

ИГРОВЫЕ ПОСТАНОВКИ В УЗБЕКСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

К. С. Исмаилов

Ташкентский университет информационных технологий
имени Ал-Хорезми, Узбекистан
Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан,
Ташкент, Узбекистан
arricam33@mail.ru

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия,
markovius@gmail.com

Советский кинематограф создал особый жанр кинопортрета, который поддерживался как визуальными нормами советского кинопроизводства, так и общей для литературы и кинематографа жанровой спецификой, направленной на упорядочение больших массивов произведений, предназначенных для просвещения советского человека. В статье устанавливается, что ключевую роль в становлении этого жанра и легитимации его в качестве художественной программы со своими иногда вполне провокационными особенностями сыграли Максим Горький и Дзига Вертов.

На протяжении всей истории советского кинематографа этот жанр демонстрировал большую устойчивость, что объясняется и общим представлением советского зрителя о прогрессе и его визуальных репрезентациях, и каноничностью приемов документальных кинопортретов. При этом над нарративом преобладал общий образ репрезентации современности как исполнения прогресса, который не нуждается в дополнительных нарративах или эффектах. Поэтому игровые постановки в документальном кино либо осуждались, либо допускались как орнаментальные. В статье вычленяется два типа документалистики, этнографическая и биографическая, и показывается, как экранные принципы советского кино ограничивали внедрение игровых сцен.

Разрушение советской системы кинематографии значительно изменило аудиторию. Прежде всего, исчез литературоцентризм советской культуры, при котором нарративы о прошлом и настоящем создавались литературой; теперь кинематограф стал создавать их самостоятельно. Далее, сами зрители стали дифференцировать ожидания от кинематографа, проецируя на него то опыт телесмотрения, то опыт знакомства с голливудским зрелищным кино. Наконец, новое поколение режиссеров стало шире использовать игровые вставки наравне со спецэффектами для создания нарратива, дополняющего национальный исторический нарратив и тем самым привлекающего больше зрителей.

При этом зритель не вполне привык к нарративам вещей, воспринимая их исключительно как документальные свидетельства. Поэтому ис-

пользование игровых вставок часто подрывало доверие к исторической достоверности фильма и вообще к достоверности нового документально-кинематографа. Именно таковы были глубинные реакции зрителей, которые хотя и не высказывались прямо, но отмечались наиболее прощательными узбекскими режиссерами в интервью, взятых специально для данного исследования.

Исследование узбекских фильмов последних трех десятилетий показало поиск новых способов создания кинопортретов, учитывающих и игру нарративов, и изменчивость зрительских ожиданий. Не все эти поиски были удачными, но они показали неуклонное стремление режиссеров избегать эмоциональной вялости, которая возникает в документальных фильмах постсоветского времени из-за отсутствия единой идеи всеобщего прогресса, которая принимается зрителями как достоверная. Национальное строительство требует и обновления идеи прогресса, и нового конфликта нарративов при безупречном использовании приемов, которые не выбираются режиссером, но влекут друг друга за собой, создавая эстетику документального фильма с игровыми вставками.

Ключевые слова: документальный фильм, кинопортрет, режиссер, постановка, образ, герой, узбекский кинематограф

ACTING PERFORMANCES IN UZBEK DOCUMENTARY FILMS

Kamolitdin S. Ismailov

Tashkent University of Information Technologies named
after Muhammad Al-Khwarizmi, Tashkent, Republic of Uzbekistan;
Institute of Art History of the Academy of Sciences
of the Republic of Uzbekistan,
Tashkent, Republic of Uzbekistan
arricam33@mail.ru

Alexander V. Markov

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation
markovius@gmail.com

Soviet cinema established a specific genre of film portrait, which was supported both by the visual norms of Soviet film production and by the genre specification common to literature and cinematography, aimed at streamlining large arrays of works intended to educate Soviet people. Maxim Gorky and Dziga Vertov played a key role in establishing this genre and legitimizing it as an educational artistic program with its sometimes quite provocative features. throughout the history of Soviet cinema, this genre showed great resilience, which can be explained both by the Soviet viewer's general conception of

progress and its visual representations, and by the canonical nature of the techniques of documentary film portraits. At the same time, the general image of the representation of modernity as the performance of progress prevailed over the narrative, which therefore did not need additional narratives or effects. Acting performances in documentary films were thus either condemned or tolerated as ornamental. The article delineates two types of documentaries, ethnographic and biographical, and shows how the screen principles of Soviet cinema limited the introduction of acting inserts. The collapse of the Soviet film production system significantly changed the audience. First of all, the literature-centrism of Soviet culture, in which narratives about the past and present were generated by literature, disappeared; now the cinema began to develop them independently. Next, audiences themselves began to differentiate their expectations from cinema, projecting onto it the experience of watching television and the experience of encountering Hollywood performing films. Finally, a new generation of filmmakers began to make greater use of acting inserts along with special effects to build a narrative that complemented the national historical narrative and thereby attracted more viewers. At the same time, viewers were not fully accustomed to narratives of things, perceiving them exclusively as documentary evidence. Therefore, the use of acting inserts often undermined the credibility of the film's historical accuracy and the credibility of new documentary filmmaking in general. Such were the underlying reactions of the audience, which, although not explicitly expressed, were noted by the most perceptive Uzbek filmmakers in interviews conducted specifically for this study. The study of Uzbek films in the last three decades has shown the search for new ways to make film portraits that take into account both the play of narratives and the variability of viewer expectations. Not all of these pursuits have been successful, but they have shown a steady desire on the part of filmmakers to avoid the emotional lethargy characteristic in post-Soviet documentaries due to the lack of a single idea of universal progress that viewers accept as credible. Nation-building requires both a renewal of the idea of progress and a new conflict of narratives with a flawless use of techniques that are not chosen by the director, but entail each other, and create the aesthetics of a documentary with acting performance inserts.

Keywords: documentary, film portrait, director, staging, image, hero, Uzbek cinema

DOI 10.23951/2312-7899-2023-3-54-72

Введение

Термин «кинопортрет» может употребляться в широком не-терминологическом смысле, для обозначения изображения чело-

века на экране как самостоятельного героя, с характером и определенной историей, большая часть которой реконструируется из экранного поведения человека. В таком способе создания характера проявляется отличие медиума кино от литературы, где портрет подразумевает выбор точки зрения, в том числе обоснованной рассказываемой историей персонажа [Малкина 2021, 159]. В кинематографе иллюзия экрана не позволяет принять условность авторской позиции, подрывая ее изнутри, что и показывает сравнение киноадаптаций с первоисточниками [Федорова 2022, 33–36], так что кинопортрет приходится создавать не по законам литературного портрета как части истории, но по законам движения камеры и самого зрительского взгляда, позволяющего оценить степень убедительности персонажа.

Именно необходимость наглядного представления всех свойств персонажа может подрывать эту убедительность, поэтому кинопортрет в строгом смысле возможен только в документальном кино, где дополнительные документы подтвердят, что мы правильно считали характер, историю и возможности персонажа, в то время как вымышленный кинопортрет может быть лишь типичным для эпохи характером, который принимают зрители, потому что принимают именно такой образ эпохи и ее людей. Этот вымышленный кинопортрет прекрасно создан средствами пародийного литературного экфрасиса в пародии Л. Филатова на Ю. Левитанского:

Вот начало фильма. Дождь идет.
Муха вдоль по улице идет.
Крупный план. Усталый профиль Мухи.
Ей за тридцать лет. Она не в духе.
В том, как она курит и острит,
Чувствуется скепсис и гастрит (...)¹

Заметим, что только совместное использование всем известного прототекста (Корней Чуковский), общей узнаваемой образности пародируемого поэта (Юрия Левитанского и одного из самых знаменитых его стихотворений) и всем понятных мотивов мирового и советского кино 1970–1980-х годов (распад семей, одиночество, нерешительность городского человека, потолок карьеры, нездоровая экологическая и социальная атмосфера в больших городах) смогли

¹ Филатов Л. Пародия на Ю. Левитанского // Юрий Левитанский. URL: https://levitansky.ru/o_poete/parodii-i-sonety/parodiya-na-yuriya-levitanskogo/ (дата обращения 01.02.2023)

создать последовательный кинопортрет средствами литературной пародии. Читатель, не знающий хотя бы одного из используемых элементов, не сможет прочесть это стихотворение как убедительный портрет, имеющий художественную ценность. Тогда как документальный кинематограф как раз позволяет ввести всем известные документированные события в качестве основания такого портрета, и эти события и будут ставить в том числе портрет на службу определенному пониманию развязок, ведущих к прогрессу [Марков 2023].

На самом деле у кинопортрета был единственный законодатель – Максим Горький, и единственный первый исполнитель – Дзига Вертов. В современной науке подробно показано, как изобретение Горьким жанра очерка одновременно как литературной формы и как рубрики для толстого журнала повлияло на кинематографическое понимание портретной зарисовки и проекты Дзиги Вертова [Демина, Игошина 2018]. А. Г. Плотникова подробно реконструировала, как отношение Горького к кинематографу, не разменявшееся, способствовало наполнению кинопортрета реальным содержанием. До революции Горький считал, что кинематограф можно превратить в средство естественнонаучного и социального просвещения, показывая на экране как работу машин и другие достижения прогресса, так и бытовые сцены, передающие социальные закономерности и учащие критически относиться к существующему капиталистическому строю [Плотникова 2018, 15–16]. После революции Горький уточнил эту новую просветительскую миссию кино уже как создание историко-культурных очерков, показывающих законы развития культуры от первобытного общества до наших дней и тем самым доказывающих преимущество советской культуры над предшествующими стадиями. В первоначальном замысле таких «инсценировок истории культуры» должны были показываться сцены из жизни людей разных эпох, но, опять же, необходимость ярко передать специфику социальных отношений и привлечение к проекту ведущих поэтов эпохи – Блока, Гумилёва и других [Плотникова 2018, 18–19], превращало инсценировки из массовых сцен в портреты на фоне, где фон выступал как документальный, взятый из учебников истории и подтверждающий поэтому, что такое поведение и формирование таких личностей было типично для той культуры. Хотя из-за экономических трудностей этот проект не был реализован, он «оказал существенное влияние на развитие советской просветительской кинематографии» [Плотникова 2018, 21].

Дзига Вертов начал «делать синхронные съемки своих современников» [Демина, Игошина 2018, 1194], и объединение им программы освобождения кино от литературы с задачами очерка как узаконенного жанра, который, по Вертову, может достичь настоящего размаха не в печатном журнале, а в киножурнале, дало значимые для дальнейшего развития всего кинематографа результаты. Замечательно, что литераторы сразу почувствовали презрение Вертова к прозаическому развитию действия, и Ильф и Петров вывели режиссера в романе «Золотой теленок» под прозрачным именем Крайних-Взглядов, приписав ему злоупотребление крупным планом и вмешательство в повседневную жизнь города. Как Горький в своих сценарных замыслах перешел от исторического костюмированного очерка к критическому исследованию документируемых социальных отношений, так и Вертов перешел от этнографических истоков съемок (того же крупного плана как основы этнографического документирования) к исследованию советского строительства: этнографический материал оказывался фоном и даже сырьем для преобразования, тогда как конструктивные проекты советской власти и были доказательством достоверности кинопортрета, того, что человек смог включиться в строительство нового быта и новой жизни [Головнев 2019, 1396-1398]. В конце концов именно вертовский принцип изображения быта, с вынесением за скобки высмеянного Ильфом и Петровым вертовского способа изображения отдельных вещей, утвердился как канонический и стал частью конструктивного описания советского кинематографа [Нильсен 1936]. Именно так, как способствующие развитию советского общества, мыслились и узбекские фильмы современников Вертова, и узбекские фильмы постсоветского времени как новой волны тех же самых достижений [Тешабаев 2008, 28]: документация повседневной жизни способствовала представлению как героев прошлого, так и героев настоящего. Проще было столкнуть два портрета, чтобы показать всё различие между старым и новым, чем приводить отдельные аргументы в пользу нового образа жизни, которые могли бы быть убедительны в литературе, но не на экране. В результате кинопортреты в лентах, посвященных республикам и регионам СССР, полностью реализовали мечты Горького и Вертова: в них использование разнообразных киноприемов и материалов как фона способствовало реализации сценария, доказывавшего необратимость советских преобразований. В фильме могли показываться любые экзотизмы и использоваться самые новые технические приемы, но итоговой точкой кинопортрета была демонстрация с

помощью всех этих приемов тотального социалистического строительства в СССР, что подробно и на множестве примеров показано в исследовании советского сибирского кино [Головнёв, Головнёва 2016, 60–64]. И мы ставим вопрос: как возможен кинопортрет после торжества такого идеала, за которым как будто ничего и не должно следовать?

Материалы и методы

Методологически мы опираемся на работы, в которых исследуется документальный кинопортрет. В работах последних лет документальный кинопортрет рассматривается преимущественно как способ брендинга страны или региона: документальные съемки современников с использованием новых приемов, иногда художественных или анимированных вставок, позволяют доказать, что данная этнокультурная общность принимает активное участие в общем прогрессе человечества [Шестакова 2021, 124]. В тех случаях, когда режиссер притязает на собственное художественное высказывание, оригинальное и не встроено в более общий проект брендинга, ему приходится использовать дополнительные приемы, такие как двойной документальный портрет или портрет на фоне множества современников [Широбоков, Барышников 2016, 140]. Также существенно, что этнографический субстрат кинопортрета в 1960-е годы сменился панорамой современников: ведь уже возникла та советская общность, где коренным должно быть признано деление не на этносы, а на поколения, при этом, как показала Е. А. Алексеева, все приемы этнографического кинопортрета, такие как фронтальная съемка, при этом сохраняются [Елисеева 2012, 194]. Впрочем, И. В. Шестакова доказывает, что переход от этнографического кинопортрета к социальному уже в раннем кино требовал маркеров поколения (девочка или молодая девушка как представительница новой общности, – возрастная идентификация не была отделена от гендерной) и маркеров дополнительной достоверности (отсутствие грима) [Шестакова 2021, 123]. К сожалению, гендерная проблематика кинопортрета пока не изучена на материале советского и постсоветского кино, поэтому мы можем только предварительно сказать, что женские лица и образы вызывают большее доверие, потому что подразумевается, что воображаемая для зрителей биография женщины до съемок, до фиксации на кинокамеру, более предсказуема, чем биография мужчины.

В годы застоя и предперестроечные годы кинопортрет получил многочисленные обоснования в качестве доказательства равной

востребованности кинопублицистики и очерка как канонического жанра литературной публицистики в качестве вспомогательного средства для литературоцентричных решений, включая создание образцовых биографий [Бондарева 1970; Добродеев 1986], в чем видно стремление вернуться не столько к проекту Горького по «инсценировкам», сколько к его литературным достижениям по созданию очерков и рубрики журналов и газет. Но уже перестроечное творчество показало, что этот литературоцентризм не может быть общим принципом сборки современного советского мира, даже если он лишен ярких этнических черт и представляет собой мир усредненного потребления и узкой перспективы деятельности трудящихся здесь и сейчас.

В каком-то смысле примером нового кинопортрета стал перестроечный фильм свердловской киностудии «Тот, кто с песней» (1988), в котором выведен предприимчивый графоман, создающий гимны для различных предприятий по одному шаблону. Главным предметом изображения в нем становится позднесоветская жизнь: рутинная эмоциональная культура и отсутствие ярких признаков региональной жизни, так что кинопортрет показывает неизбежность не прогресса, а торможения прогресса при том состоянии экономики и коммуникаций, которое было в позднее застойное время. Суть кинопортрета остается той же, что в межвоенном кино, просто деконструируется прогресс как его предмет. Соответственно, возникает проблема: как в постсоветском кинематографе, в период национального строительства в республиках бывшего СССР, стал возможен кинопортрет?

Наиболее подробно о том, как постсоветский кинематограф вышел из кризиса кинопортрета, рассуждает Г.И. Зверева [Зверева 2018]. Она выделяет такие особенности удачного кинопортрета последних двух десятилетий:

1) нарративная идентичность – герой рассказывает о себе, и о нем же рассказывает повествователь фильма, благодаря чему мы понимаем, что герой хотя бы отчасти нашел себя в современности;

2) интерактивность эпохи блогов и сетевых отзывов, начиная от опросов зрителей на фестивале и кончая созданием дополненной реальности туристических маршрутов по мотивам фильмов, благодаря чему зритель может ощутить себя современным человеком, а в кинопортрете отметить пути развития прогресса;

3) наличие «зон интереса» у каждого зрителя: как отдельные приемы, так и отдельные черты биографии по-разному интересуют зрителей, и как документальная достоверность воспринимается не то, что лежит в основе фильма, а что зрителя заинтересовало.

Таким образом, на место прежнего документа становится интерактивное освоение социального мира, а на место прежней достоверности социалистического строительства – собственный опыт зрителя. Конечно, в таком функционировании кинопортрета есть риск ошибок в восприятии современников, но эти ошибки могут быть исправлены широкими дискуссиями о местной идентичности. На методологию Зверевой мы и опираемся в исследовании советского и постсоветского узбекского кино, только корректируя ее применительно не к региональной, а к национальной идентичности Узбекистана.

Результаты исследования

Уже с 1970-х годов в узбекском кино стал заметен кризис; во всяком случае исторические фильмы с портретированием выдающихся деятелей прошлого привлекали всё меньше внимания зрителей. Этот кризис стал затяжным, и выйти из него удалось только в последние 10 лет, когда появились игровые кинопортреты, где основным средством создания образа стали игровые эпизоды, такие как «Махмуд Кошкар» (реж. Д. Шокиров, 2013), «Меч истины» (реж. М. Карабаев, 2018), «Конференция Навои» (реж. Г. Шермухамедов, 2019) «Захириддин Мухаммад Бобур» (реж. Б. Шер, 2021), «Абдулла Авлони» (реж. М. Эркинов, 2021) и ряд других. Можно сказать, что в этих фильмах узбекское кино вернулось к неосуществленным горьковским «инсценировкам истории культуры», при этом с использованием отдельных новых приемов изобразительности и выразительности. Однако эти фильмы не смогли стать лидерами проката, и, соответственно, вопрос должен быть уточнен так: насколько использование игровых методов может привлечь зрителей, или же оно оказывается частью догоняющего развития, попыток документального кино хоть как-то соответствовать ожиданиям зрителей, чей вкус и установки сформированы зрелищным игровым кино голливудского типа?

В советской критической литературе, канонизировавшей кинопортреты, никогда не говорилось о необходимости развивать игровое начало в кинопортрете, напротив, игровое кино должно было учиться у документального техническим приемам, таким как смена планов и работа с экранным временем. Единственное, чему игровой фильм мог научиться у художественного фильма, – это собственно полнометражному формату с соответствующим наполнением художественными условностями и приемами. Как пишет

один из ведущих кинокритиков застойного времени, «современные тенденции в игровом кино стремятся создать иллюзию документального кино. Но не все кинематографисты осознают это в полной мере. Не один, не два, а гораздо больше создателей документальных фильмов продолжают “играть”, подражая создателям полнометражных художественных фильмов. <...> Уникальна творческая палитра режиссеров-документалистов. Просто важно знать, как ею пользоваться» [Бондарева 1970, 45]. Понятно, что «знать, как пользоваться» – это риторическая фигура, указывающая на возможности игрового полноэкранного формата, на его востребованность зрителями, так что документальный фильм, подражающий этому формату, будет также востребован. Но тем не менее кинопортрет как некоторое ядро ряда документальных фильмов, его жанровая идентификация, и есть ориентир в создании иллюзии для художественного кино.

В узбекском кино именно такой подход главенствовал до 2000-х годов. Как режиссеры, так и производители фильмов осуждали непосредственное внедрение в кинопортрет игровых сцен как разрушающих его идеальную иллюзорность. Поэтому если художественный кинематограф Узбекистана развивался синхронно со всем советским и постсоветским, то кинопортрет, включая историко-патриотические кинопортреты, воспроизводя общие свойства художественного киноформата, не включал игровые моменты. Профессионализм съемок, использование новых технологий, развернутый сценарий – всё это поощрялось, но должно было выглядеть как репортаж, убедительный именно в том, что всякий раз он опирается на реальную, документальную основу, а не на игру. Мы можем отметить лишь несколько фильмов, в которых использовались редкие постановочные кадры: «Пламя Навои» (реж. Х. Ибрагимов, 1991), «Приветствие Бабура» (реж. Д. Салимов, 1993), «Мирзо Улутбек» (реж. Н. Махмудов, 1994), «Нажмиддин Кубро» (реж. С. Давлетов, 1997). При этом следует заметить, что ни во времена Д. Вертова, ни во времена М. Ромма не было прямого запрета на игровые эпизоды в документальном кино, хотя некоторые режиссеры и не допускали подобного в своем киноязыке. Об этом прямо писал ведущий кинокритик позднесоветского времени: «Художественные средства документального кино не ограничены, для режиссера нет “запрета”, главная задача – каким-либо образом раскрыть характер героя. Какую бы форму он ни принимал, чтобы реконструировать событие и создать историю на экране, оно должно быть способным убедить и взволновать аудиторию» [Добродеев 1986, 143]. Как видим,

здесь аудитория понимается как предмет воздействия всего фильма, независимо от того, как устроены кадры и даже каким жанровым традициям они принадлежат, – существенно, что ожидания аудитории включают в себя и необычный монтаж, но если он будет воспринят как рассказывание истории, по умолчанию имеющей отношение в глазах зрителей и по их убеждениям к прогрессу общества, то эмоционального диссонанса не будет.

Можно сказать, что когда мы видим некоторый запрет на художественно-игровые эпизоды или опасливое отношение к ним, то перед нами не столько результат нормирования, сколько идеологический эффект описаний документального кино. Любой из режиссеров, актеров или членов государственных организаций, отвечавших за кинопроизводство, кто начинал говорить о кино, подчеркивал жизненность, достоверность, естественность, реальность документального кино. Все эти характеристики, которые сами по себе либо описывали экранное отношение к происходящему, либо были трюизмами об общих возможностях кинематографа, когда оказывались рядом, складывались в общий идеологический образ документального кино, которое и так достаточно живое, так что игровые сцены будут восприняты как условность, чужеродная вставка, разрушающая своими правилами мнимую естественность документального экранного сообщения, которой и посвящена приведенная выше цитата из Е. Бондаревой. Бондарева напрямую брала инсценировку как создание фальшивого искусства, китча: «В документальных фильмах всё больше становится инсценированных сцен. Кинокритики иногда хвалят авторов таких документальных фильмов за то, что они довели их до уровня искусства. Считаю такую похвалу необоснованной» [Бондарева 1970, 45]. Китч — это попытка достичь эмоциональности любой ценой. Но уже в 1990-е годы ситуация в Узбекистане резко меняется, и нам как раз надо понять, как изменилось понимание эмоциональности, а не как изменилось понимание жанра.

Один из ведущих узбекских режиссеров в интервью одному из авторов данной статьи так описал эту ситуацию: «Раньше можно было приглашать актеров на съемочную площадку, но мы не хотели делать это сами, потому что это не было бы похвальным для режиссера. Мы старались раскрывать темы через изображение кадра, а закадровый текст использовать там, где кадр недостаточно эмоционален»². Эти слова относятся к 1990-м годам, когда прежняя плановая экономика и контроль над кинопроизводством рухнули, и значит запретов на привлечение актеров, вводимых какой-либо

² Валиев Хаджимурад. Личное интервью К. С. Исмаилову. 12 окт. 2021 г.

инстанцией производства или контроля, ждать не приходилось. Но режиссерская этика требовала прежде всего создавать эмоциональный кадр, когда само движение кадра оказывается наблюдением, тем самым умением увидеть современность и перейти от этнографии к эмоциональному вовлечению зрителей в общую современность. Но именно этот режим усиленной вовлеченности, появления как бы интерактивного отзыва зрителей, о котором пишет Зверева, позволял судить, где кадр недостаточно эмоционален. Такое суждение невозможно было производить в советском кино, где кадр всегда отвечал эмоциональным ожиданиям зрителей, как мы видели по цитате из Добродеева, и неудачей могла быть игра, репрезентация или даже технический прием, но не кадр сам по себе. Возможность оценки кадра как неэмоционального, вместо которого лучше вставить яркий игровой эпизод, говорит о крушении идеи прогресса как общей точки схождения усилий документалиста по представлению современности. Прогресс может мыслиться как результат индивидуальных и коллективных жестов и решений и поэтому требует как документальных, так и игровых эпизодов.

При этом докудрама как жанр, в котором документальные и игровые эпизоды бесппроблемно уживаются, еще не кодифицирован: не нашлось Горького и Вертова, которые встроили бы этот жанр в более общую концепцию прогресса, даже если главным критерием прогресса остается создание национального государства. Характерно, что К. Шергова, один из ведущих исследователей истории документального кино, высказывает радикальное недоверие этому новому жанру, востребованному среди молодых режиссеров: «С нашей точки зрения, столь широкое распространение докудрамы может иметь самые негативные последствия: оно подрывает у зрителя веру в подлинность рассказа, размывая границы правды и вымысла» [Шергова 2016, 111]. Критик явно выступает не против жанра как такового, а против его притязаний сменить старую документалистику: хотя таких притязаний у молодых режиссеров, с почтением относящихся к традиционной работе документалиста, обычно нет (мы не нашли ни одного узбекского молодого режиссера, который считал бы, что документальное кино должно быть отброшено ради докудрамы), но появление генерации молодых режиссеров в постсоветских странах может создавать впечатление, что они движимы определенной идеологией докудрамы и могут оказаться пленниками этой идеологии. Если говорить об узбекском кино, то там мы как раз наблюдаем возрождение такой документальной традиции, как показ предметов, включая архивные

документы и артефакты предыдущей эпохи. Например, последние работы режиссёров Эльджана Аббасова, Александра Гамирова, Наврузы Бийназова отличаются отсутствием игровых сцен и внедрением архивных материалов. Тем самым эмоции зрителя оказываются как бы под контролем: игровые сцены не дают возможности оспорить реальные артефакты и материалы как недостаточно эмоциональные, а это признание эмоциональных провалов фильма не позволяет считать, что проект нациестроительства в прошлом не удавался, раз даже реальные вещи вызывают недоверие и воспринимаются просто как выбранные произвольно режиссером доказательства, а не часть национальной судьбы. Приходится возвращаться к технике Дзиги Вертова, крупного плана вещей, однако уже не чтобы доказывать преимущества промышленного производства перед кустарным, а значит нового быта перед старым образом жизни, но чтобы показать, что прежние усилия по строительству нации оказались оправданы, раз вещи оказываются достовернее любой игры, вызывают нужный отклик, и тем самым нациестроительство оказывается безусловным и необратимым.

Обсуждение результатов исследования

В современном узбекском кино существенным, по нашим наблюдениям и результатам разговоров с режиссерами, становится не выбор ими концепции нациестроительства и исследования судьбы узбекской нации, а определенные требования времени в широком смысле. То есть та самая зрительская интерактивность и наличие зон интереса (по Зверевой) приводит к тому, что нарративная идентичность должна выстраиваться и рассказом о вещах, и рассказом о самом герое. Но если рассказ о вещах можно вести с помощью привычных приемов документального кино вроде крупного плана, замедленной съемки или тревожного музыкального сопровождения, то рассказ о герое требует иногда специфических игровых сцен, которые будут восприниматься как интерпретация, а не как внедрение в кадр мнимой действительности или иллюзии, разочаровывающей тем, что это игра актеров, а не реальная история. Именно место в интерпретативном целом и легитимизирует эти игровые эпизоды в новейшем узбекском кино.

Кинорежиссер Ш. Махмудов в интервью 2020 года сказал: «Надо стараться, чтобы игровые сцены принимались зрителем как архивные хроникальные материалы. Но тут надо знать и меру, интуитивно чувствовать “соотношения” игровых сцен в современном мате-

риале»³. Замечание об интуитивной мере очень характерно. Дело не в том, что игровой эпизод может разрушить иллюзию документальной достоверности, если таких эпизодов слишком много и они начинают восприниматься уже не как иллюстрация и интерпретация, а как канва повествования. Просто существует ограниченное число приемов художественного оживления и столь же ограниченное число ситуаций, в которых такое оживление необходимо, и поэтому здесь необходимо знать меру, чтобы навязчиво не воспроизводить приемы и не отсылать к ситуациям.

В современном узбекском кино великие исторические личности прошлого оказываются в центре внимания документалистов. Но о некоторых героях нет достаточного числа литературных источников, тогда как археологические артефакты требуют подробной интерпретации, которую лучше разыграть в виде сцены. Это и есть прием оживления, когда ситуацией оказывается нехватка источников, которую нужно заменить характерологией героя. Если мы не знаем ничего о характере героя из источников, то лучше сопроводить нарратив о его исторических заслугах параллельным нарративом о его смелости, храбрости и мужестве, тем самым создавая «нарративную идентичность» героя нации, по Зверевой. Так, оживление и ситуация требуют игрового эпизода, исторической реконструкции, потому что раскрытие облика героя только словами будет воспринято зрителем как нарративное насилие, навязывание определенного взгляда на героя, который противоречит тому фокусу зрения, который создает экран, даже если на нем показываются только предметы. Здесь игра идет бок о бок с другими вариантами подачи материала, такими как цифровая анимация, включая дополненную реальность, графика, титры, использование виртуальных макетов, всплывающих надписей и предметов. Эти приемы знакомы всем, кто имел дело с компьютерными играми и сайтами, но при этом парадоксальным, но ожидаемым образом это возвращается к советскому прогрессизму. Такое построение фильма вполне соответствует итогам развития советского межвоенного кинематографа, когда В. Нильсен писал: «Что касается действительности, необходимо создать определенный образ на основе реального изображения, и это можно назвать “интерпретацией”» [Нильсен 1936, 58]. Только тогда это была интерпретация общей для всех социальной действительности, тогда как сейчас это следует назвать интерпретацией особой действительности национального существования, принятой зрителями как код и атмосфера их существования.

³ Махмудов Шухрат. Личное интервью К. С. Исмаилову. 19 апр. 2020 г.

Мы показали, что введение вышеупомянутых интуитивных «соотношений» художественных эпизодов не просто представляет собой комбинирование любых возможностей, но есть результат собственной жизни того самого режиссерского оживления, когда заполняются и лакуны источников, и зрительская жажда новых впечатлений, и одно влечет за собой другое, и наоборот. Фильм как бы созидает сам себя и тем самым становится убедительным для зрителя, который привык к голливудским фильмам, но при этом требует от исторического фильма правдивой истории нации. Характерология влечет за собой образы, образы – игровые эпизоды для исторических иллюстраций, игровые эпизоды – подробный нарратив о роли героя в истории нации: одно жестко цепляет другое, а вовсе не является палитрой режиссера как вольного художника. К палитре относятся только техники, а не сами нарративно-образные экранные конструкции. Например, в фильме, посвященном историческому деятелю Амиру Тимуру, основой могут быть миниатюрные и живописные портреты Амира Тимура. Также могут быть показаны кадры из кинофильмов, возможно использование компьютерной графики для боевых сцен. В 16-серийном документальном цикле «Великий Амир Тимур» (худ. рук. Ш. Аббасов, Д. Салимов, 1996) использовались именно такие средства. В итоге на экране был создан символический портрет Амира Тимура. Для зрителей это было более достоверным, чем актёрские игровые образы в последующих фильмах. Подобный результат, где для портрета привлекались монтаж, в том числе компьютерный, оживающие изображения и эпизоды из игровых фильмов, вмонтированные в документальный фильм, мы также видим в большинстве кинопортретов, посвященных поэтам Навои и Бабуру, снятых в 1990-е годы («Мирзо Алишер», реж. Т. Ахмадхужаев; «По следам Бабуридов», реж. Д. Салимов; «Андижан – родина Бабура», реж. С. Ахмадхужаев и др.).

Среди создаваемых кинопортретов такие фильмы, посвященные героям недавнего прошлого, как «Хамза Умаров» (реж. М. Туйчиев, 2005), «Мастер изображений: Хотам Файзиев» (реж. Э. Аббасов, 2017), «Снайпер Зебо Ганиева» (реж. Ш. Назаров, 2021), «Генерал Собир Рахимов» (реж. С. Маъсудхонов, 2021) и ряд других, обобщились без актеров. Фото- и киноизображений этих героев имеется немало, и актер, играющий, например, юность героя, выглядел бы неубедительно, он разрушил бы как экранную иллюзию, так и нарратив, основанный на отсутствии в документах существенных лакун. Это означает, что при создании подобных фильмов не

было необходимости в игровой постановке. А вот участие актёров в фильмах «Хамид и Зульфия» (реж. Р. Салиев, 2021), «Правда выше меня» (реж. М. Карабаев, 2021), «Велика моя страна» (реж. И. Меликузиев, 2021) и других, несмотря на то что качество этих фильмов было не хуже названных, было воспринято зрителем равнодушно, как адаптация фильма к сериальным вкусам. Л. Н. Джулай, подводя итоги дискуссий по вопросу об игровых сценах в 1930-е годы, сопоставляя тогдашнюю ситуацию и постсоветское время, писала: «Инсценировка может быть привнесена для выполнения определенной задачи, но она не должна становиться основной стратегией. <...> Если мы свяжем хроникальный образ действительности с поездом Люмьера, то этот кадр определял ценность документального кино на все времена. Это – естественность и правдивость, ставшие основным законом документального кино» [Джулай 2005, 75]. Тем самым игровые вставки разрушали именно нарративную хронологию фильма, а не иллюзию, что подтверждает оправданность применения методологии Г. И. Зверевой к узбекскому кино.

Ш. Махмудов, интервью с которым мы уже цитировали, в своих фильмах, таких как «Спутник Джайхуна» (2016), «Авиценна» (2017), «Матонат» (2021), применял актерскую игру. Например, большинство эпизодов «Авиценны» были постановочными. Актёры – братья Салиховы – сыграли роль Авиценны, и им удалось убедить публику в созданном ими образе. Конечно, одной внешности или игры актёра, согласно признанию самого режиссера, было бы недостаточно, чтобы сделать фильм заслуживающим доверия. В этом процессе важна роль всех творцов, особенно режиссера. Данный фильм богат сюжетно-композиционным и художественно-изобразительным оформлением, продолжая лучшие традиции советского узбекского исторического кино. Герой изображается в метафорических кадрах с использованием цвета и других приемов символизации, и актёры поддерживают этот символизм. Кинооператор Хамидулла Хасанов сумел создать историческую атмосферу и образ героя путем многократных символизаций, в том числе в игре актёра, а эти символизации и позволяют новому поколению зрителей выстраивать тот нарратив, который не противоречит национальному нарративу и не разрушает эмоциональных ожиданий.

Таким образом, недостаточная востребованность узбекского документального кино связана прежде всего с тем, что зритель постепенно привыкает к нарративам кино как отличающимся от простых эмоциональных эффектов зрелища. В советском кинематографе существовала единая правда факта как правда прогресса или

равномерного развития страны, и именно на нее проецировались эмоциональные эффекты. В результате эмоциональные эффекты воспринимались как равномерные, а игровые вставки могли оцениваться как удачный или неудачный прием, но не как удачная или неудачная часть нарратива, который был задан и согласован заранее и отвечал ожиданиям зрителей. В современном кино игровая вставка и спецэффект могут оказаться неудачным нарративом, и поиск удач продолжает оставаться актуальной задачей узбекского кинематографа.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Бондарева 1970 – *Бондарева Е.* О публичности документального фильма // Современный документальный фильм: сб. ст. М.: Искусство, 1970
- Головнев 2019 – *Головнев И. А.* Визуальная антропология Дзиги Вертова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2019. № 4. С. 1386–1403.
- Головнёв, Головнёва 2016 – *Головнёв И. А., Головнёва Е. В.* «Сибирь советская»: образ региона в культурфильме Александра Литвинова // Сибирские исторические исследования. 2016. № 4. С. 57–82.
- Демина, Игошина 2018 – *Демина А. Н., Игошина Ю. В.* Трансформация социальной функции портретного очерка на телевидении // Общество. Наука. Инновации (НПК–2018). Вятка, 2018. С. 1192–1198.
- Джулай 2005 – *Джулай Л.* Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2005.
- Добродеев 1986 – *Добродеев Б.* Документальное кино – основа для создания кинобиографий // Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / сост. Г. Герлингхауз. М.: Радуга, 1986. С. 141–151.
- Елисеева 2012 – *Елисеева Е. А.* Особенности изобразительных решений отечественных фильмов 1960-х годов // Вестник РГГУ. Сер. Философия. Социология. Искусствоведение. 2012. № 11 (91). С. 189–198.
- Зверева 2018 – *Зверева Г. И.* Производство локальной пространственной идентичности в российском документальном кино 2000-х годов // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 8-2 (41). С. 294–311.
- Малкина 2021 – *Малкина В. Я.* «Автопортрет» и проблемы визуального в российской поэзии XX века // Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica. 2021. № 14. С. 157–168.

- Марков 2023 – Марков А. В. Вера Инбер как киносценарист: жанры катастрофического прогресса // Вестник ВГИК. 2023. (В печати).
- Нильсен 1936 – Нильсен В. Изобразительное построение фильма. М.: Кинофотоиздат, 1936.
- Плотникова 2018 – Плотникова А. Г. М. Горький и кинематограф. М.: ИМЛИ РАН, 2018.
- Тешабаев 2008 – Тешабаев Ж. Фильмы-портреты // Документальное кино Узбекистана: период независимости. 1991–2007 годы: сб. ст. / сост. С. Хайтматова. Ташкент: Арт Флекс, 2008. С. 28–41.
- Федорова 2022 – Федорова Л. Адаптация как симптом: русская классика на постсоветском экране. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Шергова 2016 – Шергова К. Становление жанров документального телекино. (1960-е – начало 2000-х гг.). М.: Академия медиаиндустрии, 2016.
- Шестакова 2021 – Шестакова И. В. Алтайский документальный кинотекст // Культура и текст. 2021. № 1 (44). С. 116–128.
- Широбоков, Барышников 2016 – Широбоков А. Н., Барышников К. Б. Десять лет спустя: два взгляда на одну проблему (российское документальное кино девяностых и двухтысячных годов) // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Литературоведение. Журналистика. 2016. № 3. С. 138–142.

REFERENCES

- Bondareva, E. (1970). About the publicity of the documentary. In *Contemporary documentary. Digest of articles*. Iskusstvo. (In Russian).
- Demina, A. N., & Igoshina, Yu. V. (2018). Transformation of the social function of a portrait essay on television. In *Society. The science. Innovations (NPK–2018)* (pp. 1192–1198). Vyatka State University. (In Russian).
- Dobrodeev, B. (1986). Documentary cinema is the basis for creating a film biography. In G. Gerlingkhauz (Ed.), *Documentary films: origins and formations*. Raduga (In Russian).
- Dzhulay, L. N. (2005). *Documentary Illusion: Domestic documentary filmmaking – experiments in social creativity*. 2nd ed. Materik. (In Russian).
- Eliseeva, E. A. (2012). Features of visual solutions of domestic films of the 1960s. *Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series "Philosophy. Sociology. Art Criticism"*, 11 (91), 189–198. (In Russian).
- Fedorova, M. (2022). *Adaptation as a Symptom: Russian Classics on the Post-Soviet Screen*. Moscow, New Literary Observer Publ, 2022. (In Russian).

- Golovnev, I. A. (2019). Visual anthropology of Dziga Vertov. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriya – Bulletin of St. Petersburg University. History*, 4, 1386–1403. (In Russian).
- Golovnev, I. A., & Golovneva, E. V. (2016). “Soviet Siberia”: the image of the region in Alexander Litvinov’s cultural film. *Sibirskie istoricheskie issledovaniya – Siberian Historical Research*, 4, 57–82. (In Russian).
- Malkina, V. Ya. (2021). “Self-portrait” and visual problems in Russian poetry of the 20th century. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica*, 14, 157–168. (In Russian).
- Markov, A. V. (2023). Vera Inber as a screenwriter: genres of catastrophic progress. *Vestnik VGIK – Bulletin of VGIK*. (in press). (In Russian).
- Nielsen, V. (1936). *Visual construction of the film*. Kinofotoizdat. (In Russian).
- Plotnikova, A. G. (2018). *Gorky and cinema*. IWL RAS. (In Russian).
- Shergova, K. (2016). *Formation of genres of documentary telecinema. (1960s – early 2000s)*. Academy of Media Industry. (In Russian).
- Shestakova, I. V. (2021). Altai documentary film text. *Kul’tura i tekst – Culture and Text*, 1(44), 116–128. (In Russian).
- Shirobokov, A. N., & Baryshnikov, K. B. (2016). Ten years later: two views on one problem (Russian documentary film of the nineties and two thousandths). *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika – Bulletin of the Peoples’ Friendship University of Russia. Series: Literary criticism. Journalism*, 3, 138–142. (In Russian).
- Teshabaev, Zh. (2008). Films-portraits. In S. Khaitmatova (Ed.), *Documentary cinema of Uzbekistan: The period of independence. 1991–2007*. Articles. Art Fleks. (In Russian).
- Zvereva, G. I. (2018). Production of local spatial identity in Russian documentary cinema of the 2000s. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul’turologiya – Bulletin of the Russian State University for the Humanities. Series: Literary criticism. Linguistics. Culturology*, 8-2(41), 294–311. (In Russian).

Ματєριαλ ποσтуπил в редакцию 21.01.2022

Ματєριαλ ποσтуπил в редакцию после рецензирования 13.01.2023