

УДК 791

## Смыслообразующая функция фольклора в кинематографе

**Морева Евгения Александровна**

Кандидат искусствоведения,

Гуманитарно-педагогическая академия (филиал),

Крымский федеральный университет им. В.И. Вернадского,

298635, Российская Федерация, Республика Крым, Ялта, ул. Севастопольская, 2а;

e-mail: ginasea2013@yandex.ru

### Аннотация

**Цель.** Целью статьи является изучение структурных связей между экранным синтетическим искусством кино и традиционной культурой. Предлагаются видовые и жанровые дефиниции в фильмах, в том или ином виде использующих народные мотивы. **Методология.** В работе используется структурный метод анализа кино, а также компаративный подход для определения общих черт в различных объектах. **Результаты.** Традиционная народная культура находит отражение в разных видах профессионального искусства, с приходом экранной культуры (сначала немного кино, далее – звукового) фольклорная тематика сразу заинтересовала режиссеров и продюсеров как неисчерпаемый источник тем и сюжетов. Оказалось, что народные традиционные культуры могут войти в новое искусство, пронизав все его смысловые уровни, так глубоко, что достаточно использовать знак, даже намек, чтобы получить нужный эффект. С помощью языков различных искусств в кино действительно можно безошибочно определить смысл и значение контекстного знака без предварительных пояснений, подготовки. Особенно это касается символов народной традиционной культуры, исторически наделенных определенной семантикой и выполняющих в фильме смысловую функцию на разных уровнях смыслообразования. На примере фильмов Э. Кустурицы, С. Параджанова, В. Денисенко и А. Сейтаблаева показано, каким образом элементы духовной и материальной традиционной культуры в качестве коннотативной лексической системы выполняют смыслообразующую роль в развертывании сюжета. **Заключение.** Фольклор как неисчерпаемый источник для профессионального искусства (в данном случае – кино) является связующим звеном между историей и настоящим, в котором живет человек и посредством искусства постигает коренные устои своей семьи, народа, нации.

### Для цитирования в научных исследованиях

Морева Е.А. Смыслообразующая функция фольклора в кинематографе // Культура и цивилизация. 2016. Том 6. № 5В. С. 428-437.

**Ключевые слова**

Кинематограф, традиционная культура, фольклор, народная песня, народная сказка, народное предание.

**Введение**

Кинематограф со времен, когда Томас Эдисон сконструировал кинескоп, Этьен Жюль Маре – хронофотограф, Жорж Демени – фоноскоп, братья Складановские – биоскоп, Томас Армат и Фрэнсис Дженкинс – витаскоп, Луи Жан Люмьер и Огюст Луи Люмьер – синематограф, использовал этническую культуру в различных контекстах. Нельзя утверждать, что сложилась устойчивая система использования фольклорного компонента в кино, но можно проследить, как кинематографисты работали с фольклорными источниками. Также можно предложить условную классификацию по принципу воплощения фольклора в кино.

**Народная традиция в структуре кино**

Речь идет об игровом кино разных жанров, а что касается кинематографической документалистики, публицистики и кинохроники, то эти жанры представляют собой отдельный дискурс взаимоотношений устной народной традиции и такого сложного синтетического вида искусства, как кино [Делез, 2004].

Компонент традиционной культуры в художественном кинематографе используется режиссерами в разном объеме, с различным содержанием и количеством. Наиболее популярный жанр – историческое кино, которое, в свою очередь, основано на событиях геополитического масштаба – реальных исторических событиях, легендах и мифах – или является воплощением жизнеописания выдающихся исторических фигур [Raphaelle, 2005]. Отдельным жанром выступает кинематографическая сказка. Однако для создания вышеуказанных типов художественного кино режиссерам нужен определенный реалистичный фон. Фольклорный компонент (костюмы, образцы материальной культуры (мебель, посуда, текстильные изделия) и др.) играет здесь важную роль. Для особых потребностей кинорежиссерами используются обрядовые или ритуальные действия в полном объеме или фрагментарно. Это может встречаться как в кино, содержание которого непосредственно касается народной жизни и быта, так и в кино, которое имеет лишь косвенное отношение к народной традиции, которая, в свою очередь, усиливает содержательный фактор в определенном эпизоде.

Особое значение придается нематериальной народной культуре – поэтике, музыке, танцам. Это источник духовного содержания кино. Это маркеры, которыми наделяются герои, локальные события, предметы, места и которые имеют символический смысл, указывающий на их широкое духовное влияние. Это целые истории жизни в смысле взаимодействия поколений, исторической памяти людей, связи с первоисточниками их существования и т. д. [Лотман, 1973]

Компонент традиционной культуры, как ни странно, становится очень популярным среди зрителей коммерческого проката, так как с экрана показывает людям подлинность жизни, пробуждая в них стремление осмыслить связи, интерес к культуре соседей и дальних народов, проживающих за тысячи километров, даже историческую память. Достаточно вспомнить такой популярный у массового зрителя жанр кино, как вестерн. С появлением такого кино, когда на экране показали экзотику североамериканских и южноамериканских индейцев, зрители всех континентов проявили большой интерес и увлеченность этой культурой, которая долгое время оставалась неизвестной для многих. Это один из примеров процесса, который овладел миром в течение короткого времени, и в этом контексте можно вспомнить любую экзотическую культуру.

Особым жанром кино выступает киносказка. Пионером этого жанра можно назвать короткий метр французского режиссера Сегудо де Шемона «Али-Баба и сорок разбойников», который вышел в 1902 году. Сюжет о находчивом сыне арабского купца стал настолько популярным, что на сегодня насчитывает более десяти воплощений в кино, среди которых наиболее известны голливудская экранизация сказки Артура Любина 1944 года, французская экранизация Жака Беккера 1954 года, совместная работа узбекского режиссера Латифа Файзиева и индийского режиссера Умеша Мехри «Приключения Али-Бабы и сорока разбойников» 1984 года. Во всех экранизациях сказки режиссеры в полном объеме воплощают арабский фольклор на всех кинематографических уровнях: от сюжета до визуального и музыкального арабского орнаментального фольклора.

Таким образом, можно предложить следующую классификацию кино с фольклорным компонентом:

- историческое кино с использованием системы фольклорных элементов;
- кино с современным сюжетом с использованием системы фольклорных элементов;
- историческое кино, основанное на традиционном народном сюжете, с использованием обрядового и ритуального фольклора в качестве содержательного источника;
- экранизации эпоса, мифологии и сказочного фольклора.

### **Фильмы Эмира Кустурицы**

Массовый интерес к национальным традиционным культурам, вызванный кинематографом, быстро распространился среди зрителей, и сейчас можно наблюдать новый этап этого процесса. Интерес к неизвестному или малоизвестному за последние годы увеличился. Ярким примером и подтверждением этого тезиса можно считать творчество Эмира Кустурицы, который сделал определенный прорыв в сложившейся системе кинематографических стандартов. На фоне кризисных явлений мирового кинематографа, который сейчас ищет пути выхода на новый качественный уровень, фильмы этого режиссера срезонировали с настоящими потребностями современной культурной среды [Кустурица, 2012].

В фильмах этого режиссера, особенно «Время цыган» («Дом для повешения») 1988 года и «Черная кошка, белый кот» 1998 года, фольклорные элементы не только материальной, но и духовной культуры выразительно играют свою роль в качестве внешнего оформления, народной традиционной символики, являющейся основой развития сюжета, который у Кустурицы часто связан с мистикой именно народных поверий. Оба фильма, которые разделяет десятилетие, сняты в разных жанрах: «Время цыган» – драма с элементами фарса, «Черная кошка, белый кот» – комедия. Однако в них много общего: весь задний план обоих фильмов – это быт жителей сельской местности с обязательным присутствием домашнего поголовья (свиньи, коровы, гуси, индюки, куры, собаки, коты), которое ситуативно переплетается с сюжетом, живность также использована в киносимволике. В фильме «Время цыган» индюк, подаренный бабушкой внуку, становится символом связи между жизнью и смертью (как во многих народных сказаниях, где смерть символизирует начало новой жизни, бесконечный круговорот прошлого, настоящего и будущего в понимании человека, сродненного с природой); после того как индюка убили, главный герой наделяется сверхъестественными способностями. В фильме «Черная кошка, белый кот» кот с кошкой становятся свидетелями на свадьбе главных героев (подобно одушевлению животных в народных сказках).

В иерархии персонажей также прослеживаются общие черты: в обоих фильмах поколение бабушек и дедушек символизирует мудрость и благородство (несмотря на некоторую суетливость и обыденность созданных режиссером образов). В фильме «Время цыган» старшее поколение представлено только бабушкой, в фильме «Черная кошка, белый кот» это уже бабушка и два дедушки. Следует обратить внимание на то, что роль бабушки в обоих фильмах сыграла Любица Аджович, которая превосходно создала образ прозорливой старой цыганки, знающей тайны предков. Встреча дедушек, старинных друзей, цыганских баронов Зарие Дестанова (Забит Мемедов) и Грги Питича (Сабри Сулеймани) – залог счастья главных героев в фильме «Черная кошка, белый кот».

Поколение детей – символ настоящего, жестокой и беспощадной реальной действительности (учитывая время и страну, о которых снимались эти фильмы). Это либо неудачники (игрок Мерджан (Хусния Хасимович), дядя главного героя в фильме «Время цыган», и аферист Матко Дестанов (Байрам Северджан), отец главного героя в фильме «Черная кошка, белый кот»), либо самоуверенные, беспринципные, жадные люди, такие как богатый деревенский мафиозо Дадан Карамболо (Срджан Тодорович) в фильме «Черная кошка, белый кот», который, как и в большинстве народных сказок, в конце становится всеобщим посмешищем.

Младшее поколение внуков – символ будущего, жизни. В фильме «Время цыган» главный герой Перхан (Давор Дуймович) воплощает надежду вырваться из злыдней, преодолевает трудности, но чуть сам не уподобляется окружающим его злым, завистливым и жадным людям. Как и в народных поверьях, он искупает все зло, что сам сотворил, собственной смертью, познав в жизни сторону добра и сторону зла. В фильме «Черная кошка, белый кот»

главные герои – внук Зарие Дестанова Заре Дестанов (Флориан Айдини) и внучка старой цыганки Суйки Ида (Бранка Катич) – тоже проходят испытания на пути к своему счастью.

Как во многих народных сказках и преданиях, в обоих фильмах есть персонажи с врожденными физическими недостатками, но светлыми и чистыми душами. В фильме «Время цыган» это сестра главного героя Данира (Эльвира Сали), которую брат мечтает вылечить в Любляне, в фильме «Черная кошка, белый кот» – сестра-карлица мафиозо Дадана Афродита (Салия Ибрагимова), которую брат хочет женить на внучке цыганского барона Зарие. С этими двумя персонажами связана еще одна общая черта обоих фильмов – дорога, путешествие. В первом случае это дорога за исцелением, во втором случае – дорога к счастью, на которой встречаются судьбы старшего внука цыганского барона Грги (Яшар Дестани) и Афродиты, сбежавшей с собственной свадьбы.

Музыкальное содержание обоих фильмов представляет собой смешение народной музыки и звукового пространства, свойственного времени (массовой музыки). К фильму «Время цыган» саундтрек написал известный сербский композитор Горан Брегович, в содружестве с Эмиром Кустурицей написавший музыку еще к двум фильмам режиссера – «Аризонской мечте» 1993 года и «Подполью» («Андеграунду») 1995 года. В фильме есть цыганская народная песня «Юрьев день», которая используется как песня и как обработанный музыкальный материал.

В создании музыки к фильму «Черная кошка, белый кот» участвовали сербские композиторы Деян Спараволо, Воислав Аралица, композитор и рок-музыкант Нелле Карайлич. В фильме много стилизаций народных сельских и городских песен и танцев. Музыкальное содержание, по сути, является одним из главных персонажей фильма, метко характеризует героев и обстоятельства. Звуковое сопровождение (особенно в «Котах») является визитной карточкой режиссера, который с помощью музыки создает на экране атмосферу балагана, бесконечного праздника и веселья.

Кино Э. Кустурицы – это авторское кино, артхаус, но яркая национальная составляющая, которая проявляется не только в визуализации, но и в типах (генотипах) киногероев, показала, какими путями можно двигаться в поиске новых интересных приемов в кинематографе [Galt, 2006].

## **Отечественный кинематограф и традиционная культура**

В общем, этот путь уже был апробирован в середине XX столетия разными национальными кинематографическими школами [Wittern-Keller, 2008]. Стоит упомянуть фильм Сергея Параджанова по повести Михаила Коцюбинского «Тени забытых предков», который вышел в 1963 году и после демонстрации на нескольких авторитетных кинофестивалях дважды с огромным успехом прошел в мировом прокате [Дзюба, 2008]. Кроме воспроизведения народного быта и обычаев режиссером, который с величайшей осторожностью подошел к

исследованию гуцульской культуры, в этом фильме особый интерес вызывает музыкальное содержание, составленное из фольклорных первоисточников, сопровождающих различные обряды, показанные в «Тенях», а также музыки композитора Мирослава Скорика. По объему авторская киномузыка представляет собой три основных музыкальных темы, которые символизируют события и внутренний мир главных героев – «Детство», «Любовь Ивана и Марички», «Трагедия и смерть Ивана». В аспекте звукового наполнения авторская музыка Скорика уступает народному обрядовому фольклору по количеству, но по качеству достигает смысловой глубины трагических событий, которые разворачиваются в ленте. Кроме того, композитор настолько гибко использовал интонационно-тембровую систему народной музыки в этих трех темах, что мы не можем назвать это стилизациями, ведь в данном случае мы имеем дело с уникальным авторским музыкальным материалом, который, в свою очередь, вобрал в себя интонационную подлинность песенно-танцевального фольклора.

В связи с этим надо упомянуть еще одну работу композитора в фильме Владимира Денисенко «Высокий перевал», снятом в 1981 году. Если Сергей Параджанов поставил перед Мирославом Скориком задачу органично вплести свой авторский музыкальный материал в киноконтекст, то Владимир Денисенко просил композитора договорить музыкой то, что не может сказать средствами кинематографа режиссер из-за постоянного наблюдения и цензуры со стороны государственных органов. Отсюда появилась знаменитая «Мелодия» Мирослава Скорика, которая на первый взгляд не имеет связей с народными источниками и представляет собой стилизацию романтических мелодий, достаточно популярных в кинематографе. Однако в конце фильма композитор соединяет эту мелодию с еще одной темой, которая сначала контрастирует своим откровенно национальным происхождением (особенно в тембровом содержании), так как представляет собой стилизацию трембит, цимбал и других украинских народных инструментов.

Трагические события истории являются неисчерпаемым источником современного искусства, в частности кино. Еще одним знаковым примером, в котором воплощается идея страдания и бессмертия нашего народа, является фильм «Хайтарма» (2013 год) крымско-татарского режиссера Ахтема Сейтаблаева, который также сыграл в нем главную роль. Его можно назвать кинематографическим историческим документом, в котором впервые в истории на экране воспроизведены трагические события принудительного выселения крымских татар в 1944 году, когда репрессивно пытались выкорчевать историческую память, переписать историю и представить ее в выгодном для себя, но искаженном для человечества смысле [Пагіря, 2014, www]. «Хайтарма» Ахтема Сейтаблаева и «Высокий перевал» Владимира Денисенко – режиссерские работы одного порядка, это истории, в которых народы оказываются в неравном противостоянии с государственной репрессивной машиной. В основе фильма лежат идеологическая несовместимость с реальностью и абсурдность карательного режима, ведь главный герой – легендарный летчик, дважды герой Советского Союза Амет-Хан Султан, народ которого был объявлен предателем. На-

звание фильма – название крымскотатарского танца, который в переводе означает «возвращение», – является символическим в контексте прежних событий и событий трагического настоящего. В фильме используются элементы быта, материальной культуры, даже фрагмент ритуального мусульманского обряда погребения (когда человек везет покойника в белой простыне).

Драматургически фильм поделен на две части: до 18 мая 1944 года (утро депортации крымских татар с полуострова) и после (начало насильственной депортации, которая длилась всего несколько дней, что свидетельствует о беспрецедентной жестокости представителей власти, и длинная и кровавая дорога на восток, во время которой погибли десятки тысяч спецпереселенцев). Кульминационный эпизод первой главы фильма – воспроизведение хайтармы с особенностями текущих событий. Он является последним светлым эпизодом фильма, высокой кульминацией и символом прошлого, настоящего и будущего. Звуковое сопровождение к фильму создали композиторы Джемиль Кариков и Сергей Куценко, которые использовали крымскотатарские народно-песенные и народно-танцевальные интонации.

### Заключение

Можно привести еще много примеров использования фольклорного компонента в мировом кинематографе. Фильмы, о которых шла речь, демонстрируют многие грани и возможности претворения народной культуры на экране в формате художественного кино – от типов персонажей до музыкального оформления. При этом стоит подчеркнуть, что жанровое разнообразие в кино и народная традиция дают не просто разнообразные результаты на экране, но и раскрывают разные сущности той или иной традиции.

### Библиография

1. Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004. 623 с.
2. Дзюба М. Сергій Параджанов // Кіно-Театр. 2008. № 4. С. 13-22.
3. Кустурица Э. Где мое место в этой истории? М.: РИПОЛ классик, 2012. 384 с.
4. Лотман Ю.М. Семиотика и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 138 с.
5. Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. 216 с.
6. Пагіря О. Депортація кримських татар у травні 1944 року. URL: <http://territoryterror.org.ua/uk/publications/details/?newsid=405>
7. De Heusch L. The cinema and social science: a survey of ethnographic and sociological films // Visual anthropology. 1988. Vol. 1. No. 2. P. 99-156. doi: 10.1080/08949468.1988.9966467
8. Galt R. The new European cinema: redrawing the map. New York: Columbia University Press, 2006. 296 p.

9. Gómez A. Argentine multiculturalism and the ethnographic shift in documentary cinema: Martín Rejtman's *Copacabana* // *Social identities*. 2013. Vol. 19. No. 3-4. P. 340-355. doi: 10.1080/13504630.2013.774126
10. Mermin E. Being where? Experiencing narratives of ethnographic film // *Visual anthropology review*. 1997. Vol. 13. No. 1. P. 40-51. doi: 10.1525/var.1997.13.1.40
11. Nakamura K. Making sense of sensory ethnography: the sensual and the multisensory // *American anthropologist*. 2013. Vol. 115. No. 1. P. 132-135. doi: 10.1111/j.1548-1433.2012.01544.x
12. Pandian A. Reel time: ethnography and the historical ontology of the cinematic image // *Screen*. 2011. Vol. 52. No. 2. P. 193-214. doi: 10.1093/screen/hjr003
13. Rao S. The globalization of Bollywood: an ethnography of non-elite audiences in India // *The communication review*. 2007. Vol. 10. No. 1. P. 57-76. doi: 10.1080/10714420601168491
14. Raphaëlle M. *Cinema genre*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 248 p.
15. Wittern-Keller L. *Freedom of the screen: legal challenges to state film censorship, 1915-1981*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. 356 p.

## The sensemaking function of folklore in the cinematograph

**Evgeniya A. Moreva**

PhD in Art History,  
Humanities and Education Science Academy,  
V.I. Vernadsky Crimean Federal University,  
298635, 2a Sevastopolskaya st., Yalta, Republic of Crimea, Russian Federation;  
e-mail: ginasea2013@yandex.ru

### Abstract

**Objective.** The article aims to examine structural relationships between synthetic cinema art and traditional culture. **Methodology.** The author uses the structural method of cinema analysis and a comparative approach in order to identify the common features of different objects. **Results.** Traditional folk culture is reflected in different types of professional art. Folklore has always interested film directors and producers as an inexhaustible source of themes and plots. Traditional folk cultures have proven to be able to enter into the new art so deeply that it is sufficient to use one sign, even a hint, in order to get the desired effect. Using the languages of different arts in films makes it possible to accurately determine the meaning of a context-dependent sign without prior explanation or training. This is especially true of the symbols of traditional folk culture, historically endowed with certain

semantics and performing the semantic function at different levels of sensemaking. The author uses the films by E. Kusturica, S. Parajanov, V. Denisenko, A. Seitablaev as examples in order to show how the elements of spiritual and material traditional culture as a connotative lexical system perform the sensemaking function in unravelling of the plot. **Conclusion.** Folklore as an inexhaustible source for professional art should be viewed as a link between history and the present in which man lives and understands the indigenous foundations of his family, people and nation through art.

### For citation

Moreva E.A. (2016) Smysloobrazuyushchaya funktsiya fol'klora v kinematografe [The sensemaking function of folklore in the cinematograph]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 6 (5B), pp. 428-437.

### Keywords

Cinematograph, traditional culture, folklore, folk song, folk tale, folk legend.

### References

1. De Heusch L. (1988) The cinema and social science: a survey of ethnographic and sociological films. *Visual anthropology*, 1 (2), pp. 99-156. doi: 10.1080/08949468.1988.9966467
2. Deleuze G. (1983) *Cinéma, T. 1: L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit; Deleuze G. (1985) *Cinéma, T. 2: L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit. (Russ. ed.: Delez Zh. (2004) *Kino*. Moscow: Ad Marginem Publ.)
3. Dzyuba M. (2008) Sergii Paradzhanov [Sergei Parajanov]. *Kino-Teatr* [Cinema-Theatre], 4, pp. 13-22.
4. Galt R. (2006) *The new European cinema: redrawing the map*. New York: Columbia University Press.
5. Gómez A. (2013) Argentine multiculturalism and the ethnographic shift in documentary cinema: Martín Rejtman's *Copacabana*. *Social identities*, 19 (3-4), pp. 340-355. doi: 10.1080/13504630.2013.774126
6. Kusturica E. (2012) *Gde moe mesto v etoi istorii?* [Where is my place in this history?] Moscow: RIPOL klassik Publ.
7. Lotman Yu.M. (1973) *Semiotika i problemy kinoestetiki* [Semiotics and the problem of cinema aesthetics]. Tallinn: Eesti Raamat Publ.
8. Lotman Yu.M., Tsiv'yan Yu.G. (1994) *Dialog s ekranom* [A dialogue with the screen]. Tallinn: Aleksandra Publ.
9. Mermin E. (1997) Being where? Experiencing narratives of ethnographic film. *Visual anthropology review*, 13 (1), pp. 40-51. doi: 10.1525/var.1997.13.1.40

10. Nakamura K. (2013) Making sense of sensory ethnography: the sensual and the multisensory. *American anthropologist*, 115 (1), pp. 132-135. doi: 10.1111/j.1548-1433.2012.01544.x
11. Pagirya O. (2014) *Deportatsiya krims'kikh tatar u travni 1944 roku* [The deportation of Crimean Tatars in May of 1944]. Available from: <http://territoryterror.org.ua/uk/publications/details/?newsid=405> [Accessed 25/08/16].
12. Pandian A. (2011) Reel time: ethnography and the historical ontology of the cinematic image. *Screen*, 52 (2), pp. 193-214. doi: 10.1093/screen/hjr003
13. Rao S. (2007) The globalization of Bollywood: an ethnography of non-elite audiences in India. *The communication review*, 10 (1), pp. 57-76. doi: 10.1080/10714420601168491
14. Raphaëlle M. (2005) *Cinema genre*. Oxford: Blackwell Publishing.
15. Wittern-Keller L. (2008) *Freedom of the screen: legal challenges to state film censorship, 1915-1981*. Lexington: University Press of Kentucky.