

**ОТРАЖЕНИЕ ТЕОРИИ АВТОРСКОГО КИНО НА
КИНЕМАТОГРАФ КЫРГЫЗСТАНА
на примере фильмов Актан Арым Кубата**

**КИНОДОГУ АВТОР ТЕОРИЯСЫНЫН КЫРГЫЗ
КИНОСУНДА ЧАГЫЛДЫРЫЛЫШЫ
же Актан Арым Кубаттын тасмаларынын мисалында**

**REFLECTION OF THE AUTHOR'S THEORY
ON THE CINEMA OF KYRGYZSTAN:
the cinema of Aktan Arym Kubat**

Аннотация: На сегодняшний день в кино режиссер играет большую и важную роль. Условно авторов фильма разделяют на два типа: коммерческие и авторские режиссеры. Второй тип режиссеров это те, у которых есть свое видение, свой стиль и почерк в кино. В этой статье будут рассматриваться фильмы кыргызского режиссера Актана Арым Кубата в контексте теории авторского кино, а также отражение этой теории на кыргызский кинематограф. Теория авторского кино является эффективной на западе, но в нашем кыргызском кинематографе отсутствуют конкретные исследования на эту тему. Исходя из этого тема является актуальной и статья будет полезной для студентов, магистрантов.

Ключевые слова: Теория авторского кино, Актан Арым Кубат, Новая волна, Кыргызское кино

Аннотация: Режиссер бүгүнкү күндө кинодо чоң жана маанилүү ролду ойнойт. Фильмдин авторлору шарттуу түрдө эки түргө бөлүнөт: коммерциялык жана автордук режиссерлор. Экинчи түрдөгү режиссерлор - бул кинодогу өзүнүн көз карашы, өзүнө таандык стили бар адамдар. Бул макалада кыргыз режиссеру Актан Арым Кубаттын тасмалары автордук кино теориясынын контекстинде изилденет. Ошондой эле бул теориянын кыргыз киносунда чагылдырылышы каралат. Автор теориясы Батышта эффективдүү, бирок биздин кыргыз киносунда бул темада атайын изилдөө жокко эссе. Ушунун негизинде, тема актуалдуу жана макала студенттер, магистранттар үчүн пайдалуу болот.

Түйүндүү сөздөр: Кинодо автор теориясы, Актан Арым Кубат, Жаңы Толкун, Кыргыз киносу

Annotation: In cinema, the director is the most important figure. The film authors are conventionally divided into two types: commercial director and director of auteur films. The second type of directors are those who have their own vision, their own style in cinema. This article will examine the films of the Kyrgyz director Aktan Arym Kubat in the context of auteur cinema theory. In addition, the reflection of this theory on the Kyrgyz cinema. The theory of auteur cinema is effective in the West, but there is no specific research on this topic in our Kyrgyz cinema.

gyz cinema. Based on this, the topic is relevant and the article will be useful for students.

Key words: *Theory of auteur cinema, Aktan Arym Kubat, New Wave, Kyrgyz cinema*

Кинематограф в самом начале был индустрией, со временем он становится седьмым искусством. Первые фильмы братьев Люмьер, которые изобрели кинематограф, были более документальными, чем игровыми. В этих фильмах не было ни сценария, ни актеров. В те времена сама новость о том, что изображения могут двигаться на экране была сенсацией.

С развитием кинематографа процесс съемок становился все более сложным и разнообразным. Если раньше в кино показывали, как работники выходят из завода, то теперь для создания фильма нужно было написать сценарий, выбрать актеров, продумать звуковые и визуальные эффекты. Человек, который управлял всем этим процессом, назывался режиссером. Вскоре позиция автора стала формироваться не только как создатель фильма, а как центральная фигура всего съемочного процесса. Таким образом со временем начали появляться авторы-режиссеры, у которых были своя техника, свой стиль.

Наряду с режиссерами, которые имели разные взгляды, появились разные направления в кинематографе. Одним из этих является «Французская Новая Волна», благодаря ей появилась теория авторского кино.

Cinéma d'auteur или теория авторского кино была эффективной теорией, возникшей во Франции в 1950-х годах. В 1951 году французский киновед Андре Базин начал издавать журнал *Cahiers du cinéma*, который вскоре стал центром дискуссии о роли режиссеров в кино. В этом журнале будущие представители новой волны Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Пьер Каст, Жак Риветт, Клод де Живре, Шарль Битш критиковали французское кино.

В 1954 году Франсуа Трюффо написал статью «Отличительная тенденция во французском кино» и впервые упомянул там теорию авторского кино. После этой статьи авторская теория оказала значительное влияние на кинокритику во всем мире. Однако, еще в 1948 году французский режиссер, сценарист и кинокритик Александр Астрюк заложил основы этой теории. А в США основным сторонником и популяризатором теории был американский кинокритик Эндрю Саррис.

Французская новая волна – это направление в кинематографе, которое возникло в 1955 году во Франции. Благодаря французской новой волне появилась теория авторского кино. Представителями новой волны были молодые кинокри-

тики, работавшие в журнале *Cahiers du Cinema* Франсуа Трюффо, Клод Шаброль, Жан-Люк Годар, Эрик Ромер, Пьер Каст и Жак Риветт. Одним из основных источников, влияющих на движение Новой волны был теоретик Андре Базен, который возглавлял журнал. Основные принципы новой волны – это низкий бюджет, непрофессиональные актеры и нарушение правил традиционного кино [1].

1959 год считается годом рождения волны. Фильмы Алена Рене «Хиросима, любовь моя» (*Hiroshima, mon amour*) и Франсуа Трюффо «400 ударов» были показаны на Каннском кинофестивале и имели большой успех. В 1960 году Жан-Люк Годар снял один из лучших своих фильмов «На последнем дыхании» (*A bout de souffle*), который вошел в пятерку самых революционных фильмов в истории кино, наряду с фильмами «Броненосец «Потемкин», «Гражданин Кейн», которые изменили язык кино [2].

Представители новой волны критиковали предыдущее французское кино и восторгались фильмами американских режиссеров Альфреда Хичкока и Говарда Хоукса. В то время фильмы этих режиссеров считались коммерческим кино. Но критики *Cahiers du cinéma*, считали Хичкока и Хоукса настоящими художниками и авторами. Термин «режиссер-автор» был очень важен для представителей новой волны. По их словам, автор-режиссер – это человек, который снимает фильмы по собственным сценариям. Но в то время во французском кинематографе эта концепция не была принята [3].

Конец «новой волны» может быть датирован 1963 годом – когда самый радикальный среди режиссеров новой волны Годар соглашается сделать фильм с большим бюджетом, с большой студией, основанной на романе Альберто Моравии «*Il disprezzo*», и, самое главное, с такими коммерческими звездами, как Бриджит Бардо и Мишель Пикколи. Годар, по мнению его партнеров, предал новую волну. Однако фильм «Презрение», который противоречивал основным принципам новой волны, оставался самым большим фильмом в истории кино [4].

В середине 1950-х годов во французском журнале *Cahier du cinéma* идет дискуссия об авторе фильма. В то время во французском кинематографе доминирует традиция *de qualiti* (традиция качества), где автором фильма считается сценарист, а роль режиссера сводится к минимуму. В этих условиях одобрение автора режиссе-

ром было частью борьбы за превращение кино в экспансию литературы.

Александр Астрюк, один из критиков журнала *Cahier du Cinéma* об этом событии, писал: «Лучше, чтобы фильм вообще не имел сценариста, потому что в современном кино проводить различие между автором и постановщиком не имеет никакого смысла. Постановка – это не способ иллюстрирования или показа чего-то, а подлинная литература. Автор пишет своей камерой, как писатель пером» [5].

Идея авторского кино была инициирована французским кинорежиссером, сценаристом и теоретиком кино Александром Астрюком. В 1948 году Астрюк публикует в журнале *L'Écran français* статью «Рождение нового авангарда: камера-перо». В своей работе Астрюк заявляет, что кино в будущем обретет новый путь и станет по форме близким роману или личному дневнику. Таким образом он предсказывает массовое появление ручных камер, позволяющих режиссеру работать так, как работает в одиночестве писатель [6]. Астрюк попытался создать визуальный эквивалент авторского текста за сценой. В фильмах камера смотрит на рассказчика, а не на взгляд героя, потому что рассказ ведется рассказчиком. Аудитория чувствует, что голос рассказчика и камера вместе создают «ручку писателя», написанную режиссером. Режиссер подчеркивает, что он построил свои фильмы на визуальных комментариях в тексте. Авторские комментарии становятся основным повествовательным механизмом в картине. Астрюк использует очень сложный процесс, чтобы попытаться воссоздать литературный стиль на экране. Он воспроизводит косвенную речь автора за кадром и в то же время создает особое визуальное выражение. Это не субъективная камера, но она объективизирует своего рода целостное видение, которое включает в себя все взгляды режиссера (автора), героев и «кого-то еще» [7].

С появлением французской «Новой волны» из числа режиссеров Астрюк признает только Жан-Люка Годара. Он считает его единственным новатором, который наиболее последовательно применяет принципы «авторского кино» в этой режиссерской галактике. Режиссеры авторского кинематографического направления 1960-х годов занимаются изобретением новых эстетических, художественных приемов и обогащением языка фильма. Например, режиссер Жан-Люк Годар создает качественно новый тип художественной реальности [8].

Идея Астрюка “камера-перо” была принята знаменитым критиком Андре Базеном и его учениками, молодыми режиссерами французской «новой волны». В 1954 году один из этих моло-

дых кинокритиков Франсуа Трюффо написал статью-манифест «Отличительная тенденция во французском кино», где впервые упомянул о “политике автора” в кино. После этой статьи теория авторского кино оказала значительное влияние на кинокритику во всем мире [9].

Трюффо в своей статье раскритиковал коммерчески успешные, но не творческие фильмы сценаристов Жана Оранша и Пьера Боста. Он обвиняет их в «преданности духу источника»: для кино это становится потерей их собственного «я». Превращая теоретическую систему в идеологическое оружие, Трюффо анонсирует идею авторов-режиссеров, которые выражают собственную индивидуальность и презирают любые стандарты производства. По словам Франсуа Трюффо, личность автора следует искать, когда моменты сознательного влияния режиссера на восприятие зрителя минимизированы, что означает, что он заполняет свои семантические пробелы своим воображением, где зритель должен сам интерпретировать то, что он видит. Таким образом, подчеркивается, что *de qualiti* «традиция качества» не может сосуществовать с авторством [10]. Франсуа Трюффо рассматривал фильм как область кинопроизводителей, а не литераторов. По словам Трюффо, «нет хорошего или плохого фильма, есть хороший или плохой режиссер». Он утверждал, что талантливый режиссер независимо от условий, в которых был снят фильм «покажет свой заметный стиль и тематическую индивидуальность». Первый полнометражный фильм Трюффо «400 ударов» содержал в себе все принципы «политики автора» и идею Астрюка камеры-пера. Картина получила Гран-при Каннского кинофестиваля и стала сенсацией, вызвав живой интерес у всех ценителей кино. В свою очередь Трюффо, который жестко критиковал французское кино в своих статьях, описал эту критику на языке кино с помощью «400 ударов» и обеспечил появление тенденции «Новой волны» во Франции [11].

1.2.3. Эндрю Саррис и три критерия авторской теории

«Теория авторства» или «теория авторского кино» получила дальнейшее развитие как теоретическая система в Соединенных Штатах благодаря статье «Заметки об авторской теории в 1962 году», написанной кинокритиком Эндрю Саррисом. Саррис написал в своей статье три критерия авторской теории [12]:

- Профессионализм режиссера: Плохой режиссер не всегда определяется плохим фильмом. Если у режиссера нет технической компетенции, или даже нет элементарного чутья в кино, то режиссеры выпадают из своего пантеона. Великий режиссер должен быть как минимум хорошим режиссером.

- Уникальная личность, стиль режиссера: Режиссер должен создать в своих фильмах особый стиль, который будет критерием, по которому он будет выделяться как автор определенных работ. То, как он отражает реальность фильма, должно соответствовать мировоззрению режиссера. Художественное отражение определенного мировоззрения формирует стиль автора.

- Внутренний смысл: Внутренний смысл и ценность кино с точки зрения искусства. Саррис называет это «внутреннее значение» душой. Критик определяет душу как минимальное и тонкое различие между двумя личностями при прочих равных условиях.

Саррис представляет эти три критерия в форме концентрических кругов (рисунок 1). Степень объяснения начала авторства для каждого режиссера зависит от того, как далеко он может пройти от внешнего круга до внутреннего. По словам Сарриса, большинство режиссеров остаются только в первом круге («профессионалы»), некоторым удается достичь среднего круга («личность»), и только тех, кто может достичь третьего круга, называют истинным «автором» [13].

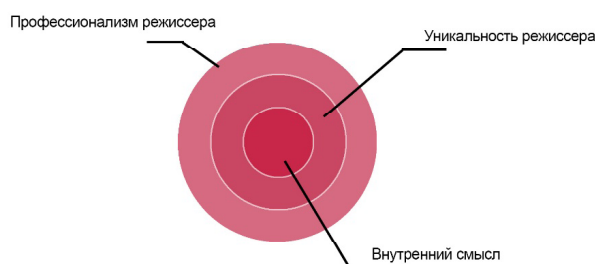


Рисунок 1. Три критерия авторской теории Эндрю Сарриса:

Когда в 1950-х годах во Франции возникла авторская теория, кыргызский кинематограф только начинал делать свои первые шаги. В 1941 году 17 ноября была основана киностудия имени Фрунзе, этот день считается датой рождения кыргызского кино.

Однако только в середине 60-х годов стали сниматься фильмы, снятые режиссерами Кыргызстана. К этому времени мировое кино существовало уже 70 лет и успел пройти огромный идеологический художественный путь. Западный (европейский и американский) кинематограф был ведущим кинематографом, тогда как другие кинематографы должны были одновременно решать две очень сложные культурные проблемы: снимать фильмы на соответствующем уровне, не впадая в провинциализм, и снимать национальные фильмы, отражающие их культурный мир.

В 1965 году режиссер Мелис Убукеев снял фильм «Тайгак кечүү», который отражает менталитет кыргызского народа, особую концепцию и систему творческого мышления, созданную многими поколениями. После этой картины, один за другим стали появляться фильмы, принесшие мировую известность кыргызскому кинематографу. Например, «Бакайдын джайыты» Толомуша Океева (1967), «Караш-Караш» Болота Шамшиева (1968), «Материнское поле» Геннадия Базарова и другие фильмы. Этот период называется «Кыргызское чудо» в кыргызском кино. Представители кыргызского чуда, режиссеры, создавшие свой стиль Болот Шамшиев и Толомуш Океев, позже были признаны мастерами кыргызского кино [14]. После «Кыргызского чуда» или 60-х годов, режиссеры, которые смогли создать свой язык, стиль в кыргызском кино, начали появляться после обретения независимости в Кыргызстане в 1991 году.

Последнее десятилетие XX века стало поворотным моментом в истории Кыргызстана. Наряду с независимостью в нем возродилась национальная культура, в том числе и киноискусство [15]. С распадом Советского Союза государство не вкладывало деньги в государственную киностудию «Кыргызфильм». В кыргызском кино начался кризис и наступила тишина. В начале 90-х никто не ожидал, что в кыргызском кинематографе произойдет чудо, но в итоге это «чудо» произошло [16].

В 1991 году после обретения независимости в кыргызском кинематографе появилась «вторая волна». Основателями второй волны считаются режиссеры Марат Сарулу и Актан Арым Кубат. Благодаря фильмам этих режиссеров кыргызский кинематограф обрел новый путь. После распада союза мир начал узнавать о новом кыргызском кино. А тема любви в фильмах Актана Арыма Кубата вновь обрела жизнь в кыргызских фильмах после 2000 года.

Марат Сарулу прежде чем прийти в большое кино в качестве режиссера работал сценаристом. В 1993 году он снимает свой первый полнометражный фильм под названием «In Spe» (в обновленной версии «Бурная река, безмятежное море»). «In Spe» - это притча о трех братьях. Старший из братьев наследует отцовскую оранжерею, младший ее разрушает, а средний брат своим равнодушием провоцирует и гибель теплицы, и собственный конец. По словам режиссера, фильм - это история разлучения семьи. В этом фильме каждый из трех братьев воплощает определенный аспект национального менталитета: самый крупный - концентрирует отцовский опыт с обязательным сохранением народных традиций; средний представляет интеллектуальный слой нации, а самый маленький - революционер [17].

Фильм был полон символов и метафор. История разлучения семьи - это на самом деле история государства. "In Spe" несет в себе весть о гибели Советского Союза и мучительных поисках нового государства. Помимо символов в этом фильме можно отметить элегантный стилистический эксперимент, снятый с необычной драматической схемой, городской тематикой, необычным монтажом и персонажами, несвойственными отечественному кинематографу [16]. Марат Сарулу после своего дебютного фильма снял такие картины как "Брат мой, шелковый путь" (2002), "Семья" (2008), "Соль" (2011), "Переезд" (2014) и "Мария" (2018).

Несмотря на то, что это были трудные времена режиссеры Марат Сарулу и Актан Арым Кубат смогли получить важные награды на международных кинофестивалях, создать свой собственный кинематографический язык, развивая новую перспективу, далекую от традиционного понимания кино.

При более глубоком изучении фильмографии Актан Арым Кубата становится очевидным, что в целом она обладает характеристиками теории авторского кино. Режиссер имеет свой собственный стиль и почерк. В этой статье рассмотрим его известные фильмы «Бешкемпир» («The Adopted Son»), «Маймыл» («The Chimpr»), «Свет-аке» («The Light Thief») и «Кентавр» в контексте авторской теории Эндру Сарриса.

Саррис в своей работе писал о трех критериях авторской теории. По его словам если режиссер в своих фильмах смог преодолеть все три критерия, то он является истинным автором. Рассмотрим фильмы Актан Арым Кубата в трех критериях.

Первый критерий – это профессионализм, техническая компетентность режиссера. В фильмах Актан Арым Кубата можно увидеть цикличность не только в сюжете, но и в техническом плане. В своих фильмах он часто использует верхний ракурс, тем самым давая зрителю посмотреть на фильм, как на маленький мир. Прежде чем прийти в кино Актан Арым Кубат отучился на художника, и возможно этот самый художественный взгляд повлиял на киноязык режиссера.



Рисунок 2. Верхний ракурс из фильма «Кентавр»

Актан Арым использует черно-белую съемку в фильме «Бешкемпир», но там есть и цветные кадры. Прибегая к такому методу режиссер показывает внутренний мир маленького мальчика. Мы видим «Бешкемпир» в черно-белых оттенках, когда мальчику радостно, когда он проживает свое беззаботное детство. Краски приходят как значимо важное в череде происходящего, например, после смерти бабушки, показывают ее вещи для вязания в цветном кадре. Зритель понимает, что после этого жизнь мальчика кардинально изменится.

Актан Арым Кубат далек от городской тематики. В основном он снимает в провинциях, где нет суеты и жизнь течет своим образом. Он практически не использует музыку. Но если она присутствует, то обязательно несет какой-то смысл. В своих фильмах режиссер часто прибегает к кыргызским традициям, ценностям. Например, в фильме «Бешкемпир» в самом начале панорамной съемкой показывают курак¹ (рисунок 3). Курак является выражением искусства и испокон веков несет в себе огромную жизненную философию.



Рисунок 3. Курак из фильма «Бешкемпир»

Последний фильм режиссера «Кентавр» начинается с кыргызской пословицы «ат – адамдын канаты», что означает «конь – это крылья человека». В этом фильме есть один эпизод, где главный герой в мечети во время поклонения встает и включает кинопроектор, показывая правдивые кадры из фильма «Красное яблоко», где Таттыбубу Турсунбаева и Суймонкул Чокморв в традиционных костюмах скачут на лошадях. Тем самым режиссер призывает не быть радикалами, уважать культуру и не забывать свои истоки.

Актан Арым Кубат не только режиссер и сценарист своих фильмов, но он еще и снимается в этих самых фильмах. Сценарии в основном пишет из своей жизни. В фильме «Свет-аке» Актан Арым Кубат сыграл главного героя. Главный герой фильма – электрик, которого земляки ласко-

¹ Курак это красивое лоскутное полотно, шитое из разных по цвету, фактуре и размеру кусочков ткани.

во зовут Свет-аке, человек с отзывчивой душой и добрым сердцем. Он не только подключает электрический свет, который часто отрубается в домах односельчан, но и в большей степени приносит в их быт свет любви, верности, жизни и смеха. Свет аке отчаянно борется с коррупцией, пытается хоть как-то помешать, чтобы не продавали земли своего государства другой стране, но попытки его приводят в никуда. В конце фильма Свет аке избивают, но в самом конце показывают, как появляется свет в лампочке.

В фильме «Кентавр» Актан Арым Кубат так же исполнил главную роль. Кентавр борец за свободу, человек, который плывет против течения. Главный герой в фильмах режиссера обычно это маленький, наивный, добрый человек. Маленький человек в маленьком селе, но с большим сердцем.

Литература

1. Betton G., (1990) *Sinema tarihi Başlangıcından 1986'ya kadar çeviren Şirin Tekeli, İletişim Yayınları*
2. Агафанова Н. А. Искусство кино: Этапы, стили, мастера / Пособие для студентов вузов. -Минск, 2005. -с. 87.
3. <https://arzamas.academy/courses/48/4>: (дата обращения: 10.11.2020)
4. Загребин Е. Французская "Новая Волна" Как Феномен Культуры, Пермский Государственный Гуманитарно-Педагогический университет. -Пермь, 2008 -с. 38,39,40.
5. Моисеева Е. Социальная организация мира авторского кино в России, Журнал исследований. -Вильнюс, 2009. -с. 206.
6. Виноградов В. Ранний период в творчестве Ж.-Л. Годара, или цитирование как метод создания «Антикино». -М.: ВГИК, издательство Грамота, 2011. -с. 37, 38, 39, 40.
7. Тузуши Сосо. Иносказание в художественной структуре авторского фильма. -М.: ВГИК, 2016. -с. 23.
8. Калинина А., К. Г. Муратова и И. С. Параджанов как представители авторского кинематографа в СССР 1960-1980 гг., -Санкт-Петербургский государственный университет, 2014. -с. 5.
9. <https://seance.ru/articles/chto-takoe-art-kino/>, (дата обращения: 10.11.2020)
10. <https://syg.ma/@shant-danielyan/frantsuzskaia-novaia-volna-ili-french-new-riot>, (дата обращения: 12.11.2020)
11. Sarris Andrew (1962), "Notes On The Auteur Theory In 1962", <https://dramaandfilm.qwriting.qc.cuny.edu/files/2011/06/Sarris-Notes-on-the-Auteur-Theory.pdf> (дата обращения 29.10.2020)
12. Андреев А., *Auteurism, art house, art-cinema. Истоки понятия «авторское кино» в зарубежной киноведческой традиции // Киноведческие записки 102, 2013. -с. 185.*
13. Абикеева Г., Кино Центральной Азии (1990-2001), типография Комплекс, -Алматы, 2001. -с. 17.
14. Лузанова Е., Киноискусство в Кыргызстане. Усташакирт, -Б., 2015. -с. 116,117.
15. Вавилкина Н., Трунова О., Минибаев Т. Аннотированный каталог фильмов национальных киностудий «Кыргызфильм» имени Т. Океева 1941-2010: Кыргызфильм, -Б., 2010. -с. 18.
16. Кочеляева Н., Николаева А., Пархоменко Е. История национальных кинематографий в СССР и перспективы кино государств-участников СНГ, стран Балтии и Грузии, издательство Академический проект. -М., 2018. -с. 339, 340.

Рецензент: исп. об. доцента, Phd Нсны Йурдугуль