решении их фильмов.

В визуально-изобразительном решении фильмов «Чинара на скале» и «Кыз Жибек» Султана Ходжикова большое значение имеет единство режиссерской концепции и работы камеры. Четкая постановка творческих задач режиссером стала залогом яркого выражения поэтики киноязыка в экранизациях эпического фольклорного эпоса и авторского литературного произведения.

Семиотическая образность киноязыка Сергея Параджанова в фильмах «Тени забытых предков» и «Цвет граната» выражается через визуальное-поэтическое изображение реальности. Сдержанность формального проявления фильма компенсируется насыщенностью внутреннего содержания режиссерской концепции и ее выражения в киноязыке.

Поэтика фильмов обоих режиссеров напрямую зависит от литературного первоисточника: эпоса, народной легенды или авторского произведения и не противоречит ему в глубинном понимании темы и идеи произведения.

Заключение

В рамках данной статьи мы постарались раскрыть уникальность двух разных режиссеров, которые использовали поэтический киноязык со всей ему присущей широтой, точностью и изяществом. В фильмах Сергея 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.

Этот же 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. Важно сказать, что при подходе к переносу произведения литературы на экран С. Ходжиков пользовался не только приемом экранизации, прямой или опосредованной. В большей степени в его фильмах мы видим интерпретацию литературы, будь то фольклор или авторское произведение. Фильм «Чинара на скале», по словам Бауыржана Ногербека, не в полной мере был оценен как критиками, так и авторами фильма. Между тем, в нем заложены принципы постмодернистского кино с его цитированием, поэтическим взглядом автора на сценарий в качестве философского обоснования и, несомненно, критическим подходом к материалу. Подобный новаторский подход режиссер продолжил в работе над сложнейшим в постановочном плане фильмом «Кыз Жибек». Цельность кинокартины, ее драматургическая стройность, четкая тематическая

постановка и глубина национальной идеи были полностью выражены в наиболее подходящем поэтическом киноязыке. Образность героев, поэтика пейзажа, точная детальность сценографии и костюмов ярко отразили все приемы поэтического кино, которые рассматривал в своей книге «Поэтика киноискусства» Е. Добин (38), от сгущения и отражения до парциально-монтажного деления. Данная терминология исследователя в полной мере нашла отражение в произведениях С. Ходжикова.

К сожалению, очень часто выдающиеся мастера не могут создавать свое искусство свободно. 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, обогатив киноязык поэтическими выразительными средствами. В современном кинопроцессе природа поэтического киноязыка гармонично вплетается в повествовательные фильмы, обогащает их язык, добавляет яркости и выразительности идее и теме произведений. Возможно, поэтому всегда очень точно улавливается цитатность и оммажи в современных фильмах казахского кино, которые являются реверансом и благодарностью мастерам советского киноискусства.

Вклад авторов:

К.А. Габдрашитова – написание основного текста, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение анализа, оформление статьи и списка источников.

Н.Р. Мукушева – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных, консультирование и научное руководство.

Авторлардың үлесі:

К.А. Габдрашитова – негізгі мәтін, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасы негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Н.Р. Мұқышева – негізгі мәтінді, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, кеңес беру, ғылыми жетекшілік.

Authors contribution:

K. Gabdrashitova – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the analysis, formatting the article and the reference.

N. Mukusheva – processing, editing the main text, presented by the doctoral student, editing the abstract text, the literature data analysis and generalization, consulting and scientific guidance.

Список источников

Айнагулова, Кульшара, и Алимбаева, Катеш. *Тенденции развития киноискусства Казахстана*. Алма-Ата, Гылым, 1990.

Асмикян, Сурен. *Тесный кадр*. Ереван, Анаит, 1992.

Ахмет, Акмоншак, и Ногербек, Баубек. «Проблемы нарратива в казахском игровом кино». *Keruen*, 78(1), 2023, с. 243–256. DOI: 10.53871/2078-8134.2023.1-21.

Блейман, Михаил. «Архаисты или новаторы». Блейман, Михаил. *О кино – свидетельские показания*. Москва, Искусство, 1973, с. 506–541.

Вайсфельд, Илья. *Завтра и сегодня. О некоторых тенденциях современного фильма и о том, чему нас учит опыт многонационального советского киноискусства*. Москва, Искусство, 1968.

Добин, Ефим. *Поэтика киноискусства*. Москва, Искусство, 1961.

Закоян, Гарегин. «Исповедь Сергея Параджанова». *Киноведческие записки*, Москва, 1999, № 44, с. 45–46.

Калантар, Кантемир. *Очерки о Параджанове*. Ереван, Гитутюн, 1998.

Медынский, Сергей. *Оператор: Пространство. Кадр: учебное пособие для студентов вузов*. Москва, Аспект Пресс, 2011.

Мусрепов, Габит. «Легенда о Кыз Жибек». *Советский экран*, Москва, 1969, № 1, с. 10–11.

Ногербек, Баубек. «Фольклорные герои». Ногербек, Бауыржан, и Ногербек, Баубек. *Казахское игровое кино: фольклорные традиции и образ героя*. Алматы, Дәстүр, 2014.

Ногербек, Бауыржан. *Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино*. Алматы, RAUAN, 2008.

Оспанова, Раушан. «Казахское киноискусство 60-х годов». *Очерки истории казахского кино*. Алма-Ата, Наука, 1980.

Рачук, Игорь. *Поэтика Довженко*. Москва, Искусство, 1964.

Рахманқызы, Нәзира. *Қазақ киносы: кеше және бүгін*. Астана, Фолиант, 2017.

Ромм, Михаил. *Избранные произведения в 3-х томах. том 3, педагогическое наследие*. Москва, Искусство, 1982.

Смаилов, Кабыш. «Становление казахской кинодраматургии». *Очерки истории казахского кино*. Алма-Ата, Наука, 1980.

Черненко, Мирон. *Сергей Параджанов. Творческий портрет*. Москва, Союзинформкино, 1989.

Abishev, Serik, and Lumpov, Evgenii, and Smailova, Inna. «The phenomenon of Partisan Cinema: alternative film production in Kazakhstan (Appendix: A Manifesto)». *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 16:1, 2022, pp. 61–78. DOI: 10.1080/17503132.2022.2028257.

Galstyan, Siranush, and Mirzoyan, Maria. «A Brief History of Armenian Cinema in Facts and Figures». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/brief_history.shtml. Дата доступа 20 января 2024

Galstyan, Siranush. «Armenian Cinema in the Post-Soviet Era». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/galstyan_post-soviet.shtml. Дата доступа 20 января 2024

Harutyunyan, Susanna. «Sergei Parajanov: Myth Creator». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/SH_parajanov.shtml. Дата доступа 20 января 2024

Korbayeva, Gulim, et al. «Trends in Film Studies in the Context of Modern World Cinematography». *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2020, pp. 1876–1883. DOI: 10.6000/1929-4409.2020.09.216.

Shakhkryan, Armen. «Memento, Or The Evolution of Memory». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/shakhkryan_memento.shtml. Дата доступа 20 января 2024

References

- Ajnagulova, Kul'shara, and Alimbaeva, Katesh. *Tendencii razvitiya kinoiskusstva Kazahstana [Trends in the development of cinematography in Kazakhstan]*. Alma-Ata, Gylym, 1990. (In Russian)
- Asmikeyan, Suren. *Tesnyj kadr [Tight frame]*. Erevan, Anait, 1992. (In Russian)
- Ahmet, Akmonshak, and Nogerbek, Baubek. «Problemy narrativa v kazahskom igrovom kino» [*Narrative problems in Kazakh feature cinema*]. *Keruen*, 78(1), 2023, pp. 243–256. DOI: 10.53871/2078-8134.2023.1-21. (In Kazakh)
- Blejman, Mihail. «Arhaisty ili novatory» [«Archaists or innovators»] *O kino – svidetel'skie pokazaniya [About cinema - testimony]* by Mihail Blejman. Moskva, Iskusstvo, 1973, pp. 506–541. (In Russian)
- Vajsfel'd, Il'ya. *Zavtra i segodnya. O nekotoryh tendenciyah sovremennogo fil'ma i o tom, chemu nas uchit opyt mnogonacional'nogo sovetskogo kinoiskusstva [Tomorrow and today. About some trends in modern film and about what the experience of multinational Soviet cinema teaches us]*. Moskva, Iskusstvo, 1968. (In Russian)
- Dobin, Efim. *Poetika kinoiskusstva [Poetics of cinema]*. Moskva, Iskusstvo, 1961. (In Russian)
- Zakoyan, Garegin. «Ispoved' Sergeya Paradzhanova» [«Confession of Sergei Parajanov»]. *Kinovedcheskie zapiski*, Moskva, 1999, № 44, pp. 45–46.
- Kalantar, Kantemir. *Ocherki o Paradzhanove [Essays on Parajanov]*. Erevan, Gitutyun, 1998. (In Russian)
- Medynskij, Sergej. *Operator: Prostranstvo. Kadr: uchebnoe posobie dlya studentov vuzov [Operator: Space. Frame: a textbook for university students]*. Moskva, Aspekt Press, 2011. (In Russian)
- Musrepov, Gabit. «Legenda o Kyz Zhibek» [«The Legend of Kyz Zhibek»]. *Sovetskij ekran [Moskva]*, 1969, № 1, pp. 10–11.
- Nogerbek, Baubek. «Fol'klornye geroi» [«Folklore heroes»]. Nogerbek, Bauyrzhan, and Nogerbek, Baubek. *Kazahskoe igrovoe kino: fol'klornye tradicii i obraz geroya [Kazakh feature films: folklore traditions and the image of the hero]*. Almaty, Dastyr, 2014. (In Russian)
- Nogerbek, Baurzhan. *Jekranno-fol'klornye tradicii v kazahskom igrovom kino [Screen-folklore traditions in Kazakh feature films]*. Almaty, RAUAN, 2008. (In Russian)
- Ospanova, Raushan. «Kazahskoe kinoiskusstvo 60-h godov» [«Kazakh cinema of the 60s.»]. *Ocherki istorii kazahskogo kino [Essays on the history of Kazakh cinema]*. Alma-Ata, Nauka, 1980. (In Russian)
- Rachuk, Igor'. *Poetika Dovzhenko [Poetics of Dovzhenko]*. Moskva, Iskusstvo, 1964. (In Russian)
- Rahmankyzy, Nazira. *Kazakh kinosy: keshe zhane bygin [Kazakh cinema: yesterday and today]*. Astana, Foliant, 2017. (In Kazakh)

- Romm, Mihail. *Izbrannye proizvedeniya v 3-h tomah. tom 3, pedagogicheskoe nasledie [Selected works in 3 volumes. volume 3, pedagogical heritage]*. Moskva, Iskusstvo, 1982. (In Russian)
- Smailov, Kabysh. «*Stanovlenie kazahskoj kinodramaturgii*» [«*The formation of Kazakh film dramaturgy*»]. *Ocherki istorii kazahskogo kino [Essays on the history of Kazakh cinema]*. Alma-Ata, Nauka, 1980. (In Russian)
- Chernenko, Miron. *Sergej Paradzhanov. Tvorcheskij portret [Sergei Parajanov. Creative portrait]*. Moskva, Soyuzinformkino, 1989. (In Russian)
- Abishev, Serik, et al. «The phenomenon of Partisan Cinema: alternative film production in Kazakhstan (Appendix: A Manifesto)». *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 16 (1), 2022, pp. 61–78. DOI: 10.1080/17503132.2022.2028257.
- Galstyan, Siranush, and Mirzoyan, Maria. «A Brief History of Armenian Cinema in Facts and Figures». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/brief_history.shtml. Accessed 20 January 2024.
- Galstyan, Siranush. «Armenian Cinema in the Post-Soviet Era». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/galstyan_post-soviet.shtml. Accessed 20 January 2024.
- Harutyunyan, Susanna. «Sergei Parajanov: Myth Creator». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/SH_parajanov.shtml. Accessed 20 January 2024
- Kopbayeva, Gulim, et al. «Trends in Film Studies in the Context of Modern World Cinematography». *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2020, pp. 1876–1883. DOI: 10.6000/1929-4409.2020.09.216.
- Shakhkhan, Armen. «Memento, Or The Evolution of Memory». *Kinokultura*, special issue # 17 Armenia, 2016 www.kinokultura.com/specials/17/shakhkhan_memento.shtml. Accessed 20 January 2024

Камила Габдрашитова

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

Нәзира Мұқышева

Қазақ ұлттық өнер университеті (Астана, Қазақстан)

СУЛТАН ҚОЖЫҚОВ ПЕН СЕРГЕЙ ПАРАДЖАНОВТЫҢ ФИЛЬМДЕРІНІҢ ПОЭТИКАЛЫҚ КИНОТІЛІ

Аңдатпа. Бұл мақала – Ереван мемлекеттік театр және кино институтында ғылыми тағылымдамадан өткен автордың тәжірибесі негізінде жазылған зерттеу жұмысы. Зерттеу барысында кеңес дәуіріндегі қазақ және армян кинематографиясы арасында тығыз байланыстың бар екеніне көз жеткіздік. Жұмыстың мақсаты – жоғарыда аталған кинорежиссерлердің фильмдерін поэтикалық кинотілі мен оны пайдалану ерекшеліктері тұрғысынан салыстыру.

Мақалада фильмдерге кинотанушылық, салыстырмалы және семиотикалық талдаулар жүргізілді. Мұндай әдіснамалық тәсіл фильмдердің әлеуметтік-мәдени астары мен олар түсірілген уақыттың күрделі болғанын ескере отырып, әр режиссердің кинотілін терең зерттеуге мүмкіндік береді.

Ұлттық кино және Сұлтан Қожықовтың шығармашылығын талқылау барысында отандық кинотанушылар мен кино тарихшыларының еңбектеріне жүінеміз. Сондай-ақ, мақалада армян кинотанушыларының зерттеулері негізінде армян поэтикалық киносы мен кинорежиссер Сергей Параджанов шығармашылығының ерекшелігі қарастырылады.

Зерттеу барысында ХХ ғасырдың 60-70 жылдарындағы армян және қазақ кинематографиясының, атап айтқанда Сұлтан Қожықов пен Сергей Параджанов фильмдерінің поэтикасының ұқсастығы анықталды. Осы орайда авторлар аталған режиссерлердің әрқайсысының поэтикалық кинотілінің ерекшеліктерін анықтауға және олардың поэтикалық кинематографтағы маңызын зерттеуге тырысты.

«Негізгі тұжырымдар» бөлімінде мақалада қарастырылған басты сұрақтардың ықшамдалған тұжырымдары ұсынылды.

Жан-жақты талқылаулар мен талдауларды тұжырымдау барысында, екі кинорежиссердің поэтикалық кинотілінің ұқсастығын айқындадық. Режиссерлердің жұмыс істеу тәсілі ұқсас болғанымен, бұл олардың фильмдерінің стильдік ерекшеліктеріне әсер етпейді. Кеңес өкіметі жылдары фольклор мен ұлттық менталитетке аса назар аударған экран өнерінің екі үлкен шебері поэтикалық киноның «сөздігін» байыта отырып, әртүрлі тәсілдермен кинематографтың поэтикалық табиғатын аша алды.

Түйін сөздер: кеңес киносы, Сұлтан Қожықов, Сергей Параджанов, кинотілі, авторлық стиль, поэтикалық кино, салыстырмалы талдау, кино семиотикасы.

Дәйексөз үшін: Габдрашитова, Камила, және Мұқышева Нәзира. «Сұлтан Қожықов пен Сергей Параджановтың фильмдерінің поэтикалық кинотілі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024, 246–266 б. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.833

Алғыс: Авторлар армян киносы бойынша кеңес бергені үшін Ереван мемлекеттік театр және кино институтының профессоры Анна Ерзинкянға, мақалаға қажетті әдебиеттерді таңдауға көмектескендері үшін Ереван мемлекеттік театр және кино институтының кітапханасы мен Сергей Параджановтың мұражай-үйі қызметкерлеріне және Неда Далалянға алғыстарын білдіреді.

Авторлар мақалаға уақытын бөлгені үшін журнал редакциясы мен рецензенттерге ризашылықтарын білдіреді.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Kamila Gabdrashitova

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

Nazira Mukusheva

Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

POETIC FILM LANGUAGE IN FILMS BY SULTAN KHODZHNIKOV AND SERGEI PARAJANOV

Abstract. Present Article is the result of the author's scientific internship at Yerevan State Institute of Theatre and Cinema. During the work on the research, interesting connections between Kazakh and Armenian cinematography of the Soviet period were discovered. The objective of the work is a comparison of the mentioned screen masters' films from the point of view of poetic film language and its peculiarities in application.

The Article utilizes filmic, comparative and semiotic analyses. Similar methodological approach allows us to fully conduct an in-depth study of each director's film language, to take into account the social and cultural subtext and the difficult time for the authors in making their films.

In the discussion we rely on analytical works of domestic film experts and film historians about Kazakh cinema and Sultan Khodzhnikov creativity. The work was also based on an extensive layer of research by Armenian film historians on Armenian cinema, Armenian poetic cinema and the phenomenal work of film director Sergei Parajanov was taken.

The results of the question under research, the similarities between the poetics of Kazakh and Armenian cinematography of the 60-70s XX century, in particular the films of Sultan Khodzhnikov and Sergei Parajanov, were revealed. In our analysis, we stress the authors' choice of poetic nature to express the idea of their films.

In the «Main provisions» section, brief formulations of the main issues of this article are put forward.

Through formulating conclusions, we came to perceive the similarities in the poetic film language of the two filmmakers. The approach in the work of the two directors is similar, which in no way reflects on the uniqueness of their styles. In Soviet times, the two screen masters managed to reveal the poetic nature of cinema in entirely different ways, having enriched the «vocabulary» of poetic cinematography by appealing to folklore and national mindset.

Key words: soviet cinema, Sultan Khodzhnikov, Sergei Parajanov, film language, author's style, poetic cinema, comparative analysis, film semiotics.

Cite: Gabdrashitova, Kamila, and Mukusheva Nazira. «Poetic film language in films by Sultan Khodzhnikov and Sergei Parajanov.» *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 246–266. DOI: 10.47940/cajas.v9i1.833

Acknowledgments: The authors express their gratitude to the professor of the Yerevan State Institute of Theater and Film, Anna Yertzinkyan, for advice on Armenian cinema, to the library staff of the Yerevan State Institute of Theater and Film, the Sergei Parajanov House-Museum, and personally to Neda Dalalyan for assistance in selecting literature for the article.

The authors also express their gratitude to the editors of the journal and the reviewers who kindly allocated their time to work on our article.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

Камила Әлімжанқызы Габдрашито́ва — өнертану ғылымдарының магистрі, докторант, Қазақ ұлттық өнер университетінің «Өнертану» кафедрасының аға оқытушысы (Астана, Қазақстан)

Камила Алимжановна Габдрашито́ва — магистр искусствоведческих наук, докторант Казахского национального университета искусств, старший преподаватель кафедры «Искусствоведение» (Астана, Қазақстан)

Kamila A. Gabdrashitova — Master of Arts, doctoral student of Kazakh National University of Arts, Senior Lecturer of the Department of Art History (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-7028-0744
E-mail: kamila.gabdrashitova@mail.ru

Назира Рахманқызы Мұқышева — өнертану кандидаты, Қазақ ұлттық өнер университетінің «Өнертану» кафедрасының профессоры (Астана, Қазақстан)

Назира Рахмановна Мукушева — кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Искусствоведение» Казахского национального университета искусств (Астана, Қазақстан)

Nazira R. Mukusheva — Candidate of Art History, Professor of the Department of Art History of Kazakh National University of Arts (Astana, Kazakhstan)

ORCID ID: 0000-0002-8198-283X
E-mail: nmukusheva988@gmail.com