

АЙЫМ ИСМАИЛОВА



# Алхимический код творчества



арт-эссе



Айым Исмаилова

**Алхимический код творчества**

«Автор»

2026

## **Исмаилова А.**

Алхимический код творчества / А. Исмаилова — «Автор», 2026

Алхимический код творчества» — философское арт-эссе казахстанского писателя и эссеиста Айым Исмаиловой. Книга посвящена исследованию алхимии рождения художественного шедевра. Через творчество Марка Шагала, Сергея Параджанова, Андрея Тарковского, Тонино Гуэрры, Эрнста Неизвестного и Аубакира Исмаилова — основоположника профессиональной школы живописи Казахстана — исследуются природа творчества, вдохновения и художественного гения. Это книга на стыке философии, литературы, живописи и кинематографа, предлагающая современный взгляд на искусство и творчество.

© Исмаилова А., 2026

© Автор, 2026

## Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Глава                             | 5  |
| Глава                             | 6  |
| Глава                             | 7  |
| Глава                             | 9  |
| Глава                             | 10 |
| Глава                             | 13 |
| Глава                             | 14 |
| Глава                             | 16 |
| Глава                             | 19 |
| Глава                             | 21 |
| Глава                             | 23 |
| Глава                             | 26 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 28 |

# Алхимический код творчества

## Глава

Art-эссе

Посвящается людям Света:

моему дедушке Народному художнику Казахстана

Аубакиру Исмаилову

и моей бабушке

Заслуженной актрисе

Мамбетовой Аккагаз Мадиевне

«Откуда же она взялась, как она возникла,

Эта химия, с помощью которой создается искусство-

Подлинная концепция мира жизни?

Она состоит из любви и некоего природного настроения-

Ведь природа не терпит зла, ненависти, безразличия»

Марк Шагал

## Глава

### Посвящение Сергею Параджанову

Очень старый человек с большими крыльями уже улетел из города.

Но, в отличие от рассказа Маркеса, это исчезновение ощутили все...

Все ходят в потемках, ищут фонарь, чтобы осветить свою тропу в этом лабиринте,  
а еще в тишине

кто-то плачет.

Потому что не может не плакать.

Потому что

Крылья

Исчезли

Где-то за горизонтом.

За горизонтом,

Где

Сны —

Сны Сергея Параджанова оживляли мертвый мир, как могли...

Мир не умер, просто он перестал существовать...

Думать о Параджанове невозможно, его можно просить о прощении. Что не было рядом,  
что не хватало света и воздуха, и ...

Все его творчество-исповедь, настоящее искусство, настоящая жизнь — взмах его рук,  
отснятых во время последних съемок — взмах крыльев —

крыльев души,

творчества,

очень старый человек с большими крыльями

не улетел...

как в неснятом фильме самого Мастера о Пиросмани —

он здесь...

## Глава

### «САД РАСХОДЯЩИХСЯ ТРОПОК»

Пустыня ширится: горе тому,  
кто пустыни таит.

Ницше.

Комната, в которой он жил, не была стандартной коробкой, где задыхаются даже двери: непривычно высокий потолок, расписанный изумительно голубым, облупившаяся за давностью лет штукатурка, множество неслучайных, живущих именно здесь предметов. И сам он был как бы неслучайным продолжением этого дома, несмотря ни на что продолжающейся великой традиции. Возможно, смешение польских отголосков с восточными напевами, которые звучали в его фамилии, дали ему право быть близким и Западу, и Востоку, стать, в конце концов, «почти космополитом», «сталкером» этого мира.

Александр Кайдановский снимался не часто, так же нечасто создавал фильмы, может быть, поэтому его имя не стало «затертым», а лицо не потеряло чего-то главного, как у японцев, верящих в исчезновение собственного лица при частом появлении на людях. Судьба свела Александра Кайдановского с Андреем Тарковским. Попадая в его мир, наверное, нельзя было не выйти иным. История сталкера как проводника между мирами не случайно затрагивала проблему человеческого счастья: для Тарковского подход к искусству как к «вещи в себе» не приемлем. С помощью творчества, а точнее, в творчестве, он искал ответы на глубинные вопросы своего сердца.

Сталкер воплощал собой художника, передающего весть из другого мира, и появление следующих трех фильмов А.Тарковского все же давали неясный, но успокаивающий ответ на проблему искусства и жизни. Сыграв сталкера, Кайдановский на всю жизнь остался верен своему герою, и после, даже в «Телохранителе», эта надломленность останется в очертаниях его силуэта... Впрочем, не только его... Считая кино еще одной возможностью познания мира, Андрей Тарковский создавал не просто съемочную команду близких по духу людей. Их объединяла японская поэзия, полотна художников Возрождения, Бах и Бетховен, испанская литература и дзэн-буддизм. Анатолий Солоницын, Сергей Гринько, братья Стругацкие, красивейший Шавкат Абдусаламов — они вносили нечто свое в общую музыку общения.

Феномен кино открывал множество параллельных времен, могущих существовать одновременно, создавал варианты отношений, изменяющихся по мере углубления в смысл фильма. Александр Кайдановский-режиссер выбирает для своей курсовой рассказ о китайском философе, писавшем незакончивающийся роман-лабиринт...

«Сад расходящихся тропок...» Одна из которых привела Кайдановского к Сергею Соловьеву. Совершенно различные почерки и фильмов, и жизненных взглядов Тарковского и Соловьева, возможно, объединялись единой чертой — любовью к России и к людям, верным им. И то, и другое уже было у Кайдановского.

В искусстве, пожалуй, как нигде, функция Учителя как наставника, ведущего ученика и развивающего его, осталась неискаженной, незабытой. Так же, как и возможность перехода одного в другого (честное признание Жуковского Пушкину), состояние открытости души и духа, когда возможен обмен идеями, чувствами, — со-трудничество. Трагичная простота и эстетство соединялись в его работах, рождая необычную атмосферу искусства, немогущего жить не по-настоящему. Рамки жизни и искусства исчезали, являя на свет не произведение, ведомое автором, а со-бытие, равноправным, переживающим участником которого становишься. Художник Иона непонятным образом продолжал Лю Пена, потомка китайского философа, черно-белый фон «Сталкера» появлялся в «Глазах Пришвина», а присутствие

Александра Кайдановского в качестве актера в фильме А.Хвана, посвященного 100-летию кино, еще оставляло надежду на скорое выздоровление.

Давая интервью в начале декабря 1996 года, он делился планами на будущее, рассказывал о новом проекте, начинающихся съемках. Мы слишком суеверны в мелочах. Андрей Тарковский умер в Париже в декабре 1986 года, в декабре 1996 года не стало Александра Кайдановского.



## Глава

### **Влюбленный в Синема.**

Возможно, когда-нибудь нынешний век  
будет известен как век Делёза.

Мишель Фуко.

20 век стал самым ярким по количеству философских мыслей и идей, особенно в области философии искусства.

Такой яркой фигурой в философском мире был Жиль Делёз- французский философ-постструктуралист. Он работал с Мишелем Фуко, а совместно с Феликсом Гваттари создал такие работы как "Номадология" и "Анти-Эдип". В 1962 году выходит его работа "Ницше и философия", а в 1969 году "Логика смысла".

Большое место в творчестве Жюль Делеза занимают философские исследования в области литературы, театра и кино: "Марсель Пруст и знаки", "Кино" и т.д.

Он появился из реальности Синема.

С сигаретой.

взъерошенными волосами,

длинными пальцами.

совершенно не думающем о своем внешнем виде и от этого не перестающем быть элегантным. воздух вокруг него всегда оставался напряженным: от желания-знать,

создавать,

передавать.

он совсем не умел получать, только-дарить-

в Дар нам оставил самое сокровенное- свои Мысли-

и о Кино тоже.

## Глава

### **«Пушкинские эпитафии» в фильмах Андрея Тарковского.**

Поэт-сын гармонии, и ему дана

Какая-то роль в мировой культуре.

Александр Блок

Гений как солнце: лучи его не могут согреть лишь одно единственное дерево или единственную травинку: тепло его распространяется просторно и вольно.

Гений Пушкина вдохновляет не только поэтов и литераторов: живопись, балет, а с началом века и кино- все попало под его блистательное и Вечное влияние.

Пушкинская поэзия стала универсальным языком русской культуры, образы которого живут во всех видах Искусства, включая и такой, казалось бы, совершенно далекий от творчества Пушкина вид искусства как Кино.

В нашей статье мы пытаемся «уловить» пушкинские мотивы и настроения в творчестве русского режиссера Андрея Тарковского.

Двойственность положения синема с самого начала создавала сложные отношения кинематографа с другими видами творчества. Развивая технические возможности, планомерно и добросовестно снималось кино коммерческое, вопреки профессиональным препятствиям появлялось кино авторское, иногда получавшее термин «кино поэтическое». Именно так, сразу после первых работ, стали называть фильмы Андрея Тарковского.

Сам режиссер опасливо и недоуменно относился к такому определению из-за поверхностности термина: «Я не принадлежу к тем, кто делит кино на поэтическое и интеллектуальное. Истинное искусство всегда поэтично. Кино рождено и живо поэтами».

Воспринимая кино как возможность постигнуть поэзию реальности, Андрей Тарковский ритм времени пытался приблизить к ритму поэтической речи: ритмика смены кадров, концепцию которой режиссер считал основой своего кинематографа, по темпу и ритму напоминает поэтическую стопу. Возможно, именно ритм поэзии ощущается в самых длительных кадрах Тарковского: Храм, в котором падает снег, Лестница в Риме (фильм «Ностальгия»),- кадры, длящиеся более 2-5 минут, при такой длительности кадр должен быть наполнен внутренним, авторским ритмом.

О связи поэзии и кинематографа писал уже Сергей Эйзенштейн, для него идеальной по структуре и содержанию кадр тайлся в японском хокку, тайной прелестью которого был также очарован и Андрей Тарковский.

Влияние поэзии в фильмах Андрея Тарковского начинается уже с киносценария: его сценарии отличаются литературностью и поэтичностью. Одним из соавторов сценария фильма «Ностальгия» стал итальянский поэт Тонино Гуэрра, стихи которого Тарковский очень высоко ценил и любил.

Стихотворение- эхо, мелодия стихии, гармонии, с ее появлением в «Сталкере» хаос и дисгармоничность мира проявляется еще глубже. Стихотворение Тютчева, которое звучит в финале фильма, символизирует собой слишком краткий миг очищения и гармонии после безвыходного, тюремного мира, полного человеческого страдания. Тютчевские строки, девочка и чистая вода в стакане как частицы гармонии противостоят хаосу песка и туннелей.

Кадр с тютчевским стихотворением сродни кадрам из фильма «Андрей Рублев» - это все стихия поэзии, создающая искусство, Стихия, которую так любил, познал и смог передать Великий Пушкин.

От Пушкина начинают, к нему потом - через невзгоды и трудности приходят. «Ведь Пушкина убили, потому что своей смертью он никогда бы не умер, жил бы вечно...», - писала

Марина Цветаева Борису Пастернаку. Пушкин как творец и представитель гармонии, познавший тайны поэтического искусства и Поэзии как основы-искусства.

Пушкин-любимец богов, получивший в дар разгадку тайны этого, без искусства бесцельного мира.

Возможно, диалог, обращенный к поэту, в честь него незримо присутствует в каждом фильме Андрея Тарковского, так же, как главной темой стал он для отца режиссера, поэта Арсения Тарковского. «Так первым он и прошел через всю мою жизнь. Он и сейчас для меня жив. Это самый близкий мне, моему сердцу друг» (Арсений Тарковский).

Я не стою ни полслова

Из его черновика,

Что ни слово-для другого,

Через годы и века»

Арсений Тарковский

В самом автобиографичном, почти документальном фильме Тарковского «Зеркало» есть кадр: после путешествия Ильи (главного героя) по квартире отца, он внезапно попадает в таинственную комнату, где сидит пожилая женщина. Она просит его прочесть строки из неизвестной книги (для мальчика). Мальчик по-детски, немного не понимая, читает: об Отчизне, о России, о долге каждого русского человека. Последние строки – имена отправителя и адресата:

Пушкин-Чаадаеву

Эти строки Пушкина не из его произведения, а из интимного письма любимому и дорогому другу.

Пушкин-друг, Пушкин-Учитель, Пушкин-проводник в мир отца, который таким образом, становится первым, а потому единственным проводником сына в мир поэта. Чтение пушкинского письма – первое соприкосновение с искусством, с Искусством, приносящим себя в жертву, жертвоприношением себя в веках оставляющем.

Был бы хлеб. Ни богатства, ни славы,

Мне в моих сундуках не беречь.

Не гадал мой даритель лукавый,

Что вручил мне с подарками право

На прямую, свободную речь.

«Искусство-самое бескорыстное создание человека, - писал Андрей Тарковский.- Оно дает право на свободное Слово - изначальную причину Творения». Художник как создатель иного мира, творение свое создающий словом. Пушкинский пророк... В начальном кадре фильма «Зеркало» мальчик неуверенно, заикаясь, произносит простые, сокровенные слова: «Я могу говорить...», - повторяя их, как заклинание, несколько раз. Произносимые слова дают установку на откровенный разговор не о частной жизни героя и его родителей, но, что не менее важно, становятся началом Творения собственного произведения. А потому кадр с пушкинским письмом неразрывно связан с начальным кадром фильма, становясь, таким образом, еще одним примером, прямого влияния поэта на режиссера.

Пушкин открывает не только мир искусства: впервые мальчик соприкасается с темой Родины, которая так важна была для русских поэтов. После невозвращения на родину Тарковский писал в своем дневнике: «Сегодня я видел ужасно печальный сон: опять озеро на севере. На другом берегу два русских православных храма и церкви необычайной красоты. И мне было так тоскливо, так печально на душе». Теме родине, ностальгии русского человека на чужбине посвящен фильм «Ностальгия», в «Зеркале» лишь начало, предчувствие ее важности и значительности».

«Ностальгия»-, возможно, самый «пушкинский», из всех фильмов Андрея Тарковского, визуализировавший ответ на письмо, прозвучавшее в «Зеркале». Фильм- рассказ о судьбе трех людей: Горчаков-Сосновский - Доменико.. Горчаков-главный герой фильма приезжает в Ита-

лию, чтобы узнать о жизни на чужбине русского музыканта, современника Пушкина-Сосновского. Но не только Сосновский напоминает нам о великом поэте: имя главного героя, возможно, не случайно, напоминает нам о друге поэта, лицеисте Горчакове, впоследствии ставшем дипломатом.

В фильме лишь однажды упоминается имя Пушкина напрямую: в споре Горчакова и Элен, когда Горчаков говорит о непереводаемости поэзии, но в данном контексте проблема непереводаемости поэзии для героя та же ностальгия, одновременно доказывающая единство языка искусства.

Поэзия как возможность познания окружающего мира и самый верный способ передачи ощущения от этого мира. В далекой, незнакомой Италии, среди развалин старого замка, возле чужой итальянской девочки, горит на костре сборник стихотворений Арсения Тарковского, и звучат его стихи... После данного кадра и самосожжение Доменико, и «испытания светом» Горчакова лишь продолжают, но не усиливают боль и тоску фильма.

В 1966 году Андрей Тарковский в соавторстве с Андреем Кончаловским ставит свой третий фильм «Андрей Рублев». В 1975 году Арсений Тарковский пишет стихотворение об учителе Андрея Рублева-Феофане Греке. В «Андрее Рублеве» кроме самого Рублева и его учителя есть еще одна фигура – соратник художника, монах того же монастыря, - иконописец Даниил. Он также расписывал иконы в храме, был почти одного возраста с Рублевым, но, несмотря на любовь Рублева, страшно и яростно его ненавидел. Фанатичный взгляд, черная неменяющаяся раса Даниила: его непонимание возможности существования таланта, больше—Гения, страшная зависть, проявляющаяся во взгляде, жестах, походке, - напоминают нам «вечного» пушкинского Сальери, образ которого не покидает фильм до конца.

В нереализованных замыслах Тарковского остался сценарий фильма о Моцарте и Сальери, так же как не смог увидеть свет фильм о Борисе Годунове.

Пушкин стал создателем не только поэтического языка России, повлиявшего на поэзию мировую, но, что, несомненно, важно -, создал универсальный язык культуры, возвратил Искусству возможность встречи, что и почувствовал Андрей Тарковский.

Reconnaissance великого поэта и режиссера произошло...

## Глава

### **ПРЕМЬЕРА ПАНК-ОПЕРЫ «ВРЕМЯ ЦЫГАН»**

Летом 2007 года Париж провозгласил моду на все цыганское. Эмир Кустурица привез в столицу моды, красоты и искусства свою панк-оперу «Время цыган».

Наступило время цыган

Премьера оперы состоялась 26 июня 2007 года в «Опера-Бастиль», и целый месяц парижане и туристы могли еще раз окунуться в мир, который называется «Эмир Кустурица»: в мир свободы, любви и настоящего искусства.

Время кочевков и шатров

Опера идет на цыганском языке. Основной состав: сербские артисты и рок-группа Эмира Кустурицы «No smoking orchestra».

Время изгнания и обретения

Борьба и вопросы о стенах в театре Кустурицей исчерпаны, вернее, он их (стены) не замечает. Невероятная глубина пространства (что достигается и игрой, и декорациями), ошеломительные просторы.

Из одноименного фильма в спектакль перекочевало самое главное: дух — дух народа, особое мироощущение жизни. Когда настоящая жизнь вне города: только огромное небо над головой, зовущие дали и абсолютная свобода.

Когда настоящая жизнь невозможна там, где город закрывает собой небо, здания подавляют суровостью и единственный выход из этого лабиринта только вверх.

Время жизни и смерти

Как и все фильмы, доселе снятые Кустурицей, эта панк-опера — еще одно явление из того чистилища искусства, которое, как писала Марина Цветаева, между адом рода и раем неба, и откуда никто не желает в рай.

Тяжелое время

Веселое время

Опасное время

Как всегда доверяясь интуиции, Эмир Кустурица попытался возродить из мифических глубин подлинное предназначение театрального искусства, когда спектакль был возможностью ощутить настоящий катарсис.

Время безвременья, а может быть,  
вечности

И зритель, повинувшись магии цыганских чар, ошеломлен очередным проектом необыкновенного человека и настоящего творца Эмира Кустурицы.

## Глава

### «Алматы-город снов» :

#### Алматинский период в творчестве Сергея Эйзенштейна.

«То город вещей снов — Алма-Ата.

О чем он думал, что его томило,

Какую правду он хотел поведать?

Молчит...»

Владимир Луговской

«Алматы-город снов»

Послевоенный период в казахстанском кино ознаменовался небывалым расцветом Синема и появлением национальных кинопроизведений. В республике начинают сниматься фильмы различной тематики, создается киноинститут, а также появляются собственные профессиональные кадры киноиндустрии. Позже появится многоликая «казахская новая волна», открывшая не только казахстанскому, но и мировому кинематографу имена молодых талантливых казахстанских режиссеров.

Великий Мастер Синема Сергей Параджанов в одном из тюремных писем в 1975 году писал : «Смотрите фестиваль. Очень рад, что есть казахские «Красные яблоки» ! Восток прорвало!», -тем самым подчеркивая появление нового явления «казахского кинематографа» на кинонебосклоне. С этого момента фильмы, представляющие Казахстан, начинают отличаться высоким профессионализмом, собственным внутренним стилем и особенным, что самое главное, духом творчества. «Кинокартина напоминает айсберг, где главная, базисная часть скрыта под водой. При просмотре фильма «Кайрат» интуитивно ощущаешь за кадром незримое присутствие культурного пространства, давшего жизнь данному кинопроизведению», - писал казахстанский киновед Б.Ногербек о фильме «казахской новой волны» «Кайрат» Дарежана Омирбаева, отмеченного призами на нескольких международных кинофестивалях.

Российский режиссер, Сергей Эйзенштейн, великий Мастер Синема, был одним из создателей этого «огромного культурного пространства», столь сильно повлиявшего на казахстанский кинематограф. Режиссер, фильмы которого в 100-летний юбилей Синема вошли в десятку лучших фильмов всех времен и народов, последний свой фильм снимал в Алма-Ате. В 1943 году, когда в Алма-Ату переезжает ЦОКС, Сергей Эйзенштейн снимает в Алма-Ате первую часть фильма «Иван Грозный», произведения, ставшего итогом теоретических и практических исследований Мастера в области Кино. Первая часть фильма охватывает юность Ивана, венчание на царство и завершается крестным ходом к Александровой Слободе. Работа Эйзенштейна над фильмом началась еще до войны. В Алма-Ате режиссер был вынужден заново создавать творческую группу. Главным художником киноленты стал Иосиф Шпинель, ранее уже работавший с Сергеем Михайловичем над декорациями к "Александру Невскому". Реквизит, бутафория и костюмы были поручены эвакуированному из Ленинграда профессору Академии художеств Всеволоду Воинову. Съёмочная группа работала в огромном павильоне, переоборудованном из заброшенного циркового шатра.

В этом киношедевре снимались великие актеры русской сцены : Николай Черкасов, Людмила Целиковская, Михаил Жаров, Павел Кадочников. Фильм вышел на экраны в 1945 году. 20 января в московском кинотеатре «Ударник» состоялась его премьера. Фильм получил самые хвалебные оценки и был удостоен Сталинской премии. Вторую часть картины постигла горькая участь «непонятого» произведения. Выпуск картины был запрещен Постановлением ЦК ВКП(б) от 4 августа 1946 года. Официальная версия гласила: "Режиссер С. Эйзенштейн во второй серии фильма "Иван Грозный" обнаружил невежество в изображении исторических

фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку Клуks Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером слабохарактерным и безвольным, чем то вроде Гамлета". Фильм вышел на экраны страны лишь в 1958 году, несмотря на то, что в 1948 году картина была удостоена приза за лучшую операторскую работу (Эдуард Тиссэ, Андрей Москвин) на кинофестивале в Локарно. По итогам референдума критиков, проведенного английским журналом Sight and Sound в 1962 году, картина признана седьмой в десятке лучших фильмов в истории киноискусства, а в 1978 году «Иван Грозный» был назван восьмым среди ста лучших лент всех времен.

Народный художник Аубакир Исмаилов, непосредственно принимавший участие в работе ЦОКСа в Алма-Ате, а также в съемках фильма «Иван Грозный», в своих воспоминаниях о великом режиссере, неоднократно отмечал то огромное влияние, которое оказал великий режиссер на казахстанский кинематограф, вспоминая тот мощный дух творчества, которым был окружен Мастер Синема на протяжении всего периода съемок. Великий режиссер в процессе съемок, успевал общаться с молодыми казахстанскими художниками и актерами, вдохновляя их на создание новых произведений, учебу и приобщение к кино. В Алма-Ате Сергей Эйзенштейн создал целый цикл степных графических рисунков, а также множество шедевров различной тематики. В 2010 в московской галерее «Ковчег» состоялась выставка рисунков Мастера, где рисунки Эйзенштейна, сделанные во время съемок "Грозного" в Алма-Ате, были показаны без купюр. Эта часть наследия происходит из коллекции Лидии Наумовой (1902 - 1986), непосредственного участника кинопроцесса и свидетеля того, как создавалась эйзенштейновская графика. В одном из интервью она вспоминала о временах съемок "Ивана Грозного": "Пожалуй, в группе не было человека, кто в своих архивах не сохранил хотя бы один его рисунок. Сергей Михайлович настолько был творчески заряжен и щедр, что находился постоянно в состоянии рисования. Рисовал на чем попало и чем попало. А любой, стоявший рядом с ним, мог схватить и унести дорожную почеркушечку с собой».

Друг режиссера поэт Владимир Луговской, также в военные годы находившийся в Алма-Ате, посвятил городу целую поэму, которую он называл «Алматы-город снов». Поэт, следуя истинному поэтическому предназначению предвосхищать, предсказал те открытия в казахстанском кинематографе, которые тогда только зарождались. Кинематографическая реальность сна под воздействием огромной творческой энергии, постепенно будет проявляться сквозь фильмы, спектакли, и даже архитектурные памятники города.

Великий Мастер Синема помог городу проявить свою настоящую действительность, которую возможно открыть только благодаря кино: «В сущности, я все время живу в снах, а в действительность лишь наношу визиты» (И.Бергман). Под воздействием алхимических процессов впоследствии появятся сны К.Салыкова («Балкон»), Р.Нугманова («Игла»), Д.Омирбаева («Кайрат»), А.Каракулова («Разлучница»).

Дежа вю кинематографических снов мирового кинематографа вновь и вновь встречаются в фильмах казахского Синема. Сергей Эйзенштейн «задал» самую высокую ноту для последующих поколений режиссеров, некий эталон не только творчества, но и жизни.

Творческий посыл, подаренный великим режиссером нашей земле, возможно, и в будущем будет причиной новых талантливых работ в области кино, а также открытий Национального Синема.

## Глава

### **Номадология творчества художника Аубакира Исмаилова**

Именно художники представляют собой

Истинную творческую силу цивилизации

Или общества.

В своем творчестве художник предвосхищает

То, что должно пройти через одно или два

Поколения и в других областях социальной

И культурной жизни.

М.Элиаде «Аспекты мифа»

Кочевнику долго приходилось привыкать к четырем огороженным стенам , без воздуха, света и тепла.

Вместо скалистых тропинок плавающий асфальт, вместо синего неба серый смог и птицы уже не так приветливо летают над землей.

Но , говорят, границы человеческой памяти необъятны, и через расстояния султан Бейбарыс узнает вкус кумыса и запах родной степи, а великий Аль-Фараби , засыпая в Багдаде, станет молиться, устремившись взорами на Великий Туран.

Пространство духа позволяет объять необъятное , чем глубже и светлее и душа, тем выше парит она над землею. Потомку кочевника легче создавать искусство: Искусство его жизнь, природа его мать, он сам великий художник, слышащий наставления Отца , дарителя легенд.

Великая степь никогда не обманывает ожиданий, потому что основной ее закон – созидание... В начале прошлого столетия, в 1913 году, она подарила миру еще одного своего сына, наделенного всеми дарами Степи и несущего в себе память тысячелетий.

2 января 1913 года в Казахстане в степях Сары-арки , родился народный художник Казахстана Аубакир Исмаилов, художник жизни, в эту жизнь влюбленный и до конца верящий ей.

Как настоящий кочевник , он не выбирал свой Путь , потому что кочевник всегда сам путь, всегда созидательный, творческий.

С детства полюбив краски и бумагу, Аубакир Исмаилов уезжает из родного аула учиться в Омск, потом в центр всех искусств в Москву, попутно заканчивает режиссерские курсы у Судаккова, организывает первый союз Художников Казахстана и делает все возможное , чтобы творчество и искусство по-настоящему жили на его Земле.

Даже в самых индустриальных картинах художника , посвященных строительству новых городов молодой Республики, Аубакир Исмаилов всегда остается верен тюркскому миру, духу номадов и Великому Тенгри.

Как пишет в своем исследовании казахстанский искусствовед Д.Шарипова : «Исмаиловский пейзаж тяготеет к фантастическим видам: к ландшафтам, где все дышит легендой. Мастер словно разворачивал визуальное воплощение мифопоэтического сознания. Его живописное повествование было соткано из мифообразов .»

Легенды появляются из ниоткуда, во время страданий , а может быть отдыха. Но у Дарителя Легенд есть самый драгоценный подарок: Легенда, которая еще не родилась и которую нужно создать. Человек, принявший такой дар , живет уже в иной реальности , Искусство его стихия , без которой он не может существовать.

Даритель легенд наделяет своего избранника самым главным для Творца: он становится проводником всех светлых , истинных идей не только своего народа, но и всего человечества.

Человек творящий легенду, помнит множество легенд древности, они охраняют его и вдохновляют на созидание.



Культура кочевья, эпическая в своей основе, обладает колоссальным количеством энергии, которая передается по наследству с памятью предков, их снами и обычаями.

Говорят, взгляд кочевника заметно отличается от иных: взгляд живущего в степи разглядывает невидимое и неуловимое, потому что душа кочевника хранится в Тенгри. Тенгри – главный и единственный хранитель кочевника.

Пространство осваиваемого кочевником мира – это всегда вертикаль вверх, прямая, не имеющая конечной верхней границы, соединяющая три мира: мир подземный, мир земной и мир Великого Тенгри. Анализируя картину Аубакира Исмаилова «От Карасая до Калканматая» искусствовед и исследователь творчества Аубакира Исмаилова А. Синенький писал: «Однако, пожалуй, до сих пор художник не создавал столь мощно звучащего аккорда горных масс, не передавал так тонко разлитости светоносного воздуха и не было у него еще такой безграничности пространства и времени. То же можно сказать об акварели «Керегетас. Горная вершина» (1978).»

Все творчество этого художника было посвящено целенаправленному, серьезному поиску утраченного тюркского мира. Каждое событие его жизни было еще одним свершением в поисках следов великих кочевников, история которых еще не до конца открытая, таит в себе множество открытий и тайн: «Странно, но долгое время считалось, что народы Евразийской Степи, в особенности кочевые, не имели собственного культурного развития, собственной истории и уж обязательно – оригинального искусства. Раскопки на Алтае, в Монголии и Сибири показали, что искусство евразийских народов существовало, история их ныне написана, прочтенные тексты показали наличие переводной философской литературы, и фольклор зафиксировал оригинальные сюжеты. Все у них было, но мало что сохранилось». (Л.Н. Гумилев. «Древние тюрки»).

Каждый сюжет, каждая тема произведений Аубакира Исмаилова была еще одним добавлением к открытию пространства под любимым и родным для каждого тюрка именем «Дешт-и-Кипчак». Символы его картин, набросков, этюдов были по-настоящему сакральны, они исходили как будто из того времени, иногда даже переходя границы национальные, географические: «Возможно, Леонардо Да Винчи – это единственный художник со сверххристианским мировоззрением. Он знает Восток, «землю рассвета», как находящейся внутри, так и вне его. В нем есть что-то сверхъевропейское и молчаливое: характерная черта любого человека, видевшего слишком много хорошего и плохого». (Ницше)

В годы войны Аубакир Исмаилов, постоянно помня о живописи, самоотверженно помогает перевезти в Алма-Ату ЦОКС во главе с Сергеем Эйзенштейном, становится очевидцем съемок «Ивана Грозного», успевает создать ансамбль танцев, поставить «Отелло» в Казахском Драматическом и «Аршин-малалан» в Уйгурском театре Драмы. Переживая героические события войны вместе со своим народом, в этот период Аубакир Исмаилов на протяжении четырех военных лет создает цикл картин, посвященных казахским эпосам. Эту работу исследователь Арынов сравнивает с «иллюстрированием таких литературных памятников, как «Слово о Полку Игореве», «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели» (Г.Н. Сырлыбаева).

Изобразительному языку художника присуще кочевническое восприятие пространства, особое отношение к выбору объекта, особый кочевнический ракурс охвата пространства в картине. Именно поэтому, как пишет А. Синенький основными особенностями картин Аубакира Исмаилова стали: «высокая точка зрения, широта охвата пространства, обобщенность цвета, динамизм письма».

Кочевническая вертикаль вверх в его картинах все дальше уходит в заоблачные дали, высокая точка наблюдения становится все выше, объекты на первом плане в картинах становятся отдаленнее, а бывшие фоновыми – горные вершины проступают все отчетливее. Как пишет искусствовед Д. Шарипова: «В величавых горных пейзажах Аубакира Исмаилова всегда присутствует порыв в глубину, дающий ощущение «духовного коридора».

Чувство Пути - главное , чему учит Великая Степь. Кочевник может потеряться на миг в бескрайнем пространстве земли, может усомниться в собственных силах, но энергия Тенгри и Степи не даст ему сойти со своего Пути, даже в самые темные времена.

Созданное им надолго остается на земле и в памяти людей, ведь его творение – настоящая жизнь, которая вдохновляет будущие поколения на новые поиски, на творчество...

Аубакир Исмаилов один из тех ренессансных художников, творчество которого стало прорывом в мифическую реальность древних кочевников и именно поэтому изучение и исследование его творческого Пути поможет в новом веке прибавить несколько страниц к великой летописи Возрождения тюркского мира и мира кочевников.

## Глава

### Театральный роман

Мосты рушатся, и книги проходят,

Но в данном отрезе они-вечность:

Победа над хаосом –душ и рек.

Марина Цветаева

В минуты наивысшего напряжения жизни, силы человека мобилизуются , помогая человеку совершать подвиги и чудеса.

Таким было время Войны и после нее. Атланты могли удерживать на себе небесный свод, люди, пережившие войну, сами заново создавали небеса на земле.

Вслед за Сергеем Эйзенштейном, получившем в Алма-Ате возможность снимать свой шедевр «Иван Грозный», в Алма-Ату была эвакуирована Наталья Ильинична Сац, основатель Музыкального Детского Театра в Москве, режиссер, начавшая в 1945 году организацию и создание первого театра для детей и юношества в Казахстане.

Открытие Театра ознаменовалось постановкой спектакля «Золотой ключик», главная роль в которой, роль Буратино, стала первой ролью молодой актрисы, только окончившей курс Бориса Бабочкина во ВГИКе , Аккагаз Мамбетовой, первой казахской травести.

«Золотой ключик» Н.И.Сац открывал двери в мир сказки и волшебства всем детям Республики, раскрывая перед ними огромную, дотоле неизведанную, реальность настоящего Искусства.

Мир Мифов, преданий, легенд приобретал благодаря новому театру Натальи Ильиничны Сац новое пространство, а мифический дух вновь оживал , почувствовав новые преображения.

«Сказки, когда рассказывали , из-за каждой сказки железный обруч образовывался вокруг того дома, ...чтобы плохой дух не мог прийти в дом», -писал исследователь мифов Д.Лавонен, и именно такое, особое представление о силе сказок и легенд было присуще казахскому народу. Не случайно, идею создание первого детского театра сразу поддержали в Республике.

С каждым днем новый театр приобретал своих соратников и единомышленников, новых актеров. В Театре сразу стали играть на двух языках, казахском и русском , показывая спектакли по несколько раз в день.

Как пишет исследователь К.И.Молтобарова : « Любимый герой детворы всех стран , Буратино, в исполнении Аккагаз Мамбетовой покорила всех неумным юмором, любопытством, хитростью , смелостью, свободной пластикой тела деревянного человечка. Не случайно, народная артистка СССР Наталья Ильинична Сац , часто выступая на Московском телевидении и в прессе , не забывала подчеркнуть , что «Золотым ключиком», она дважды открывала детский Театр, первый –в Москве, второй-в Алматы».

Позже у Аккагаз Мамбетовой были роли в «Красной Шапочке», в «Снежной королеве», в спектакле «Ибрай Алтынсарин», где она играет ученика, роль Акмарал в «Алтын -Сака», роль Камал в «Мятеже». За 12 лет, с 1946 года до 1958 года, актрисой были сыграны 26 маленьких и больших ролей, большинство из которых были созданы в ее любимом амплуа травести.

Ее учитель , великий русский актер и наставник, Борис Бабочкин строго следя за творчеством своей ученицы , не без удовольствия отмечал все ее успехи., ростки которых были видны еще во время учебы во ВГИКе, а Н.И.Сац, руководя Центральным Театром для детей и юношества в Москве , при любой возможности приглашала свою любимую актрису в Москву.

Аккагаз Мамбетова сохраняла преемственность традиции, оставленную своим учителем Н.И.Сац , относясь к Детскому Театру, как явлению –важному , особенному, невероятно ответственному . Как писал режиссер Рубен Андриасян в одном из своих интервью о работе в дет-

ском театре : «Есть такое выражение: «слышно , как трава растет», так поверите, глядя на лица детей , мы иной раз слышим как растут их души».

Жажда творчества приводит Асию Мамбетову, как ласково и с уважением называли ее актеры и казахской и русской труппы, на радио , где она начинает вести цикл передач для детей «Жумбак шал». Ее голос становится узнаваемым , ради нее приходят поклонники в ТЮЗ, а создатели и исполнители программы путешествуют с концертами по Республике, заглядывая не только в большие города , но и в отдаленные районы страны. Она успевает не только в театре и на радио, множество казахских сказок-радиопьес будут записаны ее голосом, также как и анимационные фильмы.

Уже позже, когда актрисе исполнится сорок, не покидая своего любимого амплуа-трагедистки, она пробует себя в ролях драматических: роли Манефы в пьесе А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», роль бабушки в пьесе А.Ташенова и И.Саввина и т.д.

В это же время постоянно совершенствуясь, актриса заканчивает московские высшие режиссерские курсы.

Уроки своих учителей Б.Бабочкина, Н.Сац, И.Завадского , освоив и пережив, Аккагаз Мамбетова уже передавала новому молодому поколению, став ответственным и строгим наставником для молодых актеров двух трупп ТЮЗа.

«Театр-это Храм. Священнодействуй , или убирайся вон!»,-говорил великий русский актер М.С.Щепкин . Именно эту традицию театрального искусства продолжал муж Аккагаз Мамбетовой , народный художник Казахстана Аубакир Исмаилов, окончивший курс театрального мастерства у А.Судакова в Москве ,в ГИТИСе. Позже такое же благоговейное восхищение театром появится у младшего и единственного брата актрисы, Азербайджана Мамбетова, режиссера, народного артиста СССР, Кахармана Республики Казахстан. Роман с театром в уже совсем других ипостасях проявился и в жизни двух дочерей актрисы , получивших балетмейстерскую и театроведческую специальности.

Театральный роман актрисы Аккагаз Мамбетовой был полон аншлагов, выходов на бис, «театральных закулис», сомнений и открытий и , главное, через всю жизнь пронесенной веры в театральное искусство как Храм и Священнодействие.

## Глава

### Открытия из Жизни Другого.

«в пределах одного вдоха

Нет места иллюзиям, а

Есть только Путь»

«Хагакуре»

«но хотя я вовсе не верю

В неожиданность , я верю

в метаморфозы ,В то , что жизнь

человека податлива, именно поэтому

каждый может поражать

и , во всяком случае, проявить себя.

А если жизнь вообще не что иное,

как любовный роман между темой

и ее вариациями».

Морис Бежар из книги «Мгновения из жизни Другого»

#### 1.Открытие Мира.

«Солнце Гелиогабал»1976 год.

Морис Бежар родился 1 января 1927 года в семье философа Гастона Берже.

В 1946 году он начал профессиональную деятельность танцора, а в 1953 году создал свою первую хореографическую труппу «Les Ballets Romantiques», которая в 1954 году стала труппой «Балеты Звезды».

В 1960 году после триумфа балета «Весна священная», на свет появляется «Балет 20 века», переименованный в дальнейшем в «балет Бежара»- самый загадочный и выдающийся проект не только прошлого , но и современного столетия.

Морис Бежар попытался вернуть танцу его настоящий подлинный язык, который существовал в Мифические времена Синтеза Искусств.Танец стал для Бежара Культом, ритуалом, с помощью которого он обращался к бессознательному, чтобы не утонув в его пучинах, наполниться энергией и целостнее ощущать настоящий миг.

Мастер Танца с помощью тайны танца попытался вернуть Миру настоящие подлинные символы, утраченные ,казалось, безвозвратно. Преобразования , происходящие в новом тысячелетии были, возможно, в не малой степени созданы и бежаровскими экспериментами с возвратом символов: «это солнце Гелиогабал , исторический персонаж, но Арто увидел в нем нечто родственное солнечным божествам .солнце, которое стало общим местом , которое попытались оплошлить, как это делают со всем прочим, солнце, приниженное до уровня символа длительных каникул и оплаченных отпусков, было некогда символом оплодотворения.

Культ Солнца в Египте и Перу породил божественные фигуры неистовых воителей, солнце-это творец»,-писал Мастер в своей книге «Мгновения из Жизни Другого».

#### 2.Открытие Человека.

«Нижинский, клоун бога».1971 год

Путь, полный открытий и свершений, требует максимальной отдачи, сконцентрированности.

На протяжении огромного творческого Пути Бежар постоянно возвращается к этой теме, каждый раз восхищаясь силой и мощью человеческого духа: «Нижинский, клоун бога»(1971), «Симфония для человеческой души» (1955), «Смерть поэта»,- далеко не полный список творений Мастера, посвященных этой теме.

Создавая балеты о титанах, Бежар сам титанически реализовывает свой талант, свой творческий потенциал, создавая шедевры не только в хореографии, но и создавая комедии, оперетты, выпуская книги и снимая кино.

Находясь в постоянном поиске, он находит поддержку в постоянно появляющихся знаках на пути, в примерах жизни великих личностей.

Антонен Арто, Жан Кокто, Стравинский, Марсель Пруст.

Великие творцы и их произведения продолжают свое существование в балетах Бежара.

### **3. Процесс творения .**

Двести пятьдесят мгновений из жизни Другого-двести пятьдесят открытий Мастера: «Болеро», «Кабуки»(1986), «Люмьер»(2001) и т.д.

Он ставит балеты, потому что это его жизнь, балеты-это его дыхание, без них он не сможет быть.

Как настоящий мистик он пытается делиться открывающейся каждый миг тайной, под названием жизнь, со зрителями. Он первым в 1964 году попытался раскрепостить «элитный язык» балета, поставив «Девятую Симфонию» на стадионе.

В его балетной школе он преподаёт своим ученикам кроме классического балета, балета модерн и музыки, основы японского боевого искусства Кендо, чьим восхищенным поклонником он является.

Балет, который создал Мастер в 20 веке предвосхитил много открытий нового тысячелетия, а сам Бежар стал как бы проводником в новый век, человеком нового тысячелетия, появившимся в 20 веке , чтобы вдохновить человечество на новые открытия.

Труппа Мастера продолжает радовать зрителя новыми проектами.

В 2006 году Мастер представил в Париже хореографическую трилогию, состоящую из трех балетов: «Любовь-балет», «Жизнь танцора», «Болеро»- ставшая самым ярким событием театрального сезона.

Гений балета, гений жизни, как птица феникс, возрождающаяся из пепла, несмотря на препятствия на его огромном пути, каждый день творит новое чудо .Безупречный Самурай, верящий в Жизнь, презирающий иллюзии, творящий настоящую, полную чудес реальность.

Как пишет сам мастер о себе: «Я счастлив.в конце концов я все-таки оптимист, без каких-бы то ни было веских к тому оснований, и несмотря на этот «френч-канкан» конца нашего столетия, когда искусство только позирует, но мало что может, мне еще удастся верить в будущее, хотя все вокруг-явно предвещает катастрофу».

Путь, на котором в пределах одного вдоха рождаются жесты-предвестники души.

Долгий , решительный путь,  
на котором происходят великие открытия-мира,  
человека,  
себя.

Путь Мистика , боготворящего Жизнь как Мистерию,  
а танец как священнодействие во имя жизни .

## Глава

### Номадология Синема

Кино-это мечта.

Ф.Феллини

В некотором смысле  
понимание мифологии  
равносильно припоминанию.

Ю.М.Лотман

Согласно постмодернистскому  
Видению ситуации,  
Номадологический способ интерпретации  
Отнюдь не является экзотической версией  
Философского моделирования  
Процессуальности, но напротив отвечает  
Глубинным запросам западного  
Образца, уставшей от собственной ориентации  
На гештальтную жесткость: по оценке  
Гваттари «чего нам не хватает, так  
Это номадологии, отличной от истории.  
Жиль Делез «Логика смысла»

Появившись в начале прошлого века Кинематограф за два столетия не просто прошел период становления и стал полноправной Музой, но и благодаря преобразованиям, создал новое течение Синема 21 века, которое по особенностям и качествам можно назвать «номадическим», «синема номадов» наряду с такими течениями как «интеллектуальное», «поэтическое» и «кино неореализма».

Отмеченное Мирче Эллиаде «головокружительное расширение горизонта, происходящее в новом веке, наиболее ярко и мощно проявляется именно в новом Синема, которое каждое мгновение нового времени преподносит потрясающие шедевры «кино номадов».

\*\*\*

Отправляясь за тысячу ри  
Не запасайся едой, а  
Входи в деревню, которой  
Нет нигде, в пустыню Беспредельного  
Простора под луной третьей ночной  
Стражи.  
Чжуан-цзы

Поэтика «Синема номадов» строится на нескольких основополагающих тематических компонентах: главные составляющие тенгрианства : Небо, Степь, путь- и главные свершения тенгрианства -поклонение горе, жертвоприношение. Главными качественными особенностями кочевого мира являются:

- \*многокультурность
- \*полиязычность
- \*открытость структуры
- \*способность к диалогу
- \*многотерриториальность
- \*мобильность

Реальность кочевого мира включает в себя несколько реальностей, а также сон как особый слой. Основной ритм кочевого мира создается постоянным движением, а главными качествами главного героя становятся: храбрость, уверенность, защита, когда как «поэт, вооруженный всем небом» (Б.Пастернак).

Главными зачинателями «Синема номадов» можно с уверенностью назвать мастеров Синема, волшебников Кинематографа: Федерико Феллини, Сергея Параджанова и Андрея Тарковского.

В фильмах мэтров Синема поэтика номадическая стала обретать свои особенные черты и качества, насыщаясь новыми признаками.

«Амаркорд» Феллини, «Жертвоприношение» Андрея Тарковского и «Ашик-Кериб» Сергея Параджанова, возможно, можно обозначить программными для «синема номадов».

Много неба, постоянное движение и тема Пути, на котором герой встречает разноязычных персонажей из разных культур, постоянное проявление в действительности реальности сна: все это каким-то образом соединяет разные по стилистике, тематике, времени фильмы этих мэтров Синема и позволяет объединить их в «Синема номадов». Основные свершения кочевого мира: жертвоприношение и поклонение Горе также появляются в кинореальности этих художников: костер на площади в «Амаркорде», пожар в «Жертвоприношении», настоящее жертвоприношение в «Ашик-Керибе».

Кроме того близость Параджанова к живописи Пиросмани и Шагала, а Тарковского к Питеру Брейгелю также позволяет нам назвать этих великих режиссеров-номадами синема.

Не случайно свою статью в «Искусстве Кино» Сергей Параджанов назвал «Вечное движение». Мастер писал: «Об этом известно многим, о том, что бывают в жизни моменты, когда все привычные понятия, правила, отношения невольно переоцениваются. Моменты наивысшего напряжения и наибольшего внимания к жизни. Ты словно распаиваешься настезь, и каждая новая мысль, каждый образ, вникающий в тебя, тянут за собою десятки, сотни других... это моменты предельной самоотдачи, предельно емкой и страстной жизни».

Тоже самое можно сказать о всем «синема номадов»: это кино полной отдачи, кино предельно настоящее, предельно современное, когда реальность кинематографическая приближается к священному Времени, и в него погрузившись, начинает проявлять символы и образы Времени начал.

Еще один фильм из «Синема номадов» в прошлом веке «Асса» Сергея Соловьева: реальность сна ожила и проявляется в реальной жизни, жизни постоянно меняющейся, мобильной, открытой, творческой.

\*\*\*

Уже в новом веке традицию синема номадов продолжают фильм «Отель «Миллион долларов» Вима Вендерса, «Сны Аризоны» Эмира Кустурицы и «Код 46» Майкла Уинтерботтома, абсолютно разные по стилю и исполнению, но объединенные номадическими особенностями мироощущения и мироздания.

Восемьдесят процентов сюжета фильма Вендерса происходит почти на небе- на крыше (не упоминая «За облаками»), реальностью главнее чем действительная жизнь для героя Кустурицы-становится сон, а единственным желанием-улететь в небо, и хотя жизнь жителей космического города будущего в «Коде 46» почти постоянно происходит в помещениях, невероятные футуристические пейзажи еще раз подчеркивает поклонение Тенгри, ценность Умай и важность Пути.

Храбрые, уверенные герои самоотверженно пытаются идти по собственному Пути в полиязычном мире, какофоничном как у Вендерса, жестком и трагичном как у Кустурицы, многокультурном в «Коде 46».



Герои этих фильмов открыты диалогу с миром, открыты изменениям, они мобильны и решительны, настоящие творцы и создатели своего мира, мира, находящегося в постоянном движении.

Расширение горизонтов в «Отеле» несмотря на конкретность места действия достигается благодаря множеству социальных и национальных слоев, у Кустурицы ареал кинореальности распространяется от Нью-Йорка до Аризоны к Северному Полюсу, а в «Коде 46» мир будущего даже не признает территориальные границы, а язык, не теряя национальных особенностей становится сверхнациональным.

В Век Номадов, в новый век Новых кочевников можно констатировать новый период подъема и расцвета синема, искусства запечатленного Времени, искусства Запечатленного Движения.

## Глава

### Кино и Поэзия

Я думаю, что не стоит смотреть на реальность,  
как на плоскую панораму. В развертывающемся  
перед нами пейзаже много слоев, и самый глубокий  
слой может быть раскрыт только при помощи поэзии.

Ф.Феллини

28 декабря 1895 года, когда в кафе на Бульваре Капуцинов, в Париже, состоялся просмотр «первой фильма» в истории мирового кинематографа, мир разделился на две стороны: те, кто прошел мимо этого события, не обратив внимания, и те, кто, ощутив удивительность нового открытия, стали пристально следить за ростом зарождающегося чуда и даже принимать в нем непосредственное участие. В рождении Немого многие настоящие поэты в разных уголках мира увидели нечто большее чем просто технический фокус. Жан Эпштейн писал в это время: «Кино-это самое могучее средство поэзии, самое реальное средство ирреального, «сюрреалистического», как сказал бы Аполлинер. Вот почему мы связали с ним нашу самую глубокую надежду».

Кинематограф как настоящее искусство на заре своей истории стал поэтическим событием, не случайно, в период зарождения Немого Кино, французские поэты создают манифесты нового кино: манифест Блеза Сандрара, посвящение Абея Ганса, критические статьи Жана Эпштейна, Жермен Дюлак, Эмиля Вюйерлюза.

В России великий поэт Владимир Маяковский в восторженном удивлении от кинематографа, сравнивая язык кино с языком поэзии, начинает писать киносценарии. В это же время Сергей Эйзенштейн разрабатывает теорию нового искусства, отмечая: «Интеллектуальное кино будет тем, которое решит конфликтное сочетание обертонных физиологических и обертонных интеллектуальных... как видим, вопрос обертона на будущее имеет громадное значение».

Позже, продолжив традицию Сергея Эйзенштейна, Михаил Ромм строит свои теоретические изыскания в области кино на основе стихотворений А.С.Пушкина, подчеркивая, что: «...из всех существующих искусств только кинематограф может построить адекватное этим строкам зрелище, передать и смены видимых картин, и ритм, и звуковую симфонию».

Снять настоящий фильм на основе поэтического текста в 40-е годы пытается великий французский режиссер, поэт, художник Жан Кокто. Его трилогия «Смерть поэта» приближала реальность синема к реальности поэтической, из соединения которых творились особые визуальные символы «Кино Кокто». Позже Мастер синема Сергей Параджанов продолжит эту традицию, создав целый поэтический мир, в котором соединились воедино поэзия, живопись и кино. В своем фильме, посвященном великому поэту Саят-Нова, Сергей Параджанов создает новый язык кино, истинный язык кино, который только появляется в новом веке. Это то, о чем писал Сергей Эйзенштейн, когда писал о фильме как о событии творящемся, со-здающемся зрителями и режиссером, а не предоставляющем зрителю как «готовая данность». Именно это «вечное движение» поэтического языка и развитие поэтического образа имел ввиду Параджанов, когда в последний период своего творчества стал снимать свои фильмы по-другому. Кадры в «Саят-Нова» продолжают поэтическую строку, становятся сами маленьким стихотворением, поэтическим фактом в реальности поэзии..

Позже так же гармонично сопровождали кадры поэзию, или наоборот, в фильмах Андрея Тарковского: когда кадры не только визуализировали образы поэтического произведения, но искали новые поэтические тропы, и тогда стихотворение в кадре заново рождалось, но не в словесном, а в визуальном облике.

Таков знаменитый кадр из «Ностальгии», где сборник стихов, охваченный пламенем, обретает право на возрождение. Великий шведский режиссер Ингмар Бергман, фильмы которого наиболее близко приблизились к поэзии, писал: «я ощущаю это все сильнее. Желание проникнуть в тайны, кроющиеся за стенами действительности. Найти максимальные выразительные средства при минимуме внешней жестикюляции». Режиссер в свой поздний период творчества сравнивал настоящие фильмы как «безупречное кинематографическое стихотворение». В своих теоретических исследованиях Сергей Эйзенштейн подчеркивал связь кино с поэзией, особенно выделяя японское хокку как пример для подражания. Японский режиссер Акира Куросава снимал именно эти «безупречные кинематографические стихотворения», визуализируя в своих фильмах поэтическую реальность. В фильме «Семь самураев» в эпизоде перед первым нападением на бандитов, режиссер дословно переводит стихотворение японского поэта Тайра-но Таданори в визуальный ряд:

Когда кончается день,  
Я ложусь спать под деревом,  
на моем нелегком пути,  
лежа под широким ветвями,  
цветок-мой единственный друг.

-создавая визуальный образ, наполненный поэтическими аллюзиями. Поэты кино продолжают основную традицию кинематографа, пытаясь развивать язык кино, они «охраняют» эволюцию кино, о которой писал «навек влюбленный в кино» Андре Базен. Стихотворение Тайра-но Таданори уже полунамеком, лишь в полутонах, снова появляется в фильме «Фейрверк» Такеши Китано, в сюжетной линии раненного полицейского. Еще одним поэтом Кино был великий мастер кино Федерико Феллини: «...все его персонажи в конечном счете чисты и полны жизненных сил, ибо они появляются перед нами в те моменты, когда от них исходит эманация энергии почти священной, настолько она мифологична», - писал о нем Паоло Пазолини. Сценарии к своим фильмам Федерико Феллини писал в соавторстве с итальянским поэтом Тонино Гуэрра, писавшем также для Микеланджело Антониони и Андрея Тарковского. Та «высокая нота» в кино, о которой все время говорил и писал Сергей Параджанов проявляется и развивается уже в новом кино Нового Века, благодаря фильмам Такеши Китано, Эмира Кустурицы, Вима Вендерса, а с появлением новых технологий, вероятность со-творения «безупречного кинематографического стихотворения» становится реальностью.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.