

FILM STUDIES & VISUAL STUDIES | ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-231-6-10

Язык кино и современность: от диалога культур к культуре диалога

Надир Хадметулла оглу Бадалов

Для цитирования

Бадалов Н. Х. Язык кино и современность: от диалога культур к культуре диалога // Телекинет. 2025. N2(31). С. 6-10

Сведения об авторе

Надир Хадметулла оглу Бадалов, киновед, доцент кафедры киноведения и экранного творчества, Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, Баку, Азербайджан

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Аффилиация

Государственный университет культуры и искусств Республики Азербайджан, AZ1065, Республика Азербайджан, Баку, проспект Иншаатчилар 39.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Аннотация

В статье рассматривается роль кинематографа как важнейшего инструмента современной межкультурной коммуникации. Исследование посвящено анализу языка кино и его функций в формировании диалога между культурами. Материалом исследования послужили фильмы международного кинофестиваля «Алтын минбар» 2024 года в Казани, представившего киноработы из Турции, Индии, Ирака, Омана, Египта, Узбекистана, России, Кыргызстана и др. Автор исследует, как современные режиссеры используют метафоры и символизм для создания уникального кинематографического языка, преодолевающего культурные границы. В работе анализируются особенности современного киноповествования, выявляется значимость кино в формировании культурного опыта и передаче ценностей между поколениями, доказывая его важнейшую роль в современной системе межкультурной коммуникации.

Ключевые слова

история кино, теория кино, язык кино, культурный диалог, межкультурная коммуникация

Информация о статье

Статья поступила в редакцию 20.09.2025; одобрена после рецензирования 25.09.2025; принята к публикации 25.09.2025.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Language of Cinema and Modernity: From Dialogue of Cultures to Culture of Dialogue

NADIR H. BADALOV

For citation

Badalov, N. H. Language of Cinema and Modernity: From Dialogue of Cultures to Culture of Dialogue. *Telekinet*, no. 2(31), 2025, p. 6-10

About the Contributor

Nadir Hadmetulla oglu Badalov, film historian, Associate Professor of the Department of Film and Screen Studies, State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, Baku, Azerbaijan

<https://orcid.org/0009-0001-6413-9111>

nbadalov56@gmail.com

Affiliation

State University of Culture and Arts of the Republic of Azerbaijan, 39, Inshaatchilar Avenue, Baku, AZ1065, Republic of Azerbaijan.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

Abstract

This article examines the role of cinema as a crucial tool of modern intercultural communication. The study analyzes the language of cinema and its functions in shaping dialogue between cultures. The study material is based on films from the 2024 Altyn Minbar International Film Festival in Kazan, which presented films from Turkey, India, Iraq, Oman, Egypt, Uzbekistan, Russia, Kyrgyzstan, and other countries. The author explores the use by contemporary directors of metaphors and symbolism to create a unique cinematic language that transcends cultural boundaries. The paper analyzes the characteristics of contemporary film narratives, reveals the importance of cinema in shaping cultural experience and transmitting values among generations, proving its crucial role in the modern system of intercultural communication.

Keywords

history of cinema, film theory, language of cinema, cultural dialogue, intercultural communication

Article information

The article was submitted 20.09.2025; approved after reviewing 25.09.2025; accepted for publication 25.09.2025.

Кино сегодня играет важнейшую роль в поддержке и развитии культурных связей, трансляции ценностей и формировании культурного опыта. Высокий потенциал киноискусства как инструмента осуществления культурного диалога подчеркивался еще в классических работах по кинотеории [Eisenstein; Kracauer; Bazin; Mitry и др.]. В современных условиях диалогические процессы межкультурной коммуникации или внутри локальных культур обычно предполагают взаимодействие не только на государственном уровне или взаимодействия официальных институтов отдельных стран. Принципиально важен обмен идеями, образами, символами, нарративами на уровне народов, наций, который благодаря кино происходит посредством зрительских аудиторий: именно этот культурный диалог столь блестяще ведет кино — режиссеры, впитавшие традиции своих стран и ясно понимающие, как важно автору сказать и как не менее важно зрителю увидеть.

В исследованиях отмечается значение кино в реализации механизмов диалога на различных уровнях, начиная с национальной идентичности [Neal] и ценностей [Dissanayake] до влияния на политический дискурс [Buckland; Williams; Ginsburg] и международные связи в сфере культуры [Hooks; Goodwin; Shohat, Stam].

Не случайно все более частым явлением становится обращение режиссеров к легендарному, сказочному, мифологическому материалу, а в качестве художественных приемов в фильмах иносказания, метафоры, символизм становятся неотъемлемой частью современного мирового кинопроцесса. Настоящая статья изучает особенности языка кино в условиях современной социальной и культурной повестки. Исследовательский кейс (case-study) связан с международным кинофестивалем «Алтын минбар» (2024) в Казани (Россия), где широкая международная панорама фильмов из Турции, Индии, Ирака, Омана, Египта, Узбекистана, России, Кыргызстана и Татарстана вновь подтвердила главную роль кино в качестве эффективного средства культурного диалога и диалога культур.

Название фильма «Баурына Салу», снятого казахским режиссером А. Кучинчирековым (он выступил также и автором сценария), не переведено ни на один язык. Этот термин относится к древнему обычаю в Казахстане, согласно которому при рождении ребенка родители доверяют своего отпрыска бабушке для воспитания и образования. Когда ребенок вырастет под влиянием бабушки и в конечном итоге возвращается в родительский дом по достижении половой зрелости, он часто сталкивается с чувством отчуждения, ощущая себя окруженным незнакомцами в незнакомой среде. Отчуждение порой проявляется как почти непреодолимый барьер между отцом и сыном.

Если бы в конкурсе «Алтын минбар» была номинация на «Лучшую детскую роль», юный актер Е. Ерман, сыгравший главную роль в этом фильме, несомненно, был бы первым кандидатом. В целом казахское кино часто хвалят за достоверную игру актеров. В этой обстановке у каждого своя роль: один человек на кухне готовит ежедневную еду для отдаленных деревень, другой несет лед, чтобы сохранить продукты от порчи в жару, а остальные ухаживают за полями или роют могилы. Актер в роли отца занимается укрощением недавно привезенной дикой лошади для фермы. Погруженные в эти бытовые задачи, исполнители часто, кажется, забывают, что их снимают, — благодаря этому во многих сценах достигается поразительный репортажный эффект. Этот аутентичный стиль эффективно убеждает аудиторию.

Однако, хотя Кучинчиреков демонстрирует значительное мастерство в том, чтобы поддерживать вовлеченность актеров, «Баурына Салу» демонстрирует трудности, возникшие у автора с драматическим материалом. Это понятно, поскольку изображение злости древних народных обычаев представляется преувеличенным и не может быть передано в полной мере. Фильм «Эволюция», снятый узбекским режиссером Ё. Гуйчиевым, разделен на четыре части. Каждая из них соответствует одному из фундаментальных элементов природы и носит подобающее название: «Вода», «Воздух», «Огонь» и «Земля». Повествование начинается с «Огня» и рассказывает об одаренном мальчике. В последние годы Советского Союза он окончил школу с золотой медалью и свободно изъяснялся как на восточных, так и на западных языках. Он добровольно идет воевать в Афганистан, где получает ранения и попадает в плен. Он проходит через горнило конфликта и готовится жениться на дочери лидера моджахедов, спасшего его. Однако этому не суждено сбыться. Ему удастся сбежать со свадебной церемонии, которая заканчивается кровавой трагедией. Впоследствии он бежит в западную страну, где создает бизнес с нуля и наживает значительное состояние. Тем не менее он оказывается втянутым в серию заговоров, в которых каждая попытка покушения на его жизнь невольно приводит к гибели другого человека. В итоге он возвращается на родину — измученный старостью

и лишенный своего богатства.

Эффективность кинематографического произведения, даже при наличии удачных творческих находок, снижается, когда оно перегружено общеизвестными идеями и предсказуемыми решениями. Все это становится интересным и заставляет зрителя размышлять, когда рождается из самого кинематографического материала и обнаруживается в самом фильме.

Термин «политическая благонадежность» (ideological orientation), часто используемый в советской кинокритике, обозначал степень соответствия фильма политике правящей партии. В современную эпоху это понятие было вытеснено французским термином «engagement», который означает режиссуру фильма (или другого творческого продукта).

В алжирском фильме режиссера А. Беркенну «Фурулу», представленном в секции полнометражных художественных фильмов фестиваля, та же терминология сразу бросается в глаза. Сюжет рассказывает о многочисленных трудностях, с которыми столкнулась нация, вышедшая из-под ярма французского колониализма. Фильм подчеркивает, как повсеместное отсутствие образования в отдаленных районах значительно усугубляет трудности, с которыми сталкивается население, часто достигая уровня нетерпимости.

В торжественном финале этого фильма, получившего финансовую поддержку от Министерства образования и культуры Алжира, юный главный герой — мальчик Фурулу — луч надежды для своей семьи, живущей среди величественных гор, — отправляется в город, чтобы продолжить свое образование.

Хотя с точки зрения структуры повествования и общего настроения фильм имеет определенное сходство с «Песней дороги» С. Рея, он, однако, не лишен оригинальности и убедителен. Исследование социальных проблем в сочетании с этнографическими элементами увлекает аудиторию и вызывает чувство удовольствия.

Х. Гольмакани известен в Иране как кинокритик, драматург и автор. Он — основатель и главный редактор киножурнала «Film Emruz». В этом году, отметив свой семидесятый день рождения, он дебютировал в качестве режиссера с фильмом «Газели» — экранизацией своего собственного романа.

Как и написание мемуаров, дневников, книг, создание фильма может быть успешным на любом этапе жизни. В действительности в этот период его карьеры зрители знакомятся с освежающе инновационной перспективой.

Более того, поскольку все чаще укореняется практика, что режиссеры также выступают в роли сценаристов своих собственных фильмов и пишут пьесы для театральных постановок, логично предположить, что в ближайшем будущем экранизации произведений авторов будут восприниматься как естественная эволюция творческого выражения в альтернативных форматах в кино и драматургии.

Название «Газели» также соотносится с термином «газель» в азербайджанском языке. После показа фильма режиссер упомянул жанр газели в восточной литературе, утверждая, что фильм создан в рамках этой стилистической концепции.

Этот девятнадцатиминутный кинематографический опыт, несмотря на отсутствие традиционного сюжета, разворачивается с элементами интриги, которые постоянно подрывают ожидания аудитории. Они показывают, что предположения зрителей о предстоящих событиях в конечном счете ошибочны. На фоне бесконечной гармонии, которая пронизывает мир природы, все проблемы немедленно исчезают, словно они появились лишь в микроскопическом масштабе. Тем не менее то, что остается безупречным, — это сама красота. Можно говорить о вечности лишь на языке красоты.

Молодая женщина, увлеченная резьбой по дереву, оказывается в селении посреди живописной природы. Все обитатели этого места — незнакомцы, прибывающие лишь для того, чтобы исчезнуть так же загадочно, как и появились. В пронзительном финале молодая женщина также исчезает, оставляя аудиторию лицом к лицу с необъятной, захватывающей дух и слегка пугающей безмерностью. Во время встречи с режиссером один из зрителей поинтересовался, оказал ли Тарковский влияние на его кинотворчество. Вероятно, вопрос касался фильма «Солярис». Гольмакани поблагодарил за то, что Тарковского упомянули в контексте его работы, но отметил, что большее вдохновение он черпал из творчества К. Кесльёвского и А. Киаростами. Действительно, отдельные эпизоды перекликаются с «Солярисом», тем не менее это наблюдение никоим образом не умаляет оригинальности и новаторских качеств фильма.

«Сын Иосифа» был создан молодым индийским режиссером Х. Р. Кумаром по собственному сценарию. Сюжет вращается вокруг юного футболиста по имени Дэвид, который пропал без вести. Обеспокоенная мать посылает его отца на поиски, и тот обращается в полицию. Ему сообщают, что тело некоего молодого человека обнаружили в морге в нескольких населенных пунктах отсюда. Не обращая внимания на недавнее обострение этнических противоречий в горах, которое приводит к ежедневным убийствам, отец отправляется в путь. Столкнувшись лицом к лицу со смертью несколько раз, он в конце концов прибывает в морг, где ему предстоит мрачная задача — опознать тело.

Остается ли неизвестным, действительно ли это его сын, поскольку создатели фильма намеренно скрывают развязку от зрителя. Невозможно прочесть ответ на лице отца: актер (непрофессиональный исполнитель — певец и бард Р. Машангва) сумел создать внутреннее напряжение.

Преобладающим в большинстве представленных фильмов является мотив дороги, путешествие по которой традиционно во многих культурах является метафорой жизни. Ключевой вопрос заключается в цели этого путешествия. В татарском фильме «Гора влюбленных» повествование следует за мужчиной средних лет, человеком состоявшимся и уважаемым, который отправляется за своим отцом — человеком, которого никогда не видел, — в дом престарелых в далекий город. Из предыстории становится ясно, что мать главного героя когда-то была страстно влюблена, не вышла замуж повторно после того, как ее возлюбленного призвали на войну. Теперь пожилая женщина одиноко живет в своем полуразрушенном доме, который намечено снести, и все еще ждет возвращения человека, которого любила. Сын приезжает в город, находит своего умирающего отца, и теперь им предстоит столь же долгий путь назад. На протяжении всей поездки мы наблюдаем сложные, напряженные, но чрезвычайно интимные отношения между отцом и сыном.

Режиссер С. Юзеев создал «Гору влюбленных» как экранизацию пьесы, написанной его отцом Э. Юзеевым, известным драматургом из Татарстана. Создавая фильм, режиссер словно призвал дух своего покойного отца, отправившись с ним в путешествие, которое завершилось созданием чрезвычайно личной кинематографической работы. Особенно интересно то, что этот фильм нашел отклик у национальной аудитории.

«Гора влюбленных» продемонстрировал большой интерес зрителей к истории своего региона, что позволило Юзееву воздержаться от погони за поверхностными трендами или подражания европейскому кино. В основе успеха киноленты лежит богатое культурное наследие, локальные культурные традиции, которые в то же время обладают впечатляющей общностью и единством с мировыми культурами — народные песни, молитвы матерей, ответственность сыновей и преданность пожилых отцов.

Крупный шри-ланкийский режиссер П. Витханаге в своем новом фильме «Рай» глубоко исследует социальные проблемы. Двое молодых людей — юноша и девушка — приехали на отдых в регион своей страны, известный райской красотой своей природы. Однако посреди ночи их вещи были украдены: информация из пропавшего ноутбука принципиально важна для бизнеса молодого человека, связанного с правящей элитой страны. Юноша требует от местной полиции найти и вернуть ноутбук в течение дня, угрожая серьезными последствиями в случае неудачи.

Охваченные тревогой из-за этого ультиматума, полицейские начинают преследовать и так живущее в тяжелых условиях местное население. Ситуация трагически обостряется, когда невинный молодой человек становится жертвой жестоких пыток и в конечном итоге умирает от полицейского произвола, что вызывает общественное возмущение. По иронии судьбы, молодой человек, который требовал возврата своего ноутбука, также погибает в последовавшем хаосе. На наших глазах некогда идиллический рай превращается в настоящий ад, раскрывая тревожную истину: именно человечество создает такие адские пейзажи; без людей мир, несомненно, оставался бы раем.

Аналогично фильм «Дом, названный Шахана» бангладешского режиссера Л. Гази поднимает острые социальные вопросы через повествование о молодой женщине Дипе. В семнадцать лет она сбежала с любимым, но вскоре обнаружила, что его жизнь пуста и бездуховна. Разочарованная, она разводится и возвращается домой. Отец прощает ее, борясь со своей болезнью и одиночеством. Вскоре после этого богатый и набожный мужчина сватается к Дипе. Она оказывается скованной узами брака с религиозным мужем, который выдвигает строгие условия. Это приводит к тому, что она разводится с ним спустя месяц и снова возвращается домой.

К ее бедам добавляется еще одна: дом, в котором они живут с отцом, принадлежит ее дяде — традиционалисту, который строже, чем бывший муж. Она вынуждена подчиняться его требованиям, главным образом из-за ухудшающегося здоровья отца. Но когда становится известно, что дом на самом деле назван в честь покойной матери Дипы — Шаханы, — складываются идеальные условия для счастливого финала. Мать героини выбрала смерть как способ избежать гнетущих местных обычаев — словно птица, она улетела из этого дома. В отличие от нее, Дипа выбирает жизнь и клянется себе получить образование в Америке, что символизирует отказ от устаревших традиций в пользу западных либеральных ценностей.

Гази использует традиционный мотив «отцов и детей», Шаханы и Дипы, однако переводит его в пространство метафоры, обращается к проблеме старого и нового, традиционного и современного, где первое отнюдь не всегда достойно сохранения, а второе — порицания. Шахана — о которой говорят, что она была чудесной женщиной, как и предполагает ее имя, — остается призрачной фигурой. Для режиссера нет сомнений в том, что Дипа, как дочь, наследует материнскую силу и стойкость. Молодая женщина предстает как внушительный образ, способный сбросить оковы невежества и традиций, и в конце концов достигает триумфа. Метафоричность истории придает ей универсальность: она обнаруживает параллели с наследием женских персонажей в азербайджанской литературе и кино, таких как Севиль и Алмаз...

Якутское кино за последнее десятилетие завоевало значительное признание, побеждая на многочисленных фестивалях и получая престижные награды. Фестиваль в Казани не стал исключением: жюри присудило Гран-при «Легендам вечных снегов» А. Романова. Фильм наполнен выразительными образами: снег, огонь, юрты, мех, духи и едва уловимый эфирный гул, подчеркивается монотонной музыкой вдалеке — элементы, характерные для якутского кино.

Основанный на рассказе Н. Заболоцкого, написанном в жанре сказки, «Легенды вечных снегов» содержит те же элементы и переплетает две пронзительные легенды. Первая рассказывает о богатом, но пожилом принце, живущем вдали от места действия рассказа, который узнает о прекрасной девушке и посылает гонца с золотом и подарками. Родители, стремясь заполучить богатство, охотно отправляют свою дочь к старому человеку, который хочет избежать смерти в одиночестве. При этом желания девушки вовсе не учитываются. Вторая легенда повествует о потрясающей красоты девушке, чьи родители погибли от морового поветрия. Она выжила, но, несмотря на красоту, ставшую притчей во языцех, осталась в вымершем селении. В отчаянии она строит юрту у дороги и дарит останавливающимся у нее путникам ночь райского блаженства. Каждый раз в надежде, что ее убьют, девушка признается, что больна. Услышав это, молодые люди в панике бегут и умирают где-то в пути. Не выдержав, она кончает с собой. Один из выживших после встречи с ней, тех, кто разделил это небесное путешествие, позднее становится головой свиты, которая везет девушку из первой легенды к старому принцу. Тем не менее дух умершей красавицы жаждет отмщения и спасает невесту, предназначенную для умирающего старика.

Подавляющий объем кинолент неевропейского / неамериканского производства на Казанском фестивале создает особую эстетическую атмосферу. Европа и Америка, безусловно, оставили свой след в кинематографе, но сейчас они, по-видимому, увлечены созданием визуально привлекательных проектов, но сосредоточенных исключительно на художественной форме. Напротив, фильмы, созданные в Азии, — особенно в тех странах, которые испытывают влияние ислама, — словно открывают путь к исследованию неизведанных территорий, где еще таятся скрытые глубины и постоянно происходит поиск новых нарративов.

Список источников

- Buckland W.* The Cinema of Stanley Kubrick. New York: Columbia University Press 2003. 320 p. ISBN978–0231125104.
Neale S. Cinema and Cultural Identity. London: British Film Institute 1989. 192 p. ISBN978–0851702499.
Williams R. Film and Politics. London: Routledge 2006. 208 p. ISBN978–0415365152.
Mitry J. Aesthetics and Psychology of the Cinema. Bloomington: Indiana University Press 1997. 320 p. ISBN978–0253204364.
Eisenstein S. The Film Sense. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich 1942. 320 p. ISBN978–0156312005.
Goodwin C. The Practice of Looking: Visual Analysis. Oxford: Oxford University Press 2011. 288 p. ISBN978–0195314499.

- Hooks B. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge 1996. 224 p. ISBN978–0415919522.
- Kracauer S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press 1997. 320 p. ISBN978–0691031150.
- Bazin A. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press 2005. 336 p. ISBN978–0520243396.
- Ginsburg F. *Screens of Power: Cultural Politics and Cinematic Form*. Urbana: University of Illinois Press 1990. 240 p. ISBN978–0252060499.
- Shohat E., Stam R. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge 2014. 448 p. ISBN978–0415737352.

References

- Buckland, W. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Columbia University Press, 2003. Print.
- Neale, S. *Cinema and Cultural Identity*. London: British Film Institute, 1989. Print.
- Williams, R. *Film and Politics*. London: Routledge, 2006. Print.
- Mitry, J. *Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. Print.
- Eisenstein, S. *The Film Sense*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1942. Print.
- Goodwin, C. *The Practice of Looking: Visual Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 2011. Print.
- Hooks, B. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge, 1996. Print.
- Kracauer, S. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997. Print.
- Bazin, A. *What is Cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005. Print.
- Ginsburg, F. *Screens of Power: Cultural Politics and Cinematic Form*. Urbana: University of Illinois Press, 1990. Print.
- Shohat, E., and R. Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London: Routledge, 2014. Print.