

Министерство по делам культуры  
Республики Узбекистан  
Ташкентский Государственный институт  
искусств им. М. Уйгура

**А. Исмаилов**

# **Кинотелеоператорское мастерство**

*(учебник для направлений техногенных  
искусств и режиссуры)*

**Ташкент-2003**

Научный редактор, Заслуженный наставник молодежи  
Республики Узбекистан, кандидат искусствоведения,  
профессор М. Убайдуллаев

### **АННОТАЦИЯ**

Учебник “Кинотелеоператорское мастерство” создана на кафедре “Кинотелеоператорства” Ташкентского государственного института искусств им.М.Уйгура, Министерства по делам культуры Республики Узбекистан. В ней хронологически прослежены пути формирования, становления и развития национального и мирового кинематографа. Автор особенно обращает внимание на формирование профессии кинооператора, определяя место и роль его в творческом поиске. Данная работа не претендует на всесторонний охват и анализ всего мирового кинематографа, а лишь ограничивается 1895-1970 годами XX столетия, концентрируя внимание на творчестве великих мастеров искусства кино.

Учебник предназначен как для специалистов кинематографий и телевидений, так же для студентов художественных Вузов и средних специальных учебных заведений.

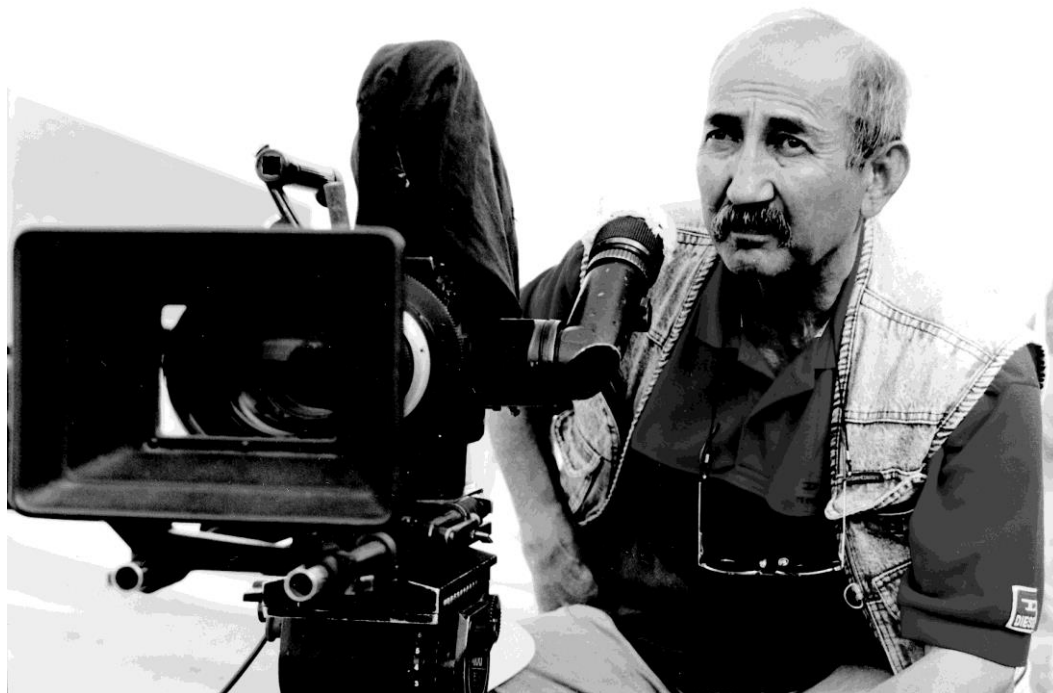
Рецензенты: Д. И. Салимов, Народный артист Республики Узбекистан, оператор-режиссёр.

М. Солиев, оператор студии «Узбектелефильм»

М. Махамедов, Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, режиссёр-постановщик Гостелерадиокомпании Республики Узбекистан

Рекомендован к печати Республиканским Центром прогнозирования методики и информации Министерства по делам культуры Республики Узбекистан.

Утвержден Учёным Советом Ташкентского Государственного института искусств им. М. Уйгура от 27 января 2003 г., протокол № 5.



## ОБ АВТОРЕ

А.Исмаилов Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан, Лауреат государственной премии и многих конкурсов и фестивалей. В качестве кинооператора и режиссера снял более сотни художественных и документальных фильмов не только в Узбекистане но и за рубежом. Профессор, заведующий кафедры «Кинотелеоперторства», которую создал в стенах Ташкентского государственного института искусств имени М.Уйгура. Окончил ВГИК отделение кинооператоров, затем ТТХИ имени А.Н.Островского отделение режиссеров. Неистово любит свои профессии. Неменьше жизнь. Любит работать. Работает без усталости. Самозабовенно, самоотверженно. Прошел суровую школу в кино и на телевидении в качестве кино и телеоператора и режиссёра. Книга, которую ты читатель держишь в руках, эта дань памяти учителям прямым и косвенным благодаря которым он достиг вершин в киноискусстве.

*(М. Убайдуллаев)*

## ОТ АВТОРА

Уважаемый читатель: Мы с Вами живём в XXI веке, веке изменившихся ценностей. Однако какие бы веяния не пережисвал человек он теперь не мыслить себя в не мировой цивилизации, культуры и знания. К этому шли весь XX век все Человечество используя весь опыт-и технический и прикладной и творческий. В этом контексте кинематография и ТВ открыли мир о котором веками мечтало человечество. Технические открытия обусловили новые межчеловеческие и межнациональные отношения, оно ворвалось как эстетический и, как доселе незнакомый, пугающий («Приход поезда») так и гипнозирующий, чорующий одновременно отражающий внутренний мир человека – доселе владевшим этим гипнозом только-Театр. Появилась фигура фотографа, оператора о котором пойдет речь. Которая в последствии трансформировалось в творческого лица, уже в кинематографе, в триаде режиссер – оператор – художник – Решающей фигурой.

Оператор – это единственная, в сущности, чисто кинематографическая профессия в кино. Режиссеру, актеру, художнику и т.д. – всем им можно найти параллель в театре, живописи, архитектуре. Профессия же кинооператора родилась вместе со съемочным аппаратом. Тем не менее, с творчеством оператора широкий круг людей знаком очень поверхностно. И среди уже сравнительно богатой

литературы по всем вопросам искусства кино-книг, рассказывающих о деятельности операторов, почти нет у нас.

Сейчас творчество оператора уже не определяется умением профессионально изобразить на экране актерское действие, зафиксировать на пленке картины жизни. Критерий оценки кино-изобразительного решения в том, что сумел передать кинооператор зрителю помимо изображенного на экране действия. Чем он смог дополнить игру актера, как он изобразил среду, обстановку, настроение действия, какие эмоции у зрителя он этим вызвал. Сейчас сформировалось искусство съемки фильмов с развитой системой художественно-изобразительных средств. Открытие и разработка разнообразных художественных приемов съемки происходили и происходит в настоящее время на наших глазах не ради чистых открытий в области кинематографической художественной формы, а для того, чтобы с их помощью ярче, глубже, выразительнее раскрыть содержание фильмов, образы героев, для того, чтобы кинозрелище становилось еще более захватывающим и эмоциональным.

Работа кинооператора в фильме не только творчески сложна и многообразна, но и чрезвычайно ответственна, так как съемкой каждого кадра (а в ином фильме их может быть свыше тысячи!) оператор завершает все усилия, творческую и производственную работу свыше двухсот кинематографических специалистов занятых в производстве

фильма. Оператор не имеет права в чем-то творчески или технически ошибиться, снять плохо, невыразительно. Его ошибка немедленно и очень сильно скажется на общем художественном качестве фильма, что сразу почувствует зритель. Оператор работая над фильмом решает не только творческую но и техническую задачу.

Если фильм удался – лавры чаще всего и в первую очередь пожимают режиссер и актеры; если же фильм не получился, - оператор делит неудачу вместе со всеми, как бы ни был велик и интересен его собственный вклад. А между тем роль оператора в творческом процессе создания кинофильма очень велика. Английский киновед Р.Арнхейм так образно определяет значение оператора: "Режиссер и сценарист могут отлично продумать кадр, но если оператор недостаточно точно выберет место для камеры, если она будет установлена на пятнадцать сантиметров выше или ниже, чем нужно, или же по середине кадра, а не на пол метра левее, если он не подберет объектива с соответствующим фокусным расстоянием, то впечатляющая сила перспективы не проявится в отснятом кадре и идея режиссера может не дойти до зрителя. Кроме того, нужно правильно расставить осветительные приборы – чуть более сильно освещение заднего плана или узкий пучок света, направленный слишком близко к центру переднего, способен в корне изменить весь кадр и нарушить задуманный эффект". Здесь необходимо дополнить: если живописец создает в своей картине изобразительные образы

с помощью кисти и красок, то кинооператор создает свои киноизобразительные образы с помощью камеры, оптики, осветительных приборов и с помощью разнообразных светофильтров и другими техническими приспособлениями исходя из драматургии киносценария.

Обратимся к специфике современной профессии кинотеле-оператора. Прежде всего отметим возможность разделить функции оператора в кино и на телевидении. Мы все чаще используем сегодня термин "экранная система", в которую органично входят оба вида аудиовизуальной композиции. Мир экранов, нас окружающий, существенно расширился.

Вне кинотелеоператорской деятельности существование какого бы то ни было экранного произведения вообще невысказано. Ведь любой замысел должен получить материализацию на кино- или видеопленке, он всегда является результатом целого ряда творческих и технологических процессов.

Функции современного оператора кино и телевидения чрезвычайно разнообразны. Его профессия – и современная разновидность художественного творчества, и новая форма журналистской, хроникально-документальной (работы), и специфический вид научно-исследовательской деятельности.

Не случайно оператора узкого профиля не существует, его образование подразумевает овладение разными элементами профессии: от знания законов изобразительной

композиции и пластического освещения объектов до освоения многообразных профессий в целом, но освоившим тот или другой вид кинематографа.

Оператор должен уметь использовать богатейший арсенал выразительных средств экрана, управлять законами зрительного восприятия фильма или телепередачи, и здесь он – первый помощник режиссера и сценариста. Работа оператора необычайно ответственна: от ее результатов зависит выразительность, убедительность всего, что изображается на экране.

Кино и видеокамеры вошли в наш быт в нашу жизнь основательно. Они везде-науке, искусстве, производстве. Они вкупе с компьютером разрешают поставленные задачи на любом уровне. Объектив стал не отъемлемой частью цивилизации. Творения при помощи объектива и освещения-это искусство о котором далее пойдет речь.

## ВВЕДЕНИЕ

Профессия оператора в своем историческом поступательном движении прошла большой и сложный путь. Он был связан с динамикой исторического времени, изменяющимися требованиями к образности и документальной достоверности, развитием изобразительной техники, формированием экранной системы. Это был путь творческих поисков, путь к зрителям – при все возрастающих требованиях к искусству, к экранному "выходу" во все более массовые аудитории. Наряду с другими кинематографическими профессиями кинотелеоператорская развивается, совершенствуется и сегодня. Все это закономерно обуславливает рост значимости и расширение возможностей работы оператора кино и телевидения, качество которой заметно возросло, что особенно ощутимо в цветном изображении. Фактор зрелищности в изобразительном решении фильма неуклонно повышается.

В первые годы существования кино, а много позже и телевидения никто не ощущал того, что работа оператора вскоре явится формой художественного творчества и станет широким полем журналисткой деятельности.

Сегодня существуют четыре исторически сложившихся вида операторского мастерства: в художественном кинематографе и телевидении, в хроникально-

документальном кинематографе и информационно-публицистических телепрограммах, в научном и учебном кинематографе и "специальном" научном кинематографе. Названным видам соответствуют профессии оператора-художника, оператора-документалиста и хроникера, оператора-исследователя, использующего возможности кинематографа для выявления и популяризации процессов, скрытых от невооруженного глаза человека.

В наши дни разнообразность операторской профессии влечет за собой слияния кинематографической и телевизионной техники. Кино- и телеоператоры все чаще пользуются унифицированной техникой фиксации (кинотелевидение, видеопроцессы).

Профессия оператора трудна: в ней необходимо сочетать владение сложной техникой и глубину профессионально-творческих знаний. Недаром эта профессия требует высшего специального образования.

Оператор любого профиля работает в тесном контакте со всей съемочной группой. Ведь производственная и творческая деятельность в экранной системе коллективна, комплексна. (Исключение могут составлять лишь частные случаи работы оператора-журналиста, владеющего режиссерскими принципами монтажного мышления). Именно творческий коллектив решает успех экранного произведения.

В процессе рождения творческого замысла каждый из специалистов вносит посильную лепту в его разработку, при

реализации же этого замысла осуществляет свою творческую функцию. Конечно, очень важно взаимопроникновение профессий. Только знание и учет профессионально-творческих возможностей всех участников съемочного коллектива может дать высокий художественный результат.

Степень творческой и технической ответственности оператора за качество экранного результата – важнейший показатель его профессионализма. Ошибка одного только оператора непременно отразится на качестве работы всех участников создания фильма или телепередач. Операторская ошибка всегда видна на экране и оправдывать ее появление бесполезно.

При всем многообразии требований к оператору кино и телевидения главнейшим является его гражданская и идейно-художественная зрелость.

Для оператора-хроникера, документалиста важна журналистская подготовка, оперативность, абсолютная свобода владения киноаппаратом в самых сложных, часто непредсказуемых условиях, знание человеческой психологии и материальной среды.

Важной чертой профессиональной квалификации оператора-хроникера является его авторская самостоятельность, особенно в тех случаях, когда он работает один, без репортера-корреспондента, литературного работника и режиссера. В таком случае он самостоятельно ориентируется в объекте, ведет интервью с

людьми, часто работая с киноаппаратом и микрофоном, осуществляя и съемку изображения, и звукозапись. Эти функции осуществляются с использованием кинотехники и с применением портативных средств видеозаписи (на телевидении). Умение фиксировать не только изображение, но и синхронный звук – неременное условие в работе современного оператора-профессионала.

Практика показала, что работа оператора-журналиста сродни работе оператора-хроникера, если учесть, что за рубежом нужно обязательно владеть иностранными языками, принятыми в стране аккредитации.

Оператор-журналист должен уметь не только снимать, но и писать очерки, заметки, репортажи в предварительной литературной форме, сопровождать дикторским (авторским) текстом отснятый материал, монтировать его, хорошо комментировать отснятое, мыслить цельным результатом съемки. Такая универсальность отнюдь не отрицает, а, наоборот, предполагает коллективную работу с журналистом и режиссером, если они входят в состав съемочной группы. Малые журналистские формы: репортажи, "сюжеты", видеозаметки и т.д. – вполне органичны для коллективной и авторской работы оператора и укрепились на телевидении.

Студенты операторского отделения сегодня должны специализироваться как хроникер-репортер, автор-журналист телевидения с учетом умения изобразительно мыслить, владеть фотографическими навыками. Не менее

важен опыт литературной и журналистской работы. При этом, второе часто становится главным, определяя будущую квалификацию современного документалиста, информатора, репортера актуальной тематики.

Высокие индивидуальные, личностные, гражданские качества распространяются на операторов всех профилей, работающих в любом жанре кино и телеэкрана.

Оператор художественной кинематографии и телевидения работает всегда в творческом коллективе под руководством режиссера-постановщика фильма или передачи. Он должен знать не только литературный сценарий, но и режиссерскую постановочную концепцию, в разработке которой участвует еще до начала съемок. Поскольку оператор работает в теснейшем контакте с художником-оформителем, он обязан уметь выражать свои мысли на бумаге, в эскизе, наброске, зарисовке. Идеальный случай – это оператор, умеющий рисовать, быть художником, как замечательный русский кинооператор С.П.Урусевский. Работа в ином материале дисциплинирует изобразительное мышление, помогает оператору более точно выразить свое творческое видение будущего фильма.

Крупнейший оператор – теоретик и практик А.Д.Головня называл эту работу "киноживописной". Он имел в виду новый вид динамической экранной живописи, а оператора художественного фильма справедливо возвел в ранг истинного художника, корни мастерства которого сродни изобразительному искусству. История

кинематографии знает многих подлинных художников "киноживописи" – Э.Тиссэ, А.Головню, Д.Демуцкого, А.Москвина, Ю.Екельчика, В.Монахова, Л.Пааташвили, И.Слабневича, В.Юсова, Л.Калашникова, П.Лебешева, Ю.Клименко, И.Клебанова, Х.Файзиева, Д.Фатхуллина, А.Панна, М.Краснянского и др.

Оператор художественного фильма, как и режиссер, особое внимание уделяет актерам. Ведь от того, как запечатлен на экране образ героя, сыгранный актером, в большой степени зависит художественная выразительность фильма.

Оператор игрового фильма – подлинный художник, в самом широком понимании этого слова, мастер кинематографического портрета, пейзажа и интерьера.

Оператор научно-популярных и учебных фильмов как бы сочетает в себе черты оператора-документалиста и оператора игрового кино, но умноженные на умение, выдержку и такт, глубокие специальные знания во многих областях науки. Профиль оператора-ученого теснейшим образом связан с той или иной методикой и уникальными способами научного исследования. Быстрота операторской реакции сочетается с длительной разработкой и съемкой научных и учебно-познавательных материалов.

Операторы научной и учебной кинематографии владеют техникой и технологией самых разнообразных видов съемки – от мультипликации, покадровой съемки – до замедления или ускорения частотного режима в самых

широких пределах, съемки в невидимых лучах спектра, в воздухе и под водой, в различных материальных средах.

Специализируясь в области науки и техники, оператор работает под руководством научного консультанта. Однако научный смысл ему нередко приходится выражать в форме близкой к образному строю экранного повествования. Отметим также, что кинематографические и телевизионные методы исследования широко распространены в современной науке.

Таковы исторически определившиеся черты операторской профессии, преимущественно связанные с кинематографией. У телевидения свои особенности.

Однако есть и будет всегда существовать жесткая жанрово-видовая специализация операторов. Мы упоминали об операторе специальных видов съемки, использующем уникальную технику в науке, технике, научной популяризации. Существует еще одна большая область операторской деятельности в кино: мультипликация и комбинированные съемки. Сегодня мультипликация занимает все большее место среди других способов съемки, количество мультипликационных фильмов увеличивается, как растут и запросы зрителей.

Квалификация современного оператора мультипликации требует не только выдержанного уравновешенного характера для проведения покадровых съемок, но и эрудиции: содержание мультфильмов

постоянно усложняется, что находит отражение и в их изобразительной композиции.

Сродни работе оператора-мультипликатора и комбинированные съемки, дающие синтез изображения с помощью самых разнообразных приемов и методов. Ускоренные и замедленные съемки, полиэкранный, различные совмещения – эти и многие другие технические средства дают возможность реализовать в съемочном процессе самые смелые творческие замыслы.

Научно-фантастический жанр в кино требует широкого выбора приемов самых современных комбинированных съемок и является своеобразным двигателем вперед этой отрасли операторской деятельности, несколько отставшей в последние годы, в основном под давлением тенденций экранного документализма как в кино, так и на телевидении.

Оператор комбинированных съемок всегда работает в теснейшем контакте с художником на основе предварительных эскизов комбинированных кадров и отбора нужных приемов съемки.

Таковы краткие принципиальные характеристики особенностей операторской профессии в наши дни, связанные с динамическими изменениями технических средств, творческих сил и профессиональных умений.

Современное положение оператора как в кино, так и на телевидении характеризуется все возрастающими требованиями к абсолютному качеству изображения. Широкий формат изображения и широкоэкранный

кинематограф, существенно обогатили возможности передать на экране детали предметного мира и его фактуры. Вырос размер и качество телеэкрannого изображения. Работа оператора становится все более ощутимой зрительно и эмоционально. Конечно, это залог дальнейшего развития профессии.

Перед камерой кинооператора завершается постановочная работа большого числа людей, создающих фильм. На негативе, снятом оператором, фиксируется результат творческой и производственной работы съемочного коллектива и студии.

"В руках оператора находятся те реальные технические возможности, при помощи которых можно осуществить отвлеченный замысел режиссера. А эти возможности бесчисленны", - отмечал Всеволод Пудовкин, подчеркивая, что "мысль режиссера в его работе над выразительностью экранного образа получает конкретное осуществление только тогда, когда технические знания и творческая изобразительность оператора идут в постоянном контакте, иначе говоря, когда оператор является органической частью производственного коллектива и принимает участие в создании киноленты с начала до конца".

Оператор должен обладать ярко выраженной творческой индивидуальностью, своим оригинальным киноизобразительным стилем и манерой производственной работы и вместе с тем быть единомышленником режиссера

в идейно-художественной трактовке драматических образов произведения.

В тех случаях, когда режиссеры и операторы достигали единства в художественных вопросах, возникали известные всей мировой кинематографии творческие коллективы: режиссеры С.Эйзенштейн, Г.Александров и оператор Э.Тиссэ; режиссер В.Пудовкин и оператор А.Головня; режиссеры Г.Козинцев, Л.Трауберг и оператор А.Москвин; режиссер М.Калатозов и оператор С.Урусевский; режиссер Г.Рошаль и оператор Л.Косматов; режиссер Н.Ганиев и оператор Д.Демуцкий; режиссер К.Ярматов, Ю.Агзамов и оператор М.Краснянский, и другие.

Коллективная работа режиссера и оператора требует особых творческих и этических взаимоотношений.

Вот как описывает режиссер С.Эйзенштейн свою совместную творческую работу с оператором Э.Тиссэ.

"Везде и всюду в кадре мы ищем одного.

Не неожиданности. Не декоративности. Не непривычности точки зрения. А только предельной выразительности.

И везде за изображением мы ищем обобщенный образ того явления, которое мы снимаем.

И этому обобщению служит тот образ кадра, тот выбор точки съемки, та композиция внутри четырехугольника будущего экрана, которое заставляют нас подчас подолгу и мучительно еще и еще раз переносить штатив, вытягивать

ему ноги, сокращать их, проверять съемку через всю оптическую гамму объективов и фильтров.

В этом единстве видимого облика предмета и одновременного образного обобщения, решенном средствами композиции кадра, мы ощущаем важнейшее условие подлинно реалистического письма кинокадра. В этом мы видим залог того особого, волнующего ощущения, которым чисто пластически может увлекать нас зрелище экрана. Ибо такая образная обработка изображения и есть важнейшее в творчестве оператора: "внедрение" темы и отношения к теме во все мельчайшие детали практического разрешения фильма".

Кинооператор – неременный, обязательный и полноправный участник коллективного творческо-производственного труда над созданием кинокартины, ответственный за ее идейно-художественное качество.

Все это определяет высокие требования и художественной культуры и производственной квалификации оператора.

Для полноценной творческой и производственной работы над фильмом оператор должен иметь ясное и точное представление о киносценарии, понимать композицию и образный строй драматургических произведений, уметь читать авторские ремарки, знать методику и практику разработки постановочного сценария.

Оператор должен знать и понимать роль монтажа в кино.

Оператор должен знать и понимать методику и технику работы киноактера, уважать актеров и их сложное творчество.

Оператор должен чувствовать стиль изобразительно-декорационного оформления фильма – уметь работать с художником.

Оператор обязан понимать постановочный замысел режиссера, уметь вместе с ним руководить съемочной работой на площадке.

Опыт показывает, что для успешного создания фильма важно, как творческое, так и производственное мастерство оператора. Производственная квалификация оператора имеет весьма важное значение для организации и экономики производства фильма, так как от его активности на съемочной площадке во многом зависит темп работы всей съемочной группы. Оператор во многом подкрепляет и дополняет режиссера в работе над постановкой и съемкой фильма.

Оператор должен отлично знать творческие и производственные особенности процесса создания фильма.

Кинооператор обязан хорошо разбираться в художественных возможностях и технических качествах съемочных аппаратов, осветительных приборов, видов пленки и т.д.; уметь вести съемку в павильоне и на натуре, управлять всей киносъемочной техникой: съемочными аппаратами, ветродуями, пиротехникой, кранами,

тележками и т.д.; руководить работой механиков, светотехников.

Наконец, оператор должен владеть художественными средствами своего искусства, быть настоящим художником, мастером своего дела.

Практика кинопроизводства показывает, что если в работе над фильмом средства киносъемки и киноизобразительные средства операторского искусства используются не творчески, то это обедняет фильм, лишает его образы выразительности на экране.

В арсенале изобразительно-выразительных средств киноискусства важное место занимает специфические киноизобразительные средства. Этими киноизобразительными средствами являются свет, тон, колорит, киноперспектива, кинетика, ракурс, кинопанорама, киноосвещение и композиция кадра и т.д.

Кино, как синтетический вид искусства, использует изобразительно-выразительные средства других искусств, как, например, колорит и композицию, но на новой основе и в новом качестве сравнительно, например, с живописью или графикой.

Киноизобразительные операторские средства не могут быть отделены от других изобразительно-выразительных средств киноискусства, так же как и творчество оператора не может существовать в отрыве от творчества других участников художественного процесса создания фильма. И, однако, работа оператора обладает целым рядом

специфических художественных особенностей, которые позволяют рассматривать операторское творчество как новый вид изобразительного искусства – киноизобразительное искусство.

Кинооператорское искусство, как самостоятельный вид художественного творчества начала складываться к середине 20-х годов.

В фильме "Броненосец "Потемкин" и "Мать" впервые перед кинооператорами были поставлены конкретные художественные задачи и применен новаторский метод изобразительно-монтажного решения эпизодов фильма.

Кинематографическое изображение из средств фиксации превращалось в средство выражения художественного образа.

Преимственность художественной культуры – необходимое условие развития искусства, которое отнюдь не означает ни механических подражаний, ни застоя, ни консерватизма.

Конечно, у разных операторов – разная склонность к тому или иному жанру фильмов, той или иной изобразительной манере. У одних операторов выявляется способность к живописным решениям, у других – к конструктивным. Одним прекрасно удаются кадры исторических фильмов, других, наоборот, современная тематика вдохновляет на оригинальные и свежие композиционные решения.

Но каждый из операторов лучшими работами вносит свой вклад в совершенствование языка кинооператорского искусства, развивая те или иные элементы, стороны мастерства. Поэтому никак нельзя ограничить изучение кинооператорского творчества исследованием манеры съемок только, предположим, "поэтических" кинопроизведений и отвергать, например, съемку фильмов-спектаклей или фильмов с длинными разговорными сценами на том основании, что они будто бы далеки от специфики кино.

Так же как и литературные произведения, кинофильмы могут быть лирическими, эпическими, драматическими и т.д., и каждый из этих видов требует своей киноизобразительной стилистики, своеобразия использования изобразительно-выразительных средств киноискусства. Не съемочный прием определяет художественный строй фильма как кинематографического произведения, а идейно-художественный замысел обуславливает применение тех или иных композиционных форм в той или иной манере освещения для создания кинообраза.

Кинематограф – один из наиболее активных видов изобразительного искусства, способный проникать в самую гущу жизни, широко и полно отражать окружающую действительность. Создавать яркие, убедительные картины жизни в кинофильмах и тем самым расширять кругозор людей воспитывать эстетическое отношение к

действительности – основная задача работников кино, в том числе и операторов.

Эта огромная ответственность вдохновляет операторов совершенствовать свое мастерство, искать новые киноизобразительные средства и краски для более глубокого, полного отражения жизни в художественных образах искусства кино.

# ГЛАВА I ИЗОБРЕТЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА



Разработанные к 1895 году методы получения движущихся изображений использовались первоначально для съемки коротких сюжетов и сцен.

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

Впервые показанный в Париже в конце декабря 1895 года синематограф братьев Люмьер уже в середине мая 1896 года демонстрируется в Петербурге, Газета "Санкт-Петербургские ведомости" сообщала: "вчера состоялось открытие сада театра "Аквариум"... синематограф Люмьер (живая фотография) имел громадный успех. Представьте себе целый ряд эффективных движущихся картин. Тут прибытие поезда, и комическая борьба клоунов, и игра в карты, и купание на берегу моря, причем все это живые люди, а не фотографии на громадном экране...". В другой

газете от 26 мая 1896 года сообщалось: "По окончании спектакля будет показана публике новость ... последнее изобретение бр. Люмьер – живая движущаяся фотография ...". Эта новинка настолько интересна и настолько нравится публике, что посмотреть стоит каждому. Представьте, что все сидите в первом ряду, перед вами на занавеси освещение, большое, круглое пятно и вдруг на этом пятне на вас несется поезд железной дороги. Вам так и хочется отскочить в сторону. Из вагона выходят пассажиры, суетятся, бегают, вертятся. Вы видите совершенно живую сцену. Еще поразительнее картина – морское купание. Вода совершенно натуральная, видны брызги, ныряние купающихся.

В том же 1896 году участник многих фотографических выставок, известный харьковский фотограф А.К.Редцкий с помощью хронофотографа Демени выпущенный фирмой "Гомон" и обеспечивающую съемку, проекцию и даже печать позитивных копий, снимает и демонстрирует несколько хроникальных картин: вид Харьковского вокзала в момент отхода поезда. Народное гуляние на Харьковской площади. Все снимки кинематографа г. Редцкого, на экране производят громадный эффект.

Он показывает свои работы в оперном театре, затем его аппарат отправляется в Киев и Варшаву. В те же годы артист Московского театра Корша, фотолюбитель В.А.Сашин-Федоров организует с помощью той же аппаратуры первые просмотры снятых им хроникальных

сюжетов: "копию – железная дорога в Москве", "Публика, толпящаяся у входа в театр".

1 сентября 1896 года Московская газета "Новости дня" сообщила, что артист Сашин-Федоров намеревается показать на экране съемки из жизни театра Корша. Публика увидит репетицию актеров, своих любимцев на репетиции, в примерной, костюмерной и на сцене перед поднятием занавеса, короче о жизни театра.

В 1896-97 г.г.-х придворный фотограф Болеслав Матушевский, в своей изданной в 1898 г., во Франции книге, говорилось, как вел киносъемку официальных торжеств, последовавших за коронацией. В 1898 году, учитывая интерес, вызванный показом первых кинематографических картин, журнал "Техническое обозрение" издает по тому времени достаточно обстоятельную брошюру В.Тюрина "Живая фотография".

Начиная с 1900 года съемку русской придворной хроники ведет собственный его императорского величества фотограф К.Фон Ган и А.Ягельский. Хроника эта демонстрировалась лишь в придворных кругах и на обычных экранах.

Один из авторитетнейших исследователей раннего русского кинематографа С.С.Гинзбург пишет " ... В течении семи-восьми лет после того, как В.А.Сашин-Федоров и А.К.Редцкий сняли свои первые хроникальные сюжеты, киносъемки в России русскими фотографами-операторами не велись. Исключением являлась лишь придворная хроника

и съемки периодически наезжающих в Россию операторов-иностранцев. Сохранившиеся до наших дней (материалы киноархива хранятся в России) "Придворные Хроники" 1896-1906 годов дают представление об изобразительном и техническом качестве первых русских хроникальных съемок. Технический уровень можно признать бесспорно высоким. Резкость изображения, особенно если учесть низкую разрешающую способность оптики и пленки, была почти во всех съемках удовлетворительной. В большинстве ранних фильмов нет серьезных ошибок в экспозиции, в частности, недодержек, несмотря на то, что чувствительность пленки оставалась крайне низкой. Сюжеты "Царской кинохроники" снимались самыми общими планами, аппарат устанавливался на уровне глаз человека среднего роста и фронтально по отношению к той точке, в которой ожидалось появление царя, ни ракурсы, ни повороты камеры по оси штативной головки не допускались. Неподвижная точка зрения была почти обязательным условием съемки, которая нарушилась только в случае крайней необходимости. В большинстве сюжетов тогдашней русской кинохроники интересные по изобразительной композиции, выразительно решенные кадры встречаются весьма редко. Внимание операторов сосредотачивалось в основном на вопросах технического порядка.

Один из ранних исследователей кино в России Б.С.Лихачев и другие историки считают, трудно, а может

быть и невозможно, точно установить теперь имя первого профессионального русского кинооператора.

Осенью 1907 года в печати появляется объявление о создании первого в России синематографического ателье под ведением известного фотографа пр. Госдумы А.О.Дранкова.

"Событие России и окраин! Виды городов и деревень!

Каждую неделю новые сюжеты!". 15 октября 1908 года на экраны выходит его фильм "Понизовая вольница" – экранизация популярной в те годы русской песни о народном герое, крестьянском вожде Степане Разине. Многие историографы русского кино считают этот день – день первой публичной демонстрации фильма – днем рождения русской художественной кинематографии.

Один из крупных деятелей кино А.Ханжонков в своих воспоминаниях о начальном периоде развития русской кинематографии отмечает, «снимались тогда картины, независимо от содержания сцены, с одной точки. При съемке первых ... картин на сцене Введенского народного дома аппарат был установлен ... так крепко, что снял, не двигаясь с одной точки, в течение одного дня, три фильма».

("Выбор царской невесты", "Русская свадьба".)

Главная задача оператора состояла в том, чтобы захватить в пространство кадра всю декорацию и не разрезать рамкой кадра фигурку актера ... Актеру точно указывалось пространство, в котором он мог передвигаться на съемочной площадке. Задача монтажера сводилась к

соединению одной снятой сцены с другой посредством объясняющей надписи.

Несмотря на все это синематограф начал развиваться. Начали появляться суждения о художественных возможностях экранного изображения, свидетельствующие о возрастающем интересе деятелей кино в сторону кинематографического творчества, начинают появляться высказывания и выступления на страницах зарубежной печати.

Говоря о роли киноизображения в создании кинематографических картин, в 1907 году французский исследователь Франсуа Валери в своей статье отмечал: "... Синематограф будет самым впечатляющим изобразительным средством выражения идей в зримой, зрительной форме, совершенным средством выражения авторской мысли.

Зрителю стоит открыть глаза, ... чтобы мысли в понятной всем зримой выразительной и образной форме стали доступны людям ..."

Начали появляться успехи операторского ремесла, проблемы художественной выразительности изображения все еще лежали за пределами круга интересов большинства создателей фильма. Ограничиваясь в своей работе, в основном, чисто техническими задачами, многие кинооператоры, все еще не осознавая себя художниками, молчаливо мирились с этим положением, которое наносило

большой ущерб совершенствованию изобразительной формы фильма.

Развитие операторского искусства сдерживалось недостаточным интересом кинематографистов к художественно-эстетическим проблемам кинематографа и в том числе проблемам его изобразительности и зрелищности. К 1910-11 годам положение русской кинематографии заметно изменяется.

С развитием художественной культуры в кино постепенно конкретизируется понимание лучшими русскими операторами задач композиции, продуманнее отбираются точки зрения, рождается план и ракурс, варьируется оптика и оптический рисунок изображения, изменяется перспектива и решение пространства. Осмысливаются художественные возможности освещения, рождается и интерес к эффектам освещения и изменения тональности изображения.

1907 год стал крупным этапом на пути развития гармонического соединения звука и света (говорящая фотография). В 1901 году фирма "Гомон" начинает выпуск нового устройства звука и света. Фирма бр. Патэ выпускает свой "синхротон" (Франция). Выявление возможностей кино, как нового массового зрелища и совершенствование его техники привело к быстрому превращению кинематографии в особую отрасль промышленности.

Быстрому росту кинематографа в России поначалу способствует на сотрудничество с операторами-

иностранцами, а время требовало привлечения к работе отечественных специалистов. Подлинными профессионалами были в те годы в России операторы, в основном изображение проходило через них. Уже в 1907-1911 годах в кинематографии России, наряду с именами зарубежных операторов – Носке, Серфо, Мейера, Тонии, Труше, Витроти, испанца Серано, появляются имена и немногих русских кинооператоров. В те годы ни о какой систематической профессиональной подготовке кинооператоров не могло быть и речи. Освоение профессии проходило самым неожиданным путем. А.Ханжонков открыл свою кинолабораторию, где начали свою работу известные операторы: А.А.Рылло, Г.В.Гиббер, И.С.Фролов. В это время на работу в кино приходят и крупные мастера фотографии А.А.Левицкий, Б.И.Завелев, Е.И.Славинский, А.Винклер, А.Булла; выпускники МВТУ М.И.Владимирский, А.Д.Дагмелов, позже ставший одним из крупнейших мастеров грузинского кино.

К 1909 году В.Старевич начинает свою операторскую работу фильмом "Женитьба", в том же году в качестве режиссера, художника и оператора снимает свой второй фильм "Сцены из Мертвых душ". Профессор ВГИК оператор и режиссер Ю.А.Желябужский, начавший свою работу в кино в 1915 году, в лекции, посвященной этапам развития русской кинематографии (1948 г.) особо отметил быстро совершенствующееся мастерство тогдашних молодых операторов-самоучек и преданность их к

профессии, и готовность к освоению новых методов съемок. Оператор А.Рылло в одном из ранних фильмов (реж. А.Н.Уральский), впервые в операторской практике проводит съемку ночью и добивается эффекта освещения в фильме "В море". Е.И.Славинский в 1908 году (по поручению Патэ) снимает в Арктике хроникальный фильм о плавании ледокола "Ермак". Выпускник Киевского художественного училища П.К.Новицкий ставший впоследствии одним из лучших операторов документального кино, ведет в 1910 году съемки русской и зарубежной хроники.

Операторы М.Владимирский, А.Рылло, Ф.Бремер в эти же годы снимают хроникальные картины о жизни и быте народов окраины России. В 1910 году по приглашению А.Ханжонкова, в Москву приезжает французский оператор Л.П.Форестье, ставший одним из видных мастеров русского операторского искусства. После ряда хроникальных фильмов оператор Л.П.Форестье (после незначительных игровых фильмов) в 1911 году, в содружестве с режиссером Гончаровым и оператором Рылло, снимает невиданный по масштабам постановки батальный фильм "Оборона Севастополя", явившемся подтверждением бурно развившейся российской кинематографии. В 1912 году после завершения съемок фильма "Оборона Севастополя" Л.Форестье, в содружестве с режиссером А.Камеллани, снимает во Франции фильм "Отверженные" – его последняя работа в зарубежной кинематографии.

Вопросы изобразительной стилистики, проблемы нарождавшегося операторского искусства, видимо, все же лежали за пределами круга интересов кинематографической критики.

Понимание операторского мастерства лишь как, своеобразного свода технических приемов съемки, приводило к тому, что даже весьма немногочисленные руководства по работе оператора содержали в основном лишь практические рекомендации ремесленного порядка. В ходе съемок многочисленных художественно-игровых, хроникально-научных картин постепенно определялись эмоциональные связи изобразительной формы и драматургии фильма, осознавались возможности новых операторских решений, присущих кинопроизведениям различных жанров. Тем не менее изобразительная культура кинематографа все еще развивалась под влиянием двух основных факторов – художественного опыта театра, традиции живописи и профессиональной фотографии, роль которой в развитии операторского мастерства была по-прежнему очень велика.

Огромный успех "Живой фотографии" обеспечил кинематографу быстрое распространение по всему миру. В первые же годы своего существования кинематограф превратился в промышленность дающую колоссальную прибыль – монопольно на производство фильмов захватили фирмы, изготавливающие киноаппаратуру. Это затруднило

развитие национального кинопроизводства в ряде стран, в том числе и в России.

Интерес к кино был так велик, что отдельные энтузиасты предпринимали самостоятельно съемки (первопроходцы русского кино В.Сашин и К.Редецкий сняли серии нескольких короткометражных картин).

Кинорепертуар определялся продукцией крупных монополистических фирм, они быстро вытеснили своих конкурентов. "Патэ" и "Гомон" (Франция) много лет были главными поставщиками фильмов и оборудования в ряде стран.

Кинозрелище на рубеже (XIX-XX) веков приближалось к ярмарочному развлечению, аттракциону. Сеанс продолжался 20-40 мин. Программа состояла из короткометражных фильмов длиной сначала 20-250 метров. В начале XX века возникают стационарные "электротeatры", "Иллюзион", "Синема", сменившие бродячие синематографы. Это способствовало увеличению производства фильмов, т.к. стационарный кинотеатр нуждался в постоянном обновлении репертуара.

В первые годы XX века все фильмы делились на 2 группы: 1. документальные, показывающие политические события, быт разных народов, виды городов или сельских местностей, научные, технические достижения;

2. игровые фильмы, включающие эстрадные и цирковые номера, программы мюзик-холлов и варьете, театральные феерии.

Первые игровые фильмы были сняты в студии с использованием дневного света и искусственного освещения. Сюжеты этих примитивных фильмов были главным образом приключенческими, комедийными, фарсовыми. Съемка велась с одной точки неподвижным аппаратом. Среди киномакулатуры в глаза бросались фильмы отличающиеся своим новаторством, это фильмы Ж.Мельеса (Франция) близкие к цирковой феерии, но осуществленные специально разработанной техникой трюковой съемки. С 1897 года Мельес снимает фильмы в собственной студии, оборудованной театральными механизмами – люками, кулисами, мостиками, тросами для полетов.

Съемка велась с точки зрения зрителя, занимающего лучшее место в партере. Обычные театральные декорации сочетались с рисованными холстами и плоскими силуэтами из фанеры. Некоторые театральные трюки, которые не могли быть применены в кино, Мельес занимал двойной и многократной экспозицией, комбинированной съемкой. Он первый применил в кино макеты, съемку через аквариум и другие трюки. Фильмы Мельеса представляли собой феерии, сказки, фантастические истории с простым и наивным сюжетом. Он снял также ряд лент, воспроизводящих различные события современности.

В конце 90-х годов группа кинематографистов Англии заложила основы других жанров. У.Пол, начав с хроники и натурных съемок, перешел к постановкам фильмов в

киностудии с участием актеров. Последователем Пола был Г.Урбан.

Различные эксперименты проводили кинематографисты "Брайтонской школы" Уильямсон и Дж.А.Смит. Они применяли двойную экспозицию, крупный план, подошли к элементарному использованию монтажа, чисто кинематографическому, мизансценировке в эпизодах, снятых с движения.

Характерным жанром киноискусства в начале XX века становятся фильмы с погонями и преследованиями, они получили наибольшее распространение в Англии и США.

В Англии же зародился ковбойский фильм ("Ограбление дилижанса" – 1903 г., режиссер Моттершоу) и комедии, построенные на преследовании ("Свадьба в автомобиле" – 1903 г., режиссер А.Коллина). Некоторые фильмы "брайтонцев" выражали прогрессивные тенденции: "Ужасный взрыв в шахте", "Побег каторжника" и др.

Однако поиск Мельеса и кинематографистов Брайтона были единичными явлениями. Крупнейшие фирмы, сосредоточившие в своих руках выпуск фильмов и их распространение, стремились к верной прибыли и избегали экспериментов. Продукция фирмы "Патэ" (главные режиссер, декоратор, сценарист и актер Ф.Зекка) была рассчитана на удовлетворение непритязательных вкусов обывателя.

В фирме "Гомон" режиссер Ш.Шасе создал настоящую группу актеров и поставил многосерийную детективную

картину "Ник Картер", имевшую большой коммерческий успех.

Владельцы кинофирм приглашали сниматься популярных актеров театра, цирка, мюзик-холла. У Патэ снимался Андре Дид, позже его сменил Макс Линдер.

В 1903-07 годах возникает производство фильмов в Испании, Японии, Голландии, Австро-Венгрии, Португалии, России и других странах. Фирмы разных стран часто копировали друг друга. Но все же национальный характер культуры того или иного народа сказывался в отдельных картинах, как в выборе тематики, так и в манере трактовки темы.

Тяготение к историческим сюжетам и пышной масштабности отчетливо выявилось в кинематографии Италии ("Последние дни Помпея" – 1908 г., Режиссер А.Амброзио). Фильм о Дальнем Западе ("Большое ограбление поезда" – 1903 г., режиссер Э.Портер), ковбойские, детективные, коммерческие фильмы положили начало жанрам, характерным для американского кино.

В эти годы в Америке появляется ряд талантливых режиссеров и актеров. Большой вклад в развитие выразительных средств кино внесли Д.У.Гриффит, Т.Инс и Мак Сенети. Они вели поиски в области драматургии, актерского творчества, режиссерского и операторского искусства.

Д.У.Гриффит разработал приемы монтажа, ставшего важнейшим средством организации материала, довел до

высокого развития искусство детали, характеризующей персонаж и обстановку действия. Другой крупный американский режиссер Т.Инс совершенствовал жанр ковбойских фильмов.

Жанр комедии разработал режиссер Мак Сенети. Используя приемы цирковой клоунады, пародии, пантомимы, английского мюзик-холла, он создал в своих фильмах веселый, несколько условный мир. У него начали свой творческий путь многие известные американские режиссеры и актеры, в том числе великий Чарли Чаплин, Э.Штрогейм. Фильмы "Парижанка" (1923 г.) Э.Штрогейма и "Золотая лихорадка" (1925 г.) Ч.Чаплина. Фильмы Ч.Чаплина, Э.Штрогейма и Видора определили реалистические направления американского немого кино.

Итак, киноискусство – это род искусства, возникший на технической базе кинематографии и объединяющий в себе возможности пространственных и временных искусств. Производство кино является продуктом коллективного творчества деятелей искусства разных специальностей – писателя-кинодраматурга, режиссера-постановщика, оператора-постановщика, художника-постановщика, актеров, композитора. В производстве кинофильма фотографическая природа киноизображения дает возможность неограниченной сцены мест действия, выбора необходимого ракурса и изобразительного истолкования этих событий с помощью света и цвета.

Фильм состоит из множества отдельно зафиксированных на пленку фрагментов действия — различных планов (общий, средний и крупные планы).

Планы стали соединяться с помощью монтажа во временной, смысловой и эмоциональной последовательности.

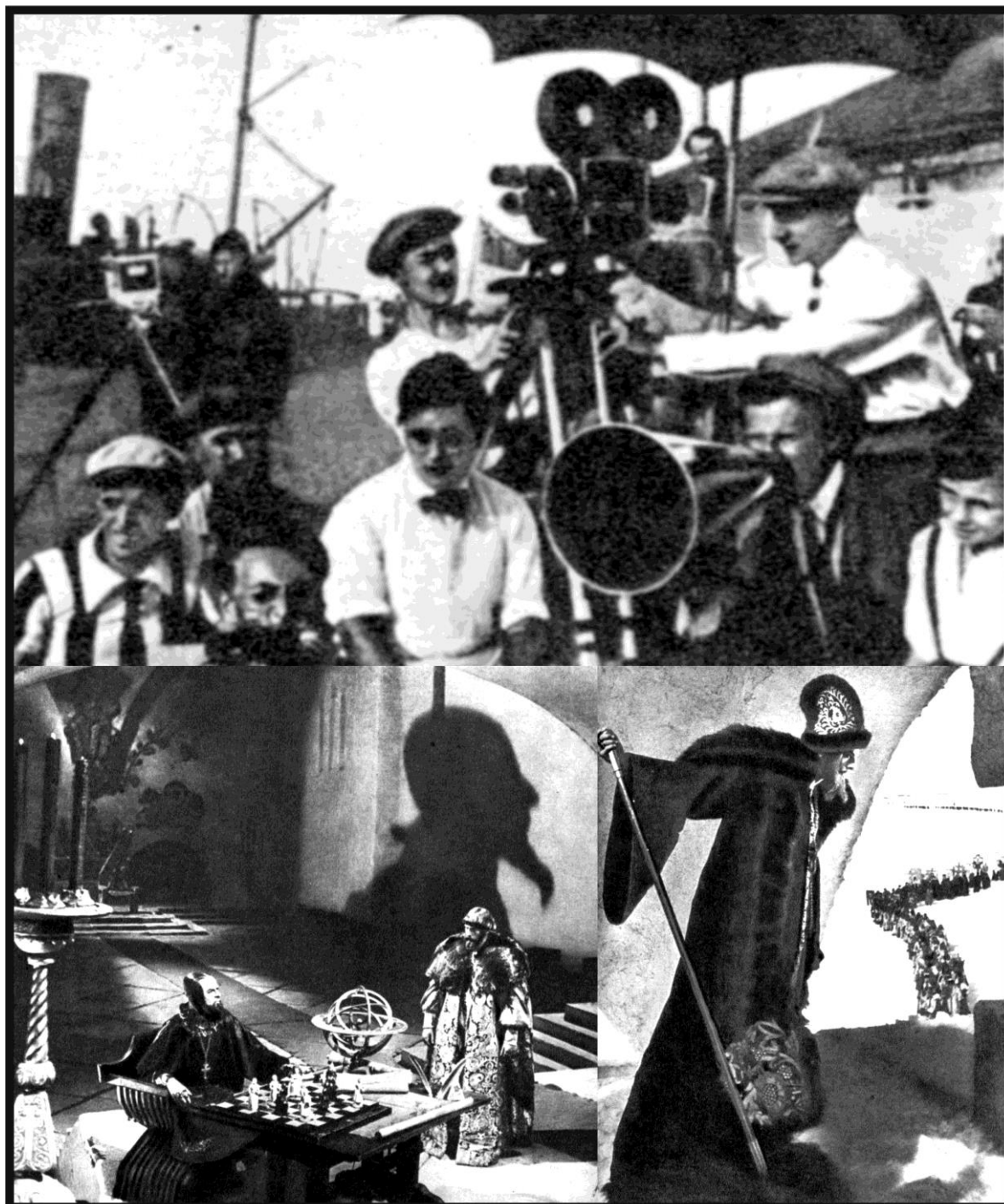


# ГЛАВА II

## О ПРОФЕССИИ

### ОПЕРАТОРА

(ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО)



Кинотелеоператор – один из основных создателей фильма, непосредственно работающий над его изобразительным решением, осуществляющий съемку.

Как известно, творческий процесс создания художественного фильма, если представить этот процесс упрощенно и схематично, начинается с драматургической основы – сценария и дальше в ходе режиссерского осмысления и выражения его содержания включает в себя искусство актера, оператора, художника, композитора и т.д.

Если разложить фильм на первичные элементы, мы обнаружим элементы всех видов искусств. Кинематограф – это одновременно литература, театр, живопись, музыка, архитектура и т.д. Процесс возникновения киноискусства – процесс длительный и сложный.

Фотография, по определению Д.И.Менделеева была "вторым зрением" человека. Рождение фотографии поэт Шарль Бодлер встретил словами: "Если только ей позволено будет захватить в свои руки область неосязаемого и воображаемого, то есть все то, что имеет ценность только потому, что человек прибавляет к нему свою душу, тогда горе нам". Именно кинокамера и позволила фотографии захватить в свои руки область неосязаемого и воображаемого. Чайковский подчеркивал, что «музыка может изображать и лес и море», но самая близкая задача – изображать человеческие чувства, жизнь эмоций.

Искусство экрана – искусство синтетическое и коллективное.

Совместно с режиссером–постановщиком оператор-постановщик и художник-постановщик определяют идейно-художественную направленность фильмов, его изобразительную трактовку.

Основное в творчестве оператора – отбор и воплощение на экране наиболее выразительных композиционных, светотональных и колористических решений, точек зрения и ракурсов, оптической трактовки и освещения, способствующих максимально полной, глубокой передаче темы и идеи фильма.

При подготовке к съемке и в работе над фильмом Оператор совместно с режиссером-постановщиком и художником-постановщиком на основе литературного сценария и творческого замысла будущего фильма разрабатывает постановочный сценарий, изобразительную трактовку сцен и эпизодов фильма, портретные характеристики основных персонажей, принципы освещения, выбирает места натуральных съемок, утверждает эскизы декорации, костюмов. В процессе работы над фильмом оператор-постановщик руководит работой оператора, ассистентов оператора и всей операторской группой. Ближайшим помощником и исполнителем творческой и технических заданий Оператора-постановщика является Оператор. Он также руководит работой ассистентов оператора и других технических персоналов. По поручению Оператора-постановщика. Оператор самостоятельно проводит съемки в павильоне и на натуре.

Оператор несет ответственность за техническое качество изображения, комплектует необходимую съемочную технику, проводит испытание аппаратуры, пленки, фильтров и др. технических приспособлений необходимых для съемки фильма. Наблюдает за качеством лабораторной обработки негативного и позитивного материала.

В хроникально-документальном кино Оператор выступает в роли кино тележурналиста, не только производящего съемку и определяющего изобразительное решение будущего фильма, но и отбирающего соответственно теме и идейно-художественному замыслу фильма.

Особой подготовки в области специальных видов съемки требует работа оператора научно-популярного и учебного кино, использующих кино съемку, как метод научной документации и исследования.

Мастерство кинооператора имеет свою историю и теорию.

Задача истории мастерства – сохранять его, изучать его истоки, т.е. теорию мастерства, которая необходима для того, чтобы изучать и создавать предмет науки о мастерстве кинооператора. Первым кинематографистом был кинооператор, француз Луи Люмьер, создав первую кинопрограмму, открыл миру новый вид изобразительного искусства – кино.

Первые кинематографисты-операторы творчески использовали изобразительные возможности кинокамеры.

Они вели прямую документальную съемку событий и явлений действительности, были зачинателями хроникально-документальной кинематографии, авторами очерковых и видовых фильмов, и документальных сюжетов, из которых формировалась кинопериодика.

Французский кинокритик Ж.Садуль писал, что, просматривая фильмы Люмьера сегодня, мы обязаны высказать свое уважение художественному вкусу и мастерству этого первого кинематографиста. Люмьер выбирает сюжеты, демонстрирующие изобразительные возможности нового искусства. Кинематограф получил свое полное художественное выражение, как искусство ракурса, света, колорита. Экран дает превосходное изображение объемно-пластических форм, предметов и пространства, фактуры и цвета, эффектов освещения, скорости и темпа движения, т.е. кинооператор создает на экране драматургическую изобразительную пластику кадра, объекта, эпизода и фильма в целом. Поэтому кинооператор – один из основных творческих работников, специалист, владеющий искусством съемки фильма.

Художественно-творческая задача, которая стоит перед кинооператором – добиться выразительности образов фильма на экране. В арсенал изобразительно-выразительных средств операторского искусства входят ракурс и свет, композиция кадров и колорит, оптика и аппаратура. Каждый кадр – это самый важный, самый главный, самый необходимый кадр фильма. Кинооператор должен быть

самостоятелен в своей работе, ничто и никого не винить за неудачно снятый кадр – ни пленку, ни оптику, ни камеру, ни светотехников, ни лабораторию, тем более, драматурга, режиссера, художника, актера. Каждая профессия предъявляет свои требования к личности и характеру художника. Работа кинооператора требует технических знаний и умений, так как протекает в сложных условиях производства. Необходима инициативность, энергия, настойчивость, быстрота реакции и волевые качества, трезвый расчет и умение спокойно оценивать обстановку. Чем разнообразнее и сложнее изобразительные средства кинематографа, тем более высокую творческую и производственную квалификацию должен иметь молодой специалист, даже начинающий свой самостоятельный творческо-производственный путь. Virtuозные технические умения, необходимость быть в творческой форме на всех этапах работы над фильмом – сегодня неперемennые и обязательные условия операторского труда. Нужно помнить всегда, что кинематограф – самое дорогое индустриальное производство.

В кинематографе, каждый представитель творческой профессии (режиссер, оператор, художник) должен обладать комплексной системой знаний, умений и способностей – только тогда можно создать целостное идейно-художественное кинопроизведение и форма которого существует в неразрывном единстве. Для этого необходимы эффективная самоорганизация и самоконтроль, творческое

мужество, самостоятельность, оригинальное художественное видение. Часто молодые кинематографисты смело и инициативно ищут новые темы, экспериментируют, ищут новые формы – и в этом их сила. Но художественное новаторство в кинематографии требует серьезной идейно-эстетической подготовки, профессиональной культуры.

Кинооператор – художник своеобразного кинематографического порядка и его творчество является как бы цементом, связующим в процессе синтезирования все другие виды искусства, вступающих в сложную взаимосвязь при реализации произведения киноискусства.

Своеобразие киноязыка – это прежде всего монтаж кадров, с их специфическими признаками, когда художественный образ рождается только в результате сопоставления этих кадров. Поэтому оператор должен мыслить монтажно. Снимать монтажно главный момент в профессии кинотелеоператора.

Вместе с тем, нам, 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 кино изобразительный язык не тождественен языку живописи, а является своеобразным ответвлением, новым развитием, направлением ворвавшегося в область движения, не доступную для 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.). Широко говоря – динамику всех изобразительных элементов в союзе с динамикой и красками смежных искусств – музыки, актерского мастерства, режиссерских приемов, где нередко именно операторское искусство придаст образам окончательное завершение и заострение. 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.

Если взять фильм "Летят журавли" (1957 г., реж. М.Калатозов) с применением новой тогда широкоугольной оптики 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, расстеренная 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 полная слитность всех операторских приемов с драматургией, режиссерским решением мизансцены и актерским воплощением образов. К прекрасным примерам можно отнести драматургическую

изобразительную пластику лучшего узбекского фильма ч/б "Тахир и Зухра" режиссера Н.Ганиева и оператора Д.Демуцкого, художника В.Еремяна. Великолепное понимание оператором драматургии и мастерское решение эпизода и фильма в целом, а также их слияние-режиссера, оператора и художника В.Еремяна привело к удачному решению фильма.

Можно привести несколько примеров. Первый пример: Встреча Тахира и Карабатыра с копьями. Оператор,- постановщик казалась бы черно-белого фильма с помощью ч/б тонов передает эмоциональное решение взаимоотношений героев фильма, полностью подчиняет изображение раскрытию драматургии, т.е. создает на экране изобразительный образ. Второй пример: Фильм "Алишер Навои" режиссер К.Ярматов, оператор М.Краснянский. Когда мастерски сыгравший роль актер А.Исмаатов узнает о трагическом убийстве сына своими руками. Эпизод встречи Хусейна Байкаро с Алишером Навои, где оператор через черные тона передает трагизм происшедшего совместно с художником Еремяном обостряет драматургию через изображение. Это яркий пример мастерского решения эпизода оператором в фильме.

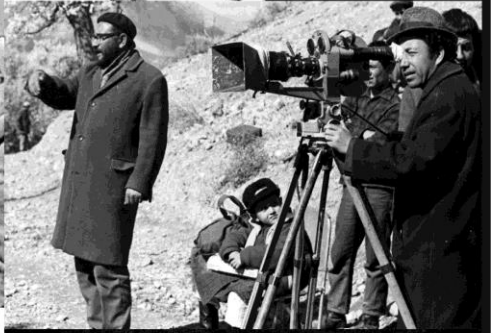
Подлинный подъем кинематографа, становления его как искусства, начался в конце 40-х годов. Именно этому периоду относится зарождение узбекской операторской школы с большой буквы. Где основоположниками

узбекской операторской школы являются Д.Демуцкий,  
В.Симбирцев, М.Краснянский и др.

# ГЛАВА III

## ФОРМИРОВАНИЕ И СТАНОВЛЕНИЕ УЗБЕКСКОГО КИНЕМАТОГРАФА







Сложный и интересный путь прошла кинематография Узбекистана. Рождение, становление и развитие узбекского киноискусства - одно из ярких свидетельств великих преобразований, которые произошли в жизни нашей республики.

В Узбекистане кинопроизводство началось в 1924 году, когда правительство Бухарской Республики заключило договор с Ленинградской киноорганизацией "Севзапкино" об учреждении товарищества "Бухкино".

Эта организация просуществовала два года и выпустила два фильма на узбекском материале: "Минарет смерти" и "Мусульманка".

В 1925 году в Ташкенте была организована кинофабрика "Шарк Юлдузи" ("Звезда Востока"). В 1932 году при киностудии художественных фильмов создается сектор хроники. В создании кинопроизводства большую помощь оказали русские кинематографисты. Это сценаристы и режиссеры Д.Босалыго, М.Доронин, К.Гертель, О.Фрейлих, Н.Кладо, Л.Сейфуллина, Ч.Сабинский, актрисы Е.Пименова, Р.Мессерер, операторы Ф.Вериго-Даровский, А.Дорн, В.Добржанский и другие, которые создали первые узбекские фильмы: "Вторая жена", "Шакалы Равата", "Из-под сводов мечети", "Чадра", "Прокаженная", "Крытый фургон", "Дочь святого" и "Последний бек". В создании этих фильмов наряду с русскими деятелями кино принимали участие молодые узбекские кинематографисты, которые впоследствии стали

выдающимися мастерами нашего национального киноискусства - Наби Ганиев, Сулейман Ходжаев, Эргаш Хамраев, Камиль Ярматов, Малик Каюмов, Юлдаш Агзамов, Рахим Пирмухамедов, и другие. Снимал свои документальные ленты и первый узбекский кинооператор Худайберген Диванов. Немые художественные фильмы, выходявшие на узбекской киностудии, носили ярко агитационный и пропагандистский характер. А объективы кинокамер документалистов были устремлены на все значительное, чем жила наша республика. Земельная реформа, ликвидация неграмотности, подъем промышленности, освобождение женщин, строительство первых ирригационных каналов - каждый шаг республики был запечатлен на пленке, составил замечательную кинолетопись.

В первых фильмах тридцатых годов героями становятся люди новой социальной формации - полноправные хозяева новой жизни ("Подъем", "Рамазан", "Йигит", "Клыч", "Перед рассветом"). В эти годы происходит оформление профессиональной узбекской кинематографии. Создают фильмы Н.Ганиев, С.Ходжаев, К.Ярматов, М.Каюмов, Ю.Агзамов, Ш.Захидов, М.Ковнат, А.Рахимов, А.Саидов, А.Ибрагимов, Х.Сулейманов, А.Рахманов, П.Расулев, А.Турсунов, и другие.

Крупным событием в становлении художественного кино республики стал выход первой звуковой узбекской картины - "Клятва" (1937г.) режиссера А.Усольцева

оператора Симбирцева, в которой главную роль исполнил Асад Исматов. Заметным явлением стал документальный фильм "Ташкентский текстильный комбинат" (1938г.), снятый Маликом Каюмовым, который был удостоен Большой Золотой медали на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

Годы Второй Мировой войны стали для кинематографистов Узбекистана временем самоотверженного труда для фронта, для победы.

Многие из них ушли на фронт и боролись с фашизмом. В Ташкент из центральных городов России были эвакуированы многие мастера кино. Среди них - М.Ромм, А.Мачерет, Л.Луков, Г.Козинцев, Я.Протазанов, Л.Трауберг, А.Зархи и другие. Работа с такими выдающимися мастерами кино стало большой школой профессионального роста для кинематографистов Узбекистана.

В первые же дни войны на Ташкентской студии приступили к созданию короткометражных художественных кинокартин. За короткое время были поставлены фильмы "Мы победим", "Отважные друзья", "Концерт фронту" и другие. Над этими лентами работали режиссеры Н.Ганиев, К.Ярматов, Ю.Агзамов, З.Сабитов. Фильмы рассказывали о героизме и отваге воинов на фронте, самоотверженном труде народа в тылу. Все они проникнуты чувством высокого патриотизма.

К концу 1941 года в Ташкент были эвакуированы Одесская киностудия, съемочные группы "Мосфильма", "Ленфильма", "Беларусь фильма" и Киевской киностудии.

В короткий срок Ташкентская киностудия превратилась в мощное предприятие, объединившее большой отряд творческих кадров кинематографии, оснащенное необходимым для производства фильмов оборудованием. В студии работало более ста тысяч человек. Производственная площадь пополнилась дополнительными помещениями, был создан филиал в Самарканде.

В Ташкенте начали работать крупнейшие режиссеры М.Ромм, Я.Протазанов, А.Зархи, И.Хейфиц, В.Браун, Э.Пенцил, Л.Луков, Н.Садкович, Г.Тасин, А.Мачерет; выдающиеся актеры М.Штраух, П.Алейников, И.Новосельцев, И.Переверзев, А.Хвыля, М.Бернес, А.Андреев, Н.Черкасов, Л.Свердлин, Н.Крючков, Ф.Раневская; операторы Д.Демуцкий, А.Панкратьев, А.Гинзбург, А.Лаврик; композиторы Н.Богословский, Д.Клебанов; художники Е.Эней, В.Каплуновский и многие другие.

Некоторые режиссеры в Ташкенте продолжили работу над начатыми ранее, но незавершенными фильмами. Ленфильмовцы А.Зархи, И.Хейфиц закончили здесь фильм "Его зовут Сухэ Батор", режиссер Киевской студии Л.Луков завершил съемки ленты "А.Пархоменко".

Наряду с этим студия приступила к созданию и полнометражных художественных фильмов. В разгар войны

в Узбекистане были созданы фильмы: "Морской ястреб" - о героизме моряков в боях против фашизма (режиссер В.Браун), "Дорога к звездам" - о подвиге летчиков на фронтах (режиссер Э.Пенцлин), "Два бойца" - о стойкости, мужестве и солдатской службе (режиссер Л.Луков), "Человек 217" - о варварском отношении фашистов к людям, угнанным в Германию (режиссер М.Ромм), "Я-черноморец" - о фронтовых буднях черноморцев (режиссер - А.Мачерет) и "Подарок Родины" - фильм-концерт, показывающий героический труд народа в тылу (режиссер К.Ярматов).

Это были страстные, правдивые фильмы той эпохи, созданные мастерами кинематографии с большой искренностью. Наибольший успех имели фильмы "Человек 217" и "Два бойца".

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 Ташкетской студии бок о бок, не зная устали, трудились кинематографисты всех профессий. Работа в Ташкенте крупнейших режиссеров, операторов, актеров кино была прекрасной школой для кинематографистов Узбекистана. Они не только присматривались к творчеству своих соратников, но и активно сотрудничали с ними, заимствуя богатейший опыт, совершенствуя свое мастерство. Н.Ганиев

работал с Я.Протазановым, Ю.Агзамов с В.Брауном, М.Краснянский с Д.Демуцким. Наши актеры и актрисы снимались в фильмах большинства крупных мастеров. Выдающийся режиссер М.Ромм, будучи художественным руководителем кинематографии и одновременно Ташкентской студии, внимательно следил за творчеством узбекских кинематографистов, оказывал им неоценимую помощь.

Эта школа была весьма плодотворна. Узбекские кинематографисты в конце войны и в первые послевоенные годы создали несколько талантливых фильмов - "Тахир и Зухра", "Алишер Навои", "Похождения Насреддина", "Пахта-ой", внося весомый вклад в сокровищницу кинематографии.

Режиссер Н.Ганиев, сценарист А.Спешнев, поэт и драматург С.Абдулла взяли в основу полнометражного художественного фильма "Тахир и Зухра" народную легенду о любви Тахира и Зухры. Она очень популярная в народе и представляет собой как бы восточный "вариант" "Ромео и Джульетты" В.Шекспира. Если бы авторы фильма экранизировали легенду в первоизданном виде или даже в драматургическом варианте, многократно поставленном на сценах узбекских театров, очевидно, возник бы вопрос о своевременности этой экранизации в суровые годы войны.

Но серьезная работа авторов фильма (режиссера, оператора и художника) над легендой, решительное усиление мотивов столкновения добра и зла сделали фильм

не только созвучным, но и актуальным во время борьбы против фашизма.

Режиссер Н.Ганиев в этом фильме благодаря правильному подбору и углубленной работе с актерами помог ярко проявить себя талантливым исполнителям А.Исмамову, А.Джалилову, Ш.Бурханову, А.Хидоятову. В ряде сцен режиссер Н.Ганиев, оператор Д.Демуцкий, художник В.Еремян обнаруживают неиссякаемую находчивость, проявляют себя тонким знатоком человеческой психологии, непревзойденным новатором в режиссуре и изобразительной пластике.

Успех фильма по праву разделили с Н.Ганиевым два прекрасных мастера - оператор Д.Демуцкий и художник В.Еремян.

Много и плодотворно работали в годы войны и деятели документального кино Узбекистана. Еще в 1932 году документалисты республики объединились в самостоятельную киностудию. Узбекская студия кинохроники существовала до 1949 года, затем слилась с "Узбекфильмом". Но прошло немного времени, и в начале пятидесятых годов опять была создана самостоятельная киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана, которая плодотворно действует и поныне.

Яркой страницей узбекского кино стал созданный впервые в послевоенные годы всемирно известный кинофильм "Алишер Навои". Поставленный в 1947 году 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 узбекские писатели Уйгун и И.Султанов, основываясь на достоверных источниках эпохи Навои, в содружестве с известными сценаристами А.Спешневым и В.Шкловским создали исторически достоверное, остро драматическое и вместе с тем глубоко поэтическое произведение, которое во многом обуславливало успех будущего фильма.

В картине собран великолепный актерский ансамбль. Блестяще сыграны образы основных персонажей - Навои (Р.Хамраев), Хусейна Байкары (А.Исмаатов), Абулмалика (Р.Пирмухамедов), Маджитдина (А.Джалилов) и другие

Изобразительное решение глубоко продумано режиссером К.Ярматовым, оператором М.Красянским, 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.

Картина "Алишер Навои" общеизвестна, о ней немало писали кинокритики и можно не останавливаться на ее

идейно-художественных достоинствах. Но необходимо подчеркнуть, что фильм "Алишер Навои, успешно прошедший по экранам мира, наглядно показал возросший уровень, огромные возможности и перспективы киноискусства Узбекистана, он был удостоен Государственной премии. Авторы фильма верно следовали лучшим традициям мировой кинематографии в создании исторических фильмов, они сделали достоянием широких масс жизни и творчества 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.

В 50-х годах "Узбекфильм" стал создавать больше картин. На студию пришли новые люди. Они принесли с собой новые темы, новые решения, новые поиски, новое отношение к жизни и искусству. С 1956 по 1959 год на "Узбекфильме" было создано более десяти художественных лент разного жанра и тематики. Фильм режиссера З.Сабитова "Сыновья идут дальше" по сценарию Ю.Германа и Г.Реста рассказывал о борьбе узбекского народа в освоении Голодной степи и орошении безводных степей. Известный кинорежиссер К.Ярматов создал один из лучших исторических фильмов - "Авиценна" (сценарий В.Витковича, С.Улугзаде), посвященный великому ученому,

философу медику средневековья Абу Али ибн-Сине. Фильм был приурочен к 1000-летию со дня рождения великого ученого.

Эти фильмы стали значительным явлением в культурной жизни республики.

Говоря о произведениях, появившихся на экранах во второй половине пятидесятых годов, хочется особо отметить стремление узбекских кинематографистов разрабатывать современную тематику, шагать в ногу с жизнью. Один за другим появляются на экранах около десяти художественных фильмов на современную тему. После долгого перерыва Ю.Агзамов создает "Гульбахор" (сценарий М.Еленина, Г.Марьяновского), "Рыбаки Арала" (Сценарий М.Мелкумова, Н.Жапанова), "Очарован тобой" (сценарий Т.Тулы и М.Мелкумова), режиссер З.Собитов ставит кинокомедию "Встретимся на стадионе" по сценарию Ю.Калабина, затем детективный фильм "Случай в пустыне". К.Ярматов и Л.Файзиев в 1959 году сняли ленты "Когда цветут розы" (сценарий К.Файзуллина) и "Второе цветение" (сценарий В.Крепса).

Выпуск за короткий срок, если учесть возможности того времени, такого количества фильмов - заметное явление в узбекском кино. Конечно, еще сказывалась слабость драматургии, незавершенность, однобокое решение конфликта, схематизм и банальность отдельных образов. Фильмам не хватало глубины мысли и широты обобщения. Однако в основе своей они несли идейный заряд

и отвечали насущным требованиям современности. А это уже немаловажно для дальнейшей разработки актуальной тематики в киноискусстве Узбекистана.

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

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

Увеличивается объем производства, шире становятся тематические и жанровые рамки узбекских кинопроизводителей. Выходят крупные и интересные фильмы "Об этом говорит вся махалля", "Ты не сирота", "Нежность", "Звезда Улугбека" и ряд значительных документальных фильмов.

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 Райхан 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.

В 1961 году решением правительства сектор хроники киностудии "Узбекфильм" выделяется в самостоятельную Студию научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Узбекистана. С этого времени начинается резкий подъем искусства документального кино республики. Новое поколение кинодокументалистов, работая рядом с мастерами документального кино М.Каюмовым, А.Саидовым, А.Турсуновым, Ш.Захидовым, А.Рахмановым, П.Расулевым, И.Гибалевич с большой увлеченностью продолжают создавать летопись республики. Имена режиссеров и операторов Н.Атауллаевой, Д.Салимова, Т.Бабаджанова, Т.Надырова, Т.Рузиева, Н.Азимова, К.Хасанова и многих других известны далеко за пределами республики. Съёмочные группы узбекских кинодокументалистов можно было видеть в Индии и Бельгии, в Шри-Ланка и Канаде, в Бангладеш и Англии, в США, в Афганистане и во Вьетнаме, в Малайзии и в Пакистане и во многих других странах.

Бурный подъем киноискусства республики начинается в шестидесятые годы. В 1961 году "Узбекфильм" переезжает из старого медресе Шейхантахур в новое здание на массиве Чилонзор. Студия получила новые производственные цехи и

два великолепных современных павильона, оснащенных новейшим технологическим оборудованием. Позднее, в 1966 году, размещается в современном здании и студия научно-популярных и документальных фильмов. Коллектив творческих и технических работников пополнился молодыми кадрами, окончившими ВГИК, Ленинградский институт киноинженеров, Высшие сценарные и режиссерские курсы в Москве, а также выпускниками Ташкентского театрально-художественного института.

Все это позволило значительно увеличить производство художественных, научно-популярных и документальных фильмов. В шестидесятые годы "Узбекфильм" выпустил около 10 художественных, а студия научно-популярных и документальных фильмов - сотни интересных документальных кинолент.

Произошли качественные изменения. Активно заявила о себе молодежь. Шло обновление творческих методов и стилей, возрос профессионализм, наметилось тематическое и жанровое разнообразие, глубоким стало раскрытие современной тематики.

Приход молодых специалистов обусловилось не только обновлением тем и стилей, а профессиональной разработкой доселе не использованных приемов в документальном кино. А именно: Новый подход в изобразительном решении фильма, кадра, композиции, видения и мироощущения. Новаторство обусловилось поэтическим восприятием, метафорическим языком, философским обобщением. И это

взросло на почве взрыхленных такими мастерами, как М.Каюмов, М.Пенсон, А.Турсунов, П.Расулов, И.Гиболевич, Т.Надыров и других.

Новая волна в лице Н.Атауллаевой, Д.Салимова, Т.Бабаджанова, Т.Рузиева, Н.Азимова и других заявила о себе своими работами в мировом кинематографе. В частности фильм «Пустыня» стала лауреатом международного кинофестиваля в Лейпциге (Германия) «Серебряный голубь» Оператор Т.Бабаджанов. Это было историческом событием в документальном кино Узбекистана.

В 1961 году студия Хроникальных и документальных фильмов Узбекистана совместно с Ц.С.Д.Ф приступает Новому проекту. Создание полнометражной документальной картины о Газовиках Республики. С узбекской стороны были привлечены на создание фильма «Люди голубого огня» (Бухоро-Усть-Юрт-Россия-Европа) ведущие кинооператоры Т.Надыров, Т.Бабажанов, со стороны Ц.С.Д.Ф. известные в киномире кинорежиссер –хроникёр Роман Григорьев и кинооператор – хроникёр Олег Арцеулов. Содружество дала отличные результаты в производстве совместной продукции.

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.

В эти годы продолжали активную творческую деятельность и мастера старшего поколения - К.Ярматов, Ю.Агзамов, З.Сабитов, Л.Файзиев, М.Краснянский, А.Панн, В.Синиченко и другие.

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

В 1960 году 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, он высмеивал отмирающий мир предрассудков в устройстве судьбы молодых людей. Основные исполнители ролей в фильме, известные актеры кино и театра Р.Пирмухамедов, Л.Сарымсакова, М.Якубова создали яркие комедийные образы. 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 году. 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, блестящим исполнением основных ролей актерами Абидом Джалиловым и Лютфиханум Сарымсаковой, замечательной игрой (юных) исполнителей. Фильм широко демонстрировался у нас в стране и во многих странах мира, завоевал ряд почетных призов и дипломов всесоюзных и международных кинофестивалей.

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 творчестве узбекских кинематографистов в 60-е годы следует особо выделить фильмы, посвященные подвигу народа в годы Второй мировой войны. Это ленты Л.Файзиева " Сыны Отечества" (сценарий С.Азимова, Н.Рожкова), З.Сабитова "Генерал Рахимов" (сценарий К.Яшена, И.Луковского), Р.Батырова "Яблоки 41-года" (сценарий Д.Холендро"), А.Хачатурова "Подвиг Фархада" (сценарий И.Рахима), Х.Файзиева "Возвращайся с солнцем" (сценарий Д.Фатхуллина) и другие.

Современную тему в 60-годы продолжали развивать фильмы "Белые, белые аисты" режиссера А.Хамраева, оператора Д.Фатхуллина, художника Ш.Абдусаламова, «Прозрение» Ш.Аббасова, оператора М.Пенсона, "Птичка-невеличка" Л.Файзиева, «Канатаходцы» Р.Батырова, "Парень и девушка" У.Назарова, "Навстречу совести" А.Хачатурова, "Круг" Д.Салимова, "Тайна Каниюта" Х.Файзиева, "Нежность", "Влюбленные" режиссера Э.Ишмухамедова, операторов Д.Фатхуллина и Г.Тутунова.

Заметим, однако, что не во всех фильмах современная тема нашла достойное художественное воплощение. Слабое знание жизни, нередко конъюнктурный показ действительности, недостаточное профессиональное мастерство сказались на идейно-художественном уровне лент. Вместе с тем были и хорошие картины. "Белые, белые аисты", «Прозрение», "Сурая", "Круг", "Нежность", "Влюбленные", 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, Ш.Абдусаламов, в содружестве со сценаристом О.Агишевым, посвящена морально-этическим проблемам. Она отличалась своеобразием и талантливостью литературной основы, режиссуры, операторской и актерской работы. 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.

Молодой режиссер Э.Ишмухамедов, окончив ВГИК, поставил свой первый полнометражный фильм "Нежность" (сценарий О.Агишева, оператор Д.Фатхуллин). Они показали себя своеобразными, тонкими и поэтичными художниками.

Картина посвящена трудному и сложному времени в жизни человека - конец детства - начало юности. 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. 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, 1969г.) продолжили опыт фильма "Нежности" и также решали проблемы морально-этические. В этой лирической киноповести авторы рассказали о юности с ее забавами и тревогами, с ее чистотой и противоречиями, с раздумьями о месте в жизни. Они 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 ряда фильмов о молодежи, создатели его активно пропагандируют идеал положительного героя, носителя морали общества.

В фильме немало по-настоящему интересных и талантливых актерских работ. Это прежде всего довольно сложный образ Родина, созданный умным и талантливым Родионом Нахапетовым. Интересно выступил фильме молодой актер Рустам Сагдуллаев, покоривший искренностью и достоверностью поведения своего героя, чистотой чувств и непосредственностью. Разумеется, фильм не лишен отдельных недостатков: местами режиссер теряет чувство меры, и некоторые эпизоды затянуты, поверхностно решены. Однако, в целом, режиссер сумел образно выразить свое отношение к проблемам современности, он создал фильм большого звучания, выходящий за рамки нашей национальной кинематографии.

Заканчивая короткую характеристику художественной кинематографии Узбекистана в 60-е годы, отметим, что 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.

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 выходит также 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 , авторы ленты долго и кропотливо изучали жизнь и научное наследие великого ученого-энциклопедиста средневекового Востока Абу Рейхан 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.

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 году картина завоевала приз Союза кинематографистов, затем участвовала в XVIII Международном кинофестивале в Сан-Ремо (Италия), получила главную премию VIII Всесоюзного кинофестиваля в Кишеневе, была удостоена Государственной премии Узбекистана имени Хамзы за 1974 год.

Весьма полезен опыт создания документальных лент режиссерами художественной кинематографии. Их мастерство помогло становлению современной узбекской документальной кинематографии. В этом жанре успешно выступали известные режиссеры Л.Файзиев, А.Хамраев, Э.Ишмухамедов, У.Назаров, Э.Хачатуров, А.Кабулов и другие.

Картина Л.Файзиева "Живые страницы альбома" (авторы сценария В.Николаев, К.Бахши, операторы Т.Рузиев, Н.Азимов), состоящая из пяти новелл и пролога, с

большой убедительностью и художественной правдой, показала страницы истории и современности.

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

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 осени", «И пришла вода», «Травмай» 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, 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, пять научно-популярных и 30 фильмов по специальному заказу министерств и организаций республики. С 1970 года в Нукусе работает Каракалпакский филиал студии. Он выпускает киножурнал "Каракалпакия" и документальные фильмы, ведет дубляж художественных фильмов на каракалпакский язык.

И, так 60-70 годы с появлением молодых режиссеров Ш.Аббасова, Э.Ишмухамедова, А.Хамраева, операторов Х.Файзиева, Д.Фатхуллина, художников Э.Калантарова, Э.Рахимбаева связано новаторство в узбекском кино.

Это фильмы режиссера Шухрата Аббасова, оператора Хатама Файзиева, художника Э.Калантарова "Об этом

говорит вся махалля", "Ты не сирота", "Ташкент - город хлебный" и другие.

Фильмы режиссера Элера Ишмухамедова, оператора Д.Фатхуллина, художника Э.Калантарова, С.Зиямухамедова "Нежность", "Влюбленные", "Юность гения" и другие.

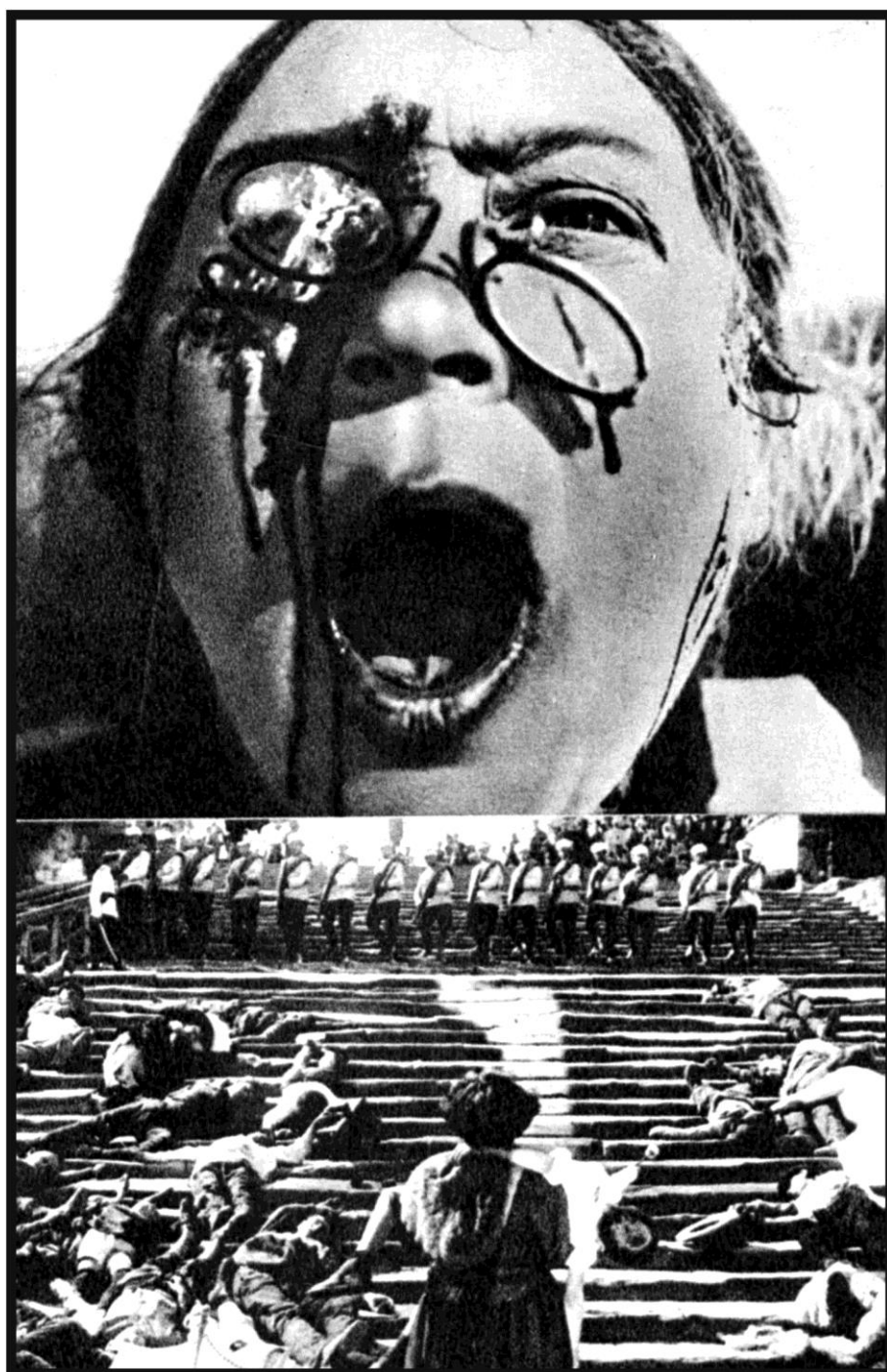
Фильмы режиссера Али Хамраева, оператора Д.Фатхуллина, Х.Фазиева, художника Э.Калантарова, оператора А.Панна "Белые, белые аисты", "Без страха", "Чрезвычайный комиссар", "Седьмая пуля" и другие.

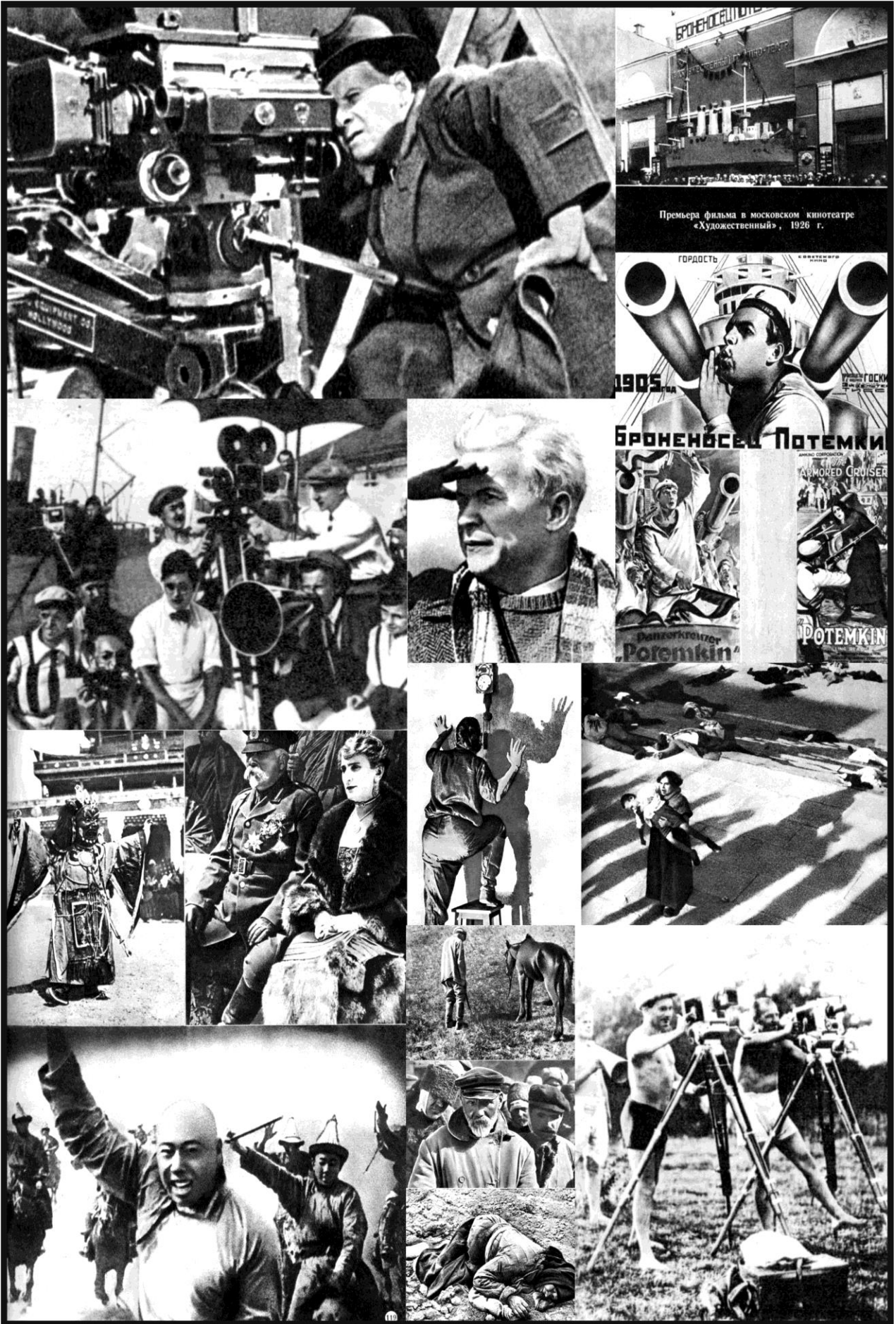
Фильмы режиссера Тамары Камаловой, оператора А.Панна А.Исмаилова, художник С.Зиямухамедов "Горькая ягода", "Чужое счастье" и другие.

Профессионализм узбекских мастеров кино возрастает с каждым годом. Об их успехах говорят мастера мирового кино. Они подготовили почву для творческих поисков следующим поколениям.

# ГЛАВА IV

## ОСНОВАТЕЛИ РУССКОЙ ШКОЛЫ КИНОРЕЖИССУРЫ И КИНООПЕРАТОРСКОГО МАСТЕРСТВА





Право называть искусством кинематограф завоевал не сразу, немалая заслуга принадлежит кинооператору. Кинооператор и является первичным автором кинематографа. Еще древнегреческий философ-материалист Тит Лукреций Кар в своем трактате "О природе вещей" заметил: "Нам кажется, что изображения начинают двигаться, если они исчезают одно за другим и сменяются новыми образами в новых положениях".

Это свойство человеческого зрения, принцип стробоскопа, далее фотографический аппарат и проекционный фонарь в своем сочетании и легли в основу кинематографа. Первооткрыватели братья Люмьер отдавали своим операторам Промино и Месчищу полное право на авторство в создании фильмов, они сами разъезжали по миру в поисках нового сенсационного материала. Возросшая популярность кино содействовала дальнейшему поиску уже не только в области техники, но и в области художественного осмысления материала.

Еще в 1898 году Жорж Мельес произвел переворот в области техники киносъемки. Он переступил границу натуралистической фотографии. Используя специальные приемы фотосъемки – двойную экспозицию, комбинированную съемку, применение различных оптик на камеру, химическую обработку. Таким образом, Жорж Мельес зная хорошо фотографию, оптику, комбинированную съемку и другие виды кинофототехники, создает совершенно новую форму кинематографического

зрелища. Хорошие фильмы, утверждал он, не могут создавать те, кто не заботится об искусстве. Говоря об используемых им трюках, Жорж Мельес отмечал: "применяя все эти трюки в нужных комбинациях и с особым умением, я без колебаний заявляю, что сегодня в кино возможно создание самых невероятных, самых невысказанных вещей. Умело примененный трюк, при помощи которого можно сделать видимыми сверхъестественные, воображаемые, нереальные явления, позволяют создавать в истинном смысле этого слова художественные зрелища, дающие огромные наслаждения тем, кто может понять, что все искусства объединяются для создания этих зрелищ".

И хотя Ж.Мельес сам не был кинооператором, его подход к кинематографу значительно поднял престиж профессии кинооператора. Методы производства первых фильмов были таковы: создатель картины зачастую является одновременно и режиссером, и оператором, и лаборантом. В большинстве случаев он работал на свой страх и риск в собственном кинотеатре. Постепенно по мере дальнейшего развития кинематографа, возникает дифференциация, причем в режиссерском амплуа выступают в большинстве случаев все те же операторы.

Рождались новые приемы создания фильмов. Кинооператору уже приходится работать в больших декорациях, как на натуре, так и в павильоне, снимать массовки, постоянно разрабатывать новые способы работы с киноаппаратом, оптикой, светом. Камера начинает

двигаться при съемке, становится все более свободной, что значительно расширяет изобразительный и драматургический диапазон кино. Постепенно кинематограф переходит от кустарного к промышленному производству.

В талантливых же работах кинокамера становится не только фиксатором тех или иных событий, но и рассказчиком, ведущим повествование.

Подлинный подъем кинематографа, становление его как искусства начался в середине 20-х годов. Именно этому периоду относится и зарождение Российской операторской школы.

В фильмах "Броненосец "Потемкин", "Арсенал", "Земля", "Мать" впервые перед кинооператорами были поставлены конкретные идейно-художественные задачи и применены новаторские методы изобразительного монтажного решения картины. Этот опыт обогатил молодую кинематографию идейно и эстетически. Именно в этих произведениях начали формироваться характерный стиль и специфические черты операторской школы, в котором отмечается особая выразительность, а не только изобразительность.

История многонационального кино знает немало имен кинооператоров-художников, чье творчество знаменует целые этапы в развитии не только операторского искусства, но и в целом кинематографа. Ниже хотелось бы вкратце остановиться на работе этих мастеров, не претендуя на

исчерпывающую оценку их творчества. В числе основоположников Российской операторской школы прежде всего необходимо назвать Эдуарда Тиссэ.

Эдуард Тиссэ из первых в Российском кинематографе заставил соотносить работу оператора с творческим началом, а не только техническим ее воплощением. Э.Тиссэ справедливо называют наравне с С.Эйзенштейном создателем "Броненосец "Потемкин" и это действительно так.

При всей гениальности С.Эйзенштейна, ему нужен был такой оператор, как Тиссэ. Изобразительная культура этого фильма на многие годы вперед опередила развитие операторской школы.

Фильм был снят в 1925 году. Это было начало яркого восхождения русского киноискусства. Можно писать отдельные исследования о портретных характеристиках, ракурсах, пейзажных планах "Броненосец "Потемкин", но главное здесь хочется отметить, прежде всего, – это гармоничность, цельность режиссерско-операторской работы, впервые показавшей, каких результатов можно достичь, если за создание фильма берутся не просто профессионалы, а единомышленники.

Надо сказать, что камера Тиссэ была "в точке", т.е. он умел тонко и точно передавать замысел режиссера, и не только найти верное пластическое решение, но во многом развить и обогатить идеи фильма.

Сергей Михайлович Эйзенштейн – режиссер, теоретик искусства, и педагог. На профессиональной сцене дебютировал спектаклем "Мексиканец" (по Дж.Лондону), как режиссер и художник. В 1921 и 1922 г.г. учился в Государственных высших режиссерских мастерских под руководством Всеволода Мейерхольда.

Первый самостоятельный спектакль С.Эйзенштейна "Мудрец" (по комедии А.Островского "На всякого мудреца довольно простоты" 1923 г.) острое, злободневное агитобозрение с элементами цирка и мюзик-холла. В представление был включен кинофельетон "Дневник Глумова", в котором Эйзенштейн снял участников спектакля, ставших впоследствии известными деятелями кино и театра: Г.Александров, М.Штраух, И.Пырьев, В.Янукова, А.Левшин, А.Антонов и др.

В том же году в журнале "ЛЕФ" была опубликована первая программная статья С.Эйзенштейна "Монтаж аттракционов", имевшая большое влияние на дальнейшее развитие киноискусства. Аттракционным Эйзенштейн называл любой воздействующий на зрителя элемент зрелища, словом "Монтаж", полемически противопоставленным термину сюжет, обозначал новый принцип организации зрелища, при котором для внедрения идеи в сознание зрителя используются разнообразные средства.

Несмотря на техническую терминологию и дискуссионные преувеличения, в этой статье ставился вопрос о развитии киноискусства.

В 1924 году Сергей Михайлович Эйзенштейн перешел в кино и поставил фильм "Стачка" при участии коллектива театра. Впервые в мировом кино С.М.Эйзенштейн показал огромную массу, как движущую силу.

Отказавшись от традиционного построения фабулы и привычных киноперсонажей, режиссер создает образ трудящихся, борющегося с угнетением. Отказавшись от психологической разработки характеров отдельных действующих лиц, Эйзенштейн передал на экране психологию массы, проходящих в своем пути развития закономерные этапы стачечного движения. Зародившийся в "Стачке" и развитый в последующих "немых" фильмах Эйзенштейн типажный метод основывался на предельной выразительности внешнего облика. Оператор фильма хроникальной и документальной точностью добивается образа фильма. Нужно обратить внимание на персонажей, портретов, а также на массовки.

Следующий фильм С.Эйзенштейна и Э.Тиссэ является "Броненосец "Потемкин". Когда появилась эта картина, мировая пресса писала так: "Ни один фильм на протяжении истории не имел такого мощного влияния на кинематографию, как "Броненосец "Потемкин". Как произведение искусства, он занимает место рядом с величайшими созданиями человеческой мысли,

направленными в сторону социального развития и человеческого благополучия, - рядом с произведениями Еврепида, Шекспира, Бетховена, Рембранта ...

"Броненосец "Потемкин" снят оператором Эдуардом Тиссэ целиком в реалистической манере: ясно, объемно, четко и выпукло. Настоящее ощущение трагического создается например, в эпизоде расстрела на лестнице, от контраста между безмятежностью солнечного дня с жестокой автоматичностью запущенной машины убийств и преступлений. Траурная "симфония туманов" у тела Вакулинчука, одинокое пламя свечи, зажатой у него в кулаке, пламя на ветру, еле пробивающееся сквозь серо-жемчужную гамму порта, - таким его видит глаз, подернутый поволокой слезы, вот готовый скатиться с ресницы, - все это глубоко человечно и останется в памяти, как один из лучших пластических образов мирового киноискусства. Всеми средствами композиции и тональности создают здесь режиссер и оператор ощущение радости, первые ощущения от рождения в людях нового чувства.

Обратим внимание на трагическую сцену в фильме – подготовка к казни матросов, расправа на Одесской лестнице, траур по погибшему Вакулинчуку, ликование финального братания матросов броненосца и эскадры – имеют огромную идейно и эмоциональную силу.

Говоря о фильме "Броненосец "Потемкин", о его выразительных и эмоциональных возможностях, можно написать целое исследование.

Фильм "Броненосец "Потемкин" созданный С.Эйзенштейном в 1925 году и признанный "лучшим фильмом всех времен и народов" по результатам опроса критиков в Брюсселе в 1958 году. Лучший фильм по признанию Американской Академии киноискусства в 1928 году. Первый среди лучших фильмов по опросу киноведа мира в 1978 году.

Этот фильм продолжает оставаться одним из самых значительных произведений русского и мирового киноискусства. Его сюжет, основанный на подлинном историческом событии, образно выразил основные социальные тенденции XX века, массовые стремления к свободе, борьбу с тиранией, защиту человеческого достоинства, призыв к единению людей во имя равноправия.

Новаторская форма фильма и сегодня оказывает глубокое влияние на развитие выразительных средств кино. Великий Чарли Чаплин назвал "Броненосец "Потемкин" самой лучшей картиной в мире. Этот фильм действовал, как взрыв динамита, в каждой киностудии мира и повлек за собой глубочайшие изменения в технике создания фильмов.

В отличие от композиционно рыхлой, изобразительно разностильной и местами невнятной первой картины С.Эйзенштейна, "Броненосец "Потемкин" был совершеннейшим для своего времени кинопроизведением, в

котором новое содержание, выразалось в органически соответствующей ему смелой, новаторской форме.

В сильных, волнующих эпизодах столкновения матросов и офицеров из-за червивого мяса, в драме на тендере, в митингах у тела Вакулинчука и особенно непревзойденной сцене на Одесской лестнице фильм гневно бичевал жестокость и бесчеловечность. Разоблачая загнивающий режим, фильм проповедовал любовь и уважение к Человеку, утверждал тот подлинный гуманизм, во имя которого поднимались народные массы.

Так же как и в фильме "Стачка", в "Броненосце "Потемкин" не было индивидуального героя, центрального образа, характера. Главным героем фильма был экипаж корабля, матросы-рабочие и крестьяне, одетые в морские бушлаты. Сросшиеся с кораблем они представляли с ним как бы единое целое. Броненосец казался одушевленным. Он был поэтическим образом – символом восставшего народа.

Фильм отличается замечательной композицией, стройностью. Все его части гармонически связаны между собой. Каждая сцена естественно вырастает из предыдущей и рождает последующую. По своей структуре "Броненосец "Потемкин" близок к произведениям классической драматургии. В фильме можно найти, причем именно в тех местах, где это требуется по канонам драматургии, завязку, перипетии, кульминацию, развязку. Пытаясь разобраться позже в принципе построения своего фильма, С.Эйзенштейн

писал, что "Потемкин" выглядит, как хроника событий, а действует, как драма.

Секрет этого он видел в том, "что хроникальная поступь событий приурочена в нем к строгой трагедийной композиции. При этом в трагедийной композиции, в наиболее канонической ее форме, - к пятиактной трагедии."

Как в каждом великом художественном произведении, в "Броненосце "Потемкин" не было ничего лишнего. С.Эйзенштейн заставил работать на чувственное раскрытие идеи фильма не только образы людей – экипаж восставшего броненосца, жителей Одессы, толпы на лестнице, солдат, казаков, но и природу, и вещи: морские пейзажи, Одесскую гавань, пушки "Потемкина" и ступени лестницы, дыхание корабельных машин и дерзко раскрашенной в ярко красный цвет флаг восставшего корабля. Фильм отличается изумительной простотой, лаконизмом, ясностью изложения. Большая живописная культура изобразительной трактовки "Потемкина", смелый, остродинамический насыщенный разнообразными ритмами монтаж, придавая этому изложению высокий поэтический строй, нигде не переходит ни в эстетический изыск, ни в инсценировку.

С.Эйзенштейн показал себя в "Потемкине" блестящим мастером детали. Вспомните ставшие классическими: в кадре пенсне идейного врага, коляску с ребенком, сапоги наступающих солдат, безногого инвалида, глаз женщины в очках, рассеченный казачьей шашкой. Каждая из этих

деталей, как молния, ударяя по нашим чувствам, усиливала эмоциональное воздействие фильма.

Необычайно выразительна операторская работа в фильме. Драматургическую изобразительную пластику фильма оператор Эдуард Тиссэ сумел с большой выразительностью реализовать средствами своего искусства замысел режиссера. Морские пейзажи и снимки архитектурных ансамблей Одессы, массовые сцены и многочисленные групповые и индивидуальные портреты, драматургические эпизоды столкновений на палубе и расстрела на Одесской лестнице, точно выбранные детали корабля и его машин – все это, подчеркнуто острыми, неожиданными, но реалистически мотивированными ракурсами и тонко найденным освещением, что превосходно работало на выявление идеи и обогащало стилистику фильма.

Монументальный образ восставшего народа, острые перипетии борьбы и пронизывающие весь фильм пафос и могучий ритм, поднимали картину на такую эстетическую вершину, какой ранее не достигало ни одно произведение киноискусства.

"Событие потрясающей важности в кинематографии," – писала одна из берлинских газет. С этого фильма начинается эпоха картин, принадлежащих к величайшим творениям человеческого духа последних лет. "...Этот фильм грандиозен, - писала другая немецкая газета.. – В истории кинематографии и даже в истории театра нет ничего такого,

что можно было бы поставить с этим художественным произведением."

"Появление "Броненосец "Потемкин" – писал режиссер А.Каланканти – начало нового периода в истории кино, периода правды и жизни. Фильм потрясает все основы кино".

Сейчас эстетическое наслаждение, получаемое нами от "Броненосца "Потемкин", несомненно слабее, чем то, которое он доставлял зрителям в 20-е годы. С тех пор значительно обогатились техника и выразительные средства киноискусства, углубились методы и мировоззрение передовых художников, вырос общий уровень киномастерства. Несмотря на это фильм "Броненосец "Потемкин" был высшем достижением киноискусства своего времени. Он не только аккумулировал в себе все ценнейшие открытия, сделанные ранее в этом искусстве, но и совершил новаторский скачок вперед, открыв новую эру кинематографа.

В 1938 году на экраны вышел фильм Сергея Эйзенштейна режиссера и Эдуарда Тиссэ оператора "Александр Невский". Фильм рассказывающий о победе русских войск над тевтонскими рыцарями в 13-м веке, трактовался, как образ грядущей борьбы, фильм был пронизан патриотизмом и верой в силы своего народа. Эйзенштейн связал эпический строй фильма с традициями былин и народных сказаний. Изобразительное решение его перекликалось с фресковой живописью и архитектурой

Древней Руси. С точки зрения изобразительной культуры оператор Э.Тиссэ еще раз показывает и доказывает свое мастерское понимание драматургии. Новаторски разработанный звуко-зрительный контрапункт достиг совершенства в эпизоде Ледового побоища.

Этапом в развитии исторического фильма стала также кинотрагедия Эйзенштейна "Иван Грозный" (1945-58 г.г. 2-серии). Операторы: Э.Тиссэ (натурные съемки), А.Москвин (павильонные съемки).

Сложная эпоха становления единого русского государства получила в фильме глубокое истолкование. Задуманный, как трилогия, фильм "Иван Грозный" должен был показать борьбу России с внешними врагами.

Эйзенштейн был отличным художником, наделенным даром композиции, помноженным на большую художественную культуру исключительно умного человека.

Он прекрасно рисовал по воображению. Изобразительная сторона фильма хороша всесторонне – и в композиции кадра, и в понимании роли деталей, и в отношении к типажу, и в особенности в умении решать массовые сцены, сводя их к выразительным контрастам простых и компактных групп, близкого и далекого, большого и малого, темного и светлого.

Оператор Э.Тиссэ в картине ищет выразительные средства не в обнажении жизненной правды, а в до предела напряженной сценической, зрелищной, внешней стороне образа.

Фото кадры "Александр Невский" и "Иван Грозный".

Конфликты царя с внутренними противниками – боярством, духовенством, а затем опричниной, перерождавшейся в своекорыстную силу. В трагедийной трактовке образа Ивана Грозного, Эйзенштейн творчески следовал традициям Пушкинского "Бориса Годунова", а в строе фильма претворил и использовал богатейший опыт классиков мирового искусства.

"Иван Грозный" – 1 серия, оператор Эдуард Тиссэ совместно с А.Москвиным. Операторская работа в этом фильме отличается большой пространственной емкостью, подчеркнутостью переднего плана, необычайной монументально-живописной выразительностью (Э.Тиссэ снимал все натурные сцены). Экспрессивность композиции подчеркивается тональными контрастами, динамичность кадра сочетается с их живописностью.

Композиционная лаконичность, острые ракурсы, выразительность детали присущи работам Э.Тиссэ в художественном, игровом кинематографе.

Наряду с А.Москвиным, А.Головней, Эдуард Тиссэ является основоположником операторской школы. Творчество Тиссэ оказало большое влияние на развитие мирового операторского искусства.

Павильонные съемки проводил известный оператор А.Москвин. Москвин стремится расширить выразительные возможности кинокамеры: применяет съемку с движениями,

оригинальные светотональные рисунки освещения, а порой неожиданно резкие световые контрасты.

Новый этап в творчестве Андрея Москвина ознаменовали съемки фильма С.Эйзенштейна "Иван Грозный", совместно с Эдуардом Тиссэ. Если оператор Тиссэ снимал натурные съемки, то Андрей Москвин снимал павильонные съемки. Москвин, снимая в павильоне, наиболее полно осуществил свои принципы светотональной трактовки материала. Приемы живописной композиции, выразительные кадры, динамичное развитие светотональной трактовки материала, целостное контрапунктное развитие цветовых тем (красный, золотой, голубой и черный) объединило остроту и выразительность пластического образа с драматизмом сюжета. И так, можно сказать, что Москвин всегда подчинял изображение под драматургию.

Он осуществил свои принципы свето-тональной трактовки материала. Режиссеры, операторы, художники фильма "Иван Грозный" сумели приблизиться к великим живописцам Ренессанса, творения которых были для них всегда художественным идеалом. Авторы фильма изобразительными средствами передали внутренние эмоциональные состояния героев, мастерски сняты портреты, тональной трактовки кадра, его композиции.

В фильме были использованы все выразительные возможности: кино-изобразительные, музыкальные, игра актеров.

Трудно в мировой кинематографии найти сцену, в которой все возможности киноискусства так бы мастерски сочетались, как например, в сцене у гроба Анастасии, когда Малюта Скуратов читает Ивану донесение об измене Курбского, а из глубины погруженного во мрак храма, озаренного только мерцающими лучами свечей, доносится приглушенное церковное песнопение.

Игра актера Николая Черкасова, подчиненная режиссерской диктатуре Эйзенштейна, стремившегося прежде всего к наиболее полной изобразительной выразительности, чего он добивался вместе с оператором фильма Э.Тиссэ и А.Москвиным, поражает в ряде эпизодов фильма подлинно трагедийной патетикой.

Чарли Чаплин, увидев фильм С.Эйзенштейна "Иван Грозный", отправил специальную телеграмму поздравив его с большой победой. Все удачи фильма являются победой творческого коллектива.

Приемы живописной выразительности кадра, динамичное развитие свето-теневых построений и богатство тональных градаций, придали фильму особую образность. Эйзенштейн и Москвин положили начало эстетическому освоению цвета в кино, подчинение цвета ритму, сделало колорит активно действующим эмоциональным фактором. Целостное контрапунктное развитие тем (красный, золотой, голубой и др.), объединило остроту и выразительность пластического образа с драматизмом сюжета. Стремление

использовать цвет, как средство драматургии, присуще и остальным работам Москвина.

Подводя итог операторской работе Э.Тиссэ и А.Москвина над фильмом "Иван Грозный", можно сказать, как важно понимание драматургии, режиссуры и подчинение его в изобразительную пластику эпизода и фильма в целом.

Фундаментальным вкладом в развитии киноискусства стал эпизод пира опричников из второй серии.

Фильмы сняты в цвете и практически осуществившие разработанную Эйзенштейном режиссером и воплотившими операторами Э.Тиссэ и А.Москвиным, концепцию цветозвукового монтажа изображения.

Драматическая напряженность повествования и психологическая разработка характеров персонажей, обобщенный стиль актерской игры, монументальность изобразительных решений, классически по эмоциональной силе музыка С.Прокофьева, сделали фильм "Иван Грозный" одной из вершин мирового кино.

До последних дней жизни С.Эйзенштейн работал над теоретическими исследованиями проблем кино – главным образом, вопросами общей композиции кинофильма, монтажа, звукозрительской структуры, пластической культуры кадра, цвета, а также истории кинематографа.

Он огромное внимание обращал на драматургическую изобразительную пластику фильма.

Часть творческого пути Москвина связана с деятельностью режиссеров Г.Козинцева и Л.Трауберга. Устремления коллектива ФЭКС, связанные с поисками эксцентрически острой кинематографической формы наложили отпечаток на творчество Москвина. В съемках фильма "Чертово колесо" (1926 г.), Москвин стремится расширить выразительные возможности кинокамеры: применяет съемку с движения, оригинальные ракурсы, резкие световые контрасты. Экспрессионистские тенденции раннего творчества Москвина нашли четкое выражение в изобразительном решении фильма "Шинель" (1926 г.) отличающимся асимметричным построением композиции, резким масштабным противопоставлением предметных масс, неустойчивостью динамической атмосферы, причудливой деформацией пространства. В двух работах "С.В.Д." (1927 г.) и "Новый Вавилон" (1929 г.,) Москвин обращается к поискам органичных для экрана приемов живописной выразительности. Композиция кадра становится более определенной и устойчивой, сухая графичность оптического рисунка сменяется смягченностью контуров. Особое внимание уделяет оператор свето-пластической трактовке кадра. Поворотным пунктом в творчестве Москвина является работа над кинотрилогией "Юность Максима" (1935 г.), "Возвращение Максима" (1937 г.) и "Выборгская сторона" (1939 г.).

Операторская интерпретация этих фильмов отличается поэтической выразительностью, уравновешенностью и

ясностью изобразительного стиля. В этой работе Москвин синтезировал лучшие достижения своей операторской практики: конструктивную четкость и экспрессивную выразительность кадра, живописность свето-тональных решений, глубокий психологизм в разработке кинопортрета, умение образно передать атмосферу изображаемых событий.

Новый, следующий этап в творчестве Москвина ознаменовали съемки картины С.Эйзенштейна "Иван Грозный" (1-2 серия) совместно с Э.Тиссэ. Москвин в основном проводил съемки в павильоне.

Фильмы: "Над Неманом Рассвет" 1953 г.

"Овод" 1955 г. и особенности "Дон-Кихот" 1957 г.

Волнующей, лиричной мягкостью и теплотой колорита исполнена последняя работа Москвина – "Дама с собачкой" (1960 г. совместно с Д.Месхиевым).

Один из крупнейших мастеров кинооператорской школы оказал большое и плодотворное влияние на ее развитие.

ПУДОВКИН ВСЕВОЛОД ИЛЛАРИОНОВИЧ –  
Кинорежиссер

ГОЛОВНЯ АНАТОЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ –  
кинооператор

**В. Пудовкин** - режиссер, актер, теоретик кино. Учился на физико-математическом факультете МГУ. Инициатива и разносторонняя одаренность Пудовкина сделали его ближайшим помощником В.Гардина, режиссера и

руководителя Госкиношколы. Пудовкин выступал в качестве актера, сценариста, сорежиссера, художника-декоратора в фильме "В дни борьбы" (1920 г.), "Серп и молот" (1921 г.), "Слесарь и канцлер" (1924 г.), сыграл первую значительную роль. Пудовкин перешел в мастерскую Л.Кулешова, участвовал в его поисках специфики языка кино, в определении основ творчества кинематографического актера. Участвовал как сценарист, ассистент режиссера, художник-декоратор, актер в фильме.

"Приключение мистера Веста в стране большевиков" (1924 г., играл роль авантюриста Жбана).

"Луч смерти" (1925 г., играл роль фашиста Потера Рево).

Пудовкин считал Кулешова своим учителем, хотя в дальнейшем преодолевал некоторые тенденции школы Кулешова.

Поиски самостоятельных путей привели Пудовкина на студию "Межрабком Русь", где он поставил свой первый фильм, комедию "шахматная горячка". Оператором фильма был Анатолий Головня, ставший с этого времени почти бессменным участником фильмов Пудовкина.

В 1926 г. Пудовкин поставил фильм "Мать" – один из шедевров мирового экрана совместно с оператором А.Головней. Каждый кадр, эпизод, каждый образ фильма пронизаны единой сквозной идеей, и это определяет его художественную целостность. В этом фильме выявились особенности творчества Пудовкина и Головни: богатство и

целенаправленность выразительных средств: монтаж, ракурсы, нижнее освещение, детали, строгость и лиричность стиля, режиссер и оператор видят и запечатлевают на экране жизнь, образы людей, создавая тонкие, правдивые психологические характеристики. Пудовкин считал основой творчества актера в кино достоверность и естественность поведения и внедрение специфическими средствами кино, он использовал мастерство актеров МХАТа и в то же время придавал особое значение типажным данным исполнителей. Пудовкин стремился в своих фильмах трансформировать театральную актерскую технику в кинематографическую, определял органическую связь открытий К.Станиславского, требований его системы с законами игры в кино. Пудовкин был одним из теоретиков и критиков киноискусства.

В его теоретических трудах и выступлениях нашли отражение главные проблемы киноискусства: определение специфики кино, теория монтажа, система работы с типажом и актером, проблема звука в кино и др.

В фильмах Пудовкина и Головни, режиссерская и операторская работа достигает высокого мастерства.

В числе выдающихся мастеров операторского искусства особое место занимает имя Анатолия Дмитриевича Головни.

Он пришел в кинематограф в середине 20-х годов, в период становления и бурного развития киноискусства. Сегодня трудно переоценить вклад А.Д.Головни, соавтора фильма "Мать", ставшего не только русской, но и мировой классикой.

Работает в кино с 1925 года. С 1934 года преподаватель ВГИКа. С 1939 года профессор. Съёмка фильма "Мать" (1926 г.) выдвигает А.Д.Головню в первые ряды мастеров операторского искусства. А.Д.Головня стремится найти такую форму кадра, чтобы все его элементы с максимальной выразительностью раскрывали содержание эпизода. Эта тенденция отчетливо проявилась в своеобразии ракурсных построений, определяющих новизну зрительского восприятия. Несмотря на скупость красок, Головня добивается большой выразительности, органично вплетая изобразительную линию фильма в драматургическую ткань. Значительная роль в эмоциональной окраске картины играет пейзаж. Усиливая настроение и идейное содержание эпизодов, пейзажи в то же время придают фильму в целом русский национальный колорит.

Работа А.Д.Головни сразу обратила на себя внимание особой одухотворенностью, продуманностью изобразительных компонентов фильма. Совокупность индивидуальных образов героев, потребовала от оператора филигранной работы над созданием портрета, необходимо было через пластику лица передать духовную глубину персонажей, раскрыть их психологию. И, несмотря на весьма ограниченные возможности осветительной аппаратуры тех лет, А.Д.Головне удалось реалистично, достоверно показать героев в их духовном развитии, в становлении их мировоззрения.

Сам Анатолий Дмитриевич считал наиболее удачными в этой ленте именно портреты и актерские сцены. Он применил ракурсную съемку, что было новым для этого времени и нижнюю подсветку лаз, позволяющую более точно передать психологическое состояние героев.

Нижняя точка, с которой был снят городской, его ноги занимающие значительную часть экрана, как бы заслоняют от зрителя весь мир. Такое решение образно и точно отражало эмоциональное состояние героев, включало зрителя в активное переживание.

Это был бесспорный успех оператора, свидетельствовавший о его художественном даровании. Впечатляющи в этом фильме и кадры ледохода, ставшие в лучшем смысле слова хрестоматийными. Образ весенней природы символизирует пробуждение народа: все сметающая на своем пути масса льда снята так, что происходит невольная отождествление стихии природы, несущей обновление возрождения.

Мы сегодня восторгаемся непревзойденным мастерством А.Д.Головни в создании единой изобразительно-монтажной композиции, широтой диапазона изобразительно-выразительных средств. Фильмы снятые Анатолием Дмитриевичем Головней – "Мать", "Потомок Чинхизхана", "Суворов" и прочие другие, стали воплощением именно такой творческой устремленности. По сей день операторы разных поколений учатся у Головни самым разнообразным кинооператорским приемам,

особенно созданию реалистического, психологического точного портрета.

Дальнейшее развитие творчества А.Д.Головни, как оператора-постановщика находит в фильме "Конец Санкт-Петербурга" (1927 г.), где широко используются смелые экспрессивные повороты камеры, приемы оптических деформаций. В этом фильме Головня стремится к максимальной динамичности композиции кадра.

В изобразительном решении фильма "Потомок Чингизхана" (1929 г.) на первый план выдвигается проблема освещения. Тональная шкала становится длиннее, сглаживая графичность оптического рисунка, на основе живописного опыта разрабатываются световые эффекты, большое внимание уделяется выявлению фактуры в световых тонах, оператор передает характер колорита, поэтично воплощает на экране природу многоликой степи. Среди фильмов снятых Головней в 30-е годы, выделяется фильм "Минин и Пожарский" (1939 г.), отличающийся ясностью и строгостью операторской манеры, композиционно законченным изображением, выразительно световым тоном.

В работе на фильмом "Суворов" (1941 г.) Головня совместно с Т.Лобовой вновь демонстрирует точность выбора ракурса, динамичность композиционных решений, стремление к исторической достоверности в изобразительной характеристике обстановки и героев фильма, прежде всего в трактовке образа Суворова. Поражают портреты Суворова, с мастерством выполнены

массовые сцены и альпийские пейзажи. Тщательная проработка горного рельефа, подчеркнутость объемов скал и бесконечность перспективы выразительно свидетельствуют о трудностях суворовского перехода. Четкость рисунка, умелая организация пространства, динамичность изображения в батальных сценах и морских пейзажах, характеризуют изобразительное решение фильма.

"Адмирал Нахимов" (1947 год). Работа А.Д.Головни и Т.Лобовой была отмечена жюри II Международного кинофестиваля в Локарно (1947 г.) и премирована на VII Международном кинофестивале в Венеции (1947 г.).

А.Д.Головня является основателем школы кинооператорского искусства и воспитал несколько поколений кинооператоров.

Он является автором многих книг по операторскому мастерству. В своих теоретических трудах А.Д.Головня разработал важнейшие проблемы изобразительного решения фильмов.

Делая выводы о его творчестве, можно сказать, что А.Д.Головня, как оператор-постановщик создавал ярко и выразительно драматургическую изобразительную пластику фильма в целом, где лежит огромный труд автора сценария, режиссера, оператора, художника, композитора, а также огромный труд звукооператора и монтажера фильма.

А.Д.Головне удавалось реалистично, достоверно показать героев в их духовном развитии, в становлении их мировоззрения. Рассказывая о съемках фильма, он

подчеркивал одно из неизменных качеств оператора – психофизиологическую подготовку. А.Д.Головня не раз отмечал, что физическая подготовка оператора очень важна, но главное в профессии оператора – творческая изобретательность, выдумка, смелость – все работало на замысел, идею картин.

Основополагающий вклад В.Пудовкина – А.Головни в становление и развитие киноискусства высоко оценивается не только современниками таких фильмов, как "Мать", "Конец Санкт-Петербурга" и "Потомок Чингизхана". Пол века спустя в Венеции, на церемонии закрытия XXIII Международного кинофестиваля, особых почестей за личные заслуги в развитии мировой кинематографии удостоились лишь два деятеля киноискусства – выдающийся актер и режиссер Чарли Чаплин и замечательный человек, педагог кинооператор Анатолий Дмитриевич Головня.

Мы сегодня восторгаемся непревзойденным мастерством А.Д.Головни в создании единой изобразительно-монтажной композиции, широтой диапазона изобразительно-выразительных средств. Мне посчастливилось не раз беседовать с А.Д.Головней, присутствовать на его встречах после просмотра фильма во ВГИКе "Я Куба" (оператора С.П.Урусевского, режиссера М.Калатозова) с молодыми операторами, которым он настойчиво советовал искать новые яркие идеи, оригинальную изобразительную форму, создавать образы

современных героев. Он не раз повторял, что кинематограф ждет от нас не очередных производственных единиц, а новаторских произведений, близких к фильмам, как "Летят журавли" оператора-постановщика С.П.Урусевского, режиссера-постановщика М.Калатозова.

**ДОВЖЕНКО АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ** –  
кинорежиссер и писатель

**ДАНИИЛ ДЕМУЦКИЙ** – кинооператор

**Александр Петрович Довженко** в 1926 году дебютировал на Одесской кинофабрике как сценарист и режиссер фильмов "Вася реформатор" и "Ягода любви". Работая над этими современными, эксцентрическими комедиями, Довженко овладел языком киноискусства, приобрел навыки работы в кино. Уже в первых фильмах поставленных Довженко, были точно найдены детали жизни провинциального города, хорошо передана атмосфера действия.

В 1927 году постановка приключенческого фильма "Сумка дипкурьера" о героизме дипломатических работников в 20-е годы. В фильме рассказывается о нападении на дипломатического курьера, едущего с важными политическими документами. В этом фильме Довженко выступил и как актер, выразительно сыграв маленькую роль кочегара. Своеобразие таланта Довженко раскрылось в фильме "Звенигора" (1928 г.) – эпическая легенда, причудливо сочетающей эпизоды истории Украины с эпизодами гражданской войны 1918 – 20 г. Основной

драматургический конфликт фильма строится на столкновении двух братьев – Тимоши (арт. – С.Сващенко) и (Павла, ставшего эмигрантом и (арт. – А.Подорожный). Но главным, что внес Довженко в это произведение, было дыхание настоящей поэзии, живописность пейзажей, своеобразное переплетение символики и быта, горячая любовь к Украине, глубокое знание и живое ощущение украинской культуры, природы.

Следующей работой Довженко был фильм "Арсенал" (1929 г.), оператором-постановщиком фильма был Даниил Демуцкий. Картина принесла режиссеру Довженко и оператору Д.Демуцкому всеобщее признание. Идейная зрелость художника сказалась и на художественном языке фильма. Несмотря на приподнятый –романтический характер картины, это фильм глубоко реалистический. Довженко дал в нем политически заостренную и документальную обоснованную картину действительных исторических событий.

Первая операторская работа фильмов: "Вася реформатор" (1926 г.) и "Два дня" (1927) выдвигает Даниила Порфирьевича Демуцкого в первые ряды Российских операторов. Выразительный, эмоциональный характер освещения, скульптурная моделировка фигур, усиливали драматизм фильма.

В 1926-32 г. Демуцкий работал в творческом содружестве с А.Довженко – фильмы "Арсенал" (1929 г.),

"Земля" (1930 г.), "Иван" (1932 г.) совместно с Ю.Екельчиком и М.Глидером.

Всемирную славу принес Довженко фильм "Земля" (1930 г.), оператор-постановщик Даниил Демуцкий.

По результатам международного опроса критиков Бюро по истории кинематографии на Брюссельском кинофестивале в 1958 году, фильм "Земля" был признан лучшим фильмом всех времен и народов. Режиссер и оператор показали обобщенную поэтическую и философскую оценку гигантских социальных процессов. В этой работе Довженко и Демуцкий искали поэтическое выражение истины о неминуемой победе нового над старым. Возвышенные образы рождения и смерти человека, любви и труда складывались в глубоко философское произведение киноискусства, утверждающее неизбежность победы нового над старым.

Плавный, медлительный ритм монтажа, необычные ракурсы, подчеркивающие монументальность композиции кадра, обобщенные и романтически приподнятые образы героев, вот результат творческой дружбы талантливейших режиссера А.Довженко и оператора Д.Демуцкого.

**Д.П.Демуцкий** увлекался фотографией и стал профессиональным фотографом. В 1925 году работы его удостоены Золотой медали Международной выставки прикладных искусств в Париже.

В фильме "Арсенал", Демуцкий в соответствии с замыслом постановки, создал композиции полные бурной экспрессии, где раскрывается яркий талант оператора.

В фильме "Земля", пейзажи снятые Демуцким несут активные сюжетные функции, раскрывают тему гармонии между человеком-тружеником и природой. Его характеризуют низкие горизонты, глубина кадра; умелое использование воздушной дымки, подчеркивает прозрачность, чистоту неба, необъятную ширь полей. Применение мягко рисующей оптики, способствует цельности восприятия пейзажа. Демуцкий органично включает пейзажи в общую стилевую систему фильма. В создании портретов, Демуцкий пользуется широким диапазоном мягко рисующей сменяющихся тонов оптики – от теплого черного до легких солнечных бликов. В жестко-контрастных тонах выполнены портреты отрицательных героев.

Даниил Порфирьевич Демуцкий – оператор, которого по праву, так же, как и А.П.Довженко, называют "поэтом экрана", удивительно тонко чувствующим художественные стороны фотографического изображения. Действительно поэтическим был каждый кадр Д.Демуцкого, будь то портрет или картины природы. Как оператор относился к своему герою, событиям, какой видел природу – все это находило отражение на экране. Ни одного проходного кадра – каждый наполнен светом, если это так надо по образу драматургического изображения, по особому насыщенным

светом, который как бы окружает героев дымкой романтики и подвига. Знаменитые яблоки сняты так, что их символика воспринимается как философское воплощение мысли о вечности жизни.

Фильм "Земля", вершина мастерства Демуцкого – это картина, в которой наиболее полно и ярко раскрылось дарование Демуцкого – художника.

В 1943 году Демуцкий снимает в качестве оператора-постановщика с режиссером Я.Протазановым фильм "Насреддин в Бухаре" на киностудии "Узбекфильм".

В 1945 году с одним из основоположников узбекского кино, кинорежиссером Наби Ганиевым, Демуцкий снимает фильм "Тахир и Зухра" на киностудии "Узбекфильм".

Далее на Ташкентской киностудии Демуцкий снимает фильм с режиссером Н.Ганиевым "Похождения Насреддина" (1947 г.).

Делая выводы, далее можно сказать, что одной из отличительных особенностей киноискусства, является то, что усилия многих художников-драматурга, режиссера, актеров, могут быть реализованы, запечатлены лишь посредством экрана, который доносит результат их творчества до зрителя с помощью оператора.

Перед камерой кинооператора завершается постановочная работа всего коллектива, создающего фильм.

Оператор активно участвует в решении всех идейно-художественных задач, и он же осуществляет техническое

воплощение замысла драматурга, режиссера, оператора и художника.

Таким образом, оператор – один из главных создателей фильма. Вместе с режиссером и художником он определяет изобразительную трактовку сценария, его цветовое, световое решение, участвует в выборе натуральных объектов съемок, в разработке декоративного решения. Оператор решает все технические вопросы: подбор оптики, пленки и аппаратуры, специальных приспособлений для съемки панорам, острых ракурсов, съемок с движения и т.д., одним словом оператор, работая над фильмом, создает драматургическую, изобразительную пластику фильма. Общеизвестно, что для режиссера и оператора огромное значение имеет общность идейно-творческой платформы, единое, или по крайней мере близкое пластично-зрительное решение ими будущего фильма. Наличие таких условий, а также сугубо психологический контакт этих художников и определяют успех совместной работы над кинопроизведением.

# ГЛАВА V

**ЭПОХА профессиональной зрелости  
кинооператорского мастерства**

**1. Ю. Екельчик - оператор**

**2. Д. Демущий - оператор**

**3. Фильмы А. Довженко**



Юрий Екельчик пришел в кино в тот интереснейший период. Фильмы "Стачка" и "Броненосец "Потемкин" С.Эйзенштейна; "Мать", "Конец Санкт-Петербурга" и "Потомок Чингизхана" Вс.Пудовкина; "Арсенал" и "Земля" А. Довженко; отдельные картины старых мастеров, сформировавшихся еще в 20-е годы, - Я.Протазанова, В.Гардигна, Ю.Желябужского, И.Перестиани; первые работы А.Рома, Г.Козинцева, С.Юткевича и других, пришедших на съемочные площадки в те же годы, - все это утвердило киноискусство, как самое передовое в мире. Собственно говоря, это были годы, когда создавалось искусство кино, когда намечались пути его дальнейшего развития.

Главные черты этого нового искусства уже четко определялись в лучших произведениях как молодых, так и старых кино-деятелей. Это было искусство подлинно новаторское, впервые в мире воплотившее в совершенную художественную форму. Это было искусство жизненной правды, возникшее и окрепшее в острой идейной и творческой борьбе со всевозможными проявлениями формализма.

Кинематография, добившись первых выдающихся успехов, уверенно шла по пути служения народу, к новым высотам искусства реализма.

Далее начало работы Екельчика в кино совпадает с приходом в искусство "Великого немого"-звука. Кинематограф обогатился новым мощным выразительным

средством – словом и звуком. Звук, слово – могучие средства выражения человеческих мыслей и чувства – потребовали от творческих работников кино коренной перестройки системы художественных средств, которая была разработана и существовала в немом кинематографе.

На рубеже 30-х годов в кино совершалось подлинная творческая революция: претерпела самые серьезные изменения поэтика и эстетика немого кино. Переход к новой, более высокой форме кинематографа в связи с появлением звука открыл громадные возможности для более глубокого отображения на экране новых сложных жизненных конфликтов; стало возможным более широко привлечь к исполнению ролей в фильмах талантливых актеров реалистической школы. Открылось поистине необозримое поле для поисков и экспериментов.

С приходом звука киноизображение несколько утратило свою исключительную роль – отныне не одни он выражает содержание фильма. С экрана, с начала робко и неумело, затем все сильнее и убедительнее, все ярче зазвучало живой человеческое слово, окрашенное оттенками разнообразнейших человеческих чувств.

Все это вызвало самый решительный пересмотр и личных для немого кино художественных принципов, особенно в сфере кино – изобразительной, операторской.

Киноизображение оставалось в своей основе киноискусства как "зрительной" (ведь и сейчас, идя в кинотеатр, зритель собирается прежде всего смотреть

фильм), но теперь звук стал дополнять изображение, и фильм стал представлять собой единство или синтез звукового и зрительного рядов. Хотя в первое время увлечение новизной звука повлекло за собой стремление оттеснить изображение на второй план, но эти попытки не имели успеха.

Главным же в той революции было то, что актер наконец заговорил. Это потребовало особых, принципиально новых способов работы режиссера и оператора. Короткий, плакатно скомпонованный "немой" кинокадр теперь заменялся достаточно продолжительным по времени демонстрации на экране куском, с тем чтобы актер смог сказать нужные по ходу действия слова.

В годы немого кино было обычным исказить лицо актера ракурсом, снять его предельно крупным планом – в острой пластике искали замену для отсутствовавшего звука. Теперь эти приемы использовались значительно реже, ибо в таких случаях зритель ждал от актера, изображенного необычным образом, неестественно подчеркнутых слов, необычного тембра голоса. Заостренность изобразительной формы свойственная немому кино 1925-1929 годов, сменилась логической и сюжетной оправданностью изобразительных приемов. Построение кадра подчинялось теперь новой главной задаче – показать актера в роли, в конкретной драматической ситуации, наиболее ярко и полно выразить на экране необходимые подробности и детали актерской ситуации.

Не случайно, что теперь усилия кинооператоров направляются на разработку выразительных и сюжетно оправданных "актерских кадров", на поиски новых приемов работы над портретными композициями, над экранными образами актеров в фильме.

На рубеже двух кино – эпох – немой и звуковой – ряды кинематографистов усилились новым поколением мастеров. И тогда, когда операторы Эдуард Тиссэ, Анатолий Головня и Андрей Москвин были уже давно признанными мастерами, создателями стиля в кинематографии, соавторами всемирно известных фильмов – "Матери", "Броненосец "Потемкин", "Нового Вавилона", Юрий Екельчик – один из талантливейших представителей нового поколения – только начинал работать осветителем на Одесской киностудии "Украинфильм"

В 1930 году Юрий Екельчик оканчивает Киевский киноинститут, и с этого времени начинается его операторская деятельность.

Опыт старшего поколения был предметом тщательного анализа будущего оператора. Еще будучи студентом кинотехникума и Киевского Киноинститута, молодой Екельчик, увлекался блестящей пластикой и сверкающей тональностью оператора Москвина, прелестью композиций Демуцкого.

Отметим что, здесь процесс перестройки установившихся художественных взглядов проходил трудно. Успехи немого кинематографа в области разработки

изобразительных средств были очень большими. Трудно было отказываться от всего, что, казалось, и составляет специфику и самобытность киноискусства, что является казалось самой сутью операторской работы. И такова была притягательная сила блестящего опыта мастеров киносъепок 20-х годов, что даже новое поколение операторов начало свой путь в звуковом кино с колебанием и сомнением. Екельчик вспоминает, что он никак не мог примириться с тем, что время замечательного немого кинематографа уже ушло. Он по-прежнему увлекался выразительной "графикой" Головни и Тиссэ, но более всего любит Андрея Москвина – "живописца и мастера тонкого воздушного колорита, мастера близких его сердцу тональных обобщений". Из всех мастеров старшего поколения наибольшее влияние на молодого оператора оказали Москвин и Демуцкий.

Екельчик восхищался тем, что им удастся не только создавать световые эффекты, но и "изображать сам свет", свет "живой, струящийся, который производит впечатление перламутрового воздушного пространства, словно в иных произведениях Мане или Сезанна...". Конечно, "это условный, не существующий в действительности, но увлекающийся и зовущий к себе мир... Вот возникает на экране лица героев – они очень четки и резки, но, появившись ненадолго, они вновь уходят в мутную сверкающую даль ...".

Такой метод изобразительной трактовки материала был принят Москвиным в фильмах "СВД", "Новый Вавилон" и "Шинель". В этих фильмах значительную дань отдана "левым заблуждениям". Но интересно, что Екельчик в работе оператора увидел не только сознательное абстрагирование обстановки действия, но и основное: любовь Москвина к самому главному в кино – образу человека. В дальнейшем, когда взгляды Екельчика окончательно сформировались, он ценил Москвина не только за смелость и остроту изобразительной мысли, но прежде всего за мастерство кинопортрета, за стремление передать на экране тончайшую мимику и нюансы игры актера, выражение его глаза. Не случайно, что именно это качество позволило Москвину перейти к успешной работе в звуковом кинематографе и создать трилогию о Максиме.

Опыт первых же звуковых фильмов показал возросшую роль "подлинности" изображения. Требовалось предельное приближение изображения к натуре, к подлинности жизни. В трилогии о Максиме у Москвина исчезает "нематериальная" световая атмосфера таких фильмов, как "СВД" и "Шинель", сменяясь вполне реалистическим и конкретным изображением актеров и среды их действия. Портретные характеристики становятся более строгими и лаконичными – все внимание оператора сосредотачивается на передаче тонкостей игры актеров. Но выразительность фильма от этого нисколько не страдает!

Именно в сочетании внешней скромности и глубокой выразительности изображения и заключаются особенности творческой манеры Москвина в новых условиях – манеры, принятой Екельчиком как своей собственной. Правда, во многих, особенно первых фильмах молодой оператор нередко отступает от своего идеала, увлекаясь решением формальных задач.

Первые годы работы Екельчика на Киевской студии были омрачены рядом больших и серьезных творческих неудач: три фильма, снятые им, и – "Последний каталь" (1931), "Большая игра" (1933-1934) и "Строгий юноша" (1934-1935) – вообще не увидели экрана из-за существенных идейно-художественных ошибок.

Радость самостоятельной работы – фильм "Последний каталь" – принесла Екельчику и первую горечь творческого поражения. Фильм не был выпущен на экран, так как его актуальная и интересная тема – труд металлурга на современном предприятии, борьба за воспитание нового отношения к труду – не получила достойного художественного воплощения. Причины неудачи были разнообразны и многочисленны, но была здесь и вина оператора, увлекшегося живописностью материала, фотогеничностью фактуры. В фильме "экзотика" расплавленного металла, потных лиц рабочих заслонила главное – сущность характера простого человека. Фильм представлял собой ряд великолепно найденных и очень эффектно снятых монтажных картин – кадров, решенных

методами немого кинематографа. Хотя картина снималась в расчете на озвучание, по всем приемам работы это был настоящий немой фильм. Обилие коротких монтажных планов – броских, плакатных, крупных планов – все это было очень профессионально, но это был ... вчерашний день кино.

Работая над фильмом, Екельчик еще не придерживался сколько-нибудь цельной системы художественных принципов. Он пробует повторить, конечно, творчески это видоизменяя, то, что нравилось ему у официальных и неофициальных учителей, операторов старшего поколения. Это выливалось в талантливое подражание любимым фильмам Тиссэ и Головни. Во многих кадрах Екельчика, копируя Москвина, пробует размытые, задымленные фоны (что было отчасти оправдано темой – горячими процессами металлургии), пытается создать богатую и разнообразную тональность изображения. В других случаях экспрессивно черный фон в кадре и высокие контрасты светотени изображения напоминает нам "Мать" Головни.

Невозможно говорить о каком-либо художественном единстве этого фильма не только потому, что в нем отсутствует четкая драматургия, но и потому еще, что он разностилен изобразительно. Это скорее творческий эксперимент оператора – часто очень талантливый эксперимент, - но лишь повторяющий в основе уже найденное операторами Москвиным, Головней, Тиссэ.

Вычурные композиции, неоправданные ракурсы, экспрессивные фоны нередко затрудняют восприятие и без того малопонятного и схематичного сюжета. Это не может не вызвать протеста. Но даже в этом фильме начинают проступать и индивидуальные творческие приемы Екельчика: четкое светотональное членение глубины кадра – по планам; силуэтные и полусилуэтные изображения фигур, расположенных на разных планах; ясно читаемые с экрана световые эффекты; стремление выделить светом главное и заменить, обобщить в тоне второстепенное действие; умение передать в крупном плане человеческого лица, нюансы чувства и мысли. Вместе с тем поражает настойчивость, с которой оператор почти в каждом кадре удивить зрителя, заставить его поаплодировать изысканности композиции или необычности световых пятен, невероятному движению съемочной камеры, описывающей головокружительную панораму.

Это желание блеснуть совершенством формы (иногда в ущерб содержанию) не угасло и в других ранних фильмах Екельчика. Особенно пагубно проявилось оно в "Строгом юноши", когда чувство художественного такта на время изменило талантливому оператору. Остатки юношеских увлечений мы увидим и много лет спустя – в "Весне" и особенно в "Ревизоре".

Конечно, "Последний каталь" – лишь заявка на право художественного творчества в кино. Общественность Киевской киностудии отнеслась с интересом к первой

работе молодого мастера. Картина свидетельствовала о рождении смелого и способного кинооператора.

Не случайно, чуткий на все новое и талантливое Александр Довженко пригласил Екельчика в свою творческую группу. Работа над фильмом "Иван" стала для молодого оператора подлинной творческой школой. Это был единственный удачный фильм, в создании которого Екельчик принимал участие за все время первых лет работы на Киевской студии; правда, снимал он его совместно с Глидером и известным оператором Демуцким. Начало творческого пути Екельчика целесообразно излагать по тем фильмам, которые остались совершенно неизвестными широкому кругу зрителей и даже специалистам.

В 1933-1935 годах Екельчик урывками работает над фильмом "Большая игра" (режиссер Г.Тасин). Фильм снимался на базе Одесского филиала студии "Украинфильм". Так как производство его очень затянулось, Екельчик одновременно снимает на Киевской киностудии кинокартину "Хрустальный дворец".

В 1934 году на экраны выходит фильм "Хрустальный дворец", снятый Екельчиком совместно с оператором А.Панкратьевым.

Сценарий фильма, как мы сможем судить, надуман и схематичен: безработный талантливый скульптор Мартын Бруно, чтобы не умереть с голоду, соглашается работать над заказом церковников. Он лепит фигуру Христа в противогазе и с газовым баллоном в руке. Мартын Бруно

хотел придать традиционному изображению Христа новую, современную форму, но, сам ого не сознавая, своей скульптурой он вошел в противоречие с церковью

Мы вправе отделить здесь работу оператора и неудачи режиссера и просчетов сценаристов фильма. С изобразительной стороны "Хрустальный дворец" был бесспорно интересен, и он сыграл серьезную роль в становлении Екельчика как художника.

Начало фильма. Улица какого-то города, вечер, дождь. По улицам бродит безработный Мартын. Блестящие, мокрые тротуары и стены домов, насыщенное воздухом пространство, полумрак. Лишь кое-где, на дальнем плане, различаются маленькие фигурки людей. Изредка фонарь бросает светлые блики на отдельные лица. И все это снято ... в большом павильоне Киевской студии. Оператору удалось удивительно тонко и точно воспроизвести натуру.

Для создания иллюзии пространства настоящего города оператор широко применяет так называемое задымление фонов и пользуется тюлем. "Дождь" оправдывает существование мутной и плотной воздушной среды. (Впоследствии, в 1942 году, работая в эвакуации над новеллой "Квартал №14" для "Боевого киноборника №9", где не было каких-либо производственных удобств, Екельчик декорационными и операторскими средствами снова успешно решил задачу создания иллюзии природы в павильоне.)

В фильме "Хрустальный дворец" много отлично снятых и чрезвычайно разнообразных крупных планов героев. Для каждого из основных персонажей Екельчик нашел свои приемы изображения, дающие очень интересные по глубине психологические характеристики. Мартын Бруно, например, трактуется им несколько суховато, подчеркнуто резко и напряженно. Наоборот, его подруга Рита обрисована нежно и мягко. Прекрасно передана пластика лица Риты, удивительно гармонично сочетание ее матово-белого лица и сероватого фона, на котором она чаще всего рисуется. Портретные планы Ксандра выполнены Екельчиком в подчеркнуто гротесковой манере, с использованием высоких контрастов и ломаного рисунка светотени.

В фильме оператором впервые широко и последовательно проводится прием обобщения посредством света предметов и аксессуаров, составляющих фон для главного действия. Екельчик подчеркивает наиболее важное для зрителя – лица и фигуры людей, а действие на втором плане и в глубине кадра 9. Он уводит в полутень, решает полусилуэтно или силуэтно. Одновременно оператор выделяет ярким пучком света лица главных действующих лиц, расположенных обычно на первом плане.

Пожалуй, наибольший интерес в изобразительном отношении представляет сцена суда и тюрьмы. Яркость композиций и выразительность кадров достигнута здесь не только за счет использования необычной архитектуры тюремного здания и зала суда, хотя оператор использовал и

это. Главное – Екельчик продуманно использует искусство "светописи" именно в кульминационный момент действия фильма. Применяя минимум изобразительных средств, Екельчик добивается необычайно впечатляющего результата. Световое обобщение необычных и тревожных "напряженных" фонов, несколько мрачное по тону выделения светом отдельных лиц и групп людей на ближних планах придают изображению необходимую по содержанию экспрессивность и выразительность. Здесь оператор работает в низко тональной, приглушенной гамме света, но это не мешает ему получать богатство переходов черно-белого тона и прекрасную пластику изображения.

Примечателен и финал фильма – проход Мартына Бруно через толпу демонстрантов, которые собрались на площади перед тюрьмой, чтобы защитить его, - проход, предвосхитивший знаменитый финал фильма "Богдан Хмельницкий". На протяжении гигантской панорамы изменяется тональность изображения и рисунок освещения. Начало решено в низкой серо-черной мрачной гамме. Постепенно, по мере движения Бруно среди толпы, мрак начинает рассеиваться и сменяется ясным мажорным освещением. Это вызвано смыслом драматургии сцены: именно в ней происходит прозрение Мартына Бруно, понявшего, что "хрустального дворца" искусства не существует, что художник должен быть тесно связан с народом и жизнью.

"Хрустальный дворец" – фильм зрелого профессионального мастера и высокой изобразительной культуры – выдвинул Екельчика в число ведущих операторов Киевской студии. Работа оператора была оценена прессой положительно, несмотря на резкую критику фильма в целом, и тепло встречена коллегами.

Но картина творчества молодого Екельчика будет неполной, если исключить из нее фильм "Иван", над которым молодой оператор работал в содружестве с оператором Даниилом Демуцким и с постановщиком фильма – замечательным украинским режиссером Александром Петровичем Довженко. Правильная оценка причин неудачи "Строго юноши" в значительной мере была следствием именно этого обстоятельства – творческого удовлетворения, которое несколько ранее принесла Екельчику работа над "Иваном".

1932 год – год выхода на экраны "Ивана" – был ознаменован для искусства событием большой важности.

"Иван" – фильм на животрепещущую современную тему: события в нем разворачиваются на строительстве, к которому было приковано внимание всей страны, - на Днепрогэсе.

В "Иване" Екельчику принадлежат многие кадры "естественный" пейзаж и пейзажей "индустриальных" – величественных картин строительства Днепровской электростанции. Молодой оператор высоко ценил честь работать в коллективе Александра Довженко, был по-

настоящему увлечен его творческим замыслом. Оператора захватило трудное, но романтическое постановочное решение режиссера-поэта и художника. Екельчик изобретательно снимает пейзажи "чудного" Днепра – то тихого и ласкового, то неукротимого и дикого, непокорного созидательному труду человека.

Особенно увлекается оператор съемками Днепростроя – для того времени огромной по масштабам стройки. Наверно, это лучшие кадры фильма.

Днепрострой снят с большой выдумкой: разнообразные точки съемки, применение движущейся камеры, которая изобретательно устанавливается оператором на стрелах порталных кранов, мчащихся на железнодорожных платформах и т.д. Все это создает ощущение гигантской и целенаправленной работы, происходящей в напряженном ритме.

Особенно удалась Екельчику картина "ночной стройки", которую видит герой фильма Иван, впервые приехавший на Днепрострой. Эти кадры сняты "под ночь". Великолепие и покоряющая сила пейзажи "ночной стройки" увидена как бы глазами Ивана, который до этого ни с чем подобным в жизни не встречался. Иван гордится тем, что и ему придется работать здесь, и мы понимаем его чувства.

Правда, и в этих кадрах немало нарочито усложненных и излишне эффективных композиций, чувствуется увлечение оператора "индустриальной атмосферой". Но в целом все это оправдано ролью пейзажей в драматургии

фильма. Ведь эти пейзажи должны покорить простодушного деревенского парня, а затем и зрителя, как они покорили оператора.

Немало в "Иване" выразительных кинопортретов героев, и здесь особенно хочется отметить агитационные портреты-плакаты, изображающие лучших строителей Днепростроя. Что-что, а людей Екельчик всегда умел снимать. Но, к сожалению, техника, монументальное сооружение, картины стройки заслоняют главное – образы героев фильма.

Александр Довженко приглашает Екельчика в свой творческий коллектив, на этот раз главным оператором фильма "Щорс" – грандиозного по замыслу и масштабам работ произведения.

Трудно и сложно складывается творческий стиль самостоятельного труда. Но без освещения этого раннего, пусть и изобилующего ошибками периода картина формирования Екельчика, будущего крупного мастера, подлинного художника киноизобразительного искусства, была бы неполной.

Лишь пять лет отделяют "Щорса" от другого выдающегося произведения киноискусства – фильма "Чапаев". Поэтому, безусловно, оправданны аналогии между этими двумя значительными достижениями киноискусства, тем более что они созданы в одном – историко-биографическом жанре.

Влияние фильма "Чапаев" не могло не сказаться на творчестве режиссера А.Довженко в период его работы над "Щорсом", ибо "Чапаев" был и остается, как писала одна из газет, «произведением высокой пробы, огромным событием в истории киноискусства».

В работе над фильмами "Чапаев" и "Щорс" есть много общего. Во всяком случае, совпадает то главное отправное положение, которое и обусловило успех обоих кинопроизведений. И в "Чапаеве" и в "Щорсе" с огромной жизненной убедительностью и высоким художественным мастерством воссозданы образы героев из народа. Оба фильма можно назвать героическими песнями или сказаниями. Но важно подчеркнуть, что это был героизм не отдельной, пусть необычный и особо выдающийся личности, а героизм народа.

Именно в красоте подвигов человека, в творимых им делах, равно как и в мирном и в ратном его труде, черпали творческие работники, создавшие "Щорса" и "Чапаев", свое вдохновение.

Художественное мастерство, которым отмечены оба фильма, огромно и блистательно. Прошло немало лет с тех пор, как они созданы, и все же до сих пор поражает простота и глубина правды, подчинение всех элементов (режиссерских, изобразительных, актерских) единой цели – простому, ясному, взволнованному рассказу о жизни и борьбе народа за свою свободу и счастье.

Изобразительное решение фильмов полностью подчинено задачам драматургии, передаче характеров действующих лиц. Все внимание операторов А.Сигаев ("Чапаев") и Ю.Екельчика ("Щорс") сосредоточено на образах героев. Композиция, освещение портретов каждого из персонажей глубоко индивидуализированы и призваны максимально ясно и ярко выявить их мысли, чувства, стремления.

Простота правды – это можно сказать о всяком большом произведении искусства, и это требование не характеризует своеобразия творческой манеры создателей – оно лишь неперемное условие его высоты и значимости. Изобразительное решение ее продиктовано неформальной задачей создания эффектов вечернего освещения, а романтическим содержанием – молчаливым монологом Щорса, обращенным к любимой жене. В этой сцене оператор смело работает на высоких контрастах затененных, почти черных тонов фона и ярко освещенных деталей кадра, очень точно передающих характер, внешнее и внутреннее содержание действия. Применение экспрессивного черного "напряженного" фона – один из любимых приемов кинооператора здесь, как и в дальнейшей работе.

Очень часто у Екельчика при создании портретных характеристик возникает органически дополняющий актерские образы изобразительный лейтмотив Родины. Необычайно проникновенен и лиричен романтически

трактованный оператором образ родной природы в эпизоде смерти Боженко.

Операторское мастерство Ю.Екельчика, будь то портреты, батальные сцены или пейзажи, направлено на раскрытие главной темы фильма.

"Богдан Хмельницкий" режиссера Игоря Савченко – одна из самых удачных работ оператора Ю.Екельчика, свидетельствующая о его творческой зрелости, о высоком его профессиональном мастерстве. Фильм "Богдан Хмельницкий" исключительно интересен по изобразительной трактовке содержания. Этот фильм, прочно вошедший в число классических произведений кинематографии, по художественным достоинствам, по верности изображения прошедшей эпохи заслуженно является одним из ее шедевров.

Режиссер Игорь Савченко, задумавший фильм в романтическом, приподнимающем и обобщающем событиях ключе, решивший опираться в изображении своих героев на традиции фольклора, не мог найти лучшего оператора, чем Юрий Екельчик, который прошел школу романтического видения материала, работая совместно с А.П.Довженко, которому подобная манера была близка и понятна.

В кадрах фильма, изображающих Богдана, можно увидеть непреклонную волю и тяжелое раздумье человека, взявшегося за дело, пугающее его своей громадностью, его глубокую внутреннюю борьбу и страстную убежденность. И в каждом конкретном случае, для каждой сцены оператор в

зависимости от поставленной драматургией задачи находит свои определенные краски, необходимые приемы освещения и композиции. Обращает внимание, что Богдан в фильме мало говорит и очень много действует. Все разнообразие его духовного состояния, все его действия переданы прежде всего изобразительными средствами.

В фильмах, снятых Ю.Екельчиком, много массовых и батальных сцен. Естественно, что Екельчик – серьезный и вдумчивый художник – пытался обобщить свой опыт работы в этой сложной области творчества кинооператора. Екельчик постоянно интересовался теорией кинооператорского искусства, любил и изучал ее. Он является автором ряда статей и работ, в которых анализируется творчество других кинооператоров и личный опыт. "Работа оператора над постановкой массовых и батальных сцен" – его большой, к сожалению, не оконченный труд – отчет о работе над съемками батальных сцен, труд, изобилующий интересными и полезными мыслями.

Страницы военной истории России нашли свое воплощение в ряде фильмов. Фильм "Александр Невский" и "Петр I", "Суворов", "Иван Грозный", "Адмирал Нахимов" и другие, раскрывая высокие моральные качества народа и его мужество, с большой выразительностью воспроизводят сложнейшие картины исторических сражений.

Огромная роль оператора в изобразительном решении массовых и батальных сцен; здесь кинооператор в

значительной степени является и их постановщиком. Ведь направление движения и распределение масс в пространстве определяются оператором наряду с выбором точек и метода съемки и нахождением светотонального решения.

Еще готовясь к съемкам фильма "Прощай, Америка", Екельчик просмотрел все ранее вышедшие в свет фильмы, чтобы освежить их в памяти, чтобы сделать для себя выводы из опыта работы своих друзей, коллег по искусству. Особенно часто Екельчик обращался к фильмам оператора Е.Андриканиса и М.Магидсона, чьи творческие устремления он высоко ценил.

М.Магидсон и Е.Андриканис показали большое искусство в цветовом решении фильма. Они добивались колористических обобщений на экране не в ненужной борьбе с цветом, а в движении, в "развитии" сочных, ярких цветовых пятен.

Оператор С.Урусевский широко пользовался средствами оптического "смягчения" насыщенных тонов так называемыми "насадочными приспособлениями", которые устанавливались перед объективом киноаппарата, а также путем заполнения пространства сцены, установкой тюлей и задымления в кадре и т.д.

Екельчик не принял этих методов работы С.Урусевского, считая трансформацию живой природы противоречащей своим художественным убеждениям, своей приверженности к ясным, сочным и ярким решениям. Екельчик полностью отвергал и декоративное

использование цвета в фильмах "Сказание о земле Сибирской", и особенно в "Кубанских казаках", придававшее изображению сусальную красоту. Опыт лучших цветных фильмов, особенно "Мичурина", наглядно подтверждал необходимость драматургической оправданности цветового решения. Цвет в фильме должен способствовать более "сочному" и жизненному воссозданию образов героев и среды действия, повышать убедительность изображения на экране. Разрабатывая приемлемые для себя принципы цветового решения, Екельчик опирался на опыт своих коллег, на изучение смежных искусств и на наблюдение живой природы. Он часто говорил: "смотрите, как в природе все стройно и богато по цвету. А разве в цветных фильмах вы не найдете кадров, великолепных по цвету и богатству красочной гаммы? Они есть и в "Кубанских казаках" и в "Сказание о земле Сибирской" – фильмах, которые я особенно не люблю. И в то же время налицо недооценка возможностей павильонной работы, особенно работы оператора с освещением и цветными фактурами."

Екельчик пошел своим путем. Он знал и любил живопись, умел ценить и анализировать ее достижения и использовать их в искусстве кино. На примере творческого пути Юрия Израилевича мы можем наглядно убедиться в важности доброкачественной сценарной основы для фильма. По выражению самого Екельчика, "никакие операторские ухищрения не в состоянии заменить

драматургическую мысль, образ человека в фильме". Несмотря на яркую творческую индивидуальность, Екельчик всегда оставался художником подлинно коллективного искусства. Он умел чутко прислушиваться к совету, казалось бы, второстепенного работника съемочной группы и, если он хотя бы в немногом приносил пользу общему делу, охотно принимал его к исполнению. Работая с разными по творческим устремлениям режиссерами, он умел находить с ними общее понимание трактовки произведения и в тоже время твердо сохранять свои изобразительные принципы. Им были сняты фильмы: "Щорс", "Богдан Хмельницкий", "Весна", "Ревизор" и другие. Весь творческий процесс кинематографических замыслов заключается в неустанном поиске изобразительных средств раскрытия образа и пластического выражения идей произведения.

Сценарий – важнейшая часть фильма, его ядро. В нем заложены все основные идейно-смысловые и художественные задачи будущей картины. Но, для того чтобы стать фильмом, сценарий должен приобрести экранную форму, то есть весь образный строй сценария из формы литературной должен перейти в форму пластическую, изобразительную. Процесс этот сложный. В нем примут участие режиссер, оператор, художник, актер, композитор. Произойдет не только соединение разных творческих профессий, но и в результате этого соединения синтез всех художественных элементов кинопроизведения. Идейно-художественные задачи, поставленные автором в

сценарии и решенные им в литературной форме, могут быть тождественны экраном их выражению, но могут в какой-то степени и отличаться.

Уже самый перевод из одной формы в другую предопределяет иное выражение художественных замыслов, тем более что творческой реализацией этих замыслов будут теперь заниматься несколько человек, и в первую очередь режиссер, оператор, актер ... С этого момента, когда режиссер, актер, оператор начнут читать сценарий и, следовательно, у них возникнут зрительные представления, - появится и возможность разночтения.

Координация различных элементов фильма, направление всех его идейно-художественных задач в единое русло сосредоточиваются в режиссере, но яркие и талантливые актер и оператор привнесут много индивидуального, своего. Их мысли, их представление, их видение всего произведения и, наконец, своеобразие их художественно-творческого выражения окажут огромное влияние на образ фильма.

Этот образ фильма будет зависеть от режиссерской трактовки сценария, от актерских представлений о воплощаемых характерах, а также от операторского решения его изобразительных задач. Именно оператор во многом определяет, насколько выразителен, образен будет киноязык произведения.

Свет и тень ... От их распределения в кадре, от их соотношения, от мягкости или контраста зависит не только чисто художественный, внешний эффект, но и эмоциональная окраска, а часто в известной степени и

смысловой характер сцены. Доказал это еще столетия назад великий Рембрандт.

Цвет... Колорит... Какая неизведанная еще кинематографом сила кроется в этих изобразительных элементах! Какое богатство художественного выражения принесут они нам! Ведь мы только недавно взяли эту палитру в руки и еще не очень искусно ею владеем.

Ракурс... Это не просто особая точка, с которой рассматривается объект. Ракурс – трактовка оператором объекта, трактовка действия данного объекта. Ракурс – это не своеобразная передача художественной формы, а смысловое раскрытие художественной идеи. А оптическое соотношение масштабов изображения в кадре! А оптический характер рисунка!...

Если в искусстве важно не только что, но и как, то многое из того, как художественно выразить идеи фильма, как в яркой, эмоциональной форме раскрыть содержание, зависит также и от соответствующего использования средств операторской изобразительности. Обычно такая работа становилась этапным пунктом в развитии как операторского искусства, так и всей кинематографии в целом.

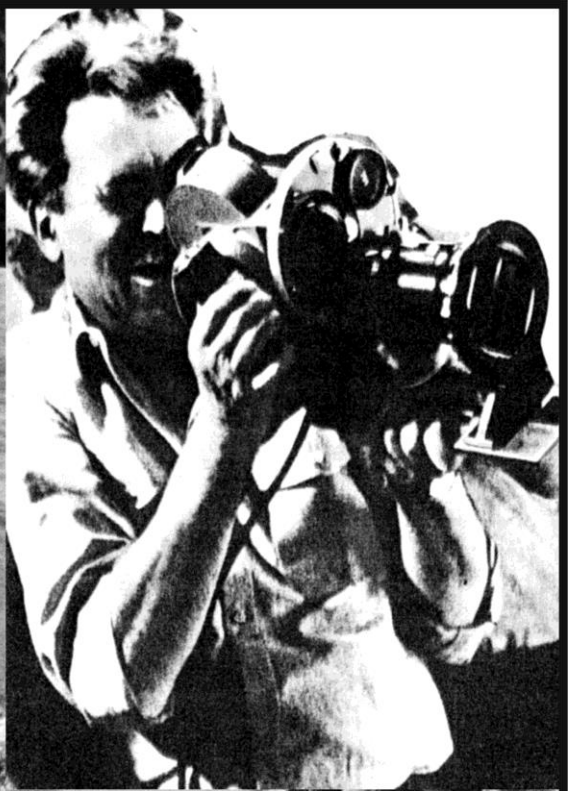
Так было в свое время, когда Эдуард Тиссэ снял "Броненосец "Потемкин", когда А.Головня снял "Мать", Андрей Москвин – "Новый Вавилон", Рудольф Матэ – "Жанну д'Арк", Грег Толланд – "Гражданина Кейна", Габриэль Фигероа – "Марию Канделярию" и т.д.

# ГЛАВА VI

## НОВАТОРСТВО В КИНООПЕРАТОРСКОМ МАСТЕРСТВЕ

**М. Каталозов - оператор-режиссер**  
**С. Урусевский - оператор-режиссер**





В недавнее время много размышлений и рассуждений вызвала выдающаяся работа оператора Сергея Урусевского в фильме "Летят журавли", режиссера М.Калатозова.

Но о фильме "Летят журавли" – несколько позже.

Сергей Урусевский пришел на киностудию давно. Он появился в кино нашем искусстве "не закономерно",

В художественном институте, где Урусевский изучал живопись и рисунок, где познал эмоциональную силу цвета и особую прелесть тончайших нюансов света, он получил ту сумму знаний и начального художественного опыта, которые столь важны в работе оператора и которые помогли ему сформироваться в художника, снявшего затем "Сельскую учительницу", "Сорок первый", "Летят журавли" ...

В живописи главным учителем, а в дальнейшем другом Урусевского был известный талантливый художник Андрей Гончаров. Он пришел на киностудию, когда его творческое лицо в какой-то степени уже угадывалось. Его суждения по многим вопросам искусства были интересны и своеобразны. Его чувство художественной формы отличалось известной оригинальностью. В вопросах искусства он был интересным собеседником.

Однако в кинематографе Урусевскому пришлось начинать с азов. Под руководством Фогельмана он стал постигать основы техники своей будущей профессии. С любовью выполнял любые, казавшиеся даже маловажными

обязанности, справедливо полагая, что в искусстве все важно.

Он понял, что оператор снимает не кадр, а картину. В отдельном кадре, вернее, через отдельный кадр оператор должен увидеть целое. Из кадров рождается картина, но лишь из целой картины должен рождаться отдельный кадр.

Урусевского уже несравнимо больше интересовал человек. Отчетливой стала видна операторская мысль. Портрет – один из важнейших разделов изобразительного творчества в кино – привлек к себе самое пристальное внимание оператора. Он как бы старался заглянуть в душу человека, понять ее и раскрыть в искусстве средствами своего мастерства.

Прекрасно актерский вылепила В.П.Марецкая образ сельской учительницы Варвары Васильевны Мартыновой. Актрисе во многом помог оператор. В этом фильме, как потом в "Летят журавли", оператор вместе драматургом и режиссером становятся действительно одним из основных авторов фильма. Он создает образ главной героини в его изобразительном развитии.

Мягкий и тонкий лиризм операторского изложения способствовал глубокому проникновению в психологическое раскрытие образа.

Необходимо сказать о колорите черно-белого фильма, а в применении к некоторым фильмам такое выражение вполне допустимо, то "Сельская учительница" выдержана в серебристо-серой гамме.

Особенно наглядно это выражено в сценах, показывающих юную Вареньку, в ее портретах. Оператору нужно было не только помочь актрисе раскрыть душу молодой девушки, но и создать внешний образ действительно молоденькой в этих сценах Вареньки.

Серебристо-серый колорит для этих сцен был очень точно найден. Нерезкие световые переходы в сочетании с мягким оптическим рисунком создали хорошую гармонию света, тона, линии ...

Да и на протяжении всего фильма оператор решил выдержать эту манеру. Он варьировал степень мягкости рисунка, менял соотношение света и тени, но все это в пределах той гаммы, которую мы назвали серебристо-серой и которая помогла ему изобразительно рассказать в своей мягкой лирической манере о жизни и благородной деятельности Вареньки – Варвары Васильевны.

В "Сельской учительнице" Урусевский широко и успешно использовал технику растушевания оптического рисунка. Он часто ставит диффузионные линзы и смягчающие сетки перед объективом, он отделяет второй план действия от первого большой тюлевой сеткой, он иногда искусственно задымляет действия, добиваясь усиления иллюзии воздушной перспективы.

Урусевский не был первооткрывателем этих технических приемов. Почти за двадцать лет до него Андрей Москвин в "СВД" и особенно в "Новом Вавилоне" широко использовал мягко рисующую оптику; приблизительно за

десять лет до "Сельской учительницы" оператор Даниил Демуцкий искусно применил мягкую оптику, с поэтическим очарованием сняв классический фильм А.П.Довженко "Земля".

Несмотря, однако, на то, что три этих оператора в широких масштабах использовали в своих фильмах одни и те же технические приемы, они добились совершенно разных художественных результатов. При мягком оптическом рисунке, при растушеванной линии сильным источником света и получал крайние соотношения света и тени. Он не боялся очень глубокой, почти черной тени, яркого блика.

Даниил Демуцкий любил сочное освещение. Его изображение очень материально. Плоды, снятые им, хочется даже потрогать рукой – настолько они фактурно выразительны. В то же время его световая гамма не была контрастной, главным образом за счет исключительно богатой световой моделировки. Мягкая же растушеванность рисунка, по-видимому, и придавала особую поэтичность изображению.

В "Сельской учительнице" Урусевский избегает резкого или контрастного освещения. Его освещение, как и рисунок, - мягкое. Но при мягком рисунке и мягком освещении возникла опасность получить вялое изображение. У Урусевского этого не произошло.

Фильму свойственна своя, специфическая операторская манера, свой изобразительно-художественный язык. Но

служили они для того, чтобы раскрыть основной идейно-художественный замысел сценария. Мысль находила форму.

Получив очень хороший результат в "Сельской учительнице", Сергей Урусевский, вероятно, сам для себя недостаточно проанализировал причины такого результата. Он слишком переоценил изобразительные средства, которыми пользовался в этом фильме, по-видимому, думая что в них главным образом и крылась причина успеха.

Большую роль в творчестве Сергея Урусевского, в формировании Урусевского-художника сыграла работа с режиссером Пудовкиным и Райзманом. Соединение реалистически сочной, материально-фактурной манеры этих мастеров с лиричностью изобразительного почерка Урусевского привело к интересным результатам.

В творчестве Урусевского появились мужественность. Некоторая расслабленность художественной формы, которая иногда наблюдалась у оператора прежде, стала все больше уступать место форме целеустремленной, направляемой глубокой мыслью. Ведь Всеволод Пудовкин и Райзман, будучи во многом непохожи друг на друга, в одном, во всяком случае, были близки. Эта схожесть заключается в том, что каждый их кадр насыщен мыслью и форма каждого кадра определяется идейно-художественным замыслом.

В кадрах, снимаемых теперь Урусевским, все отчетливей и яснее проявляется мысль. В фильме "Кавалер Золотой Звезды" у оператора еще много неустойчивого. Он,

по-видимому, понимал, что в фильме ("Алитет уходит в горы") шел по ошибочному пути. Но ведь Урусевский настоящий художник. Он искал глубоко и серьезно такую выразительную форму, которая бы с наибольшей художественной яркостью и полнотой раскрывала идейный замысел произведения. И он нашел много хорошего. Вспомните хотя бы рытье канала. Порывистый ветер несет тучи пыли, чуть ли не валит с ног людей, а люди – их тысячи – самоотверженно роют канал, чтобы пустить электростанцию и дать воду жаждущим полям.

Сильные порывы ветра сообщают кадрам динамику, а тучи пыли похожи на дым военных пожаров. Борьба и труд народа. Оператор нашел для них суровые краски, свое строгое освещение, четкость и ясность линий ...

Но и в этом фильме у оператора немало срывов.

Есть излишняя диффузность в ряде натуральных кадров, та диффузность, которая, приукрашая кадр, начинает спорить с хорошим художественным вкусом. Лирические сцены почти всегда удаются Сергею Урусевскому. Он настоящий тонкий, лирический поэт. Сила его поэзии не столько в кадрах чистой природы – ее он снимает очень хорошо. Сила его тонкой поэтической лирики особенно проявляется в тех кадрах, где природа соединяется с человеком, где юная девичья стройность и молодость мужчины становится как бы даром, от бога, а их любовь – прекрасным законом природы.

Идут Сергей и Наташа. За ними то тут, то там вспыхивает огоньки электросварки. Мы чувствуем, что молодые люди любят друг друга. Они идут почти молча. Звуковой фон – это отдаленный шум стройки, а изобразительный – серебристые огоньки электросварки на вечерней синеве неба. Вспышки огоньков все чаще. Их все больше и больше. Вот уже будто бесчисленное количество звезд мерцает в небе, будто зажгла вселенная свой фантастический фейерверк ...

Приезд девушек на стройку и сцена объяснения в любви - это одно и то же место действия, но какие совершенно разные пластические и колористические средства нашел Урусевский, чтобы раскрыть различные для каждой из этих сцен смысловые, эмоциональные и эстетические задачи!

Сцена объяснения в любви по художественному замыслу и точности исполнения как в решении фильма "Урок жизни".

Или возьмем пример из другого фильма, снятого Урусевским, - "Сорок первый". Почти на протяжении всей картины оператор придерживается одного колорита – свинцово-серого. Нужно сказать, что Урусевский очень хорошо нашел этот колорит, чтобы передать холодность, жестокость, мертвенность пустыни. Оператор к этому добавил сильный ветер, порой почти бурю, чтобы создать картину невыносимых лишений и страданий, выпавших на долю людей, пробивающихся через пустыню.

И тем сильнее подчеркивается нечеловеческая воля и решимость достичь своей цели, преодолеть все смертельные преграды, пробиться через эту чудовищную пустыню к своим. С той же смелостью, выносливостью, с тем же мужеством, что и остальные бойцы, пробивается через пустыню Марютка. Тяжелая и бесформенная одежда покрывает ее тело; спутались давно начесанные пряди волос, лицо забито песком; слезятся от непрекращающегося ветра глаза ...

Но жестокость и суровость боевой жизни не отняли у Марютки ее нежного девичьего сердца, способного на любовь. Урусевский очень хорошо помог актрисе и режиссеру показать это. Сцены, в которых раскрывается девичья душа Марютки, происходит на острове. Одиноко, пустынно, только море да небольшой необитаемый остров. И вот как бы забыто на минутку все. Есть Марютка с душой, открытой для любви, есть молодой и красивый офицер, которого случайно миновал сорок первый выстрел Марютки, есть небо и золотистый песок под ногами ...

После многих и многих свинцово-серых кадров, кадров суровости и мужества, Урусевский вдруг нашел такие нежно-голубые тона неба, такую спокойную синеву моря, что представить себе другие краски невозможно. На том же острове, но в кадрах финальных, когда приближается к берегу баркас, в безмятежность голубых тонов снова вводит оператор суровый свинцово-серый цвет. Цветная палитра Урусевского в фильме "Сорок первый" была целиком

использована им для эмоционального раскрытия волнующих драматических событий.

Фильм "Летят журавли" стал важным и значительным событием в киноискусстве. Мнение критиков и зрителей не расходились в том, что по своей художественной форме, которую можно с полным основанием и правом назвать кинематографической, этот фильм является выдающимся. Заложены в нем мысли выражены при помощи художественно-изобразительных средств, присущих киноискусству, а это уже само по себе очень важно для развития кинематографии.

Казалось бы, теперь, когда операторское искусство достигло больших высот, когда в дополнении к звуку пришел цвет, когда появились новые, широкие пропорции экрана и в необычайной аттракционной яркости и эффективности родилось панорамное кино, разве может кого-либо удивить оператор своей работой в обычной, неширокоэкранной, черно-белой картине? ...

Искусство, однако, всегда остается искусством. И если талантливый художник для выражения своих мыслей и чувств считает возможным обойтись лишь черно-белым изображением, то он делает это столь убедительно, что, смотря фильм, мы не представляем себе иного решения. Искусство не всегда одевается в пышные и яркие одежды.

Особенность творчества Калатозова и Урусевского в этом фильме заключается в том, что они изобразительными средствами не только раскрывают драматургию

произведения, но в ряде важнейших сцен создают ее. Некоторые эпизоды поэтому засверкали не только новизной своего решения, но и яркостью и силой художественного выражения. Вспомним, например, сцену, в которой Вероника, не застав дома Бориса, едет на сборный пункт.

Автобус. Крупно лицо Вероники, Беспокоен ее взгляд. Автобус едет слишком медленно: что-то мешает ему впереди. Вероника волнуется. Медленный ритм движения автобуса никак не сочетается с тем, что творится на душе у девушки. Но вот автобус остановился. Вероника не может больше усидеть на месте, она вскакивает, бежит из автобуса через площадь, расталкивая мешающих ей на пути людей. Она пробивается через стоящую толпу. Аппарат пошел вверх, и мы видим, как широкой лавиной, точно грозный поток, с ревом и грохотом, заполняя всю ширину улицы, идут танки. Ни на минуту не замедляя своего движения, не раздумывая и не колеблясь Вероника бежит через улицу, и вот уже ее крохотная фигурка еле видна среди огромных и страшных орудий войны. Кажется, еще одно мгновение – и маленькое человеческое существо будет бесследно раздавлено стальными исполинами. Так надвинулось на Веронику Война.

Эта сцена необычайно по своей художественной выразительности и эмоциональности. Она показывает, сколь ярок и сколь силен может быть кинематограф, когда он разговаривает своим киноязыком.

С точки зрения изобразительной сцена снята очень интересно. Ведь она снята одним кадром, одним непрерывным движением аппарата. Ритмика сцены, ее монтаж, крупность плана, ракурс, композиция все это зависело от оператора в момент съемки. Нет сомнения в том, что она тщательно подготовлена Калатозовым совместно с Урусевским, но, несмотря на детальность предварительной разработки, несмотря на многократные репетиции, ритм, ракурс, композицию особым чувством художника определял Урусевский в момент съемки.

Если говорить о технике, то оператор продемонстрировал здесь такое филигранное, такое виртуозное техническое мастерство, что привел в изумление даже специалистов этого дела. Сцена снята автоматической камерой. Оптика – короткофокусная.

Оператор, держа камеру в руках, следил за всеми движениями актрисы; он улавливал их, разворачиваясь, приседая, поднимаясь, передвигаясь ... Вместе с актрисой, ни на секунду не прерывая съемку, он по ступенькам вышел из автобуса, прошел по улице, а затем каким-то "чудом" очутился на кране и поднялся вверх. Только специалист сумеет в полной мере оценить тот блеск, с которым оператор снял эту труднейшую сцену.

Может возникнуть вопрос: а нужна ли была такая техническая сложность и не лучше было бы снять эту сцену монтажно?

Как всегда, может существовать несколько художественных решений, но одно из них будет лучшим. В данном случае лучшим оказалось то, на котором остановились Калатозов и Урусевский.

В сцене есть нечто такое, что заставляет нас воспринимать ее с убедительностью документального материала. Вероятно, этому способствует и то, что снята она ручной камерой, что эта камера, да и весь прием как бы тайком подсмотренного поведения героини и создают ту документальность, которая в данном случае является высоким достижением художественной кинематографии.

Годы войны не прошли для Урусевского бесследно. То, что в течении нескольких лет он был фронтовым оператором, очень пригодилось ему сейчас. Это видно не только по описанному выше эпизоду. Сцены фронта по изобразительному решению являются одними из лучших сцен фильма.

Тонкие березки в воде. Серое небо. Болото под ногами солдат. Свист пуль и колючая проволока ...

Тонкий лиризм и жуткая картина войны.

Урусевский здесь и поэт и воин. Художественный лаконизм, с которым показаны эти сцены, говорит о глубоком проникновении в существо сцены и о знании оператором материала, который он изображает на экране. Степень художественной правды такова, что вы забываете о том, что перед нами произведение искусства, и воспринимаете видимое как реальную жизнь.

Можно перечислить целый ряд сцен этого фильма, в которых операторская работа превосходна. Вспомним хотя бы такую сцену, как "Школьный двор", когда Вероника среди сотен людей, пришедших сюда, на призывной пункт, разыскивает Бориса. Вот ее лицо, прильнувшее к решетке, отделяющей школьный двор от улицы. Вот Вероника пробирается среди прощающихся, плачущих и обнимающихся людей, многие из которых расстанутся навсегда. Здесь в общем горе мы видим горе каждого отдельного человека. Нужно очень большое мужество, чтобы дать возможность заглянуть в глаза многим и почувствовать огромность человеческого страдания.

Камера почти все время находится в движении. Очень точно найден стремительный ритм этого движения. Все развороты, панорамы сделаны очень удачно, при каждом новом повороте аппарата в кадр попадает чье-либо выразительное лицо, и оператор совсем не назойливо акцентирует его.

У Урусевского здесь резкий и четкий рисунок, нет той должной "живописности", которая часто делает сцену сентиментальной. Калатозов и Урусевский сняли эту сцену целиком на движении.

Решетка в фильме появляется еще раз в другом месте и с другой целью. Она использована в кадрах, когда после очень драматической сцены в госпитале, в которой хирург (артист В. Меркурьев) гневно говорит о неверности, Вероника бежит по улице, не соображая, куда и зачем.

Основными и решающими кадрами этого пробега, сделанного приемом монтажа панорамных кусков, являются крупные планы Вероники. Глаза ее полны слез, на лице боль и страдание.

Деревянная решетка и ветки деревьев, аппарат снимает со стремительным движением, которые являются монтажными перебивками к крупным планам и своим быстрым мельканием делают эту сцену еще более напряженной. С большим мастерством снял Урусевский крупные планы героини. Особенно выразителен последний портрет, когда звук резкого тормоза автомобиля приводит Веронику в сознание и она почти из-под колес грузовика вытаскивает мальчика.

В фильме "Летят журавли" Урусевский снимает госпиталь не в декорации, построенной в павильоне, а в реальном помещении – в школе. Это понадобилось Урусевскому для того, чтобы, повернув панораму за идущей по широкому и светлому коридору госпиталя Вероникой, увидеть за окнами площадь, занесенную снегом, разгрузку вновь прибывших раненных и среди них занятого, активного, энергичного военного врача. Здесь, так же как и в "Уроке жизни", подлинность природы за пределами интерьера придает всей сцене очень большую изобразительную убедительность. Чтобы снять такую сцену, необходимы большое техническое мастерство и опыт.

Всем известна та большая роль, которую играет в искусстве кинотехника. Однако для решения своих

художественных задач Урусевскому иногда не хватает существующей техники и технических приспособлений, и он тогда начинает сам или с помощью соответствующих специалистов изобретать, приспособливать, подгонять и находить необходимую.

Так, для фильма "Сорок первый" операторская лаборатория "Мосфильма" изготовила по заданию Урусевского специальные цветные фильтры, необходимые ему для получения того свинцово-серого колорита, который является определяющим колоритом фильма.

Для фильма "Летят журавли" Урусевский с помощью инженеров-конструкторов "Мосфильма" разработал подъемник, чтобы снять декорацию "Лестница дома Вероники". Это очень сложное сооружение, напоминающее собой домовый лифт, с той разницей, что он движется на собственной оси. К тому же и скорость его движения может меняться. С помощью этого подъемника Урусевский очень интересно снял две важные сцены. Вспомним первый показ лестницы. Идут начальные кадры фильма. Вероника и Борис бродят по утренним пустынным московским улицам, им очень хорошо, весело и совсем не хочется расставаться.

Нужно сказать, что Урусевский передал это ощущение юности, любви, счастья с проникновенным мастерством большого художника. Поразительная свежесть в выборе точек и углов зрения, неожиданные и выразительные ракурсы, освещение – по-особому прозрачное и какое то нежное ...

Вероника уходит по лестнице верх. Нам не хочется расставаться с ней, так же как не хочется этого и Борису. Рывок – и Борис несется по этажам, чтобы догнать Веронику и еще раз взглянуть на нее. Вместе с Борисом, не переводя дыхания, мчимся вверх и мы. Вот для этого и понадобился Урусевскому специальный подъемник.

Пластическое решение этих кадров превосходно!

В другой раз стремительно взлетаем мы по той же лестнице вместе с Вероникой после воздушной бомбежки. Но это уже не та лестница: на ней следы разрушений и огня. Тот быстрый темп, с которым мчит нас наверх съемочная камера Урусевского, вызывает повышенное чувство тревоги, достигающее до кульминации в заключительном кадре сцены, когда вместо квартиры Вероника обнаруживает зияющую высоко над городом дыру. Здесь погибли ее родители.

Оказывается, подъемник конструировал оператор не из-за эффектного кинотрюка, а ради эмоционального раскрытия двух важнейших в фильме сцен.

Изобразительный замысел появился у оператора задолго до съемки, и Урусевский нашел для него прекрасное художественное и техническое решение. А в прессе многие критики в начале не воспринимали картину писали так.

"В талантливой работе Каталозова и Урусевского есть и отдельные неудачи. Я не могу, к сожалению, считать удачной и такую сцену, которая снискала оператору массу похвал. Я имею в виду сцену Вероники и Марка в квартире

во время бомбежки. Сцена чрезвычайно важна для понимания всего поведения героини. Как расценивать случившееся – минутная ли это слабость девушки или полная внутренняя опустошенность, когда человек почти не реагирует на то, что с ним происходит?

От того, как поймет зритель поведение героини в этих кадрах, зависит и его отношение к ней, если не на протяжении нескольких последующих сцен. Неясность всего происходящего в этом эпизоде явилась следствием того, что Каталозов и Урусевский переоценили возможности изобразительно-пластических и звуковых средств для решения как смысловых, так и эмоциональных задач.

Психологическое состояние Вероники, все, что творится сейчас у нее на душе, - вот что важно нам знать. Как несет она груз трагических событий, свалившихся на ее еще не окрепшие, хрупкие плечи?

Разве это не самая актерская из сцен? Разве не через мимику лица молодой и способной актрисы Самойловой нужно было это раскрыть? Не через ее выразительные глаза? Талантливый режиссер Каталозов, одаренная актриса и такой блестящий мастер психологического портрета, как Урусевский, могли сделать эту сцену одной из самых волнующих и эмоциональных в фильме. Сцена могла стать глубоко психологической, а стала просто кинематографически эффективной. Она могла раскрыть душу героини и объяснить ее поведение, а вместо этого

очень многое и важное запутала и затуманила". Хотя эта сцена решена мастерски, выразительно и интересно.

Фильм "Летят журавли" явился одним из значительнейших событий не только творческой биографии Урусевского, но и всей кинематографии. Если говорить об операторском искусстве, то работа Урусевского в этом фильме будет той вехой, которая всегда устанавливается на поворотных моментах развития искусства, это поворот в сторону использования всей яркости и выразительности киноязыка.

Когда думаешь, о великолепной режиссуре в фильме "Летят журавли", то к имени Михаила Калатозова оправданно присоединяешь имя Урусевского; когда думаешь об операторском мастерстве, то к имени Сергея Урусевского неизбежно присоединяешь и имя Калатозова. Только большое творческое содружество этих мастеров, умеющих ценить все средства кинематографической выразительности, умеющих пользоваться этими средствами, обеспечило столь высокое качество фильма. Важно здесь и то, как формировался Калатозов - режиссер. Ведь до того как перейти на режиссерскую работу, Калатозов был оператором. Он был очень интересным и хорошим оператором. Он был оператором в то время, когда слово и звук еще не входили в арсенал средств киноискусства, и поэтому свет, ракурс, оптика, выразительная деталь, яркая и образная кинометафора были теми элементами киноязыка, которым с такой исключительной силой убедительности,

взволнованности, доходчивости разговаривали с миллионами людей Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов ...

Киноискусство оказалось способным решать самые глубокие идейно-художественные проблемы, создавать сложнейшие и психологически тончайшие человеческие образы, добиваться необычайного эмоционального воздействия на зрителя. Художественные формы и техника кино развивались и совершенствовались, давая возможность талантливым людям ярче и образней раскрывать идеи и мысли, их волновавшие.

В природе самого искусства кино лежат многие художественные компоненты: литературно-драматургические, изобразительные, речевые, музыкально-звуковые. От правильности сочетания этих элементов зависит цельность художественного произведения, а от цельности – их качества.

Изобразительное решение фильма имеет первостепенное значение в художественном качестве произведения. Пример изобразительного решения фильма "Летят журавли" доказывает это очень убедительно. Оператор Сергей Урусевский в этом фильме – равноправный и равноценный соавтор, и качество фильма от этого только выиграло.

В тех случаях, когда оператор является лишь фиксатором действия и среды, в которой это действие развивается, то есть когда он ставит себя (вероятно, из-за

отсутствия художественного таланта) в положение ремесленника, фиксирующего изображение без своего авторского отношения к изображаемому, без своего индивидуального художественного видения, словом, без желания раскрыть свои мысли, свои идеи, то и конечный художественный результат получается сниженным.

Для операторской школы характерным является авторское отношение к своему искусству. Оператор-ремесленник не столь уж часто в кинематографии.

Оператор – соавтор фильма – в этом сила и особенность операторов.

Далее Сергей Урусевский выступает в качестве режиссера-постановщика и оператора-постановщика и так фильм "Бег иноходца". 1969г.

режиссер-постановщик и главный оператор

Сергей Урусевский

Ни одного фильма Урусевского не ждали, мне кажется, с таким нетерпением, как "Бега иноходца". Режиссерские дебюты операторов обычно кончались одним и тем же: кинематограф терял прекрасных операторов и не приобретал хороших режиссеров, ленты получались профессиональными, не более того.

Повесть Чингиза Айтматова приобрела широкую популярность очень быстро. Его остросоциальная, психологическая проза захватила с первых страниц. Поэтический язык писателя был так соблазнителен для "перехода" на язык экрана. Но повесть увлекла Урусевского

как-то выборочно: самым интересным оказался конь, его судьба. Гульсары извлечен из цепи драматических событий жизни его хозяина.

Отношение к литературному оригиналу определялось уже титрами фильма – "по мотивам".

... По горной круче бредут двое – старик и конь. Последний луч солнца нырнул за кромку гор, погрузил склоны во мрак. Лишь светлый клочок неба, зацепившись за вершины, освещает путь этих двух существ Медленно, едва переставляя ноги, тащится Гульсары. Не помогают ни уговоры хозяина, ни подталкивание – на глазах покидают коня силы, уходит жизнь. Тяжелое дыхание обоих нарушают ночную тишину.

Сплетенные две краски, два мотива – величие и горе. Монументальны высеченные на фоне неба силуэты Человека и Лошади. Басовая тональность предвещает беду. Мастерски умеет Урусевский с первых кадров завладеть вниманием зрителей, настроить на тот лад, который ему нужен.

Неожиданно выплескалось на экран половодье нежных и ярких переливчатых красок. После бархатной черноты, снежной белизны они ослепли. Тугой пружиной раскрутилась жизнь Гульсары – рывком, назад, к прекрасным дням детства.

... Дрожат в сизой дымке горные кряжи, зеленые луга. Цвет чист и прозрачен, как родниковая вода. Теплое коричневое пятно привлекает глаз, делая менее слышным

журчащий аккомпанемент легких тонов. Свободна игрива, как жеребенок, и камера. Умиротворенностью веет от полотна экрана. Растет Гульсары, наливается силой. От сцены к сцене богаче изобразительная палитра, темпераментнее камера, экспрессивнее цвет.

Жуткое зрелище, почти в одних черно-белых тонах – "Волчья ночь".

... Почти по пятам преследуют волки табун лошадей. Камера – то в гуще ошалевших от страха животных, то рядом с оскаленными волчьими мордами. Погоня переломала все линии, плоскости, слились в растекающуюся серую массу длинные, распластанные на бегу волчьих тела.

... Шумит той, "смешались в кучу кони, люди". Клубок тел, трупов, голов, налившихся кровью глаз, разверстых пастей. Все рычит, кричит, мельтешит перед глазами. Камера бросает в гущу барахтающихся тел, взмыленных морд, кидается из стороны в сторону за бараньей тушей – заветным призом. Расшифровать этот искрометный каскад кадров, калейдоскоп построений трудно.

... Дергается мир перед глазами Гульсары, мечущегося на привязи. Сдвинулись с места знакомые горы, перекошено лицо ненавистного человека, который держит веревку, удавкой схватившую шею Гульсары. Все скачет, прыгает, несется перед глазами страдающего животного.

... Всеми цветами радуги искрится мир юного Гульсары. Во сне может привидится такое: блестящим дождем брызг осыпаны земля и небо, в радужном венце снежные вершины

– свидетели счастливых свиданий Гульсары с гневной кобылицей. Красочные световые короны окаймили и предметы, на тысячи бликов и бlichков раскололся свет, исчертил экран сеткой солнечных лучей, накрыл звездным покрывалом.

Ирреальная феерия! Между тем на экране – натуральный пейзаж эти призрачные картины, незавершенное изображение трепещет очертаниями и линиями. Словно создана не с помощью объектива, а нервной кистью.

Но вот вошел в повествование человек – и автора фильма как подменили. Потухло воображение, затих экран. Тот же изысканный цвет, широкая световая палитра, но исчезли трепет, нерв изображения. Неизвестно, как и о чем спорил режиссер Урусевский с оператором Урусевским, но недовольство их друг другом экран выдает. В этом фильме операторское мастерство С.Урусевского поражает зрителя своей выразительностью. Каждый кадр этого фильма обозначено в драматургической изобразительной пластике.

Но режиссер Урусевский отстоял почему-то "обыденность", понимая, очевидно, что не все переводится на язык зрительных образов. Сохранена в фильме, хотя и в достаточно урезанном виде, "житейская" часть айтматовской повести позволяла изобразительно поражать зрителя.

"Пой песню, поэт"... 1971г.

Режиссер-постановщик и главный оператор Сергей Урусевский

Этот фильм не биографический, не такой, к каким мы привыкли. И вообще это фильм не о поэте, а о творчестве его. Через творчество мы должны понять поэта. Главная тема – любовь к России, можно было снять картину по-разному. Мы взяли лишь пять стихотворений. А так как в них есть много автобиографического, то и о поэте тем самым рассказали. Мы пытались говорить символами, метафорами.

... Колышутся на ветру колосья, летит, парит над лугом золотоволосый мальчишка. Все вокруг растеклось в раскаленном мареве.

Заставка, предшествующая титрам, открывает зрительный ключ будущего повествования – плавающий ритм изображений, растушеванность мягких красок.

... Огненные закаты, дымные рассветы, мерцающие в ночи костры, изящные силуэты коней, эффективно расчерченные небосводы. Рисунок застыл, странный, причудливый, похожий на мазки, раздавленные пальцами.

Зазвучали есенинские строки. Такой будет вся архитектура фильма: стихи то идут рядом с изображением, то вслед, то забегают вперед.

... закружились в хороводе парни и девушки, а в центре, у костра будто сама Россия, пляшет девчонка, рассыпая вокруг солнечные улыбки. Полощутся языки огня, разлетаются трепещущими пятнами ... Прихотлив ритм

изображения – он то замедляет, то набирает темп. Никогда раньше Урусевский столь широко не пользовался рапидом.

... Розовеет в камышах призрачные тела купальщиц – теплые цветочные пятна. Экранная техника письма напоминает живописные приемы "сфуматто".

... Белые венчики цветов разрисовали ночь. Во мраке собора расплескались вокруг молящейся перед распятием девушки десятки, сотни лампад-светлячков.

Слизнула черноту снежная белизна.

... Мчатся тройки, заливаются бубенцы, несется по березовому лесу разудалая свадьба. Полосы пестрых лент стегают атласные стволы. Образ веселой, озорной России.

Мгновение – и круто сменились графика, тональность.

... Петербург, отликает голубизной, чеканное черно-белое изображение. Острый, колючий рисунок: в холодном свете люстр вырезаны фигуры людей в черном, резные спинки, узорные решетки. Снова другая кисть – размашистый мазок.

... Неоглядная ширь небес и водной глади. Медленно плывет паром. На нем – люди, лошади, телеги. Кормящая молодая мать. Кобылица с жеребенком. Грызет соломинку мальчишка. Перемигивается с веснушчатой девчонкой парень. Еле слышна песня, всплески волны. Тягучая, разморенная жарой тишина. Хотя изображение и стихи говорят об одном и том же, оператор и поэт существуют на экране каждый сам по себе. Стихи слишком определены

рядом с этой графикой. Ну, просто ситчик и брюссельские кружева!

... скачут силуэты-всадники под кумачовым стягом. Во весь экран полыхает алым заревом небосвод. Недобро мерцает сквозь черный дым огромный диск солнца.

... Переливается сотнями огней неоновая Америка. Спешит разноцветная толпа. Люди, люди, люди ... Все движется, танцует, кричит. Синкопирующие в чарльстоне ноги, в конвульсиях фигуры.

... Загадочный Восток Слепящая белизна минаретов. Черные изваяния – закутанные в покрывала женщины.

Видения прошлого теснятся в голове поэта. Громоздятся воспоминания: кровавое сражение, сотрясающие землю взрывы, солдатские "Ура!", перекошенные лица, рты ...

Множатся зрительные образы, воплощаются в рифмы. Но разве так прямо движется поэтическая мысль, так коротки и просты в поэзии Есенина ассоциативные связи: взрыв – война, поцелуй – любовь?

... В березняке прогуливаются двое – Есенин и Снегина. Пенная белизна деревьев, в ней – слегка прорисованная фигура женщины. Звучат стихи, и проникновенно и сильно. Не потому ли, что экран не перебивает речь, что он на время приумолк? Да, именно экран Урусевского менее всего нуждается в поэтическом слове. Урусевский сам поэт, и его собственное видение мира несовместимо ни с чьим другим. Режиссер честно, скрупулезно переводил поэта на язык

кино, а оператор, как всегда самозабвенно, без оглядки на все и всех, творил свое.

Итак, Сергей Павлович уже может сказать о себе словами Феллини: "Я и мать и отец своим фильмам, все остальное – лишь повитухи". Все, к чему стремился, свершилось. Но проявился ли полностью этот удивительный природный талант? Не оказался ли уникальный операторский дар непосильно огромным для кинематографа? Слишком талантлив – это вовсе не игра слов, для кино – не праздный вопрос.

Судьба Сергея Павловича, не скажешь даже, сложна – она драматична. Истоки драмы заложены в самой природе кинематографа. В силу своей синтетичности он не нуждается в подобных – редких – изобразительных талантах. Вклад оператора в фильм – всего лишь один из нескольких, и потому Урусевский всякий раз должен был сдерживать себя, что-то в себе подавлять, дабы не оказаться слишком "видным", самодовлеющим. Может быть, отсюда проистекает вечная его неудовлетворенность собой? Состояние беспокойства, присущее всякому творческому процессу, в случае с Сергеем Павловичем усугубляется еще и этой невозможностью полного самовыражения. Весь путь Урусевского в кино – безостановочное движение к, возможности, вообще неосуществимой цели. Это вечное движение, вечный поиск.

Работа с Пудовкиным, Ройзманом, Чухраем – ступени к ней. Союз с Калатозовым – опять только трамплин, хотя

ознаменовавшийся рождением трех знаменитых фильмов. Казалось бы, встреча с Калатозовым – везение: общность вкусов, изобразительных пристрастий. Появилась возможность обрести наконец-то равновесие и выплеснуть на экран все то, что накопилось так долго. Однако проходит совсем немного времени, и опять Урусевскому несвободно – даже с Калатозовым. Снова бросок вперед, - в режиссуру.

Теперь Сергей Павлович мучительно ищет сценарную основу для своих картин, свою литературу, которая поддавалась бы его изобразительному языку, дала возможность раскрыться на экране. То бросается в поэзию, то обращается к прозе, приспособлявая ее к своим вкусам. Однако ищет он не столько близкую ему тему или жизненную проблему, сколько повод для изобразительных откровений.

Но предположим, что для следующего фильма Урусевский отыщет ту единственную, только ему предназначенную литературу, которая позволит высказаться на экране без ущерба и для смысла происходящего и для творческих желаний режиссера – оператора. Фильм, можно домыслить, будет объясняться языком кинопластики. Однако достаточно ли этого вообще для полноты ощущений, которые должен вызывать экран, для которых он, собственно, предназначен? А может быть, в век авторского кино возможно и такое, чисто изобразительное авторство – как некое ответвление от генерального направления?

Как у любого произведения искусства, у фильма есть вполне определенные основы построения – это всегда сплав действия, зрелища и слова.

"Мы ведь только исполнители в фильмах, даже самые талантливые из нас!" – это высказывание одного известного оператора продиктовано отнюдь не обидой, а трезвым взглядом на важнейшую особенность роли оператора в кинематографе. А Урусевский – не исполнитель, даже не талантливый интерпретатор. Он – АВТОР. Ров между его безудержным стремлением все, или почти все выразить на экране с помощью изображения и необходимостью соблюдать пропорции между всеми компонентами фильма ширится из картины в картину.

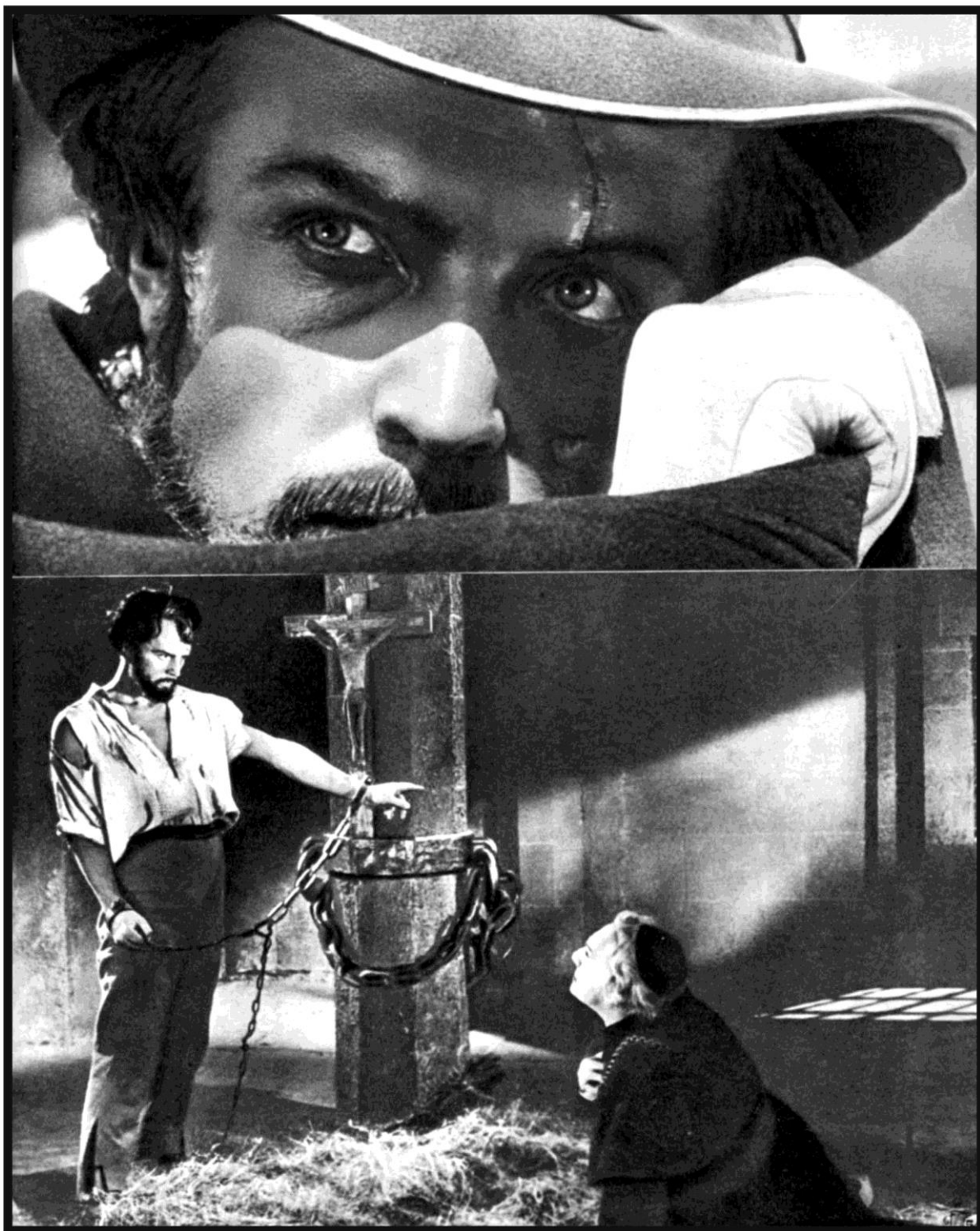
"Противостояние" режиссера еще как-то сдерживало эти метания. Но вот Урусевский – сам режиссер. Его режиссура больше видимая, чем слышимая и сыгранная. Созерцать экран Урусевского – истинная радость. Его прекрасные картины-видения волнуют, их можно смотреть бесконечно долго.

В середине XX века профессионалы-операторы заглядывали на поля других профессий, - сценариста, режиссера и т.д. Существовало мнение, что режиссерские дебюты обычно кончались одним и тем же. Кинематограф теряет прекрасных операторов и не приобретает хороших режиссеров, ленты получались профессиональными, не более того. Однако, сколько нужны примеры иного порядка: М.Калатозов оператор стал режиссером. Ле-Люш оператор

снявший фильм «Мужчину-и Женщину» как режиссер и оператор в одном лице. Где проходит граница запрета? Никому не известно. В XXI веке просматривая фильмы С.Урусевского поражаешься режиссерской трактовке его фильмов. Предвзятое и ревностное отношение некоторых режиссеров, амбициозные взгляды критиков посеяли зерно злобы и недоброжелательства. Но объективно от этого фильмы не пострадали. Они прожили свою жизнь независимо и остались в памяти благодарного зрителя. Поэтическая и философская проза Ч.Айтматова, его дух в воображении и чувствах С.Урусевского художника в полной мере осуществились при помощи двух уникальных профессий – режиссера и оператора.

# ГЛАВА VII

## ПУТИ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ



Новая техника, новые технические открытия толкают вперед творческие мысли художника, дают ему возможность по-новому решать художественную форму произведения, форму, которая будет выразительной и ярче раскрывать идеи, замыслы фильма.

Когда-то кино не знало монтажного построения сцены. Сцена снималась с одной точки. Камера устанавливалась на определенный "нормальной" высоте. Высота эта не менялась. Требовался лишь один объектив. Свет нужен был только как средство, вызывающее фотохимический процесс на пленке.

Монтажное построение сцены вызвало применение оптики с разным фокусным расстоянием, а затем и с разным характером оптического рисунка. 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.

Нижний ракурс как бы поднимал события над зрителем, делал их значительней.

Верхний – поднимал зрителя над событиями, создавал чувство удовлетворенности от присутствия "над событиями".

Так, конечно, лишь в схеме. А в действительности постепенно накапливались выразительные средства: изменение ракурса не только от кадра к кадру, но даже на протяжении одного кадра; изменение масштабности изображения в определенном ритмическом чередовании; использование фокусного расстояния объектива для сознательного управления соотношением масштабов переднего и заднего планов кадра.

С в е т. Могучее изобразительное средство эмоционального раскрытия содержания.

Великие живописные произведения Рембрандта – чародея света – питали наши искусство.

Термин "рембрандтовское освещение" приобретал у нас свой смысл, а "рембрандтовский свет" – свой характер.

Потом кинематограф "открыл" импрессионизм.

Оператор Андрей Москвин в фильмах Козинцева и Трауберга "СВД" и "Новый Вавилон" применяет мягко рисующую оптику, растушевывает рисунок. Он бросает на лицо, на обстановку, декорацию блики света, "размывает" фон. Но талантливый кинематографист, сознательно или

интуитивно, воспользовался большими достижениями импрессионистов не из увлечения их внешней формой, а для того, чтобы многие технические приемы импрессионизма нашли в киноискусстве новую, реалистическую выразительность. Не случайно потом у Москвина появились "Одна", блестящая трилогия о Максиме и "Овод".

Приблизительно до двадцать седьмого года негативная пленка была сенсibilизирована лишь к узкому участку спектра. Она искажала цветопередачу. Синее на ней получалось белым, а желтое и красное – черным.

На этой пленке Эдуард Тиссэ снял замечательный фильм Эйзенштейна – "Броненосец "Потемкин". Он понимал, что тональные нюансы получиться не могут и не старался их добиться. У Эйзенштейна и Тиссэ были другие изобразительные задачи и другие приемы: острый ракурс; динамически насыщенная композиция; резкое изменение масштаба изображения, акцентирующее ритм монтажного построения; необычайная выразительность детали. Тональная нюансировка не требовалась. Нужно было черное и белое изображение с небольшой градацией промежуточных переходов. В "Октябре" эти приемы получили дальнейшее развитие, но уже проявлялись часто как самоцель, как приемы ради самих приемов.

Химики расширили предел сенсibilизации. Они дали ортохроматическую пленку, которая позволяла на экране видеть зелень светлой, а небо не столь ярко-белым. Но красное – оставалось черным.

Потом пришла панхроматическая пленка. Она реагировала на все видимые цвета спектра. Изменилась тональность изображения.

Довженко создает свою незабываемую "Землю", в которой оператор Демуцкий на панхроматической пленке добивается высокой поэтичности.

Тиссэ, снимая фильм Эйзенштейна и Александрова о Мексике, при очень лаконичных, но выразительных своей лаконичностью композициях сильно фильтрует красными фильтрами небо, получая на панхроме совершенно особый эффект. Экранная темнота неба восполнила отсутствие цвета и дала ощущение синей насыщенности южного неба и почти добела раскаленного песка.

Изучив приемы Тиссэ, талантливый мексиканский оператор Габриэль Фигероа пошел еще дальше. Он стал применять для своих картин инфракрасную пленку, еще больше, фильмах которого играет очень большую роль. Этим приемом, в частности, Фигероа создал своеобразную стилистику своих фильмов.

Но резкое вторжение в искусство принципиально новой техники на какую-то пору может задержать развитие искусства, а иногда и отбросить его временно назад. С изобразительным качеством в кинематографии наиболее отчетливо это проявилось дважды: с приходом звука и с приходом цвета.

Над головой актера повис микрофон. Кругом все должно было стихнуть. Взоры и мысли всех были

прикованы к этому маленькому, трека напоминала священнодействие идолопоклонников – божком был микрофон.

Съемочную камеру, от которой микрофон потребовал, чтобы она перестала шуметь, поначалу заключили в отдельную кабину, через стекло которой она могла смотреть на происходящее. Ракурс, свободное передвижение камеры по декорации, острые и интересные точки съемки – все было занято. Длинные сценические куски стали сниматься с одной точки и часто одним объективом, почти так, как в самом начале развития кино.

Бесшумной дуговой осветительной аппаратуры не было, а конструкция полуваттной – несовершенна. Все, чего достигли операторы в искусстве освещения, оказалось невозможным применять.

Потребовались дальнейшее совершенствование и развитие кинотехники, чтобы ее недостатки не стали тормозом в развитии искусства.

Появление звука отразилось не только на операторской работе. Немой кинематограф к этому времени обладал уже солидным богатством изобразительных средств. Создавался яркий и выразительный киноязык. Невозможно забыть той силы воздействия на сердца зрителей, создание которой обладал наш немой кинематограф.

Разве монотонно падающие из крана капли воды в фильме "Мать" Всеволода Пудовкина, создавая эту выразительную кинодеталь не сильнее, чем при звуковом

кино, когда мы просто воспроизвели бы звуком падение капель! Да и сама эта деталь в звуковом кино становилась ненужной.

Разве подчеркнуто нижний ракурс городского в том же фильме не способствовал художественно острому разоблачению власть имущих?

А кто не помнит детской коляски, скатывающейся по ступеням одесской лестницы в "Броненосце" "Потемкин"? Кто не помнит напряженного финала, когда мятежный броненосец уходит под направленными на него жерлами орудий царских кораблей? Притихший зал предельно ощущает в это время тишину на экране, ожидая, что вот-вот могут загрохотать орудия. Но ведь это был немой кинематограф! С экрана не неслись звуки до этой сцены, их не будет и после нее, однако вы ясно чувствовали именно з в у к о в у ю п а у з у . . .

Если бы начать вспоминать все выразительные средства, художественные приемы, которые открыл дозвуковой кинематограф, мы обнаружили бы накопленное нами богатство.

С приходом звукового кино мы забыли найденную ранее выразительность, так как новые звуковые средства давали возможность понятно изложить развитие сюжета на экране. Мы как бы забыли, что изобразительные средства кинематографии для нас – режиссеров, сценаристов, операторов – то же самое, что слово для писателя. Если мы недостаточно пользуемся этими средствами

выразительности, то мы просто переносим на пленку сцену за сценой с помощью аппарата, микрофона и диалога.

Потребовалось некоторое время для того, чтобы кинематограф после чисто технического применения звука научился пользоваться им творчески.

Звук не стал губителем киноискусства, как это предсказывал ряд авторитетов, а, наоборот, сделал наше искусство еще более могучим. И даже Чаплин, наиболее яростный когда-то противник звукового кино, создал несколько звуковых фильмов, и среди них такой трогательный, эмоциональный, по-настоящему кинематографический и по-настоящему звуковой фильм, как "Огни рампы".

Звуковой кинематограф дал возможность создать великолепную сцену Чапаева с картошкой, сделал предельно выразительными кадры "психической атаки" в фильме "Чапаев".

Так новая техника звукового кино сначала затормозила развитие киноискусства, а затем, вскоре в процессе усовершенствования и использованная творчески, обусловило его могучее развитие.

Звук был принципиально новым явлением в искусстве кино. Он потребовал иных средств и приемов для раскрытия содержания произведения, по сути сделал революцию в киноискусстве.

Цвет, пришедший в кинематограф вслед за звуком, обогативший наше искусство, увеличивший силу его

эмоционального воздействия, явился все же лишь дополнительным средством выразительности, а не принципиально новым явлением, как это было со звуком.

Появление цветного кино привело вначале к потере выразительности операторского искусства. Все, что было к этому времени накоплено в плане мастерства освещения, виртуозного пользования ракурсом, нахождения операторской детали, было вытеснено цветом.

В черно-белом кино требовалось большое искусство в работе оператора со светом, чтобы богатством градаций тончайшей нюансировкой сделать изображение рельефным, чтобы получить глубину плана и создать общую атмосферу сцены.

В цветном кино даже вяло, плоско, скучно освещенный кадр на экране все-таки смотрелся – "выручал цвет".

Было стремление к одному – получить на экране цвет, по возможности приближенный к естественному. Среди операторов, снимавших первые цветные картины, имела хождение теория о том, что свет в цветной кинематографии нужен лишь для передачи качества цвета и что для этого нужно пользоваться только передней, рассеянным светом, количество которого должно в точности соответствовать законам экспонометрии.

Экспонометрия чуть не задушила искусство. Из простого технического расчета она стала у некоторых операторов основой всех их устремлений в работе.

Вырабатывались какие-то туманные формулы, намечались унылые законы с указанием на то, как должен и как не должен снимать оператор цветные фильмы.

Но цвет вливался могучим потоком в нашу кинематографию. Один за другим опытные и способные операторы брались за съемку цветных фильмов. Они еще недостаточно освоили технику цветной съемки, но хорошо знали природу киноизобразительного искусства и понимали художественную силу света.

Так появились и "Мичурин", снятый оператором-постановщиком Косматовым, и "Композитор Глинка", снятый Тиссэ, и "Заговор обреченных" – первый цветной фильм Марка Магидсона.

В работе над цветными фильмами неоценимую помощь оказала живопись. К ее сокровищам, к ее богатейшему опыту, к великим достижениям ее гениев операторы будут обращаться всегда. Но киноискусство – это не живопись. Необходимо отыскивать свою выразительность. Если отдельно взятое живописное полотно является законченным произведением, то кадр, который роднит с живописью присущие и ему линейность, пластичность, свет и цвет, не является законченным произведением, а составляет приблизительно лишь одну шестисотую часть целого произведения. В живописной картине все элементы застыли на своих местах в статической композиции, а кинематографический кадр складывается из перемещения в пространстве его изобразительных элементов, и,

следовательно, его композиции непрерывно меняются. Разные произведения одного художника нуждаются в объединении их одним колоритом, а отдельные произведения – элементы (кадры) в своем сочетании на протяжении сцены и суммы сцен, составляющих фильм, нуждаются в едином колористическом решении. Изобразительность кадра часто находится в полной художественной взаимосвязи со звуком, сопутствующим данному кадру. Наконец, если живопись может не учитывать времени восприятия зрителя изображения – оно может быть произвольно долгим, - то отдельный кинокадр дается зрителю для восприятия лишь несколько секунд и часто ограничен тремя-пятью секундами. Таким образом, оператор обязан учитывать и фактор времени, отведенный зрителю на данный кадр.

Один из старейших мастеров русской кинооператорской школы Борис Израилевич Волчек начал свою творческую жизнь в сложное время-на стыке двух эпох в кинематографе: на смену немому шло звуковое кино. Более двадцати лет он проработал с М.И.Роммом, был его другом и единомышленником, и это содружество по художественному результату стало, пожалуй, одним из самых плодотворных в кинематографе. До последних дней своей жизни, оборвавшейся в мае 1974 года, он продолжал снимать художественные фильмы-с 1964 года как режиссер и как оператор одновременно.

В его творчестве проявилось гармоническое сочетание операторского видения и режиссерского замысла. Снятые им фильмы отличаются стилистическим единством и цельностью изобразительно-монтажного решения.

Он много привнес и в чисто профессиональную область операторского искусств: разработал методику освещения портрета, добился на экране пластического эффекта, трехмерности, стереоскопичности кадра. Он первым в кино широко применил глубинную мизансцену и на протяжении многих лет совершенствовал этот прием съемки, значительно расширивший диапазон актерского и режиссерского творчества.

Фильмы, снятые им, не спутаешь ни с какими другими, они несут на себе печать индивидуальности оператора. Волчек – педагог, воспитатель операторских кадров – это, пожалуй, явление в киноискусстве столь же яркое и выдающееся, как и Волчек – оператор – художник.

Свою жизнь в искусстве Волчек начал «Пышкой» – экранизацией рассказа Мопассана. Уже в этой первой работе сложилось его операторское мировоззрение и наметился тот комплекс художественных приемов, которые стали отличительными чертами его творчества.

Появившись уже в звуковой период, «Пышка» сочетала в себе элементы стилистики, немного и звукового кино. В фильме преобладали крупные планы, активно использовались выразительные детали, однако, в отличие от немых фильмов конца 20-х годов, в нем не было ни острых

ракурсов, ни эффективного условного освещения, ни нервного монтажа.

Сегодня этот фильм сорокательной давности воспринимается почти как современный телевизионный фильм.

Волчек вспоминал, что решение строить всю историю Пышки на крупных планах пришло не сразу. Первая партия материала была снята в духе первых звуковых фильмов, преимущественно на средних и общих планах. У Ромма и Волчека не было возможности посмотреть отснятый материал – к отечественной негативной пленке «Союз», на которой снималась картина, еще не был выпущен позитив для рабочей копии. Однако начальные съемочные оставили и у режиссера и у оператора ощущение неудовлетворенности. Они ежедневно приходили в лабораторию и смотрели негатив, который в то время проявлялся еще на рамах, пытаясь понять, в чем была их ошибка.

Режиссер и оператор решили снимать картину иначе-с преобладанием крупных планов, что позволило бы приблизить героев к зрителю, «укрупнить» не только их лица, но и их внутреннюю жизнь, выраженную в мимике, жесте, взгляде, - а уже отснятый материал понемногу переснимать параллельно с новым. К моменту появления позитива все было переснято, и они убедились, что новое направление работы абсолютно верно.

Крупный план у Волчека – это неотъемлемая часть ткани фильма – драматургической, сюжетной, изобразительной. Он не изолирован от фона, не вырван из среды, он строится композиционно, как правило, по диагонали с вынесением сюжетно важных элементов на передний план. В 30-е годы еще не было широкоугольной оптики, а объективы с нормальным фокусным расстоянием не давали большой глубины резкости. Поэтому оптический рисунок кадров «Пышки» строился по принципу резкого первого плана и чуть размытого мягкого фона.

Передний план выделен не только композиционно и оптически, он по своей тональности «отбит» от фона. Волчек очень любил насыщать передний план всем богатством света и тени, создавать глубокий и объемный световой рисунок, а фон уводил не только в оптическую, но и в тональную нерезкость.

В отдельных кадрах «Пышки» действие часто заключалось в диагональную композицию и разворачивалось не только на первом, но и на втором плане, в глубине кадра. В следующем фильме – «Тринадцать» - такое построение было использовано уже в большинстве кадров, позволяя установить точное смысловое отношение между героями и средой.

Если мы сегодня проанализируем фильмы Волчека в их хронологической последовательности с точки зрения композиционного построения кадра о соотношения

переднего плана и фона, мы придем к интересным и несколько неожиданным выводам. Мы увидим, что стремление Волчека к созданию на экране эффекта трехмерности пространства и пластичности изображения в каждом следующем фильме заставляло оператора все более и более углублять композиции, строить их по диагонали в глубину, с вынесением основного действия на передний план.

Волчек, несомненно, принадлежит к тому направлению в операторском искусстве, которое можно условно назвать «актерским». Все средства его палитры подчинены актеру, выявлению актерской выразительности. Это основа его кинематографического видения. Глубинная мизансцена у Ромма и Волчека существует и придумана для актера, для его раскрепощения.

Камера у Волчека движется нечасто и почти незаметно: легкое панорамирующее движение применяется в основном для завуалирования преднамеренности переходов с одной крупности на другую. Наезды и отъезды аппарата столь плавны и спокойны, что как правило воспринимаются как часть внутрикадрового движения.

М.И.Ромм в своих заметках отмечал как одно из достоинств операторской работы Волчека стремление к стереоскопическому построению кадра.

Возможно, стремление к объемному кадру было одной из тех общих точек, которая объединяла бывшего

скульптора Михаила Ромма и кинооператора – художника Бориса Волчека .

Изобретательная пластика фильмов Ромма – Волчека возникала из органического соединения многих художественных приемов: плавного монтажа, мягкости движения внутри кадра и движения самого аппарата, скупой световой обработки лиц актеров и фона, передающей форму, рельеф, фактуру в полной гамме черно-белых тонов.

Волчек начал поиски объемного пластического света уже на съемках «Пышки» - он отрабатывал «портретный» свет.

Крупные планы в этой картине отличаются легкостью и изяществом светового рисунка, широтой тональной гаммы мягкостью световой обработки лиц. В картине «Секретной миссии» Ромм и Волчек еще шире и свободнее применяют прием глубинной мизансцены, которая становится все более раскованной и подвижной. Несмотря на то, что в годы уже появилось широкоугольная оптика, имеющая большую глубину резкости, Волчек намеренно расфокусирует фон, уводя его в оптическую и тональную размытость.

Как и прежде, Волчек особое внимание уделяет световой обработке портретов, в первую очередь стремясь к психологизму. При использовании глубинной мизансцены крупный план становится частью длинного непрерывного монтажного куска, целостного плана-эпизода. Поэтому световая трактовка портрета у Волчека в точности

соответствовала рисунку освещения всей сцены, в то же время сохраняя индивидуальное решение в зависимости от характеров действующих лиц и сюжетных обстоятельств.

В этих двух картинах, а также в следующей – цветной – «Убийство на Данте» - оператор придает большое значение съемкам природы. Натурные кадры живописны и психологичны в основном благодаря тональности и характеру освещения.

Операторская работа Волчека в этот период как бы аккумулирована весь богатейший профессиональный опыт, мастерство, приобретенные им за двадцать с лишним лет работы в кино.

50-60 – е годы в операторском искусстве стали периодом нового подъема, дальнейшего развития художественных средств. Новые технические достижения сделали возможными такие изобразительные эффекты, которые еще недавно оказались невыполнимыми.

«Часто современность почерка связывают с «изобретением» новых технических приемов, - писал Волчек в 1971 году. – Так, расхожим приемом одно время стала «свободная камера».

Широко распространилась идея стилизации «под хронику»... «Но мы очень бы сузили понятие современного почерка в искусстве, если бы свели всю проблему к техническим приемам к новинкам. Техника, виртуозность съемки- дло наживное». Если бы мне пришлось снимать

«Пышку» сегодня, то средства выражения, наверное, были бы иными. Но принципы – теми же».

Правомерность перехода аппарата в ----- заняло кинематографа в творчестве Б.Волчека.

«Обвиняются в убийстве» - фильм, которым Волчек – оператор, режиссер и человек доказал, что он не отошел от своих жизненных принципов, что его позиция в искусстве всегда глубоко гражданственна. Так же как все фильмы, снятые им с Роммом, этот фильм остропублицистичен, поднимает одну из самых больных проблем сегодняшнего дня-равнодушие и душевное безразличие, которые становятся почвой для развития преступности среди молодежи. Огромное количество писем, откликов, пришедших в газеты и на студию после выхода фильма на экраны, и, наконец, присуждение Государственной премии за 1971 год – свидетельство того, что фильм стал явлением в общественной жизни страны.

Как и раньше, он самое большое внимание уделяет выразительности крупного плана актера. Как и раньше, все художественные средства направлены для максимального яркого и лаконичного раскрытия содержания фильма. «Самая высокая выразительность достигается простыми средствами», не уставал повторять Волчек своим студентам. Документальный изобразительный стиль в «Обвиняются в убийстве» оперделен драматургией фильма. Действительно, зал кинотеатра как бы превращается во время демонстрации фильма в зал суда.

В одной из последних своих статей Борис Израйлович писал: «Каждое поколение вносит свой вклад в эволюцию кинематографа». Его личный вклад в развитие киноязыка был очень велик. Найденное, открытое, освоенное им вошло в плоть и кровь операторского искусства, стало органически присущим ему. Оно живет в творчестве его учеников – но только тех, которые слушали его лекции, но и тех, кто просто видел снятые им фильмы.

Мастерство оператора рождается там, где есть поиски нового. Подлинное искусство развивается тогда, когда в его основе лежат идеи, волнующие народ, а художник находит органические для выражения этих идей, простые, яркие, свои, а не заимствованные, не подражательные формы.

Много нового и интересного имеется в операторской работе Сергея Урусевского в фильме "Урок жизни".

Урусевский всегда искал непроторенные дороги в операторском искусстве. Уже в ранних своих работах он стал нащупывать какой-то свой путь. Его тянуло к пластичности, к мягкости рисунка и светотени. Его не увлекали в то время острый ракурс, подчеркнутый свет. Он не очень стремился к динамичности кадра. Поэтичность, лиризм, спокойное выделение в кадре главного и затушевывание, как бы растворение в воздушной дымке, в туманной атмосфере второстепенного, было своеобразием художественного почерка Урусевского.

В начале это привело к очень хорошим результатам в фильме "Сельская учительница". Но потом, утрируя свои же

собственные приемы, обнажая их до крайности, он потерпел фиаско в фильме "Алитет уходит в горы".

Дальнейший путь Урусевского был путем поисков, подчас неуверенных. Вероятно, Урусевский понял, что в его творчестве не все благополучно. Он, то пытался найти нечто новое, то снова возвращался к тому, что уже делал раньше, и снова терпел частичные неудачи. Так было и в "Возвращении Василия Бортникова" и в "Кавалере Золотой Звезды".

Безошибочно можно сказать, что и Всеволод Пудовкин и Юлий Ройзман – выдающиеся мастера-реалисты кино – оказали большое влияние на творческий путь Урусевского.

И хотя "Урок жизни" давался Урусевскому нелегко, хотя и здесь подчас его постигали и срывы, и неудачи, и, вероятно, тяжелые разочарования, конечный результат работы над этим фильмом очень интересный и, значительный.

Определяющую роль в изобразительном качестве "Урока жизни" имеют натуральные съемки. И как раз здесь у Урусевского много нового и интересного. Ему в полной мере удалось добиться того, что индустриальный пейзаж мостостроительства стал средой, в которой развиваются события, а не просто фоном действия. Атмосфера большой стройки, техника, люди находятся в таком изобразительном соединении, в такой взаимосвязи, что вы воспринимаете это как подлинную жизнь.

Паровозы. Краны. Самосвалы. Сверкание электросварки. Пулеметный треск пневматических молотов. Автомобильные сирены. Паровозные гудки. И две девушки, напуганные и растерянные, шарахающиеся от мчащихся поездов, от грузовиков, обдаваемые тучами пыли, оглушенные грохотом, шумом, скрежетом, треском. Для них это чудовищный хаос, как кажутся хаосом шумные улицы столицы жителю провинции. Но для тех, кто является частью всего этого и кто сам этим управляет: для рабочих, для инженеров, шоферов – это нормальный процесс труда, в котором они легко ориентируются.

Но здесь не только труд. Здесь может родиться любовь и возникнуть ревность; здесь есть и радость и печали человеческого существования ...

Сцена любовного объяснения решена в атмосфере сиренево синих сумерек, окутывающих стройку. Звездный фейерверк электросварки – это и реальный процесс строительства и в то же время как бы сверкание большого чувства, зародившегося в сердцах двух молодых людей.

В синюю печальную темноту уходит одинокий Костя, унося свою неразделенную любовь. Эта сцена идет после объяснения в любви Сергея, и для нее оператором найден и другой, хотя и близкий колорит, и иная композиция и освещение. Настроение, созданное всеми средствами операторского мастерства, очень верно угадано.

Утро. Деловое утро большой стройки. Декорации художника Шенгелия – это не интерьер, оторванный от

внешней среды. Интерьер и экстерьер нашли столь удачное соединение, что создается абсолютная иллюзия реальности происходящего. Прорабы. Мастера. Техника. Распределение работ. Заседание. А за всем этим Наташа, уезжающая так неожиданно. Покидающая ...

По ритму, по кадрам, по темпу, по переходам от кадра к кадру, по резкому чередованию света и тени стремительно и бурно передано движение Сергея туда, к пристани, к Наташе ... Это верно найдено. Это хорошо раскрывает внутреннее состояние Сергея. Мужественность присутствует в изобразительном решении этой сцены. Мужественность и кинематографичность.

Урусевский в своем творчестве сделал новый поворот, и этот поворот принципиально интересен.

Операторская работа в фильме "Первый эшелон" хотя и отличается от "Урока жизни", но изобразительное решение обоих этих фильмов лежит где-то в одном плане. И, вероятно, не случайно М.К.Калатозов, когда из-за болезни Юрий Екельчик уже не мог больше снимать фильм, пригласил Урусевского продолжить работу Екельчика.

Большой мастер, один из лучших кинематографистов оператор, снявший "Щорса", снявший "Богдана Хмельницкого", - Юрий Екельчик в фильме "Первый эшелон" встретился с предельно скудным материалом для съемки, с материалом большой сопротивляемости.

Огромные, пыльные, плоские степи. Степи – пустыни. Купол неба – не синий, а блекло-серый. Люди одеты в ватники, спецовки, майки, сапоги ...

Все это может навеять страх на оператора. Как к этому подступиться? Где отправная точка? В какой стилистике решать изображение?

И вот Екельчик, а затем Урусевский с помощью художников Богданова и Мясникова прекрасно раскрывают в пластических образах и эти далекие, необозримые целинные пространства, и людей во всем их многообразии, бараки и палатки, в которых они живут, и трогательные своей примитивной простотой театральные подмости, вписанные в степной простор. Какая гамма настроений передана колоритом и светом!

Здесь и зимняя стужа, и грязь весеннего бездорожья, и черный отвал первой борозды, уходящей в необразимую даль, и золотые просторы пшеницы, и красно-черный, страшный, зловещий степной пожар. И везде человек, чей портрет сделан не в традициях станковой живописи, а по-своему, как кинематографический крупный план лица, являющейся неразрывной и неотрывной частью сцены. Как все это художественно выразительно!

Пейзаж фильма скуп и лаконичен, но в нем есть притягательная прелесть. Он передан так, что вы ощущаете преодолимость стужи, сковывающей все члены тела, вам не кажется ужасной грязь, в которой нога утопает по колено,

вы можете перенести нестерпимый зной, когда пересыхают губы и кровь стучит в виски.

Вы видите, как все это трудно, особенно для молодых людей попавших сюда прямо из города. Трудность вы ощущаете, но все это пронизано чувством оптимизма и простоте, не напыщенной романтикой.

Даже не сразу поймешь, чем достигает этого оператор. Здесь и правильно выбранное освещение, такое освещение, которое в один определенный момент дня делает плоскую степь наиболее рельефной; и цвет – не яркий, но и не вялый, в меру насыщенный и естественный; и искусное пользование фильтрами; поляризационными, нейтральными, нейтрально- и цветоотенными. Оптика здесь тоже верно выбранный и точно работающий инструмент.

Но не в этом здесь сила. Это лишь средства, которое помогли выявить операторскую мысль. Сила – в мысли.

А изобразительная мысль рождалась из той истины, что труд, даже очень тяжелый, но свободный и нужный для людей. Отсюда появлялся оптимизм изображения. Не искусственный вульгарный оптимизм, как в дурных кинопроизведениях, а тот пропитывающий всю ткань художественного произведения оптимизм, который есть результат искренности чувств и глубины замысла художника и который неуловимыми путями всегда передается зрителю.

У оператора, как и у всякого другого художника, творческий процесс идет сложными путями. Как у

живописца рука часто сама тянется к нужной краске, как у писателя или поэта нужное слово порой откуда-то приходит само, так и у оператора не всегда и не все бывает точно рассчитано. Иногда какое-то особое чувство подскажет и цветное пятно, и свет, и тень и заставит опустить аппарат чуть-чуть ниже или поднять его выше. Этот творческий процесс, связанный с художественной интуицией, лишь тогда оказывается плодотворным, когда у оператора существует замысел и есть взволнованность идеей произведения.

Работа Екельчика и Урусевского в "Первом эшелоне" отличается и композиционным решением.

Интересное явление – фильм воспринимается почти как широкоэкранный, хотя он снят для нормального, стандартного экрана. Объясняется это, по-видимому, тем, что кадровые композиции не замкнуты, в них нет традиционного первого плана, в них нет строгости и полной законченности живописной картины. Если начать рассматривать изолированно отдельный кадр, то можно подумать о незавершенности композиции, а порой и о ее небрежности. Зато какое единство композиции целого эпизода, сцены! Когда операторам не хватает пространства кадра, то они так свободно панорамируют, так легко передвигают камеру, что замкнутая экранная рама с ее соотношением 3:4 как бы раздвигается, разрушается. Очевидно, целостность изобразительного решения "Первого эшелона" достигнута благодаря направляющей мысли

режиссера М.К.Калатозова. Единый режиссерский замысел, координирующий все элементы фильма, был хорошо доведен до операторов, внутренне воспринят или и претворен в изобразительную форму, ярко и интересно раскрывающую драматургическую идею.

Леонид Косматов и Евгений Андриканис в своих последних работах "Вольница" и "Отелло" уделили большое внимание работе над портретом.

В "Вольнице" образ главной героини фильма – Насти, которую играет артистка Нифонтова, показан в развитии. От забитой, запуганной крестьянки, рабы мужа и свекра, вырванной из родной деревни и очутившейся в условиях дикого произвола на рыбных промыслах, потерявшей и растерявшей на "краю земли", до женщины, осмелившейся присоединить свой голос протеста к тем, кто смело борется с несправедливостью, таков диапазон психологического развития образа.

Какая интересная задача открылась здесь для оператора! Сколько возможностей для целой серии психологических портретов!

Косматов это хорошо понял. Он понял, что удача центрального образа – удача фильма.

Образ получился. Преуменьшить значение оператора в создании этого образа нельзя. Косматов помог героине передать всю гамму чувств, всю глубину души, чистоту помыслов и трепет сердца. Его краски, его свет, его пластика мастерски использованы для этого.

Жаль конечно, что в этом фильме наряду с прекрасно снятыми сценами есть и такие, которые могли быть сняты куда интереснее, глубже, выразительнее. Недодуманы и недоработаны многие кадры в Астрахани. Там как будто все есть: и базар, и пристань, и торговые вывески с буквами "ять" и "твердым знаком", и извозчики ... Не хватает только одного - операторского отношения к этому, или, во всяком случае, яркости художественного выражения.

Чувство некоторого разочарования вызывает и изобразительное решение сцены "Детство". В ней нет изобразительного ключа, нет операторского приема и, хочется сказать, - "изюминки".

Уделив много внимания портрету – и абсолютно правильно, - Л.В.Косматов "не дотянул" ряд сцен. Интересной операторской работе несколько мешает отдельные качественные спады.

В ряду наиболее интересных по изобразительному решению фильмов 1955 года находится и фильм "Отелло", снятый оператором Е.Андриканисом.

Из года в год растет мастерство операторов. Работа над цветными фильмами становится все более зрелой. Все более продуман колорит. Видна индивидуальность мастеров.

Работа Андриканиса в "Отелло" совсем непохожа на работу Урусевского в "Уроке жизни" или на работу Екельчика и Урусевского в "Первом эшелоне".

Урусевский очень кинематографичен. Его композиции выразительны и не стремятся к законченности композиции

живописи, его колорит спокоен, краски не яркие, портрет – это только масштабный и ритмический акцент и все жизненно, правдиво.

У Андриканиса – большое стремление к живописи. Он многое берет у живописцев. Иногда даже подражает им.

Началось это в "Пржевальском" и последовательно продолжалось в "Скандербеге" и теперь в "Отелло".

У Андриканиса законченные композиции, часто монументальные. Цветовые пятна искусно распределены в кадре. Он очень любит в кадре черное и белое и, введя затем даже небольшое по масштабу цветное пятно, создает иллюзию богатства красок, избегая в то же время пестроты и крикливости.

Цветовые сочетания Андриканиса обнаруживают хороший художественный вкус.

В "Отелло" много блестящих портретов, особенно самого Отелло. Портреты Андриканис создает так, чтобы фон не читался слишком отчетливо но и чтобы не потерялось ощущение, что это лишь часть эпизода, что это только фрагмент, который не должен оторваться от художественной ткани всей сцены.

И все-таки Андриканис подходит слишком близко к грани прямого подражания живописным композициям. От этого некоторые его кадры кажутся неподвижными. Однако в этом живописном плане Андриканис работает с филигранным мастерством.

Немалую помощь оказывает ему в этом С.И.Юткевич – большой и тонкий знаток живописи. Творческий альянс Андриканиса с Сергеем Юткевичем дал хорошие результаты.

Нужно, чтобы выкристаллизовались кинематографическая художественная форма, где живописная статика не становилась бы самоцелью.

Мною охвачен всего лишь небольшой участок пути развития операторского искусства.

Путь поисков новой художественной формы – а постоянные поиски нового и есть жизнь искусства – не легкий путь. Легкий путь – путь подражания.

Увеличенный кинокадр, даже оправленный в золотую раму, не годится для того, чтобы его как живописное произведение повесить на стене. Не в этом его назначение.

Кинематография – это искусство предельной р е а л и с т и ч е с к о й выразительности.

Только киноискусство способна достигнуть того, что его произведение будет восприниматься как сама жизнь. Когда стало тесно в рамках 3:4, то, не зная еще другой техники, двигали камеру. Двигали ее вперед, назад, влево, вправо, вверх, вниз ... Изобразительная яркость, живость восприятия сцены, иллюзия подлинной действительности увеличились.

Современная камера панорамного кино показывает действие, охватывая его под колоссальным углом 146°! А

своей старой техникой стандартного экрана показываются события, развивающиеся в орбите угла зрения 30-35°.

Принципиально новые технические средства дадут возможность по-иному решать многие творческие задачи. Изменится композиция, подвернется некоторому изменению освещение. Движение камеры даст огромный дополнительный эффект. Резкое увеличение стереоскопичности повлияет на характер построения мизансцены.

У операторского искусства просторны горизонты. Новаторство нужно не только в технике – его роль в искусстве не меньшая.

На трудном пути поисков нового, на пути к более яркой изобразительной форме кинопроизведений операторской опыт упоминавшихся фильмов не прошел даром. Открыв новые горизонты он движется в неизведанное.

# ГЛАВА VIII

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ПРАКТИКОВ И ОСНОВЫ КИНОВЕДЕНИЯ

### (РОЖДЕНИЕ ОПЕРАТОРСКОГО ОБРАЗА)



Жорж Садуль известный французский критик писал: "Чтобы узнать об изобретении и возникновении кино, я углубился в исследования, которые навели меня на мысль написать всеобщую историю кино.

Первый том посвящен проблеме изобретения аппаратов и истории рождения нового жанра зрелищ.

Второй том делится на две части.

Первая часть, которая заканчивается "Путешествием на луну" (1902 г.), включает в себе характеристику "Эпохи Мельеса". Кино находилось тогда в стадии кустарного ремесла; в Англии и во Франции создаются элементы техники кинематографии; кино становится средством выражения, искусством.

Вторая часть ведет от "Путешествия на луну" к "Убийству герцога Гиза" (1908 г.). Это – "эпоха Патэ". Бурное развитие производства и коммерческой эксплуатации кино приводит к созданию кинофабрик со сложной аппаратурой и сложной коммерческой структурой. Французское кино господствует в мире.

Третий том начинается с характеристики первых шагов французского художественного фильма и заканчивается описанием периода расцвета американского кино, начало которого восходит к "рождению нации" Гриффита. Кино стало интернациональным.

История киноискусства вид литературного и кинематографического творчества, располагающий

выразительными возможностями художественной прозы и театральной драматургии.

Действенное столкновение характеров героев, как основа драматургического конфликта, роднит кинодраматургию с театральной драматургией. Сценарий – произведение кинематографической литературы, в котором писателем-кинодраматургом в литературной форме воплощается идейно-художественный замысел будущего фильма. Кинодраматургия определяет своеобразие воплощения конфликта в сценарии, специфику композиции, строение сюжета, способов характеристики персонажей. В фильмах режиссеров-экспериментаторов 20х годов кинодраматургическая основа часто была лишь чертежом будущего фильма (Лев Кулешев) или эмоциональным возбудителем творческой фантазии режиссера (С.Эйзенштейн).

Теория киносценария – специальная область киноведения, исследующая эстетические принципы, методику и практику работы над сценарием.

Область искусствоведения, исследующая кино, как искусство, средство просвещения и информации. Киноведение изучает природу кино и отдельных его видов (теория кино), развитие кино (история кино). Оно разрабатывает вопросы драматургии фильма, режиссуры (теория кинорежиссуры), актерского мастерства (творчество), изобразительной трактовки кинематографического замысла, музыки и звука в кино. В

киноведение входят также те отрасли конкретной социологии и психологии, которые посвящены изучению закономерностей восприятия фильмов и их воздействия на киноаудиторию.

Киноведение написано зарубежными мастерами кино, входившими в "Авангард" (Р.Клером, Ж.Энштейном), прогрессивными историками и теоретиками кино (Л.Муссинак, Ж.Садуль, М.Мартен, А.Базен, П.Лейроон и др.). В Италии киноведение возникло в процессе борьбы неореализма против коммерческого развлекательного кино. Крупные деятели итальянского кино – У.Барбаро, Л.Коярни, Г.Аристарко, Ч.Дзоваттини, К.Лузани – тесно связаны с этим творческим направлением. В развитии киноведения Англии большой вклад внесли П.Рота, Р.Мэнвелл. В Японии проблемами киноведения занимаются преимущественно деятели прогрессивного движения "Независимых" (А.Ивасаки и др.). Среди немецких киноведов – Р.Арнхейм, З.Кракоуэр, Г.Херлингауз, Г.Баумерг и др. В России киноискусство привлекло внимание виднейших деятелей художественной культуры – Л.Толстого, К.Станиславского, В.Маяковского, В.Мейерхольда, Л.Андреева, А.Бенуа, А.Серафимовича и многих других. В то же время педагоги Госкино школы В.Гардин и особенно Л.Кулешов занялись исследованием специфических особенностей кинотворчества, главным образом в монтаже и актерском исполнении. Режиссеры молодого кино впервые занявшиеся

теоретическим осмыслением возможностей искусства кино, искали пути решения задач.

В 1-й половине 20-х годов подавляющее большинство работ в области киноведения было посвящено исследованию тех средств кино, которые были необходимы для кинодокументации и образно-публицистического истолкования действительности. Эти работы, как правило, исследовали язык кино и специфические особенности кинематографической формы.

Исследования Дзига Вертова, Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Виктора Шкловского и другие не только осмыслили творческий опыт, но и давали направление новым поискам.

Большинство молодых мастеров кино 20-х годов отрицало формы зарубежного развлекательного кинематографа, приспособивавшего к своим возможностям средства литературы и театра. Они занимались поисками собственных специфических средств кино, которые видели по преимуществу в монтаже и изобразительном построении кадров. Некоторые из них под влиянием ЛЭФа вообще отрицали всякий художественный вымысел и ограничивали задачи кино документальностью и публицистическим осмыслением действительности. Другие отрицали существующие виды игрового кино. Это объясняется не только слабостью тогдашней художественной кинематографии, не способной воплотить в своих произведениях новую действительность, но и тем, что

многие из экспериментаторов сами еще не были готовы к воплощению жизни в художественных образах.

Самым страстным противником игрового кино был выдающийся режиссер-документалист и кинотеоретик Дзига Вертов.

Следуя за группой ЛЭФ, противопоставляющей "литературу факта" (очерк и репортаж) "литературе вымысла" (роману и рассказу), Вертов утверждал, что задача кино заключается в исследовании жизни с помощью особых средств ее наблюдения, доступных только киноаппарату. Утверждая, что киноаппарат – "киноглаз" – много совершеннее человеческого глаза, Вертов разрабатывал особые возможности кинонаблюдения (съемка "жизни врасплох", использование интересных ракурсов, замедленной и ускоренной съемки и т.п.). Но Вертов не сводил задачу кино только к фиксации жизни. Вторым не менее важным этапом кинотворчества он считал организацию материалов кинонаблюдений, которая должна была привести зрителей к определенным идейным выводам. Основным средством этой организации для Вертова был монтаж. Он один из первых занялся исследованием монтажа и определил многие его возможности: отбор существенных моментов кинонаблюдений, соединение этих наблюдений по ассоциативным связям, ритмичная организация материала, усиливающая его эмоциональное воздействие, истолкование политического смысла запечатленных на

пленке событий путем объединения кадра – изображения с надписью.

В отличии от Вертова Л.Кулешов, вклад которого в развитие киноведения чрезвычайно значителен, не отрицал художественное кино, но полагал, что оно должно освободиться от влияния театра и литературы, и что поведение человека должно изображаться в кино документальной достоверностью. Определяя кино как искусство внешнего действия, он считал, что это внешнее действие воссоздается в основном изобразительными средствами и монтажом. Кадр должен запечатлеть элементарное физическое действие. По мнению Кулешова, кадр сам по себе не несет содержания, оно, т.е. содержание, рождается в сложении нескольких кадров. Эпизод складывается из серии кадров в монтажную фразу, а фабула фильма из сложения монтажных фраз.

Понимание кадра как первичного, почти нейтрального элемента, обретающего смысл только в монтаже, обусловило взгляды Кулешова на работу актера в кино, на изобразительное построение кадра. По мнению Кулешова в киноискусстве нужен не перевоплощающий, а представляющий актер, натурщик, способный выполнить любое поставленное перед ним задание. Поскольку фильм строится на монтаже коротких кадров, главное, единственное достоинство изобразительного решения кадра он видел в возможности его мгновенного прочтения зрителем. Недостатки концепции Кулешова определяются

влиянием на него конструктивизма. Однако, несмотря на эти недостатки, теоретические работы Кулешова сыграли важную роль в развитии киноискусства.

Лев Кулешов был художником фильмов, поставленных режиссером Бауэром. Первые годы снимал хроникальные сюжеты, руководил документальными съемками Москвы.

Первый художественный фильм "Проект инженера Прайта" с острым приключенческим сюжетом. В 1924 году "Приключения мистера Веста"..., в 1925 году "Луч смерти".

Исторической заслугой Л.Кулешова является исследование им природы монтажа, особенностей актерского исполнения в кино, композиции кинокадра. Несмотря на явную переоценку значения монтажа, работы Кулешова по теории киноискусства, подытоженные в его книге "Искусство кино" 1929 г., сыграли выдающуюся роль в развитии киноведения и организации творческого процесса создания фильма.

Кулешов Лев Владимирович – режиссер, теоретик кино и педагог, один из зачинателей кинематографии, сыгравшей большую роль в развитии и формировании современного языка кино. Итоговый теоретический труд Кулешова – книга "Основы кинорежиссуры". (В 1941 году переведена на чешский, японский, испанский, итальянский языки) – фундаментальные исследования по теории и практике.

В современном документальном кино крепнут и развиваются тенденции, признающее недостаточность внешнего, иллюстративного отображения действительности.

Художники документального кино разных стран сегодня стремятся ныне к изображению на экране сложных, углубленных конфликтов общества и отдельной человеческой личности, ко все более достоверному показу окружающего нас мира. В общей форме их можно определить как вновь пробудившееся настойчивое желание художников говорить правду.

Все эти явления характерные для современной кинематографии, возникают не на пустом месте. Выражая дух новой эпохи, они тем не менее вполне определенно имеют под собой твердую историческую почву, следуют ранее сформировавшимся традициям. История документального кино знает художников, чья деятельность была неустанным творческим трудом и выдающимся жизненным подвигом в искусстве. Но вряд ли среди них можно назвать человека такой же яркой, целеустремленной, чистой и вместе с тем противоречивой, трудной творческой и жизненной судьбы, как Дзига Вертов.

Художник исключительного дарования, темперамента, эмоциональности, Д.Вертов всю жизнь неприменно боролся за правду в искусстве, за киноправду. Он видел ее для себя не в красочных декорациях павильонов, не в поисках искусного сплетения интриги драмы, не в школах актерского мастерства. Строгое служение кинодокументу – осмысленному, отобранному из многих других, опозитизированному чувством, кинодокументу, отражающему жизнь настоящую, жизнь "без маски", без

игры, показывающему ее такой, какой она представляла перед "глазом" возведенного художником в ранг волшебника киноаппарата – таковы убеждения, которым Вертов оставался верен до конца своих дней.

В утверждении могущественной силы кинодокументализма создавалась благодатная почва для выражения его таланта, для расцвета его творческой личности. Увлекающийся, экспансивный, резкий, исполненный кипящей жизненной энергии, Дзига Вертов был сыном своего времени. Ни его фильмы, ни в еще большей мере его теоретические воззрения невозможно понять без учета того исторического процесса, в котором крепчайшими нитями связана вся его работа в кино. Взгляды Вертова на специфику и задачи киноискусства сформировались в годы величайшего в истории переворота, период слома старого и мучительного рождения нового общества.

Дзига Вертов не был свободен от ошибок. Но это не было только его личные заблуждения. Это были ошибки и заблуждения многих художников того времени, это были трудности роста новой культуры.

Биография Дзиги Вертова значительна именно тем, что она отразила в себе дух своего времени и вышла далеко за рамки личной, единичной человеческой судьбы.

Но какую бы идею – подлинную новаторскую, прогрессивную и исторически ограниченную, ошибочную – ни защищал Вертов, защита эта всегда шла от его глубокого

внутреннего чувства, от убежденности в правоте, переполнявшей, целиком захватывавшей его.

Вертов рассматривал кинематограф, как активное средство воспитания, как большой человеческий документ жизни. И так, как он был не сухим, а горячим, темпераментным художником, просто отобразить жизнь ему казалось мало: он должен был еще обязательно выразить свое отношение к ней. Средствами документального кино он сумел поставить столь значительные, столь сложные проблемы, что его фильмы опередили свою эпоху.

"Острота восприятия материала к фактам, острота зрения и остроумия в сочетании увиденного, внедрение в действительность и в жизнь, и еще многое, многое внес документальный фильм в стиль кинематографии". Эти слова С.Эйзенштейна характеризуют целый исторический период развития кино.

Дзига Вертов был художником-новатором. Но он был также художником бунтарем, яростным полемистом, чьи мысли нередко облекались в нарочито заостренные, гротескные фразы и образы, чьи статьи были направлены на разжигание страстей.

Как всякий подлинный большой художник, Вертов шел в творчестве целиной. Он прорывался к ней напористо и целеустремленно.

Дзига Вертов был не только новатором-кинорежиссером. Он был еще и теоретиком киноискусства — мыслителем, философом, исследователем важных

специфических свойств кино, создателем теоретических основ, поэтики документального кино. Им написаны десятки серьезных работ, обобщающих его творческий опыт, выработана целостная концепция документализма. Теоретическое наследие Дзига Вертова – вклад в эстетику киноискусства. Оно необходимо для понимания исторического процесса развития кинематографа, но одновременно сохраняет всю актуальность и научное значение до наших дней. "Я киноглаз", я создаю человека более совершенного, чем созданный Адам, я создаю людей по разным предварительным чертежам и схемам. "Я киноглаз". С "киноглазом" Вертов связывал и второе важное звено своей теории документализма – программу съемки "жизни врасплох".

Дзига Вертов и возглавляемая им группа единомышленников – "кинооков", много и успешно экспериментировали в поисках методов документального кино.

Своим творчеством и теоретическими поисками Вертов положил начало новому художественно – документальному жанру в киноискусстве, он является признанным классиком документального кино, оказавшим огромное влияние на развитие прогрессивной зарубежной и мировой документальной кинематографии.

Развитие мировой кинематографии породило множество теоретиков и практиков, развивающих эти открытия.

Ныне вряд ли можно оспаривать, что операторская работа не простая фиксация результатов творчества других искусств, образующих в синтезе кино, а особое самостоятельное искусство, имеющее свою собственную эстетику и своеобразные выразительные средства. Наряду с живописью, графикой и скульптурой операторское искусство законно заняло свое равноправное место.

Сегодня, слово "съемка" давно уже перестало выражать подлинную сущность операторской работы. Это "фотографическое" слово наводит на мысль о пассивной фиксации, не связанной с творческой переработкой, с личным отношением оператора, как художника, к снимаемому объекту.

"Подлинная зрелость киноискусства придет лишь с той фазы, когда начнут правильно, научно выверено сливаться в синтез нового искусства идейно-кинематографическая мысль, вся композиционно-пластическая система, вся музыкально-звуковая и, вероятно, полихромная цветовая.

Я вижу смысл работы в возможности глубоко проверить и анализировать сущность новых синтезов: писатель – режиссер – оператор – актер – композитор".

Кино – искусство изобразительное. Это дает операторам право обращаться в ряде вопросов к живописи. Она является для них величайшей школой мастерства.

В творчестве живописца, создавшего тематическую картину, одновременно сочетаются искусство драматурга,

режиссера, актера и, наконец, художника, способного выразить их замысел изобразительными средствами.

Кино разделило эти творческие профессии. Причем выражение общего изобразительного художественного замысла ложится на оператора, становящегося, таким образом, художником экрана.

Своеобразие кинооператора как художника экрана заключается между прочим, и в том, что ему приходится в пределах одного и того же произведения быть портретистом (в первую очередь), пейзажистом, жанристом, маринистом, баталистом и т.д.

В отличие от особенностей живописи претворение замысла в изображение требует не красок или карандаша, а применения сложной техники киносъемок.

Различие свойства цветных и черно-белых пленок; оптические характеристики объективов, дающие разную перспективу, разный рисунок и разную "тональность"; всевозможные операторские краны и трансфокаторы; цветные светофильтры самых тончайших градаций и нюансов, которые применяются операторам как на прожекторах, так и на объективах; наконец, различные осветительные приборы, дающие различные эффекты освещения – все это, да и не только это, является той операторской "палитрой", с помощью которой создается на экране художественное изображение. Признанный пластически реализовать замысел, осуществляемый съемочным коллективом под руководством режиссера,

кинооператор пользуется красками своей палитры, светом, ракурсом и композицией не механически, а под влиянием творческой потребности выразить определенную мысль и определенное настроение. А это означает поиски художественно образа, ибо даже вполне законченные драматургические, режиссерские и актерские образы в кино для своей реализации требуют образного операторского воплощения.

Эти поиски оператором образа снимаемого объекта – человека ли, или окружающего пейзажа – и составляют художественную основу операторского творчества.

Только на основе изучения жизненного и исторического материала могут формироваться художественные замыслы, в том числе и относящиеся к области изобразительного решения.

Предварительные поиски портретного освещения для каждого героя будущей картины, предназначенные выявить его характер и индивидуальные черты, требуют от оператора большой, кропотливой работы во время специальных пробных съемок. Никакие предварительные зарисовки и так называемые раскадровки не решают этих важнейших портретных проблем, а именно от их решения и зависит успех в работе над изобразительной стороной фильма.

Хочется привести примеры того, как при наличии проникновенного отношения к образу кинооператор создавал подлинно художественные портреты,

способствовавшие раскрытию характеров и духовного мира персонажа.

Жюри Международного фестиваля 1956 года в Карловых Варах присудило премию за лучшее исполнение женской роли Р.Нифонтовой. Мне кажется, что мы не сделаем ошибки, если к таланту этой артистки и руководящего ею режиссера Г.Рошала присоединим мастерство оператора Л.Косматова, которое обеспечило в фильме "Вольница" гармоническое сочетание выразительности творчества актрисы и ее художественно выполненного кинопортрета.

Например, в сцене допроса Насти оператор Л.Косматов ставил перед собой задачу создания психологического портрета, органически связанного с драматургией каждой сцены. Глубокая и в то же время мягкая во всех своих тончайших нюансах тень, положенная на ее лицо, чудесно подчеркивает его неброскую прелесть. Глаза актрисы иногда остаются в тени, и это придает им необычайную силу воздействия, когда мы снова видим их освещенными в кульминационные моменты переживаний.

Портрету Насти, выражающему мир ее дум и чувств, оператор Л.Косматов подчинил остальные элементы. В этом своим союзником он имел художника И.Шпинеля, который создал интерьеры, полностью согласующиеся с восприятием мира глазами Насти.

Несколько слов о кинопейзаже. Это, разумеется, не только внешний вид места действия или фон

развивающихся в фильме событий. Пейзаж может иметь большое влияние на эмоциональное восприятие. Оператор может его сделать грустным и веселым, унылым и радостным. А пейзажем в значительной мере создается настроение, в свете которого воспринимается не только происходящее действие, но и его участники – действующие лица.

В создании образа пейзажа огромную роль играет солнечное освещение.. Справедливо писал Бальзак о том, что "солнце – неистощима палитра!". Умело использовать все богатство этой палитры – одна из труднейших и увлекательнейших творческих задач кинооператора. С помощью света один и тот же пейзаж может быть операторски различно выражен в поэтическом решении времени (дня, ночи, утра, вечера) и, следовательно, по-разному воздействовать на зрителя, сообщая ему радостное или мрачное, лирическое или трагическое настроение.

Выбор времени съемки, состояния погоды принадлежит к числу важных "красок" кинооператорской палитры. Зависимость настроения человека от погоды и в жизни подчас имеет существенное значение. Тем более эта связь становится действительной в искусстве.

Пейзаж, его освещение, краски и вызываемое им настроение дают оператору неисчерпаемые возможности воздействия на зрителя. По тому, как этим воспользовался оператор, судить о нем, как о художнике, так как простой смысл эмоциональной связи между человеком и природной

средой может прозвучать в фильме, и как тонкий поэтический нюанс, и как ассоциативный толчок, пробуждающий важную мысль.

Несколько соображений о цвете в фильмах. Известно, что фильмы неоднократно получали первые премии за цвет на Международных кинофестивалях в Каннах и Карловых Варах. Какие же специфические достоинства усматривали в цветных фильмах зарубежной критики? Им бросалось в глаза, что цвет неизменно связывается с основной, главной драматургической задачей, содействуя ее эмоциональному и смысловому решению. Это обеспечивает органическую связь цвета, как одного из выразительных средств с остальными средствами художественного выражения авторского замысла.

Недаром в одной из зарубежных рецензий говорилось о том, что "до сего времени одной из наших важнейших проблем является как раз то, что цвета слишком живут и отвлекают зрителей от действия. Этой опасности русским операторам удалось избежать. Картины в фильме просты, но они полны п р е к р а с н ы х и д е й ..."

Доминирующей в кинематографии взгляд на цвет в фильмах лучше всего сформировал С.М.Эйзенштейн, подчеркнув, что цвет является, одним из элементов общей драматургии фильма.

По своей необычайной красоте пейзаж, и архитектура величественных строений, и выглядящие "экзотическими" национальные одеяния, и развернутые в огромные полотна

исторические баталии теряют самодовлеющую "эффективность", так как связываются операторской интерпретацией с основным замыслом фильма и ограничивается значением его составных элементов.

Зато в этих пределах оператор получает неисчерпаемые возможности применения всех средств своего искусства, включая даже такие, как внушающие иной раз подозрение острые ракурсы.

Равнодушная фиксация оператором авторских замыслов способна погасить их, свести на нет независимо от художественной ценности. И лишь в том случае, когда оператор со всей страстью выражает свое отношение к миру, когда, взволнованный произведением драматурга, замыслом режиссера, актерскими образами, он ощущает их, как возможность отразить мир таким, каким он его видит, - только тогда можно рассчитывать, что операторский труд принесет художественный результат и сделает оператора подлинным художником экрана, одним из авторов изобразительного решения фильма.

Кино потому и является наиболее важным искусством, что обращается к массам, и благодаря этому его общественное влияние огромно.

Кинооператору необходимо всегда думать об этом. Он должен помнить, что каждый кадр снимаемого фильма будет просмотрен многомиллионным зрителем.

Ответственность перед народом – вот в чем основа высокой требовательности, которую оператор должен

предъявлять к своему творчеству. И эта требовательность тем острее, чем выше оператор оценивает художественную долю своего участия в наиболее массовом, коллективном и синтетическом искусстве, каким является кино. Синтетический характер киноискусства, однако, не означает, что операторская работа является лишь одним из слагаемых фильма. Она проникает сквозь все элементы замысла, предназначенные стать видимыми зрителю. От того, как с этой задачей справился оператор, зависит в огромной степени восприятие зрителем показываемого в фильме, ибо мир фильма предстает перед зрителем таким, каким его снял кинооператор.

# ГЛАВА IX

## Кино Европейских стран

Французская кинематография

Английская кинематография

Итальянская кинематография

Шведская кинематография







## ФРАНЦУЗСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

История возникновения Французской кинематографии (и всей мировой кинематографии) восходит к 28 декабря 1895 года. В этот день изобретатель кинематографа француз Л.Люмьер организовал в парижском "Гран кафе" первый публичный плакатный киносеанс (присутствовало 33 зрителя), на котором демонстрировалась кинолента "Прибытие поезда на станцию Съота" и др.

До этого события в истории французской технической мысли было немало попыток создать "движущиеся изображения". В 1852 году Ж.Плато изобрёл "фенакистископ" - аппарат, с помощью которого воспроизводились рисованные движущиеся картинки. В этом же году Ж.Дюбоск заменил рисунки фотографиями, а в 1879 году уже мог проецировать на экран эти "живые фотографии". Французский физиолог Э.Маре предложил способ снять галоп лошади и изобрёл т.н."фоторужье", делавшее на одном диске 12 снимков в секунду. В 1880 году Ж.Демени изобрел "фоноскоп" - аппарат, воспроизводивший изображение говорящего человека на 18 кадрах. В 1877 году Э.Рено создал усовершенствованный аппарат для демонстрации рисованных изображений - "праксиноскоп". Так возник "оптический театр" на сеансах которого могло присутствовать одновременно много зрителей.

13 февраля 1895г. Люмьер запатентовал аппарат, предназначенный для получения и рассматривания хронографических изображений. 22 марта 1895 г. изобретатель организовал в "Обществе поощрения национальной промышленности" сеанс, на котором демонстрировалась лента «Выход рабочих с фабрики Люьера». В том же году Люмьер показал большую программу из 7 лент в Лионе, а затем демонстрация их была перенесена в "Гран кафе" в Париж. Деятельность Люьера подвела итог опытам его предшественников и работам Эдисона, создавшего кинетоскоп. Люмьер один из первых понял культурные возможности фильмов, его значение как "документа о жизни". Люмьер отправлял операторов во многие страны мира, откуда они присылали ему документальные ленты. Однако Люмьер называл своё изобретение "техническим курьёзом без коммерческого будущего", считал интерес к кинематографу явлением временным.

Большая роль в развитии техники киносъемки и в становлении кинематографа как искусства принадлежит Ж.Мельесу, создавшему первую в практике мирового кинопроизводства киностудию. Мельес первым начал писать сценарии, ввёл кинорежиссуру. Им были найдены и широко использовались в фильмах новые выразительные средства киносъёмки (затемнения, наплывы, вытеснения, двойная экспозиция, "раздвоение" персонажа и т.п.) Мельес делал также попытки синхронизировать изображение и звук

с помощью фонографа. Во французской киноведческой литературе широко практикуется обозначение двух основных тенденций в развитии кинематографа - "тенденции Люмьера" (наблюдение реальности, использование уникальных возможностей кинематографического жизнеподобия) и "тенденции Мельеса" (вымысел, феерия, яркая зрелищность, широкое использование выразительных возможностей других видов искусства и в первую очередь театра). В 1895-1914г.г. Мельес снял 4 тысячи фильмов, из которых наибольшей популярностью пользовался исполненный изобрета-

тельности фильм "Путешествие на Луну" (1902). В 1902г. в кинематограф пришел промышленник Ш.Пате, ставший уже через 5 лет монопольным производителем съёмочных и проекционных аппаратов, киноплёнки. Пате построил кинокопировальные фабрики, студии, начал продавать фильмы, стремясь подчинить себе всю систему кинематографа от производства киноплёнки до кинотеатров. Успеху деятельности Пате в значительной степени способствовал один из художественных руководителей его фирмы Ф.Зекка. Пате и Зекка строили свою работу на постоянном учете запросов массового зрителя, расширяли ассортимент популярных лент. Излюбленным жанром в этот период стали инсценированные хроники. Особый интерес среди них представляет фильм Л.Нонге о восстании на броненосце "Потемкин" - в России. События в Одессе (1905). Вслед за Пате крупную фирму организовал Л.Гомон.

Перед 1-й мировой войной около 90% фильмов, демонстрировавшихся в мире, производились парижскими студиями. Типичной массовой продукцией тех лет были серии сентиментальных кинороманов и комических лент ("Погони за полицейскими" и т.п.). Общеввропейский кризис кинематографа, начавшийся в 1907-1908 г.г., захватил Францию. Безликая, унифицированная кинопродукция перестала привлекать зрителей. В поисках выхода кино промышленники начали приглашать в кинематограф известных театральных актеров и композиторов. Так, с фирмой "Фильм д;ар" (просуществовала полгода) сотрудничали писатели и драматурги А.Франс, Э.Ростан, В.Сарду, актёры Ж.Муне-Сюлли, Сара Бернар, композитор К.Сенсанс. Для экранизации популярных произведений литературы Пате в 1908 г. организовал "Кинематографическое общество авторов и литераторов". В этот период фильмы постепенно превращаются в заснятые на пленку театральные спектакли. Хотя подобная практика мешала становлению кинематографа как самостоятельного вида искусства, но в то же время участие выдающихся мастеров театра, писателей и других приобщали к кинематографу широкие круги художественной интеллигенции, господствующие классы французского общества, способствовала расширению и упрочению финансово-организационной базы национального кинематографа. Конкурирующие между собой фирмы ставили многосерийные приключенческие

фильмы. Объектом конкуренции становятся и религиозные сюжеты. Широкое распространение на мировом экране получают французские кинокомедии. Необычной для раннего кинематографа изобразительностью отличались комедии нравов Л.Перре, фильмы с участием А.Дида, создавшего маску неуклюжего простака Буаро, серия картин, в которых играл Ригаден. Используя опыт традиционных комических лент, Линдер, обладавший выразительной мимикой, острой наблюдательностью, создал подлинно национальный персонаж, выделяющийся из комедийных масок, заполнявших мировой экран.

Во Франции выпускается 5 периодических киножурналов, старейший из них-"Пате-журнал" выходит с 1908 года.

Заметное место во Французской кинематографии занимает короткометражный фильм, ведущий своё начало от съёмок Л.Люмьера. В стране существует более тысячи фирм, выпускающих короткометражные фильмы. Наряду с рекламными, инструктажными, учебными создаётся много игровых художественных фильмов. Короткометражные фильмы долго не имели свободного доступа на экран из-за сопротивления прокатчиков, предпочитавших "двойную" программу. Документальные фильмы снимали некоторые "авангардисты", обратившиеся после формальных экспериментов к социальному исследованию. В 1953 г. сформировалась "Группа тридцати", в которую вошли кинематографисты, работающие в разных жанрах

короткометражных фильмов. Группе удалось добиться создания специального правительственного фонда поддержки короткометражных фильмов. Трюффо получил возможность поставить полнометражный фильм главным образом благодаря успеху своего короткометражного фильма "Ребята" (1958). Под влиянием документалиста Д.Вертова во Франции в конце 50-х г.г. возникает течение "Киноправды", главой и теоретиком которого становится ученый-этнограф Ж.Руш. Сняв несколько фильмов в Африке, Руш, затем предпринял совместно с социологом Эмореном постановку фильма "Хроника одного лета" (1961). Мировую известность приобрели научно-популярные фильмы Ж.Пенлеве и Ж.И.Кусто.

В 30-х годах во французском кино родилось течение, которое получило название "поэтического реализма". Именно в это время создали свои шедевры выдающиеся художники-кинематографисты Рене Клер и Жан Рэнуар, Марсель Карне и Жак Фейдер и другие. Они не только обогатили выразительные средства экрана. В своих фильмах они не смогли отразить жизнь народа и острые социальные противоречия общества. Война нанесла французскому кинематографу большой материальный и духовный ущерб. Когда гитлеровцы оккупировали Францию, многие известные кинематографисты – Рене Клер, Жан Рэнуар, Жак Фейдер, Жюльен Дювиллье – уехали в эмиграцию.

Творческая судьба не сложилась благополучно для этих крупных художников и тогда, когда они вернулись после

войны во Францию, - никто из них, по существу, не достиг своего прежнего положения.

Жак Фейдер умер в 1948 году, не найдя подходящей работы во Франции. Жюльен Дювилле, фильм которого "Большой вальс" широко известный в мире, стал делать коммерческие ленты, не ставящие никаких серьезных проблем. Рене Клер и Жан Ренуар после работы в Голливуде трудно осваивали новую действительность. Правда, в фильмах "Большие маневры" (с участием Жерара Филипа) и "Порт де Лиля" Рене Клер показал свой большой талант. Марсель Карне как бы развивал найденные им в предвоенные годы темы, но все-таки эти новые работы режиссера трудно сравнить с его лучшими фильмами 30-х годов.

Вместе с тем следует отметить, что в послевоенный период окрепло дарование многих новых режиссеров. Рене Клеман в антифашистском фильме "Битва на рельсах", в социальных лентах "У стен Малапаги" и "Запрещенные игры" показал свое высокое мастерство. Главной силой французского кино стали Робер Брессон, Жан Деланнуа, Анри-Жорж Клузо, Жак Бекер, Клод Отан-Лара, Анжрэ Кайат, Ив Аллегре, Луи Дакен, Жак Тати, Жан-Пьер Мельвиль.

Этот период французского кино был осложнен тяжелой экономической ситуацией. В страну нахлынули ловкие американские дельцы с целью прибрать к рукам французское кинопроизводство, захватить власть над

кинопромышленностью и кинопрокатом страны. Было подписано соглашение "Блюм-Бирис", названное так именами премьер-министра Франции и государственного секретаря США. Это кабальное для французского кино соглашение открывало двери в страну и для американских фильмов, и для американских капиталов. Создавалась критическая ситуация, грозившая гибелью национального французского кино. Правда, через несколько лет это соглашение под влиянием протестов широких слоев общественности было пересмотрено, но его глубокие последствия ощущались долгое время. И хотя на экранах редко появляются совместные франко-американские картины, но завуалированное проникновение американского капитала во французское кинопроизводство с каждым годом приобретало все больший и больший размах, в руках заокеанских монополий оказались и многие кинопрокатные фирмы и даже кинотеатры.

Все это не могло не сказаться на характере и уровне французского киноискусства. Оно все больше склонялось в сторону коммерческой развлекательной продукции.

И все-таки нельзя забывать о фильмах реалистической и гуманистической направленности, которые создавались и в эти годы.

В это время французские режиссеры обращаются к экранизациям классики и добиваются на этом поприще творческих успехов. Можно вспомнить лучшие экранизации произведений Стендаля, Бальзака, Золя, Мопассана:

"Красное и черное" Клода Отан-Лара, "Терезу Ракен" Марселя Карне, "Милого друга" Луи Дакена, "Пармскую обитель" Кристиан-Жака, "Жерминаль" Ива Аллегре и многие другие. И хотя эти работы не вносят нового слова в области языка, стиля кинематографа, что было характерно для творческих поисков французских режиссеров предвоенных лет, но все же они представляют собой важную страницу в истории прогрессивного крыла французского кино – они как бы противостояли бездуховности стандартной американской кинопродукции и ее прилежных французских эпигонов. Выдающиеся актеры, создавая образы классических произведений, продолжали гуманистические традиции национальной культуры, воскрешали романтические идеалы. Огромной впечатляющей силой были наполнены работы великих актеров французского кино, выдвинувшихся в ту пору. Ярко блеснул талант Жерара Филипа, создавшего классические экранные образы в таких картинах, как "Фанфан-Тюльпан" и "Пармская обитель" Кристиан-Жака, "Красное и черное" Клода Отан-Лара, Симоны Синьоре "Тереза Ракен" Марселя Карне, "Золотая каска" Жака Беккера, Даниэль Дарье "Красное и черное", с большим мастерством работал Жан Габен, хотя фильмы, в которых он снимался, не всегда отличались большим социальным содержанием, но он всегда наполнял их обаянием своей личности и актерского искусства.

Однако крупных актерских работ не было в фильмах на темы современности, да и сами эти картины были далеки от правды жизни, от жгучих проблем современной жизни страны, которые волновали общественность: коррупция, разгул реакционных сил, колониальные войны, рост безработицы, потеря идеалов в среде молодежи. К концу 50-х годов буржуазные тенденции во французском кино приобрели особо крупные масштабы, "правая" цензура и самоцензура стали проявляться все более отчетливо. Казалось, дальше пути нет. Темы мельчают, экраны наводнены ремесленническими поделками, рассказывающими в которой раз о пресловутом "треугольнике", мелодрамами, криминальными сюжетами, обходящими социальные истоки преступности. Образовался застой и в области формы, изобразительного решения фильма. Резко падает посещаемость кинотеатров.

Ситуация в кинематографе осложнилась и в связи с цензурными ограничениями, эти ограничения распространялись прежде всего на социальную и политическую критику общества. Английский киновед Рой Армс приводит высказывание французского режиссера Роже Вадима: "Цензор вынужден был пропустить... сцену свадебного завтрака в фильме "И бог создал женщину", но он никогда бы не пропустил сцену, направленную против социального порядка, если она в такой же степени, как эта сцена, была направлена против моральных устоев". Затем, что это говорит режиссер, "открывший" Бриджит Бардо и то

направление во французском кино, которое связано с эротикой. Вместе с тем нельзя не отметить в этом фильме талант актрисы, но за исключением серьезного фильма "Истина" (режиссер Анри-Жорж Клузо), комедии "Бабетта идет на войну" (режиссер Кристиан-Жак) Бриджит Бардо не смогла полностью использовать своего дарования.

И вот наступает 1958 год – год новой, V республики. Именно тогда возникло кинематографическое течение, получившее позже название "новая волна". В кинематограф пришла группа молодых режиссеров, в возрасте от 26 до 32 лет. Большинство из них в прошлом кинокритики и журналисты, выступавшие во французском журнале "Кайе дю синема". На сравнительно небольшие деньги (режиссер Клод Шаброль, например, на наследство своей жены) они решили поставить фильмы, обращенные только к современности и в основном к проблемам молодежи. Обычно с "Новой волной" связывают имена Жана-Люка Годара, Клода Шаброля, Франсуа Трюффо, Алена Рене, Аньес Варда и некоторых других.

Явление "новой волны" нельзя считать однородным. Режиссеры, которых принято считать входящими в эту группу, стояли на разных политических позициях, имели свои художественные пристрастия, стиль. Одни отдавали дань литературным традициям, другие формировались под влиянием кинематографического журнала "Кайе дю синема". У них не было ни общего манифеста, ни единой социальной программы. Это были бунтари-индивидуалисты,

но ни в коем случае не революционеры. Их привлекал лишь слом старой морали и традиционной системы кинопроизводства, они не покушались на социальный строй. По выражению режиссера Клода Отан-Лара, "это был бунт внутри буржуазии". Действительно все режиссеры были выходцами из привилегированных классов. Годар даже писал по этому поводу: "Я начал делать буржуазные истории потому, что я выходец из буржуазии. Если бы я был из крестьянской семьи, я бы снимал по-другому". Конечно, дело не в социальном происхождении режиссеров. История искусства знает немало примеров, когда художники поднимались в своем творчестве неизмеримо выше своего происхождения. Можно ли одним происхождением объяснить узость взглядов представителей "новой волны"? Конечно, нет. На становление взглядов художников "новой волны" в значительной мере повлияла идеалистическая философия экзистенциализма, отразившая растерянность интеллигенции перед лицом кризисных явлений общества, понимание его бесперспективности. Некоммуникабельность, разорванность сознания, отсутствие идеалов, болезненность психики – эти мотивы проходят через многие произведения. А некоторые из них – "На последнем дыхании" Годара и "Клео от 5 до 7" Аньес Варда – прямо иллюстрируют экзистенциалистскую "пограничную ситуацию", т.е. стремятся показать человека в момент между жизнью и смертью, когда, как полагают философы этой школы, он проявляет свою истинную сущность.

"Новая волна" не поставила больших социальных и политических проблем. Мир этих фильмов достаточно абстрактен, действие протекает большей частью вне ясно очерченной социальной среды. Но в фильмах есть явные приметы реальности, чувствуется неудовлетворенность существующим порядком вещей, протест против условий жизни. Характерны были актеры, привлеченные молодыми режиссерами. Они напоминали людей из толпы, так не похожих на привычных кинематографических "звезд". "Новая волна" выдвинула свои требования к актеру: он должен быть предельно раскован, естествен. Трюффо нашел Жан-Пьера Лео. Годар "открыл" Бельмондо и Анну Карину. Шаброль – Жан-Клода Бриали. Эти актеры ранее были почти неизвестны, их манеры игры была проста и достоверна. Режиссеры создали и свою новую систему монтажа – так называемый "разорванный монтаж", сжатость действия, внезапный резкий переход от одной сцены к другой. Операторы активно пользовались ручной камерой, снимали на улицах Парижа. Годар использовал своеобразное сочетание изобразительного и звукового ряда: текст не комментирует изображение, а создает сложный звуко-зрительный контрапункт. У фильмов "новой волны" появилась своя аудитория, прежде всего молодежная.

Режиссеры этого направления в своих первых и самых знаменитых фильмах отказались от павильонных съемок. Это объяснялось отсутствием больших денежных средств, но это и придавало новизну и своеобразное очарование

правдивости их фильмам. Они снимали на улицах, в настоящих домах и отелях, в барах, университетских аудиториях, в кафе, не применяли искусственного освещения.

Другой крупный представитель "новой волны", Франсуа Трюффо, стал известен после выхода фильма "400 ударов", шедшего на мировых экранах. Это была автобиографическая лента. В ней рассказана щемящая история мальчика Антуана, отданного в закрытое учебное заведение. В фильме нет четко выраженного сюжета, он построен из ряда эпизодов, но драматическое действие достигается путем противопоставления различных противостоящих групп: родителей и детей, учителей и учеников. Антуан — несчастный ребенок, постоянно ощущает свою никчемность, заброшенность. Он мешает своей родной матери, она не знает, куда его спихнуть — или в монастырь, или в приют. Школа, куда он попадает, тоже является средоточием ненависти, убожества, бесчеловечности. Учителя не признают за ребенком личности, издеваются над ним, все время в чем-то подозревают. Ученики ненавидят своих учителей и строят им всяческие козни. В фильме правдиво создана атмосфера всеобщей неустроенности, и здесь режиссер и оператор широко использует документальные съемки, его камера правдиво фиксирует жизнь городка, школы, семьи. Фильм безыскусен, и в этом его чарующая привлекательность. Мальчик показан, как некий неодушевленный предмет,

которым окружающие распоряжаются по своему усмотрению, и это создает картину бездуховности всей французской действительности.

Другой фильм Трюффо "Жюль и Джим" был поставлен по роману Анри-Пьера Роше. Роман привлек режиссера тонкими психологическими зарисовками поведения героев. Здесь, как и в "400 ударов", звучит тема одиночества, неустроенности, аморальности отношений. Глубокая боль за несчастья людей, нравственный поиск – вот что отличало эти работы молодого режиссера.

В середине 60-х годов вышло несколько фильмов, которые получили общественное признание. Мы имеем в виду фильм Жака Деми "Шербургские зонтики", - своеобразный французский мюзикл с прекрасными, ставшими знаменитыми во всем мире мелодиями Мишеля Леграна. Однако следующий фильм Жака Деми "Девушки из Рошфора" был лишен оригинальности своего предшественника, был перегружен исполнителями, трюками, здесь явно ощущается недостаток вкуса и чувства меры.

В 1966 году режиссер Клод Лелюш поставил фильм "Мужчина и женщина", который получил награду Каннского фестиваля, - романтическую любовную историю двух уже не очень молодых и много испытавших тяготы в жизни людей. Игра актеров Анук Амэ и Жан-Луи Трентиньяна, тонкая великолепная музыка Френсиса Лея при всей банальности сюжета принесли фильму успех у

публики и благосклонное внимание критики. Этот фильм шел и на наших экранах.

Но в целом, как уже говорилось, картина французского кино в конце 60-х – начале 70-х годов резко изменилась.

Вместе с тем нельзя не отметить, что многие режиссеры глубоко озабочены обстановкой, которая сложилась в мире: моральный кризис, бездуховность, коррупция, подавление человеческой личности. В 70-х годах начала возрождаться и укреплять свои позиции реалистическая и гуманистическая традиция во французском кино. Правда, она не приняла такие масштабы, как, скажем, в итальянском киноискусстве, но все-таки некоторые сдвиги в этой области уже наметились. Появляются "политические фильмы", разоблачающие несправедливость судебного аппарата, коррупцию, взяточничество, тотальное влияние "сильных мира сего", вновь на экране ставится проблема маленького человека, которому нет места в этой жизни, он не может вырваться за пределы замкнутого круга всеобщей несправедливости.

Итак, во французском кино сохраняются и в определенной мере укрепляются реалистические и гуманистические тенденции – это симптоматично. Прогрессивные режиссеры ищут альтернативу заморской продукции, прежде всего американской, захватившей экран. Французское кино, имеющее большие художественные традиции, вновь обретет силу правды, социального анализа, силу реализма.

**РЕНУАР Жан** (р.3.IX.1894) – французский режиссер. Сын знаменитого художника-импрессиониста О.Ренуара. Участвовал в 1-ой мировой войне. В 1924 написал сценарий фильма "Безрадостная жизнь" (реж. А.Дьедонне). В 1925 поставил фильм по собственному сценарию "Дочь вод" – мелодраму, где наибольший интерес представляли поэтические картины французской природы (фильм почти целиком снят на натуре). Эпизод сна героини, снятый с применением двойных и тройных экспозиций, дал основание критике отнести этот фильм к произведениям "Авангарда". Затем поставил фильм "Нана" (1926, по Э.Золя). Экспериментальный фильм "Маленькая продавщица спичек" (1927, по Х.К.Андерсену) привлек внимание своей поэтичностью и принес режиссеру признание "авангардистских" кругов. Талант Ренуара засверкал новыми красками в фильме "Сука" (1931) – мрачной драме из жизни обывателей и парижского "дна", где натуралистическое описание нравов сочеталось с изысканностью киноязыка. Соединение жизненного правдоподобия, бытовых деталей с поэтическим восприятием мира и элементами комического гротеска характеризует такие фильмы Ренуара, как "Ночь на перекрестке" (1932, по Ж.Сименону), "Будю, спасенный из воды" (1933) "Шотар и Ко" (1934). Сдержанностью, простотой, отсутствием формальных ухищрений отличался фильм "Тони" (1935), изображавший жизнь рабочих-иммигрантов (итальянцев и испанцев) на юге Франции.

Большинство эпизодов было снято на натуре, при естественном освещении; музыкальное сопровождение основывалось на итальянских и испанских песнях. Правдивость изображения народного быта и простота сюжетного построения дали основание считать Ренуара одним из предшественников итальянского неореализма.

В причудливой и тревожной комедии Ренуара "Правила игры" (1939), проникнутой предчувствием военной катастрофы, звучит приговор обществу. Особое место в творчестве Ренуара 30-х гг. занимает незаконченный фильм "Загородная прогулка" (по Г.де Мопассану), пронизанный радостно-горьким, страстным и поэтическим восприятием природы, жизни и любви. Ренуар из Франции переезжает в США, где поставил фильм "Человек с юга" (1945, 1-я премия на VII Международном кинофестивале в Венеции). В 1951 вернулся в Западную Европу. В последующие годы в творчестве Ренуара основное место занимают поиски пластичности гармонии и театральной зрелищности, полуиронические, полунастальгические стремления к реставрации прошлого – "Золотая карета" (1952, по П.Мериме), "Завтрак на траве" (1959), "Французский канкан" (1965) и др.

Среди фильмов, поставленных Ренуаром - "Эта земля моя" (США, 1943), "Завещание доктора Корделье" (1960), "Лодырь" (1964) и др.

**ТРЮФФО Франсуа** (р.6.11.1932) – французский режиссер. С начала 50-х годов выступал как кинокритик, обратив на себя внимание резкостью суждений (сотрудничал в журнале "Кайе до синема) и еженедельнике "Ар"). Как режиссер дебютировал в 1958 году (короткометражном фильме "Ребята"). Один из вдохновителей и участников "Новой волны". Трюффо в 1959 году поставил полнометражный фильм "400 ударов" (премия на XII международном кинофестивале в Канне). В этом фильме со сдержанным волнением и тонким лиризмом режиссер рассказал историю подростка. Историю своего героя Трюффо как бы продолжил в одной из новелл в фильме "Любовь в 20 лет" (1962); юноша продолжает жить в разладе с окружающей действительностью, но от попыток к бегству и бунта уже отказался. Фильм "Стреляйте в пианиста" (1960) представляет собой стилизацию под гангстерские фильмы; здесь режиссер развивает свой излюбленный образ доброго и беззащитного человека, одинокого в мире, где царит право сильного. Жестокости общественных отношений Трюффо пытается противопоставить вечные ценности дружбы и любви. Однако, подвергнув эти ценности испытанию, Трюффо приходит в фильме "Жюль и Джим" (1961) к глубоко пессимистическому выводу о тщете всех человеческих усилий. Щемящей печалью пронизан фильм Трюффо "Нежная кожа" (1964), повествующий о запоздалой любви пожилого писателя. В 1966 году Трюффо поставил (в

Англии) фильм "Фаренгейт 451о" (экранизация романа Р.Брэдбери), в 1968 – "Украденные поцелуи", в 1969 – "Сирена Миссисипи".

**РЕНУАР Клод** (р. 4.XII.1913) – французский оператор. Племянник Жана Ренуара. В содружестве с ним создал свои лучшие работы. Для изобразительного решения фильмов "Тони" (1935), "Загородная прогулка" (1936), "Великая иллюзия" (1937), "Человек-зверь" (1938) характерны рационально-сдержанная композиция кадра, мягкая живописность световой трактовки, отчетливая лиричная интонация. В работе над фильмом "Река" (1951), "Золотая карета" (1952), "Елена и мужчины" (1955) Ренуар удачно применяет цвет, органично сочетает декоративно-живописные элементы изображения с динамикой фильма.

Во французской кинематографии творили кинооператоры разного творческого уровня. Это Ж.Периналь ("Новые господа", 1929, "Под крышами Парижа", 1930, "14 июля", 1933); Р.Мате ("Страсти Жанны Д'Арк", 1927, "Последний миллиардер", 1934); Э.Шюфтан ("Набережная туманов", 1938); М.Кельбер ("Бальная записная книжка", 1937, "Главная улица", 1956, "Красное и черное", 1954); Р.Юбер ("Вечерние посетители", 1942, "Дети райка", 1945, "Тереза Ракен, 1953); Р.Лефевр ("Большие маневры". 1055, 1960); А.Деке ("Красавчик Серж". 1958, "Кузены", "400 ударов", оба в 1959. "Завтра будет иной день". 1963); Э.Сешан ("Красный шар", 1956, "Небо над

головой", 1966); С.Верни ("Хиросима, моя любовь", 1959); Р.Кутар ("Жюль и Джим", 1961, "Жить своей жизнью", 1962); Д.Клокке ("Девушка из Рошфора", 1965); М.Грибон ("Большие каникулы", 1966).

## АНГЛИЙСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В 1895 г. в Англии появились кинетоскопы - аппараты с окуляром, через который один человек мог смотреть быстро сменяющиеся фотографические снимки. Их конструктор У.Пол стал впоследствии одним из видных кинорежиссеров раннего периода Английской кинематографии.

В феврале 1896г. в Англии были показаны фильмы братьев Люмьер; в этом же году началось национальное кинопроизводство. Вначале демонстрация фильмов происходила в мюзик-холлах, но вскоре открылись специальные кинозалы. Картины снимались в Лондоне и других городах. С 1898г. крупным центром кинопроизводства становится курорт Брайтон, где работали бывшие фотографы Дж.А.Смит и Дж.Уильямсон, занявшиеся разработкой новых выразительных средств кино. В их фильмах использовались крупные планы, различные точки съёмки, трюки, параллельный монтаж. Основную продукцию представителей "брайтонской школы", как и других деятелей Английской кинематографии этого времени, составляли комедии, мелодрамы, детективные фильмы, фантастика, бытовые сценки, хроника. Выпускались также пропагандистские фильмы, проповедовавшие милитаризм, дискредитировавшие рабочее движение, национально-освободительное движение (фильм "Нападение на миссию в Китае", 1901). Изредка встречались фильмы, содержащие элементы критики

общества. В фильме "Солдат запаса до и после войны" (1903) герой, оказавшийся без работы, крадёт хлеб для своих голодных детей и подвергается аресту. Однако подавляющее большинство картин носило развлекательный характер. Успех имела мелодрама "Спасён Ровером" (1905) о ребёнке, похищенном злой нищенкой и найденном собакой, поставленная кинопромышленником режиссёром С.Хепурто. В комедийном фантастическом фильме У.Пола "Автомобилист" (1905) герой поднимается на Сатурн.

Уровень профессионального мастерства английского кино раннего периода был высоким: имели широкий сбыт за рубежом. К 1906 намечается упадок Английской кинематографии, вызванный наступлением французских, а затем и американских крупных кинофирм, с которыми не могли конкурировать мелкие английские кинопредприниматели. К 1909-10 г.г. французские фильмы занимали на экранах Англии 40% кинопрограмм, фильмы США - 30%, Италии - 10%, а английских - только 15%. К 1914 г. фильмы США стали занимать 60% проката, а доля фильмов английского производства ещё больше упала. Предприниматели всеми способами добивались уменьшения постановочных расходов, а это приводило к снижению художественного уровня фильмов. В то же время сеть кинотеатров постоянно расширялась. В 1911 г. число кинозалов достигло 4500, перед 1-й мировой войной Великобритания заняла первое место в мире по кинопрокату.

Стремясь к повышению художественного уровня фильмов, английские продюсеры пытались использовать опыт театра и литературы. Экранизируется английская классика (романы Ч.Диккенса, В.Скотта и др.) и популярные современные литературные произведения. В 1911 году режиссёр Л.Паркер снял спектакль "Генрих VIII" Шекспира с участием знаменитого актёра Г.Бирбома Три в заглавной роли. В 1911-12 г.г. вышел ряд других экранизаций ( в том числе "Макбет", "Ричард III").

Широко выпускалась кинохроника, в которой большое место занимали съёмки парадных событий и "колониальной экзотики". Интерес представлял фильм "Экспедиция Скотта на Южный Полюс" (1913), созданный на материале, снятом оператором Понтингом, который был в составе экспедиции, и самим Скоттом во время его последнего похода к полюсу (коробки с плёнкой были обнаружены 9 месяцев спустя возле тел Скотта и его двух спутников). Этот фильм оказал влияние на развитие реалистического направления в английском кино.

В годы 1-й мировой войны большое распространение получили милитаристские фильмы. По словам английского историка кино Р.Лоу, содержание этих фильмов сводилось к утверждению, что война исправляет лодырей и неверных мужей. В героев "военных" фильмов стреляли, их запирали в горящих домах, взрывали, отравляли, сбрасывали в пропасти, но они выходили из всех испытаний невредимыми. В эти годы высокого профессионального

уровня достигли английские военно-хроникальные фильмы, имевшие пропагандистский характер.

В 20-е годы на экранах английских кинотеатров 90% занимали фильмы США. Выпуск английских картин уменьшился. В 1925 году было выпущено всего 23 фильма. В 1926-27 г.г. продукция английской кинематографии в основном состояла из детективов, мелодрам, комедий и "костюмных" исторических драм. Они отличались низким художественным уровнем и часто являлись подражанием продукции Голливуда. Исключение составляли лишь некоторые картины М.Элви, Г.Уилкокса и молодых режиссёров А.Хичкока и А.Асквита.

Во 2-й половине 20-х годов усиливается борьба общественности в защиту Английской кинематографии. В 1927 г. парламент принимает закон, устанавливающий обязательное соотношение между прокатом иностранных картин и фильмов отечественного кинопроизводства (доля фильмов английского производства, составлявшая 5% , должна была в 1936 г. увеличиться до 20% ). Выпуск фильмов быстро возрос, но в их числе оказался ряд картин, поставленных в Англии американцами. Кроме того, среди них было много "скороспелок" - дешевых фильмов, выпускавшихся только для квоты. В закон были внесены поправки, в результате он сыграл некоторую положительную роль в развитии Английской кинематографии.

В 1929 г. вышел первый английский звуковой фильм "Шантаж" (режиссёр А.Хичкок). В 30-е годы выпускалось 150-200 фильмов в год. Значительное развитие получило документальное кино.

В 1929г. кинокритик и журналист Дж.Грирсон снял документальный фильм "Рыбачьи суда" о труде рыбаков, полном суровой поэзии. Группа молодых режиссёров-документалистов, объединившихся вокруг него и разделявших его тезис о том, что документальный фильм - это творческая интерпретация современной действительности, училась на фильмах С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, А.Довженко, а также Д.Вертова, Й.Ивенса и др.мастеров документального кино. Они стремились выразительно показать обстановку повседневного труда людей разных профессий, ища источник кинопоэзии в изображении труда, много работали над совершенствованием композиции кадра, монтажом. Некоторые документальные картины стояли на большой художественной высоте. В "Ночной почте" (1936, режиссёр Б.Райт и Х.Уатт) с большой изобразительной силой показана работа почтовой бригады курьерского поезда. Значительный фильм ("Человек из Арана", 1934г.) создал Р.Флаэрти, переехавший в Англию из США. Но документальные фильмы не имели коммерческого сбыта и документалисты оказались вынужденными снимать информационные фильмы для разных министерств и рекламные фильмы для промышленных фирм. Тематика большинства фильмов

этого времени не была связана с современностью, с жизнью английского народа. Реалистически была отображена действительность в экранизациях романов А.Кронина "Цитадель" (1938, режиссёр К.Видор), "Звезды смотрят вниз" (1939, режиссёр К.Рид), в фильме "Гордая долина" (1940, при участии П.Робсона, режиссёр П.Теннисон) и др.

На высоком профессиональном уровне находились картины приглашенного из Венгрии продюсера и режиссёра А.Корда, постановщика "костюмно"-исторического фильма, основавшего в 1932г.(совместно с Л.Биро) акционерную фирму "Лондон фильмс", в которой работали крупные английские и зарубежные деятели. Здесь были поставлены фильмы "Частная жизнь Генриха VIII" (1933г. режиссёр А.Корда, "Рембрант" (1936г. режиссёр А.Корда), социально-фантастический фильм "Облик грядущего" (1936г. режиссёр К.Мензис, по роману и сценарию Г.Уэллса), комедии ("Призрак едет на запад", 1935г. режиссёр Р.Клер) и др. Творческая и организаторская деятельность Корды способствовала становлению национальной кинематографии Великобритании. Изощренной режиссерской техникой, направленной на создание атмосферы напряжения, ужасов, отличались детективные фильмы Хичкока "39 шагов" (1935г.), "Диверсия" (1937г.), "Леди исчезает" (1938г.) и др. Режиссёр А.Асквит (совместно с Л.Хоуардом) талантливо воплотил на экране пьесу Б.Шоу "Пигмалион" (1938г.) по сценарию актёра.

В 30-е годы появляются крупные киноактёры: Р.Донат, Ч.Лотон, В.Ли, М.Локвуд, Л.Оливье, Р.Ричардсон, Л.Хоуард.

В эти годы режиссёры, работавшие под руководством Дж.Грирсона, сняли научные фильмы "Тень в горах" (1933г. режиссёр А.Элтон), посвященный вопросу исследования плодородия почвы, "жилищная проблема" (1935г. режиссёр Элтон и Э.Энстей), показавший городские трущобы, "Рабочие и работа" (1935г. режиссёр Элтон) о безработице и др.

В годы Второй мировой войны(1935-45) получает особенно широкое развитие документального кино. Мастерство, накопленное режиссёрами-документалистами, реалистическая направленность их творчества дали возможность им внести значительный вклад в дело мобилизации духовных сил народа в борьбе против гитлеровской Германии. В своих фильмах документалисты показывали простых людей, принимающих участие в боях, в защите городов от налётов германской авиации, работы промышленности. Наиболее значительными были фильмы Х.Дженнингса. Его лучшая картина "Пожары начались" (1943г.) с поэтической выразительностью, юмором и человечностью показала, как одна из добровольных лондонских пожарных команд борется с огнем во время бомбёжки. В ряде художественных фильмов в документальной манере рассказывалось о героизме простых людей на фронте и в тылу - "Сан Деметрио, Лондон" (1943г.

режиссёр Ч.Френд) о моряках танкера, "Нас - миллионы" (1943г. режиссёр С.Джиллиат и Ф.Лаундер) о женщинах, призванных на военный завод, с документальной точностью воспроизводится обстановка действия, показаны типичные характеры англичан в фильме "В котором мы служим" (1942г. режиссёр Н.Коуард, Д.Лин). Но основную кинопродукцию военного времени составляли развлекательные картины - детективные фильмы, комедии, мелодрамы и ревю, в которые вводились "военные мотивы" ("Предоставьте это Джорджу" 1940г. режиссёр М.Варнель).

В годы войны выпуск английских фильмов сокращается и возрастает импорт голливудских фильмов. Вместе с тем усиливается процесс концентрации английского капитала в кинематографии. Миллионер, промышленник А.Рэнк, начавший в 1939 г. скупку кинотеатров и киностудий, к 1944 году контролирует 605 участков кинопромышленности. После войны укрепляются связи Рэнка с Голливудом в области проката. Начинается новое наступление Голливуда на английский кинорынок. Американская кинопродукция вытесняет английские фильмы (к 1950г. свыше 50% английских киноработников осталось без работы).

В первые послевоенные годы 30% демонстрационного времени принадлежало английским фильмам, но в их число входили картины, которые фактически являлись американскими, так как производились на английских киностудиях с участием голливудских режиссёров, актёров

и технического персонала. Ежегодный выпуск полнометражных фильмов составлял 60-80 - фильмов ( в это число входили совместные англо-американские постановки), большинство фильмов характеризовалось невысоким художественным уровнем. Опасным конкурентом кино стало телевидение, значительно сократилась сеть кинотеатров.

Несмотря на протесты прогрессивной общественности, большой процент английских картин составляли психопатологические уголовные драмы и фильмы "ужасов". Их выпуск уменьшился лишь с конца 50-х годов. Но несмотря на трудные условия для создания подлинно художественных фильмов и засилье коммерческого кино, отдельные английские режиссёры создавали яркие, реалистические произведения киноискусства. В качестве режиссёра и исполнителя заглавных ролей и экранизациях пьес Шекспира "Генрих V" (1944г. "Гамлет" (1947г.), "Ричард III" (1956г.) выступил выдающийся актёр Л.Оливье, создавший значительные реалистические образы.

С середины 40-х годов выдвинулся режиссёр Д.Лин, осуществивший талантливые экранизации "Большие ожидания" (1946г.), и "Оливер Твист" (1947г. по Ч.Диккенсу), "Короткая встреча" (1945г.), "Вынужденный выбор" (1953г.), "Мост через реку Квай" (1957г.).

Наиболее самобытным жанром в Английской кинематографии является комедия-фарс "Мистер Питкин в тылу врага" (1958г. режиссёр Д.П.Крстейрс), "комедия

нравов" - "Смех в раю" (1956г. режиссёр М.Дзампи), сатирическая комедия "Карлтон Браун -дипломат" (1959г. режиссёры Р.Боултинг и Дж.Боултинг)

В 1956-59 г.г. в Английской кинематографии работала группа документалистов, называвшаяся "Свободное кино". Она возникла под знаком протеста против реалистического направления школы Грирсона, режиссёры "Свободного кино" Л.Андерсон, К.Рейс, Л.Мазетти в своих короткометражных фильмах пытались запечатлеть в документальной форме жизнь простых людей Англии ("Мамочка не позволяет", "О, страна мечты", "Дети четверга", "Мы - парни из Ламбета", "Каждый день, кроме рождества"). Одним из лучших фильмов группы "Свободное кино" был "Марш на Олдермастон" (режиссёр Л.Андерсон), посвященный борьбе народных масс Англии против угрозы атомной войны. Творческое направление и стиль фильмов "Свободного кино" оказали непосредственное влияние на художественное кино Великобритании, в особенности на некоторых молодых режиссеров, начавших работать в конце 50-х начале 60-х годов и создавших значительные произведения киноискусства. Эти режиссёры тесно связаны с литературным течением "рассерженных молодых людей" и писателями, которые изображали героев, безнадежно запутавшихся в противоречиях общества, мятущихся и неудовлетворенных, эгоцентричных и несчастливых. Эта группа режиссёров экранизировала произведения Дж.Брейна, Дж.Осборна, А.Силлитоу, Д.Уэйна, К.Эмиса и

др. Крупнейший режиссёр этой группы Т.Ричардсон поставил фильм "Оглянись во гневе" (1958, по одноименной пьесе Осборна), "Вкус меда" (1961, по одноименной пьесе Ш.Дилэни), "Одиночество бегуна на дальнюю дистанцию" (1962, по роману Силлитоу), "Том Джонс" (1963, по роману Г.Филдинга). Значительным реалистическим произведением Английской кинематографии стал фильм режиссёра Дж.Клейтона "Путь в высшее общество" (1958, по одноименному роману Дж.Брейна). Активно работают в художественном кино режиссёры "Свободного кино" - К.Рейс, поставивший фильм "В субботу вечером, в воскресенье утром" (1960, по роману Силлитоу), Л.Андерсон - "Эта спортивная жизнь" (1963, по роману Д.Сторна). Популярность получили фильмы режиссёра Дж.Шлезингера "Своего рода любовь" (1962, по роману С.Барстоу), "Билли-лжец" (1963, по роману К.Уотерхауса). Фильмы этих режиссёров характеризуются реалистическим изображением быта и условий жизни людей из народа, остротой раскрытия драматических коллизий, изображением сложных, противоречивых характеров.

Большое значение для Английской кинематографии имели работы известных театральных режиссёров: "Воробей - птица непевчая" (1962, режиссёр Дж.Литлвид), "Мушиный король" (1964, режиссёр П.Брук) и другие.

Необходимо отметить что, большая часть английской кинопромышленности принадлежит двум кинотрестам, имеющим собственные производственные и прокатные

фильмы ("Рэнк продакшенс", "Рэнк фильм дистрибьюторс", "Ассошиэйтед бритаиш синемас" и др.).

Среди видных режиссёров Английской кинематографии: А.Асквит, Дж.и Р.Боултинг, Д.Кардифф, Ч.Кричтон, А.Маккендрик, Р.Ним, М.Поуэлл, Э.Пресбургер, К.Рид. Широкой известностью пользуются актёры Р.Бёртон, К.Блум, Д.Богард, С.Бейкер, Р.Харрисон, Р.Харрис, Т.Хоуард, А.Гиннесс, Ж.Кристи, Т.Кортни, Р.Робертс, П.Селлерс, М.Редгрев, А.Финни и др.

УИЛКОКС Херберт (р. 19.IX1892) – английский режиссер. Один из старейших деятелей английской кинематографии. Начиная деятельность в кино с 1919 года, в 1920 году основал (совм. с Г.Катсом) собственную кинофирму, работал как продюсер. В фильме Уилкокса снимались американские актеры (Л.Барримор, Л.Гиш и др). В 1923 году начал режиссерскую деятельность (комедия "Чу-Чин-Чоу"). Ставил главным образом коммерческие фильмы: муз.комедии и мелодрамы "Спокойной ночи, Вена" (1932), "Лондонская мелодия" (1937), исторический фильм, прославляющие королеву Викторию, - "Виктория великая" (1937), "Шестьдесят славных лет" (1938), сентиментальные драмы на сюжеты, связанные со 2-й Мировой войной, - "Они бежали в одиночку" (1942), "Желтая канарейка" (1943). Постановка фильма о "трудной" молодежи послевоенного времени – "Моя юная дочь" (1956), "Эти опасные годы" (1957) и др. В большинстве фильмов снималась известная актриса А.Нигл.

**УИЛЬЯМСОН Джеймс** (1855-1933) – английский режиссер, оператор. Один из родоначальников английской кинематографии. Был фотографом в Брайтоне, затем оператором кинохроники. Уже в первых своих фильмах ("Парусные гонки в Хенли", 1899) использовал натурные съемки. Наиболее известный фильм Уильямсона – "Нападение на миссию в Китае" (1901). В нем применяется монтаж, активно развивается действие. Эти выразительные средства характерны и для фильма "Возвращение солдата" (1901), "Солдат запаса до и после войны" (1903) и др. Наряду с другими режиссерами "брайтонской школы" Уильямсон внес большой вклад в развитие выразительных средств киноискусства, которые впоследствии были развиты и обогащены кинематографистами всех стран мира. Создал первый английский журнал кинохроники "Уильямсон энимейтед ньюс". После 1909 перестал ставить игровые фильмы, занялся изготовлением киноаппаратуры, в том числе копировальных машин. Для развития Английской кинематографии творили кинооператоры такие как Р.Краскер ("Короткая встреча", 1945, Г.Грин ("Большие ожидания", 1946); "Макбет", 1948, "Ричард III", 1956, "Мост через реку Квай", 1957); У.Лессели ("Оглянись во гневе", 1958, "Том Джонс", 1963) и другие вносящие посильный вклад в развитие Английского кино.

## ИТАЛЬЯНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

В 1896 году Ф.Альберини впервые в Италии взял патент на съемочный аппарат; в том же году И.Паккьони снял фильм "Прибытие поезда на Миланский вокзал". Однако годом возникновения Итальянского кинематографа считается 1904 год, когда были сняты первые короткометражные документально-хроникальные фильмы на студии в Турине (реж. А.Амброзио, Р.Оменья и др). В 1905-1906 возникают мелкие кинофирмы, выпускавшие художественные фильмы ("Итала фильм", "Аквила фильм", "Амброзио и К" в Турине, "Чинес" в Риме, "Комерио" в Милане). В 1905 году студия Альберини и Сантони постановка первого итальянского фильма с большими массовыми сценами – "Взятие Рима", за ним последовала серия картин, посвященные истории объединения Италии. Главное место в кинопродукции занимали фильмы на литературные и исторические сюжеты. В этих по существу псевдоисторических фильмах режиссеры делали ставку на грандиозность, пышность постановки, съемки вели главным образом на натуре, используя в качестве фона архитектурно-исторические памятники и природные красоты Италии. В 1907-1910 были выпущены фильмы: "Каталина", "Макбет", "Анита Гарибальди", "Дон Карлос", "Отелло", "Беатриче Ченчи", "Граф Уголино" и др. Годы наибольшего расцвета немомого Итальянского кинематографа – 1912-1913 гг, в это время итальянская кинопродукция заполняет иностранные

рынки. Ведущими режиссерами были М.Казерини, Э.Бенчивенга, Дж.Де Лигуоро, Э.Гуацони, Л.Маджи, Б.Негрони, Дж.Пастроне (известный под псевдонимом П.Фоско). В 1913 были поставлены три фильма – "колосса", имевшие огромный успех в Италии и за границей: "Камо грядеши?" (реж. Гуацони), "Последние дни Помпеи" (реж. Л.Маджи) и "Кабария" (реж. Пастроне). Последний фильм из эпохи борьбы Др.Рима с Карфагеном – значительное произведение киноискусства того времени. При съемках были использованы грандиозные декорации-конструкции, впервые введен ряд технических приемов – перемещение аппарата параллельно декорациям ("тележка"), искусственный свет и др. В фильме снимались известные актеры – И.Альмиранте-Манцини, Л.Кваранта, У.Моццато. Но наибольший успех имел бывший портовый грузчик, силач Б.Погано более десяти лет снимался в серии фильма "Мацист" и пользовался большой популярностью. К работе над сценарием этого фильма был привлечен Г.Д'Аннуцио, музыку для сопровождения фильма написал композитор Г.Пиццетти. Одновременно с историческими ставились комедийные фильмы. Особенный успех имели комедии с участием А.Дида (Кретинетти), французского артиста, снимавшегося в Италии.

Итальянская кинематография того периода развивалась главным образом в двух направлениях – исторической драмы и салонной мелодрамы. Постепенно мелодрама вытеснила дорогостоящие исторические фильмы –

"колоссы". Наиболее типичный пример жанра салонной мелодрамы – фильм "Но моя любовь не умирает" режиссер Казерини (1913). Кинофильмы "создали" несколько "звезд", организовав рекламу популярным актрисам и актерам, обладавшим выигрышными внешними данными. Это были: И.Альмиранте-Манцини, Л.Борелли, М.Яковини, Ф.Бертини, Эсантос, Л.Кавальери, Л.Гиз, П.Меникелли, Эсперия и их партнеры М.Боннар, А.Каноцци, Э.Гионе, А.Новелли и др. Большое влияние на Итальянскую кинематографию оказало творчество писателя-декадента Г.Д'Аннунцио. Были экранизированы его произведения "Джоконда", "Корабль", "Дочи Иорио", "Не виновен" и др. Однако среди потока фильмов, уводивших зрителя от окружающей действительности появились картины, в которых режиссеры стремились показать жизнь народа. Эти фильмы на сюжеты так называемых романов из народной жизни создавались под влиянием "веризма" – направления в итальянской литературе и искусстве, близкого к натурализму. Самым значительным произведением Итальянского кинематографа, свидетельствующим о стремлении деятелей кино к правдивому показу жизни, был фильм "Затерянные во мраке" (1914, реж. Н.Мартольо по драме писателя-вериста Р.Бракко). Режиссер показал контрасты жизни знати и бедноты Неаполя. Такой же характер носили фильмы режиссеров Мартольо "Тереза Ракен" и Г.Серена "Ассунта Спина" (1915, с Ф.Бертини в гл.роли).

На фоне кинопродукции 30-40-х гг. выделялись фильмы режиссеров А.Блазетти и М.Камерини. В предвоенные годы, когда фашисты требовали прославления "величия империи", гуманистические мотивы, звучавшие в творчестве этих двух режиссеров, приобретали полемичный характер. Особенно большим успехом пользовались комедии Камерини с участием новых "звезд" Итальянского кинематографа – молодых обаятельных актеров В.Де Сика и А.Норис. Де Сика дебютировал и как режиссер-постановщик комедий в духе своего учителя Камерини. В условиях фашистской Италии Блазетти и Камерини сумели поставить два фильма, продолжавших веристское направление в Итальянской кинематографии: в 1929 Камерини – постановка фильма "Рельсы", в 1934 Блазетти – "1860 год", правдиво рисовавшие жизнь итальянских народов. К этим фильмам примыкали "Сталь" (1934, режиссер Врутман), "Мальчик" (1934, режиссер И.Перилли), "Фары в тумане" (1942, режиссер Дж.Франчолини), а также некоторые фильмы так называемого документалистского течения, снятые без показной парадности и при участии непрофессиональных исполнителей (фильм "Люди на дне", режиссер Де Робертис, 1940; "Белый корабль" Р.Расселини, 1941), но эти последние фильмы отличала милитаристская направленность.

В годы Второй мировой войны зародилось направление, по своему духу оппозиционное режиму Муссолини. Пассивное неприятие фашизма проявилось в работах режиссеров, так называемых "каллиграфистов",

подчеркнуто игнорировавших действительность фашистской Италии и обратившихся к направлению в итальянской литературе, получившему название "художественной прозы"). Создание "каллиграфистами" фильма чаще всего представляли собой экранизации литературных произведений XIII-XIX вв., отличались высоким техническим мастерством, но им была свойственна некоторая претенциозность, академическая холодность: "Маленький старинный мирок" (1940, режиссер М.Сольдати), "Выстрел" (1941, по повести Пушкина, реж. Р.Кастеллани), "Джакомо-идеалист" – (1942, реж. А.Латтуада), "Слушаюсь госпожа" и "Ревность" (реж. Ф.Поджоли" 1942).

Быстрый подъем итальянского киноискусства объясняется ростом прогрессивного движения в стране, победой итальянского народа, свернувшего фашистский режим Муссолини.

Подготовка неореализма в кино уже началась в военный период.

Большое прогрессивное значение в эти годы имел итальянский киноинститут, названный Экспериментальным киноцентром (образован в 1935 году).

Антифашистами были здесь не только многие педагоги, но и сам директор Луиджи Кьярини. Достаточно сказать, что в качестве учебных пособий использовались фильмы и теоретические работы Пудовкина, Эйзенштейна и других киномастеров. Молодежь, кончавшая Экспериментальный

киноцентр, была хорошо подготовлена и в большинстве отрицательно относилась к фашизму. Из Киноцентра вышли Джузеппе Де Сантис, Пьетро Джерми, Луиджи Дзампа, Микеланджело Антониони, Пьеро Теллини, Алида Валли, Карла Дель Поджо и другие будущие крупные киноработники Италии.

Молодые кинорежиссеры, которые отказывались служить фашизму, чаще всего обращались в этот период к экранизации крупных литературных произведений XIX века. Не имея возможности воспроизводить социальную характеристику общества, содержащуюся в книгах, они сосредоточивали внимание на композиции кадра, освещении, монтаже, фильмы ставились изысканно и тщательно.

И все же в конце этого трудного периода создаются картины, которые явились провозвестниками неореализма: "Четыре шага в облаках" (1942) Алессандро Блазетти, "Дети смотрят на нас" (1942) Витторио Де Сики и "Наваждение" (1942) Лукино Висконти.

"Духовным отцом" неореализма, по мнению некоторых итальянских критиков, считается преподаватель Экспериментального киноцентра, антифашист Умберто Барбаро. В статье, напечатанной в 1943 г. в журнале "Фильм", он впервые употребил термин "неореализм". В статьях и своей педагогической практике Барбаро использовал опыт мировых кинемастеров; он изучал со

студентами "Броненосец Потемкин" Эйзенштейна, опубликовал итальянские переводы статей Пудовкина и т.д.

Итальянский неореализм несомненно представляет собой значительный этап в развитии мирового реалистического киноискусства. Но в то же время присущий неореализму метод отображения действительности имел глубокие национальные корни.

К моменту окончания войны и освобождения Италии от фашистского режима в стране была большая группа киноработников, стремившаяся правдиво осветить те события современности, которые потрясли их. К ним принадлежал и Роберто Росселлини, поставивший в 1945 году первый неореалистический фильм – "Рим – открытый город".

Фильм "Рим – открытый город" (1945) явился как бы манифестом направления в итальянском кино, получившего название неореализма. Присущее Росселлини стремление к документальному сочеталось здесь с героической, патетической устремленностью.

"Рим – открытый город" – первый фильм, в котором раскрылось огромное дарование актрисы Анна Маньяни. Она снималась в кино с 1934 г., но лишь после того, как получила возможность создавать образы простых женщин, стала самой любимой актрисой Италии, мировой знаменитостью. Анне Маньяни присуще необычайное богатство мимики и выразительность жеста; ее основная индивидуальная особенность заключается в умении

раскрывать сложную и благородную духовную жизнь своих героинь, подчеркивая их грубоватую "простонародную" манеру поведения.

Стремясь к достоверности, Росселлини снял часть фильма на натуре, на улицах, в домах. В эпизодических ролях действовали простые люди, а не актеры. Росселлини заставлял их вести себя так, как они привыкли это делать в повседневной жизни.

Каждое, даже второстепенное лицо, имело свой характер и предисторию, а поэтому все эпизоды отличались жизненной выразительностью. В кинокадрах раскрывались сложные взаимоотношения героев, о которых часто даже не говорилось в диалогах. Съёмочный аппарат неотступно следует за ними. Он подробно показывает в больших монтажных кусках их психологическое состояние. Основным для режиссера было выявление самых простых, обычных человеческих чувств в острых драматических ситуациях.

Большое значение в фильме Росселлини имеет изображение среды, народ, фон, на котором действуют герои. В 1946 году Росселлини снял картину "Пайза"; отказавшись от единого сюжета, режиссер создал документально точную хронику жизни Италии в военные дни. Росселлини почти не пользуется монтажом, динамика действия в его фильмах определяется контрастным стыком эпизодов, различных по эмоциональному звучанию. "Пайза" выражает героические мотивы Сопротивления, но в ней

развивается и тревожная контр тема. Росселлини показывает крушение надежд, во имя которых боролись и умирали герои "Рима – открытого города".

Росселлини тяжело пережил спад общественного подъема, наступивший в конце 40-х годов. Тема нравственной деградации, наступившей в эти годы, проходит в картине "Германия, год нулевой" (1948). В трагикомическом аспекте эта тема звучит в фильме "Где свобода?" (1952). Моральный распад мира показан в фильме "Машина, убивающая плохих" (1948). В поисках нравственной опоры Росселлини обращается к католицизму. Он экранизирует "Цветочки Франциска Ассизского", "Франциск, менестрель божий" (1950). В картине "Европа, 51" (1952) духовно опустошенная героиня находит выход в христианской любви к ближнему; от неба ждет помощи отчаявшаяся героиня фильма "Стромболи" (1949).

Идейное смятение приводит Росселлини к творческому кризису. Но он снова обретает себя в процессе работы над фильмом "Индия, 1958" (1958). Тема Индии, освобожденной от колониальной зависимости. Росселлини возвращается в этом фильме к документализму съемок, использует непрофессиональных исполнителей. В фильме "Генерал Делла Ровере" (1959) режиссер не только восстанавливает события борьбы Соппротивления, но и анализирует причины, делавших в те годы самых различных людей героями. К тому же времени относится действие картина "В Риме была ночь" (1960).

В 1961 году Росселлини поставил фильм "Да здравствует Италия!", посвященный Дж.Гарибальди, и "Ванина Ванини", по Стендалю.

В 60-е гг. ставит фильмы для телевидения.

Уже с самого начала неореалистическое движение было неоднородным. Феррара указывает на три основные группы неореалистов. Это группа Амидеи, Феллини и Росселлини, затем Де Сики и Дзаваттини, наконец, третья группа, которую он справедливо называет наиболее передовой, в нее входили Де Сантис, Висконти, Пуччини и Лидзани.

И в то же время каждый из крупных мастеров неореализма имел свой собственный, резко выраженный художественный почерк.

Правда, существовала некая общая стилевая тенденция – стремление к своеобразной документальности, к воспроизведению действительных событий, к съемкам на натуре, а не в павильонных, а также к использованию не актеров, но и эта общая тенденция у различных мастеров принимала различную форму. Яркое выражение она получила в творчестве Де Сики. Он был единственным неореалистическим режиссером, который постоянно снимал и в главных ролях не актеров. Это, несомненно, объясняется тем, что Де Сика был опытным актером и превосходно умел работать со снимавшимися у него простыми людьми.

Наиболее плодотворными в творчестве Де Сики были годы 1946-1951. В этот период он поставил, помимо "Шуша", фильмы: "Похитители велосипедов" (1948) о

безработном, "Чудо в Милане" (1950) о бедняках – "Барбони" и "Умберто Д." (1951) о полуголодным старике пенсионере. Это – фильмы о неимущих, в них были даны типические характеры в типических обстоятельствах. Каждая картина являлась острым социальным документом.

Все эти картины поставлены по сценариям Чезаре Дзаваттини, талантливого и своеобразного сценариста Италии. Дзаваттини один писал сценарии для Де Сики, хотя в Италии в работе над сценарием, как правило, принимают участие несколько человек.

По мнению Дзаваттини, основная задача неореализма – это такое воспроизведение повседневной действительности, при котором устанавливается взаимосвязь явлений и причины их возникновения. Он справедливо утверждал, что самая обыкновенная действительность не будет "скучной", если ее отразить не фотографически, а творчески так, чтобы раскрыть глубокое внутренне содержание действия и характеры персонажей.

Экранное воплощение сценариев Дзаваттини представляло большие трудности. Нужно было постоянно применять специфические выразительные средства кинематографа, позволяющие фиксировать мельчайшие мимические движения актеров, а также отображать разнообразную, подлинную обстановку действия. Эти возможности кино не всегда использовались так широко даже французскими мастерами. В этом отношении фильмы Дзаваттини – Де Сики, как и все фильмы

неореалистического направления, представляют большой шаг в развитии киноискусства.

В основу построения сценариев Дзаваттини положен рассказ о глубочайших человеческих драмах происходящих в повседневной действительности.

Дзаваттини – самый "неромантичный" из всех неореалистов. Он не только уклоняется от сложной фабулы и сложных драматических коллизий, но и не любил показывать необычные, сильные характеры. Он писал: "Я против "исключительных" персонажей, и против героев, я всегда ощущал к ним инстинктивную ненависть. Я чувствовал себя обиженным, далеко отодвинутым на задний план вместе с миллионами других человеческих существ".

В своих теоретических статьях Дзаваттини призывал неореалистов следовать его методу. Однако нужно отметить, что другие мастера неореализма, работая иначе, также создали высокохудожественные фильмы. Достаточно привести в качестве примера "Рим, 11 часов" Де Сантиса.

Несомненно одно: Дзаваттини и Де Сика научили других мастеров итальянского кино зорче вглядываться в будничную жизнь и глубже ее раскрывать.

Фабула сценариев, написанных Дзаваттини для Де Сики, очень проста. Так, например, в сценарии "Похитители велосипедов" рассказывается о том, как бедняк Антонио Риччи бродит по городу в поисках украденного у него велосипеда; в "Умберто Д" – о том, как полуголодный

старик пенсионер заболел гриппом, затем был изгнан хозяйкой из занимаемой им комнаты и т.д.

Основная особенность таланта Де Сики-кинорежиссера заключается в умении разнообразно и выпукло показывать будничную жизнь. Самый незаметный факт часто приобретает у него глубину и значительность.

Работу с простыми людьми – неактерами – Де Сика осуществлял следующим образом: зная привычную для них манеру поведения в жизни, он заставлял их повторять все это перед киноаппаратом.

То же стремление к простоте характеризует в его картинах и операторскую работу. Для фильмов Де Сики типичны длинные монтажные куски, снятые с точки зрения стоящего или идущего человека. Умело используя монтаж, он достигает удивительной плавности перехода от одного эпизода к другому, что создает иллюзию непрерывного потока действия. Де Сика не применяет ракурсов, крупных планов, неожиданных монтажных сопоставлений и других приемов, которые могут помешать ему убедить зрителя в том, что они наблюдают подлинную жизнь.

Основная опасность, грозившая Де Сике, - это натурализм, и он избегал его в ряде случаев благодаря содержательности, присущей каждой подробности в его картинах, интересному и глубокому подтексту, а также строгой внутрикадровой композиции.

С наибольшей силой искусство Де Сики раскрылось при постановке фильма "Похитители велосипедов", где

повседневная действительность впервые была показана так широко и выпукло.

Огромное достоинство фильмов Дзаваттини – Де Сики было в том, что в них дана глубокая социальная характеристика действительности. Но, показывая тяжелую участь бедняков, изображая типические явления повседневной жизни, оба мастера избегали даже намеков на существование какого-либо выхода.

Джузеппе Де Сантис с 1940 года работал в журнале "Чинема". 1946 выступает соавтором, по сценарию "Солнце еще восходит", 1947 году первый фильм "Трагическая охота", 1948 году "Горький рис", 1949 году "Нет мира под оливами", 1951 году "Рим, 11 часов".

Во всех фильмах Де Сантис показывает драматические столкновения людей, отображает героев в те периоды, когда они совершают решительные поступки или же в минуты смертельной опасности. И в каждом его фильме была волнующая история большой любви.

Всем фильмам Де Сантиса присуща известная монументальность и романтичность, хотя действие их происходит в обстановке повседневной жизни.

Фильм "Рим, 11 часов" воспроизводит подлинное событие, характеризующее типическое явление итальянской жизни того времени – безработицу. Но в то же время это – исключительный случай. В конторе, куда пришли 200 безработных девушек, прочитавших объявление о том, что

требуется одна машинистка, обвалилась лестница, семьдесят из них были ранены, одна погибла.

Поскольку Де Сантиса интересовали действующие лица, которые обладают ярко выраженной индивидуальностью, предельно раскрывающейся в исключительных событиях, он предпочитал снимать профессиональных актеров, обладающих искусством создавать запоминающиеся образы. В его фильмах были заняты такие мастера, как Массимо Джиротти, Карла Дель Поджо, Паоло Стоппа, Леа Падовани, Витторио Гасман и другие актеры. Правда, в тех случаях, когда режиссер не мог найти профессиональных исполнителей, имеющих нужные типажные данные, обладающих талантом, так Де Сантис открыл, например, Лючио Бозе и Рафа Валлоне.

Де Сантис снимал фильмы не только на натуре, но и в павильонах. Его интересовала выразительно построенная композиция кадра, сложная система освещения камерных сцен, острые ракурсы, что, как правило, могло быть достигнуто лишь при хорошо организованных съемках в студии. Но в то же время павильонные декорации в его картинах отличаются удивительной достоверностью. Даже кадры рухнувшей лестницы в "Риме, 11 часов" производят впечатление документальных; но вместе с тем изображение распостертых фигур, полузасыпанных камнями, пылью и железными решетками, протянутых рук из-под обвалившихся каменных груд, бесформенных кусков лестницы с прижавшимися к стене испуганными фигурами

женщин с застывшими от ужаса лицами, показанных во время наезда камеры в быстром монтажном ритме, - навеяны фресками Микеланджело, посвященными "Страшному суду".

"Рим, 11 часов" – классическое произведение неореалистического искусства. Легкость и смелость в использовании изобразительных средств, глубина воспроизведения действительности являются свидетельством не только таланта, но и художественной зрелости Де Сантиса.

Лукино Висконти – один из крупнейших мастеров итальянского прогрессивного кино, известный также как замечательный театральный режиссер, постановщик пьес Шекспира, Чехова и Бомарше и др..

Висконти принимал активное участие в движении Сопротивления. Он неоднократно рисковал жизнью, был арестован гестапо и, так как отказался выдать своих товарищей, был приговорен к расстрелу. "Это не просто факт из одной биографии, пишет Джузеппе Феррар, - а подтверждение того, что люди искусства, кинодеятели, жили жизнью всего народа и что в их мировоззрении произошел резкий перелом, оставивший неизгладимый след на всем их творчестве".

В 1942 году Висконти ставит свой первый фильм "Наваждение", который явился предтечей неореализма.

В послевоенный период, отказавшись от ряда творческих замыслов, Висконти ставит прославленный

неореалистический фильм – "Земля дрожит" (1948). Как и Де Сантис, Висконти стремился дать глубокую социальную характеристику жизни простых людей. Он хотел посвятить своему народу трилогию: героями первой серии должны были стать рыбаки, второй – крестьяне, третьей – рабочие. Висконти хотел показать, что вся земля его родины содрогается от справедливого народного гнева и горя. Однако ему удалось осуществить только постановку первой серии.

В середине 50-х годов Висконти, как и многие другие мастера итальянского кино, временно перестает ставить фильмы о простых людях Италии; он снимает историческую драму – "Страсть" (1953) и "Белые ночи" (1957) по одноименному произведению Ф.Достоевского.

В 1960 г. Висконти снова возвращается к своим любимым героям; он создает выдающийся фильм "Рокко и его братья" о семье бедняков, которые, спасаясь от голода, переселились из деревни в Милан.

По своей форме фильм "Рокко и его братья" чрезвычайно интересен. Он состоит из отдельных новелл. Каждая из них посвящена одному из братьев и раскрывает их разные взгляды на жизнь и разные поиски путей к счастью. И вместе с тем повествование отличается цельностью. По своему содержанию, широте охвата и глубине истолкования событий, фильм близок к литературному роману. Основное значение имеет здесь не столько та или иная личная история кого-либо из героев,

сколько все действие в целом. Помолвка Винченцо, состязания боксеров, контора, где происходят деловые переговоры, семейные сцены, мрачные веселья в ночном ресторане, преступный мирок, в котором очутился Симоне, - все представляет собой поразительный по своей достоверности документ эпохи.

Вначале действие фильма развивается неторопливо – братья присматриваются к новой для них жизни; затем драматическое напряжение нарастает, темп ускоряется, действие приобретает стремительность разбушевавшегося потока. В финале, когда подводятся философские итоги, течение событий снова замедляется. Благодаря ритмическому монтажу, Висконти строит действие как бы по законам музыкального произведения. Интересная особенность фильма заключается в том, что резкие и неожиданные монтажные переходы от одного события к другому подчеркивают их различную сущность и многосторонность жизненных явлений.

Превосходно играют актеры, в особенности Ренато Сальватори (Симоне) и Анни Жирардо (Надя); характеры созданных ими героев противоречивы и поражают своей завершенностью и тонким психологическим рисунком.

Композиция кадров (оператор Дж. Ротунно) отличается лаконизмом, предельной выразительностью и простотой. Декоративное решение интерьеров и выбор природы не только характеризуют место действия, но и раскрывают смысл происходящего. Жалкое, полупустое помещение, где

жила семья вначале, показывает ее бедность и неустроенность; безвкусная, неудобная, богатая квартира – материальный достаток, а вместе с ними и разлад, пришедший в их семью. Когда Симоне убивает Надю, унылый и пустынный осенний берег подчеркивает, что Симоне делает это не в порыве ревности, вызванной любовью, а из-за холодной злобы и опустошенности.

Говоря о своих художественных принципах, Висконти заявляет, что "ключ к пониманию духовных и психологических конфликтов всегда надо искать в социальной действительности... Дрожжи истории, ее горячая кровь – это гражданский пафос и общественная мысль. Это вдохновляло меня и в работе над "Рокко". Я поставил в центр своего фильма эту семью не потому, что она представляет колоритный материал, а потому, что стремлюсь не только взволновать зрителя, но и помочь ему осмыслить социальную действительность...".

Висконти – чрезвычайно талантливый кинорежиссер. Он создал фильмы, различные по своему содержанию и стилю. Так грандиозная фреска народной жизни, посвященная рыбакам Сицилии, "Земля дрожит", не похожа на картину "Самая красивая" с ее разнообразными бытовыми и психологическими зарисовками; эффектные кадры грандиозных батальных сцен "Страсти" с ее внешне великолепными, но духовно ничтожными героями – на суровую документальную эпопею современного города в

"Рокко" с его трагическими героями, искалеченными самим укладом жизни.

Творческий рост Висконти очевиден. Образы его героев становятся глубже, интерес к философской проблематике – острее.

Микельанжело Антониони снял свой первый фильм в 1950 году "История одной любви", нашумевший фильм "Приключение" 1961 год.

Интерес Антониони к тончайшему психологическому анализу одной интимной жизни героев и созданию выразительного фона действия вместо характерного для неореализма широкого отображения жизни общества в известной мере сближает его с киномастерами психологической драмы второй половины тридцатых годов. Однако, в то время как французские режиссеры – Карне или Дювивье – исследовали духовный мир людей, заслуживающих сочувствие, героями Антониони чаще всего являются люди, морально разложившиеся. Подробно анализируя их чувства, историю любви, рассказывая об их разочарованиях, Антониони придает этим героям ту весомость, которую они не заслуживают. Разоблачение таких людей не имеет большого общественного значения; Антониони не ставит острых политических проблем, как, например, Висконти в "Страсти".

Особое место в итальянском кино занимает творчество Луиджи Дзампы. Картина "Легкие годы" приобрела такую популярность, что ее название стало ироническим,

нарицательным для тягостных послевоенных лет. И не случайно в книге Феррары глава о положении кино в период фашистского режима называется "Трудные годы", а глава о послевоенном кино в период наступления власти имущих на неореализм – "Легкие годы".

Федерико Феллини снимает первый свой фильм "Белый шейх" 1952 и др. Славу Феллини принесла картина "Вителлони" (буквально "Большие телята", 1953), рассказывающая о нравах богатой молодежи провинциального города. Герои фильма находятся на иждивении родных, презирают людей труда, бездельничают, шляются по улицам и кафе, полны пустых претензий. И в то же время в глубине души они неудовлетворенны своей никчемной, пустой жизнью. Самый юный и серьезный из них Моральдо приходит к выводу, что так жить нельзя и уезжает; его образ послужил тем зерном, из которого вырос впоследствии герой "Сладкой жизни" Марчелло.

Его нашумевшая "Дорога" (1954) резко отличалась от "Вителлони". Эта картина, поставленная в период упадка прогрессивного реалистического направления в итальянском кино, оказалась своеобразной иллюстрацией основных положений философии экзистенциализма, утверждающей, что действительность лишена развития и, по существу говоря, непознаваема.

Феллини в этом фильме отбросил то, что составляет самую сильную сторону его дарования, - он отказался от острых и тонких наблюдений над действительностью.

Действие "Дороги" "очищено" от примет какой-либо эпохи. Герои фильма – бродячие цирковые актеры – лишены конкретного окружения, они даны вне социальных отношений. Кроме того, сами герои – абстракции, символизирующие некие "вечные категории".

Центральная тема фильма – любимая экзистенциалистами тема одиночества героев.

Феллини поднимает в этом фильме проблему смысла человеческого существования, проблему взаимопонимания людей и требует любви к человеку.

Людские страдания даны в "Дороге" как извечный закон жизни. Обходя социальные причины разобщенности людей, показывая иллюзорность их стремлений к счастью, Феллини утверждает незыблемость, неизменность страдания и отвергает возможность борьбы за человеческое счастье.

Мистическое объяснение событий, благодать божия как единственный путь спасения – таков конечный вывод, который Феллини делает в "Дороге".

Цель этой картины та же, и у экзистенциалистов, которые стремятся своим искусством дать как бы толчок внутренней духовной жизни зрителя, т.е. призвать его к "самоусовершенствованию".

Все компоненты "Дороги" посвящены иллюстрации определенных философских положений, но в то же время фильм лишен декларативности. Это достигается предельной простотой и внешним правдоподобием действия; Феллини производит строжайший отбор событий, эмоций и

обстановки действия, но сохраняет за ними обычную форму выражения.

Интересно строит условный образ Джельсомины актриса Джульетта Мазина; многое в ее движениях и мимике напоминает маску Чаплина. Драматическое напряжение картины достигается в значительной степени тонкой и острой игрой актрисы, талантливо раскрывающей чувства своей героини.

В его "Мошенниках" (1955) есть те же элементы условности и стилизации; некоторые персонажи напоминали героев "Дороги".

Большим шагом вперед был фильм "Ночи Кабирии". Сопоставляя этот фильм с "Дорогой", Феллини писал: "Кабирия, как и Джельсомина, - существо, живущее в мире для нее слишком суровом, она – жертва насилия. Однако Джельсомина – персонаж более аллегорический, более исключительный. Фильм в целом воспринимается как стабилизация, имеющая частное значение. Наоборот, Кабирия, хотя она и не совсем обычна по характеру своих чувств – более живой персонаж, который легче опознать».

Образ Кабирии – это вершина в творчестве Джульетты Мазины. Яркость выразительных средств актрисы и ее умение отобразить оттенки настроения и движение чувств раскрывают здесь человечность нескладной и забитой уличной девчонки. Мазина убеждает в том, что Кабирия по своей природе бесконечно добра и благородна и что она всей душой стремится принести людям счастье.

Блестательная операторская работа, портреты, окружающая обстановка все изобрежена в кадре это драматургическая изобразительная пластика которая помогает раскрыть идею фильма.

Фильм вплотную подводит зрителя к тому, что надо изменить существующее положение, но на этом Феллини не останавливается. В фильме он призывает Кабирию не терять мужества, но вместе с тем как бы говорит, что ее положение безвыходно...

Следующая картина Феллини "Сладкая жизнь" (1959) была огромным скачком вперед.

Фильм заслуживает подробного анализа. "Сладкая жизнь" явилась важным событием в жизни Италии. Картина имела большой успех, не было газеты, которая не писала бы о "Сладкой жизни". Еще ни один фильм не вызывал таких споров.

Главный герой "Сладкой жизни" – римский журналист Марчелло – хочет найти в окружающей его жизни какую-нибудь подлинно человеческую ценность и не может ее обнаружить. Сценарий состоит из семи эпизодов, рассказывающих о семи вечерах и ночах в жизни Марчелло, подобных семи кругам Дантова ада.

Фабула, на первый взгляд, представляет собой как бы поток случайных событий – репортаж об одной неделе в жизни героя. В действительности же события строго организованы и раскрываются в обобщенной форме ряд важнейших явлений действительности. Фильм рассказывает

о том, во что превратилась в итальянском обществе религия, семья, любовь, печать, развлечения.

Один из лучших эпизодов фильма посвящен встрече героя с американской кинозвездой Сильвией. Сильвия – символ американской "сладкой жизни" – воплощение красоты, счастья и удачи, но на поверку это – примитивное существо, живущее своими чисто животными инстинктами. Самодовольная тупость уживается в ней с явной неудовлетворенностью от шумной, тревожной и бестолковой жизни. Душа этой кинобогини раскрывается в тот момент, когда на пустынной ночной площади она, подобно собаке, воеет на луну...

Каждый эпизод фильма, с одной стороны, дает обобщенное отражение событий, с другой, - производит впечатление простого репортажа. Такое впечатление возникает потому, что фабула сценария предельно проста: она состоит из как бы незначительных, почти не связанных друг с другом фактов. Однако эти факты вырастают до символов благодаря их драматургическому сочетанию и режиссерской трактовке. Сами по себе некоторые события "Сладкой жизни" могли бы лечь в основу обычной развлекательной картины. Но Феллини вскрывает сущность происходящего, глубину моральной деградации там, где другие мастера кино видят легкую, по их мнению, подлинно сладкую жизнь.

Изобразительная форма фильма всюду сохраняет жизненное правдоподобие и естественность и вместе с тем

декорации, мизансцены, композиции кадра, ракурсы, освещение и все детали тщательно продуманы и рационалистически построены.

Фильм заканчивается двумя страшными сценами оргий, где участвуют представители аристократии, крупных делцов и знаменитости из мира искусства. Эти эпизоды показывают животное отупение и гнилость верхушки итальянского общества. И когда утром обессиленные, потерявшие человеческий облик люди выходят на берег моря и рассматривают огромного ската, пойманного рыбаками, то это реальное чудовище становится символом их страшной и нелепой жизни. Здесь же на берегу какая-то девушка, милая и чистая Паола, которую как-то случайно встретил Марчелло; она зовет его, но шум прибоя заглушает ее слова...

"Сладкая жизнь" – это лучший фильм Феллини, - заявил писатель Альберто Моравия. – Этот фильм кладет конец тяжелому периоду конформизма, пережитому итальянским кино и открыто насаждавшемуся официальными властями и цензурой".

Пазолини Пьер Паоло – итальянский писатель, сценарист и режиссер. В 1954-61 гг. участвовал в создании сценариев 14 фильмов. Режиссер Волоньини написал несколько антифашистских сценариев: "Горбун". "Долгая ночь 1943 года", "Танк 8 сентября", сценарий по своему роману – "Бурная ночь". В 1961 году Пазолини дебютировал как режиссер, постановкой фильма "Нищий", в 1962 г.

фильм "Мама Рома". Пазолини перенес в эти фильмы тематику и поэтику своих литературных произведений. Герои его первых фильмов – обитатели дна итальянской столицы – деклассированные элементы. Эти фильмы так же, как и трагикомическая киноновелла «Овечий сыр», вошедшая в фильм "Рогопаг" (1963), проникнуты социальным протестом, они с документальной точностью показывают жизнь римских окраин привлекая внимание к трагическому существованию их обитателей. Для этих фильмов Пазолини характерны фатальная обреченность героев, натуралистические детали. Фильм "Евангелие от Матфея" (1964) своеобразно трактует евангельские тексты. В 1966 году Пазолини поставил фильм-притчу "Птицы большие и малые", в которой отчетливо выразилась шаткость, двусмысленность идейной позиции режиссера, утверждающего крах "идейного рационализма". В 1967 г. экранизировал трагедию Софокла "Царь Эдип", внося в фильм фрейдистские мотивы. Значительный интерес представляют работы Пазолини в области теории кино и кинокритики (изыскания о киноязыке и др.). В 1968 году поставил фильм "Теорема".

Славу итальянской кинематографии послевоенных лет принесли фильмы, посвященные простым людям – рабочим, крестьянам, рыбакам. Наряду с этими выходят и такие фильмы, как "Хроника одной любви" Макеланджело Антониони, "Страсть" Лукино Висконти, которые показывают разложение правящих кругов. Их создатели

подвергаются жестокому преследованию. Но развитие прогрессивного итальянского кино не остановилось. В 1960 г. появляется "Сладкая жизнь" Феллини и "Рокко и его братья" Лукино Висконти.

В 1964-65 гг. в Италии вновь выходят фильмы на общественно важные, уже не только социальные, но и политические темы. Внимание многих режиссеров привлекает, в частности, проблема так называемого южноитальянского бандитизма. Ф.Рози поставил фильм "Сальваторе Джулиано", Кастеллани экранизировал роман Дж.Берто "Разбойники", В. Де Сета – "Бандиты из Оргозоло", Латтуада – сатирическую комедию "Человек из мафии" и др. Успешно развиваются жанр социально-сатирической комедии, высмеивающий отсталость итальянского законодательства, провинциальные нравы, разоблачающие "экономическое чудо" на Севере Италии – фильм Джерми "Развод по-итальянски" (1961) и "Соблазненная и покинутая" (1963), фильм реж. Петри "Учитель из Виджевано" (1963), фильм реж. Десика "Бум" (1963) и др.

Лучшие традиции послевоенного итальянского кино по-новому развивают такие остро социальные фильмы, как картина режиссера Ф.Рози "Руки над городом" (1963, 1-я премия на международном кинофестивале в Венеции, 1963), рассказывающая в документальной манере о махинациях правых политиков и спекулянтов недвижимостью в Неаполе.

Для передовых итальянских кинематографистов середины 60-х гг. характерна тенденция к сближению с "большой" литературой. Режиссер Висконти поставил по роману Томази ди Лампедузи Фильм "Леопард"; режиссер В.Дзурлини экранизировал повесть В.Пратолини "Семейная хроника" (1-я премия на международном кинофестивале в Венеции 1962), и антифашистский роман Ч.Пирро "Солдатки" (1965), реж. Коменчини, постановка фильма по роману К.Кассолы "Девушка Бубе" (1963) экранизированы многие произведения Моравиа – фильм режиссера Ф.Мазелли "Равнодушные" (1965, 1-я премия на международном кинофестивале в Мар-дель-Плата, 1965).

Под влиянием неореализма и творчества прогрессивных режиссеров средний уровень итальянской кинопродукции повысился. Некоторые режиссеры, начали ставить картины, затрагивающие социальные и этические проблемы, например фильмы режиссера Д.Ризи "Трудная жизнь", "Обгон", "Поход на Рим". В 1963 году итальянские фильмы были удостоены главной премии на всех важнейших кинофестивалях МФК года (Москва, Венеция, Канн и др.).

Больших успехов в послевоенные годы достигло итальянское документальное кино, привлечшее внимание зрителей к жизни остальных районов страны, создавшие фильм об исторических памятниках Италии и ряд полнометражных цветных кинокартин, посвященных путешествиям в дальние страны, спорту. В области документального кино плодотворно работают режиссеры Де

Сета, М.Кравери, Мозер, Дель Фра, Гандин, Ф.Мазелли, Нелли, Пуччини, Марчеллини, Бидзарри и др.

Общее руководство государственными органами, ведающими кино, возглавляет министр по делам зрелищ, туризма и спорта, которому подчинено Главное управление по делам зрелищ, занимающееся вопросами киноцензуры, экспорта и импорта фильмов, государственной субсидий, проведением Международной выставки киноискусства в Венеции (Венецианский кинофестиваль) и другие. Этому управлению подчинены государственные киноорганизации: "Институт ЛЮЧЕ" – общество по производству документальных и научных фильмов с собственной кинофабрикой в Риме, готовящий творческие и технические кадры; "ЧИНЕЧИТТА"; "ЧИНЕС" – общество по производству фильмов (в Риме); "ЭНИЧ" ("Национальное общество кинопромышленности") – общество по производству, прокату фильмов и управлению кинотеатрами (в Риме), а также "Униталия фильм" – организация, занимающаяся рекламой и пропагандой итальянской продукции за границей. Частные кинопромышленники объединены в ряд общества и ассоциаций, главное из которых "АНИКА" ("Национальная ассоциация кинематографической промышленности и смежных отраслей"). Существует более 40 кинофирм, в том числе "Понти Карло чинематографика", "Дино Де Лаурентис чинематографика", "Чинес", "Люкс фильм", "Риццоли фильм", "Титанус", "Видес", "Амато Джузеппе" и др. Прокат

находится в руках "Чеи-инком", "Чеиад", "ЭНИЧ", "Люкс фильм", "Титанус", "Чинериц" и несколько других фирм. Американский капитал занимает ведущее положение в производстве и в прокате; с голливудскими монополиями ("Парамаунт") связаны крупные продюсеры – К.Понти и Де Лаурентис, ранее составлявшие единую кинофирму.

Успеху новых фильмов способствовало мастерство операторов – А.Грациати, А.Тонти, К.Монтуори, О.Мартелли, П.Порталупи, Дж.Ди Венанцо, Л.Барбони, Г.Поганы, М.Кравери, музыка композиторов Р.Росселини, А.Чиконьини, Н.Рота, М.Нашимбене и др.

Наиболее видными итальянскими в те годы сценаристами являются: Ч.Дзаваттини, С.Амидеи, С.Чекки-Д'Амико, Э.Де Кончини, Э.Флайяно, Т.Пинелли, П.Теллини, Адже и Скарпелли, активно работают в кино известные писатели – А.Моравиа, В.Пратолини, П.Пазилини.

Большое значение для популяризации киноискусства имеет возглавляемое Дзаваттини массовое движение киноклубов, созданных почти во всех городах Италии.

Кино, остается в Италии в переднем крае борьбы за демократическую культуру. Движение прогрессивных кинематографистов за национальный и демократический характер киноискусства, является составной частью борьбы итальянского народа за мир, демократию, социальный прогресс.

Погани Габор – итальянский оператор. По национальности венгр. В кино с 1935 года. В первых

самостоятельных работах в Италии – фильме "Кармела" (1942) и "Калафария" (1943), Погани показал себя как мастер светотени. Высокий уровень операторской работы в фильме "Нынешние времена" (1954) и "Европа "ночью" (1959) выдвинул Погани в число лучших итальянских операторов. Мастерство Погани особенно полно проявилось в фильме режиссера В.Де Сика "Чочара" (1960), как при создании психологических портретов главных действующих лиц, так и при съемках массовых сцен.

Джани Ди Венанцо – итальянский оператор. В кино с 1942 года. Снимал сначала документальные фильмы, затем был ассистентом оператора, с 1952 года – оператором художественного кино. Наиболее значительные работы: "Повесть о бедных влюбленных", "Разгромленные" (1953), "Подруги" (1955), "Серебряные ленты" (1956), "Крик" (1957), "Ночь" (1960), "Затмение" (1961), "Восемь с половиной" (1962). Ди Венанцо мастер преимущественно интимного психологического жанра, его фильмы отличаются тонкостью передачи атмосферы драматических событий, а так же художественными поисками. Однако фильм "Джулиано Сальваторе" (1961), "Руки над городом" (1963); премия на XXIV Международном кинофестивале в Венеции, 1963) и другие показали, что Ди Венанцо способен отражать драматизм широких социальных конфликтов, снимать большие массовые сцены.

Др. фильмы: 1953 – "На окраине большого города",  
1954 г. – "Девушки из Сан-Фредиано";

1956 г. – "Сестра Летиция", "Кин";

1961 г. – "Наследные принцы", "Конный карабинер";

1963 г. – "Девушка Бубе", "Васильки".

Тонти Альдо – итальянский оператор. Начал работать как фотограф. Среди первых значительных работ Тонти – "Караваджо" (1941). В 1942 году снял фильм "Фары в тумане" и "Одержимость". Тонти удалось передать в этом фильме атмосферу тревоги, неустойчивости, царившей в те годы в итальянской провинции. Продолжая сотрудничать с антифашистки настроенными режиссерами, Тонти в 1945 году снял фильм режиссера Де Сика "Врата неба". После падения фашизма участвует в создании неореалистических фильмов – "Бандит" (1946), "Солнце еще всходит" (1946), "Без жалости" (1948) и др.

Одновременно снимает фильмы близкие стилю "каллиграфизма" – "Свидетель" (1946), "Преступление Джованни Эпископо" (1947), "Рим – свободный город" (1948), "Мельница на По" (1948). В этих изящных по операторской работе фильмах Тонти новаторски использует черно-белую гамму, достигает высокого мастерства в композиции кадра. В 1950 году снял одну из первых итальянских социальных комедий "Неаполь – город миллионеров". Снял (вместе с Дж.Кардифом) итало-американский фильм "Война и мир" (1956). Оператор фильма "Ночи Кабирии" (1956). В Узбекистане шли также фильмы, снятые Тонти, - "Вчера, сегодня, завтра" (1963);

Совместно с Дж.Ди Винанцо и К.Монтуори), "Операция святой Януарий" (1966).

В Италии работают кинооператоры в различных фильмах достигая вершин киноискусства такие как: Л.Барбони ("Под небом Сицилии", 1949, "Машинист", 1956, "Развод по-итальянски", 1961); "Крыша", 1956); «Восемь половиной», 1962, "Девушка Бубе", 1963, "Руки над городом", 1963, Т.Делли Колли ("Евангелие от Матфея", 1964, "Они шли за солдатами", 1965); К.Ди Пальма ("Красная пустыня", 1964); А.Нануции ("Туманные звезды Большой Медведицы", 1965, "Я ее хорошо знал", 1966).

## **ФИЛЬМОГРАФИЯ**

### **"ДЕТИ СМОТРЯТ НА НАС"**

("I Bambini ci guardano")

Звуковой художественный фильм. Производство "Скалера" (Италия). Выпуск – 1942 г.

Сценаристы – Чезаре Джулио Виола, Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика, Адольфо Франчи, Жерардо Жерарди; режиссер – Витторио Де Сика.

В ролях: Иза Пола, Эмилио Чиголи, Лючано Де Амброзис, Джованна Чиголи, Эрнесто Калиндри.

### **"ЧЕТЫРЕ ШАГА В ОБЛАКАХ"**

("Quattro passi fra le nuvole")

Звуковой художественный фильм. Производство "Чинес" (Италия). Выпуск – 1942 г.

Сценаристы – Чезаре Дзаваттини, Пьеро Теллини; режиссер – Александро Блазетти; оператор – Вацлав Вик.

В ролях: Джино Черви, Андриана Бенетти, Карло Романо, Энрико Виаризио.

### **"НАВАЖДЕНИЕ" ("Osessione")**

Звуковой художественный фильм. Производство "ИЧИ" (Италия). Выпуск – 1942 г.

Сценаристы (по роману Джемса Кейна "Почтальон всегда звонит дважды) – Джузеппе Де Сантис, Лукино Висконти, Мария Аликата, Антонио Пьетранжели, Джанни Пуччини; режиссер – Лукино Висконти; оператор – Альдо Тонти, Доменико Скала.

В ролях: Клара Каламаи, Массимо Джиротти, Хуан Де Ланда, Элио Маркуццио, Диа Кристиани, Витторио Дуже.

**"РИМ – ОТКРЫТЫЙ ГОРОД"** ("Roma città aperta")

Звуковой художественный фильм. Производство "Экскельса" (Италия). Выпуск – 1945 г.

Сценаристы – Серджо Амидеи, Федерико Феллини, Роберто Росселлини; режиссер – Роберто Росселлини; оператор – Убалдо Арата.

В ролях: Альдо Фабрици, Анна Маньяни, Марчелло Пальеро, Мария Мики.

**"ПАЙЗА"** ("Paiza")

Звуковой художественный фильм. Производство "О. Ф. И." (Италия). Выпуск – 1946 г.

Сценаристы – Роберто Росселлини, Серджо Амидеи, Марчелло Пальеро, Федерико Феллини; режиссер – Роберто Росселлини; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Мария Мики, Кармела, Сацио, Марчелло Пальеро, Гаар Мур, Гарриет Уайт, Вито Кьяри, Роберт Ван Луи.

**"ШУША"** ("Sciuscia")

Звуковой художественный фильм. Производство "Альфа Синематографика" (Италия). Выпуск – 1946 г.

Сценаристы – Серджо Амидеи, Чезаре Дзаваттини, Чезаре Джулио Виола, Адольфо Франча; режиссер – Витторио Де Сика; оператор – Анкизе Брицци, Элио Паккара.

В ролях: Франко Интерленги, Ринальдо Смердони, Эмилио Чиголи, Бруно Ортензи, Мария Кампи, Дживо Сальтамеренда, Антонио Никотра, Клаудио Эрмелли.

### **"ТРАГИЧЕСКАЯ ОХОТА" ("Caccia tragica")**

Звуковой художественный фильм. Производство "А. Н. П. И." (Италия). Выпуск – 1947 г.

Сценаристы – Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Ламберто Пиччи, Микеланджело Антониони, Чезаре Дзаваттини, Коррадо Альваро, Умберто Барбаро, Джанни Пуччини; режиссер – Джузеппе Де Сантис; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Карла Дель Поджо, Виви Джой, Андреа Кекка, Массимо Джиротти, Витторио Дузе, Фолько Люлли, Микеле Риккардини.

### **"ТРУДНЫЕ ГОДЫ" ("Anni difficili")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Бригильо" (Италия). Выпуск – 1947 г.

Сценаристы (по произведению Виталиано Бранкати "Старик с сапогами") – Виталиано Бранкати, Луиджи Дзампа, Серджо Амидеи, И.Фулькиньони, Ф.Иванжелисти; режиссер – Луиджи Дзампа; оператор – Карло Монтуори.

В ролях: Умберто Спадаро, Массимо Джиротти, Милли Витале, Аве Нинки, Делиа Скала, Альдо Сильвани, Энцо Бильотти, Карло Эспозито, Джиованни Грассо.

## **"ПОХИТИТЕЛИ ВЕЛОСИПЕДОВ"**

("Ladri di biciclette")

Звуковой художественный фильм. Производство "П. Д. С." (Италия). Выпуск – 1948 г.

Сценаристы – Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика и др; режиссер – Витторио Де Сика; оператор – Карло Монтуори.

В ролях: Ламберто Маджорани, Энцо Стайола, Лианелла Карелл, Джино Сальтамеренда, Джулио Кьяри, Витторио Антонуччи, Елена Альтуери.

## **"ГОРЬКИЙ РИС"** ("Riso amaro")

Звуковой художественный фильм. Производство "Люкс" (Италия). Выпуск – 1948 г.

Сценаристы – Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Джанни Пуччини; режиссер – Джузеппе Де Сантис; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Витторио Гассманн, Сильвана Мангано, Дорис Доулинг, Раф Баллоне, Мария Грация Франча.

## **"ЗЕМЛЯ ДРОЖИТ"** ("La Terra trema")

Звуковой художественный фильм. Производство "АР. ТЕ. АС. Фильм" (Италия). Выпуск – 1948 г.

Сценаристы – Лукино Висконти; режиссер - Лукино Висконти; оператор – Дж. Р. Альдо.

В ролях: в качестве актеров в фильме снимались сицилийские рыбаки – жители поселка Ачитрецца.

## **"НЕБО НАД БОЛОТАМИ" ("Cielo sulla palude")**

Звуковой художественный фильм. Производство "АРКС" (Италия). Выпуск – 1949 г.

Сценаристы – Аугусто Дженина; режиссер – Аугусто Дженина; оператор – Дж. Р. Альдо.

Роли исполняют непрофессиональные актеры.

## **"НЕТ МИРА ПОД ОЛИВАМИ"**

("Non c'e' pace ira gli ulivi")

Звуковой художественный фильм. Производство "Люкс" (Италия). Выпуск – 1949 г.

Сценаристы – Джузеппе Де Сантис, Карло Лидзани, Джанни Пуччини, Либро Де Либеро; режиссер – Джузеппе Де Сантис; оператор – Пьеро Порталупи.

В ролях: Раф Валлоне, Лючия Бозе, Фолько Люлли, Мария Грация Франча, Данте Маджо.

## **"ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ"**

("Cronaca di un amore")

Звуковой художественный фильм. Производство "Франко Виллани - Финчине" (Италия). Выпуск – 1950 г.

Сценаристы – Микеланджело Антониони, Пьетро Теллини, Сильвио Джованиетти, Даниель Данца; режиссер - Микеланджело Антониони; оператор – Серафин.

В ролях: Лючия Бозе, Массимо Джиротти, Дж. Росси, Ф. Сарми, Р. Дальма.

### **"ЧУДО В МИЛАНЕ" ("Miracolo a Milano")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Де Сика - Энич" (Италия). Выпуск – 1950 г.

Сценаристы – Витторио Де Сика, Чезаре Дзаватти; режиссер – Витторио Де Сика оператор – Дж. Р. Альдо.

В ролях: Эмма Граматика, Франческо Голизано, Паола Стоппа, Гульельмо Барнабо, Брунелла Бово, Анна Карена, Артуро Брагалья, Эрмино Спалла.

### **"УМБЕРТО Д." ("Umberto D.")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Дж. Амато" (Италия). Выпуск – 1951 г.

Сценаристы – Чезаре Дзаваттини, Витторио Де Сика; режиссер – Витторио Де Сика; оператор – Дж. Р. Альдо.

В ролях: Карло Баттисти, Мария Пиа Касильо и непрофессиональные актеры.

### **"ЕВРОПА 51" ("Europa 51")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Понти Де Лаурентис" (Италия). Выпуск – 1951 г.

Сценаристы – Роберто Росселини, Пьеро Теллини, Туллио Пинелли; режиссер - Роберто Росселини; оператор – Альдо Тонти.

В ролях: Ингрид Бергман, А.Нокс, Джианнини, Джульетта Мазина, Т.Пехлати, Франчини, Б.Тафули.

### **"РИМ, 11 ЧАСОВ" ("Roma ore 11")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Трансконтиненталь Фильм" (Италия). Выпуск – 1951 г.

Сценаристы – Чезаре Дзаваттинни, Джузеппе Де Сантис, Родольфо Сонего, Джанни Пуччини, Базилио Франкина; режиссер – Джузеппе Де Сантис; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Мария Грация Франча, Делия Скала, Карла Дель Поджо, Елена Варци, Леа Падовани, Лючия Бозе, Ева Ваничек, Паола Борбони, Раф Валлоне, Ирена Гальтер, Паола Стоппа, Массимо Джиротти.

### **"САМАЯ КРАСИВАЯ" ("Bellissima")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Фильм Беллиссима" (Италия). Выпуск – 1951 г.

Сценаристы – Чезаре Дзаваттини, Лукино Висконти; режиссер – Лукино Висконти; оператор – Пьеро Порталупи.

В ролях: Анна Маньяни, Алессандро Блазетти, Массимо Джиротти, Амедео Надзари, Т. Де Филиппо, Сильвана Пампанини.

### **"ВИТЕЛЛОНИ" ("I Vitelloni")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Пег Фильм-Сиее фильм" (Италия). Выпуск – 1953 г.

Сценаристы – Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Тулио Пинелли; режиссер – Федерико Феллини; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Альберто Сорди, Франко Интерленги, Франко Фабрици, Леопольдо Триесте, Риккардо Феллини, Леонора Руффо, Энрико Виаризио.

### **"ЛЕГКИЕ ГОДЫ" ("Anni facili")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Понти Де Лаурентис" (Италия). Выпуск – 1953 г.

Сценаристы – Виталиано Бранкати, Серджо Амиден, Таларико, Луиджи Дзампа; режиссер – Луиджи Дзампа; оператор – Альдо Тонти.

В ролях: Нино Таранто, Клелия Матания, Джино Буццанка, Джіованна Ралли, Армения Балдуччи, Гастоне Тинти, Альберто Соррентино, Джино Кавальери.

### **"ДАЙТЕ МУЖА АННЕ ДЗАККЕО"**

("Un Marito per Anna Zaccaro")

Звуковой художественный фильм. Производство "Д.Форджес Дванцати" (Италия). Выпуск – 1953 г.

Сценаристы – Джузеппе Де Сантис, Альфредо Джаннети, Сальваторе Лаурани, Чезаре Дзаваттани, Элио Петри, Джанни Пуччини; режиссер – Джузеппе Де Сантис; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Сильвана Пампанини, Массимо Джиротти, Амедео Надзари, Умберто Спадаро.

### **"СТРАСТЬ" ("Senso")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Люкс" (Италия). Выпуск – 1953 г.

Сценаристы – Лукино Висконти, Сузо Чекки Д'Амико; режиссер – Лукино Висконти; оператор – Альдо Грациати.

В ролях: Алида Валли, Фарлей Гренджер, Массимо Джиротта, Рина Морелли, Хайнц Мут.

### **"ДОРОГА" ("La Strada")**

Звуковой художественный фильм. Производство "" (Италия). Выпуск – 1954 г.

Сценаристы – Федерико Феллини, Туллио Пинелли; режиссер – Федерико Феллини; оператор – Карло Карлини.

В ролях: Энтони Квини, Джульетта Мазина, Ричард Бейсхарт.

### **"СБИВШИЕСЯ С ПУТИ" ("Gli sbandati")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Ч. В. Ч." (Италия). Выпуск – 1955 г.

Сценаристы – Франческо Мазелли, Анджео Савнолли, Прандо Висконти; режиссер – Франческо Мазелли; оператор – Джанни Ди Венанцо.

В ролях: Лючия Бозе, Жан Пьер Моки, Антонио Де Теффе, Леонардо Ботта, Эви Никольсон, Марко Гульельми, Джулиано Монтальдо, Иза Миранда.

### **"НОЧИ КАБИРИИ" ("Le Notti di Cabiria")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Дино Лаурентис Синемат" (Италия). Выпуск – 1956 г.

Сценаристы – Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Туллио Пинелли; режиссер – Федерико Феллини; оператор – Альдо Тонти.

В ролях: Джульетта Мазина, Франка Марци, Франсуа Перие, Амедео Надзари, Дориан Грей.

## **"СЛАДКАЯ ЖИЗНЬ" ("La Doice vita")**

Звуковой художественный фильм. Производство "Риама Фильм" (Италия). Выпуск – 1959 г.

Сценаристы – Федерико Феллини, Эннио Флайяно, Тулио Пинелли; режиссер – Федерико Феллини; оператор – Отелло Мартелли.

В ролях: Марчелло Мاستройанни, Анита Экберг, Анук Эме, Магали Ноэль, Ивонна Фурно, Лекс Баркер, Ален Кюни, Надя Грей.

## **"ГЕНЕРАЛ ДЕЛЛА РОБЕРЕ"**

("Generale Della Rovere")

Звуковой художественный фильм. Производство "Зебра фильм" (Италия). Выпуск – 1959 г.

Сценаристы (по рассказу Индро Монтаннели) – Роберто Росселлини, Серджо Амиден, Диего Фаббри; оператор – Карло Карлини.

В ролях: Витторио Де Сика, Сандра Мило, Витторио Капролии, Ганс Мессемер.

## **"РОККО И ЕГО БРАТЯ"**

("Rocco e i suoi Iratelle")

Звуковой художественный фильм. Производство "Марсо Косинор" (Франция), "Титанус" (Италия). Выпуск – 1960 г.

Сценаристы – Сузо Чекки Д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза; режиссер – Лукино Висконти; оператор – Джузеппе Ротунно.

В ролях: Ален Делон, Анна Жирардо, Роже Анен, Сюзи Делер, Клаудиа Кардинале, Ренато Сальватори, Катина Паксиноу, Паола Стоппа.

## ШВЕДСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ

Годом рождения шведского кинематографа считается 1897 год, год, когда в Стокгольме проходила большая выставка искусства и промышленности. В это время были проведены первые шведские киносъёмки. На плёнку был запечатлен прибывший на выставку король Оскар I I, ставший таким образом первой шведской кинозвездой.

В эпоху «немого кино», на рубеже 1-го и 2-го десятилетий XX века, Швеция считалась одной из ведущих кинематографических стран мира. Режиссёрами Виктором Шёстрёмом и Мауритцом Стиллером был создан целый ряд фильмов, отнесенных современниками к шедеврам искусства, а последующими поколениями - к классике. Многие из этих кинофильмов были сняты по книгам шведской писательницы, лауреата Нобелевской премии, Сельмы Лагерлёф, например, "Возница" (Korkarlen) и "Деньги господина Арне" (Herr Arnes pengar).

Но период небывалого успеха оказался недолговечным. Шёстрём и Стиллер эмигрировали в Голливуд, а вместе с ними и новая молодая кинозвезда Грета Гарбо.

С введением звука были осуществлены постановки ряда экспериментальных фильмов. Своеобразие звукозрительного построения отличало фильм Шёстрёма "Маркурелы из Вадчеппинга" (1930г. по роману Я.Бергмана). Стремление использовать опыт русской кинематографии сказалось в фильме режиссёра

Ё.Хельстрёма "Одна ночь" (совместно с Г.Муландером) и "Танго" (оба в 1931 г.). Однако общий уровень Шведской кинематографии 30-х годов определялся театрально-тяжеловесными салонными мелодрамами и комедиями, утверждающими как тогда определялось мелкобуржуазную мораль, поставленную режиссёром Муландером с участием актрисы И.Бергман: "Сведенхельмы" (1935г. по Я.Бергману), "На солнечной стороне" (1935г.), "Интермеццо" (1936г.), "Доллар" (1938г. по Бергману), "Единственная ночь" (1939г.), и режиссёром Ш.Буманом - "Девушка из Гамла Стан" (1934г.), "Вальпургиева ночь" (1935г.), "Карьера" (1938г.) и др. Противоречивое сочетание коммерческой беспринципности и интереса к прогрессивным общественным процессам характеризовало творчество Г.Эдгрена, который наряду с псевдонародными фарсами и реконструкциями фильма "немого" периода ("Юхан Ульфшерна, 1936г., "Девушка с торфяного болота", 1947г.) поставил фильм "Карл Фредрик управляет" (1934г.), исполненный веры в победу рабочих, в социальные изменения, и фильм "Катрина" (1942г., по С.Сальминен) - проникновенную киноповесть о многострадальной, мужественной и гордой крестьянской женщине.

Изоляция нейтральной Швеции с начала Второй мировой войны, прекращение ввоза иностранной кинопродукции, необходимость резко увеличить национальное кинопроизводство способствовали подъему Шведской кинематографии в 40-е годы. В полемике со

стандартной кинопродукцией, проникнутой мещанским самодовольством, утверждалось искусство трудных, подчас трагических раздумий, острой современной темы. Этот процесс отражало и творчество режиссёров старшего поколения.

Безжалостный анализ уродливых семейных отношений содержат фильмы режиссёра А.Хенриксона - "Преступление" (1940г.), "Поезд № 56" (1944г.) и режиссёра Муландера - "Слово" (1943г. по К.Мунку), "Женщина без лица" (1947г.), "Ева" (1948г.). В 40-е годы появилось несколько фильмов, отразивших события Второй мировой войны, гитлеровской оккупации, обличавших, хотя и непоследовательно, преступления фашизма: "Возгорится пламя" (1943г.) и "Невидимая стена" (1944г.) ( реж. обоих фильмов Муландер), "Первая дивизия" (1941г.) и "Его превосходительство" (1944г. по пьесе Б.Мальмберга) (режиссёр обоих фильмов Х.Экман). Политическое положение в Западной Европе, проблемы шведского нейтралитета затрагивались в фильме режиссёра А.Шёберга "Ставка - жизнь" (1940г.), "Домой из Вавилона" (1941г.), "Королевская охота" (1944), и в философско-аллегорическом эпосе "Игра в небе" (1942г.). Фильм Шёберга "Травля" (1943г.) стал манифестом т.н."фюртиотализма" - идейно-эстетического направления в шведском искусстве, выразившего протест молодой интеллигенции против мелкобуржуазных идеалов. Это направление возникло как проявление отчаяния,

порожденного событиями войны, как слепой бунт против бесперспективности жизни в шведском обществе. Наиболее яркое воплощение поэтика "фюртиотализма" получила в фильме режиссёра И.Бергмана "Кризис" (1945г.), "Дождь над нашей любовью" (1946г.), "Корабль идёт в индийскую землю" (1947г.), "Портовый город" (1948г.), "Тюрьма", "Жажда" (оба в 1949г.), где с нервной, мрачной силой показано одиночество молодых героев и ненавистном им мире воинствующего мещанства. Аналогичные мотивы звучали в фильме режиссёра Экмана- "Скитания с месяцем" (1945г.), "Девушка и гиацинты", "Белая кошка" (оба в 1950г.); режиссёра Л.Э.Чельгрена - "Пока город спит" (1950г.), "Насилие" (1955г.), режиссёра Ё.Вернера - "Улица" (1949г.), "Две ступеньки на второй этаж" (1950г.); в сценариях и статьях Р.Линдстрёма. Значительным явлением в Шведском кино стало творчество Х.Фаустмана, который с суровым реализмом показал повседневную жизнь рабочих и крестьян. Проблемам жизни шведской деревни посвящен фильм "Мария" (1947), "На этих плечах" (1948), "Околица в царствие небесное" (1949) (режиссёр всех фильмов Й.Фольке). В области кинокомедии важное место занял цикл сатирических фильмов с участием актёра Н.Поппе, варьировавшего в фильме "Актер" (1943г.), "Деньги", "Шар" (оба в 1946г.), "Солдат Бом" (1948г.), "Папа Бом" (1950г.), "Дурачина Бом" (1953г.) и другие.

Перемены пришли в 40-х, когда практически вся остальная Европа находилась в состоянии войны: у кинематографа и кинофильмов появилась новая важная роль - формирование психологии обороны. Серьёзность периода всеобщей готовности породила новые темы и новые художественные устремления, а не довольствовалась лишь чисто эстетическими функциями кино. Такие режиссёры, как Альф Шёберг и Хассе Экман возродили надежду, что Швеция ещё раз способна стать кинематографической страной с большой буквы.

В те годы Швеции удавалось поддерживать репутацию кинематографической страны, в частности, благодаря прототипу современной системе кинофестивалей и возросшему спросу на престижное художественное кино.

Создатели документальных фильмов, в частности Арне Суксдорфф, неоднократно удостоивались международных премий и призов. Шведское игровое кино все чаще привлекало внимание критиков и зрителей. Альф Шёберг добился своей величайшей победы в 1951 году, получив в Венеции Гран-при за фильм "Фрёкен Жюли" (Froken Julie). В 1952 году Арне Маттсон поразил Берлинский фестиваль и весь мир своим кинофильмом "Она танцевала одно лето" (Hon dansade en sommar). В Каннах в 1956 году на мировую кинематографическую сцену выходит Ингмар Бергман с фильмом "Улыбки летней ночи" ("Sommarnattens Leede"). Швеция вновь оказывается в центре внимания кинематографического мира.

Режиссёр Ингмар Бергман является личностью, добившейся наибольшего мирового признания в истории шведского кинематографа. За ним закрепились также слава самого популярного театрального режиссёра. В начале своей карьеры Бергман натолкнулся на ярое сопротивление критиков и продюсеров, но уже с появлением ленты "Улыбки летней ночи" (Sommar nattens leende, 1955) Бергман попадает в центр мирового внимания, не ослабевающего и в наши дни.

Вот некоторые из фильмов, принесших Бергману мировое признание: "Тюрьма" (Fängelse, 1949), "Лето с Моникой" (Sommar med Monika, 1953), "Седьмая печать" (Det sjunde inseglet, 1956), "Земляничная поляна" (Smultronstället, 1957), "Молчание" (Tystnaden, 1963), "Персона" (Persona, 1966), "Шепоты и крик" (Viskningar och rop, 1973). По заверениям самого Бергмана "Фанни и Александр" (Fanny och Alexander), снятый им в 1982 году, стал его последним фильмом, хотя с тех пор он написал не один сценарий для других режиссёров.

Интерес к Ингмару Бергману не ослабевал на протяжении всего его творческого пути, с годами его творения становились лишь более блистательными, чего нельзя сказать о шведском кинематографе в целом. В конце 50-ых - начале 60-ых годов шведский кинематограф переживал глубокий кризис, связанный с появлением телевидения. Значительная часть зрителей забыла о существовании кинотеатров. Шведские фильмы приобрели

явный коммерческий характер, а большинство шведских коллег и конкурентов Бергмана потеряло отличавшую их ранее художественную жизнерадостность.

В 1963 году правительство и кинематографисты заключили культурно-политический договор, началось так называемая "реформа кино", что привело к созданию принципиально новых условий кинопроизводства. В ходе реформы были высвобождены значительные экономические ресурсы, призванные способствовать созданию качественного шведского кино.

Благодаря реформе на сцену вышло новое поколение оригинальных и талантливых кинематографистов: Ян Троэльль, Бу Видерберг, Вильгот Шёман, Челль Греде и другие. Одновременно под влиянием левых течений, господствовавших в культуре того времени, произошла политизация шведского кинематографа, приведшая к возникновению новых эстетических и содержательных моментов. Однако количество кинозрителей по-прежнему продолжало снижаться особенно во время демонстрации шведских кинофильмов.

Самым положительным событием в мире кино 70-ых и 80-ых годов было появление женщины не только в роли актрисы, но и в других ролях.

Известная киноактриса, Май Цеттерлинг, уже в 60-ых годах дебютировала в качестве режиссёра. Её примеру последовали Гуннель Линдблум (ранее тоже актриса), Марианн Арне, Мари-Луис Де Ер Бергенстрале, Кристина

Улофссон, Сюзанн Остен, Май Вексельман и многие другие. Писательница Астрид Линдгрен относилась к разряду женщин, имевших самые тесные отношения со шведским кинематографом. С её приходом шведское детское кино превратилось в объект внимания всего мира и оставалось таковым в течение многих лет.

Взрыв средств массовой информации второй половины 80-х годов принципиально изменил условия работы всей кинематографической отрасли. Кинофильм сегодня интегрировал в окружающие его массмедиа, а сам кинематограф глубоко переплетен с рынком видеофильмов и телевидения (платного и бесплатного). Удорожание киноиндустрии привело к тому, что многие шведские кинофильмы являются сегодня результатом совместного производства, за которым стоят, как правило, несколько финансовых источников. При таком развитии событий сотрудничество стран Северной Европы стало важным экономическим фактором для шведского кинематографа.

**СТРИНДБЕРГ** Йеран – шведский оператор. Первая самостоятельная операторская работа – фильм "Военный корабль" (1943). Стриндберг создает емкие, запоминающиеся психологические кинопроекты, раскрывает органическую слитность человека с природой, придает эмоциональную выразительность пейзажным съемкам – "Она танцевала одно лето" (1951), "Огненная птица"(1952),. В фильме "Фрекен Юлия" (1951, режиссер А.Шеберг) Стиндберг простыми средствами создает

атмосферу обреченности, внутреннего распада внешне могучей аристократической усадьбы. Среди других значительных операторских работ Стиндберга – "Преступление и наказание" (1945 год по Ф.Достоевскому), "Дождь над нашей любовью" (1946 год), "Корабль идет в индийскую землю" (1947), "Музыка в темноте" (1948), "Тюрьма" (1949), "Девушка и гиацинты" (1950), "Белая кошка" (1951, "Варавва" (1953 год, совместно с С.Нюквистом) и другие. В 50-е годы работал в ФРГ, во Франции и др. В 1961-1964 годах главным оператором Шведского телевидения, с 1965 года руководителем операторского отделения киношколы Шведского киноинститута.

Операторы Шведского кино: Г.Фишер "Вечер шутов" 1953 г., "Земляничная поляна" 1957 г., "Лицо" 1958 г., С.Нюквист "Источник" 1959 г., "Молчание" 1964 г..

## ФИЛЬМОГРАФИЯ

### "КРИЗИС" ("Kris")

Производство "Свенск Фильминдустри". Выпуск – 1946 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана по пьесе Л.Фишера.

Оператор – Ёста Роослинг.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник – Арне Окерман.

В ролях: Ингеборг – Д.Линд, Енни – М.Лёфгрен, Нелли – И.Ландгре, Як – С.Олин, Улиф – А. Боллин, дядя Энвард – Э.Эклунд, тетя Есси – С.Вирф, Малин – С.Хольст, бургомистр – А.Линдبلاد.

### "ДОЖДЬ НАД НАШЕЙ ЛЮБОВЬЮ"

("Detregnar på vår kärlek")

Производство "Сверигес Фолькбиографер". Выпуск – 1946 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана и Херберта Гревеннуса по пьесе О.Братена "Хорошие люди".

Оператор – Хильдинг Балд и Еран Стриндберг.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник – П. А. Лундгрен.

В ролях: Мэххи – Б.Колльберг, Давид – Б.Мальмстен, Человек с зонтом – Е.Седерлунд, Хоканссон – Л.Гентцель, Андерссон – Д.Хоге, г-жа Андерсон – Х.Петерссон, Ханна – Ю.Сэссар, г-н Пурман – Г.Бьорнстанд, веломеханик – М.Кесстер, его жена – С.Рууд, пастор – О.Фридель,

прокурор – Б.-О.Бенктссон, судья – Э.Росен, "Шнурок" – С.Эрикссон, "Сбивалка" – У.Юханссон.

**"КОРАБЛЬ ИДЕТ В ИНДИЮ"** ("Skepp till Indialand")

Производство "Сверигес Фолькбиографер ". Выпуск – 1947 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана по одноименной пьесе М.Сёдерейльма.

Оператор – Ёран Стриндберг.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: капитан Блюм – Х.Лёвенадлер, Юханнес Блюм – Б.Мальмстен, Салли – Г.Фрид, Алиса Блюм – А.Линдаль, Ханс – Л.Крантц, Бертиль – Я.Молландер, Пекка – Э.Хелль, Сельма – Н.Брисе, Софи – Х.Петерссон, директор варьете – О.Фридель, матрос-иностранец – П.Линдгерен.

**"МУЗЫКА В ТЕМНОТЕ"** ("Musik i morker")

Производство "Лоренс Мармстедт-Террафильм".  
Выпуск – 1948 г.

Сценарий – Дагмара Эдквиста по его одноименному роману.

Оператор – Ёран Стриндберг.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник - П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Ингрид – М.Сеттерлинг, Бенгт – Б.Мальмстен, Эббе – Б.Эклунд, пастор – О.Виннерстранд, г-жа Шредер –

Н.Вифstrand, Огнета – Б.Скуглунд, Ловиса – Х.Бергстрем,  
Крюге – Д.Хоге, Классон – Г.Бьорнstrand.

### **"ПОРТОВЫЙ ГОРОД" ("Hamnstad")**

Производство "Свенск Фильминдустри". Выпуск – 1948 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана по либретто Олле  
Ленсберга.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник – Нильс Свенвалль.

В ролях: Берит – Н.К.Енссон, Еста – Б.Эклунд, мать  
Берит – Б.Халль, отец Берит – Э.Хелль, Гертруд –  
М.Нельсон, ассистент Виландер – Б.Вальберг, Инженер  
Виландер – Х.Строот, отец Гертруд – Н.Дальгрэн, уроженец  
провинции Сконе – Х.Алин, Густав – Н.Халльберг.

### **"ТЮРЬМА" ("Fangelse")**

Производство "Лоренс Мармстедт-Террафильм".  
Выпуск – 1949 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Ёран Стриндберг.

Композитор – Эрланд фон Кох.

Художник - П.-А. Лундгрэн

В ролях: Биргитта-Каролина – Д.Сведлунд, Томас –  
Б.Мальмстен, Софи – Е.Хеннинг, Мартин Гранде – Х.Экман,  
Петер – С.Олин, Леннеа – И.Христенссон, Пауль –  
А.Хенрикссон, г-жа Болин – М.Лёфгрэн, Арне – К.-Г.Фант,  
Гретта – И.Юэль, Альф – К.Марелье.

## "ЖАЖДА" ("Torst")

Производство "Свенск Фильминдустри". Выпуск – 1949 г.

Сценарий – Херберта Гревеннуса по сборнику новелл Биргитты Тенгрот "Жажда".

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – Нильс Свенвалль.

В ролях: Рут – Е.Хеннинг, Бертиль – Б.Мальмстен, Виола – Б.Тенгрот, Вальборг – М.Нельсон, доктор Русенгрэн – Х.Экман, Рауль – Б.Эклунд, Астрид – Г.Стенберг, Фрёкен Хенрикссон – Н.Вифстранд, рабочий – С.Э.Гамбле, ассистент – Г.Нильсен, пациент – Э.Хессе, пастор – Х.Хагерман, второй пастор – К.Флюгаре.

## "К РАДОСТИ" ("Till gladje")

Производство "Свенск Фильминдустри". Выпуск – 1950 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Мендельсон, Моцарт, Сметана, Бетховен.

Художник – Н.Свенвалль.

В ролях: Марта – М.-Б.Нильссон, Стиг Эрикссон – С.Олин, Сёндербю – В.Шёстрем, Марсель – Б.Мальмстен, Микаэль Бру – Ю.Экман, Нелли – М.Карлквист, Стина – С.Рууд, Перссон – Р.Стилландер, Бертиль – Э.Йозефссон, Анкер – Г.Скарстедт, Лиса – Б.Хольмстрем, Лассе – Б.Монтин.

## **"ТАКОГО ЗДЕСЬ НЕ БЫВАЕТ"** ("Sant hander inte har")

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1950 г.

Сценарий – Херберта Гревениуса.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – Нильс Свенвалль.

В ролях: Вера – С.Хассо, Альквист – А.Челлин, Атка Натас – У.Пальме, врач – Е.Седерлунд, Линделль – У.Нурвалль, молодой человек – С.Олин, Филип Рундблум – Р.Ваарман, Ленно – Э.Куус, "Тень" – Р.Липп.

## **"ЛЕТНЯЯ ИГРА"** ("Sommarlek")

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1951 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана и Херберта Гревениуса.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник - Нильс Свенвалль.

В ролях: Мари – М.-Б.Нильссон, Хенрик – Б.Мальмстен, Давид – А.Челлин, Кай – А.Л.Эрикссон, дядя Эрланд – Г.Функвист, Балетмейстер – С.Олин, тетя Элизабет – Р.Бьорлинг, Крошка – М.Поллак, Карл – Ю.Ботвид, пастор – Г.Ольссон.

## **"ЖЕНЩИНЫ ЖДУТ" ("Kvinnors vantan")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1952 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник - Нильс Свенвалль.

В ролях: Ракель – А.Бьорк, Марта – М.-Б.Гильссон, Карин – Е.Дальбек, Фредрик – Г.Бьорнстранд, Мартин – Б.Мальмстен, Кай – Я.Кулле, Еушен – К.А.Хольмстен, Май – Г.Андерссон, Хендрик – Б.Бельвенстам, Анита – А.Таубе, Пауль – Х.Вестергрэн.

## **"ЛЕТО С МОНИКОЙ" ("Somnaren med Monika")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1952 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана по роману П.-А.Фогельстрёма.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – П.-А.Лундгрэн, Нильс Свенвалль.

В ролях: Моника – Х.Андерссон, Харри – Л.Экборг, Лелле – И.Харрисон, отец Харри – Г.Скапстенд, тетя Харри – Д.Эббесен, отец Моники – О.Фридель, мать Моники – Н.Брисе.

## **"ВЕЧЕР ШУТОВ" ("Gycklarnas afton")**

Производство "Сандрев". Выпуск – 1953 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Хильдинг, Блад, Свен Нюквист.

Композитор – Карл-Биргер Блюмдаль.

Художник – Биби Линдстрём.

В ролях: Анна – Х.Андерссон, Альберт – О.Грёнберг, Франс – Хассе Экман, Фрост – А.Эк, Альма – Г.Брост, Агда – А.Третов, директор театра – Г.Бьорнстранд, Енс – Э.Страндмарк, карлик – Чичи, офицер – О.Фридель.

## **"ЖЕЛЕЗНЫЕ ГРЕЗЫ" ("Kvinnodrom")**

Производство "Сандрев ". Выпуск – 1955 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Хильдинг Балд.

Художник – Гиттан Густафссон.

В ролях: Сусанна – Е.Дальбек, Дорис – Х.Андерссон, консул – Г.Бьорнстранд, директор Лобелиус – У.Пальме, г-жа Лобелиус – И.Ландгре, Палле – С.Линдберг, г-жа Арен – Н.Вифstrand, Магнус – Б.-О.Бенктссон, дама в ателье мод – Г.Гей, фотограф – Л.Гентцель, Мариана – Ч.Хедебю.

## **"УЛЫБКИ ЛЕТНЕЙ НОЧИ" ("Sommarnattens leende")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1955 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник - П.-А.Лундгрэн

В ролях: Анна – У.Якобсон, Дезире – Е.Дальбек, Шарлота – М.Карлквист, Петра – Х.Андерссон, Фредрик – Г.Бьорнстранд, граф Малькольм – Я.Кулле, кучер – О.Фридель, Хендрик – Б.Бьельвенстоам, старая г-жа Армфельт – Н.Вифстранд, кухарка – Ю.Киндаль, горничная – Г.Наторп, первая актриса – Б.Вальберг, вторая актриса – Б.Андерссон.

## **"УРОК ЛЮБВИ"**

("En lektion i kärlek")

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1956 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Мартин Бодин.

Композитор – Дар Вирен.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Мариана – Е.Дальбек, Давид – Г.Бьорнстранд, Сусанна – И.Ломбард, Никс – Х.Андерссон, Карл-Адам – О.Грэнберг, профессор Эрнеман – О.Виннерстрем, Свеа Эрнеман – Р.Бьорлинг, Лиз – Б.Реймар, Сам – Й.Эльфстрем, санитарка – Д.Эббесен, коммивояжер – Х.Хагерман, пастор – С.Фюрст, кондуктор – Е.Пруселиус.

## **"СЕДЬМАЯ ПЕЧАТЬ" ("Det sjunde inseglet")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1957 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: рыцарь Антониус Блок- М.фон Сюдов, оруженосец Ёнс – Г.Бьорнстранд, Йоф – Н.Поппе, Мия – Б.Андерссон, смерть – Б.Экерот, кузнец Плуг – О.Фридель, его жена Лиза – Гилль, Скат – Э.Страндмарк, Раваль – Б.Андерберг, девушка – Г.Линдблум, жена рыцаря – И.Ландгре, монах – А.Эк, колдунья – М.Ханссон, художник – Г.Ольссон, молодой монах – Л.Линд, трактирщик – Б.-О.Бенктссон, женщина – Г.Брост.

## **"ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА" ("Smultronstallet")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1957 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – Гитта Густафссон.

В ролях: профессор Исак Борг – В.Шёстрем, Сара – Б.Андерссон, Мариана – И.Тулин, Эвальд – Г.Бьорнстранд, Андерс – Ф.Сундквист, Виктор – Б.Бьельвенстам, мать Исака – Н.Вифstrand, Агда – Ю.Киндалль, инженер Альман

– Г.Шёберг, его жена – Г.Врустрём, жена Исака – Г.Фрид, ее любовник – О.Фридель, Окерман – М.фон Сюдов, тетушка – С.Рууд, дядя Арон – У.Нурдваль, Сирорит – Г.Линдблум.

### **"У ИСТОКОВ ЖИЗНИ" ("Nara livet")**

Производство "Нурдиск Тюнефильм". Выпуск – 1958 г.

Сценарий – Уллы Исакссон по ее рассказу "Добрые, достойные".

Оператор – Макс Вилен.

Художник – Биби Линдстрём.

В ролях: Семилия – И.Тулин, Стина – Е.Дальбек, Иордис – Б.Андерссон, сестра Брита – Б.Йорт аф Орнэс, Харри – М.фон Сюдов, Андерс – Э.Юзефссон, Грета – И.Ландгре, консультант – А.М.Гюлленспетс, доктор Нурландер – Г.Шёберг, доктор Тюлениус – Л.Линд, сестра Марит – С.Кайсер, ночная няня – Г.Юнссон.

### **"ЛИЦО" ("Ansiktet")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1958 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Альберт Эмануэль Фоглер – М.фон Сюдов, его жена – И.Турлин, Тюбаль – О.Фридель, бабушка – Н.Вифstrand, Симсон – Л.Экборг, советник медицины

Вергерус – Г.Бьорнстранд, консул Эгерман – Э.Юзефссон, его жена – Г.Фрид, полицмейстер – Т.Павло, его жена – У.Шёблум, Спегель – Б.Экерот, София – С.Рууд, Сара, горничная – Б.Андрерссон, Санна, горничная – Б.Петерссон, Антогссон, кучер – Ю.Юнг.

### **"ИСТОЧНИК" ("Jungervkallan")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1960 г.

Сценарий – Уллы Исакссон по скандинавской легенде XIV века.

Оператор – Свен Нюквист.

Композитор – Эрик Нурдгрэн.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Тёре – М.фон Сюдов, Мерета – Б.Вальберг, Ингери – Г.Линдблум, Карин – Б.Петерссон, художой – А.Дюберг, немой – Т.Иседаль, нищий – А.Эдваль, мальчик – У.Порат, сторож – А.Слангус, Фрида – Г.Брост, первый работник – Т.Боронг, второй работник – Л.Форстенберг.

### **"ОКО ДЬЯВОЛА" ("Djävvlens oga")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1960 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Гуннар Фишер.

Композитор – Доменико Скарлатти.

Художник – П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Дон-Жуан – Я.Кулле, Бритт-Мари – Б.Андерссон, Сатана – С.Еррель, пастор – Н.Поппе, Рената – Г.Фрид, Пабло – С.Лагерваль, актер – Г.Бьорнстранд, граф Арман де Рошфуко – Г.Функвист, маркиз Джузеппе де Макопацца – Г.Шёберг, Юнас – А.Дюберг, старик – Т.Винге.

### **"КАК В ЗЕРКАЛЕ" ("Sasom i en spegel")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1961 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Свен Нюквист.

Композитор – И.-С.Бах.

Художник –

В ролях: Карин – Х.Андерссон, Мартин – М.фон Сюдов, Давид – Г.Бьорнстранд, Фредрик, по прозвищу Минус – Л.Пассгорд.

### **"ПРИЧАСТИЕ" ("Nattvardsgasterna")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1963 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Свен Нюквист.

Композитор – И.-С.Бах.

Художник - П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Томас – Г.Бьорнстранд, Марта – И.Тулин, Юнас – М.фон Сюдов, Карин – Г.Линдблум, Альгот –

А.Эдваль, Фредрик – У.Тунберг, старуха – Э.Эббесен, церковный староста – К.Кнудсен.

### **"МОЛЧАНИЕ" ("Tystnaden")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1963 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Свен Нюквист.

Композитор – И.-С.Бах.

Художник - П.-А.Лундгрэн.

В ролях: Эстер – И.Тулин, Анна – Г.Линдблум, официант – Б.Мальмстен.

### **"НЕ ГОВОРИ УЖ ОБО ВСЕХ ЭТИХ ЖЕНЩИНАХ..." ("For att inte tala om alla dessa kvinnor")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1964 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана и Эрланда Юсефссона.

Оператор – Свен Нюквист

В ролях: Корнелиус – Я.Кулле, жена Феликса – Е.Дальбек, субретка – Х.Андерссон, остальные обитательницы виллы – Б.Андерссон, М.Мальм, Б.Хьорт, К.Кальви.

### **"ПЕРСОНА" ("Persona")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1966 г.

Сценарий – Ингмара Бергмана.

Оператор – Свен Нюквист

Художник – Биби Линдстрём.

В ролях: Альма – Б.Андерссон, Элизабет Фоглер – Л.Улльман, врач – М.Круук, г-н Фоглер – Г.Бьорнстранд.

### **"ВОЛЧИЙ ЧАС" ("Vargtimmen")**

Производство "Свенск Фильминдустри ". Выпуск – 1968 г.

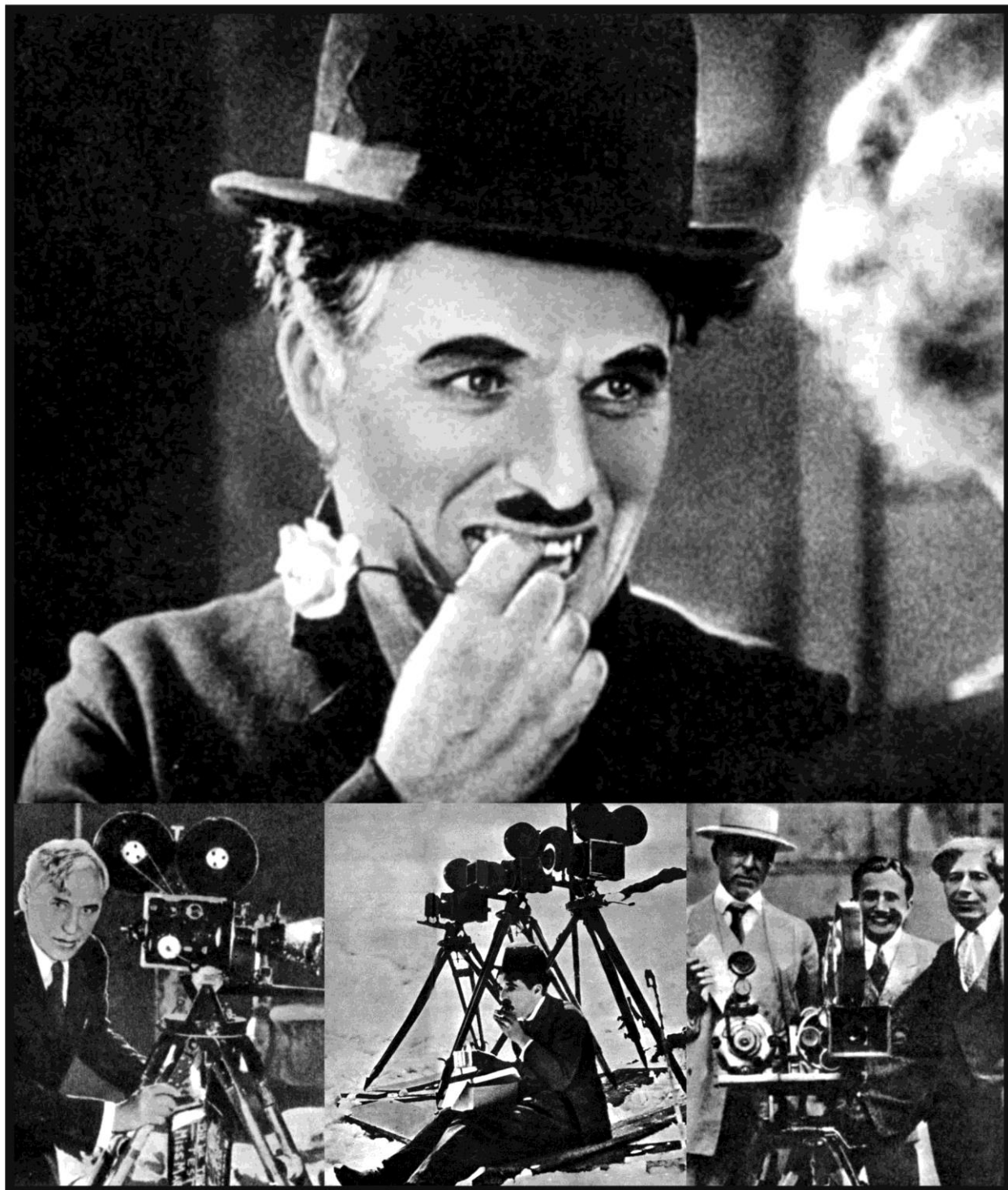
Сценарий и постановка– Ингмара Бергмана.

Оператор – Свен Нюквист.

В ролях: Иоханнес – М.фон Сюдов, Альма – Л.Улльман, Г.Фрид, Э.Йозефсон, Г.Брост, И.Тулин.

# ГЛАВА X

## КИНЕМАТОГРАФИЯ США



Американская кинематография - принятое в литературе и обиходе название кинематографии США. Появлению кинематографии в США предшествовало распространение изобретенных Т.А.Эдисоном в 1893 г. кинетоскопов - аппаратов, рассчитанных на одного зрителя, предшественников кинопроектора. Собственное кинопроизводство появилось в США в 1896 году, почти в то же время, что и во Франции, Англии, Германии.

Первые американские фильмы представляли собой хроникальные и инсценированные съемки, важных политических событий, эстрадных комедийных сценок, выступлений фокусников, танцовщиков и акробатов, иногда - фрагментов театральных спектаклей ("Рип ван Винкль" по У.Ирвингу). Актуальные политические события нередко трактовались с империалистических позиций (фильмы, посвященные испано-американской войне 1898г. т.н. Боксерскому восстанию в Китае 1899-1901 г.г., и др.).

Американская кинематография развивалась в борьбе между компанией Эдисона, владевшей патентами на производство фильмов, и независимыми предпринимателями. Стремясь избежать преследований владельцев кинопатентов, независимые предприниматели перенесли производство фильмов из Нью-Йорка на западное побережье США; они строили киноателье вокруг небольшого пригорода Лос-Анджелеса - Голливуда, ставшего центром Американской кинематографии.

В начале XX века, когда кинематограф утратил популярность как технический аттракцион, американские режиссеры стали искать новые пути привлечения зрителей к кино. В 1903 году режиссер и оператор Э.С.Портер поставил фильм "Большое ограбление поезда" - первый в США сюжетный игровой фильм. Две сюжетные линии - бегство грабителей и раскрытие их преступления развёртываются в нем одновременно. Действие несколько раз перебрасывается от изображения скачущих бандитов, увозящих награбленную добычу, к показу погони. Портер открыл принцип параллельного монтажа. Он отказался от декораций - вынес камеру на натуру, приблизил её к действию, для того, чтобы зритель мог рассмотреть детали, впервые использовал крупный план. Принципы специфической драматургии фильма, его монтажные выразительные средства развил Д.У.Гриффит - классик американского и мирового киноискусства. Гриффит Дэвид Уорк - известный американский режиссер. Деятельность в кино начал в 1907 году на киностудии "Эрисон" и "Байограф" как актер и сценарист. В 1908-1913 г.г. был главным режиссером киностудии "Байограф". Первая режиссерская работа - одночасовая картина "Приключения Долли".

Творчество Гриффита имело большое значение для развития мирового киноискусства. Стремясь обогатить кинематографические способы развития действия, в его фильмах кино обрело свой специфический

художественный язык. Как постоянный и осмысленный прием он использовал параллельный монтаж и крупный план, служивший раньше только для случайных трюков, перестроил технику киносъемки (применение движущейся кинокамеры), использовал затемнения, наплывы, двойные экспозиции и т.д. После вступления США в мировую войну Гриффит создает "Сердце мира" (1918г.), утверждающий единство белых и негров. Самое известное произведение Гриффита фильм "Нетерпимость" (1916г.), действие которого происходит параллельно в Древнем Вавилоне, Иудее, средневековой Франции и современной Америке. В эпизодах, показывающих современную жизнь, поставлена тема борьбы труда и капитала. В фильме затронут широкий круг философских и моральных проблем. Нетерпимость трактована как зло, отравляющее жизнь, во все времена и у всех народов. Обратившись к огромному историческому и мифологическому материалу, Гриффит использовал при его воплощении необычные для того времени кинематографические средства и приемы, определившие новаторское значение и изобразительно-выразительную драматургическую трактовку фильма "Нетерпимость". Творчество Дэвида Уорка Гриффита имеет огромное значение в развитии мирового кинематографа.

Его крупнейшая работа - фильм "Нетерпимость", задуманный как страстный протест против несправедливости, человеческой нетерпимости и ненависти. Творчество Гриффита было идейно противоречиво. Фильму

"Нетерпимость" предшествовала постановка расистского фильма "Рождение нации" (1915г.), прославлявшего Ку-клукс-клан и вызвавшего возмущение прогрессивной части зрителей США и Англии, однако в фильмах, следовавших за "Нетерпимостью", он нередко осуждал расизм и проявления национальной розни. На рубеже 20-х г.г. Гриффит создал два значительных произведения - "Сломанные побеги" (1919г.) и "Путь на Восток" (1920г.). Гриффиту принадлежат выдающиеся заслуги в деле превращения кино в самостоятельное искусство, в разработке принципов монтажа, осмысленном и широком использовании разных планов и ракурсов, в освоении возможностей построения кинематографического действия на натуре, в выработке специфической кинематографической техники актёрской игры. Под руководством Гриффита сформировалось искусство актёров - Л.Гиш, Р.Бартелмеса, М.Марш, Б.Суит, М.Пикфорд.

Наряду с фильмами Гриффита большое место в Американской кинематографии занимали фильмы Т.Х.Инса, положившего начало распространённому виду "ковбойских фильмов" ("вестерн") - об американском Дальнем Западе в эпоху его завоевания. Инс передал поэзию суровой жизни ковбоев. Один из наиболее талантливых исполнителей ролей ковбоев У.Харт создал в этих фильмах образ непреклонного человека, часто оказывающегося вне закона, творящего суд над богатыми людьми. В ранний период развития Американской кинематографии ковбойские

фильмы включали черты реалистического изображения действительности несмотря на мелодраматические сюжеты. Инс первый внедрил в кинопроизводство т.н. "режиссёрский сценарий", что дало ему возможность руководить одновременно постановками нескольких фильмов, контролируя работу режиссёров. Реформа Инса положила начало системе продюсеров в американской кинопромышленности. Наиболее значительные фильмы, поставленные самим Инсом - "Цивилизация" (1916г.), пацифистский фильм, в котором заметно влияние Гриффита.

Важно место в формировании Американской кинематографии занимал жанр комедии, получивший развитие в фильмах т.н. "школы Мака Сеннетта". В этих фильмах, построенных на использовании приёмов "абсурдного юмора", действовали чудаки, влюбленные, пьяницы, полицейские, богачи, шерифы, судьи. Лишенные социальной глубины, фильмы М.Сеннетта высмеивали своих героев достаточно добродушно, чтобы не раздражать правящие классы и слишком условно, чтобы восприниматься зрителями как реальные характеры. В комедиях М.Сеннетта обычно происходили невероятные события (например, автомобиль падал со скалы в пропасть, а из-под его обломков выбегали пассажиры, чтобы как ни в чём не бывало продолжать преследование). Для его фильмов характерна точность исполнения комических трюков, обладавших совершенным ритмом. Возникнув как подражание европейским образцам комических фильмов с

традиционным для них элементов погони, американская комедия вскоре обрела свой стиль и характер. Под руководством Сеннетта на киностудии "Кистоун" совершенствовалось мастерство таких комедийных актёров, как У.Бири, Р.Арбэкль, Б.Тёрпин, М.Норман, М.Суэйн, Ч.Конклин, Ф.Стерлин, Х.Ленгдон. К школе Сеннетта принадлежали получившие в дальнейшем известность режиссёры Ф.Капра и Дж.Стивенс. По приглашению Сеннетта дебютировал в кино Ч.Чаплин, который в комическом короткометражном фильме впервые наметил черты образа своего постоянного героя - маленького забавного человека в огромных стоптанных башмаках, в котелке, с тросточкой. Фильмы Чаплина "Бродяга" (1915), "Тихая улица" (1917), "Иммигрант" (1917), "Ружья на плечо!" (1918), "Мальш" (1920) стали классическими произведениями комедийного жанра. Страстный протест против несправедливости существующий в обществе, своеобразная трагикомичная художественная форма этих фильмов принесли Чаплину любовь миллионов кинозрителей во всем мире. В то время как Чаплин от фильма к фильму разрабатывал и усиливал тему беззащитности "маленького" человека в огромном враждебном ему мире, актёры Г.Ллойд, Х.Ленгдон не пошли дальше комического обыгрывания условной маски, дававшей лишь намек на социальную позицию героя или на основную черту его характера. Значительным и своеобразным явлением в американской кинокомедии стало

искусство актёра Б.Китона, создавшего образ героя, невозмутимого и печального, чуждого в своем обществе.

Во время 1-й мировой войны произошли большие экономические изменения в производстве фильмов. Кинопромышленность США, не пострадавшая от военных ограничений, превратилась в гибкую и сильную экономическую систему, давшую возможность США в короткий срок захватить командные позиции на мировом прокатном рынке. Разрозненные кинематографические предприятия стали объединяться в крупные компании, обладавшие неизмеримо большими финансовыми средствами, чем их европейские конкуренты. Полукустарная система производства фильмов, ещё долго существовавшая в Европе, сменилась в Голливуде поточной системой, дававшей высокие экономические результаты. Именно в эти годы сложились основные черты голливудской системы производства фильмов, рассчитанной преимущественно на выпуск развлекательной кинопродукции, не имеющей ничего общего с жизнью народа, с подлинным киноискусством. Отдельные значительные произведения Американской кинематографии, как правило, создавались вопреки этой системе, нередко втайне от хозяев и руководителей киностудий, стремившихся к постановке коммерческих фильмов. Широкое развитие в американской кинопромышленности получила система "кинозвезд". От "кинозвезд" часто не требовалось высокое актёрское искусство, мастерство перевоплощения, основой их

популярности была внешняя привлекательность, широкая реклама. Но к "кинозвездам" принадлежали и одаренные актеры - М.Пикфорд, создавшая образ молодой наивной девушки - идеал американского довоенного буржуазного общества, и Д.Фэрбенкс, утвердивший образ энергичного, никогда не унывающего, атлетически сложенного янки. Широко популярны были также актёры-"звезды": Р.Валентино, Дж.Барримор, У.Рид, Н.и К.Толмедж, Р.Бартелмес, М.Силс, П.Негри, Г.Свенсон. С фирмой "Метро-Голдвин-Майер", называющей себя "Домом кинозвезд", были связаны многолетними контрактами Г.Гарбо, Дж.Гилберт, Н.Ширер, Л.Гиш.

Из зарубежных киномастеров мало кто заслужил такое особое к себе отношение с большей бесспорностью, чем Чарльз Спенсер Чаплин – рыцарь смеха и печали, художник светлой мечты и гневной сатиры.

Живая история и энциклопедия киноискусства, Чарльз Чаплин вобрал в свое творчество все основные этапы его развития на Западе – от детски немых короткометражных до шедевров критического реализма. Причем не только вобрал, но во многом и воздействовал на характер этого развития.

Кто хоть раз видел на экране чаплиновского главного героя – "маленького человека" Чарли, тот навсегда запомнил неповторимую фигурку в старомодном котелке, кургузом пиджачке, мешковатых штанах и огромных башмаках носками врозь. Чаплин "отрабатывал" свою знаменитую киномаску на протяжении двадцати лет – с 1914 по 1940 год.

И образ смешного чудака, чаще всего неудачника, выброшенного за борт жизни, приобретал все больше истинно психологических черт. "Образ, который я играю, - признал как-то сам Чаплин, - изменился. Он стал более трагичным и печальным, намного более организованным. Он потерял свою буффонность, стал более рационалистическим. «Как кто-то сказал, он стал менее маской и более человеческим существом».

Одновременно с "очеловечиванием" комической маски происходила эволюция человеческого характера, углубление социального содержания. Сначала боль и горечь в лучших короткометражках, неистребимая наивность в "Мальше" и "Пилигриме". Эта наивность, вернее, комичная инфантильность сохранилась и позже, но в значительно меньшей дозе. Постепенная гибель иллюзий о мире, в котором он живет, заставляла Чарли быть все более серьезным и активным.

В отличие, скажем, от другого корифея американского кино, Д.Гриффита, Чаплин никогда не был революционером формы и не стремился им быть. Наоборот, в драматургическом построении сюжета он всегда строго придерживался классических принципов, и каждый из его фильмов имел традиционные завязку, кульминацию, развязку. Общее – сюжет – определяло и частное – эпизод, построение которого у него столь же канонично. Заканчивая те или иную ситуацию, эпизод у Чаплина создает

преддверие новой, определяя главное драматургическое действие.

Белинский отмечал, что «способность к постижению комического представляет собой вершину эстетического образования».

В 1910-х г.г. начал работу в области цветного кино Г.Кальмус, который в 20-е годы разработал метод двухцветной съемки.

После 1-ой мировой войны на экранах появились фильмы С.Де Милля, выражавшие настроения американского общества, желавшего забыть ужасы войны. Это были комедии и мелодрамы, в которых немалую роль играли модные марки автомобилей, предметы быта, одежда ("Самец и самка", 1919; "Не меняй мужа", 1919; "Зачем менять жену", 1920; "Ребро Адама", 1923). Одновременно Де Милль ставил религиозные супербоевики на библейские и евангельские сюжеты - "Десять заповедей" (1923), "Царь царей" (1927) и др.

Наряду с фильмами Де Милля популярностью пользовались комедии Э.Любича, пронизанные снобистской иронией. Такие фильмы Любича, как "Брачный круг" (1924), "Запрещенный рай" (1924), "Веер леди Уиндермиер" (1925), утвердили его как крупного мастера комедийного жанра, который, однако, ограничивался цинично-добродушной насмешкой в критике современного общества.

Компания, поднятая в прессе против аморального содержания многих фильмов Голливуда, привела к

введению строгого контроля над содержанием фильмов. Владельцы крупнейших кинокомпаний основали в 1922 г. Ассоциацию кинопродюсеров и кинопрокатчиков Америки, в задачу которой входило введение цензурных ограничений и репертуарного кодекса. Для того чтобы обеспечить необходимый, с их точки зрения, нравственный уровень содержания фильмов. Председателем ассоциации, который должен был разработать производственный кодекс, был приглашен бывший председатель национального комитета Республиканской партии США У.Хейс. "Бюро Хейса", как называлась ассоциация, разработало инструкцию (т.н."Кодекс Хейса") для кинофирм, направленную главным образом на то, чтобы застраховать фильм от нападков местной цензуры или "общественных" реакционных организаций типа "Легиона благопристойности". По существу же деятельность "Бюро Хейса" была направлена не против порнографии и грубости нравов, изображаемых в фильмах, а против возможности появления прогрессивных идей в голливудских фильмах.

Среди потока салонных кинокомедий, изображающих жизнь верхов, исключением явился фильм Чаплина "Парижанка" (1923). Как бы полемизируя с фильмами Де Милля и Любича, Чаплин с огромной силой показал трагическую опустошенность буржуазного мира, в котором счастье невозможно, а любовь стала предметом продажи. Герои "Парижанки" наделены глубокими, яркими характеристиками. Этот фильм оказал влияние на

творчество многих крупных режиссёров мирового киноискусства.

Штрогейм Эрих – американский режиссер и актер. Родился в Вене. В 1909 году уехал в США. В 1915 году дебютировал как актёр в Годдивуде (статист в фильме "Капитан Маклин"). В этом же году участвовал в постановке фильма "Старый Гейдельберг" (играл роль Лютца и был ассистентом режиссера Дж.Эмерсона). Снимался в фильме режиссера Д.У.Гриффта "Нетерпимость" (1916, роль Первого фарисея), "Сердца мира" (1918, офицер-садист). Образ циничного, утонченного жестокого, грубого, бесчестного человека стал основным в актерском творчестве Штрогейма.

В 1918 постановкой фильма "Слепые мужья" Штрогейм начал режиссерскую деятельность (выступал также как сценарист, декоратор, костюмер в своих фильмах, иногда играл центральные роли).

Язвительная ирония, яркое изображение продажности, предательства, насилия, пугали голливудских деятелей. Штрогейм не мог поставить ни одной картины без грубого вмешательства в его работу. Поэтому в некоторых фильмах нет единства и цельности, встречаются чуждые его манере эпизоды и т.п. (постановка фильма "Карусель", начатую Штрогеймом, заканчивал режиссер-ремесленник Р.Джулиан. Штрогейм поставил фильм "Глупые жены", (1921, в разных прокатах – "Отпрыск благородного рода"), сатирически показав вырождение европейской аристократии (играл роль

русского князя, белогвардейца Сергея Карамзина). В 1924 году вышел фильм "Алчность" ( по роману "Мак Тиг" Ф.Норриса) ставший одним из крупнейших событий мирового киноискусства. Этот фильм разоблачает развращенную силу денег в обществе. Он резко отличался от апологетических голливудских фильмов начала 20-х годов, воспевавших американскую действительность. Режиссерские приемы Штрогейма здесь особенно раскрывают внутреннюю жизнь героев, стремясь создать реалистическую атмосферу действия. Штрогейм снимал фильм на натуре – в шахте, в обычном жилом доме, в пустыне. Достоверность среды и обстановки подчеркивала постепенное изменение характеров, психологических героев, их моральную деградацию. Штрогейм использовал главным образом внутрикадровый монтаж для того, чтобы не нарушать последовательность действия.

По требованию фирмы фильм был сокращен монтажером в четыре раза, что привело к резким монтажным переходам, заставило ввести множество субтитров; в результате Штрогейм отказался от авторства.

Следующий фильм Штрогейма - оперетта "Веселая вдова" (1925, по мотивам одноименного произведения ФюЛегара), также отличался сатирической резкостью красок. Фильм "Свадебный марш" (1928) – сатира на австралийскую аристократию, был последним фильмом Штрогейма, вышедшим на экран. Фирмы, финансировавшие постановку фильма "Королева Келли" и "Медовый месяц"

(оба в 1928), не разрешили их выпустить. Фильм "Прогулка по Бродвею" был переделан и выпущен в 1933 году под другим названием, фамилии Штрогейма в титрах не было. Штрогейм, бескомпромиссный художник, упорно отстаивавший право на свое понимание действительности, на критику пороков буржуазного общества, был вынужден отойти от режиссуры и работал в кино только как актер, снимаясь в США и во Франции.

В своей актерской деятельности Штрогейм чаще всего создавал остро критические образы людей, аморальных по своей общественной природе, иногда – людей, потерпевших жизненный крах. Штрогейм всегда предлагал режиссеру собственную трактовку образов. Для творческой индивидуальности Штрогейма характерны острый внешний рисунок роли, естественность, глубина воссоздания жизни человеческого духа.

Во 2-ой половине 20-х годов начали работать режиссёр К.Видор, Дж.Штернберг, Л.Майлстоун, внёвшие вклад в развитие реалистического киноискусства США. Фильм Видора "Великий парад" (1925) выдвинул его в число лучших режиссёров-реалистов. Этот фильм, посвященный событиям 1-й мировой войны, показывал её бесчеловечность и бессмысленность. Пацифистская трактовка военной темы не помешала зрителю увидеть в этом талантливом произведении осуждение империалистической войны. Его фильм "Толпа" (1928) утверждал невозможность счастья для "маленького"

человека в капиталистическом обществе. В яркой художественной форме режиссёр разоблачил миф об "американском образе жизни", который якобы может обеспечить каждому американцу возможность благополучия. Режиссёр смело вторгнулся в повседневность, реалистически раскрывал характеры и ситуации современной жизни. Этот фильм вошёл в число наиболее значительных произведений Американской кинематографии немого периода. Заметный вклад в разработку художественных средств немого кино внёс Штернберг. Его лучший фильм 20-х годов "Доки Нью-Йорка" (1928) утверждал торжество любви и верности, показывал духовное богатство и чистоту чувств людей, стоящих на нижней ступени общественной лестницы. Гуманистическая идея фильма, монтаж, игра актёров, ритм повествования, изобразительная трактовка места действия, атмосфера сделали этот фильм значительным произведением киноискусства. Все эти фильмы подтверждают, что всякий раз, когда лучшие американские режиссёры обращались к общественно значительным темам и решали их методом реалистического искусства, они находили новаторские выразительные средства, обогащавшие киноискусство. Именно творчество режиссёров-реалистов - Чаплина, Штрогейма, Видора, Штернберга способствовало развитию немого кино США.

В 20-х начале 30-х годов Ч.Чаплин осуществил постановку немых фильмов, в которых образ бродяги Чарли,

углубляясь и совершенствуясь, приобрёл общечеловеческие, гуманистические черты, наполнился глубоким и волнующим содержанием. Главная тема в творчестве Чаплина в этот период - противопоставление его героя буржуазному миру. Темы тщетной борьбы за осуществление решалась в форме трагикомедии, в которой комедийные приёмы раннего периода творчества Чаплина были использованы для выражения значительных социальных и философских идей. Фильм "Золотая лихорадка" (1925) и "Огни большого города" (1931) стали важными этапами в развитии немого кино (Фильм "Огни большого города" был озвучен, но по существу, был немым с музыкальным сопровождением, записанным на фонограмму).

Достижения в области цветного кино с фильмом "Призрак оперы" (1925, реж.Р.Джулиан, в гл.роли -Л.Чани) и "Черный пират" (1926, реж.А.Паркер, в гл.роли - Д.Фэрбенкс).

Особое место в Американской кинематографии 20-х годов занимал режиссёр-документалист Р.Флаэрти. Его первый фильм "Нанук с Севера"(1922) - поэтический рассказ о жизни эскимосов в Северной Канаде. Монтируя документальные кадры, Флаэрти запечатлел суровую, полную лишений и опасностей жизнь эскимоса Нанука, его непрестанную борьбу с природой, охоту, добычу рыбы, жизнь семьи. Флаэрти создал фильм, исполненный жизненной правды, пронизанный поэзией, он способствовал

развитию документального кино во всем мире. В 1925-26 г.г. Флаэрти снимал фильм "Моана южных морей" на островах Самоа в Тихом океане. Средствами же кино Флаэрти показал, хотя и несколько идиллистически, жизнь туземцев, с помощью мастерского монтажа воспроизвел на экране музыкальные ритмы танцев, поэзию и красоту труда, обычаев. Первым в зарубежном киноискусстве Флаэрти оценил значение детали в документальном фильме, искусно использовал ракурс, композицию кадра для создания атмосферы действия. Однако коммерческая обстановка Голливуда не дала возможности Флаэрти развивать свои художественные принципы в США и ему пришлось уехать в Англию.

В конце 20-х годов в американской монополистической кинопромышленности проявились призраки кризиса. Несмотря на преобладание американских фильмов на экранах почти во всех странах, разработку системы поточного производства стандартных коммерческих фильмов, их продажи и проката, посещаемость кинотеатров снижалась, многие "кинозвезды" утрачивали популярность, фильмы оказывались убыточными. Чтобы повысить интерес зрителей к кино, некоторые кинокомпании решились ввести звуковое кино, которое было изобретено почти одновременно в Европе и США в начале 20-х годов.

Кинокомпании "Фокс" и "Уорнер бразерс" владели патентами звуковых систем, но искусственно тормозили их внедрение, пока немое кино приносило прибыль. Первые

звуковые фильмы, программа короткометражек и фильмов "Дон Жуан" с Дж.Барримор в главной роли (1926г.), представлявший собой, в сущности, немой озвученный симфонической музыкой, не имели успеха у публики, а концертно-эстрадные программы, выпуски сенсационной кинохроники о перелёте Ч.Линдберга через Атлантический океан вызывали интерес лишь как новинка. Только появление фильма "Певец джаза" (1927г.) с участием артиста О.Джолсона произвело переворот в Американской кинематографии. В течение года несколько киностудий США перешло на производство звуковых фильмов, а кинотеатры были переоборудованы для их демонстрации. Кризис, потрясший экономику США на рубеже 30-х годов, не отразился на Американской кинематографии. Наоборот, резко повысились прибыли кинокомпаний, Голливуд приступил к расширению производства фильмов, планируя захват иностранных прокатных рынков.

Форд Джан (настоящее имя и фамилия – Шон Алоизиус О'Фини; или O'Feeney) – американский режиссер. Ирландец по национальности. Изучал искусство в университете. В 1914 году приехал в Голливуд, где начал работать ассистентом у своего брата Ф.Форда, ставившего фильм под руководством Т.Инса. С 1917 года работает как режиссер. В 1920-30х годах поставил большое количество ковбойских фильмов. Форд – один из видных мастеров этого жанра, в своих лучших фильмах он наполняет традиционную форму "вестерна" прогрессивным социальным содержанием,

глубоко раскрывает психологию действующих лиц. Его фильмы отмечены реализмом, высоким мастерством режиссуры, для них характерны повествовательный ритм, точно воссозданная атмосфера действия. В работе с актерами добивается создания разнообразных, тщательно разработанных характеров. Его фильмам присуща высокая изобразительная культура. Работает главным образом со сценаристами Д.Николсом и Н.Джонсоном.

Лучшие работы Форда с экранизацией литературных произведений, которые он, как правило, обогащает кинематографической трактовкой. Форд стремится найти исключительное в обычных обстоятельствах, героизм в повседневном, смешное в трагической ситуации. Главное для него – исследование человеческого характера в критической ситуации, например, поведение людей, оказавшихся в условиях смертельной опасности. Форд поставил фильмы: "Мужчина без женщин" (1930), "Эрроусмит" (1931, по роману С.Льюиса), "Воздушная почта" (1932), "Погибший патруль" (1934, по пьесе Ф.Мак-Дональда), "Весь город говорит" (1935), "Осведомитель" (1935, по роману Л.Д'Флаэрти), "Пленник острова Акул" (1936), "Плут и звезды" (1936, по роману Ш.О'Кейси), "Мария Шотландская" (1936), "Ураган" (1936), "Дилижанс" (в русском прокате – "Путешествие будет опасным" по роману Э.Хейкокса), "Юный мистер Линкольн" (оба в 1939), "Гроздь гнева" (1940, по роману Дж.Стейнбека), "Долгий путь домой" (1940, по пьесам Ю.О'Нила), "Табачная дорога"

(по роману Э.Колдуэлла), "Как зелена была моя долина" (по роману Р.Левелина) (оба в 1941), "Моя дорогая Клементина" (1946), "Беглец" (1947), "Форт Апач" (1948), "Она носила желтую ленту" (1949), "Рио Гранде" (1950), "Цена славы" (1952), "Солнце светит ярко" (1953), "Последнее ура" (1957), "Сержант Рутледж" (1960), "Человек убивший Либерти Вэланса" (1962), эпизод в панорамном фильме "Как был завоеван Запад" (1962), "Осень чейенов" (1964), снял документальные фильмы "Битва за Мидуэй" (1942), "Мы отплываем в полночь" (1943), "Это – Корея" (1951).

Уайлер Уильям – американский режиссер. С 1921 года живет в США. Работал в рекламном отделе кинокомпании "Юниверсал", куда был приглашен продюсером К.Леммле. Вскоре стал ассистентом режиссера. В 1925 – 28 ставил короткометражные ковбойские фильмы. В 1935 – 45 Уайлер стал наряду с Дж.Фордом одним из крупнейших режиссеров США. Фильмы Уайлер посвятил исследованию человеческого характера, для режиссера важны конфликты, в которых раскрываются психологический подтекст, побудительные мотивы поступков героев. По словам Уайлера, "важно не то, что происходит на экране, а то (хотя этого может быть и не видно), что пробуждает мысль и чувство. Зритель хочет знать, что чувствуют эти люди, хочет "видеть, что они думают". Большое значение Уайлер придает искусству актера, он тщательно работает с исполнителями над репликой, жестом. Большинство фильмов поставленных Уайлером, - экранизации

реалистического произведения литературы и драматургии. Его главная постановка: "Адвокат" (1933, по пьесе Э.Рейса "Добрая фея"), "Додсворт" (1936, по роману С.Льюиса), "Эти трое" (1936, по пьесе "Детский час" Л.Хелман), "Тупик 2" (1937, по пьесе С.Кингсли и сценарию Хелман, с участием Х.Богарта), "Иезавель" (1938, по драме О.Дейвис, с участием Г.Фонды, Б.Дейвис), "Грозовой перевал" (1939, по роману Э.Бронте, с участием Л.Оливье), "Письмо" (1940, по роману С.Моэма), "Человек с Запада" (1940, с участием Г.Купера), "Лисички" (1941, по пьесе Хелман, с участием Б.Дейвис), "Миссис Миннивер" (1942, с участием Г.Гарсон, премия Американской академии киноискусства и наук). Снимал документальный фильм для американских военно-воздушных сил, в том числе "Мемфис Белл" (1944) о бомбардировочном рейде на гитлеровскую Германию (во время съёмки одного из боевых вылетов был контужен). В 1946 году поставил фильм "Лучшие годы нашей жизни" (по роману Мак-Кинли Кантора "Слава для нас", сценарий Р.Шервуда, с участием Ф.Марча, премия Американской академии киноискусства и наук; премия за лучшую постановку Уайлера на III Международном кинофестивале в Марианске-Лазне, 1948). В фильме тема возвращения людей с фронта 2-й мировой войны и сложность приспособления их к новым условиям жизни. Гуманизм фильма, его антивоенная направленность вызвали преследования Уайлера со стороны правящих кругов США в обстановке борьбы Голливуда против прогрессивных деятелей,

атмосферы "охоты на ведьм" Уайлер был вынужден обратиться к тематике, далекой от современности, к академическим экранизациям, он поставил фильм "Наследница") (1949, по роману Г.Джеймса), "Керри" (1952, по роману Т.Драйзера), развлекательную комедию "Римские каникулы" (1953, с участием О.Херберн и Г.Пека), "Дружеское увещевание" (1956, "Золотая пальмовая ветвь" на X Международном кинофестивале в Канне, 1957), драму в жанре ковбойского фильма "Большая земля" (1958), фильм-гигант "Бон Гур" (1959, по роману Л.Уоллеса, премия Американской академии киноискусства и наук). Уайлер предпочитает, чтобы сценарии для его фильмов писали драматурги, например Л.Хелман, Р.Шервуд. Реалистическому стилю Уайлера близко операторское искусство Г.Толанда, который снял его фильм "Эти трое", "Тупик", "Грозовой перевал", "Человек с Запада", "Лисички", "Лучшие годы нашей жизни".

Толанд Грегг – американский оператор. В 1919 году начал работу в кино. В качестве оператора дебютировал в 1929 году. Среди лучших работ: фильм "Тупик" (1937), "Грозовой перевал" (1939, премия Американской академии киноискусства и наук), "Гроздь гнева" (1940, "Долгий путь домой" (1940), "Лисички" (1941), "Гражданин Кейн" (1941), "Лучшие годы нашей жизни" (1946) и др. В фильмах снятых Толанд, портретные характеристики индивидуализированы, изобразительные акценты точно оттеняют эмоциональное звучание кадра. Толанд – один из крупнейших операторов

мирового кино, внесший большой вклад в развитие реалистического операторского искусства.

В 40-е годы работал также в области документального кино. В 1943 году удостоен премии Американской академии киноискусства и наук, за фильм "Седьмое декабря".

Многие профессиональные операторы внесли лепту в развитие операторского искусства, своими фильмами выходя за рамки своей страны. Это Дж.Руттенберг ("Ярость", 1935, "Мост Ватерлоо", 1940; "Большой вальс" 1939, "Газовый свет", 1944, "Миссис Миннивер", 1942, "Я направляюсь кому-то там наверх", 1956); Э.Холлер ("Иезавель", 1938, "Унесенные ветром", 1939, совм. с Р.Ренехамом); А.Миллер ("Как зелена была моя долина", "Табачная дорога", оба в 1941, "Оливер Твист", 1947); Дж.Уонг-Хау ("Да здравствует Вилья!", 1934, "Пикник", 1956, "Старик и море", 1957); Т.Гаудио ("На западном фронте без перемен", 1930, "Хуарес", 1939); Дж.Огаст ("Осведомитель", 1935); Р.Мэтти ("Спартак", 1960).

## КИНООПЕРАТОРЫ ГОЛЛИВУДА

Эрнест Дикерсон: "Однажды вечером я смотрел Оливера-Твиста, фильм Дэвида Лина 1947 года. Главным оператором был Гай Клин. Я смотрел фильм, смотрел начало, как мать Оливера, у которой уже начались схватки, идёт по тёмной пустоши, и мой дядя, который тоже смотрел фильм, сказал: "Тогда я впервые узнал, кто такой кинооператор. Я узнал, что подсознательно я реагирую на свет".

В начале был просто человек с кинокамерой. Не было никакого режиссёра, никого больше, только человек с камерой, который снимал сюжеты. Этот сюжет мог быть длиной в 20 секунд, просто поезд, надвигающийся на зрителя. Затем появились актёры. А кинооператор был по сути просто фотографом. Он не умел работать с исполнителями, и появился режиссёр. В начале существовало разделение обязанностей. режиссёр управлял исполнителями, а кинооператор занимался всем остальным.

Майкл Чемпен: Всегда бывает трудно сказать актёру, куда нужно смотреть, сказать ему например: "Смотри сюда, здесь женщина, которая сейчас заплачет или споёт арию, или мужчина, который достанет пистолет, или он выглядит нормально, но позади него стоит обязьяна".

Ален Девю: Мы делаем какие-то вещи, которые даже не осознаём, а потом видим готовый фильм и понимаем, что то, что мы сделали чисто инстинктивно, сами не зная,

почему, оказывается находкой для фильма. И очень трудно объяснить, почему так происходит, но это так.

Кэйлб Дешанел: Великий кинооператор способен глубоко почувствовать ту историю, которую он пытается рассказать и найти визуальные образы, которые помогают рассказать её.

Лиза Рнзлер: Великий кинооператор дополняет уже существующий материал, он старается понять тему фильма и язык режиссёра, с которым он работает.

Конрад Холл: Я думаю зрительными образами, я думаю о том, что будет если выключат звук, смогут ли зрители разобраться в том, что происходит. Существует много способов киносъёмки. Это язык гораздо более сложный, чем язык слов.

Уильям Эй Фрейнер: Мне нравится приходить в павильон, в котором абсолютно темно, затем включать первый свет и потом говорить: "Начали".

Фильм "Великолепные Эндерсоны" оператор Стенли Кортес, 1942:

Меня это вдохновляет. Я хочу копировать и повторять то, что я видел на экране в фильмах мастеров, в фильмах гигантов. По сей день я преклоняюсь перед Чарльзом Ленгом, Стенли Кортесом, Тедом Маккордом, Артуром Миллером, Тедом Муром, Лёном Шемроем, Милтоном Краснором перед всеми этими людьми. Я хотел быть таким, как они и делать то, что делали они.

Что было совершенно необходимо во времена чёрно-белого кино это было необходимо представлять, что такое фотография. Когда я говорю: "То были настоящие кинооператоры", я имею ввиду, что они отлично знали фотографию. Чем больше я снимаю, тем чаще я возвращаюсь к фильмам, снятым в десятилетие-двадцатые годы. Несколько лет тому назад мне посчастливилось увидеть негатив "Рождение нации", снятого Билли Битцером. Он работал с Гриффитом на всех его ранних фильмах. Для меня было настоящим вдохновением осознать, чего он добился тогда, на заре кинематографа. Представьте, какая у него была техника и что ему удалось сделать с ней, хотя потом технику киносъёмки так быстро усовершенствовали.

Фильм "Кинооператор", операторы Элджин Лесли и Реджи Ленинг, 1928г.: Джон Бейли: Двадцатые годы были золотой эрой кино, потому что камере тогда не мешал звук. Ей не мешали все эти технические приспособления, которые связаны с диалогом, с текстом, со звуком. Это было подлинно визуальное искусство.

Фильм "Толпа", оператор Генри Шарп, 1928: Нестор Альмендрос: Первые фильмы были более свободными, я имею ввиду такие вещи, как, например, в фильме "На Восток" (оператор Билли Битцер, 1920), когда Лилиан Гиш перепрыгивает со льдины на льдинку. Это почти документальная съёмка. Она действительно прыгает, без всяких трюков, не в павильоне.

Фильм "Бен Гур", оператор Карл Страс, 1926: Камера была очень свободная, она могла быстро передвигаться, камеры были гораздо легче тогда. И тот факт, что не было звука, позволял снимать очень свободно. Камера могла быть где угодно.

Фильм "Кабинет доктора Калигари", оператор Уилли Хаммайстер, 1919: Немцы в двадцатые годы были лидерами, такие режиссёры, как Папс Темурнау (фильм "Последний человек", оператор Карл Фройнд, 1924). Они взяли многие формальные элементы из немецкой экспрессионистской скульптуры, живописи, графики и привели всё это к кинематографу. Многие европейские кинорежиссёры, такие как Мурнау приехали позже в Соединенные Штаты. Фильм "Восход солнца" стал настоящей вехой в американском кино. Этот фильм ошеломлял всем: работой художника и использованием экспрессионистской техники освещения, персонажи раскрывались благодаря очень сложным изменениям освещения и необычным источникам света. Всё это было ново и необычно для американского кино.

Чарльз Д.Рошер: "Они снимались с движения и план мог продолжаться без конца, они прокладывали в павильонах над головой дорожки для камеры. Они были на удивление изобретательны. Их камера была очень гибкой. У нас сейчас есть такие технологии, как стедикам, но они делали это ещё в двадцать седьмом году".

Вильмос Зигмонд: Всё приходилось рассказывать зрительными образами и я думаю, что когда появился звук, это была огромная катастрофа для кинематографа. Я думаю, если бы звук появился на 10-15 лет позже, искусство кино, искусство кинооператора оказалось бы гораздо более развито, чем даже сейчас. Мы все видели эти эпизоды из ранних звуковых фильмов, когда было совершенно очевидно, что микрофон спрятан в вазе с цветами, на столике, потому что все актёры наклонялись к этой вазе, прежде чем начать говорить. Камера больше не может двигаться, ей не доступны даже самые простые горизонтальные или вертикальные движения, потому что заключена в гигантский звуконепроницаемый ящик, похожий на холодильник. И понадобилось несколько лет, чтобы кинооператоры задумались о том, как снова освободить камеру.

Фильм "Доктор Джекил и мистер Хайд", оператор Карл Страс, 1931 :

Ален Девю: Если режиссёр был равнодушен как Робин Момулян, например, он боролся за подвижную камеру. То, что фильм снимался звуковым, не означало, что звук нужно записывать для каждого эпизода. Звук можно было добавить позже. У Момуляна, у Любича в некоторых ранних звуковых фильмах, у Витаря, например, мы видим, что эти люди отказываются становиться рабами звука, но хорошая работа даётся теперь с большим трудом. Когда камеру поместили в передвижное звуконепроницаемое

устройство, её поставили на колёса, и она снова приобрела способность двигаться. Это придало много энергии кинематографу. Камера теперь снова могла следовать за актёрами или двигаться им навстречу.

Фильм "Золотые искательницы", 1933: 30-годы принесли с собой расцвет студийной системы и ведущие кинооператоры помогали создавать то, что считалось имиджем студии: лоск Парамаунта, жёсткость Уорнер Бразерс и романтический ореол, который мы ассоциируем с Метро Майер.

Стефен Бурун: Все времена студийной системы, с 30 по 50 годы у каждой студии была своя лаборатория и каждая студия стремилась сделать свои фильмы уникальными, неповторимыми, не похожими на остальные. В этом студии полагались на кинооператоров, художников, режиссёров, работавших по контракту. Эти люди вместе учились, вместе разрабатывали новые технологии, изобретали оборудование. Всё, что вы видите на современной кинокамере было изобретено каким-то оператором, потому что он хотел что-то сделать, не знал как это сделать, приходил в лабораторию и придумывал это.

Кейлб Дешанел: Была студийная система и были люди, которые проходили через неё, постепенно поднимались вверх по лестнице, от помощника режиссёра и выше, следуя по стопам человека, с которым они работали. Каждый стремился произвести своё впечатление и создать свой стиль. Это мы и называем теперь Голливуд.

Фильм "Морской ястреб", оператор Сол Полито, 1940:

Это вам не шутка, вы заканчивали в субботу вечером, а в понедельник утром начинали работу над новым фильмом, иногда имея только воскресенье, чтобы прочитать сценарий. Там людей заставляли работать, им хорошо платили, но халтуры не прощали. Только на самых больших фильмах был долгий подготовительный период.

Фильм "История Вермана и Айрин Кастя", оператор Роберт де Грас, 1939: Эти люди каждый день на своей работе подвергались новым испытаниям, они должны были уметь переходить от одного дела к другому. На студиях иногда распознавали лучших работников, иногда нет. У системы были свои плюсы и свои минусы. Как для кинооператоров так и для всех остальных. И сегодня мы оглядываемся на те времена и чувствуем порой ностальгию. После того, как много лет мы ругали студийную систему, теперь мы говорим: "Господи, но они же сняли столько фильмов и дали шанс стольким людям".

Фильм "Одержимость", оператор Оливер Марш: Первостепенная важность актёра или актрисы - это двигатель голливудского фильма и это диктовало кинооператору определенный лексикон его работы: средний, средний крупный план, крупный план через плечо. Главным было, чтобы актёры, а особенно актёр или актриса в главных ролях были так красивы, насколько это возможно.

Конрад Холл: Фильм "Изабель", оператор Эрнест Халлер, 1938.

Если оператор снимал звезд, то звезда обладала возможностями для того, чтобы заключить с вами контракт, или по крайней мере , чтобы настаивать на выборе того или иного оператора для работы над фильмом.

Гарри Уолф: Фильм "Красная пыль", оператор Гарольд Россон, 1932. \_Лои Майер был очень умным человеком. Он вызывал к себе оператора и говорил ему: "Слушай, мне всё равно, что там предстоит испытать актрисе - пожар, наводнение, что угодно, мне наплевать, но она должна быть красавицей" Это первое, чему нас учили, потому что это был хлеб кинооператора.

Чарльз Б.Ленг: Фильм "Камила", оператор Уильям Дениэлс, 1936.

Кинооператору говорили: "Клади тени куда хочешь, только не на их лица. Зрители хотят видеть их лица". Это было правило и это видно в большинстве фильмов. В то время, особенно звезде было очень важно иметь своего оператора. Гарбо, например, не хотела работать ни с кем, кроме Билла Дэниэлса.

Он был во многих отношениях кинематографистом - бунтарём, а позднее стал идеальным студийным оператором. И мне было жаль, когда Гарбо умерла, что немногие газеты упомянули Билли Дэниэлса, потому что это тот человек, который вместе с ней создал её экранный образ. Вы заметили, например, как изумительно они работали с Марлен Дитрих. Когда на съёмочной площадке устанавливали общий свет, на неё всегда ставили чуть

больше света, чем на остальных, на всех вокруг, и она словно вспыхивала среди толпы (фильм "Шанхайский экспресс").

"Я хорошо помню тот фильм "Желание". Я тогда выяснил, что для её лица нужно совершенно особое освещение, высокое освещение, чтобы немного опустить скулы, и тогда она выглядела великолепно. Я думаю, первым это выяснил Штернберг. И с тех пор она настаивала, чтобы её освещали именно так. Или Клодет Кальбер, ей нравился только один из её профилей, вы, наверное, об этом знаете и декорации устанавливали всегда так, чтобы снимать её с одной стороны. С другим профилем у неё действительно была проблема. А время от времени появлялся актёр с такой же проблемой и тогда обоим приходилось снимать с одной стороны, и теперь проблемы были у вас".

Фильм "Великолепные Эмберсоны": Фильм "Ребекка", оператор Джордж Барнс, 1940. Стиль студии преобладал над индивидуальным стилем кинооператора, но были люди, которые выбивались из этого правила, такие мастера, как Джордж Фолзе, Грег Толанд или Артур Миллер. Они обладали такой силой и таким индивидуальным голосом, что они пересиливали те студии, на которых работали и сегодня, их фильмы очень легко узнать.

Джордж Барнс: "Я восхищался его работами, у него был романтический стиль и удивительное воображение. Грег Толанд научился своему делу у Джорджа Барнса. Он

работал с ним на очень многих фильмах и потом, когда Грег стал работать самостоятельно, он делал удивительные вещи.

Свен Никвист: Человек, который по-настоящему вдохновлял меня - это Грег Толанд. Я видел его фильмы. Я помню самый первый - это был "Долгий путь домой". Эта была просто фантастика. Он всегда выстраивал пространство в глубину и у него очень интересное освещение, потому что он отваживался вносить в фильм много контрастов. Иногда может быть чересчур много. Но для кинематографа это было потрясающе. Он сделал с Джоном Фордом фильм "Гроздь гнева". Это был очень натуралистический фильм. Такое ощущение, что видишь почти документальную реальность. Можно взять кадры из этого фильма и поместить их рядом с фотографиями Уорнера Эвенса или других фотографов-натуралистов и разницу заметить будет очень трудно

Дон Бейи: Фильм "Милдред Пирс", оператор Эрнест Хеллер, 1945.

Расцвет жанра чёрного кино пришёлся на первые послевоенные годы, а истоки его визуального стиля можно проследить ещё в самом начале эпохи немецкого экспрессионизма. В этих фильмах был какой-то локализм, локализм визуальных и стилистических средств. В чёрном кино разрабатывался всё более строгий лексикон визуальных средств: один очень сильный источник света, светлые полосы, густые тени, низкий угол камеры, крайне

жёсткие графические элементы, в которых была какая-то первозданная простота.

Джон Олтон был одним из ведущих операторов чёрного кино. Олтон и другие операторы в этом жанре не боялись темноты. Они готовы были дать самый общий набросок кадра, лёгкий набросок, чтобы проверить, как можно использовать темноту в качестве негативного пространства. Темнота была у них самым важным элементом сцены.

Джон Бейли: У Олтона есть один фильм, который как мне кажется особенно повлиял на этот жанр. Он называется "Большая чистка". Это можно сказать очень простой, неэлегантный, в чём-то жестокий, но удивительно пользуется здесь скупым графическим освещением, так что фильм на самом деле становится черно-белым. В нём очень мало серого. Эксперименты с цветной съёмкой шли постоянно, с самого зарождения кинематографа, ещё до того, как появилась цветная съёмка как таковая. Кинематографисты порой вручную раскрашивали кадр за кадром, целые эпизоды или даже целые фильмы, затем позднее в немой период использовали тонирование эпизодов, например, синий цвет для ночи, розоватый для рассвета или что-то в этом роде. Затем в 30-е годы Рей Ренехан снял фильм "Тайны музея восковых фигур", фильм "Бекки Шарп", оператор Рей Ренехан, 1935 и используя двухцветовой процесс. Через камеру бежали две плёнки и съёмка велась на них одновременно. Рей Ренехан делая удивительные вещи двухцветовым процессом, затем, когда

появился трёхцветовой процесс студии начали понимать, что это вполне серьёзная технология и интерес к ней нарастал. Процесс был усовершенствован, появились новые великолепные градации тонов, и очень многие заинтересовались им. Это привело к великим достижениям цветного кинематографа конца 30-х начала 40-х годов.

Витторио Стораро: Фотография- это цельный вид искусства, так же как живопись, литература, музыка, но кинематограф - это не индивидуальное искусство. Один человек здесь ничего не может добиться, но конечно существует режиссёр, как бы главный автор общего труда, потому что когда несколько человек самовыражаются в одном произведении искусства, все могут пойти в разных направлениях, поэтому за автора сценария, за композитора, за оператора, за художника, за актёров кто-то должен нести общую ответственность. "Апокалипсис наших дней" был финальной главой чего-то, не только поэтому, что это был самый длинный, самый далёкий, самый тяжелый, самый дорогой, самый опасный из всех когда-либо снятых фильмов, но и самый эмоциональный.

Фредерик Элмес: Фильм "Голова-ластик" оператор Фредерик Элмес, 1976. Режиссёр и оператор как бы разбрасываются идеями туда-сюда, от одного к другому. Это никогда не бывает просто и гладко. Всегда возникают споры о том, например, насколько тёмной или светлой должна быть сцена, насколько крупным должен быть крупный план. С самого начала сидел у Дэвида Линча в

голове и думаю моя задача как оператора заключается в том, чтобы найти способы извлечь у него из головы этот фильм, заставить его объяснить мне в больших подробностях как всё должно выглядеть, как должна двигаться камера, каким должно быть настроение фильма, ощущение от него.

Кейлб Десшанел: Внезапно начинаешь понимать, что на самом деле всё не совсем так как кажется, иначе говоря, ты создаёшь отражение и часто это отражение бывает скорее эмоциональным, чем реальным.

Санди Сиссел: Часто нас просят имитировать других и это всегда немного разочаровывает, когда тебя просят полностью имитировать другой фильм. Мы все чему-то научились из других фильмов и мы пытаемся подражать хорошим образцам, но лучшие операторы - это те, которые каждый раз делают что-то новое.

Джон Бейли: Я думаю, что сегодня в отношении техники кино, мы стоим перед бездной и нам предстоит прыжок в какое-то неизвестное, но очень интересное будущее. То же самое происходило в 50-е годы, когда появились новые форматы кино и это изменило наши представления о фильмах. Такая же возможность появляется у нас сейчас.

Лучшие моменты в кино - это моменты, которые рождаются из того или иного освещения, или его отсутствия. Если в фильме есть яркие образы, они останутся в умах у зрителей и зрители унесут с собой не только слова, но и образы.

Создатели массовой голливудской кинопродукции стремятся приспособить к своим целям все наиболее актуальные тенденции, играющие заметную роль в общественно-политической жизни страны. Возьмем, к примеру, столь животрепещущую для Америки проблему, как негритянскую. Давно уже ушли в прошлое те времена, когда американский кинематограф или вообще не показывал негров, или выводил их на экран лишь в качестве слуг или комедийных персонажей. Со временем во многих американских фильмах негры начали появляться в качестве людей, которые ничем не хуже, а часто и лучше белых. Таковы, например, знакомые нам картины "Скованные одной цепью" (С.Креймер, 1958), "Душной ночью" (Н.Джюисон, 1967), где негр в исполнении талантливого актера Сиднея Пуатье показан человеком, полным чувства собственного достоинства. В советском прокате были и картины "Раз картошка, два картошка" Л.Пирса (1964), "Освобождение Л.Б.Джонса" У.Уайлера (1970) и другие, в которых правдиво показывается положение негров в Америке.

Массовая кинопродукция во всю пытается не отстать от веяний времени, но, конечно, преследуя при этом собственные цели. Вот, например, фильм "Новые центурионы" (Р.Флейшер, 1972), долгое время шедший на наших экранах. В этой картине, фактически прославляющей американскую полицию, есть мотив любви белого полицейского к девушке-мулатке. Следуя исконной

традиции Голливуда, фильм должен был бы завершиться неизбежным счастливым финалом – свадьбой влюбленных. Но массовая кинопродукция такой "вольности" позволить себе не может. В результате белый полицейский геройски погибает на посту, свадьбе не суждено состояться. Это нарушает эстетический канон хэппи энда – счастливого конца, зато сохраняет канон идеологический.

В 70-х годах в США начал сознательно насаждаться так называемый "черный китч" – один из очередных вариантов расизма, когда специально для негров делаются упрощенные варианты нашумевших картин, но с негритянскими актерами. Так, после знаменитого "Крестного отца" Ф.Копполы появился "Черный крестный". Вызвавший столько откликов "Изгоняющий дьявола" породил "Абби", где дьявол вселяется уже не в девочку, а в жену негритянского священника. Одержимая долго шатается по разным кабакам и ночным притокам, пока негритянский епископ не изгоняет из нее сатану. Сюда же относятся и такие фильмы, как "Блекула", "Черная шестерка", "Дом на горе Череп" и другие.

Заслуживают пристального внимания и лучшие картины Питера Богдановича. "Последний киносеанс" (1971) повествует о том предельном духовном оскудении, которое переживают люди маленького западного городка, когда-то бывшего центром романтических приключений золотоискателей. Его "Бумажная луна" (1973) с грустной усмешкой рассказывает о двух бедняках – странствующем

коммувояжере и девочке-сироте, которые находят силы противостоять окружающему их равнодушному миру в чувстве взаимной привязанности.

Пронизан любовью к простым людям "Последний наряд" Хэла Эшби (1974). Его сюжет прост: два моряка везут в тюрьму третьего, совсем еще молодого парнишку, осужденного за какой-то пустячный проступок. Они трогательно заботятся о своем подопечном, пытаются доставить ему хоть какие-нибудь, пусть и маленькие, радости, которые он будет вспоминать в долгие дни заключения.

Роберт Олтман в фильме "Свадьба" (1978) – многоплановом, ироничном, насыщенном колоритными деталями – обличает пустоту и бессмысленность жизни богатых американских обывателей. Он развивает ту же тему, которую разрабатывают сегодня многие американские писатели, например Джон Чивер в известных читателям книгах "Ангел на мосту" и "Буллит-парк".

Вьетнамской войне посвящена и картина Фрэнсиса Форда Копполы "Апокалипсис сегодня". (1979). Весь ее ужас показан здесь как бы в натуральную величину. Особая система звукозаписи передает шум и грохот войны во всем их страшном звучании. Наиболее впечатляющий эпизод фильма – налет эскадрильи американских вертолетов на вьетнамскую деревню. Под звуки вагнеровского "Полета валькирий", воплощающего в себе как бы сам "дух войны", они неумолимо и грозно несут смерть. В другой сцене

картины экипаж американского патрульного катера уничтожает ураганным автоматным огнем всех мирных вьетнамцев, находившегося в джонке, просто так, потому что у одного из солдат сдали нервы и он первый выстрелил. Хотя в этом фильме сильна критическая тенденция, все же в нем ощущается все та же двойственность, что и в "Таксисте". Иногда создается впечатление пацифистского осуждения войны "вообще".

Эти картины интересны не только своей гуманистической направленностью. Все они в той или иной степени отличаются и высокими художественными достоинствами. Сделанные в реалистической манере, правдиво отражающей подлинные жизненные закономерности, эти фильмы отличаются высоким режиссерским и операторским мастерством, органичной музыкальностью, выразительной игрой актеров.

Оставив конвейерное производство на долю телевидения, американское кино стремится уйти от того безликого профессионализма, который был свойствен массовой продукции довоенного периода. Заметно повысилось операторское мастерство, в чем сказалось и влияние лучших молодежных фильмов 60-х, оператор наравне с режиссером стал одной из важнейших фигур в решении изобразительных задач фильма.

Что касается знаменитой "системы звезд", на которой в течение многих лет зиждился Голливуд, то теперь и она подверглась пересмотру. Раньше "звезды" были связаны

долгосрочными контрактами с крупными студиями, которые обеспечивали их ролями, а актерам в большинстве случаев приходилось лишь повторять имевшие успех образы. Теперь актера приглашают лишь на одну роль, и он сам должен заботиться о следующем, тоже одноразовом контракте. Это волей-неволей заставляет его варьировать приемы игры и создаваемые образы. Кроме того, изменившаяся стилистика картин, уход от красоты потребовали от актера уже не столько фотогеничности, сколько подлинного мастерства, умения играть. Отсюда и появление на экранах США ряда не очень эффективных внешне, но прекрасных актеров таких, как Джек Николсон, Дастин Хофман, Роберт де Ниро, Джордж Скотт, Барбара Стрейзанд и другие. Их успех связан еще и с тем, что в лучших американских фильмах последнего десятилетия герой – уже не просто "хороший парень", который умеет метко выстрелить или ловко дать в зубы, верит в свою звезду и пренебрегает излишним умствованием. Теперь нередко это и человек мыслящий, стремящийся разобраться во всем, что происходит вокруг него. Материал для таких образов дает современная американская действительность.

Закономерно, что во всех этих фильмах действие неизбежно приходило к счастливому концу. Традиция хэппи энда – одна из самых устойчивых в американском кино. Многочисленны случаи, когда счастливые концы предельвались к экранизациям литературных произведений, в оригинале кончавшихся трагически. (Например, в фильме

"Молодые львы" по известному одноименному роману Ирвина Шоу).

В последние же два десятилетия в американском кино стали наблюдаться случаи отказа от хэппи энда даже тогда, когда он существует в литературном первоисточнике, если он искажает правду жизни.

Эстетическая картина современного американского кино, так же как и идейная и экономическая, достаточно сложна и противоречива. Хотелось лишь наметить основные тенденции, которые там обозначались с конца 60-х в 70-х годах. С одной стороны, тенденцию намечающегося поворота кинематографа к жизни, стремление к показу наиболее актуальных ее проблем, появление новых героев, индивидуальной стилистики, отход от старых штампов. С другой – оживление традиционной мифологии, эксплуатация острых ощущений, спекуляция на сексе и жестокости, тяготение к старому, привычному, апробированному десятилетиями.

# ГЛАВА XI

## ЯПОНСКАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ





В 1896 году в Японию был завезен кинетоскоп Эдисона, в следующем году – "кинематограф" братьев Люмьер, "ватаскоп" Эдисона. В Токио была основана компания по демонстрации фильма – "Ёкота сёкай". В 1889 году фотограф Цунэкити Сибата создал первые видовые фильмы – "Улица Гиндзы", "Лавки Асакуса", снял танцы гейш. В том же году были показаны первые игровые фильмы ("Разбойник Инадзума", оператор-режиссер Асано) и сняты на пленку спектакли театра Кабуки ("Сбор кленовых листьев", "Двое у храма") снял в Китае события "боксерского" восстания, и это явилось началом хроникально-документального кино в Японии. В 1903 году в театре массовых зрелищ "Дэнкикан" (Токио) создан первый стационарный кинотеатр страны. В 1908 году в Токио построена киностудия "Ёсидзава сётэн", в последующие годы организованы студии в Киото и Токио. В этих двух крупных центрах и сосредоточилось производство "кацудо сясин" ("движущихся фотографий"), как тогда в Японии называли фильм.

В период становления Японского кинематографа имела два основных направления – фильмы, построенные на современных сюжетах, так называемых "гэндайгэки" (центр их производства в Токио), и фильмы, основанные на старых легендах, сказаниях, исторических событиях, – "дзидайгэки" (центр в Киото). В начале развития Японского кинематографа стремилась копировать пьесы театра Кабуки и театра новой школы – "симпа". Как в Японском театре,

женские роли исполняли мужчины – "оннагата". Фильмы сопровождались пояснениями "бенши" ("бенси") или диалогом за экраном – "кагэдзэрифу", который вели актеры театра. Фильмы снимались с одной точки на театральной площадке, актеры не выходили за рамки кадра, их игра была условной, как в театре.

В эти годы режиссер Сёдзё Макино поставил фильм "Битва у Хоннодзи", "Рикша из Сугахара" (оба в 1907), "Мастер игры в го-Таданобу" (1909). В последнем фильме снималась первая "звезда" японского кино – Мацуносука Оноэ (лучший исполнитель в фильме "дзидайгэки"). В 1912 году все компании объединились и образовали новую "Нихон кацудосясин кабусики кайся" ("Никкацу"). С 1909 года начал выходить первый журнал по вопросам кино – "Коцудосясин" (с 1913 – журнал "Кинема рэкодо", с 1919 года – "Кинема дзюмпо").

Во 2-й половине 1910-х годов в Японской кинематографии начался "период реформ", поиски путей перехода от старого кино, связанного с театром, к собственно киноискусству, поискам средств кинематографической выразительности. Этот процесс связан с широким использованием иностранного опыта, привлечены писатели и драматурги, первый японский теоретик кино Норимаса Каэрияма, режиссер Эйдо Танака, реформатор японского театра Каору Осанаи. В 1918 году Каэрияма организовал "Ассоциацию киноискусства", которая положила начало движению за "чистую кинодраму"

("дзюнэйгагэки ундо"). В теоретической работе "Кинематографическое творчество и методы киносъемки" Каэрияма требовал применения титров, широкого привлечения актрис, изменения методов съёмки. Он ввёл новый термин – "эйга" (кино). Однако в выпущенных ассоциацией фильмах "Блеск жизни", "Девушка гор" (оба в 1921) ещё не проявились новаторские принципы Каэриямы, режисер Эйдзо Танака в фильмах, выпущенных студией "Никкацу", стремился отразить реальную жизнь. Среди фильмов Танака "Живой труп" (1918), "Галантерейная лавка Кёя" (1922), "Танец смерти" (1923), в последнем фильме снимались актрисы, игра исполнителей стала более естественной. В компании "Тайкацу" режиссер Кисабуро (Томас) Курихара и писатель Дзюнъитиро Танидзаки в фильме "Клуб любителей" (1920), "Змеиный блуд" (1921) использовали методы съёмки, применявшиеся в Голливуде.

В 1921 году реформатор театра Каору Осанаи основал при компании "Сётику" исследовательский институт "Сётику кинема", в котором начали свою деятельность многие крупные японские режиссеры – Генри Отани, Дайсукэ Ито, Киёхико Усихара, Ясудзиро Симадзу. Выпустив в 1921г. несколько фильмов ("Призраки на дороге" и "Знаешь ли ты?" режиссер Минору Мурата, "Закат в горах" режиссер Киёхико Усихара), институт закрылся.

В 1923 году Токио подвергся разрушительному землетрясению, которое нанесло большой ущерб кинопромышленности. Центр Японской кинематографии

переместился в Киото. Это способствовало расцвету фильма "дзидайгэки" и в особенности "кэнгэки", где успешно выступали актёры Цумасабуро Бандо и Дэндзиро Окото. Успеху "кенгэки" способствовали сценаристы Дайсукэ Ито, Рокухэи Сусукида, Итаро Ямагами, введившие в фильм элементы критики феодальных традиций и самурайской морали, динамику американской ковбойских фильмов ("Странствия Тюдзи", 1927, режиссер Дайсукэ Ито; "Ребенок-фехтовальщик", 1927, режиссер Тейноске Кинугаса; "Улица ронинов. Рассказ первый" и "Площадь Судзендзи", 1928, режиссер Масахиро Макино; "Судья Оока", 1928, режиссер Хироси Инагаки). Герои этих фильмов – деклассированные самураи, выражавшие протест против установленного порядка, вызывали симпатии зрителей. Фильм режиссера Дайсукэ Ито утверждали прогрессивное мировоззрение, она отличались напряженным действием, что во многом способствовало развитию "дзидайгэки".

Дальнейший рассвет "гэндайгэки" связан с деятельностью студий "Камата", "Сётику", директором которой был Сиро Кидо. Большую популярность приобретает сентиментальные фильмы о женщинах ("дзёсэйэйга") и мелодрамы. Стремление изображать горести простых людей на фоне идиллического пейзажа ярче всего проявилось в фильме режиссера Хэйносукэ Госё ("Плутовка", 1927, "Деревенская невеста", 1928), жизнерадостные фильмы о спортсменах снимал Киёхико

Усихара, тонкая наблюдательность отличала мелодрамы, поставленные режиссером Ясудзиро Симадзу. Фильм о современности – киноленты режиссера Минору Мурата: "Жена Сэйсаку" (1924) о трагической любви двух деревенских молодых людей и "Уличный фокусник" (1928). Фильмы режиссера Ютака Абэ "Русалка на берегу", "Женщина, коснувшаяся ног" (оба в 1926), "Пять женщин, которые его окружают" (1927) были построены на детективном сюжете. Режиссер Кэндзи Мидзогути в своих романтических фильмах "Весенний шёпот бумажной куклы", "Безумная страсть учительницы" (1926) передал подлинную атмосферу старых торговых кварталов Эдо (Токио), он уделил большое внимание новаторским поискам в использовании выразительных средств киноискусства. В фильмах о современности приобрели популярность актёры Ёсико Окада, Дэнмэй Судзуки, Сумико Курисима, Конзи Сима.

В 1932 году фирма "РСІ" ("Фотохимическая лаборатория") построила первый павильон оснащенный звуковым оборудованием. Продюсер "РСІ" Ивао Мори делал попытки установить по примеру Голливуда систему – производство Сиро Кидо и Такэдзиро Отани. Обостряется конкуренция, происходит укрепление мелких фирм. В 1937 создана компания "Тохо".

В начале 30-х годов Японская кинематография переживает пору подъёма. В небольшой компании "Дайити эйгася" режиссер Мидзогути ставит в 1936 году по

сценариям Ёсиката Йода фильм "Элегия Нанива" и "Гионские сёстры", крупнейшие реалистические фильмы, в которых с суровой правдой показана тяжелая судьба проститутки. В этих фильмах Мидзогути наиболее полно реализовал свой гуманистический талант, утвердив собственный стиль, которым оказал большое влияние на стилистику Японской кинематографии. К реалистическому изображению повседневной жизни обратились режиссеры Ясудзиро Одзу, Госе, Симадзу. В фильмах подробно воспроизводится быт и нравы мелкой городской аристократии. Фильмы Одзу рассказывают о взаимоотношениях родителей и детей, о крушении иллюзий, о необходимости взаимопонимания, доверия между людьми. Для фильма, поставленным Одзу, характерны ясная спокойная композиция, монтаж долгих общих планов, снятых неподвижной камерой на уровне глаз сидящего человека. В эти годы широко экранизируются произведения японской литературы, такие фильмы ставят режиссеры Сиро Тоеда, Утида, Микио Нарусэ. Тоеда и Нарусэ в своих фильмах обращались к прошлому, воспевали старинный уклад жизни. Их интересовали судьба женщины, отношения супружеских пар. Реалистическая направленность приобретают фильм "дзидайгэки". Режиссеры Салао Яманака, Мансаку Итами, Хироси Инагаки, Дайсукэ Ито освобождают эти фильмы от помпезности и бутафорской мишуры, они ставят их на историческом материале, реалистически показывая жизнь народа. Выдающимися

произведениями Японской кинематографии были фильмы режиссеров Садао Яманака: "Татуированный с улицы" (1935), в котором показана печальная судьба бывшего преступника, изгнанного из общества, "Человеческие чувства и бумажные шары" (1937) о жизни обедневших самураев и фильм режиссера Мансаку Итами: "Необыкновенный патриот" (1932) – пародия на псевдоисторические фильмы и "Аканиси Какита" (1936) о смешных злоключениях самурая.

В этот период сложились основные черты стилистического своеобразия Японской кинематографии. В фильмах преобладали общие планы, применялась дальняя позиция камеры. Объектив часто находился на уровне глаз сидящего на полу человека. В композиции кадров сказалось влияние традиции японской живописи. Быстрое чередование кадров немого кино сменилось плавными долгими планами. Японским фильмам стали присущи некоторая замедленность действия и созерцательность. Игра актеров освободившись от условностей театра, стала правдивой, психологически достоверной. В эти годы в Японскую кинематографию вошла плеяда выдающихся актеров – Исудзу Ямада, Кинуюэ Танака, Кадзуо Хасэгава, Тедэюром Каварадзаки, Кэн Уэхара, Син Сабури, Исаму Косуги, Сэссю Хаякава.

В годы войны прогрессивные мастера японского кино пытались уйти от действительности, ставили исторические фильмы и фильмы из жизни актёров театра Кабуки, а также

фильмы на сюжеты театра Кабуки. В эти годы было создано и несколько выдающихся фильмов о современности. Среди них один из лучших реалистических японских фильмов – "Земля" (1939, режиссер Утида), фильм "Пути правды" (1937), "Придорожный камень" и "Пять разведчиков" (1938, режиссер Тасака), обличающий социальную несправедливость, исторические фильмы – "Жизнь Мухомацу" (1943, режиссер Инагаки). Значительные фильмы ставили режиссеры Ютака Абэ ("Дети солнца", 1938), Минору Сибуя ("Мать и дочь", 1938). В экранизациях осуществленных режиссерами Тоёда и Кадзиро Ямамото, после фильма "Лошадь" (1941), где использовались документальные кадры (сельский праздник, народные обычаи) в постановке фильма "Морские сражения в районе Гавайских островов и Малайского архипелага" (1942), также проявилось стремление к документальности. Режиссер Хироси Симидзу поставил серию фильмов о детях – ("Дети на ветру" 1937), "Четыре времени года детей" (1939)., в которых режиссер поэтизировал мир ребенка. Большой вклад в прогрессивное киноискусство внесли документальные фильмы "Шанхай" (1938), "Сражающиеся солдаты" (1939), постановка Фумио Камеи. В годы войны свои первые фильмы поставили крупнейшие режиссеры послевоенного кино Тадаси Имаи, Акира Куросава, Кэфсукэ Киносита, Кодзабуро Йосимура.

После войны руководство кинематографией перешло к Сектору управления гражданской информации и

образования, созданному при штабе оккупационных войск. Развитие получило документальное кино. Были созданы фильмы о последствиях атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки – "Результаты взрыва атомной бомбы" (1945, фильм был конфискован оккупационными властями); "Трагедия Японии" (1946, режиссер Камеи) - фильм о причинах вовлечения Японии в войну. Среди художественных фильмов, снятых в эти годы: "Утро в доме Осонэ" (1946, режиссер Киносита, камерный сюжет фильма служит фоном для рассказа о событиях недавней войны); "Я не жалею о своей юности" (1946, режиссер Куросава) о становлении характера молодой девушки, выступающей против войны; "Враги народа" (1946, режиссер Имаи), разоблачающий действия финансовых монополий, развязавших войну; "Война и мир" (1947, режиссер Ямамото и Камеи) – фильм, с документальной точностью воспроизводящей послевоенную жизнь страны.

В начале 50-х годов возникли небольшие независимые компании "Синсэй эйга", "Киндай эйга кьёкай", Яги про", "Кинута про", "Гэндай про", "Дайити эйгася", "Синсэйки эйгася", "Ари про". Прокатом фильма занялась независимая прокатная компания "Хокусэй эйга". Вокруг этих компаний объединились режиссеры Имаи Синдо, Йосимура, Миёдзи Иэки, Камеи, Сотодзи Кимура, Хидзо Сэкигава. Первые фильмы независимых режиссеров имели большой успех. Они привлекали зрителей глубиной идеи и тематическим богатством. Широко разрабатывались антивоенные темы:

"Зона пустоты" (1952, режиссер Ямамото) о тяжелой жизни в солдатских казармах, "Дети атомной бомбы" (1952, режиссер Синдо) и "Хиросима" (1953, режиссер Сэкивга) – фильм в которых впервые в киноискусстве было рассказано о трагедии Хиросимы, "Последние женщины" (1954, режиссер Киёси Кусуда), повествующий о кровавой жестокости войны. Впервые в Японской кинематографии появились художественные фильмы о рабочем движении, экранизации произведения писателей: "Краболов" (1953. режиссер Со Ямамура), "Женщина идет одна по земле" (1953, режиссер Камеи), "Улица без солнца" (1954, режиссер Ямамото). Действительность современной Японии реально отражена в фильме "Миниатюра" (1953) и "Канава" (1954, оба режиссера Синдо), а также фильм режиссера Тадачи Имаи, творчество которого характеризуются обращением к социальной тематике, достоверным отображением тяжелой жизни народа. Лучшие фильмы Имаи глубоко гуманны и лиричны; "А все-таки мы живем!" (1954) – о жизни безработных; "Мрак среди дня" (1956, по Х.Масаки) – об осуждении невиновных, о жестокости полиции; "Повесть о чистой любви" (1957) – о девушке, гибнущей от лучевой болезни; "Рис" (1957) – о нищете японской деревни; "Кику и Исаму" (1959) – о трагической участи детей смешанной крови.

"Независимые" внесли в Японскую кинематографию новую стилистику, новую струю. Возникла кинодраматургия факта, стремление к простоте,

документализму в изображении жизни, документальный материал включался в художественную ткань фильма. Среди независимых режиссеров значительны творчества Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото и Канэто Синдо. Тадаси Имаи под влиянием итальянского неореализма создал свой стиль – "Реализм без слез". Главная тема его фильма – рядовой человек, его повседневные заботы и горести. Ярким темпераментом пронизаны фильмы Сацуо Ямамото, творчество которого отличают острая полемичность, беспощадность социального обличения, идейная значимость. Канэто Синдо наряду с антивоенными фильмами ставит фильм о жизни бедняков, опустившихся людей, часто впадая в натурализм, его фильмы просты и лаконичны в своем кинематографическом решении. Значительные произведения "независимых" были созданы во 2-й половине 50- годов: фильмы "Сводные братья" (1957, режиссер Иэки), антивоенный пафос которого поднимается до эпического звучания; "Песнь тележки" (1959, реж. Ямамото) о многострадальной судьбе японской крестьянки; "Голый остров" (1960, режиссер Синдо) – поэтическое повествование о жизни крестьянской семьи, брошенной на небольшой островок. В движении "независимых" активно участвовали сценаристы: Ясутаро Яги, Юсаку Ямагата, Ёко Минору Маэда, Дзюнъитиро Накао, Киёми Курода; Композиторы: Ясуси, Акутагава, Икума Дан, Акира Ифукубэ, Масао Оки, Хикару Хаяси; Актеры: Исудзи Ямада, Нобуко Отова, Кэйко Киси, Со Ямамуре, Дзюкити

Уно, Рентаро Микуни, Эйдзиро Тоно, Тайдзи Тонояма, Исаму Кимура, Найто Такэтоси.

К началу 1960 годов деятельность "независимых" прекратилась из-за натиска крупных компаний. Деятели этого движения вернулись в крупные студии, которые в послевоенные годы продолжали интенсивную работу. К 1955 годам Японская кинематография вышла на одно из первых мест в мире по количеству производимых фильмов. В 1951 году на экраны вышел первый цветной фильм – "Кармен возвращается на родину" (реж. Киносита). Старшее поколение японских режиссеров вернулось к своей излюбленной теме – японской семье. В этих фильмах сочувствие "маленькому человеку" дополнялось непоколебимой верой в добрую волю людей: "Поздняя весна" (1949, режиссер Одзу), "Еда" (1951, реж. Наруса), "Там, откуда видны фабричные трубы" (1958, реж. Госё). Лиризмом и мягкостью отличались фильмы режиссеров Кэйсукэ Киносита – "Невинная любовь Кармен" (1952), "Трагедия Японии" (1953), в которых раскрывалось дарование актеров Хидэко Такаминэ и Кэйдзи Сато. Фильмы режиссера Киносита отличаются пестротой тематики, отсутствие единого стилевого решения, сентиментальность, не лишенная нот социального обличия. Последовательный реалист и гуманист Мидзогути вернулся к своей главной теме – фильм о судьбах японских женщин ("Победа женщин", 1946); "Любовь актрисы Сумако", 1947). Трагическая судьба женщины, страдающей от жестокостей

общества, раскрывалась в фильме "Женщины Сайкаку" ("Жизнь О-Хару, куртизанки", 1952), который принес Мидзогути всемирное признание. Режиссер постановщик нескольких выдающихся фильмов: "Сказки туманной луны после дождя" (1953), поэтический рассказ о жизни обездоленных крестьян и ремесленников во время междоусобных войн, "Тикамацу Моногатари" (1954), о феодальных обычаях, препятствующих любви. Искусство Мидзогути испытало сильное влияние традиций японской живописи. В его фильмах воспевается чувственная любовь, психологические и лирические исследования часто сочетается в этих фильмах с элементами фантастики и реальной действительности.

Отмена в 1949 году цензуры оккупационных войск (заменена цензурным комитетом) сделала возможным дальнейшее развитие антивоенной тематики. Наряду с "независимыми" к ней обратились и крупнейшие компании ("Побег на рассвете", 1950, режиссер Киносита). Вновь начали выходить фильмы "дзидайгэки", запрещенные оккупационными властями как фильмы, пропагандирующие феодальную идеологию, Режиссер Утида поставил фильм "Кровавая пика Фудзи" (1955) и "Повесть о любви в Нанива" (1959), режиссер Кинугаса – фильм "Врата ада" (1954). Фильмы "дзидайгэки" продолжал ставить режиссер Инагаки Ито.

Новое направление "дзидайгэки" связано с творчеством режиссера Курасава. Его фильмы наполнены бурных

страстей, в них остро ставятся моральные и социальные проблемы, они отличаются психологической глубиной образов, искусством монтажа. В своём творчестве режиссер сочетает японские и европейские традиции. Его фильмы различны по стилю. Мировую славу Куросаве принес фильм "Расёмон" (1950, по двум новеллам Р.Акутагавы), отличающейся законченностью и совершенством формы. Другой значительный фильм Куросавы – "Сем самураев", 1954. Экранизируя произведения Ф.Достоевского ("Идиот", 1951), М.Горького "На дне", 1957), У.Шекспира "Замок паутины" (по "Макбету", 1957), режиссер перенес действие в Японию, сохраняя глубину идей и пафос произведений. Социальная проблематика типична для фильма Куросавы на современную тему: "Записки живого" (1955), "Злые крепко спят" (1960, в прокате – "Злые остаются живыми"). Фильмы Куросавы определили новый этап в Японской кинематографии. Гуманистическое решение важнейших проблем действительности характеризовало фильм "Пьяный ангел" (1948), "Жить" (1952). Реалистически трактовал режиссер сюжеты прошлого – "Телохранитель" (1961), "Красная борода" (1965, по произведению Сюгоро Ямамото). С режиссером Куросавой работали сценаристы Рюдзо Кикусима, Хидэо Огуни, Синобу Хасимото, Эйдзиро Хисайта; операторы: Асакадзу Накай и Кадзуо Миякава; музыку к его фильмам писали композиторы Фумио Хаясака и Масару Сато. В фильмах Куросавы прославились актеры

Тосиро Мифунэ, Такаси Мисура, Масаюки Мори, Сэцуко Хара, Матико Кио, Ёсико Куга.

В 1956 году был поставлен фильм "Солнечный сезон" режиссера Такуми Фурукава, начавший серию фильмов о "солнечном племени" (название по роману Синтаро Исихара). Эти фильмы отразили настроение послевоенного поколения, его смятение и протест против существующей действительности. К ним относится фильм "Комната насилия" (1956, по Синтаро Исихара) о бунтующей, лишенной идеалов молодежи, принесший режиссеру Кон Итикава большой успех. Темы и стиль фильма Итикавы отличны друг от друга, но их объединяют показ жестокости и противоречий общества в их крайнем выражении – изображение доведенных до каннибализма солдат имперской армии в фильме "Полевые огни" (1960, по произведению Дзюньитиро Танидзаки). Итикава обращается к социальной сатире и гротеску, изображая обывателя в фильме "Господин Пу" (1953). Одна из главных тем фильма Итикавы – осуждение войны, углубленный анализ психологии человека, попавшего на войну, - "Бирманская арфа" (1956, по произведению Митио Такэяма) и другие. Осуждению войны посвящена и 6-серийная эпопея режиссера Масаки Кобаяси "Условия человеческого существования" (1959-61), охватывающая события Второй мировой войны. В его других фильмах – "Харакири" (1962) и "Восставшие" (1967), осуждается моральный кодекс самурайства – "бусидо". Этой же теме посвящается фильм

"Повесть о жестокости бусидо" (1963, режиссер Имаи), "Река Фуэфуки" (1960, режиссер Киносита). В фильме Итикавы и Кобаяси снимались актеры Тацуя Накадай, Эйдзи Фунакови и др.

В середине 50-х годов начали проявляться первые признаки кризиса Японской кинематографии, развитие телевидения, регулярные передачи которого начались в 1953, мешало развитию Японской кинематографии. Кинематографу не помогло ни широкий экран, впервые установленный в 1957 году, ни широкоформатные фильмы, демонстрируемые с 1961 года. Кинопромышленность сокращается, закрываются кинотеатры, растет импорт иностранных фильмов (более 60% ввозится из США). Кризис производства сопровождался резким падением художественного уровня фильмов. Выпускаются фильмы о гангстерах ("гунгумоно"), о бродягах и бунтарях ("якудза эйга"). Популярностью пользуются фильмы о монстрах и чудовищах, которые ставили режиссеры Исиро Хонда, Сюэй Мацубаяси (оператор по комбинированным съемкам Эйдзи Цубцрая), эротические фильмы "эро-эйга", выпускаемые маленькими студиями, создаются так называемые фильмы о служащих с надуманными сюжетами, искусственный обстановкой действия. Популярностью по-прежнему пользуются "дзёсэйэйга" (фильм о женщинах), которые ставили режиссеры Нобору Накамура, Хидзо Ооба, Хотаро Номура и др. В этих фильмах снимались актрисы: Фудзико Ямамото, Аяко Вакао, Митиё Аратама, Сима Ивасита, Ёка

Цукаса. Особую популярность среди японской молодежи завоевали молодые актёры выступающие в фильмах посвященных юношеству – Саюри Ёсинага, Кинья Китаодзи, Мицуо Хамада, Юрико Хоси. Некоторые компании выпускают серийные фильмы с участием одного героя, в этих разных по жанру, чаще лёгких комедийных фильмах выступают актёры Кэйдзи Кобаяси, Юдзо Каяма, Ситаро Кацу, Юдзиро Исихара.

В начале 60-х годов в Японской кинематографии начали творческую деятельность молодые режиссеры и сценаристы, которых сплотила политическая борьба против ратификации японско-американского договора о безопасности. Работая в небольших независимых компаниях, они стремились спасти Японскую кинематографию от потока коммерческих фильмов. Большинство молодых кинематографистов прошли школу документального кино. Во главе группы, так называемый новой волны, был режиссер Нагиса Осима, ставивший полемичные, остро политические фильмы: "Улица любви и надежды" (1960), "Повесть о жестокой юности" (1960), "Демон, проходящий среди белого дня" (1966), "Смерть через повышение" (1968), режиссер Сохэй Иمامура поставил фильм "Свиньи и броненосцы" (1961), выражающий протест против пребывания американских войск в Японии. В последующих фильмах – "Повесть о японском насекомом" (1963), и "Красная жажда убийства" (1964) режиссер создаёт женские образы, далёкие от

традиционных сентиментальных женских образов фильм "дзёсэйэйга". Близкой документальной манере режиссер Сусуму Хани, поставил фильмы "Плохие мальчишки" (1961), "Он и она" (1963). В фильме "Песнь Бвана Тоси" (1965) и "Невеста из Анд" (1966) режиссер выступает как исследователь-этнограф. Своеобразно творчество режиссера Хироси Тэсигахары; его фильмы "Западня" (1960), "Женщина в песках" (1964), "Чужое лицо" (1966) – философские притчи, в которых ставится вопрос о смысле человеческого существования, о свободе личности в современном обществе. В фильмах Хироси Тэсигахары в главной роли играли актёры Сатико Хидари и Эйдзи Окада. Социальные проблемы разрабатываются в фильме молодых режиссеров Кирио Ураямы ("Город, где льют чугун", "Испорченная девчонка", 1963); Кэй Кумаи ("Японские острова", 1965, "Солнце над Куробэ", 1967); Масахиро Синода ("Облака в закате", 1967). Развитие Японской кинематографии в 60-х годах определяет также творчество режиссера Ясудзо Масумуры, Хиромити Хорикавы, Корёси Курахары, Китахи Окамото и сценаристов Ёсио Сирасака, Дзендзо Мацуяма.

Больших успехов добились японские документалисты кино: "Рассвет Японии" (оператор Юдзо Тэраока и Сюн Кисида), "Японские войны" (1963), "Токийская олимпиада" (1965, режиссер Кон Итикава) и мультипликационное кино ("Фильм режиссера Йодзи Кури, неоднократно награждавшийся на международных кинофестивалях).

Среди ведущих деятелей Японской кинематографии 60-х годов: сценаристы – Кого Нода, Цутому Савамура, Тосио Ясуми; композиторы – Тосиро Маюдзуми, Тюдзи Киносита, Итиро Сайто, Тору Такэмицу; операторы – Кохэй Сугияма, Мицуо Миура, Тосио Убуката, Минору Мики, Хироси Сагава, Кадзуо Ямада.

Во 2-ой половине 60-х годов производство и прокат японских художественных фильмов сосредоточены в крупных компаниях – "Сётику", "Дайэй", "Тохо", "Никкацу", "Тоэй". Документальные и научные популярные фильмы производят компании "Йомиури эйгася", "Иванами", "Ниппон эйга синся", "Токио синема", "Сакура", "Мицуи про", "Майнити эйга". Прокатом занимается компания "Това" и другие мелкие компании.

В стране к тому времени насчитывалось 4113 кинотеатров. Ведущие организации Японской кинематографии: Ассоциация киносценаристов Японии, Федерация японской кинопромышленности, (Основанная в 1950 году под названием "Совет по продвижению кинопромышленности"), цензурный комитет Эйрин (основанный в 1949г.), Ассоциация по продвижению японских фильмов за рубежом (основанную в 1957 г.).

Ежегодно за лучшую режиссуру, сценарий, операторскую работу, музыку, исполнение женской и мужской роли в Японии присуждаются национальные премии "голубая лента", премия конкурса газеты "Майнити", Министерства просвещения (с 1931) и другие

общественные организации. С 1926 года журнал "Кинема дзюмпо" определяет десять лучших японских фильмов за год. Каждые три года в Токио проводится кинофестиваль стран Азии.

Кинооператоры чьё творчество составили славу Японской кинематографии: К.Миякава ("Расёмон", 1950, "Угэцу моногатари", 1953); К.Сугияма ("Гэндзи моногатари", 1951, "Врата ада", 1953); К.Куроода ("Голый остров", 1960, "Чертова баба", 1964, "Инстинкт", 1966); Ё.Миядзима ("А всё-таки мы живём", 1951, "Харакири", 1963, "Квайдан", 1964); К.Ямада ("Мухомацу, человек-рикша", 1958, "Восставший против верховной власти", 1967); А.Накаи ("Замок интриг", 1957, "Красная борода", 1965); Д.Накао ("Мутные воды", 1953, "Мрак среди дня", 1956, "Рис", 1957).

## **ОПЕРАТОРСКОЕ ИСКУССТВО ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН**

Развитие Операторского искусства в кинематографии Зарубежных стран сдерживалось своеобразной стандартизацией изобразительной формы снимаемых фильмов, определяемой требованиями массового производства кинокартин. Ограничения в области творчества, связанные с диктатом голливудских эстетических стандартов и внедрением методов поточного производства, оказывали крайне отрицательное влияние на развитие Операторского искусства зарубежной кинематографии.

Высокое художественное мастерство лучших представителей немецкой операторской школы – К.Фрэйнда, Г.Зебера, К.Гофмана, Ф.А.Вагнера, Г.Риттау и др. – в фильмах "немого" периода, мастерство талантливых операторов французского "Авангарда" и других направлений, отдававших подчас в своих фильмах-экспериментах дань экспрессионистским поискам и символике сюрриалистских построений, в некоторых фильмах постепенно заменилось стандартными методами операторской работы. Стандартизация схем освещения, незыблемость законов композиционных построений, стандартное использование оптики, обязательная подчёркнутость световых контуров и множество других, в работе оператора основывалось на многократно выверенных приёмах, переносилось из фильма в фильм и во многом исключало возможность творческих поисков.

Лучшие операторы, преодолевая ремесленные стандарты изобразительной формы, настойчиво искали органического единства операторских решений с содержанием и драматургией фильма, с его режиссерской трактовкой.

В числе операторов зарубежной кинематографии, внесших значительный вклад в развитие Операторского искусства, в Мексике Г.Фигероа.

Фигероа Габриель – мексиканский оператор. Учился рисованию и музыке в школе изящных искусств и в Национальной консерватории. С 1930 года работал в кино

как фотограф, затем ассистентом оператора. В 1935 году проходил стажировку в Голливуде под руководством выдающегося оператора Г.Толанда. По возвращении в Мексику снял "Там на большом ранчо" (1936). С 1943 года работал в творческом содружестве с режиссером Э.Фернандесом, снимал его фильмы: "Мария Канделярия" (1944, Большая международная премия за операторскую работу на Международном кинофестивале в Канне, 1946), "Влюбленная" (1946, премия на Международном кинофестивале в Брюсселе, 1947), "Жемчужина" (1946, премия VIII Международного кинофестиваля в Венеции), "Рио Эскондидо" (1948, премия III Международного кинофестиваля в Марианске-Лазне), "Макловия" (1948), "Полночь" (1948, премия Международного кинофестиваля в Брюсселе, 1949), "Нелюбимая" (1949, премия на X Международном кинофестивале в Венеции), "Сельская девушка" (1949, в прокате – "Мексиканская девушка" премия на V Международном кинофестивале в Карловы-Варах, 1950) и другие. В работах этого периода Фигероа испытывал заметное влияние мастеров мексиканской живописи Д.Риверы, Х.К.Ороско, Д.А.Сикейроса. Операторский стиль Фигероа характеризуется торжественной замедленностью ритма, пластичной завершенностью и декоративным богатством кадра, обстоятельностью и достоверностью в изображении природы и быта Мексики. В 50-60-е годы Фигероа сотрудничал с режиссером Л.Бюнбэлем. В работе над

фильмом "Забытые" (1950), "Он" (1953), "Назарин" (1958), "Лихорадка ширится в Эль Пао" (1959), "Молодая девушка" (1960), "Ангел истребления" (1962), "Симеон-пустынник" (1964) оператор стремился к конкретности, реалистичности изображения, к образной характеристике среды; пластическое решение кадра отличается у Фигероа строгостью и лаконизмом выразительных средств, непринужденностью компоновки, динамичностью съёмки, чёткой ритмичностью организацией изображения.

Снимал также: "Ночь племени майя" (1939), "Лесной цветок" (1943), "Бугамбия" (1944), "Дуэль в горах" (1949), "Сеть" (1953), "Мятеж повешенных" (1954), "Буря над Мексикой" (1959), "Улыбка Мадонны", "Макарио" (премия на Международном кинофестивале в Канне), "Кукарача", "Ночь игуаны" (1963, по Т.Уильямсу) и другие.

Ежи Вуйцик – польский оператор. В 1956 году окончил операторский факультет Государственной высшей киношколы в Лодзи. В том же году вступил в творческое объединение кинорботников "Кадр". В 1957 году участвовал в качестве ассистента оператора в съёмках фильма "Настоящий конец большой войны" (в прокате – "Этого нельзя забыть") второго оператора в фильме "Канал", "Конец ночи". Самостоятельную операторскую деятельность начал съёмкой фильма "Героика" (1958). Наиболее значительная операторская работа Вуйцик "Мать Иоанна от ангелов", "Самсон" (оба в 1961).

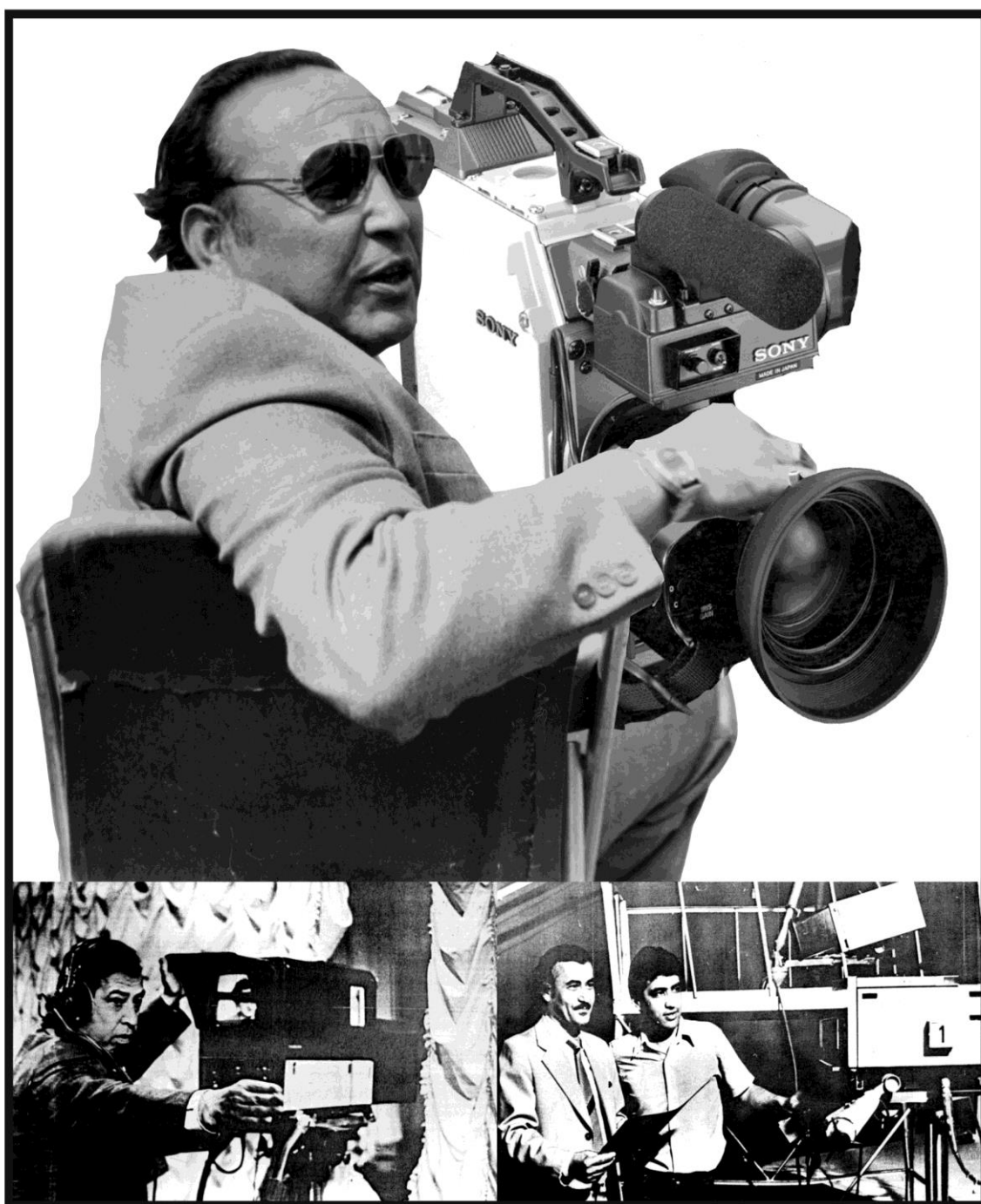
Другие фильмы: 1958 г. "Пепел и алмаз", 1959 – "Крест за отвагу", 1960 – "Никто не зовет"; 1961 – "Минувшее время"; 1962- "Мой старина"; 1963 – "Почтенные грехи"; 1964 – "Эхо", 1965 – "Жизнь сначала", "Фараон", 1967 - "Вестерплатте".

Вчисле мастеров – операторов внесших в мировую киносокровищницу свою лепту следующие польские кинооператоры: С.Воль ("Дом на пустыре" 1950 г., "Солдат победы" 1953 г.); Е.Липман ("Поколение", 1954, "Канал", "Тенб", оба в 1956, "Покушение", 1958, "Пепел", 1964, "Образ жизни", 1966); Я.Ласковский ("Последний день лета", 1958, "Поезд", 1959, "До свидания, до завтра", 1965, "Иовита", 1967); Б.Ламбах ("Сегодня ночью погибнет город", 1961, "Спуск в ад", 1966, "Контрибуция, 1967); М.Яхода ("Крестоносцы", 1960, "Шифры", 1966); К.Виневич ("Невинные чародеи", 1960); в Болгарии: Б.Карастоянов ("Земля", 1957, "Будь счастлива, Ани!", 1961); Д.Коларов ("Волчица", 1965); В.Румынии: Л.Гутман ("Лавина", 1957, "Первая мелодия", 1959, "Портрет неизвестной", 1960); В Чехословакии: В.Гунька ("Они приходят из тьмы", 1954, "Люди, как ты", 1960, "Два мушкетёра", 1964); И.Таритик ("Призрак замка Морисвилль", 1964); Я.Калиш ("Пятый всадник – страх", 1964); В Венгрии: И.Хильдебранд "Венгерский набоб", 1966); Д.Иллеш ("20 часов", 1964); Ф.Сечень ("Облака в январе", 1966); Б.Хеди ("Карусель", 1956, "Альба Регия", 1961); в Германии: Ф.А.Вангер ("Школьный учитель Уве Карстен", 1954); Г.Риттау ("Дети,

матери и генерал", 1955); Х.Эшли ("Мы – вундеркинды", 1958, "Приведения в замке Шпессарт", 1961); в Испании: А.Фрайле ("Смерть велосипедиста", 1955); Х.Агуайо ("Виридиана", 1961) и другие.

# ГЛАВА XII

## НАЧАЛЬНЫЕ ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ



Благодаря открытиям в области радиотехники и электроники во второй половине XIX – начале XX веков появляются первые проекты устройств для видения на расстоянии.

Первым удачным проектом является проект, разработанный в 1859 году Д.Казелли. Пантографический телеграф Казелли был создан и испытан на проводной линии Петербург – Москва в 1866-1868 гг. Качество изображения было вполне удовлетворительным, однако практического применения не получило ввиду сложности, дороговизны и низкой скорости передачи.

В 1880 году русский ученый П.И.Бахметьев предложил более эффективную систему с применением фотоэлемента, но и она оказалась трудно осуществимой в техническом и практическом отношении. В 1899 году появился первый проект А.А.Полумордвинова, в 1908 году – проект И.А.Адамиана. Несмотря на оригинальность предложенных систем передачи цветных изображений, эти и другие подобные им проекты остались практически неосуществленными.

В 20-30-х годах в России, несмотря на разруху, вызванную первой мировой и гражданской войнами, строились и испытывались новые оптико-механические телевизионные установки. У истоков этого дела стояли известные ученые И.А.Адамиан, Л.С.Термен, А.А.Чернышев, В.А.Гуров, С.Н.Канурин, М.А.Бонч-Бруевич, П.В.Шмаков и др. Вещательные передачи

механического телевидения проводилась, начиная с 1931 года в Москве, Ленинграде, Томске и Одессе. Однако ввиду существенных недостатков, механическое телевидение не могло обеспечить высокую четкость изображения, оно не могло быть достоянием каждой семьи. Это обстоятельство требовало от ученых изобретателей вновь возвратиться к идее электронного телевидения.

Основоположником электронного телевидения был талантливый русский ученый Б.Л.Розинг. Он первым выдвинул идею использования электронных лучей для развертки изображения. Таким образом, стал возможен переход от механической систем к электронным, а на приемной стороне была создана электроника.

Б.Л.Розинг родился 23 апреля 1869 года в Петербурге. Его предки во времена Петра I были приглашены в Россию для содействия развитию науки и техники. Воспитывался в дружной и образованной семье. От отца он получил первые уроки по математике и механике. В 1879 году поступил в Петербургскую гимназию. Склонность к точным и гуманитарным наукам привели его в 1887 году на физико-математический факультет Петербургского университета. Петербургский университет, как и Московский, представлял собой не только высшее учебное заведение, но и крупный научный центр. В университете преподавали лучшие педагоги того времени и видные русские ученые, одним из которых был Д.И.Менделеев.

Из стен Петербургского университета в 80-90-х годах XIX века вышли многие ученые и изобретатели с мировым именем, в их числе можно назвать изобретателя А.С.Попова.

В 1891 году Б.Л.Розинг успешно окончил университет, и как молодой способный исследователь был оставлен при нем. Здесь он занимался научными исследованиями и экспериментами в области дальновидения.

Б.Л.Розинг участвовал на заседаниях физического отделения Русского физико-химического общества. С мая 1895 года и до 24 марта 1896 года, на этих исторических заседаниях А.С.Попов делал научные доклады и демонстрировал работу радио. Изобретение и демонстрация радиопередач очень взволновали молодого ученого и, можно сказать, ускорили его решение заняться осуществлением передачи изображения на расстоянии.

В результате долгих поисков и экспериментов 9 мая 1911 года Б.Л.Розингу удалось осуществить прием на электронно-лучевую трубку простейших изображений в виде параллельных линий. Спустя некоторое время он публично демонстрировал прием неподвижного изображения по проводам. Передатчик в его телевизионной системе был механический. Это была первая в мире телевизионная передача, первый шаг на пути практического применения электронного телевидения. Свое изобретение Б.Л.Розинг запатентовал в России, Англии и Германии.

Б.Л.Розинг в книге "Электрическая телескопия" за 1923 год писал: "Если даже эта идея будет осуществлена в

частичной форме, сферы нашей личной и общественной жизни, а также науки значительно расширятся. Нам откроются тайны, которая до сих пор скрыта под покрывающей ее водой. Опуская приемные аппараты подобного прибора – телескопа – в глубину океанов, можно будет видеть жизнь и сокровища, которые там таятся. Но такой прибор не только будет способствовать расширению нашего кругозора, но может заменить человека в разных обстоятельствах". Так писал ученый о перспективе и возможностях телевидения в начале века.

Важное открытие Б.Л.Розинга привлекло внимание и ученых зарубежных стран. В ряде иностранных периодических изданий появились статьи, в которых давалась высокая оценка его исследованиям. Но в России труды ученого оставались незамеченными. Не было возможностей для быстрого внедрения его открытий в производство.

Идеи и работы Б.Л.Розинга вызвали большой интерес у ученых и изобретателей. Они оказались плодотворными для его многих учеников и последователей. Его постоянным вниманием пользовались и получали от него практическую помощь ташкентские изобретатели В.П.Грабовский и И.Ф.Белянский.

В разработке электронных передающих устройств, с применением в них электронно-лучевых трубок, имели большое значение предложенные в разное время проекты наших соотечественников Б.А.Рчеулова, А.А.Чернышева,

Ю.С.Волкова, А.П.Константинова, С.И.Катаева,  
П.В.Шмакова, П.В.Тимофеева, Г.В.Брауде, Б.В.Круссер и  
др.

В последствии с созданием и развитием в стране электронной промышленности успешно внедрялись в жизнь электронные системы телевидения. Многолетние и плодотворные усилия ученых, инженеров, техников и рабочих привели к небывалому росту современного телевидения, которым пользуются сегодня во всем мире. Труды Б.Л.Розинга в области телевидения были крупным вкладом ученого в мировую науку после открытия в 1888-1890 гг. А.Г.Столетовым явления внешнего фотоэффекта и изобретения в 1895 году А.С.Поповым радио.

## **ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ**

В июле 1928 года на испытательной станции Среднеазиатского округа связи в Ташкенте собрались члены специально назначенной комиссии под председательством профессора САГУ Н.Н.Златовратского. Стоял ясный и жаркий день. Все, затаив дыхание, ждали исторического события. Время подходило к полудню. Больше всех волновались 27-летний изобретатель Борис Павлович Грабовский и лаборант Иван Филлипович Белянский, которому едва исполнился 21 год. Ровно в 12 часов дня по ташкентскому времени были включены передатчики и приемник. Члены комиссии и Грабовский находились возле

приемника временами можно было ясно видеть Белянского, снимавшего и одевающего фуражку.

Члены авторитетной комиссии горячо поздравили молодых изобретателей, сиявших от радости. Ведь в эти минуты впервые в мире было передано движущееся изображение по радио чисто электронным путем с применением электронно-лучевых трубок на обеих сторонах. Заменяв передающую механическую электронную, они сделали важный шаг в науке после своего учителя Розинга, доказали на опыте правильность и бесспорность теории, заложенной в основу "электронной телескопии", разработанной Б.Л.Розингом. 4 августа того же года телевизионный аппарат – радиотелефон – был публично продемонстрирован на одной из ташкентских улиц. На миниатюрном экране появилось изображение человека, разных предметов, движение трамвая и пешеходов.

Начались долгие кропотливые опыты. В 1923 году ему удалось создать катодный коммутатор. Изобретатель считал, что коммутатор должен впоследствии служить основой, передающей изображение электронной трубки. Для создания такой трубки и доведения испытаний до конца у В.Грабовского не хватало теоретических знаний.

В 1925 году, после переезда в Саратов, Б.П.Грабовский совместно с Н.Пискуновым и В.И.Поповым приступил к созданию проекта телевизионного аппарата, передающего и принимающего движимое изображение электронным путем.

Через несколько месяцев проект был готов. Специалисты положительно отзывались о нем. По их представлению изобретатели были командированы в Москву.

По предложению Б.Л.Розинга изобретение было представлено в Комитет по делам изобретений и открытий. В 1928 году, в соответствии с правилами международной конвенции о патентах, оно получило патент №5592, а затем и дополнительный патент №16733. По инициативе и при содействии Б.Л.Розинга в Ленинграде собрались ученые, эксперты. Несмотря на различный подход к вопросу, все они единодушно постановили заказать на одном из заводов электронную трубку для эксперимента. На ленинградском заводе "Светлана" стали изготавливаться трубки и другие электровакуумные приборы для испытаний. К сожалению, авторы проекта спешили, они должны были наверстать все в сжатый срок.

Перед глазами членов комиссии электронная трубка не приняла переданный телефоном изображение. Комиссия решила прекратить испытания и освободила завод от экспериментальной работы. Розинг протестовал против этого решения.

После неудачных испытаний авторы телефота возвратились в Саратов. Однако Б.П.Грабовский не пал духом. С присущим ему упорством и увлеченностью он продолжал работу – читал десятки лекций в больших аудиториях, пропагандирующих телевидение среди населения. Эти лекции пользовались исключительным

успехом. Еще тогда в 20-х годах он ярко обрисовал перед глазами своих слушателей нынешний уровень телевидения.

В 1926 году Б.П.Грабовский вместе с семьей приехал в Ташкент. Над усовершенствованием телефота теперь приходилось работать одному. Разные расчеты, чертежи, схемы отнимали много времени. Кроме того, надо было добывать средства на нужные материалы, обивать пороги различных учреждений, договариваться об изготовлении приборов. Грабовский нуждался в деловом, энергичном, знающем помощнике. Им стал Иван Филиппович Бемянский лаборант Научно-испытательной станции Среднеазиатского округа связи.

Они очень сдружились и стали вместе работать над радиотелефотом. Создали новые схемы и варианты телефота, проводили испытания. Однако для построения действующего макета аппарата требовались большие средства.

Летом 1927 года И.Бемянский выехал в Самарканд – тогдашнюю столицу республики. Государственные деятели республики оказали всевозможную помощь изобретателям для завершения основных экспериментов, которыми требовалось доказать перспективность электронного телевидения. Вопрос о финансировании изобретательства радиокино стал предметом специального обсуждения на заседании Правительства Узбекистана 22 ноября 1928 года.

Об успешном испытании электронного телевидения в Ташкенте неоднократно сообщалось на страницах

центральных газет Республики. "И.Я.Белянский и Б.П.Грабовский изобрели аппарат, посредством которого можно видеть на расстоянии десяти тысяч метров ... Из всех городов только в Нижнем и Ташкенте ведутся опыты по созданию таких аппаратов.

Был принят вновь заказ на изготовление ламп и трубок, причем чертежи приемника и передатчика были сделаны на заводе самим Б.Л.Розингом. Все основные части телефота были сделаны на заводе также под наблюдением Розинга. Изобретатели готовились к новым испытаниям тщательно. В феврале 1928 года им удалось получить в первый раз изображение человеческих рук. А официально испытание аппарата состоялось спустя несколько месяцев. В Центральном государственном архиве Узбекистана сохранились документы, подтверждающие о существовании киносюжета об испытаниях радиотелефота. Этот киносюжет демонстрировался в кинотеатрах среднеазиатских городов.

Спустя много лет 20 января 1971 года Академия Наук положительно отметила названую работу. О испытании радиотелефота в Ташкенте было подробно сообщено в журнале международной организации радио и телевидения – ОИРТ №6 за 1969 год.

Международный отдел ООН по вопросам науки, образования и культуры ЮНЕСКО – с большим интересом оценило заслугу и важность работы ташкентских изобретателей и их роль в развитии электронного телевидения в его первоначальной стадии развития.

В начале 30- годов, исследователи начали активные поиски способов повышения эффективности преобразования света в электрические сигналы и возможности создания чувствительной передающей трубки. Этим и было положено начало создания высококачественного электронного телевидения нашего времени. Таким образом 1957 г. 7 ноября в Ташкенте начала функционировать Узбекское телевидение.

Осуществление организационно-технических мероприятий по дальнейшему укреплению и развитию материально-технической базы телевидения, внедрение новых видов аппаратуры, оборудования, оснащение новейшими техническими средствами – все это находится в центре внимания руководящих органов республики.

В целях расширения зоны приема телепрограмм в 1958 году в Самарканде и Фергане были построены ретрансляторы. В 1959 году телевидение пришло в Андижан, Коканд, Янгиер, Бекабад.

Однако, интерес к телевидению был настолько велик, что 1962 году по предложению Андижанской областной администрации был организован в городе Андижане межобластная телестудия Ферганской долины.

Новые телецентры были сданы в эксплуатацию в 1961 году в Ургенче и в 1964 году – в Нукусе.

Ургенчское телевидение вышла в эфир первой собственной программой 31 декабря 1961 года. Ее передачи можно устойчиво принимать в радиусе 80 километров на

всей территории области, в Турткульском, Берунийском, Мангитском районах Каракалпакской автономной республики.

В ноябре 1964 года состоялась первая передача Нукусской студии телевидения. Радиус устойчивого приема телепередач – 60 километров, неустойчивого – 120 километров. Учитывая большую территорию ККАР, для полного охвата всей ее площади построены радиотрансляционные линии.

Телевизионные передачи "Золотые руки", "Современник", "Здоровье", "Женщины Каракалпакии", "Ровесник", "Веселые минуты", "Телеминиатюры" и ряд цикловых телепередач, занимают прочное место в программах телестудии. Передачи осуществляются на двух языках. Каракалпакские тележурналисты часто проводят конференции зрителей. Это помогает им сделать передачи более содержательными и доступными.

Оснащенный первоклассной техникой и оборудованием аппаратно-студийный комплекс телецентра обеспечивает высококачественный технический показ студийных и внестудийных передач. Основными задачами телецентра является обеспечение производственными и техническими средствами (редакции) телестудии для подготовки и осуществления телепередач, киносъемок и т.д.

В 1966 году Ташкентский Телецентр был оборудован аппаратурой французской фирмы "Томсон", а в 1967 году

парк передвижных телевизионных станций пополнился английской аппаратурой "Маркони".

Мощная материально-техническая база обеспечивает возможность принимать первую программу ташкентского телецентра по всей республике, а вторую программу – на половине территории Узбекистана.

Много лет назад известный кинорежиссер С.Эйзенштейн уловил репортажность в природе телевидения и точно определил: "...Киномаг – телевидение ... быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками камер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию событий в неповторимой момент самого свершения его, в момент первой и бесконечно волнующей встречи с ним".

С первых шагов своего становления телевидение развивается в тесной связи с кинематографом. В телевидении используются монтаж, ракурс, планы различной величины, освещение и многие другие технические приспособления, которые дают возможность создавать на телеэкране драматургическую изобразительную пластику. Кадр является основной изобразительной единицей и в телевидении. Без оператора нет изображения в телевизоре. Поэтому оператор, как в кино и в телевидении тоже является первичным, т.е. главным.

Наиболее полно процесс обогащения операторской профессии сегодня можно проследить именно на

телевидении, переживающем бурный период поисков и становления своих выразительных средств. Профессия оператора на телевидении сразу "раскололась" на два вида: "эфирный" оператор, ведущий телепередачи, и, кинооператор, снимающий для показа на телетракте. В последние годы пришел новый метод фиксации — видеозапись, находящийся на стыке эфирных и кинематографических возможностей: произошла унификация профессий оператора, различавшихся ранее методами техники и технологии работы.

Телеоператоры успешно овладевают приемами видеозаписи, и вот уже термин "передача", бытовавший ранее в обиходе безоговорочно на телевидении, все чаще заменяется кинотермином — "съемка", поскольку видеозапись предполагает фиксацию изображения на видеоленте.

Если ранее почти никто не думал о телеоператоре, как о творческой личности, тем более, как о новом художнике, то сегодня происходит явное сближение функций и значения операторской работы в телевидении и кино. Специализация бывших универсалов-телеоператоров, работавших еще недавно в любом жанре "голубого экрана", привела к появлению "художников" и "репортеров" по личной творческой склонности. Такое деление на телевидении происходит не часто и только на крупных телестудиях.

Исторически на телевидении задолго до внедрения видеозаписи сложилась бригадная система работы (при многокамерном методе ведения передачи и электронном монтаже). В бригаде, состоящей, как правило, из 3 – 4 человек, выделяется главная камера с ведущим оператором. Остальные вспомогательные, но столь же необходимые камеры, применяются для осуществления монтажа.

Режиссер, монтирующий передачу на монтажном пульте из кадров, полученных от каждого оператора бригады, связан со всеми радиосвязью и может давать советы по оперативному уточнению композиции кадра и его конкретному содержанию, несмотря на предварительно разработанный монтажный план. Умение слушать режиссера, видящего все монтируемые кадры за пультом, и следовать его воле – профессиональное качество оператора в условиях бригадной работы.

Многокамерная видеозапись ныне подчинена тем же закономерностям. Когда же применяется портативная репортажная видеотехника, телеоператор по сути дела превращается в оператора кинематографического: метод съемки тот же. Записанные монтажные кадры на видеоленте монтируются примерно так же, как на киномонтажном столе. Только используется при этом современный электронно-монтажный компьютер (машина видеомонтажа, дающая большие творческие возможности, позволяющий осуществить те же операторские приемы и монтажные эволюции с отснятым материалом, что и в кинематографии).

Новая техника "ТЖК" (телевизионный журналистский комплект) при ее малых габаритах и небольшом весе (до 10 кг или даже менее) представляет возможность писать на видеоленте не только изображение (в цвете), но и звук, притом синхронно, создавая очевидные преимущества для репортажно-документальной работы оператора. Очень удобно видеть изображение в момент фиксации и, не проявляя, не печатая, как в кино, воспроизводить тут же на телеэкране. Не трудно заметить, что однокамерная работа предполагает кинематографическое монтажное мышление отдельными кадрами. Бригадный метод организации труда операторов телевидения, универсальность жанров, повышенная оперативность, по сравнению с кинематографией, даже в репортажных жанрах, предельная ответственность и практическая невозможность поправок и повторов при эфирных т.н. "прямых" передачах – составляют главную характеристику специфики работы оператора телевидения.

В перспективе можно предположить унификацию не только изобразительной техники, ведь и сегодня кинематографисты нередко работают видеоспособом и многокамерно, но и дальнейшее применение кинотехники и кинотехнологии на самом телевидении. В результате оператор будущего видится как профессионал, использующий и кино-, и видео-телевизионный способ изображения, - оператор широкого профиля.

Пользуясь приемами кино, телевидение вносит в них необходимые поправки, трансформирует их, что диктуется в основном изобразительными возможностями и ограниченными размерами телевизионного экрана, особенностями телеаудитории. Кино активно воздействует на зрителя, когда удается достигнуть эффекта присутствия, зрители чувствуют себя соучастниками действия, происходящего на экране. В документальном, репортажном телевидении эффект присутствия естественен, ибо события телепередачи разворачиваются действительно в момент просмотра. Иначе обстоит дело в других программах телевидения, в частности в художественных передачах. Здесь снижается динамика монтажа, уменьшается подвижность камеры, соотношение планов меняется в пользу крупных и средних планов, исключаются острые ракурсы. Массовые сцены, подробности в изобразительном содержании кадров плохо воспринимаются с телеэкрана. Эффект присутствия возникает благодаря специфическому выразительному средству, присущему телевидению – общению со зрителями участников телепередачи. На достижение качества телевизионной передачи и телефильмов огромную роль играет кинотелеоператор. Выразительность кадров, качество изобразительной композиции зависит от интеллекта и изобразительной культуры оператора. Поэтому оператор на телевидении должен хорошо знать законы изобразительной живописи,

архитектуры, скульптуры, музыки, литературы, этики, эстетики.

Без изображения на экране кинотеатров и телеэкране нет ни киноискусства и нет телевидения. Поэтому кинотелеоператор в кино и телевидении является первой и главной профессией, которые создают изобразительную композицию будь это кинофильм, телепередача или телефильм.

Если обратимся к истории телевидения, то в 50-х годах создается единая техническая база; техника кино и техника телевидения становятся неразрывными. Съемки на узкую 16 мм киноплёнку негативную, позже на обратимую, сразу получается готовый демонстрационный позитив. И первопроходцы начинали так.

Основателями Узбекской телевизионной изобразительной культуры являются операторы: Пулат Расулов, известный кинооператор киностудии "Узбекфильм"; Феруз Алимов, известный кинооператор "Узбекфильм", отдел кинохроники, а также операторы Карим Максудходжаев, Ким Гым Нянь, Захид Хамидов, Нигмат Инагамов, Марат Муслимов, А.Вахабов, В.Панов, Д.Азимов, Н.Сагдулаев, Т.Садыков, А.Исмаилов и многие другие. Они пришли на телевидение из кинематографии и начинали поднимать изобразительную культуру Узбекского телевидения.

Позже съемки с монитора или телекординг, видеомагнитофонная запись изображения на широкую

ферромагнитную ленту, дала возможность немедленного восприятия изображения, представились широкие возможности для фиксирования телевизионных программ на пленке, быстрого тиражирования и показа на телевидении.

В свою очередь, введение контроля за киносъемкой на телевизионных мониторах и с помощью видеомагнитофонов, вносит существенные творческие коррективы в съемочный процесс на киностудиях. Кинорежиссер, кинооператор получает возможность увидеть репетицию или съемку на телевизионном экране, прокорректировать композицию, мизансцену, освещение, актерское исполнение и т.д. Еще более эффективна запись изображения на магнитную ленту. Записанный эпизод можно тут же продемонстрировать на экране телевизора или на киноэкране через пушку. Видеомагнитофон дает актерам во время репетиций и съемок увидеть и проанализировать свою работу.

По телевидению широко демонстрируются как новые, так и старые фильмы, организуется систематический выпуск специальных программ, теории, истории и практике киноискусства. В программах телевидения сегодня активное участие принимают творческие работники кино, ведущие киноведы и кинокритики. Продукция кинематографии широко применяется телевидением. На пути своего развития телевидение пользовалось исключительно материалами кинематографа.

В 60-е годы телевидение широко развернуло собственное кинопроизводство. Тогда операторы узбекского телевидения очень много снимали на 16 мм пленку и 35 мм негатив.

Тогда еще не было ручной видеокамеры. ПТС был очень громоздкий и его обслуживало очень много людей. Видеозапись появилась позже.

Телевидение обладает уникальной возможностью моментально передать миллионам зрителей любое событие в разных планах и ракурсах, воплотить и изображение, и звук. Телевизионный репортаж, создавая у зрителей "эффект присутствия", собирает у экрана максимальное количество людей. Благодаря трансляции и репортажу зритель, сидя у себя дома, получает возможность стать участником событий, спортивных состязаний, театральных спектаклей, наблюдать полет космического корабля.

Боевой и оперативный жанр телевизионной журналистики – репортаж – передает реальное событие в его естественном развитии.

В телевизионном репортаже впервые на экране появился посланник зрителей – репортер. До сих пор он оставался за газетной и журнальной страницей, можно было услышать только его голос в радиопередачах. Телевизионный репортер или комментатор своим присутствием и активным участием еще больше приближает события и факты к зрителю. Объект репортажа –

конкретный факт, событие, динамическая часть реальной жизни.

Несложная форма репортажа трансляция. В ней конкретное событие передается без комментария. Участие репортера в ней не обязательно. Но бывают репортажи, в которых участие комментатора необходимо. Живое слово комментатора, его отношение к происходящему дополняют события и помогают нашему восприятию.

С 1968 года, когда Ташкентский телецентр получил передвижную телевизионную станцию, начались внестудийные передачи. Одна из них, состоявшаяся 8 марта 1968 года, - трансляция торжественного вечера, посвященного Международному женскому дню. Передвижная телевизионная станция стала обязательным атрибутом митингов, массовых зрелищ, спортивных соревнований. Были сделаны первые шаги в передаче тематических, проблемных репортажей. Телевизионные камеры проложили себе путь в цехах завода и фабрик, на животноводческие фермы, в лаборатории научно-исследовательских институтов, в творческие лаборатории писателей и художников.

Высшей ступенью репортажа является проблемный репортаж – сложная форма документального телевидения. Начали появляться на телеэкранах видеофильмы разных жанров, телепередачи – репортажи. За всем этим следит глаза операторов. Без оператора нет изображения.

В октябре 1966 года состоялись первая передача из Самарканда. Телевизионные камеры были установлены на главной площади города – Регистан. Телезрители в течении часа любовались памятниками древности и новым обликом древнего города. Начиная с 1967 года организовались телевизионные репортажи из крупных городов республики – Ферганы, Андижана, и Намангана. Узбекское телевидение выходило с короткими репортажами на экран в передачах "Час Родины". За телекамерами стояли операторы, т.е. авторы телевизионного изображения.

В ежедневных программах отводится значительное время на трансляции и репортажи.

Основанный на жизненных фактах, раскрывающий характер человека в его связях с обществом и природой, телевизионный очерк является одним из основных жанров телепублицистики. В нем можно легко различить элементы драматургии, сюжетную линию и стройную композицию. Современный человек с его чаяниями, заботами и радостями – герой телевизионных очерков.

Если в информационных жанрах тележурналистики – телевизионных новостях, интервью, беседе, репортаже конкретный факт или событие, имевшее место в жизни, передаются зрителю без изменения, в своем естественном развитии, то в публицистических жанрах, таких, как очерк, в программах сатиры и юмора, тележурналах, мы наблюдаем анализ событий в художественном отражении действительности.

"Хранилище восточных рукописей", "На земле узбекской", "Репортаж ведут юнкоры", "Дела пионерские", "Дюмовочка" – вот эти телефильмы открыли первую главу истории телевизионного фильма. Режиссер М.Махамедов одним из первых попытался создать художественный телефильм. Его картина "Азизахон" – рассказ о молодых специалистах, нашедших свое счастье на стройках в отдаленном районе. Оператором-постановщиком этого фильма был Феруз Алимов.

Тематика очерков разнообразна. Фильм "На крутом подъеме" рассказывает о почине хорезмских колхозников за повышение урожайности хлопчатника. Очерк "Искатели недр" посвящен людям трудной, но почетной профессии – геологам. В фильм "Певец родной природы" зрители ближе узнали творческие раздумья народного художника Урала Тансыкбаева. Создатели фильме главный оператор Ф.Алимов, операторы А.Исмаилов, М.Хамидов, сценарист, режиссер сумели увидеть прекрасную землю глазами художника и вдохновенно рассказать о ней. В те годы главным оператором узбекского телевидения был известный оператор Феруз Алимов.

Начиная с 1964 года, в программах передач появились очерки о городах республики, и об их жителях. На примере наших городов, в судьбах их жителей – трудящихся, интеллегенции, можно ярко представить большие социальные сдвиги, которые происходят в обществе. Телефильм "Город XXI веков" посвящен древнему

Самарканду. Фильм состоит как бы из двух частей. Первая часть о прошлом города, вторая – о его сегодняшнем дне, найдены интересные операторские удачи в показе архитектурных ансамблей. В очерках "Родной город Ташкент", "Красавец Нукус", "Чирчик и чирчикцы", "Расцветай Алмалык", посвященных индустриальным городам республики, сопоставляется их настоящее с прошлым. Выразительными средствами дается широкая панорама их жизни. Подобные очерки имеют большое воспитательное и познавательное значение.

Отрадно отметить, что героями многих очерков являются простые рабочие, колхозники, строители, люди разных профессий. В таких очерках, как "Молодец, токарь Анатолий", "Не уставать вам, мастер", "Двадцать девятая весна", люди, о которых идет речь, изображаются не только в процессе труда, уделяется внимание их досугу, личным и общественным делам.

Важную роль в развитии жанра сыграли телевизионные журнал – "Истикбол эгалари", "Еркин хаёт". О популярности и значительности этого жанра говорит и тот факт, что с мая 1965 года были начаты передачи из цикла очерков "Наш современник", которые продолжаются и до сих пор.

Веселый юмор, острая сатира, фельетоны, карикатуры занимают прочное место на радио и телевидении. Популярны развлекательные радиопередачи. Сатирические

и юмористические материалы в разных формах и жанрах, под разными рубриками передаются и по голубому экрану.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВА НА ТЕЛЕВИДЕНИИ**

Телевидение имеет громадные потенциальные возможности для повседневного культурного и художественного эстетического воспитания населения. Телевидение призвано в современном обществе способствовать росту культурного уровня зрителей. Оно все шире проникает в нашу духовную жизнь, делает ее красивой и содержательной. Оно неизменно совершенствуется и воспитывает нас.

А ведь еще совсем недавно шла дискуссия, "искусство или не искусство телевидение?".

Вот несколько примеров: Джеймс Олдридж – "Игровой телефильм ближе, пожалуй, к драме, и успех фильма что бы там ни говорили зависит от хорошей драматургии. Практика убедила, что лучшие телепроизведения пишутся настоящими писателями. Создавать теледраму – это почти то же, что писать для театра. Но преимущество ее в том, что она открывает перед телевизионным режиссером гораздо больше возможностей".

Рене Клер – "Из-за технических условий прямого телевидения, которые не позволяют использовать богатые возможности киносъемки, появилась тенденция к почти

театральной условности, от которой впоследствии будет очень трудно освободиться... Спектакль, сыгранный живыми актерами, двигающимися по неподвижной сцене, подчиняется совсем другим законам, чем спектакль живых теней, в котором число декораций и возможность их перестановки неограниченны. Если между театром и кино есть глубокая разница, то ее нет, на мой взгляд, между кино и телевидением".

Федерико Феллини – "Экспрессионистская работа, главная для кино, на телевидении невозможна и даже бессмысленна. Потому что образы на телевидении имеют иллюстрационное значение. Телевидение – это иллюстрация, а не выражение чувств... Настоящая сила телевидения – в телегазетах, новостях, документальных передачах, хотя, пожалуй, иногда и в фантастическом положении автора".

Ежи Кавалерович – "Все дело здесь, мне кажется, в том, что ТВ заставляет зрителя прежде всего и главным образом следить за фабулой. Нюансы действия, вся его так сказать, периферия, весь второй план или вовсе отсутствуют, или сводятся к минимуму. Возникает особого рода искусство: это роман, который вы не читаете, а видите. Видеть можно только поступки, события, читать можно обо всем, даже о потаённых мыслях. В "визуальном романе" существенно, что делает герой, а не как он это делает. Вот почему именно на телевидении утвердился многосерийный фильм, как наиболее яркое воплощение принципов аудиовизуальной

литературы, где ведущее место занимает история, интрига. Телевизионный режиссер сегодня больше интерпретатор, чем создатель художественного произведения. Произведение искусства всегда эксперимент. Всегда! И всегда же оно не только эксперимент. Оно еще что-то большее. Вот это что-то больше и стоит в качестве нашей общей задачи, работаем ли мы с адресом на "второй элемент" (кинозрелище) или с адресом на "третий элемент"...

Джилло Понтекорво – "Чем больше полотно, тем разнообразнее возможности для создания образов. Для малого экрана надо снимать с большей условностью и прямоотой, которые становятся главными чертами и скрадывают ощущение преуменьшенности".

Лириан Гиш – "Кино посеяло на телевизионном экране зерна искусства, взрастить их должно само телевидение, в котором, к огорчению аудитории, до сих так много корыстных политиканов и просто халтурщиков, мешающих важной тенденции – нахождению путем разных экспериментов, как это делали Эйзенштейн и Гриффит, более полного искусства жизни, рождаемого взаимодействием кино и телевидения с другими видами искусства. Придет время и телевизионщики поймут, как это поняли в свое время люди кинематографа: от искусства ничего нельзя взять, ему можно только отдать. Отдать все. На то оно и искусство, как наш идеал".

Крис Маркер – "Мне думается, что особенно эффективный толчок документальному искусству дает телевидение, вбирая массу материалов от киноавторов и приобщая изо дня в день к своей технологии и творческим аспектам тысячи людей во всем мире. Выбранные художником динамизм и активность времени – вот что, на мой взгляд, является важным для документалиста".

Мате Релья – "Многосерийный телефильм открыл дорогу на экран большим литературным произведениям, за который не брался кинематограф и уж тем более театр. Он сделал знаменитыми актеров, доселе никому не известных. Вообще, многосерийный фильм – хорошая школа для актеров...".

К настоящему времени этот вопрос окончательно решен в его пользу. Столь быстрое и успешное решение вопроса надо искать в самой природе телевидения и в его бесчисленных связях с радио, кинематографом и театром. Оно переняло очень многое от них и продолжает их традиции. "Телевизоры – домашние театры" и кинотеатры", подтверждают близость и сходство. Одиннадцатую музу – телевидение – можно назвать синтезом театра, радио и кино.

Общность между телевидением и театром видится в правдивом изображении реальной жизни, в создании типичных образов в типичных обстоятельствах, в воспитании благородных чувств у зрителей.

Искусство театра существует со времени античного мира. В его развитии сыграли выдающуюся роль всемирно

известные драматурги. Узбекский театр и кино имеют почти вековую историю.

Телевизионный театр и видеофильм родились и развиваются на глазах у нашего поколения, телетеатр перенимает все лучшее в области изобразительных средств у театра. На сцене театра и на экране телевизоров зрелище строится по законам драматургии, основными действующими лицами являются актеры-исполнители, форма раскрытия взаимоотношений персонажей – мизансценическая; оба зрелища синтетичны; оба зрелища основываются на литературном сценарии. В отличие от сценического телевизионный образ воспринимается через телевизионные камеры. За которыми стоят режиссеры, операторы, редакторы, художники, т.е. целый коллектив.

В театре люди коллективно, непосредственно смотрят зрелище, ощущают праздничную атмосферу, возникающую от непосредственного контакта с исполнителями, коллективно реагируют на события, которые разыгрываются на сцене. А телезритель лишен всего этого. Хотя телевидение, как и печать, имеет дело с миллионами, каждую передачу смотрят разобщено, одиночками или маленькими группами.

Телетеатр – искусство индивидуальное. Зритель в театре наблюдает действие персонажей с одной точки, в одном масштабе, все – одновременно. А домашний зритель всегда следует за телевизионным режиссером. Действие на экране разделяется на отдельные эпизоды, отрывки, куски,

фрагменты. И они воспринимаются в определенной последовательности, в разных планах и ракурсах. На экране происходит монтажная интерпретация игры актеров. Театр живет повтором. Спектакли театра ставятся десятки, сотни раз. Телевизионный спектакль показывается единственный раз, редко повторяется в записи. На телевидении режиссер и во время передачи, находясь у пульта управления, ни на минуту не прекращает творческую работу.

Телевизионный спектакль – это прежде всего глубоко современное искусство, высокоидейный, глубоко содержательный сценарий, написанный с учетом специфики телевидения. Это в идеале. Здесь требуется мастерство режиссера, оператора, художника и актера высокого класса. За год узбекское телевидение показывает премьеры около семидесяти спектаклей, и перед экранами проходит такое количество зрителей, которое за несколько десятков лет ни один зрительный зал театра в республике не способен пропустить. Столь частая встреча с многомиллионной аудиторией может решающим образом воздействовать на художественные и эстетические вкусы зрителей. Поэтому вопросу, что показывает телевизионный театр, какое литературное произведение взято для создания телевизионной постановки, имеет первостепенное значение.

Полная изоляция от зрителей, ограниченное место действия, отсутствие суфлера, антрактов, постоянное присутствие рядом операторов усложняют работу телевизионного актера.

Телевизионная камера максимально приближает актера к зрителю, фальшивая игра сразу становится очевидной.

Непосредственное обращение в зрительный зал создает атмосферу доверительности и интимности. Этот прием обладает силой воздействия на умы и сердца зрителей. Он открывает пути проникновения во внутренний мир человека. Наличие крупного плана дает возможность зрителю сосредоточенно, с глубоким интересом следить за формированием, развитием мысли, за тончайшими изменениями на лице актера. Для телетеатра нужны пьесы глубоко раскрывающие психологию персонажей, философско-интеллектуальные, отличающиеся тонкими и психологичным сюжетосложением. Громоздкие декорации, бутафория на маленьком экране телевизора не смотрятся. Здесь их эффективно заменяют выразительные детали. Многословие пагубно везде, особенно на телевидении.

Связь телевизионного театра с театрами республики с годами становятся все более тесной и многообразной. Посредством телевидения известные мастера искусств, артисты, художники встречаются со зрителем, проживающими в отдаленных районах республики, приобщают их к настоящему искусству.

На телевидении, трансляция театральных спектаклей все уменьшается, уступая оригинальным спектаклям телевизионного театра. Противопоставление театра телевидению абсурдно и бесполезно. Наоборот, организуя передачи об истории театра, о спектаклях, творческие вечера артистов, телевидение широко пропагандирует театр и этим самым привлекает в него новых зрителей.

Если в театрах за год ставится всего несколько спектаклей, то премьеры телевизионных постановок показываются еженедельно. Телевидение имеет огромные возможности для эксперимента и творческого поиска. Здесь рождаются и развиваются разнообразные представления. Это – телеспектакль, творческий портрет артистов, творческий вечер, телевизионная музыкальная драма, литературный театр, детский кукольный театр, телевизионная опера, театр телевизионных миниатюр, театр для молодежи.

Программа передач составляется с учетом охвата подавляющего большинства телезрителей. Возникновение телевизионного театра относится к 60-м годам. Первая телевизионная постановка была осуществлена по поэме Хамида Алимджана "Зейнаб и Аман". Исполнителям удалось создать яркие образы героев поэмы, показать непримиримую борьбу между новым и старым, утверждение новых социальных взаимоотношений между людьми.

В постановке "Учитель" по роману Парда Турсуна языком телевидения рассказывалось о становлении узбекской интеллигенции. В телевизионных спектаклях по роману А.Мухтара "Рождение", по повести А.Якубова "Мукаддас" были созданы образы наших современников, борющихся за высокие моральные принципы.

Изучение сценариев первых инсценировок и постановок показывает, что их создатели стояли на верном пути. Творчески подходя к первоисточнику, они старались правильно интерпретировать литературное произведение, отбирать самое подходящее для показа по телевидению.

По мере накопления опыта телетеатр все чаще стал обращаться к классике, осуществлять постановку крупных произведений. Так появились телеспектакли "В поисках света", "Последняя поэма", "Джамиля", "Первый учитель", "Гранатовый браслет", "Судьба", "Горизонт", "Верность", "Униженные и оскорбленные", "Нахлебник", "Озорник".

Пожалуй из всех видов искусства наиболее близко телевидению кино. Так же, как кино, на экране телевизоров воссоздаются зрительно-звуковые движущиеся образы. И здесь пользуются такими выразительными средствами, как монтаж, раскадровка, план и ракурс. Изображение на экране синхронно сопровождается словами и музыкой. Если кинематограф – это прежде всего отбор, то телевидение прямое наблюдение, телевидение есть творчество сценаристов, режиссера, оператора, актера, художника, композитора и т.д.

Мысль о том, что на телевидении монтаж спокойнее, длиннее, преобладает крупный план, идейно-художественная нагрузка возложена в основном на слово, изображение отодвинуто на второй план – это не верно.

Телевизионный фильм – неотъемлемая часть всей работы телевидения. Он выполняет те же задачи, что и все телевидение в целом.

Созданное в 1967 году творческое объединение "Узбектелефильм" начало выпускать самостоятельные, многосерийные, цветные телефильмы. Ряд фильмов этого объединения принят для показа по Центральному телевидению. Такие фильмы, как "Смерть кукольника", "Роспись на века" получили призы и дипломы на

кинофестивалях. Первый документальный телефильм "Солнце, воздух и вода" автор А.Шейнфельд, режиссер А.Мухамедов, оператор В.Шурыгин.

По жанровым особенностям телефильмы делятся на художественные, фильмы-концерты, фильмы-портреты и фильмы-спектакли. "Узбектелефильм" при разработке перспективных планов учитывает и жанровые разнообразие фильмов. Были созданы фильмы портреты об Айбеке, Л.Сарымсаковой, А.Хидоятове, Ш.Бурханове; фильм-спектакли – "Царь Эдип", "Алишер Навоий". За истекшие десять лет на голубые экраны выпущено свыше двухсот телефильмов. Фильмы-концерты с участием Тамары Ханум, Лайло Шариповой, Камильджана Атаниязова, Батыра Закирова, Мухаббат Шамаевой и других значительно пополнивших фильмотеку телевидения.

Эстетическое, художественное воспитание зрителей относится к первоочередным задачам телевидения. Эстетическое развитие зрителей – могучий фактор духовного роста. Постигая красоты и глубины выдающихся произведений литературы и искусства, зрители приходят к твердым нравственным убеждениям.

Много времени в передачах отводится разнообразной музыкальной программе. Это – концерты, вечера балета, народных танцев, музыки. Концерты из цикла "Поэты-песенники", "Гости нашей столицы", музыкальные отрывки из кинофильмов, музыкально-развлекательные передачи, концерты оперной музыки, симфонические концерты.

Музыкальные программы предназначены доставлять не только эстетическое наслаждение зрителям. Они имеют и

большое познавательное значение. Сделано немало и в направлении музыкального воспитания населения. Организованы циклы "Как понимать и слушать музыку", "Жанры и формы музыкальных произведений", "Искусство оперы", "Учитесь танцевать".

Большой популярностью пользовались у зрителей "Вечера лирики". В них воспевались человеческая красота, любовь к родине, к родной земле, дружба, верность, человечность. На вечера приглашались мастера художественного слова, популярные исполнители лирических песен.

С не меньшим успехом шли и "Музыкальные картинки". Они связываются с именами отдельных личностей или событиями. Так появились музыкальные картинки "Ажам", "Ер-ер", "Бир гузал", "Дилнавознинг дили мавсуми".

Большое место в музыкальных программах занимают передачи, посвященные творчеству узбекских композиторов, мелодистов и исполнителей. Состоялись отдельные передачи о творчестве Ю.Ражаби, М.Ашрафи, К.Джаббарова, С.Каланова, Ф.Садыкова, Г.Ташматова. Была найдена оригинальная телевизионная форма в передачах, посвященных М.Узакову, А.Камилову, М.Ташмухамедову.

С творческим отчетом перед телезрителями выступают артисты периферийных театров, молодые исполнители, искусство и музыка облагораживают человека, вдохновляют на самоотверженный труд.

Национальное телевидение набирает темп в своем развитии. Это уже в последующие годы XX века.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из значительных явлений конца XIX и начала XX веков явилось открытие человечеством кинематографа, которая стала неотъемлемой частью культуры всего цивилизованного мира. Младенческие годы кинематографа – это эпоха когда Человек ещё не понимал всей сущности своего открытия, только любознательность двигали его действия, которая по мере движения в глубь познания тайн, открывал для себя абсолютно неизведанное. Тайны сравнимая разве что с Луной. Движение от микромира к макромиру. Страсть познания одолевала над разумом. В орбиту стихии протягивало массу людей разного уровня знаний, разной веры и расы. Всем миром двигалось в одну сторону-сторону, как страна – Кинематография.

Братья Люмеры открыли границы в мир чудес, иллюзий, когда в пространстве статичная фигура вдруг стала двигаться . Это движение стало многомерным и многосторонним. Здесь уже не только граждане отдельно взятой страны, одной профессии, одних любознательных интересов замкнулась в себе, а многоликая и многоголосая лавина человечества стремительно одолевала вершины гор подобно альпинистам. Если уподобить громадному замку, в который ворвался поток людей стремительно двигаясь и выталкивая многочисленные массивные двери внутри, откуда зарево заливая светом все тёмное пронакала и захватывала души людей.

Свет - стихия кинематографа. КОМПОЗИЦИЯ – есть конструкция. ОБЪЕКТИВ – это глаза. Глаза способные видеть абсолютно всё в любом ЦВЕТЕ по желанию человека, Более чем за столетнюю историю Кинематограф пережил массу изменений. Изменения происходили благодаря таланту гениев. Открытия наслаивались одна на другую. Великие Гриффит, Ч.Чаплин, С.Эйзенштейн, В.Пудовкин, затем Ф.Феллини, А.Куросава, Г.Толанд, В.Сторорра, В.Юсов и многие превратили “иллюзион” в великое искусство. Всех не перечесть, всех не вспомнить. Здесь количество давно перешло в качество. В небосклоне мирового кинематографа национальное кино имеет свои имена, свою нишу, свои достижения. Об этих и других написаны тысячи книг, масса исследований, в том числе и эта,-скромный учебник в котором есть только попытка пересказать свои впечатления о великих именах. Многое ещё не сказано, о многих будет написано. Будут открыты новые имена, которые творили в XX веке, многие продолжают созидать XXI – ом.

Кинофильм не мог сам проникнуть в каждый дом. Проник он благодаря телевидению. Ибо телевизор тоже как “иллюзион”, скорее “зеркало мира” ворвалась в души, охватила сознания людей. Теперь он властелин умов и провитель желаний. Об этих музах написаны научные, популярные, учебные труды. Благодаря которым идет движение вперед.

Как святая святых берегу я книгу А.Д.Головни, Л.Косматова, А.С.Гальперина, В.Чумака, Е.Иофиса, П.Ногина, с их теплой, дружеской надписью и каждый раз, когда я начинаю снимать новую картину, я обязательно заново прочитываю их книгу и ищу новые средства выразительности к фильмам.

В мире проходят фестивали, конкурсы, смотры разных форм и жанров. Чудо происходит постоянно. Диалектива смены поколений, сеет семена новизны и новаторства. Пропустив одно из чудес, отстаёшь навсегда. Чтобы держаться поближе этому потоку, была написана данная книга, которую нельзя считать завершённой. Она даёт только повод для работы, для поиска истины любому гражданину, художнику, исследователю, взгляды которых будут серьёзно отличаться от данного поиска. И автор желает каждому кто осмелится начать созидать – успеха, и дерзания.

*Под редакцией профессора,  
кандидата искусствоведения  
М. У. Убайдуллаева*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Жорж садуль – Всеобщая история кино 4 т издательство искусство 1958г.
2. Лев Кулешов – Практика кинорежиссуры Москва 1935 г.
3. Я.Протазанов – О творческом пути режиссера. Издательство «Искусство» 1957 г.
4. Д.Вертов – издательство «Искусство» 1966 г.
5. С.Эйзенштейн – Собрания сочинение 6 томах. Москва искусство 1964 г.
6. М.Ромм – 3т. Москва 1984 г. «Искусство».
7. А.Головня «Кинооператорское мастерство». Москва. «Искусство». 1965г.
8. Л.Косматов «Операторское мастерства» . Москва. «Искусство». 1962 г.
9. В.Горзанов, Я.Бутовский. Записи кинооператора. «От романтической фотографии к поэтическому кино». Издательство искусства 1973 г.
10. Х.Абул – Касымова, Д.Тешабаев история Узбекского кино.
11. М.Каюмов «Жизнь моя - кинематограф».
12. А.Гальперин «Из истории кинооператорского искусства». Москва. ВГИК 1983 г.
13. А.Головня «Композиция кинокадра». Москва. ВГИК 1984 г.
14. И.В.Вайсфельд «Композиция в киноискусстве». Москва. ВГИК 1974 г.

15. В.Пудовкин «Собрания сочинения в 3 т. Москва «Искусство» 1976 г.
16. Е.Аидриканис «Записки кинооператоры». Москва «Искусство».
17. Кинословарь в 2х томах. Москва. 1986 г.
18. Е.Громов «Кинооператор Анатолий Головия». Москва. «Искусство». 1989 г.
19. Майя Маркел «Под углом зрения». Сергей Урусевский. Москва. «Искусство».
20. Чарли Чаплин издательство «Искусство» 1966 г.
21. С.Комаров «Истории зарубежного кино». Издательство «искусство». 1965 г.
22. Искусство миллионов. Издательство искусство. 1958г. Москва.
23. «Узбекское телевидение» А. Каримов

*Оформление книги разработано  
дизайн-студией “MONIY”*



