

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
УЗБЕКИСТАНА

на правах рукописи

ЗАКИРОВ ШОХРУХ ФУРКАТОВИЧ

УЗБЕКСКОЕ ПОЭТИЧЕСКОЕ КИНО

*(на примере работ операторов Д.Демуцкого, М.Краснянского,
Д.Фатхуллина, Ю.Клименко, А.Антипенко)*

ДИССЕРТАЦИЯ

Для получения научной степени
магистра по специальности

5A211401 – “Кино-телеоператорство”

Научная работа рассмотрено и
рекомендована к защите:

Заведующий кафедры
“Кинотелеоператорского
мастерства и звукорежиссуры”:
_____ И.М.Меликузиев
“ ____ ” _____ 2012 г.

Научный руководитель:
Заслуженный деятель искусств
Узбекистана, Лауреат
Государственной премии
_____ Х.Х.Файзиев
“ ____ ” _____ 2012 г.

ТАШКЕНТ – 2012 г.

СОДЕРЖАНИЕ:

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ:

1. Введение..... 3-стр.

II. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ:

ГЛАВА I.

Возникновение кинематографа и её выразительных средств.

1. Рождение киноискусства и возникновение выразительных средств кино7-стр.
2. Работа оператора над изобразительным решением фильма12-стр.
3. Возникновение «поэтического» стиля в кинематографе.....20-стр.

ГЛАВА II.

Узбекское поэтическое кино: вчера и сегодня.

1. Узбекское поэтическое кино 60-80-х36-стр.
2. Художественно-изобразительное решение в современных узбекских фильмах.....55-стр.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....64-стр.

Список использованной литературы.....68-стр.

Приложения:69-стр.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДИССЕРТАЦИИ

Введение

Человек с древних времён любил искусство и проявлял к нему особый

интерес. Потому что, только с помощью искусства, он смог выразить свои чувства, свою радость и скорбь, свою ненависть и любовь и именно в искусстве видел воплощение своей мечты. Он любил искусство, и эта любовь вдохновляла его стремиться к совершенству, жить и выжить, творить, преодолеть все трудности жизни, эпох несмотря ни на что и верить в светлое будущее.

В условиях независимого Узбекистана закономерно возрос интерес к общечеловеческим ценностям, основанным на высоких гуманистических и духовно-нравственных идеалах. Ибо именно духовность, являясь объединяющим началом, «...роднит людей разных народов и стран, обоюдным уважением сближает их судьбы»¹. Она играет важную роль в формировании «художественной картины мира», где каждая отдельно взятая национальная культура осмысливается как неотъемлемое её звено.

В системе мирового кино, которое «...опирается на идеи мира, единства, дружбы и братства, а также содействует культурному и духовному сближению различных государств»², достойное место занимает художественное кино Узбекистана. Лучшие произведения узбекских кинематографистов, обогащая палитру поисков самобытной тематикой, яркими коллизиями и характерами, успешно демонстрируются на экранах многих стран.

После независимости нашей родины со стороны руководства страны к киноискусству обращено огромное внимание и приняты много решений о развитии и создании, формировании национального киноискусства. Указ Президента И.Каримова «О развитии и реформировании национального кинематографа»³, который вышел 16 марта 2004 года, и Постановления Кабинета Министров Республики о кино, которые охватывают все стороны развития национального кинематографа, были доказательством того, что искусство кино в Узбекистане является самым популярным и любимым

¹ Каримов И. А. «Узбекистан: национальная независимость, экономика, политика, идеология». Ташкент, 1993. стр. – 76.

² Каримов И. А. Поздравления участников ТМКФ. Спутник кинофестиваля, №2, Ташкент – 1997

³ “Народное слово”, газета. 17.03.2004 г. 1-стр.

искусством и неотъемлемым средством в воспитании духовно развитого молодежи, любящего свою родину поколения.

В этом процессе особое внимание обращается на воспитание талантливых молодых кинематографистов, осуществление их творческие потенциалы в этой области искусства. Формировать настоящую национальную узбекскую киношколу, с помощью повышения качественные показатели наших современных кинопроизведений, и этим вернуть славу узбекских кинофильмов, как это было в 60-70-х годах прошлого века. Вот главные задачи, предстоящие перед современными кинематографистами – перед нами. Потому что, как сказал президент И.Каримов, ничего не сможет страну сделать знаменитым, кроме искусства и спорта.

Актуальность темы. Искусство кино, в течении своей долгой исторической пути формирования, который длился свыше ста лет, подвергся многим изменениям и обновлениям и приобрел вид современного киноискусства. За это время в разных этапах его формирования, очень многие авторы снимали фильмы в разных жанрах, создали свои стили и методы самовыражения, воспользовались разными выразительными средствами экранного искусства. И не всегда им было легко, и просто создавать фильмы, воспевающие свободу, о любви, о дружбе и о других общечеловеческих ценностях.

Сегодня молодым, людям созданы все возможности создавать произведение искусства высокого содержания. Один тот факт, что за один год снимается более 100 игровых фильмов, говорит о росте интереса молодых кинематографистов к этому виду искусства. Но, с другой стороны, чтобы снимать эти фильмы, необходимы талантливые и высококвалифицированные сценаристы, режиссёры, операторы, художники и другие творческие специалисты, имеющие знания и профессиональной подготовки, опыта и конечно, своё видение, и точку зрения окружающему миру и происходящим событиям. Потому что, без профессиональных и талантливых специалистов невозможно даже и ни думать о качестве и художественности снятых фильмов.

Очень важно при создании фильма понять, о возможностях

выразительных средствах кинематографа, о конкретной стилистике фильма, режиссерской трактовке литературного материала или оригинального киносценария. Авторы фильмов, которые сегодня выходят на экраны страны, иногда даже и не подумают об особенностях и важности тех или иных выразительных средств и их психологических, ассоциативных воздействиях на зрителя. А некоторые вообще не имеют определенных понятий и представлений об этих выразительных средствах.

Поэтому, если мы и в кинематографе стремимся к мировым стандартам, то необходимо следить за общепринятыми понятиями. В этой магистерской научно-творческой работе будем отметить те моменты выразительных средств, поэтического толкования драматургического материала в искусстве кино.

Цель и задачи. Целью данной диссертационной работы является исследование влияние поэтического стиля возникшего в узбекском кино, в том числе в творчестве кинооператоров национального кино 60-70-х XX века на развитие современных фильмов и на творчество современных кинооператоров и режиссёров.

Кроме этого, оценить кинопроцесс нашей Республики с призм выразительных средств, стиля, художественно-изобразительного решения фильма, операторской работы.

Степень изученности данной темы. К сожалению, в исследовательской литературе пока что нет трудов, детально рассматривающих элементы операторского мастерства в фильмах, снятых в период 60, 70-х годах XX века и влияние традиций и творческих поисков кинематографа периода «узбекского неореализма» на сегодняшний кинопроцесс и на экранное искусство в целом. Задачей данной работы является восполнить в какой-то мере этот пробел.

О поэтическом кино и о поэтическом стиле в кинематографе вели исследования не много ученых. В этих научных диссертационных работах исследовалось итальянский неореализм в кино, поэтический реализм, возникновение поэтического стиля в российском кинематографе и другие проблемы кино. А работа, посвященная к узбекскому поэтическому кино и на

примере опереженных фильмов и конкретных операторов, является новой работой в данной области искусствоведения. Киноискусство имеет очень широкий спектр выразительных средств, стилей и методов на сегодняшний день. Но спустя 100 лет и сегодня, в развитие кинематографа проблемы выразительности кадров и особенно, операторское искусство и его роль в создании художественного фильма, атмосферу, эпоху, драматургического образа на экране, стоит актуальной проблемой.

Сегодня можно привести много примеров о работах, в которых написано об истории и теории поэтического стиля в кинематографе. Но, в перспективе развития узбекского кино эта тема мало изучено. Особенно, на примере фильмов талантливых кинооператоров, как Д.Демуцкий, Д.Фатхуллин, Г.Тутунов, А.Антипенко, Ю.Клименко, вообще отсутствует обсуждения о поэтическом изобразительном решении фильма. Также в газетах и журналах, кино передачах на ТВ об этом говорят очень мало или не говорится вообще.

Объект и предмет темы. Объектом данной работы стал, прежде всего, фильмы, снятые в эпохе своеобразного «новой волны» в узбекском кино, а также сравнение классических фильмов «поэтического периода» и современной кинопродукций. Данная научная работа может служить своеобразной настольной книгой в художественно-изобразительном решении художественного фильма для студентов и начинающих операторов и кинолюбителей, или же учебным пособием для студентов ВУЗов готовящих специалистов по направлению кинооператорство.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, фильмографии и библиографии. Материал излагается в хронологической последовательности, отвечающим цели и задачам исследования.

ГЛАВА I.

Возникновение кинематографа и её выразительных средств.

1.1. Рождение киноискусства и возникновение

выразительных средств кино.

В закате XIX века, точнее, 28 декабря 1895 года появился новый вид искусства – кино, объединивший самые выразительные элементы других искусств, как новое синтезное искусство. Ещё на заре становления узбекского художественного кино в 1927 г. Фитрат в своей статье «Санъатнинг манбаи (келиб чиқиши)» писал, что «кино, как и театр, вышло так сказать, из шести прекрасных искусств: танца, музыки, литературы, живописи, скульптуры и архитектуры. Или иначе можно сказать: кино – плодотворный плод шести древних прекрасных искусств»⁴.

Французские предприниматели братья Огюст и Луи Люмьер впервые в истории запатентовали кинокамеру. Именно начиная с этого дня: вся история человечества, его духовный мир подвергся немыслимым изменениям. “движущаяся ижображение”, т.е. кинематограф (греч. *cinema* – движение, *grafo* – пишу, рисую) развивался на высоких темпах и распространился по всему миру, оставая людей в изумлении.⁵

Появилась профессия кинооператора. Оператор был в те времена самым главным лицом в кинематографии. Он знал «секреты» производства, умел обращаться с киноаппаратом, и остальные с почтительным удивлением следили за его манипуляциями. Кинооператор стал один из основных творческих работников кино, специалистом, владеющий искусством съемки фильма. Он стал художником своеобразного кинематографического порядка и его творчество является как бы цементом, связующим в процессе синтезирования все другие виды искусства, вступающие в сложную взаимосвязь при реализации произведения киноискусства.

Изобразительно задача первых «кинематографических картин», снятых, как правило, с одной точки зрения, сводилась к примитивному показу «живых фотографий», неизменно поражавших зрителей

⁴ «Узбекистан адабиёти ва санъати» 1998г., 23 октября № 43. Статья Х.Болтобоева «Фитрат и теория искусства».

⁵ Хусанов Ш.Т. «Создание выразительных кадров с помощью компьютерной графики и спецэффектов», магистерская диссертация, Введение, стр. 7.

возникновением на экране невиданного эффекта движения (фотографий). В изобразительном решении этих кадров-картин привычно соблюдались приемы построения обычных фотографических снимков. На первых порах не только зрители, но и сами кинооператоры, и другие деятели кино, рассматривали «Синематограф» отнюдь не как новый, еще не разгаданных возможностей вид искусства, а лишь как некую новую форму фотографии, отличающуюся от обычной лишь благоприобретенной способностью воспроизводить движение.⁶

Становление кинематографа шло быстрыми темпами одновременно и неразрывно в двух направлениях - как коммуникационная (кинематограф) и как художественная (киноискусство) системы. Если художественные языки различных искусств развивались и созревали на базовых концепциях, по определению лингвистов, естественного языка (литература - писание, театр — слово, жест, музыка — звук, живопись — цвет, рисунок), то кинематограф заполнил пустующее пространство между театром и фотографией, вобрав и интегрировав в себя сложившиеся знаковые системы всех выше названных искусств. Кинематограф открыл и продолжает открывать все новые грани у старых искусств, утверждая тем самым новую систему связи между ними.⁷

В кинематографе появился импрессионизм, из картины в картину, открывались новые возможности камеры. Процесс признания кинематографа в качестве нового вида искусства требовал времени для становления и накопления практической и теоретической базы, иными словами убедительной аргументации, так как оппонентов у молодого кинематографа было предостаточно. Поначалу за ним прочно закрепилось определение - «движущаяся фотография», технический трюк, с незначительной вариативностью, затем его определяли как аттракцион циркового типа, зрелище и развлечение для толпы. Движущаяся фотография или запечатленный театр – эти распространенные определения раннего

⁶ А.Исмоилов. «Кинотелеоператорское мастерство», учебник. Глава 1. стр-19.

⁷ Ждан В. Н. Кино и условность. - М.: Искусство, 1971. С. 102.

кинематографа на стадии его становления ориентировали пути развития в двух направлениях - кино документальное и кино игровое.

Кино, как синтетический вид искусства, использует изобразительно-выразительные средства как: кинематографические планы, переходы между планами, кадрами и эпизодами, точки зрения кинокамеры и ее движения. Выразительные функции в фильме выполняют также организация времени, пространства и монтаж. И, одновременно, оно использует выразительные средства других искусств, как, например, колорит и композицию, но на новой основе и в новом качестве, если сравнивать, например, с живописью или графикой. За время своего существования искусство кинематографии создало и собственные, достаточно обширные выразительные средства. Их характер определился главным образом особенностями восприятия человеком окружающего мира. Некоторые же из выразительных средств кино является следствием особых возможностей, предоставляемых кинематографической техникой и оптикой киносъёмочной камеры.

Эти средства и приемы, складывающиеся в четкую систему правил, имеют конкретное назначение, определенные случаи применения и воздействие на зрителя, ими нужно умело пользоваться.

Но фильм не является суммой выразительных средств, почерпнутых из смежных искусств, а их синтез. Каждое выразительное средство того или иного искусства вступает во взаимодействие друг с другом, строго следуя специфике кино.

Смежные искусства оказали своё влияние не только на игровое кино, но и на документальное, научно-популярное, анимационное. В документальном кино, кроме того, своё воздействие оказала пресса, журналистика. Очерк, например, в газете «родил» очерк в документальном кино, очерк о человеке - жанр кинопортрета о нём и т.д.

Постигая опыт традиционных искусств, обогащаясь ими, вырабатывая на синтезе их выразительных средств, свои собственные, кино очень быстро стало настоящим искусством.

Как и в каждом искусстве, в кино тоже сам творческий процесс содержит элементы импровизации. Может "случиться, что в процессе съемок неожиданно возникает лучший вариант решения данного эпизода, придающий ему благодаря оригинальности особый блеск. Отказаться от такой мысли только ради рабского следования готовому сценарию было бы с художественной точки зрения ошибкой. Многие выдающиеся режиссеры лучшие эпизоды своих фильмов создали благодаря таким импульсивным импровизациям. А некоторые, пользуясь высоким профессиональным мастерством и тонкой интуицией, ставили этим способом целые фильмы или их отдельные фрагменты. Однако это относится к исключениям.

Во многих местах мира, например в США, много режиссёров уже снимали свои фильмы. Но еще не было создано кинокартины, в которой, во-первых, была бы композиционно выстроенная и рассказанная с начала и до конца история, а во-вторых, эта история была бы рассказана языком не театра, а кинематографа, его собственных выразительных средств.

У «молодого» искусства еще не было собственного языка, он только формировался. Постепенно появляется ряд талантливых режиссеров и актеров. Д.У.Гриффит, Т.Инс, М.Сеннет, С.Эйзенштейн, В.Мейрхольд, Ч.Чаплин и другие талантливые режиссёры внесли большой вклад в развитие выразительных средств кино, вели поиски в области драматургии, актерского творчества, режиссерского и операторского искусства, нашли свой язык в кино. Кинооператоры мировой известности, выдающиеся русские операторы А.А.Левицкий, Е.И.Славинский, Н.Ф.Козловский, А.Д.Дигмелов, А.Булла, Б.Ю.Завелёв, А.Л.Дигмелов, Г.Б.Гибер, А.Г.Лемберг, М.М.Владимирский, Л.П.Форестье, французские операторы Г.Герен, Л.А.Бюрель, П.Паргуэл, В.Морен, американцы Б.Битцер, Л.Ж.Огаст, Б.Рейнольдс, немецкие операторы Г.Зебер, К.Фройнд, К.Хорман и другие, придумали новые выразительные средства, методы съёмки отличающихся от других видов искусства, и активно использовали их в своих фильмах и постепенно совершенствовали эти методы выражения.

Гриффит первым использовал психологически мотивированный крупный план, ввел его в монтажный контекст в фильме «Много лет спустя»

(«After Many Years», также «Энох Арденн», 1908), что породило множество кинематографических приемов, а это, в свою очередь, привело к созданию более сложных элементов киноязыка⁸. Он разработал приемы монтажа, ставшего важнейшим средством организации материала, довел до высокого развития искусство детали, характеризующей персонаж и обстановку действия⁹.

Камера сдвинулась с места. Зритель как бы приближался к лицу актера, рассматривал тончайшие нюансы его выражения, заглядывал в глубину его глаз. Больше не надо было играть из расчета лишь общего плана, требовавшего преувеличения жеста. Аппарат в нужный момент приближался к исполнителю. Актерская игра становилась более мягкой и естественной.

Сдвинувшаяся с места камера не всегда оставалась на своей «нормальной» высоте. Иногда она опускалась ниже, иногда поднималась над своей бывшей «нормой». Это давало новую выразительность изображению, усиливало художественный эффект, влияло на передачу смысла происходящего.

Очень много философов и режиссёров исследовали эти новые выразительные средства и помогли кинематографистам найти ещё новые средства самовыражения. Поэтому, кино имел в разные времена разный облик. В разные времена творцы придумали разные стили. И эти стили появились как смесь новых и классических приёмов и методов, придуманных в это время и из смеси новых методов и ставших модными классическими стилями которые придумали отцы мирового кино.

Каждое новое поколение старался сделать новость в киноискусстве, и старались найти оригинальный язык самовыражения и придумали новые методы съёмок, новые выразительные средства и стили.

За столетнюю с лишним историю существования кинематографа время от времени в нем возникали течения, которые становились на какой-то период эстетической доминантой, в той или иной мере влияющей если не на

⁸ Гриффит википедиа.

⁹ Исмаилов А.И. Кинотелеоператорское мастерство. Глава 1. стр-27.

мировой то на европейский процесс: французский авангард, немецкий экспрессионизм, итальянский неореализм, «новая волна», «Догма-95» и т.п. Поэтому, анализируя становление и развитие кинематографа поэтапно, особое внимание следует уделять творчеству тех режиссеров и тех фильмов, которые шли в авангарде этого вида искусства и направляли процесс векторного развития, определяя и устанавливая эстетические нормы и критерии. При этом важно иметь в виду, что кинематограф как вид искусства не только основывался на создании художественно выразительных средств, не имеющих аналога в истории искусств, но и подразумевал появление нового типа массового зрителя, способного воспринимать и адекватно реагировать на происходящее, на экране.

1.2. Работа оператора над изобразительным решением фильма

Кино — искусство зрелищное, пластическое, и изображение является одним из главнейших компонентов в воплощении идейно-художественных задач. Специфика этого вида искусства предполагает особое значение профессии кинооператора, роль которого в процессе работы над фильмом трудно переоценить. Сценарий находит своё воплощение в зримых образах не только в творчестве режиссера, художника, актёров, но и оператора. Оператор непременно участвует в подготовке режиссёра к съёмке фильма.

Он вместе с ним и художником выбирает натуру, обсуждает декорации, эскизы с позиции, конечно, своего искусства, своего участия в фильме. Оператор, как и все ведущие работники кино, должен обладать широкой эрудицией, знанием всех тонкостей своей профессии, знанием работы всей съёмочной группы. Особенно это касается работы режиссёра и художника.

Художник первым ищет и предлагает изобразительный стиль, колорит будущего фильма. Режиссёр и оператор могут соглашаться или не соглашаться с этим предложением, но в любом случае, так или иначе, оно находит своё отражение в фильме. Не было ещё такого случая, чтобы предложенное художником совершенно отрицалось режиссёром и

оператором. Оператор должен, между тем, в деталях знать замысел режиссёра, его видение будущего фильма, чтобы реализовать его. Вот почему частенько на съёмках за киноаппаратом можно увидеть не только оператора, но и режиссёра, который хочет убедиться в правильности своего выбора точки съёмки или композиции кадра.

Поиски пластической, зрительной выразительности начались еще в эпоху немого кино, в те годы, когда кинематограф только-только осознавал себя, свои возможности, нащупывал будущие пути. Операторы учились передавать красоту и изменчивость природы, подмечать и выявлять характерное в облике человека, давать образную трактовку жизненным явлениям. Они творчески использовали изобразительные возможности кино. Они вели прямую документальную съёмку событий и явлений действительности, были зачинателями хроникально-документальной кинематографии, авторами очерковых и видовых фильмов, а также документальных сюжетов, из которых формировалась кинопериодика. Операторское искусство формировалось самой практикой.

Французский кинокритик Ж.Садуль вспоминая о первых фильмах, созданных в немом периоде, пишет, «...просматривая фильмы Люмьера сегодня, мы обязаны высказать свое уважение художественному вкусу и мастерству этого первого кинематографиста. Люмьер выбирает сюжеты, демонстрирующие изобразительные возможности нового искусства...¹⁰».

В первые десятилетия существования кинематографа операторская профессия не считалась профессией творческой. Отношение к оператору как к техническому исполнителю сохранялось еще долгое время во многих зарубежных странах. Русское кино с самого начала заявило принципиально новый подход. Операторы стали, по выражению С. Эйзенштейна, «свободными членами союза одинаково творческих индивидуальностей».

Постепенно, появились новые тенденции в операторском искусстве. Подвижная, чуткая камера С.Урусевского, тонкая светопись В.Юсова,

¹⁰ Ж.Садуль книга собрание сочинений.

графика Л.Пааташвили, темпераментная живопись М.Плихиной изменили привычные формы экранного изображения. Оно стало свободнее и динамичнее в своих композициях, подвижнее в мизансценах, богаче и тоньше в свето- и цветопередаче. Очень быстро у этих мастеров появились эпигоны. Движущаяся камера, острый ракурсный план, броская живописность становились модой.

Новаторские открытия, сделанные в одной стране её кинематографистами, становятся достоянием всех кинематографий мира. Вспомним «кружащиеся берёзы» в эпизоде смерти Бориса из фильма М.Калатозова и оператора С. Урусевского «Летят журавли». Это было великое откровение. Так ясно, чётко передавали они мелькающие в сознании умирающего человека мысли - видения. И эти кадры стали достоянием режиссёров и операторов разных стран мира.

В триумфальном успехе фильмов «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Окраина», «Мы из Кронштадта» большая заслуга принадлежит тоже операторам. Тогда впервые на весь мир наравне с именами кинорежиссеров С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко прозвучали имена Э.Тиссэ, А.Головни, Д. Демущого, А. Москвина, В. Нильсена, П.Наумова-Стража, впервые по достоинству оценено творчество кинооператора.

Мы нередко говорили «манера Москвина», «манера Волчека», «манера Урусевского», тем самым, утверждая авторство оператора. Признание самостоятельности и самобытности подхода оператора к изобразительной трактовке действительности ни в коей мере не противоречит природе операторской профессии, сущностью которой является воплощение в зрительных образах сценарно-режиссерского замысла. И несмотря на то, что оператору приходится работать с разными режиссерами и авторами, с разным драматургическим материалом и в различных жанрах, подлинные мастера всегда отличались самостоятельностью и своеобразием художественной манеры. Так, «почерк» А. Москвина, В. Волчека, Ю. Екельчика, М. Кирилло-

ва, Д. Фельдмана, В.Горданова не спутаешь с работами других мастеров. Квалифицированному, опытному зрителю достаточно увидеть несколько кадров картины, чтобы определить, кем она была снята.

Творчество больших мастеров операторской профессии оказывает мощное плодотворное влияние на молодых не суммой технических приемов, которые, можно умело и к месту скопировать, а своеобразием мироощущений, дающим толчок поиску собственного индивидуального стиля, своего почерка. Так, яркий талант Сергея Урусевского дал движение целому направлению в операторском искусстве, объединившему людей очень непохожих ни друг на друга, ни на вдохновившего их на поиск художника.

Кинооператорам, как авторам киноизображения, ближе всего язык живописи, поскольку мы, решая эмоциональные задачи, характеристику образов, оперируем пространственной композицией, цветом и светотенью, фактурой, объемом и плоскостью, линейной и воздушной перспективой. Однако изобразительный язык кино не тождественен языку живописи, он является своеобразным ответвлением, новым развитием, направлением, ворвавшимся в область движения, недоступную живописи.

Свойства киноизображения включают динамику колорита, динамику светотени, динамику объемов и пространственных перемен и перемещений, переменны точки зрения, смены монтажных планов и изменений оптики (переменная оптика, оптическая деформация и т.д.). Словом, содержит в себе динамику всех изобразительных элементов в союзе с динамикой и красками смежных искусств – музыки, актерского мастерства, режиссерских приемов, где нередко именно операторское искусство придает образам окончательное завершение и заострение.

Один из самых первых кинооператоров, который хорошо известен в нашей стране и за рубежом как замечательный художник, подлинный революционер советского киноискусства, корифей кинооператорского

мастерства, творческое наследие которого стало классикой, является Эдуард Казимирович Тиссэ.

Э.Тиссэ в фильме «Стачка» работал с неукротимой жадой творческих поисков, в попытке раскрыть все «тайны» кино, все его возможности. В итоге, публика была покорена эмоциональной выразительностью фильма, кинематографисты были изумлены творческими открытиями. Впечатляли поиски средств передачи подлинной жизни, отказ от плоскостных одноплановых композиций, использование развернутых глубинных построений кадра. «Стачка» для своего времени явилась произведением новаторским не только в области режиссуры, но и операторского мастерства.

«Броненосец «Потемкин» был первым советским фильмом, который восторженно приняли за рубежом: в 1926 году на Выставке искусств в Париже ему была присуждена большая золотая медаль. Лучшим фильмом в мире был признан «Броненосец «Потемкин» и спустя более тридцати лет, в 1958 году, в результате закрытого голосования, проведенного среди кино-критиков и киноведами на Всемирной выставке в Брюсселе.

«Броненосец «Потемкин» явился концентрацией поисков Э. Тиссэ новых возможностей киноизобразительности. «До «Броненосца «Потемкин», – писал профессор А. Головня, – мировом искусстве вряд ли кто понимал, что в лице оператора рождается новый художник нового изобразительного искусства».

В 1926 году на экраны вышел фильм «Мать», прославивший имена двух молодых людей — режиссера В. Пудовкина и оператора А. Головни. В возрасте двадцати шести лет Анатолий Головня стал уже признанным мастером, одним из тех, кто вместе с Э. Тиссэ, А. Москвиным, Д. Демущим закладывал основы советской кинооператорской школы.

В фильмах Пудовкина — Головни немого периода — в «Матери», «Конце Санкт-Петербурга», «Потомке Чингисхана», — несмотря на историзм сюжетов, отчетливо прослушивается пульс времени кипучей и боевой эпохи 20-х годов. В них всегда присутствует особый воздух тех лет —

неповторимый и живительный, в них смелость поиска, убежденность, страстное желание внести новое, индивидуальное.

В фильмах Пудовкина — Головни выбрано точнейшее соотношение житейской достоверности, удивительного бытового правдоподобия с откровенной и открытой символической образной структурой. «...Типы переданы с необычайно увлекательной жизненной правдивостью. Кажется, что люди не играют, они переживают свою судьбу»,— писал критик немецкой газеты «Лихтбильдбюне» сразу после показа фильма «Мать» в Берлине в феврале 1928 года.

С первых же кадров «Юности Максима», изображающих встречу нового, 1910 года, мы словно переносимся в кинематограф середины 20-х годов, в эпоху «Нового Вавилона» и «СВД»: на размытых, экспрессивных, колышущихся фонах — тройки с цыганами и подгулявшими купчиками мчатся по ночным улицам... Так Москвин прощался со своей творческой молодостью, со своими увлечениями.

Лирическая образность Москвина сохраняет самые высокие светопластические качества.

...Черный мрачный цех. Яркие лучи весеннего, радостного света, проникшие в эту враждебную человеку коробку, в среду пара и дыма, освещают труп человека, накрытого рогожей,— все, что осталось от совсем еще недавно живого, веселого рабочего парня...

Мастерство Москвина как кинематографического портретиста в «Грозном» достигло своего совершенства. Он как бы играет вместе с актерами, выявляя то, что невозможно передать иным способом, кроме изображения. Оператор широко разрабатывает методику «драматического» освещения лиц актеров в заданной сюжетно-психологической ситуации. Прежде чем снимать, даже прежде чем ставить систему освещения, нужно было филигранно точно рассчитать, как и где расположить в кадре на лице актера световое пятнышко, блик либо тень. Годы работы до «Грозного» не прошли бесследно. Самым интересным здесь является динамика освещения,

которая меняет выражение лица актера в одном и том же кадре. Экранные портреты Грозного, Малюты, Басмановых, Курбского бесконечно разнообразны.

И сегодня работа оператора в этом фильме вызывает не только профессиональное восхищение, но во многих своих деталях остается методически не разгаданной. До сих пор непостижимо, как же удалось так снять.

К прекрасным примерам можно отнести драматургическую изобразительную пластику лучшего узбекского черно-белого фильма «Тахир и Зухра» режиссера Н.Ганиева и оператора Д.Демуцкого, художника В.Еремяна. Великолепное понимание оператором драматургии и мастерское решение эпизодов и фильма в целом, а также слияние восприятия режиссера, оператора и художника привело к удачному решению фильма.

Можно привести несколько примеров. Первый пример: Встреча Тахира и Карабатыра с копьями. Оператор-постановщик, казалось бы, нецветного фильма, с помощью черно-белых тонов передает эмоциональное решение взаимоотношений героев фильма, полностью подчиняет изображение раскрытию драматургии, т.е. создает на экране изобразительный образ. Второй пример: фильм «Алишер Навои» режиссера К.Ярматова, оператора М.Краснянского.

Хусейн Байкаро, роль которого мастерски сыграл актер А.Исмаатов, узнает о трагическом убийстве внука в пьяном угаре. В эпизоде встречи Хусейна Байкаро с Алишером Навои, оператор, совместно с художником Еремяном, передает трагизм происшедшего через черные тона, обостряет драматургию через изображение. Это яркий пример мастерского решения эпизода оператором в фильме.

Все эти фильмы сняты примерно в одной изобразительной манере. В стремлении к единому стилевому решению он использует яркое, жизнерадостное освещение, мягкий светотональный рисунок; подчеркивая воздушную перспективу, декоративность фона, не забывает о излюбленном принципе — акцентировке внимания на основном в кадре и фильме в целом. Тщательное изучение быта народа, памятников архитектуры, живописи,

миниатюры, а также опыт работы в хронике — все это помогло Демцуцкому создать на экране поэтический образ Востока.

Обратим внимание на операторское решение фильма «Пой песню, поэт!», где режиссером и оператором является Сергей Урусевский, один из талантливейших операторов России. В «американских» эпизодах фильма были применены многочисленные технические приемы для создания драматургической изобразительной пластики фильма (оптические трансформации, применение многих светофильтров и зеркальных съемок).

В фильме С.Урусевский специальными приемами воссоздал метафору «радужного счастья» в сценах воспоминаний юношеской любви поэта. Эти приемы были намечены еще в предыдущем фильме «Бег иноходца» (1969 г.), а затем развиты и доведены до предельной остроты в фильме о Есенине.

Этого оператора и режиссера отличала необычная способность переплавлять свойства технических приемов в живые, горячие киноэмоции, в единую композицию.

В фильме «Летят журавли» (1957 г., режиссёр М.Калатозов), где была применена новая тогда широкоугольная оптика в портретных планах, С.Урусевский достиг интересного эффекта: искаженное отчаянием лицо Вероники из-за близкого расстояния между камерой и моделью, приняло еще более тревожное выражение, и возникшая при этом деформирующая черты лица перспектива нарушила привычные их соотношения. Это легло на образ, заставило почувствовать остроту ситуации в эпизоде, где Вероника, растерянная и мятущаяся, не может пробиться через толпу, чтобы в последний раз увидеть Бориса перед уходом на фронт. Эту удачу можно и нужно отнести содружеству между режиссером и оператором, которые нашли единый язык и новый язык в мировом кино.

Классический, хрестоматийный пример заострения и завершения образа чисто изобразительными операторскими средствами — это всем известный, многократно воспроизведенный в литературе кадр еще времен черно-белого немого кинематографа из фильма «Мать» режиссера

В.Пудовкина, оператора А.Головни (1921 г.), - кадр с часами, где черная движущаяся тень старика Власова, вселяя в зрителя тревогу, как бы предвещает грозные события. Скупыми средствами здесь достигнута полное слияние всех операторских приемов с драматургией, режиссерским решением мизансцены и актерским воплощением образов.

Изобразительный мир кино - это своеобразное сложное искусство, призванное воплощать в фильме его замысел. Кино вбирает в себя, подчиняя своей специфике, самые разные виды искусства, а главной основой синтеза является его изобразительный мир.

1.3. Возникновение «поэтического» стиля в кинематографе.

Прежде чем продолжить исследование, представляется необходимым уделить внимание вопросу об истоках, традиции поэтического стиля в отечественном кинематографе. Поэтический стиль в самом общем виде может определяться как совокупность произведений, порождающих эффект особого единого мира образов и героев.¹¹ Этот эффект можно обнаружить в художественном пространстве как отдельно взятого произведения, так и целого ряда произведений. Естественно, что чрезвычайно важной для понимания понятия стиля оказывается личность автора, главное организующее начало художественного мира произведения.

Но между тем авторское присутствие еще не до конца определяет сам поэтический феномен. Необходимо также учитывать существующую помимо воли автора «языковую картину мира» («язык как онтологический горизонт мира»), по словам Х.Г.Гадамера «Если говорить уже непосредственно о поэтике кинематографа, то художественный мир того или иного фильма, кроме отражения авторского видения, еще сложным образом связан с манерой его визуальной репрезентации, выражаемой в особом феномене «киноязыка». «Киноязык», которым пользуются кинематографисты в то или иное время, выражает именно тот самый «онтологический горизонт мира». Понятие «поэтического» формируется прежде всего на основе особой

¹¹ Бондаренко В.А. «Современный отечественный кинематограф и теоретические принципы ОПОЯЗа» кандидатская диссертация. Глава 1., стр. 24.

пространственно-временной репрезентации»¹².

Поэтический реализм возник в кинематографе как художественное направление в европейском, в основном во французском кинематографе. Наибольшей выразительной силы и востребованности достиг во второй половине 1930-х годов — первой половине 1940-х годов XX века. В основу направления положено поэтически возвышенное отображение жизни и быта средних и низших классов общества описываемого периода. Главными выразителями идей поэтического реализма принято считать поэта и драматурга Жака Превера, режиссёров Жана Ренуара, Жана Виго, Жульена Дювивье, Жака Беккера, Марселя Карне. Ряд критиков кино во главе с писателем Пьером Мак-Орланом использовали для названия направления термин *«социальная фантастика»*¹³.

Корни поэтического реализма расположены в выразительных средствах и художественных приёмах уже развитого к началу 1930-х годов экспериментального кинематографа и, в частности, авангардного кино Франции. Кинематографисты Германии, Италии, СССР полностью зависели от политической цензуры, кино Великобритании, в силу языковой совместимости, было наполнено коммерческой продукцией США и довольствовались невысокой квотой присутствия своих развлекательных фильмов. В период нарастания влияния итальянского фашизма, испанского фалангизма и германского национал-социализма, в условиях слабости собственного буржуазного правительства, французские кинематографисты обратились к теме героизации «простого» человека, персонажа из народа.

Один из основателей поэтического реализма, выдающийся французский режиссёр Марсель Карне в своих воспоминаниях пишет: «...Я не пессимист. Я не маньяк «черного» фильма. Но фильмы, которые я снимаю, всегда в определенной степени отражают текущий момент. Годы,

¹² Гадамер Х.Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 446 и далее.

¹³ Теплиц, Е. История киноискусства. 1934-1939. 271 стр.

предшествовавшие началу войны, не отличались особым оптимизмом. Мир вот-вот должен был развалиться, и мы смутно сознавали это...»¹⁴

Идеи поэтического направления были поддержаны лидерами Народного фронта, особенно французскими коммунистами (в 1936 году было создано *Объединение директоров кинотеатров Народного фронта* для пропаганды и продвижения национальных прогрессивных кинофильмов). Режиссёры, которые работали в направлении поэтического реализма, разделяли общие художественные взгляды, но никогда не были формально объединены в какие-либо творческие группы.

В отличие от социального реализма, документального кино, для поэтического реализма характерно «воссоздание» реальности, в том числе путём широкого использования павильонных съёмок. Поэтизация действительности отражалась повышенным эстетизмом выразительных приёмов, важностью для авторов внешними аспектами подачи произведения. Сюжет часто фантастичен. В первой половине 1930-х годов авторы, которых условно можно отнести к направлению поэтического реализма, работали как в жанре драмы («Улица без имени», 1934 год; «Пансион „Мимоза“», 1935 год), так и в жанре комедии («Мариус», 1931 год; «Героическая кермесса», 1935 год). С нарастанием политической напряжённости в Европе мировоззрению героев картин стал присущ фатализм, который во время оккупации Франции усилился настроениями ностальгии, обречённости и безысходности («День начинается», 1939 год). Допустим условный канон построения сюжета фильма. Главный герой — в широком смысле изгой: безработный, дезертир, преступник, — который в момент достижения низшей точки падения получает последний шанс на взаимную любовь и понимание. В большинстве случаев жестокость реальной жизни разрушает возможность счастья.

¹⁴ Марсель Карне. «Поэтический реализм в Французском кино». Википедия, свободная энциклопедия.

Поэтический реализм оказал значительное влияние на формирование Новой волны во Франции и Неореализма в Италии.

Александр Корда, вероятно, по признаку времени выхода фильма должен открывать список режиссёров, использующих художественные приёмы поэтического реализма. Однако это направление нетипично для кинематографа Великобритании в целом. Кроме того, Корда в съёмках картины «Мариус» (фр. «*Marius*», 1931 год) выступил режиссёром экранизации уже очень успешной постановки пьесы француза Марселя Паньоля, который принимал участие в съёмках в качестве автора сценария и второго режиссёра. Фильм в жанре романтической комедии рассказывает о владельце бара в портовом квартале Марселя Цезаре, его взрослом сыне Мариусе, который влюблён в подругу детства Фанни, но грезит дальними морскими путешествиями. Тяга к морю побеждает. Он устраивается матросом на отправляющийся в плавание клипер. Спустя несколько лет, после выхода фильмов «Фанни» и «Цезарь», эта история превратилась в трилогию. Кинообозреватель и критик агентства «The Onion» Ноэль Мюррей так характеризует фильм: «Трилогия закрепила за французским кино понятие „традиция качества“, в котором игра актёров и раскрытие темы ставится выше внешнего блеска. Сами фильмы повествовательны и комичны, полны житейских узнаваемых персонажей и очень натуралистичных мелочей, французских, как сыр Бри или Жак Тати.».

Один из самых знаменитых режиссёров этого течения является Жан Виго. Он за свою непродолжительную жизнь создал два полнометражных фильма, ставших образцами поэтизации реальности. «Ноль по поведению» — история событий в колледже-пансионе, приведших к открытому бунту воспитанников. Каждый воспитатель — совершенно живой и реальный человек, благодаря иронии автора превращается в запоминающийся сатирический образ. В отношении персонажей-подростков Виго использует только добрый юмор и демонстрирует абсолютное их понимание. Неизбежность конфликта бюрократической системы воспитания

и неосознанного, незрелого ещё желания свободы для режиссёра очевидна. Съёмки дались Виго с трудом, он говорил: «Этот фильм — до того мои мальчишеские годы, что мне хочется поскорее перейти к чему-либо другому». Фильм был запрещён цензурой к показу во Франции.

«Аталанта» — романтическая история любви капитана самоходной баржи Жана и провинциальной девушки Джульетты. Описание заурядного плавания по каналам Франции исполнено Виго на уровне поэмы о понимании, терпении, прощении. Эмир Кустурица так отзывается о фильме: «Я считаю, что этот фильм Жана Виго полностью изменил мои взгляды на кино. Поэзия делает кино. Если вы хотите делать кино, вы должны быть поэтом, если вы не поэт, фильмы будут просто обычным отражением. Я убежден, что в „Аталанте“ вы найдете идеальный баланс между диалогом и действием.»

Ещё один знаменитый представитель поэтического направления, Жан Ренуар внёс один из самых заметных вкладов в развитие направления. В 1935 году при выборе сюжета для фильма он обратился к русской литературной основе — пьесе А. М. Горького «На дне» (1902 год). Персонажи и обстоятельства действия чрезвычайно подходили к раскрытию идей поэтического реализма: отвергнутые обществом герои, получающие на грани безысходности право на любовь, на возможность духовного возрождения. Представляет интерес такое сравнение обозревателем компании Criterion Collection двух экранизаций пьесы — фильмов Жана Ренуара 1936 года и Акиры Куросавы 1957 года: «... два величайших режиссёра кино переосмыслили классическую пролетарскую пьесу Максима Горького „На дне“ каждый на свой взгляд и в своё время. Ренуар, работая во время противостояния Гитлера и Народного фронта во Франции, вынужден был отклониться от тёмного настроения исходного материала Горького, смягчить его мрачные перспективы. Куросава, творящий в послевоенном мире, не нашёл никаких поводов для надежды. Он остался верным оригиналу с его акцентом на конфликт между иллюзией и реальностью — теме, к которой он

вернётся снова и снова. Работая с самыми знаменитыми актерами (Габен у Ренуара; Мифуне у Куросавы), каждый режиссёр предлагает свой уникальный взгляд на кинематографическую адаптацию, где (разные) социальные условия и художественные приёмы сошлись для создания уникальных шедевров.»

Спустя год, сняв при этом ещё два фильма, Ренуар создаёт очередной шедевр — фильм «Великая иллюзия» (фр. *«La Grande illusion»*, 1937 год). История французских военных лётчиков, попавших в ходе Первой мировой войны в немецкий плен. Один из них — дворянин Боэльдьё, — вынужден делать моральный выбор между патриотизмом и дворянским статусом, аристократическим единством с немцем фон Рауффенштайном, относящегося к пленнику очень лояльно. Используя лагерь для военнопленных как модель общества, Ренуар исследует взаимоотношения французских офицеров из разных социальных слоёв, живущих под наблюдением своих немецких охранников. Его интересуют не национальные, а классовые различия. «Если Французский крестьянин окажется за столом с французским финансистом, — писал он, — этим двум французам будет нечего сказать друг другу. Но если французский крестьянин встретит китайского фермера, то они найдут о чем поговорить.» Французский критик Андре Базен писал об этом фильме Ренуара, что «он унаследовал из литературы и живописи эпохи своего отца глубину, чувственность и волнующее ощущение реальности.»

Ещё через два года Жан Ренуар выпуском фильма «Правила игры» (фр. *«La Règle du jeu»*, 1939 год), по мнению большинства критиков, достигает вершины в своём творчестве. Формально, это — романтическая драма из жизни «высшего света» с любовным многоугольником. В поисках сюжета Ренуар неожиданно обратился к произведениям Пьера де Мариво и Альфреда де Мюссе, периоды творчества которых разделяет более века. В них он обнаружил искомый баланс между прозой и поэзией. Один из ведущих кинокритиков Роджер Эберт так отзывается о картине: «Это —

волшебная, неуловимая работа, которая навсегда встала следом за „Гражданином Кейном“ во всех рейтингах великих фильмов. Она так проста и запутана, так бесхитростна и зла, так невинна и опасна, что вы не можете просто её смотреть, вы должны впитать её дух.»

В «поэтическом реализме» снимали фильмы и другие французские режиссёры. Один из них Жюльен Дювивье, он в первую очередь известен по постановке фильма "Большой вальс". В ряде картин 1930-х годов ярко работал в духе поэтического реализма. Из них чаще всего упоминаются «Славная компания» (1936 г.) и «Пепе ле Моко» (фр. 1937 год).

Критики утверждают, что сюжет фильма в эпической форме рассказывает о быстром подъёме и скором распаде Народного фронта Франции. Действительно, фильм снимался в июне — июле 1936 года, что совпало с первыми днями работы правительства Леона Блюма. Картина «Пепе ле Моко» (*ле Моко* — кличка, на сленге обозначающая выходца из Марселя) рассказывает о судьбе уголовного преступника, пытающегося скрыться от полиции в Алжире. По настроению и художественным методам фильм называют одним из первых экспериментов в стиле нуар.

Марсель Карне внёс наибольший вклад в развитие поэтического реализма. Картины «Набережная туманов» (1938 г.), «День начинается» (1939 г.), «Дети райка» (1945 г.) стали образцами использования техники и художественных приёмов направления. Фильм «Джульетта, или Ключ к сновидениям», который был снят в 1950 году, идеально подтверждает принятые каноны. Заключённый в тюрьму Мишель в снах находит свою возвышенную любовь — Джульетту. Но обстоятельства, воплощённые в образе демонического аристократа, разрушают счастье. Мишель навсегда удаляется в деревню, где жители лишены воспоминаний.

Лукино Висконти выступил связующим звеном между поэтическим реализмом Франции и неореализмом Италии. В конце 1930-х годов несколько лет он работал ассистентом Жана Ренуара, когда тот снимал свои лучшие работы, включая «Великая иллюзия» и «Правила игры». Именно

Ренуар предложил Висконти экранизировать в своей редакции роман Джеймса Кейна «Почтальон всегда звонит дважды», который тремя годами ранее уже был поставлен другим мастером поэтического реализма Пьером Шеналем. Монтажёр снятого фильма «Одержимость» (фр. «*Ossessione*», 1943 год) Марио Серандреи так отозвался о картине: «Это кино особого рода, я такое вижу впервые и обозвал бы его *неореализмом*», тем самым первым употребив название целого направления кинематографа.

Иван Пырьев строгий последователь и выразитель социалистического реализма. При этом невозможно не оценить высокую степень влияния на его фильмы идей поэтизации быта определённых социальных слоёв, в первую очередь крестьянства: «Свинарка и пастух» (1941 год) и «Кубанские казаки» (1949 год). Советская критика, находящаяся в предписанных идеологических рамках, отмечает возвышенный стиль повествования о самых заурядных бытовых элементах. Газета «Советское искусство»: «Романтическая интонация, поэтический строй реалистического по самому своему существу фильма „Кубанские казаки“, полнота выражения авторского вдохновения, чувств и мыслей, не скованных заведомо обусловленной „манерой“, героика, лирика, юмор, звучащие в одном и том же произведении, — все это есть проявление и богатства нашей жизни.»¹⁵ Безусловно, в советских фильмах были исключены настроения упадничества и неверия.

Художественное произведение, как правило, обладает собственным временем и пространством, в котором живет и действует герой. Таким образом, оказывается очевидным, что герой произведения находится в некоем отличном от реального мире. Этот мир есть особый пространственно-временной континуум, который предполагает наличие в нем порядка, закономерностей. Например, время может быть обратимым, цикличным, дискретным, неподвижным и любым другим, пространство иметь «край», близкое и далекое в нем могут находиться рядом. Пространство, так же как и

1. Валерий Кичин. В зал будто бросили бомбу.... Российская газета (2 ноября 2006). Проверено 14 августа 2010.

время, изображается опосредованно, преображенным сознанием героя, или увиденным непосредственно сквозь призму авторского я. А значит, предстает перед зрителем осмысленным, оцененным. Именно это позволяет зримый пейзаж представить как пейзаж души «лирического героя», или создать через условное пространство произведения общую тональность, атмосферу действия. Кроме особого качества пространства и времени в поэтическом произведении важнейшую роль играет способ их репрезентации, компоновки и пр.

Поэтическое произведение, как правило, опирается на особую сюжетную последовательность событий, отличающуюся от традиционной повествовательной структуры. Основой компоновки поэтического пространства является авторское сознание. В нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений. Состав событий, таким образом, разворачивается не поступательно, а преобразуется переживаниями героя и автора, которые дают начало поэтическому произведению сюжета. Действительно, если мир в поэтическом представлен опосредованно, то принципиальное значение имеет своего рода точка отсчета, от которой разворачивается все художественное пространство произведения. Развитие поэтического стиля в определенный период стимулировало становление кинематографа как искусства. Благодаря ассоциативно-образному построению кадров, монтажу сопоставлений арсенал выразительности экрана увеличивался. Несмотря на то, что, например, авторский кинематограф Л.Кулешова, В.Пудовкина Эйзенштейна, лишь отчасти содержал в себе признаки поэтического стиля, именно он во многом повлиял на формирование поэтики, породившей это явление.

Если говорить о первых шагах отечественного поэтического кинематографа, то он более основательно связан с фильмами ФЭКС, поставившей перед собой задачу обновления киноязыка, с поэтикой произведений А. Довженко, Д. Вертова. Монтажные построения Д.Вертова В. Шкловский приводил в качестве примера поэтической речи, в отличие от

«прозы» в кино¹⁶ Однако, развитие поэтического кинематографа связано не только с поисками новаторов в области монтажа. Параллельно к нему проявляют интерес и авторы фильмов «психологически-бытового» направления (А.Ромм, Я.Протазанов, Ф.Эрмлер и др.). «Психологически-бытовое» («прозаическое», по В.Шкловскому) ориентировалось на экранную разработку психологии персонажа, его переживаний, поступков и пр. Для решения этой задачи также был разработан целый арсенал приемов, позволяющих отразить движение мотивов и внутренних побуждений персонажа, такие его состояния, как сон, фантазии, внутренний монолог и т.д. Особое значение приобрел названный Эрмлером и Иогансоном «играющий материал» (отражение психологии героя вещественной средой). Словом, то, что также стало способствовать формированию поэтического стиля.

"Несобственно – прямая субъективность" – термин П.П.Пазолини, который считал, что поэтический стиль выражается только лишь в осязаемом зрителем движении камеры. Камера является у него главным стилеобразующим началом в кино. Поэтический кинематограф, например, Бергмана, его поэзия была вне поэтической речи (речевой техники). Поэтичность в его творчестве достигалась без использования специфического языка.

В этом поэтическом стиле мир становится абсолютно деформированным, что, кстати, режиссер пытается изобразить, используя оптическую деформацию предметов и пространства. По существу, деформация становится одним из самых распространенных выразительных приемов режиссера.

В творчестве некоторых режиссёров, которых во всех своих картинах осуществляет попытку осмысления человека и времени, используя «механизм отстранения», создавая свой особый, ни на кого не похожий стиль – «условный реализм». Этот стиль позволяет увидеть предмет в разных

¹⁶ См. Шкловский В. О поэзии и прозе в кинематографе, сб. «Поэтика кино», М., 1928.

измерениях. Начиная с разработки «механизма отстранения», где авторскую позицию, позицию говорящего содержит «фигура умолчания». Таким образом достигается новый уровень смысла (произведение — это модель мира), который генерируется именно в подобной предметной среде. Наибольшее количество смысловой энергии отдается именно тому, о чем «молчит» автор. Все проходное становится внешне самым главным, ибо незаметно ведет к «странному повороту смысла», условному знаку. Этот условный знак постепенно превращается в кинематографе в «механизм отстранения». Подобный механизм позволяет добиться эффекта смыслового «объемного полифонического звучания», который дает возможность картинам становиться глубже просто социальных историй, положенных в их основу, и выходить уже на философские обобщения.

Метод других режиссёров как А.Германа сюжетом становится само время, ощущение от времени давно ушедших лет, собственно говоря, тог же стиль, стиль эпохи. Таким образом, германовская поэтика основана на принципах отстранения реальности. Заключается они в стремлении к археологической точности воспроизведения быта и одновременно с этим в изменении дискурсивной составляющей, позволяющей создать эффект единства и тесноты поэтического ряда, превратить его в художественную сферу. Выведение повествования именно в визуальную область даёт возможность создать эффект «видения», а не «узнавания». Поэтическое пространство создается не отходом от реальности (как традиционно воспринимался механизм «очуждения»), а скорее приближением к ней, усложнением ее видения, что помогает преодолеть зрительский автоматизм восприятия и существующую норму условности. Режиссер, следуя экранной достоверности, хроникальности, самой реальности, в то же время очуждает ее, переводит ее в иное измерение, вызывая у зрителя ощущение абсолютно иного поэтического пространства.

Развитие поэтического кинематографа в Русской киношколе пошло по двум путям. Прежде всего, по монтажному (выявление конструкции как в

межкадровых построениях, так и внутрикадровых), благодаря чему возникло несколько теорий (С.Эйзенштейн, Л. Кулешов и др.) монтажной организации материала. Второй путь заключался в выведении на первый план собственно материала, который имел явную тенденцию к стилевому поэтическому осмыслению. Вторая тенденция не столь широко представлена в те годы, однако имела чрезвычайно убедительное воплощение в творчестве такого режиссера, как А.Довженко.

Монтаж как средство остранения, внутренний монолог, персональное видение, раскрывающее в предметности внешнего мира внутреннее состояние человека; организация быта как художественного средства. Все эти элементы явились основополагающими для становления поэтического кинематографа в России. В 30-е годы эти принципы были объявлены «формалистическими» и на долгие годы с развитием этой линии фактически было покончено. Только в период «оттепели» вновь отчетливо обозначился интерес кинематографистов к наследию «формалистов». При анализе стилистических манер некоторых современных режиссеров (А.Сокурова, А.Германа, К.Муратовой, В.Абдрашитова) можно выделить основные приемы, которые базируются практически на принципах, впервые сформулированных в двадцатые годы. Естественно, что каждый из режиссеров и каждый из следующих этапов по-своему преломляет эти принципы.

Полвека назад на кинофестивале в Канне европейские зрители смотрели фильм «Летят журавли». Он получил тогда «Золотую пальмовую ветвь», и его значение для мирового кинематографа неоспоримо. Однако учениками Ромма, среди которых был и Тарковский, этот фильм был не понят и не принят. Возможно, виртуозный экспрессионистский стиль Калатозова-Урусевского не нашёл отклика у молодых режиссёров, потому что в советском обществе так остро стоял вопрос свободы. Урусевский освободил камеру, чтобы манипулировать зрителем, и не исключено, что в

сознании молодых режиссёров этот фильм немногим отличался от голливудской продукции.

Следовательно, в 1958 г. уже существовал раскол: одни режиссёры были верны принципам неореализма, тогда как другие (Калатозов, Бондарчук) работали на «голливудско-мосфильмовской» оси. Если первые стремились работать с реальными фактурами, то последние были иллюзионисты по преимуществу.

«Летят журавли» - это пример нераздельной слитности киноформы и повествования. Калатозов и Урусевский применили практически весь запас выразительных средств, которые были им известны - это и короткий монтаж, и длинные планы, и максимально подвижная камера. Весь опыт, накопленный Калатозовым за долгие годы работы в кино, был использован им для создания великолепной иллюзии¹⁷.

Этот фильм был снят в романтическом стиле, но Калатозова и Урусевского интересовали, в основном, эксперименты с формой. Сюжет пьесы М. Розова «Вечно живые», лежащий в основе фильма, не отличался особой сложностью и напоминал неореалистический. Смелым было на тот момент поставить в центре повествования еврейскую семью. Урусевский - не только оператор, но и художник - создал здесь чисто изобразительные ситуации, иногда напоминающие абстрактную живопись (ускоренная камера в сцене, когда героиня бежит из госпиталя), где камера работает как художественная кисть. Нечто подобное сделал впоследствии Параджанов в «Тенях забытых предков», но с большим уклоном в сторону поэтического кино.

Их последняя совместная работа «Я - Куба» (1964), посвящённая теме кубинской революции, представляла собой радикальный эксперимент с точки зрения операторского мастерства. В этом фильме Урусевский сделал камеру главным участником событий. В историю вошёл сложный однокадровый проезд в кульминационной части фильма, когда камера

¹⁷ Сергей Бочков. История кино, статья. 24.06.2008. сайт www.livejournal.com

сначала участвует в шествии кубинцев, а затем поднимается вдоль стены, мимо балконов, с которых женщины кидают цветы. Входит в окно, пересекает помещение и вместе со знаменем, которое передают друг другу кубинцы, выходит из другого окна, продолжая двигаться над толпой с точки зрения знамени, простёртого над улицей. В этой сцене были использованы необычные средства - подъёмник и канатная дорога, фиксируемые с помощью электромагнитной подвески. С помощью движения камеры удалось передать романтический пафос кубинцев, восставших против режима Батисты, и революционный пафос советских «формалистов», совершающих новые открытия в киноязыке. Фильм получил Высшую премию технического конкурса фильмов в Милане в рамках VI конгресса УНИАТЕК. Урусевский - также один из первых операторов, кто широко применял ручную съёмку и «боди-маунт» (камера, прикреплённая к человеку). Стилистика Новой волны и датской «Догмы», во многом, сформировалась под его влиянием.

Одновременно с фильмом «Летят журавли» на экраны вышел «Дом, в котором я живу» Льва Кулиджанова (премия МКФ в Брюсселе, 1958), стилистика которого, во многом, испытала влияние неореализма. Однако, по существу, это было совсем другое направление, впоследствии получившее название лирического или поэтического кино. От неореализма «лирики» научились видеть поэзию в простых вещах - в быте, характерах, нередко в ущерб сюжету. Как писал тогда Тарковский, «поэзия - это мироощущение, особый характер отношения к действительности».

Тем не менее, за поэтическим мироощущением скрывался могучий идеализм и бегство от действительности. Некоторых это даже подтолкнуло к суицидальным мыслям, как, например, Геннадия Шпаликова - автора сценариев и текстов песен к фильмам «Я шагаю по Москве» (1963), «Застава Ильича» (1964) и не менее талантливого режиссёра («Долгая счастливая жизнь», 1966).

По-своему изменился жанр военного кино. Фильм Григория Чухрая «Баллада о солдате» (1959) получил 18 международных премий, был номинирован на Оскар в 1962 г. и вошёл в золотой фонд мирового кинематографа. Хотя фильм так и не преодолел рамки приподнято-романтического стиля, он испытал значительное влияние неореализма - особенно в том, что касается бытовых деталей и повествования. «Баллада о солдате» - типичный «роуд-муви», где сюжет - это дурная бесконечность из ошибок и заблуждений. Война рисуется как торжество абсурда, лишённое смысла. История влюблённой пары выглядит ещё более трагично на фоне мировых событий, которые она не в силах ни понять, ни предвидеть.

Следующий шаг был сделан уже молодым режиссёрами, не побывавшими на фронте. В свои фильмы они внесли свежесть и новизну молодого взгляда, сосредоточившись, в основном, на судьбе мирных людей. Это, конечно, «Иваново детство» А. Тарковского - первый отечественный фильм, получивший «Золотого льва» на МКФ в Венеции (1962). Сценарий был написан по рассказу писателя-фронтовика Богомолова «Иван», где повествование велось от лица офицера. Это не помешало Тарковскому сделать героем мальчика, тем самым, оправдывая условность общей стилистики фильма и особенно некоторых сцен - в неореализме было принято повествование от лица ребёнка. «Иваново детство» было второй крупной работой оператора Вадима Юсова, который в дальнейшем продолжал работать с Тарковским (до середины 70-х).

Общей характеристикой «поэтического кино» — насколько можно судить через несколько лет после его рождения — является то, что оно порождает фильм, двойственный по своей природе. Фильм, который нормально смотрится и нормально воспринимается, есть «несобственно прямая субъективность», может быть ненормализованная и приблизительная, одним словом, весьма свободная. Она вызвана к жизни тем, что автор пользуется «доминирующим в фильме психологическим состоянием» больного, ненормального героя, чтобы постоянно создавать мимесис,

открывающий перед ним полную свободу в отношении стиливых аномалий и провокаций.

Таким образом, в действительности глубокие корни «поэтического кино» восходят к стилистическому экзерсису, в большинстве случаев искренне поэтическому и вдохновенному, что отводит любое подозрение в мистифицировании предлога для употребления «несобственно прямой субъективности».

Подводя итог, заметим, что все вышесказанное наталкивает на мысль: язык кино в основе своей — «язык поэтический». С исторической же точки зрения, обращаясь к конкретной действительности, мы увидим, что после нескольких, очень быстро прерванных попыток, восходящих к истокам кинематографа, сформировалась определенная кинематографическая традиция, скорее напоминающая «язык прозы» или хотя бы «язык нарративной прозы».

ГЛАВА II. Узбекское поэтическое кино: вчера и сегодня.

2.1. Узбекское поэтическое кино и проблемы выразительности

Подлинный подъем узбекского кинематографа, становления его как искусства, начался в конце 40-х годов. Именно к этому периоду относится зарождение узбекской операторской школы с большой буквы, где основоположниками узбекской операторской школы являются Д.Демуцкий, В.Симбирцев, М.Краснянский и др.

Во время войны была начата работа над фильмами «Насреддин в Бухаре» (режиссер Я.Протазанов, оператор Д.Демуцкий) и «Тахир и Зухра» (режиссер Н.Ганиев, оператор Д.Демуцкий, художник В.Еремян). Они вышли на экран к концу войны. В эти трудные годы на Ташкентской студии бок о бок, не зная устали, трудились кинематографисты всех профессий.

«Тахир и Зухра» — лиро-эпическая поэма, бытующая у тюркоязычных народов Средней Азии и Поволжья, а также в Азербайджане и Турции. Основа сюжета сходна во многих версиях; это трагическая история обрученных, которые разлучены злой волей падишаха, отца девушки. Идейная основа версий, сложившихся в феодальную эпоху, — борьба за справедливость. Узбекская версия сохранила элементы фантастики, присущие мифотворчеству.

Это — первое крупное произведение узбекского кино, перешагнувшее пределы республики и страны, прошедшее с успехом по экранам мира. Картина утверждает глубокие и гуманные идеи — идеи всепобеждающей человеческой любви и свободы.

Поставленная по мотивам романтической восточной легенды, она решена средствами реалистического искусства. Авторы во многом отступили от привычных канонов этого жанра устного народного творчества, где главное место занимали любовные страдания героев и другие романтические перипетии. Сохраняя пафос легенды о Тахире и Зухре, пронизанной мудростью народа и высокой патетикой, авторы фильма создали точный и емкий сюжет, тщательно, в реалистическом ключе разработали эпизоды и

характеры. Режиссер искал и находил для фильма емкие кинематографические детали, имеющие метафорический смысл.

Картина зрелищна, она смотрится легко, с интересом. Ее драматургия разработана продуманно и четко. Ее кадры динамичны, в них полностью господствует актер-исполнитель.

Удачно изобразительное решение фильма. Художник В. Еремян сумел сочетать в своих декорациях конкретность и образные обобщения, воссоздал колорит и поэтическое своеобразие легенды.

Стоит подробнее сказать о композиции картины, ее драматургическом решении. Помимо главной драматургической линии — рассказа о любви Тахира и Зухры — в фильме есть несколько других тематических линий, крайне важных в общем решении картины. Они как бы уравнивают все стороны повествования, устраняют однообразие, придают фильму полифоническое звучание.

Демуцкий был одним из создателей поэтического, образного кинематографа. В лучших своих творениях он являет пример могущества операторского мастерства. Всегда активное, авторское отношение к изображаемому на экране, виртуозное владение световой гаммой и оптикой, тонкий художественный вкус, музыкальность и лиризм, лаконичность, богатство и емкость изобразительных приемов — эти качества присущи творчеству Д. Демуцкого.

Демуцкого действительно можно назвать поэтом, певцом природы в кинематографе. В его фильмах природа выступала не безразличным фоном, а как активный, действующий персонаж. С каждым новым фильмом росло мастерство Демуцкого в обрисовке персонажей, в индивидуализации портретов. Он старается к каждому характеру подобрать необходимые только для него краски.

Прекрасны пейзажи, снятые «моноклем», с разнообразием цветовых оттенков, но всегда выдержанные в определенном драматургическом ключе. Особенно хороши они в «Тахире и Зухре». Например, прекрасна ночная

сцена, где роскошный ханский сад и пруд освещены таинственным серебристым светом луны,— по своему решению и настроению она напоминает ночные сцены в «Земле». Или ряд пейзажей в сцене охоты, где оператор наряду с сочностью изображения добивается необычайной глубины пространства, почти осязаемо заполненного воздухом.

Демущкий преподносит нам ряд шедевров портретного искусства в этом фильме. Портреты юных влюбленных Тахира и Зухры решены в пастельных тонах, они прозрачны и музыкальны, оттеняют чистоту и молодость героев. Тонкое обыгрывание солнечных бликов и легких, светлых одеяний персонажей — все это напоминает жизнерадостные творения художников-импрессионистов и как нельзя лучше соответствует образам и настроению счастливых влюбленных.

Образ предводителя народных масс, смелого и решительного Сардора, решается в другом плане. Оператор, выявляя его характер, снимает портреты жестче, делая их скульптурными, мужественными.

В портретах персонажей из стана врагов мы уже не встретим легкой игры света и тени, светлого размытого фона — резкие контрасты, характерное освещение, подчеркивающее отрицательные черты персонажей, контражур, придающий некоторую зловещность, — так оператор характеризует недоброжелателей Тахира и Зухры.

«Насреддин в Бухаре», комедия по роману Л.Соловьева «Возмутитель спокойствия». В Фильме благодаря находчивости и выдумке неутомонного весельчака Ходжи Насреддина многим угнетенным и обездоленным удается противостоять жестокому эмиру Бухары.

Л. В. Соловьев написал «Повесть о Ходже Насреддине» (ч. 1 — «Возмутитель спокойствия», 1940; ч. 2 — «Очарованный принц», 1954), и по мотивам этого произведения поставлены фильмы «Насреддин в Бухаре» (1943), «Похождения Насреддина» (1947) и «Насреддин в Ходженте, или Очарованный принц» (1960).

«Насреддин в Бухаре» был снят в Ташкентской киностудии, и является последним фильмом Я.Протазанова. Мастеру предстояло создать образ узбекского народного героя.

Отлично понимая, как трудно с достаточной глубиной передать национальный колорит, Самое трудное в фильме — образ Насреддина. Он должен был быть близок и русскому и узбекскому зрителю. Протазанов дал главную роль Льву Свердлину. Потому, что Свердлин некоторое время жил в Ташкенте и преподавал в узбекской киностудии, так что он хорошо знал быт и нравы узбекского народа. Свердлин сыграл гениально. Многие до сих пор считают его узбеком. А то, как он на ломаном узбекском языке кричал «Вай, жигарэм, жигарэм!» — это вообще что-то.

1943 году фильм вышел на экраны. По началу некоторые критики ругали Протазанова за то, что в годы кровавой войны он снял комедию. На что режиссер ответил: «Если мы все время будем думать только о войне, ничего от этого полезного нам ни будет. Человек не должен забывать смеяться».

За фильм «Насреддин в Бухаре» Протазанову присвоили звание заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР. А сам фильм приобрел у нас статус культового, и до сих пор остается одним из любимейших.

В этом фильме Демуцкий старается создать образ востока, с его тонкостью, интригами, щедростью и добротой. Его кадры насыщены поэтичностью и лиризмом как сам Восток. Он снимает ряд гениальных портретов Насреддина, Эмира Бухарского которые четко выявляет характер героев фильма.

Демуцкий в творческом содружестве с художником фильма В.Еремянном создали на экране колоритный, поэтичный, достоверный образ восточных людей и эпохи. В фильме ряд образов, рынков и чайхан. И нигде мы не видим повтор одних и тех же кадров. Демуцкий с художником В.Еремянном всюду исходили из драматургии, и каждый раз находили всё новые и новые кинообразы, используя самые разные архитектурные,

композиционные решения, неповторимое художественное изобразительное оформление их интерьеров.

Вспомним чайхану в комедии «Насреддин в Бухаре». В чайхане Насреддин - Л. Свердлов остроумно распродаёт вещи. Чайхана в квартале бедняков и она соответственно оформлена художником: почерневшие от копоти стены, бедное убранство, постаревшие от времени паласы на топчанах. Но главное в этом эпизоде – лестница. Она – центр декорации, ибо с неё-то герой фильма зазывает покупателей и продаёт вещи, пожертвованные бедняками.

Если в этом фильме, поставленном Я. Протазановым, роли исполняли в основном российские актёры, а весь фильм пронизан, как это ни парадоксально, национальным своеобразием, то одна из причин данного факта - это плодотворный итог работы художника В. Н. Еремена и конечно выдающегося оператора Д.Демуцкого.

Демуцкий был большим художником. За время работы на этой студии он снял два короткометражных фильма и три полнометражных фильма, которые составили гордость узбекского народа. Они являются шедеврами узбекского кино.

Все эти фильмы сняты примерно в одной изобразительной манере. В стремлении к единому стилевому решению он использует яркое, жизнерадостное освещение, мягкий светотональный рисунок; подчеркивая воздушную перспективу, декоративность фона, не забывает о излюбленном принципе — акцентировке внимания на основном в кадре и фильме в целом. Тщательное изучение быта народа, памятников архитектуры, живописи, миниатюры, а также опыт работы в хронике — все это помогло Демуцкому создать на экране поэтический образ Средней Азии.

С Д.Демуцким много работал М.Краснянский, долгие годы проработавший потом на «Узбекфильме» и снявший ряд художественных фильмов. Достаточно вспомнить такие фильмы, как «Алишер Навои», «Фуркат», «Минувшие дни» и др.

Яркой страницей узбекского кино стал созданный впервые в послевоенные годы всемирно известный кинофильм «Алишер Навои». Поставленный в 1947 г. режиссером Камилем Ярматовым по сценарию А.Спешнева, Уйгуна, И.Султанова и В.Шкловского, фильм занял достойное место в золотом фонде киноискусства.

Картина построена в основном на исторических фактах. Известные исследователи жизни и творчества великого поэта средневекового Востока.

Изобразительное решение глубоко продумано режиссером К.Ярматовым, оператором М.Краснянским, художником В.Еремянном и точно соответствовало жанру историко-биографического фильма. Художник В.Еремян удачно воссоздал достоверный облик городов и сел эпохи Навои, старинных крепостей, царских дворцов и площадей. Высокий идейный и эстетический уровень фильма достигнут и благодаря профессиональному искусству оператора М.Краснянского, музыке композиторов Р.Глиэра и Т.Садыкова.

Авторы фильма верно следовали лучшим традициям мировой кинематографии в создании исторических фильмов, они сделали достоянием широких масс жизнь и творчество великого узбекского поэта и мыслителя, гуманиста, бессмертного Алишера Навои, всю свою жизнь посвятившего чаяниям народа и поэтому сохранившего свое имя в памяти грядущих поколений. Разумеется, рождение этого фильма повлияло на дальнейшее развитие узбекской кинематографии, он стал хорошей школой для молодых работников кино.

Начиная с 60-х годов в развитии национальной кинематографии наступил новый период, характеризующийся значительным подъемом. В кинематографию республики влился отряд молодых режиссеров, сценаристов, операторов, художников.

Резкий подъем кинопроизводства в республике, сопровождаемый интересными и своеобразными творческими открытиями - характерная особенность нового этапа в развитии национального кино.

В художественном кино молодые режиссеры, выпускники ВГИК, Д.Салимов, А.Хамраев, Э.Ишмухамедов пришли на «Узбекфильм» со своей темой, в основном современной, со своим видением мира, творческим стилем. Пришли на студию и молодые операторы - Х.Файзиев, Д.Фатхуллин, Л.Травицкий, Т.Эфтимовский, А.Исмаилов и художники-постановщики Э.Калантаров, Н.Рахимбаев, В.Добрин, С.Зиямухамедов и Б.Назаров. Многие из них - тоже выпускники ВГИК.

Все эти молодые режиссеры, операторы, художники уже первыми своими работами показали себя людьми творчески одаренными.

Новаторство в узбекском кино в 60-70-е годы началось с молодого режиссера Шухрата Аббасова.

В 1960 г. режиссер Ш.Аббасов создал свой первый полнометражный фильм «Об этом говорит вся махалля» (сценарий А.Рамазанова, Б.Реста) и сразу заявил о себе как о талантливом и своеобразном художнике. Кинокомедия, построенная на современном материале, рассказывала о том, как наряду с изменением уклада жизни и быта узбекского народа меняется психология людей. Фильм высмеивал отмирающий мир предрассудков в устройстве судеб молодых людей. Оператор-постановщик В.Владимиров, художник-постановщик Э.Калантаров точно и выразительно решили драматургическую изобретельную пластику фильма.

Значительным событием узбекской кинематографии этого периода был и другой фильм Ш.Аббасова - «Ты не сирота» (сценарий Р.Файзи, оператор-постановщик Х.Файзиев, художник-постановщик Э.Калантаров), который вышел на экраны страны в 1962 г.. В картине достоверно и ярко рассказана волнующая история усыновления и воспитания в годы Великой Отечественной войны детей разных национальностей жителями Ташкента Шоахмедом и Бахри Шамахмудовыми. Картина «Ты не сирота» была большой победой узбекского кино. Фильм захватывал зрителей своей непосредственной правдивостью, талантливым режиссерским решением.

Тема интернационализма была продолжена и углублена еще в одной

картине Ш.Аббасова - «Ташкент-город хлебный» (экранизация широко известной одноименной повести А.Неверова). Это значительное произведение узбекского киноискусства конца 60-х годов. Режиссер Ш.Аббасов, оператор Х.Файзиев, художник Э.Калантаров увлекают зрителей искренней любовью к людям, мастерским воссозданием эпохи, художественной правдой.

В середине 60-х на сцену вышли новое поколение узбекских кинематографистов как Эльёр Ишмухамеов, Али Хамраев, Дамир Салимов, операторы как Д.Фатхуллин, А.Антипенко, В.Тутунов. Они создали новое кино Узбекистана, снимая чисто на неореалистическом стиле – легкой, светлой, доброй и правдивой.

Современную тему продолжали развивать фильмы «Белые, белые аисты» режиссера А.Хамраева, оператора Д.Фатхуллина, художника Ш.Абдусалымова, «Прозрение» Ш.Аббасова, оператора М.Пенсона, «Птичка-невеличка» Л.Файзиева, «Канатоходцы» Р.Батырова, «Парень и девушка» У.Назарова, «Навстречу совести» А.Хачатурова, «Круг» Д.Салимова, «Тайна Каниюта» Х.Файзиева, «Нежность», «Влюбленные» режиссера Э.Ишмухамедова, операторы Д.Фатхуллин и Г.Тутунов.

Увеличивается объем производства, шире становятся тематические и жанровые рамки узбекских кинопроизводителей. Выходят крупные и интересные фильмы и ряд значительных документальных фильмов. Во многих фильмах современная тема нашла достойное художественное воплощение. Были сняты очень хорошие картины с своеобразным иобразительным решением, поэтическим наклоном. Кинокартины, созданные в основном молодыми режиссерами, во многом обогатили узбекскую кинематографию этого периода, продвинули ее вперед по пути творческого возмужания. Они свидетельствовали о выросшем профессиональном мастерстве, о попытке своеобразно осмыслить насущные проблемы современности. Ленты эти привлекли внимание критики и широкой зрительской аудитории.

Картина «Белые, белые аисты» (1966г.), созданная режиссером А.Хамраевым, оператор Д.Фатхуллин, художник Ш.Абдусалямов, в содружестве со сценаристом О.Агишевым, посвящена морально-этическим проблемам. Она отличалась своеобразием и талантливостью литературной основы, режиссуры, операторской и актерской работы.

Фильм «Белые, белые аисты» (1966 г.), режиссёра Али Хамраева, можно включить в ряд поэтических фильмов снятых в 60-х годах в узбекском кинематографе. Фильм рассказывает о судьбе и страданиях двух молодых возлюбленных – Каюма и Малики. По сюжету фильма Каюм отказывается от невесты, которую ему выбрали родители по старым обычиям кишлака, и покидает родные места. В другом кишлаке, где он живет теперь, герой влюбляется в Малику. Девушке пришлось выйти замуж не за Каюма, а за того, кто устраивал ее родню, и теперь она несчастлива в браке. Односельчане единодушно осуждают отношения Каюма и Малики, считая их вызовом древним обычаям...

По ритму, и по операторской работе, и по музыке Р. Вильданова, которая не стремится назойливо комментировать происходящее, а, наоборот, словно на минуту выключает нас из цепи непосредственных событий, уводит куда-то дальше и выше, обогащая наше восприятие.

Проезды камеры сквозь толпу, не «организованную», как в какой-нибудь плохой массовке, а живущую по своим законам, этот своеобразный ритм, эта способность режиссера вдруг на какие-то мгновения чуть отстраниться от предмета разговора — одним словом, все эти средства выражения современного кинематографа нужны авторам для того, чтобы по-иному — более пристально и остро — увидеть окружающий мир. И поэтому с любопытством и волнением всматриваемся мы в жизнь, казалось бы, хорошо знакомую нам, но чуть преображенную взглядом операторской камеры Д.Фатхуллина. Операторская работа этого фильма вызывает восхищение у зрителя.

Д.Фатхуллин старается создать поэтическую и одновременно напряженную атмосферу. Он сопоставляет красоту – свободу, любовь со старыми предрассудками жителей этого кишлака, создавая своеобразный изобразительный контрапункт.

Как уютен, поэтичен и светел этот кишлак с его плоскими крышами и дымками, поднимающимися к небу, как удивительно красиво это неторопливое чередование времен года, солнечных восходов и закатов, и какой разумной должна быть жизнь в гармоничном, так любимом авторами фильма мире! Но зловещие «фигуры в белом» встают на пути Малики и Каюма всякий раз, когда они делают шаг друг к другу. Женщины уже не носят паранджу, но старые предрассудки еще встречаются. Именно против них и восстают создатели фильма.

Фильм «Белые, белые аисты» – это фильм скорее о ненависти к ханжеству, чем о любви, чем о красоте человеческих отношений. Эта ненависть понятна нам, и поэтому мы готовы поверить и в любовь, но поверить на слово, ибо сценарий не дал возможности актерам С. Исаевой, Б.Бейшеналиеву полнее и больше рассказать о своих героях.

Фильм «Белые, белые аисты» — удивительно естественный и жизненный; материал, положенный в его основу, находится в полной гармонии с изобразительным решением.¹⁸

Вокруг фильма разгорелся интересный творческий спор. Одни его поддерживали за прямоту взгляда на жизнь и остроконфликтную основу произведения, другие упрекали авторов фильма в нарушении меры жизненной правды, в искусственном нагнетании тягостной атмосферы вокруг основных героев фильма - Малики и Каюма - и в не совсем точном выборе авторских позиций. Такой объективный, заинтересованный разговор в последующем послужил хорошей почвой для активизации творчества молодых кинематографистов Узбекистана, для разработки современной темы на экране.

¹⁸ Хлопьянкина Т. «Советский экран» № 19, 1966 год.

Эльер Ишмухамедов один из лидеров "новой волны" в узбекском кино. Его фильмы — Нежность и Влюбленные — являются, плоть от плоти оттепельного кинематографа с поправкой на восточный ландшафт: распахнутый взгляд на мир, первое острое чувство одиночества в компании счастливых друзей-сверстников, максимализм в отношении к жизни и бескомпромиссность поступков.

Первая общая работа Ишмухамедова и Фатхуллина — это рассказ о современной молодежи, о том, как юность входит в большой прекрасный мир сложных человеческих отношений, как, сталкиваясь с разными людьми и явлениями, юноши и девушки убеждаются в том, что доброе и светлое утверждается в жизни.

Фильм относится поэтическому кино. Всем своим поэтическим строем, свободным и легким движением сюжета, программным вниманием к миру «простых» людей, с их, как выяснилось, весьма непростыми чувствами, наконец, отсутствием малейшей фальши и унылой дидактики, картина «Влюбленные» противостояла набравшему силу бездушному советскому официозу той поры, да и соблазнам сугубо «авторского», «экспериментального» кино, стремящегося напроць оторвать пуповину, связывающую фильм со зрителем.

Большая удача молодого режиссера и оператора состоит в том, что они смогли создать произведение масштабное, найти для каждого персонажа, особенно для Санжара, Лены, Мамуры такую характерную деталь, которая помогла достичь глубокого поэтического воплощения.

В фильме же образная выразительность достигает высокого накала. Не только Анхор, который снят как отдельная маленькая поэма, но и случайные проходы по улицам, весенний дождь, старая крепость, чистые, исполненные духовности лица героев — все несет отпечаток силы, цельности, пристального, остро видящего взгляда. И тут, конечно, нельзя не отдать должное еще одному дебютанту — оператору Д. Фатхуллину. Камера в его руках рисует мир очищенным и поражающе желанным, каким он предстает

обычно в стихах и живописи. Тонкая операторская работа, мягкие, негромкие, как и речь героев, пейзажи, где много неба, воды, искрящихся брызг, листьев и солнца, заставляют дышать поэзией каждый кадр киноленты.¹⁹

Вместе с тем, городской колорит и воздух предместий, рабочие утра и ночные карнавалы, — все обрело поэтическое звучание благодаря камере оператора Д. Фатхуллина. Поэтическое «письмо» режиссера и оператора соответствует чувствам героев картины, как бы парящим, легким, невесомым. И вместе с тем глубоким и щедрым.

В фильме «Нежность» многие кадры свидетельствуют о том, что оператор этого фильма Д.Фатхуллин — человек не просто внимательный, умеющий видеть жизнь в ее так называемых повседневных проявлениях, но и улавливающий общий смысл этих проявлений, их содержание.

Рассмотрим первый эпизод фильма, бытовая сценка на тему «городские мальчики идут купаться» или плюс еще нечто иное, добавляющее этому конкретному действию столь же конкретный, но замеченный лишь благодаря художником мотив. Человек искусства, оператор Д. Фатхуллин прекрасно понимает, что ритмический, легкий бег смуглокожих подростков, то скрывающихся в тени улиц, то стремительно вырывающихся на свет, аккомпанирующий этому бегу бег надувных камер, точно и ловко подгоняемых мальчишескими руками, и в какой-то удивительно верно найденный момент пауза, почти мгновенно прерванная полетом ребяческих тел в стремительную воду, — что вся эта фиксация моторных движений на самом деле не что иное, как емкий и поэтически насыщенный образ юности. И что бы потом ни происходило в фильме (а происходит в нем разное и порой даже прямо противоположное — в смысле вкуса — началу), все равно — главная цель достигнута. Пробег вошел в ваше сознание лейтмотивом картины, определив ее тональность.

¹⁹ КАЗАКОВА Р. Все должно быть по-человечески // Экран. 1969–1970

И когда в финале снова появляются мелодия бега и фигуры мальчишек, это возвращение не просто художественно оправданно, но и человечески необходимо. Единство цели и средств, задачи и приема — вот то, что в целом характеризует работу молодого узбекского кинооператора.

Пробеги компании молодых людей по гребню стены, финал, кадры, символизирующие прощание всех героев с детством, пробег с банкой и еще ряд сцен и эпизодов первой новеллы фильма "Санджар", большая удача всей пластика фильма. Походка, жесты, мимика героев являются здесь важнейшими художественными компонентом картины, они играют, они сделаны добротнo и со вкусом. Хороши столкновения ритмов прыжков в воду с проплывом ребят по реке и другие сцены, выдержанные в точном музыкальном и пластическом ритме.

Эльёр Ишмухамедов выбрал довольно трудный жанр поэтического фильма, основанного не на внешнем сюжете, а на внутреннем, второплановом течении действия. Это не драма поступков, а скорее драма настроений, ощущений, тонко подмеченных эмоций, скрытых и подчас совершенно незаметных в будничной жизни.

Посмотрев картину, можно понять, что Ишмухамедов хочет сталкивать смешное и грустное, трагическое и веселое, забавное и прекрасное и не только хочет, но и умеет. На наш взгляд, уже не просто эксперимент, а позиция художника и поэтому и счет, предъявляемый картине, должен быть высоким и требовательным.

Фильм «Нежность» - новая страница в узбекской кинематографии. Он широко демонстрировался не только у нас в стране, имел большой успех, завоевал ряд призов и дипломов на международных кинофестивалях, был отмечен как один из лучших фильмов кинематографии на современную тему.

Следующий фильм Э.Ишмухамедова «Влюбленные» (сценарий О.Агишева, оператор Г.Тутунов, художник С.Зиямухамедов, 1969 г.) продолжил опыт фильма «Нежность» и также решал проблемы морально-этические. В этой лирической киноповести авторы рассказали о юности с ее

радостями и тревогами, с ее чистотой и противоречиями, с раздумьями о месте в жизни. Создатели фильма попытались заглянуть в сущность духовного мира современного молодого человека, проанализировать, как формируется его отношение к жизни, его мировоззрение. Герои картины обретают чувство ответственности нелегко, не проторенным путем, а ценой подчас мучительных переживаний. И тем больше гражданское звучание получает в фильме сам процесс рождения этого чувства, что оно не декларируется, а как бы создается всей поэтической атмосферой картины. Главная заслуга «Влюбленных» состоит в том, что в отличие от ряда фильмов о молодежи, создатели его активно пропагандируют идеал положительного героя, носителя морали общества.

Оператор Г.Тутутов очень тонко почувствовал лиризм фильма. Снятые им кадры полностью передают атмосферу жизни молодого поколения тех лет. Мастерство Тутунова выявляется во всех эпизодах фильма. Катание на мотоцикле по речке, плавание Родина с арбузами по горной речке во время бурного весеннего дождя, купание детей под дождём на крыше, скрипач на качели, танец Родина в ресторане, эти все кадры маленькие шедевры снятые искренне и с любовью к жизни. Эти кадры по своей лиричности, прозрачности и конечно нежности обогащают фильм поэтичностью и служат раскрытию основной идеи фильма.

Г.Тутунов, после фильма «Влюбленные», снял много запоминающихся фильмов, новеллу «Буба» (в фильме «Как стать мужчиной», 1971), фильмы «Чудак из пятого "Б"» (1972, совместно с А. И. Чардыниным, Государственная премия СССР, 1974), «Свой парень» (1974), «Все дело в брате» (1977), «Хомут для Маркиза» (1978), «Новые приключения капитана Врунгеля» (1979), «Вам и не снилось» (1981), «Дамское танго» (1983) и др.

В конце 60-х и в 70-е годы кинематографисты достигли нового уровня в идейно-художественной зрелости. Мастерство и большой опыт режиссеров К.Ярматова, Ю.Агзамова, З.Сабитова, Л.Файзиева, Х.Ахмара, новаторство и поиск молодых постановщиков Ш.Аббасова, А.Хамраева, Р.Батырова,

У.Назарова, Э.Ишмухамедова, А.Кабулова, А.Хачатурова, К.Камаловой, Д.Салимова позволили создать значительные фильмы: «Ташкент - город хлебный», «Абу Райхана Беруни», «Минувшие дни», «Чрезвычайный комиссар», «Ждем тебя, парень», «Интеграл», «Влюбленные», «Встречи и расставания», «Подвиг Фархада», «Человек уходит за птицами», «Горькая ягода», «Повесть о двух солдатах», «Это было в Коканде» (телевизионный художественный фильм), «Озорник» и другие.

Художники экрана стремились раскрыть подлинную правду жизни. Исследуя ее тончайшие связи, они глубоко проникали в интеллектуальный мир героя, продолжали и развивали лучшие традиции многонационального киноискусства.

Еще один из выдающихся кинооператоров, который работал в «поэтическом стиле» является А. Антипенко. Он был мастером черно-белой фотографии, в кинематографе научился пользоваться возможностями цветной киноплёнки, как художник красками на холсте. В 1976 г. получил свою первую кинематографическую международную награду — «Диплом за цветовое решение» в фильме «Прошу слова» (реж. Г. Панфилов) на фестивале в г. Барселоне (Испания). Неоднократно становился лауреатом Всесоюзного конкурса на лучшую операторскую работу в художественном кино на отечественной киноплёнке: «Аленький цветочек» (реж. И. Поволоцкая, 1978), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (реж. В. Грамматиков, 1983), «Вера, надежда, любовь» (реж. В. Грамматиков, 1985), «Дом с привидениями» (реж. Е. Гальперин, 1987), «Женщина с цветами и шампанским» (реж. М. Мельниченко, 1992; диплом «За операторское мастерство» на МКФ в г. Битола), «Маленькая принцесса» (реж. В. Грамматиков, 1997 г.; премия «Ника» «За лучшую операторскую работу»).

Рассмотрим «Мольбу», фильм не образуют монтажных фраз, они не нуждаются во внешней активизации своей значимости. Каждый кадр — самостоятельный образ, но не замкнутый на себе. Он подразумевает возможность вхождения в него других образов и сам может стать участником

более общего целого, объединяющего его самого и другие, стоящие с ним на одном смысловом уровне образы. При этом каждый отдельный образ не лишается своей самостоятельности и уникальности. Подобное восприятие действительности демонстрирует способность созерцающего духа объединять отдельные пласты, выхваченные из непрерывного потока времени в нечто целое, насколько это вообще возможно в кино.

Сам же кадр может длиться на экране сколь угодно долго, его внутренняя организация при этом не обязана сводиться к единичному значению. Он оказывается независим от других кадров. Пространства кадров не обязательно должны восприниматься как нечто единое, построенное по общим законам. Строгая графика вставных новелл в «Мольбе» сочетается с живописной размытостью контуров в эпизодах, связующих сюжет фильма. Даже в пределах одного кадра могут происходить серьезные изменения фактуры: изображение движущейся толпы становится своим негативом, а в эпизоде с виселицей постепенно нагнетающаяся контрастность вдруг поглощается ослепительным светом, заполняющим все пространство экрана. Дело не только в эклектике как формальном приеме, не только в сюжетном противопоставлении света и тьмы, а еще и в самой возможности соединения в одном фильме различного по фактуре материала. Осуществляется это благодаря изначальному разграничению общего пространства и времени, и пространства и времени каждого отдельного образа.

Фильм Абуладзе выразил основные проблемы, с которыми пришлось столкнуться кинематографу. В каком-то смысле «Мольба» стала своеобразным кинематографическим трактатом о способе существования кинематографа, вышедшего за рамки мифа и осознавшего себя частью христианского мира.

В 1970-1971 годах творческий коллектив «Узбекфильма» создает еще ряд картин на современную тему: «Интеграл» режиссера Х.Ахмара, оператора А.Панна, «Под палящим солнцем» режиссера А.Хачатурова, оператора А.Исмаилова, «Неожиданное рядом» З.Сабитова, «Порыв»

режиссера У.Назарова, оператора А.Исмаилова, «Слепой дождь» А.Кабулова. На экраны страны также выходят фильмы на военную тему - «Драма любви» режиссера Ш.Аббасова, оператора Х.Файзиева, «Возвращайся с солнцем» режиссера Х.Файзиева, оператора Д.Фатхуллина а также фильм «Семург» режиссера Х.Файзиева, оператора А.Панна.

Положительным следует считать тот факт, что больше половины картин посвящено современной теме. Это фильмы «Ждем тебя, парень», «Мой добрый человек» Р.Батырова, «Поклонник» А.Хамраева, «Встречи и расставания» Э.Ишмухамедова, «Этот славный парень» Э.Хачатурова, «Навстречу тебе» А.Хачатурова, «Караван» У.Назарова, фильмы для детей «Горы зовут» Д.Салимова и «Ласточки прилетают весной» Х.Ахмара.

Прежде чем приступить к постановке фильма «Абу Райхан Беруни», авторы ленты долго и кропотливо изучали жизнь и научное наследие великого ученого-энциклопедиста средневекового Востока Абу Райхан Мухаммеда Беруни. Сценаристам Т.Булгакову и Ш.Аббасову удалось показать Беруни не только великим ученым-энциклопедистом, но и одним из величайших гуманистов своего времени, мужественно отстаивающим науку от нападков религиозных фанатиков. Перед зрителем проходят события тысячелетней давности, как бы увиденные через призму восприятия современника, человека нашей эпохи. Достоверен и убедителен главный герой - Беруни, талантливо созданный артистом Пулатом Саидкасымовым. Показаны его долгая жизнь, многолетние скитания, свершения в науке. Создатели фильма стремились раскрыть жизненные перипетии ученого, смысл его борьбы за подлинную науку.

Оператором-постановщиком фильма был один из крупнейших мастеров узбекского кино Хатам Файзиев.

Фильм «Абу Райхан Беруни» благодаря своим высоким идейно-художественным качествам и большому профессионализму получил широкое признание. На III Международном кинофестивале стран Азии и Африки в Ташкенте в 1974 г. картина завоевала приз Союза

кинематографистов, затем участвовала в ХУШ Международном кинофестивале в Сан-Ремо (Италия), получила главную премию VIII Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе, была удостоена Государственной премии Узбекистана имени Хамзы за 1974 г.

В те годы на киностудии «Узбекфильм» выросла плеяда профессиональных кинематографистов. Самые яркие из них - А.Акбарходжаев, Хабибулла Файзиев, Хатам Файзиев, Л.Травицкий, Т.Эфтимовски, А.Исмаилов, Н.Рахимбаев, Э.Калантаров, В.Добрин, Д.Исхаков, С.Зиямухамедов, Б.Назаров, Т.Режаметов, А.Юнусова, Ш.Иргашев, И.Ергешев, Р.Сагдуллаев, Д.Камбарова, Тамара Шакирова, Атабек Ганиев, Т.Нигматуллин и другие.

Фильм «Человек уходит за птицами», (драма, 1975 г.) режиссёра Али Хамраева и оператора Юрия Клименко можно сказать один из самых поэтических фильмов, когда-либо созданных в узбекском кино.

По сюжету фильма "Человек уходит за птицами" юный поэт Фарух у птиц научился вольной песне, у народа — силе слова и надежде на лучшее будущее. Тернистый путь проходит поэт в поисках счастья и правды. Встретившись с жестокостью и несправедливостью, Фарух понимает, что ждать счастья бессмысленно. Он берет в руки меч и клянется бороться за справедливость и счастье своего народа...

Фильм "Человек уходит за птицами" строен полностью на метафорах. Мастерством оператора Ю.Клименко фильм приобретает некий сказочный, легкий и одновременно драматический, трагический образ. Клименко работая над этим фильмом, сразу же обеспечил себе место в антологии фольклорно-поэтического кино, поскольку в сочиненном изображении сумел соответствовать всем «параметрам» означенной школы с ее повышенным градусом экспрессии, аспидски насыщенным цветом, символикой фигур визуальной речи. Однако будущее угадывалось не за этим кино, подобная эстетика уже выходила из употребления.

Ю.Клименко, продолжая работать с Хамраевым (Триптих), снял для Киры Муратовой Познавая белый свет — принципиально новый по изображению фильм. Фольклорной статике, томному любованию изысканными пейзажами и натюрмортами Ю.Клименко противопоставил острые пространственные решения, смело «ломая» рамки кадра. Фильм «о стройке» как будто сам строился на глазах, изображение росло вширь и ввысь. Здесь много воздуха, много ветра, света. Ко всему прочему оператор и режиссер, презрев добропорядочный реализм сценария, облачили героев-строителей в одежды вызывающих соцартовских расцветок: фильм, заgrimированный под романтическую песнь во славу людей труда, был снят в интуитивно постмодернистском ракурсе. Ю.Клименко умеет легкой походкой войти в изобразительный мир каждого режиссера и без принуждения принять законы этого мира. Снимая для Сергея Параджанова, вернувшегося в кино после затяжной паузы, Легенду о Сурамской крепости, он с пиететом консервировал почти не подвластную эволюции цветисто-коллажную параджановскую стилистику. Работая с Александром Кайдановским над Простой смертью, подчинился идее черно-белой аскезы, соответствуя духовной природе толстовского первоисточника и тяготению режиссера к мрачноватой мистике.

Произведения узбекских кинематографистов неоднократно отмечались призами и дипломами международных и республиканских кинофестивалей, удостоены Государственной премии Узбекистана имени Хамзы. Десятки фильмов узбекских кинодокументалистов получили международное признание: «Ташкент, землетрясение», «Могучий поток», «Ветер весь день», «Золотая Бенгалия», «Хлопок - цветок человеческий», «Голодная степь», «Приезжайте к нам в Узбекистан», «13 ласточек», «От весны до весны», «И пришла вода», «Трамвай» и др.

Большой вклад в развитие узбекского киноискусства внесли узбекские писатели К.Яшен, А.Каххар, И.Султан, Т.Тула, Р.Файзи, И.Рахим, С.Ахмад, А.Якубов, У.Умарбеков, С.Абдукаххар и другие. В те годы плодотворно

работают профессиональные сценаристы С.Мухамедов, М.Мелкумов, О.Агишев, Д.Булгаков и другие. Для студии «Узбекфильм» пишут сценарии многие кинематографисты Москвы и Санкт-Петербурга.

Музыку к фильмам узбекских кинематографистов писали композиторы Г. Успенский, М.Ашрафи, И.Акбаров, М.Бурханов, А.Малахов, Р.Вильданов, Д.Закиров, М.Левиев, Э.Салихов, С.Юдаков, Д.Сайдаминова, Ф.Янов-Яновский и другие.

В 70-е годы киностудия «Узбекфильм» выпускает ежегодно на экраны страны 10 полнометражных и телевизионных художественных фильмов; 5 мультипликационных фильмов, 6 номеров сатирического киножурнала «Наштар», дублирует на узбекский язык 75 фильмов.

В те годы киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана ежегодно выпускает 60 картин, в том числе: 25 документальных, 5 научно-популярных и 30 фильмов по специальному заказу министерств и организаций республики. С 1970 г. в Нукусе начинает работу Каракалпакский филиал студии. Он выпускает киножурнал «Каракалпакия» и документальные фильмы, ведет дубляж художественных фильмов на каракалпакский язык.

2.2. Художественно-изобразительное решение в современных узбекских фильмах.

90-годы XX в. обозначили рубеж, провели четкое разграничение в кинопроцессе Узбекистана между "старым" и "новым" кино. Изменилась философия и структура художественно-игрового фильма. На смену классическому советскому кино, строго следующему канонам соцреализма, повествующему о тружениках села и города, передовиках производства, пришло новое антитоталитарное кино, где не было героя - объекта для подражания, идеологии воспеания государственного строя, или какой-либо политической программы, где основным исходным материалом был не "человек на экране", а реальная жизнь человека.

Узбекское игровое кино последнего десятилетия претерпело определенные изменения в своем развитии. В начале 90-х годов это было кино с идейно-художественной программой, философией развенчания советских мифов: "Каменный идол" И. Эргашева, "До рассвета" Ю.Азимова, "Сиз кимсиз?" Дж.Файзиева, "Судный день", "Шаг влево, шаг вправо" Ю.Сабитова. Отказ от сложившихся традиций и стремление предложить другой стиль, опирающийся на прямое высказывание, привели к фиксации острых противоречий жизни "как она есть", к ориентации на "шокирующий" пласт реальности. Затем первоначальный остросоциальный, критический импульс постепенно угасает.

С середины 90-х годов в кинопроцессе активизируются творческие поиски, направленные на создание интеллектуального, "чистого кино" - "Во сне я горько плачу", "Единственная память" С.Назармухамедова, "Царство женщин", "Оратор", "Дилхирож" Ю.Разыкова, "Я желаю...", "Мама" З.Мусакова, "Феллини" Н.Аббасова, "Имам ал Бухари" Б. Садыкова, "Пари Момо" М.Раджабова. Кроме того, в отдельных фильмах все более заметно обращение к притчеобразным повествованиям. Опыт этого древнейшего жанра позволял экрану быть более компактным, емким, давал возможность впечатляющих прыжков от вроде бы случайного к широким обобщениям, где

притча соединяет сегодняшнее с вечным. Работы этого направления, разные по уровню, качеству исполнения, объединяет настойчивое желание утвердить на экране более обобщенную, поэтически приподнятую модель жизни. К концу 90-х внутри кинопроцесса прослеживается окончательное деление на "традиционное" и "экспериментальное", на кино для публики и на кино для фестивалей.

Автор фильма "Феллини" Н. Аббасов, начиная с самого названия киноповествования, настраивает зрителя на ассоциативное восприятие. Фильм, как и другие новые работы молодых режиссеров, открыт кинематографическим влияниям Запада и Востока. В нем смешались различные киностили: и актерские и режиссерские. Духовное пространство ленты буквально пронизано эмоциональными ощущениями поэтического реализма 60-х и 70-х годов как мирового, так и узбекского. Через рукотворный, созданный воображением художника быт маленького поселка у Арала автор проецирует некую модель дробления мира: на берегу высохшего мертвого моря тоскливо стоит одинокий клуб, где нет зрителей, но идет фильм, смонтированный из лучших цитат киноклассики XX века...

Чрезвычайно любопытные метаморфозы наблюдаются в кинематографическом отображении частной жизни современников, сферы их чувств. Происходит резкое обособление этой сферы. В фильмах "Врата судьбы" Л.Файзиева, "Вокруг все засыпало снегом..." К.Камаловой эмоционально-психологическое состояние героя предстает в максимально изолированном пространстве: социальные признаки микшируются, уступая место общечеловеческому.

Молодые кинематографисты, особенно операторы, сегодня находятся в активном творческом поиске. Среды молодых операторов, которые работают в кино, и в Гос кино, и в частном кино, есть очень много талантливых людей. Они стараются найти свой стиль, свой почерк в киноискусстве. Молодые операторы как А.Ганиев, Р.Мурадов, Ж.Ганиев, А.Арзикулов, И.Меликузиев и другие таланты вместе с режиссёрами, художниками современного

узбекского кино, создают очень даже неплохие картины. Среди этих фильмов есть и фильмы созданные лирическим, поэтическим стилем. Такими художественно-выразительными фильмами можно считать фильмы «Чашма» (реж.Ё.Туйчиев) оператора А.Ганиева, «Шабнам», «Небо любви» (реж М.Охунов), «Последнее мгновение» (реж.А.Бектурдиев) оператора Р.Мурадова и много фильмов.

Фильм режиссера М.Ахунова и оператора Р.Мурадова «Господин Никто», по своей стилистике и тематике относится поэтическому кино. Фильм рассказывает об отношениях, проблемах между поколениями, родителей и детей. По сюжетному ряду картина рассказывает о герое по имени Алишер, который рано осиротел и вырос в семье своего дяди который в свое время в погоне за богатством совершенно забывает о воспитании своих детей. Алишер же постепенно становится не родственником не родной кровью а всего лишь служащим семейным лакеем. Между тем у парня своя жизнь. Он тайно влюблен в девушку по имени Ойдин. Одним словом у него все мысли и чувства скрыты от окружающих его людей.

Операторская работа Р.Мурадова очень впечатляет. Статичные и наполненные светом кадры, спокойный ритм, насыщенные цвета, простые и одновременно выразительные композиции – это все напоминает нам фильмы 60-х годов, Э.Ишмухамедова «Нежность», «Влюбленные». По сути и сам фильм тоже посвящается теме простого, доброго человека, который любить всех, любить саму жизнь.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Кинематограф как вид искусства, формируя свои собственные художественно-выразительные средства, не имеющие аналога в истории искусств, вбирал в себя многое из того богатого опыта, который уже был накоплен другими видами творчества. И, поскольку кинематограф изначально подразумевал появление нового типа массового зрителя, способного воспринимать и адекватно реагировать на происходящее, на экране, то в первую очередь он обращал особое внимание на те виды и жанры литературы и театра, которые пользовались особой популярностью у широкой публики.

Поэтический реализм возник в кинематографе как художественное направление в европейском, в основном во французском кинематографе. Наибольшей выразительной силы и востребованности достиг во второй половине 1930-х годов — первой половине 1940-х годов XX века. В основу направления положено поэтически возвышенное отображение жизни и быта средних и низших классов общества описываемого периода.

Корни поэтического реализма расположены в выразительных средствах и художественных приёмах уже развитого к началу 1930-х годов экспериментального кинематографа и, в частности, авангардного кино Франции.

Поэтическое произведение, как правило, опирается на особую сюжетную последовательность событий, отличающуюся от традиционной повествовательной структуры. Основой компоновки поэтического пространства является авторское сознание. В нем свободно движутся и скрещиваются ряды представлений. Состав событий, таким образом, разворачивается не поступательно, а преобразуется переживаниями героя и автора, которые дают начало поэтическому произведению сюжета.

Развитие поэтического стиля в определенный период стимулировало становление кинематографа как искусства. Благодаря ассоциативно-образному построению кадров, монтажу сопоставлений арсенал выразительности экрана увеличивался. Несмотря на то, что, например,

авторский кинематограф Л.Кулешова, В.Пудовкина Эйзенштейна, лишь отчасти содержал в себе признаки поэтического стиля, именно он во многом повлиял на формирование поэтики, породившей это явление.

Таким образом, в действительности глубокие корни «поэтического кино» восходят к стилистическому экзерсису, в большинстве случаев искренне поэтическому и вдохновенному, что отводит любое подозрение в мистифицировании предлога для употребления «несобственно прямой субъективности».

Тенденция к развитию достижений определенных стилистических направлений прошлого возникает нередко тогда, когда искусство оказывается в определенном тупике, как это происходит сегодня.

Сложившаяся сегодня ситуация в современном экранном искусстве, когда режиссеры используя новейшие компьютерные технологии, стараются поразить и привлечь массового зрителя, фактически представляет собой аналогичное явление, но развивающееся на ином технологическом уровне и в ином социокультурном контексте. Этот процесс тоже считается своеобразной эволюцией в киноискусстве и на него дано смотреть как к обычному явлению.

Несмотря на все существующие проблемы кино в Узбекистане продолжает развиваться, не в пример прочим постсоветским странам. В 2004 году государство решило финансово поддержать родной кинематограф и выдало ряд указов, согласно которым утвердило программу развития национального кинематографа и увеличило бюджет. Как сложится дальше – покажет будущее, но уже сейчас можно с уверенностью сказать узбекское кино будет жить. И все это благодаря тому, что целая нация любит свой кинематограф несмотря на все трудности, которые стоят на пути у отечественных режиссеров.

Можно предположить, что новая техника, новые технические открытия толкают вперед творческие мысли современного кинохудожника, дают ему возможность по-новому решать художественную форму произведения, форму, которая будет выразительней и ярче раскрывать идеи, замыслы

фильма. Все технические достижения станут инструментарием доступным и легко управляемым в руках молодых узбекских режиссеров, создающих настоящее искусство, мы получим тот продукт, который будет отвечать не только всем современным технологическим требованиям, но и воздействовать на зрителя максимально, и роль кинематографа станет авангардной, ведущей за собой другие виды искусства.

Особенности нынешнего развития общества, да и человечества в целом, выдвигают на первый план прогностические цели экранных размышлений как над современными процессами, так и, может быть в большей степени, над событиями и фактами прошлого. И хотя традиционная житейская мудрость утверждает, что чужой научил, желание понять сегодняшние и будущие процессы сквозь призму прошлого опыта человечества не ослабевает.

Если наше национальное кино будет так развиваться, думаем, что уже завтра в узбекском кино поднимается «новая волна» и наше национальное узбекское кино набирает новые высоты. Но это произойдет в том случае, если сценаристы, режиссеры, операторы, художники, остальные творческие личности кинематографии с другой, будут идти навстречу друг к другу, овладевая секретами мастерства друг друга и работать вместе во имя настоящего кино.

В заключении важно отметить, что принятый здесь принцип историзма отнюдь не исключает личностного начала в творчестве оператора. Напротив, в работе речь идет не только о профессиональной квалификации «человека с киноаппаратом», но и о том, что принято называть таинственным словом «дар», то есть о таланте оператора. Причем имеется в виду как бы идеальным случаи его творчества. Таким даром были одарены великие кинооператоры узбекского кинематографа, как Д.Демуцкий, М.Краснянский, Д.Фатхуллин, Ю.Клименко, А.Антипенко и много других операторов создавшие узбекскую операторскую киношколу.

Творческое содружество Я.Протазанова и Д.Демуцкого, К.Ярматова и М.Краснянского, И.Ишмухамедова с операторами Г.Тутуновым и

Д.Фатхуллиным, А.Хамраева и Ю.Клименко – классическое подтверждение одной из главных заповедей создания фильма - коллективности творчества. Этому важнейшему аспекту деятельности оператора кино и телевидения было уделено в настоящем пособии особое внимание. Эта проблема рассмотрена здесь не просто как организационная неизбежность, но и как не-пременное условие художественной цельности произведения экранного искусства.

Теоретические положения, положенные в основу этой работы, опираются на опыт и практику сегодняшнего кино. Поскольку в самой творческой и производственной практике многое находится в стадии эксперимента и поиска. Также, к большому сожалению, пропало отношение к кино как к искусству. Плохие инсценировки заполнили наш экраны, развращая тем самым вкус зрителя.

На мой взгляд, у современного кинематографа должно опираться на исторический опыт прошлых лет, опытам поэтического кино 60-70-х, когда кинематограф нашей страны приживал свой расцвет.

Конечно, только время покажет, насколько прочно и плодотворно укоренится в кинематографе телевизионный по своей сути метод многокамерной съемки. Несомненно, одно - этот метод потребует более высокой подготовленности кинематографистов, их умения не утратить исконных пространственно-временных возможностей киноизображения.

Сегодня перед нашими молодыми кинематографистами предстоит огромнейшая задача: развить национальное узбекское кино и дочтичь высоких вершин, получать международные призы, и разумеется, прославить узбекское кино на мировых экранах.

Остается добавить, что и данный материал просто необходим в работе и творчестве оператора, режиссера и оператора, работающих в кино и на телевидении, для которых кино искусство является хотя и нелегким, но общим любимым коллективным творчеством на радость зрителям.

Использованная литература

1. <http://slovari.yandex.ru>. Литературная энциклопедия: В 11 т.-М., 1929-1939.
2. Теплиц, Е. История киноискусства. 1934—1939.
3. <http://www.avclub.com>. Ноэль Мюррей, «Трилогия о Фанни» // A. V. Club (6 июля 2004 года).
4. <http://www.imdb.com>. Лист наград и номинаций фильма на IMDb
5. Колодяжная, В. С. История зарубежного кино. 1929-1945: учеб. Пособие.
6. Колодяжная В., Трутко И. - М.: Изд. «Искусство», 1970. - 336с.
7. <http://www.criterion.com> Обзор переиздания классики кинематографа на официальном сайте Criterion Collection
8. <http://www.criterion.com/current/posts/15-grand-illusion> Питер Кюве, «Великая иллюзия» // Criterion Collection (22 ноября 1999 года)
9. <http://www.kommersant.ru/> «Из всех кино для нас главнейшим является „Гражданин Кейн“»
10. Газета «Коммерсантъ», № 156/П (2525) (2 сентября 2002 года)
11. *Жан Ренуар, Берт Кардулло (редактор) Жан Ренуар: Интервью* (англ.). University Press of Mississippi (2005). Проверено 5 июня 2011.
12. <http://rogerebert.suntimes.com> Роджер Эберт, «Правила игры»/Чикаго Сан-Таймс (29 февраля 2004 года)
13. Сюзана Хейворд, «История Французского кино» ISBN 0-415-30783-X
14. *Валерий Кичин. В зал будто бросили бомбу...* Российская газета (2 ноября 2006). Проверено 14 августа 2010.
15. <http://two.xthost.info> Г. Граков, «Новый фильм Ивана Пырьева»//Газета «Советское искусство» (4 марта 1950 года).
16. Абул-Касымова Х. Рождение узбекского кино. Ташкент: издат. "Фан", 1965.
17. Добин Е. Поэтика киноискусства. М.: "Искусство", 1961.
18. Ждан В. Введение в эстетику фильма. М. "Искусство", 1972
19. Из истории кино. Сборник статей, вып. 3, М.: изд. АН СССР, 1960.
20. Кинематограф сегодня, сборник статей. М. "Искусство", 1967, 1971.
21. Мачерет А. О поэтике киноискусства. М. "Искусство" 1981.
22. Грошев А.Н. Образ нового человека в советских кинофильмах, периода социализма. М., 1950.
23. Новейшая история отечественного кино. 1986—2000. Кино и контекст. Т. II. СПб, «Сеанс», 2001.

Приложения

Список использованных Интернет сайтов

1. Сайты государств СНГ:

<http://dissertacii-avtoreferaty-besplatno.html>

<http://m.kinopoisk.ru>

<http://ru.wikipedia.org>

<http://kino-teatr.ru>

<http://www.kino-teatr.ru>

<http://www.artkinoneva.ru>

<http://istoriya-kino.ru>

<http://st.kinopoisk.ru>

<http://www.rudata.ru>

<http://kinopressa.ru>

<http://www.livejournal.com>

<http://diafilm.org>

<http://www.radteh.ru>

<http://www.km.ru>

<http://media-shoot.ru>

<http://kinozapiski.ru>

<http://bibliotekar.ru>

2. Национальные сайты:

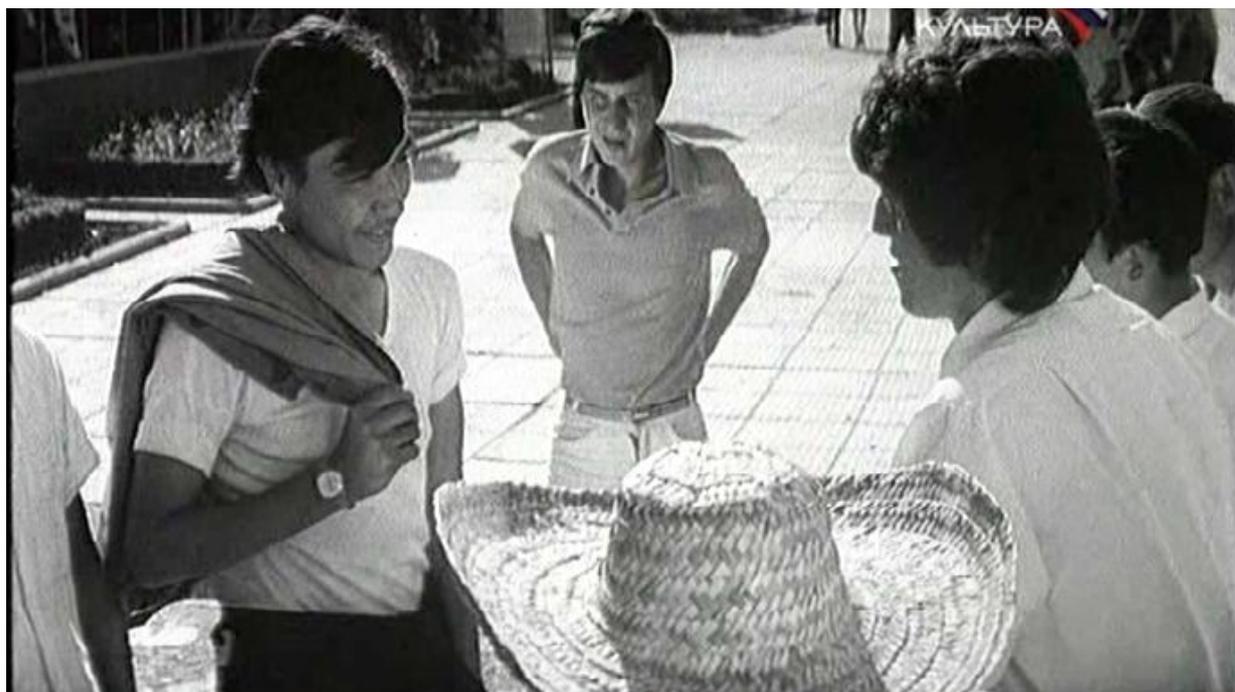
<http://uznet.biz>

<http://inoekino.ru>

www.infogrant.ru

<http://kultura.uz>

<http://www.orexca.com>



Кадр из фильма «Влюбленные»



Кадр из фильма «Влюбленные»
Актёры Ровшан Агзамов и Рустам Сагдуллаев



Кадр из фильма «Белые, белые аисты»



Кадр из фильма «Белые, белые аисты»
Актриса Сайрам Исаева



Кадр из фильма «Белые, белые аисты»
Актёры: Рустам Сагдуллаев, Хикмат Латыпов и Сайрам Исаева.



Кадр из фильма «Белые, белые аисты»
Актриса Сайрам Исаева и актёр Болот Бейшеналиев.



Кадр из фильма «Влюбленные»
Актриса Гюзель Апаноева.



Кадр из фильма «Влюбленные»
Актриса Анастасия Вертинская и актёр Родион Нахапетов.



Кадр из фильма «Влюбленные»
Актёры Рустам Сагдуллаев – Рустам, и актёр Родион Нахапетов – Родин.



Кадр из фильма «Влюбленные»
Актриса Гюзель Апаева.



Кадр из фильма «Сегодня — каждый день», 1966 год. Режиссер — В. Савельев, оператор — А. Антипенко



Кадры из фильма «Мольба», 1966 год. Режиссер — Т. Абуладзе, оператор — А. Антипенко



А. Антипенко и С. Паражданов