

Государственный институт искусств и культуры Узбекистана
докторант кафедры «Операторского
мастерства и звукорежиссуры»
E-mail: malikov.u@gmail.com

МЕТАФОРЫ В ФИЛЬМАХ РЕЖИССЕРА АЛИ ХАМРАЕВА

Аннотация. В статье анализируется метафорический язык в фильмографии выдающегося режиссёра Али Хамраева. Метафора в его творчестве – не просто художественный приём, а мировоззренческая основа режиссёрского метода. В фильмах А.Хамраева природные стихии (вода, пустыня, огонь, небо), предметы, цвет и звук становятся структурообразующими элементами драматургии, создавая многослойные философские нарративы. Подчёркивается укоренённость метафор Хамраева в узбекской культурной традиции (поэтика Навои, символика традиционного быта) и одновременно их универсальность, позволяющая вести диалог с мировым кинематографом

Ключевые слова: Али Хамраев, метафора, узбекское кино, визуальный язык, цвет, драматургия, национальная идентичность, культурный код, восточная поэтика.

METAPHORS IN THE FILMS OF DIRECTOR ALI KHAMRAEV

Abstract. The article analyzes the metaphorical language in the filmography of director Ali Khamraev. Metaphor in his work is not merely an artistic device but a worldview foundation of the director's method. In A. Khamraev's films, natural elements (water, desert, fire, sky), objects, color, and sound become structure-forming elements of dramaturgy, creating multi-layered philosophical narratives. Special attention is paid to recurring motifs (birds as a symbol of freedom, water as a boundary and purification, desert as a trial), as well as the evolution of the metaphorical system from early to late works. The article emphasizes the rootedness of Khamraev's metaphors in Uzbek cultural tradition

(the poetics of Navoi, the symbolism of traditional life) and their universality, which allows for a dialogue with world cinema.

Keywords: *Ali Khamraev, metaphor, Uzbek cinema, visual language, color, dramaturgy, national identity, cultural code, Eastern poetics.*

В исследованиях природы кинематографической метафоры в зарубежной литературе приводится типология экранных метафор (статичные, динамичные, простые, концептуальные, ориентационные) [1, 35–38-с]. В этой связи вопрос о систематизации основных направлений изучения кинометафоры, как наиболее актуальных и перспективных, состоявшихся в уже проведенных исследованиях, представляется целесообразным [2, 334-с].

Учеными-семиотиками неоднократно предпринимались попытки раскрыть механизм создания и восприятия (кодирования и декодирования) метафор. Например, Р.Якобсон проводил аналогию механизма создания словесных метафор с явлениями, наблюдаемыми у людей при расстройстве речи (афазии), в частности, в результате возникающей при этом дискретности мышления, нарушении связи между близкими понятиями и, наоборот, неожиданной ассоциативной связи между категориально далекими друг от друга объектами [3, 110–132-с]. Анализ фильмографии А.Хамраева с точки зрения метафоричности, позволяет утверждать, что метафора в его творчестве представляет собой не просто художественный приём, а целостное мировоззрение, фундаментальную основу режиссёрского метода, способ видения и организации реальности. Его фильмы образуют сложную, многослойную систему метафор, через которую раскрываются ключевые темы: любовь, свобода, судьба, внутренний конфликт человека и его связь с национальной идентичностью. Метафоричность является стержнем его режиссёрского стиля, и в отличие от многих других кинематографистов, использующих метафору эпизодически, А.Хамраев превращает природные стихии и бытовые детали в мощные метафоры, создавая философски

глубокие и эмоционально насыщенные многослойные повествования, где метафора становится не просто выразительным средством, а структурообразующим принципом драматургии.

К трактовке механизма воздействия кинометафоры определенное отношение имеет используемый Р. Бартом принцип анализа фотографического изображения, в основе которого лежит соотношение понятий *studium* и *punctum* [4, 464-с]. Экранная метафорика вольно или невольно опирается на культурный опыт, то есть на хранящуюся в долговременной памяти зрителя информацию (языковой запас, знание истории, религии, литературы, искусства) [5, 202–251-р].

Визуальный язык А.Хамраева, основанный на метафорах и символах, остаётся понятным и актуальным для зрителя даже спустя десятилетия, а сами метафоры в его фильмах выполняют функцию культурного кода, отражающего менталитет и исторический путь узбекского народа. Материал статьи выделяет ряд сквозных природных образов, которые в фильмографии режиссёра обретают устойчивое метафорическое значение, формируя многослойные образы, где каждый элемент несёт не только изобразительную, но и смысловую нагрузку. Центральное место среди них занимают птицы, которые в таких фильмах, как «Человек уходит за птицами» и «Белые, белые аисты», символизируют свободу и стремление к независимости, духовный поиск и недостижимый идеал, а также чистоту и надежду. Герои Хамраева, наблюдая за полётом птиц, видят в нём отражение собственного желания вырваться за пределы социальных и культурных ограничений, однако этот полёт часто остаётся для них недостижимым, что создаёт трагическое напряжение между стремлением и его реализацией. В «Белых, белых аистах» белый аист становится метафорой чистоты чувств и надежды на лучшее будущее, противопоставленной жёсткости социальных структур, тогда как в «Человеке уходит за птицами» полёт птиц выступает метафорой стремления к высшим целям, которое, несмотря на все усилия героя, остаётся

нереализованным. Особого внимания заслуживает то, как А.Хамраев выстраивает драматургию своих фильмов на основе метафоры, используя её не как декоративный элемент, а как структурообразующий принцип. В «Белых, белых аистах» центральный конфликт между традицией и современностью, личным чувством и общественным долгом раскрывается не столько через прямые диалоги, сколько через метафорическое противопоставление образов аистов, символизирующих свободу и чистоту, и традиционных социальных структур, воплощённых в замкнутом пространстве дома и махалли. Аисты и дом вступают в визуальный и смысловой конфликт, который и составляет основную драматургическую пружину фильма. В «Человеке уходит за птицами» путь главного героя Фарруха – это не просто географическое путешествие, а развёрнутая метафора духовного поиска и внутренней трансформации, где каждый этап его движения в пространстве, от деревни к пустыне, от пустыни к горам, соответствует определённому этапу осознания себя и своего места в мире. Режиссёр не объясняет словами, что происходит с героем, он показывает это через изменение ландшафта, который становится визуальной метафорой внутреннего состояния, превращая внешнее пространство в проекцию души.

В «Триптихе» основная кино аллегория засохшей травы, появляющаяся на 29-й минуте фильма, является ключом к пониманию всего повествования, и режиссёр использует этот образ не как единичный акцент, а как лейтмотив, возвращаясь к нему в разных вариациях. Визуальный ряд, включающий увядающие растения, пустые поля и остановившееся время, создаёт метафорическое пространство, где прошлое, настоящее и будущее сжимаются в одну точку неразрешимого сожаления, а произнесённая героиней с горечью фраза «Ты многое в молодости мне обещал», звучащая в пустоте, воспринимается как олицетворение ключевой мысли фильма, воплощающей неисполненные надежды и невозполнимую утрату. В «Телохранителе» метафора достигает философской глубины, сопоставимой с

работами Тарковского, и здесь река становится визуальным иносказанием границы между жизнью и смертью, переход между берегами – метафорой экзистенциального выбора, который невозможно совершить окончательно, а пустота пространства – метафорой свободы, пугающей своей безграничностью и требующей от человека самостоятельного выбора и ответственности. Цветовая палитра в фильмах А.Хамраева выступает как самостоятельная метафорическая система, где цвет не просто создаёт настроение, но становится носителем смысла. Белый цвет в «Белых, белых аистах» – это метафора чистоты, невинности, идеала, но этот белый цвет не статичен: он вступает в конфликт с окружающей реальностью, подчёркивая недостижимость идеала в мире социальных условностей, где белое оперение аистов контрастирует с пыльными дорогами, тёмными интерьерами домов и серыми одеждами старших поколений. Красный цвет появляется в моменты эмоциональной напряжённости, опасности или кульминации, становясь метафорой страсти, борьбы, жертвы, и А.Хамраев использует его дозированно, но всегда в ключевых точках нарратива, где герои вынуждены принимать судьбоносные решения, подчёркивая драматизм ситуации и указывая на важные перемены в жизни персонажей.

Метафорический язык А.Хамраева эволюционирует на протяжении его творческого пути, отражая изменения в общественном сознании и личную художественную эволюцию режиссёра. Ранние фильмы 1960-х годов, такие как «Где же ты, моя Зульфия?» и «Белые, белые аисты», демонстрируют формирование основного метафорического словаря, где ключевые образы уже присутствуют, но метафоры носят более прямой, узнаваемый характер, скорее подчёркивая и усиливая эмоциональный посыл, чем создавая самостоятельную философскую плоскость. В 1970-е годы, включающие «Седьмую пулю», «Человека, который ухаживает за птицами», «Телохранителя» и «Триптих», наступает расцвет и усложнение метафорической системы: метафоры приобретают многослойность и философскую глубину, становятся

менее локальными и более универсальными, сохраняя при этом культурную укоренённость. В 1980-е годы, в таких фильмах, как «Жаркое лето в Кабуле» и «Невеста из Вуадиля», метафоры начинают работать в более конкретном социальном и историческом контексте, где традиционные устои изображаются не просто как фон, а как живая, действующая сила, вступающая в метафорическое противостояние с внутренним миром героини, а замкнутое пространство дома и традиционная одежда становятся визуальными знаками принадлежности к укладу, ограничивающему личную свободу. Постсоветский фильм «Бо, Ба, Бу» 2000 года знаменует новый этап, где пустые города, заброшенные места и ненадёжные отношения становятся визуальной метафорой морального и интеллектуального вакуума, в котором оказывается человек, лишённый прежних идеологических ориентиров, а метафорический язык становится более аскетичным, но при этом не менее выразительным.

Важнейшей особенностью метафорического метода А.Хамраева является его глубокая приверженность к национальной культурной традиции и способность синтезировать локальные культурные коды с универсальной философской проблематикой. Метафоры режиссёра не являются абстрактными или заимствованными из общеевропейского символического словаря – они вырастают из культурного кода узбекского народа, где традиционная архитектура, одежда, музыка и природные ландшафты Средней Азии становятся не просто фоном или этнографическим элементом, а носителями глубокого символического значения. Стены старого города в его фильмах символизируют незыблемость традиций, узкие улочки – ограниченность выбора, открытые внутренние дворы – пространство семейной близости и одновременно подчинённость общему взгляду. Традиционная одежда, особенно в «Невесте из Вуадиля», выступает метафорой социальной роли, навязанной героине, где покрывало и платье становятся знаками принадлежности к традиционному укладу, границами,

которые героиня может попытаться преодолеть или, напротив, принять как часть своей идентичности. Использование традиционной узбекской музыки – это не просто создание аутентичной атмосферы, но метафора культурной памяти, связи поколений, непрерывности традиции, которая звучит в фильме даже тогда, когда герои находятся в конфликте с этой традицией. А.Хамраев наследует традицию восточной поэтики, восходящую к Рудаки, Низами и Алишеру Навои, где внешнее повествование неизбежно отсылает к внутреннему, философскому смыслу, и переносит эту традицию на язык кино, создавая многослойные образы, где птицы становятся метафорой душ, стремящихся к высшему предназначению, вода – символом мудрости и очищения, а пустыня – пространством откровения, где человек остаётся наедине с собой и с истиной. Метафоричность у А.Хамраева строится также на сложных оппозициях и взаимодействиях образов, создающих драматургическое напряжение. Вертикаль и горизонталь, где вертикаль неба и полёта птиц символизирует духовное устремление, а горизонталь земли и пустыни – земное существование и ограниченность, создают экзистенциальное напряжение, в котором герои находятся между двумя измерениями, не имея возможности окончательно выбрать одно из них. Дом и дорога образуют другую важную оппозицию: дом – метафора стабильности, традиции, принадлежности, но также и ограничения; дорога – метафора свободы, поиска, изменения, но также и утраты корней. В «Белых, белых аистах» герои не могут покинуть дом, чтобы быть вместе; в «Человеке уходит за птицами» герой покидает дом, но не находит окончательной свободы, оставаясь между этими двумя полюсами. Свет и тень, используемые А.Хамраевым с мастерством, заимствованным из западного кино, приобретают самостоятельное метафорическое значение: свет ассоциируется с истиной, откровением, надеждой; тень – с сомнением, страхом, скрытыми сторонами души, а в сценах внутреннего конфликта режиссёр создаёт сложные светотеневые рисунки, где герой буквально находится между светом

и тьмой. Особое место в метафорической системе А.Хамраева занимает образ времени и памяти. Время в его фильмах не просто течёт – оно разрушает, уносит, превращает живое в мёртвое. Режиссёр использует повторы: одни и те же места, одни и те же ракурсы снимаются в разное режимы, показывая, как время меняет пространство и людей, создавая иносказание времени как истребляющей силы, которая придаёт его работам глубокое трагическое звучание. Вода в его фильмах не только символизирует очищение и перемены, но и выступает метафорой течения жизни, где реки, дождь и арыки становятся визуальными образами неостановимого движения, которое уносит прошлое, но одновременно несёт в себе память о нём. В поздних работах, таких как «Бо, Ба, Бу», пространство пустых городов и заброшенных мест становится метафорой утраченной памяти, разрыва между прошлым и настоящим, где герои бродят по этим пространствам, пытаясь восстановить связь времён, но сталкиваются с невозможностью вернуть утраченное.

Влияние западного кино на работы А.Хамраева, проявляется в интерпации западных визуальных и фабульных приёмов, которые режиссёр адаптирует к своему национальному культурному контексту. Он заимствует сложные композиционные приёмы, нестандартные нарративные структуры, нелинейное повествование и перекрёстные сюжетные линии, используя их для создания более сложных и интригующих историй, где символизм и темы раскрываются через неоднозначные сюжетные ходы и перемещения во времени. Однако этот западный символизм и художественные приёмы не вытесняют традиционные элементы, а обогащают их, создавая уникальный художественный язык, который отражает как глобальные тенденции, так и локальные культурные реалии. А.Хамраев успешно синтезирует западный символизм с традиционными элементами своей национальной культуры, в сочетании с национальными символами и культурными традициями, что позволяет ему достичь более широкого зрительского круга и создать универсальные образы и темы, которые могут быть поняты и оценены

зрителями из разных стран, сохраняя при этом уникальность и локальное значение его фильмов. Фильмография А.Хамраева представляет собой уникальное художественное явление в истории кино, где метафора становится не просто приёмом, а способом его повествования, позволяющим говорить о самом важном – о любви, о судьбе, о свободе, о времени, о человеке и его месте в мире – на языке, который не нуждается в переводе, потому что обращён к тому, что есть в каждом человеке независимо от культуры, времени и места. Метафора для А.Хамраева – это кинематографический прием, метод диалога с со зрителем, способ преодоления границ между прошлым и настоящим, между Востоком и Западом, между индивидуальным и универсальным, между видимым и невидимым. Это делает его фильмы актуальными и значимыми для зрителей разных поколений и культур, сохраняя свою художественную ценность и глубину спустя десятилетия после их создания.

Использованная литература

1. Познин В. Особенности создания и восприятия кинометафоры. – Вестник ВГИК. – 2017. – №4(34). – С. 35–38.
2. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино // Кристиан Метц; пер. с фр. Д.Калугина, Н.Мовшиной; изд. 2-е. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 334 с.
3. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. Сб. – Москва: Прогресс, 1990. – С. 110–132.
4. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – Москва: РИК Культура (Ad Marginem), 1993. – 464 с.
5. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. In A.Ortony (Ed.) // Metaphor and Thought (second edition) Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.