

№ 2008

11632к

Бауыржан НОГЕРБЕК



**ЭКРАННО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО**

Бауыржан НОГЕРБЕК

**ЭКРАННО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО**

ББК 85.374 (5 Каз)
Н 72

Н 72 Ногербек Бауыржан Рамазанулы.
Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино.
– Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.

ISBN 978-601-7087-00-5

В монографии впервые на обширном материале казахского игрового кино советского и постсоветского периодов исследуются экранно-фольклорные и экранно-кинематографические традиции. Автор рассматривает развитие казахского национального кино как единый кинематографический процесс, охватывающий модели советского тоталитарного, советского нетоталитарного и постсоветского анти тоталитарного кино, берущих свое начало от историко-революционных и историко-биографических фильмов. В некотором роде данное историко-киноведческое исследование предоставляет возможность для нового деидеологизированного взгляда на историю казахского игрового кино.

Монография представляет интерес для киноведов, искусствоведов, культурологов, преподавателей, студентов гуманитарных вузов и всех, кто интересуется казахским национальным кино советского и постсоветского периодов.

Издание осуществлено на средства государственного гранта «Лучший преподаватель вуза».

ББК 85.374 (5 Каз)

ISBN 978-601-7087-00-5

© Ногербек Б. Р., 2008
© «RUAN», 2008

Бауыржан НОГЕРБЕК

**ЭКРАННО-ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ
В КАЗАХСКОМ ИГРОВОМ КИНО**



ИЗДАТЕЛЬСКАЯ КОМПАНИЯ «RUAN»

2008

*Светлой памяти моего отца
Нугербекова Рамазана Исламовича
посвящается*

ОТ АВТОРА

Работая в кино около четырех десятков лет, приходишь к осознанию того, что конфликт поколений, проблема «отцов и детей» весьма полезна для развития кинематографии. Амбициозное желание молодых снимать «другое» кино или стремление исследовать то, что до тебя не делали, придает начинающему художнику и исследователю надежную мотивацию для творчества. Помню как на первых порах меня удивляли и крайне раздражали фильмы «казахской новой волны». Однажды в приватной беседе молодой киновед Гульнара Абикеева спросила меня о том, как я отношусь к «новой волне». Я искренно ответил, что не всегда их понимаю. Она ответила: «Это хорошо. Значит мы – другие». Желание быть другим, непохожим на своих предшественников – первое, возможно, главное условие для саморазвития личности. Но проходят годы, юношеский максимализм, критическое отношение к творчеству старших сменяется терпимостью, благоразумием, и ты начинаешь с удивлением открывать в «традиционалистах» нечто новое, свежее, созвучное современной реальности, творчеству «новаторов». Так произошло и со мной. Нежелание писать и исследовать казахское игровое кино, подкрепленное «бегством» в анимацию и работой в Союзе кинематографистов завершилось ничем: с 1985 года, работая в Научно-исследовательском Институте литературы и искусства Академии наук республики, я начал изучать художественное кино республики и обнаружил немало мифов, касающихся его истории, в частности, фильма-первенца «Амангельды». Мое утверждение о том, что это не первый национальный фильм, опубликованное в статье «Первенец ли казахского кино фильм «Амангельды»?» в 1990 году, правда, никоим образом не отразилось на результатах освещения идеологизированной истории казахского игрового кино в СМИ. Но я надеюсь, что это когда-нибудь произойдет.

ОТ АВТОРА

Работая в кино около четырех десятков лет, приходишь к осознанию того, что конфликт поколений, проблема «отцов и детей» весьма полезна для развития кинематографии. Амбициозное желание молодых снимать «другое» кино или стремление исследовать то, что до тебя не делали, придает начинающему художнику и исследователю надежную мотивацию для творчества. Помню как на первых порах меня удивляли и крайне раздражали фильмы «казахской новой волны». Однажды в приватной беседе молодой киновед Гульнара Абикеева спросила меня о том, как я отношусь к «новой волне». Я искренно ответил, что не всегда их понимаю. Она ответила: «Это хорошо. Значить мы – другие». Желание быть другим, непохожим на своих предшественников – первое, возможно, главное условие для саморазвития личности. Но проходят годы, юношеский максимализм, критическое отношение к творчеству старших сменяется терпимостью, благоразумием, и ты начинаешь с удивлением открывать в «традиционалистах» нечто новое, свежее, созвучное современной реальности, творчеству «новаторов». Так произошло и со мной. Нежелание писать и исследовать казахское игровое кино, подкрепленное «бегством» в анимацию и работой в Союзе кинематографистов завершилось ничем: с 1985 года, работая в Научно-исследовательском Институте литературы и искусства Академии наук республики, я начал изучать художественное кино республики и обнаружил немало мифов, касающихся его истории, в частности, фильма-первенца «Амангельды». Мое утверждение о том, что это не первый национальный фильм, опубликованное в статье «Первенец ли казахского кино фильм «Амангельды»?» в 1990 году, правда, никоим образом не отразилось на результатах освещения идеологизированной истории казахского игрового кино в СМИ. Но я надеюсь, что это когда-нибудь произойдет.

Разумеется, самое важное в жизни и творчестве – это видеть не столько различие, сколько связь, созвучие.

Идея этой монографии как раз и родилась из стремления увидеть казахское игровое кино как единый кинематографический процесс. Оказывается, что экранно-фольклорная традиция объединяет разные поколения кинематографистов. Мастера старшего поколения воспевали советское общество, создавали романтический образ казахского народа на экране, опираясь на поэтику фольклора. Постсоветское кино молодых с таким же рвением развенчивало советские киномифы. Парадоксально, но факт, что именно экранно-фольклорные способы отображения реальности, создания образа героя на экране, начатые в советском историко-революционном и историко-биографическом киножанрах были продолжены в ряде фильмов «казахской новой волны».

Книга писалась долго, с большими перерывами, была начата в Институте литературы и искусства имени М. Ауэзова и завершена в Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова, где я сейчас преподаю. Впервые мысль о необходимости изучения истории национального кино в аспекте развития тоталитарного фильма была высказана автором в статье «Тоталитарный режим и кино (К проблеме изучения кино советской эпохи)» в 1996 году. Позже возникла необходимость анализа феномена «казахская новая волна». Словом, монография складывалась постепенно, вместе с развитием национального антитоталитарного кино.

Ряд теоретических положений монографии были опубликованы в формате статей, увидевших свет на страницах печати и предыдущих книгах.

Хочется, надеется, что предлагаемые автором модели тоталитарного, нетоталитарного и антитоталитарного фильмов будут восприняты позитивно и войдут в научный обиход.

Бауыржан НОГЕРБЕК

ВВЕДЕНИЕ

Современная постсоветская геополитическая и социокультурная ситуация, порожденная распадом СССР, приобретением суверенитетов бывшими союзными республиками поставила перед исследователями республиканских кинематографий ряд неотложных проблем, где в числе первоочередных является необходимость выработки нового, свободного от партийной идеологии, научно объективного, историко-киноведческого взгляда на развитие экранного искусства в национальных республиках в период советской тоталитарной эпохи.

Сегодня ясно вырисовывается, что историю развития кинематографа в Казахстане можно разделить на два характерных периода: кино тоталитарной эпохи и современного посттоталитарного общества. Эти два этапа развития казахского кинематографа кардинально отличаются друг от друга: идеологией, философией, социально-художественными функциями киноискусства в обществе тоталитарном и демократическом, ангажированностью кинематографа и независимостью кинематографа.

В связи с этим возникает актуальная проблема изучения, осмысления кинематографического наследия. Очевидно, что кинематографии советского и постсоветского периодов, имеющие различные художественно-эстетические характеристики, концептуально-философские задачи требуют осмысления с новых внеклассовых идеологизированных позиций.

На наш взгляд, два периода развития национального кинематографа, на первый взгляд, глубоко оппозиционному друг к другу, все же взаимосвязаны между собой: современное кино Казахстана в той или иной степени продолжает и развивает новаторские эстетические традиции советского революционного кино 20-х и 60-х годов XX века, отголоски поэтики кинемато-

графа С. Эйзенштейна, Д. Вертова, В. Пудовкина, А. Довженко, А. Тарковского, С. Герасимова, Г. Данелия, О. Иоселиани, Ш. Айманова, М. Бегалина, С. Ходжикова явно ощутимы в ряде современных фильмов «казахской новой волны». Правда, эта связь касается только кинематографической формы, стиля ряда кинокартин.

Однако в философско-идеологическом аспекте кино советского и постсоветского периодов абсолютно несхожи между собой. Казахское национальное кино после горбачевской перестройки и последующего разрушения советской империи, также как и кинематографии других советских республик, встало на путь жесткого негативно-критического осмысления советской реальности, как в философско-идеологическом, политическом, так и художественно-эстетическом плане. Начался активный процесс разрушения киномифов и общепринятой модели советского тоталитарного фильма.

Поэтому, думается, одной из важных проблем современного киноведения является изучение национального кино советской эпохи в едином контексте казахского кино советского и постсоветского периодов. Эти два периода казахского игрового кино объединяет советский тоталитарный фильм, его рождение, становление и трансформация от канонической до неканонической формы.

В связи с вышеизложенным, исследование казахского кино, его истории и современного состояния в историко-теоретическом и художественно-эстетическом аспектах, практически невозможно без искусствоведческого анализа и концептуального осмысления кинематографического наследия казахского народа, каковыми сегодня являются художественно-игровые, неигровые и анимационные фильмы Казахстана, созданные в советскую эпоху.

Два периода в развитии казахского национального кино характеризует, прежде всего, экранно-фольклорная традиция, развитие моделей советского тоталитарного фильма, особенно ярко проявившихся в жанрах историко-революционного и историко-биографического фильмов и в лентах «казахской новой волны».

Таким образом, развитие казахского кино в новых социально-культурных условиях, в связи с обретением суверенитета и

независимости Республики Казахстан, поставило перед современной искусствоведческой наукой ряд сложных научных проблем, требующих теоретического осмысления, разрешение которых имеет непосредственное практическое значение для дальнейшего развития современной национальной кинематографии:

- Представляет ли художественно-эстетическую ценность казахское советское кино историко-революционного и историко-биографического жанров?
- Как мы должны оценивать казахское кино советского периода: только лишь как идеологизированное и ангажированное искусство, ярко выраженное в модели советского тоталитарного фильма или как искусство, в котором сохранялись и развивались традиции национального фольклора? Существует ли генетическая связь между советским тоталитарным фильмом и фольклорной кинокартиной?
- Есть ли точки пересечения между казахским национальным кино советского и постсоветского периодов, между фильмами Ш. Айманова, М. Бегалина, С. Ходжикова, А. Карсакбаева, советским тоталитарным фильмом и современной «казахской новой волной», «фольклорными» и «нефольклорными» фильмами?

Нам представляется, что ответы на эти вопросы лежат именно в сфере как собственно кинематографических традиций, так и экранно-фольклорных взаимосвязей в кино.

Думается, что именно освоение на экране фольклорной традиции, отношение казахского национального кинематографа к народному искусству, а также развитие и преломление в казахском кино экранных традиций тоталитарного фильма наиболее точно и глубоко характеризует национальное кино советского периода, а также состояние и перспективы развития современного казахского кино постсоветского периода, на первый взгляд далекого от экранно-фольклорной традиции, модели советского тоталитарного фильма.

В работах российских, молдавских киноведов М. Долинского, М. Власова, Н. Зоркой, В. Фомина, А.-М. Пламадяла глубоко и всесторонне исследованы формы преломления фольклорных традиций в фильмах-экранизациях, фильмах жанра сказки, легенды, притчи.

Бесспорно, что «картина мира» советского кино обширна и многогранна, но сужение сферы влияния фольклорных традиций путем игнорирования или преуменьшения значения роли фольклора в становлении и развитии жанров историко-революционного и историко-биографического фильмов, на первых взгляд, казалось бы, мало связанных с экранными традициями советского кино, было бы исторически необъективным. Тем более мы должны учесть, что именно развитие историко-революционного и историко-биографического фильмов сыграли решающую роль в зарождении и становлении кинематографии национальных республик.

Разнообразные историко-революционные и историко-биографические фильмы, как известно, составляют основное магистральное направление советского кинематографа, в том числе и казахского игрового кино. Как показывают исследования российских киноведов «эпический тип творческого мышления в той или иной степени присущ всем мастерам советского кино, уже вне зависимости от конкретного жанра, в котором они работали и работают» [1, 22-23]. По утверждению известного исследователя традиций фольклора в кино В. И. Фомина «кинематограф рано или поздно неизбежно осознает и необходимость фундаментального освоения национальных традиций народной художественной культуры» [2, 8].

Поэтому исследование преломления экранно-кинematографических и экранно-фольклорных традиций в советских фильмах историко-революционного и историко-биографического жанров, относящихся к модели советского тоталитарного фильма, а также и в лентах нетоталитарной модели представляется нам наиболее важной и остро актуальной проблемой современного казахского киноведения, требующего историко-теоретического осмысления.

Автор данного труда полагает, что исследование путей развития советского тоталитарного кино, экранного опыта «фольклоризации» на обширном материале казахского игрового кино, включающего в свою орбиту не только привычные жанры сказки, легенды, притчи, но, прежде всего кинокартины историко-революционного и историко-биографического жанров, которые в аспекте усвоения, преломления и трансформации экранно-фольклорных и экранно-кинematографических

традиций как раз и предоставляют нам возможность получить ответы на поставленные выше вопросы о художественно-эстетическом своеобразии казахского игрового кино; единстве и взаимосвязи кинематографического процесса в Казахстане; культурной ценности казахского национального кино советского и постсоветского периодов.

Как известно, советское киноведение и историография в вопросах осмысления художественных традиций советского кино и его взаимосвязи с народной культурой непреклонно придерживались партийно-классового подхода к культурному наследию прошлого. Но мы не вправе судить ученых, историков, обществоведов старшего поколения, вынужденных жить, работать и мыслить в жестких рамках реального исторического времени советского тоталитарного режима. Тем более что многие из них искренно верили в советскую идеологию, идеалы коммунистического общества и снимали «заказные» тоталитарные фильмы по велению души.

Исходя из выше сказанного, постараемся подойти к вопросам историко-киноведческого осмысления путей развития национального кинематографа в советскую эпоху с новых методологических позиций, свободных от идеологических стереотипов.

Первый историк казахского кино Казахстана, кинодраматург К. Сиранов писал: «Рождение и развитие казахского советского киноискусства тесно связано с историческими победами народов СССР, успешно построивших социализм и победоносно идущих к вершинам человеческого счастья – коммунизму» [3, 19].

Несмотря на наше современное отношение к этим партийно-лозунговым высказываниям они, тем не менее, наиболее точно и полно выражают действительное положение вещей – статус советского кинематографа в системе политико-идеологического устройства страны Советов.

В советском государстве кинематограф, как и литература, театр и другие виды, и жанры искусства, был предельно ангажирован. Знаменитая фраза В. И. Ленина в изложении А. В. Луначарского: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» [4, 163], вырванная из контекста конкретно-реального исторического времени и превращенная идеологами комму-

низма в политическую установку и эстетическую норму-канон, оказала и негативное, и позитивное влияние на развитие киноискусства и киноведческой науки в целом.

Обратим внимание также и на то, что теория кино в национальных республиках рождалась, и развивалась в силу объективных и субъективных причин с некоторым опозданием от конкретной практики текущего кинематографического процесса.

Общеизвестно, что русская киноведческая наука – теория кино – возникло одновременно, синхронно со становлением авангардного советского кино 1920-х годов. Теоретическая киномысль, новая эстетика кинематографа, рожденная режиссерами-практиками революционного советского кино, одновременно опережала кинематографический процесс, прогнозируя его перспективы. Теория монтажа, «натурщик» Л. Кулешова, «монтаж аттракционов», «типаж» С. Эйзенштейна, «ФЭКС» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Киноглаз» Д. Вертова – вот неполный перечень теоретических заявлений и программ, осуществленных режиссерами в своем творчестве.

Уникальная особенность российской кинематографии 20-х годов XX века в том, что она зарождалась и развивалась как самоанализирующаяся система. Режиссеры-новаторы Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, Д. Вертов, В. Пудовкин, Г. Козинцев и Л. Трауберг были одновременно и теоретиками нового экранного искусства. Они заложили основы киноэстетики, кинотеории, выдвигали фундаментальные идеи, проверяя их жизнестойкость и художественно-эстетическую ценность на деле – в практике текущего кинематографического процесса.

С этой точки зрения, казахское киноведение, как и киноведение других республик СССР, развивалось, значительно отставая от практики кинематографического творчества, идя вслед, не опережая, а всего лишь констатируя кинематографический процесс. Республиканское киноведение ограничивалось жанрами периодической газетно-журнальной кинокритики и описательно-очерковой истории казахского кино. И причем во многих работах национальные кинематографии рассматривались и исследовались как замкнутые самодостаточные системы.

Опыт молодого киноведения национальных республик наглядно подтверждает, насколько научно малоэффективны

и теоретически бесперспективны были попытки изолированного исследования республиканского киноискусства вне контекста и взаимосвязи анализируемых фильмов между собой и с общим кинопроцессом в целом. Подобный, ограниченный только пространством конкретного материала, описательно-очерковый метод критического анализа фильмов и обобщения фактов, характерный для первоначального этапа развития кинокритики, истории кино и киноведения, приводил к рецензионному принципу, сковывал развитие теоретической мысли, не позволял первым историкам национального кино нарисовать единую, целостную картину развития национального кинематографа союзных республик.

Л. Х. Маматова в статье «Теоретико-методологические проблемы изучения истории советского многонационального кино» пишет: «Укажем, наконец, еще на один невольный урон, который влечет за собой рецензионный подход. Когда вчитываешься в соответствующие страницы рассматриваемых книг, обнаруживаешь, парадоксальную вещь: рецензионность понуждает киноведа к сознательной теоретической ошибке. Примером могут послужить некоторые главы книги «Киноискусство Советского Казахстана», принадлежащей перу казахского киноведа К. Сиранова» [5, 85]. Далее автор приводит высказывания К. Сиранова о фильме «Возвращение на землю», где по определению Маматовой: «Ход авторских суждений сводится, таким образом, к следующей схеме: несмотря на то, что художественная форма фильма была плохой, содержание ее все равно было очень хорошим» [5, 86].

Предпосылкой теоретической ошибки, отмеченной киноведом, историком кино СССР Л. Маматовой, было типичное для национального киноведения и кинокритики тех лет, эстетически неправомерное противопоставление содержания фильма художественной форме произведения, темы сюжета и фабуле, попытка подмены критического анализа аннотированным пересказом содержания фильма с акцентом на важность поднимаемых в них социально-актуальных проблем и политико-идеологических тем.

В этот период своего развития республиканская наука о кино еще не самоопределилась, не выработала свою методологию. В брошюрах и книгах по истории национального кино вместо

глубокого всестороннего, исторического, эстетического, профессионально-киноведческого анализа кинематографического процесса, читателям предлагали первичную систематизацию фактов, представляющих собой расположенные в некоей хронологической последовательности расширенные аннотации и отзывы к фильмам, почерпнутые из монтажных листов и небольших заметок, рецензий-откликов, опубликованных в свое время на страницах газет и журналов, естественно, не специализировавшихся в области киноискусства.

Историк советского национального кино довольствовался простой констатацией сюжетной, жанровой, тематической направленности фильма, на первый план выдвигалась политическая актуальность и идеологическая значимость темы и содержания кинокартины. И говорить здесь о глубоком исследовании кинематографического процесса не приходится, поскольку такая цель и не ставилась, что вполне закономерно, поскольку профессиональное киноведение и кинокритика находились еще в зачаточном состоянии.

Критики, пришедшие в национальное киноведение из журналистики и драматургии, при исследовании кинокартин упорно придерживались привычных, широко распространенных в периодической печати, газетно-публицистических приемов представления фильма читательской аудитории.

Модель подобного традиционного описательно-аннотационного анализа кинематографического произведения, типичная для начального периода развития республиканского киноведения, состояла в общих чертах из следующих обязательных элементов анализа-описания фильма:

- краткое изложение сюжета кинокартины; обозначение актуальности темы произведения;
- в одной-двух фразах характеристика актерской, режиссерской или операторской работы, жанра фильма;
- необходимость укладывания любого фильма, даже имеющего свои особые «неканонические» эстетические свойства, в прокрустово ложе социалистического реализма.

По методологии это был критический анализ на принципах партийности и классовости искусства с выделением только идеологических и воспитательных функций кинематографа. И причем акцент был направлен не на художественно-эстетичес-

кую выразительность экранного произведения, а именно – на социально-политическую актуальность поднимаемых в фильмах проблем. Для критика и историка кино фильм имел как бы две ипостаси: основное идейно-тематическое содержание, а также и художественно-эстетическую форму. И, разумеется, формально-эстетические моменты здесь были вторичны. Иногда произведение состояло как бы отдельно из плоти и отдельно из духа. Парадокс заключался в том, что советских киноведов-марксистов должен был интересовать, прежде всего, дух произведения, который в известном смысле был материален, самодостаточен и независим от художественной формы.

Несовершенство методики критического анализа фильмов, вульгарный социологизм, отсутствие целостного комплексного художественно-эстетического и историко-киноведческого подхода к исследованию национального кино, способствующего восприятию его как единого кинематографического процесса – вот, на наш взгляд, основные причины теоретической бессистемности ряда очерков по истории киноискусства советских республик, написанных в те годы.

Именно отсутствие концептуального подхода, общего ракурса-взгляда на казахское кино не позволило республиканскому киноведению выйти на уровень теоретического осмысления развития национального кино как непрерывного кинематографического процесса, непосредственно связанного с общей кинематографической культурой в целом и развитием советского тоталитарного фильма.

Киноведческие работы по истории национального кинематографа республики, начиная с фундаментального труда сценариста, кинокритика, историка кино К. Сиранова «Киноискусство Советского Казахстана» (Алма-Ата: Казахстан, 1966) вплоть до коллективной монографии «Очерки истории казахского кино» (Алма-Ата: Наука, 1980), написанной научными сотрудниками Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова: К. Сирановым, К. Алимбаевой, К. Айнагуловой, Р. Оспановой с привлечением специалистов со стороны (К. Смаилова и автора этих строк), носили преимущественно очерково-описательный характер. В них казахское кино рассматривалась по отдельным жанрам, видам и основным идейно-тематическим направлениям.

Определенным шагом вперед для национального киноведения является исследование К. Айнагуловой и К. Алимбаевой «Тенденции развития киноискусства Казахстана» (Алма-Ата: Наука, 1990). Труд, в котором был предложен историко-киноведческий анализ казахского игрового и неигрового кино 1970-х и 1980-х годов. И, тем не менее, в вышеперечисленных работах отсутствует теоретическое осмысление казахского кино как целостного кинопроцесса. Национальное кино изучается и обобщается фрагментарно: в виде самостоятельных очерков, статей, небольших исследований и эссе, порой мало связанных между собой и с общим кинематографическим процессом.

Казахское кино в названных трудах, несмотря на изобилие ссылок, и примеров из советской и мировой киноклассики, в целом предстает некой замкнутой самодостаточной системой, особенно не подверженной художественно-эстетическим влияниям.

Автор данного исследования исходит из теоретико-методологической предпосылки, что становление и развитие национального кино бывших союзных республик СССР невозможно рассматривать изолированно, вне контекста развития всего советского киноискусства соответствующего периодов.

Необходимость целостного взгляда на кинопроцесс ставились российскими киноведами еще в 1960-е годы. Н. М. Зоркая, Л. К. Козлов писали о том, что проблемы исследования советского кино 1920-х годов требуют коренного пересмотра, новых методологических принципов. Они справедливо утверждали: «Первое – назревшая необходимость анализа советского кинематографа тех лет как активно складывающегося *многонационального* искусства. Многонационального в аспекте не только политическом, не только организационном, но и эстетическом» [6, 213].

История казахского киноискусства, как и театра, балета, оперы складывалась в едином социокультурном пространстве, охватывающем территорию Союза Советских Социалистических Республик. Национальное кино в культурном и политико-идеологическом аспектах воспринималось и трактовалось историками кино как один из многочисленных отрядов советского кинематографа, где флагманом было русское

кино, диктующее темы, художественные направления и стили.

Казахское кино, будучи составной частью советской кинематографии, рождалось и развивалось, робко оглядываясь и подчиняясь командам сверху. Государство проводило в жизнь коммунистическую идеологию посредством «самого важного из всех искусств» умело, используя в своих целях его поистине огромный художественно-пропагандистский потенциал, органично вытекающий из массово-зрелищной «фольклорной» природы кинематографа.

Но, правда и то, что кинематографисты старшего поколения, прошедшие горнило войны с фашизмом, вкусившие радость и горечь победы, развенчивание культа личности Сталина, жившие в период «хрущевской оттепели» в большинстве своем были оптимисты и идеалисты, искренно верящие в коммунизм, в строительство «светлого будущего человечества». Многие из них в своем творчестве сознательно и убежденно воспевали идеалы Революции, советский строй, служили официальной партийной идеологии, прославляющей социалистическое общество.

Объяснение данного феномена только ангажированностью советского кино было бы упрощением, поскольку в этом случае мы упускаем из внимания немаловажный психологический момент как осознанное и неосознанное стремление художника к удовлетворению внутренней потребности: воспеть родной этнос, его богатое историческое прошлое, среду обитания, культуру, искусство, национальные традиции.

Первый отряд казахских кинематографистов в отличие от основоположников русского советского кинематографа не был озабочен поисками специфики революционного искусства, выразительности «киноречи», авангардной философии кино, их волновали несколько иные патриотические задачи: они страстно желали при помощи кино способствовать возвращению исторической памяти, возрождению казахов как этноса, имеющего богатую родословную этнокультуры и национальной истории. И поэтому в фильмах пионеров национального кино преобладает художественное приукрашивание, поэтизация, идеализация, как патриархального прошлого, так и социалистического настоящего казахского народа.

Определенным шагом вперед для национального киноведения является исследование К. Айнагуловой и К. Алимбаевой «Тенденции развития киноискусства Казахстана» (Алма-Ата: Наука, 1990). Труд, в котором был предложен историко-киноведческий анализ казахского игрового и неигрового кино 1970-х и 1980-х годов. И, тем не менее, в вышеперечисленных работах отсутствует теоретическое осмысление казахского кино как целостного кинопроцесса. Национальное кино изучается и обобщается фрагментарно: в виде самостоятельных очерков, статей, небольших исследований и эссе, порой мало связанных между собой и с общим кинематографическим процессом.

Казахское кино в названных трудах, несмотря на изобилие ссылок, и примеров из советской и мировой киноклассики, в целом предстает некой замкнутой самодостаточной системой, особенно не подверженной художественно-эстетическим влияниям.

Автор данного исследования исходит из теоретико-методологической предпосылки, что становление и развитие национального кино бывших союзных республик СССР невозможно рассматривать изолированно, вне контекста развития всего советского киноискусства соответствующих периодов.

Необходимость целостного взгляда на кинопроцесс ставились российскими киноведами еще в 1960-е годы. Н. М. Зоркая, Л. К. Козлов писали о том, что проблемы исследования советского кино 1920-х годов требуют коренного пересмотра, новых методологических принципов. Они справедливо утверждали: «Первое – назревшая необходимость анализа советского кинематографа тех лет как активно складывающегося *многонационального искусства*. Многонационального в аспекте не только политическом, не только организационном, но и эстетическом» [6, 213].

История казахского киноискусства, как и театра, балета, оперы складывалась в едином социокультурном пространстве, охватывающем территорию Союза Советских Социалистических Республик. Национальное кино в культурном и политико-идеологическом аспектах воспринималось и трактовалось историками кино как один из многочисленных отрядов советского кинематографа, где флагманом было русское

кино, диктующее темы, художественные направления и стили.

Казахское кино, будучи составной частью советской кинематографии, рождалось и развивалось, робко оглядываясь и подчиняясь командам сверху. Государство проводило в жизнь коммунистическую идеологию посредством «самого важного из всех искусств» умело, используя в своих целях его поистине огромный художественно-пропагандистский потенциал, органично вытекающий из массово-зрелищной «фольклорной» природы кинематографа.

Но, правда и то, что кинематографисты старшего поколения, прошедшие горнило войны с фашизмом, вкусившие радость и горечь победы, развенчивание культа личности Сталина, жившие в период «хрущевской оттепели» в большинстве своем были оптимисты и идеалисты, искренно верящие в коммунизм, в строительство «светлого будущего человечества». Многие из них в своем творчестве сознательно и убежденно воспевали идеалы Революции, советский строй, служили официальной партийной идеологии, прославляющей социалистическое общество.

Объяснение данного феномена только ангажированностью советского кино было бы упрощением, поскольку в этом случае мы упускаем из внимания немаловажный психологический момент как осознанное и неосознанное стремление художника к удовлетворению внутренней потребности: воспеть родной этнос, его богатое историческое прошлое, среду обитания, культуру, искусство, национальные традиции.

Первый отряд казахских кинематографистов в отличие от основоположников русского советского кинематографа не был озабочен поисками специфики революционного искусства, выразительности «киноречи», авангардной философии кино, их волновали несколько иные патриотические задачи: они страстно желали при помощи кино способствовать возвращению исторической памяти, возрождению казахов как этноса, имеющего богатую родословную этнокультуры и национальной истории. И поэтому в фильмах пионеров национального кино преобладает художественное приукрашивание, поэтизация, идеализация, как патриархального прошлого, так и социалистического настоящего казахского народа.

Думается, что при исследовании кино советского периода современные киноведы должны учитывать этот важный историко-психологический фактор в биографии кинематографистов старшего поколения.

Рождение казахского кино со звуковой дорожки, вынужденный перескок немого периода в своем развитии – имели далеко идущие, позитивные и негативные последствия. С одной стороны, первому отряду казахских кинематографистов не надо было изобретать колесо, многие кинематографические приемы и новаторские открытия монтажного, поэтического кинематографа немого периода стали достоянием кинематографической культуры, эстетической нормой киноязыка. А с другой – национальное кино не прошло закономерного этапа экспериментов, поиска специфики кино, не приобрело своего Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Эйзенштейна. Отсутствие режиссеров-теоретиков, экспериментаторов затем сильно отразится на формировании художественно-эстетического своеобразия казахского национального киноискусства на первых этапах его развития.

Как известно, при естественном, ненасильственном ходе развития любого процесса усложнение форм происходит эволюционно, постепенно шаг за шагом. Порой мы ошибочно стараемся представить успех того или иного фильма как стремительный «лифтовый» подъем наверх, минуя предыдущие лестничные проемы. Но логика исторических аналогий подсказывает, что любое произведение искусства имеет «родословную», конкретные истоки своей генетической жизнестойкости или хрупкости. В этом смысле фильмы старые и новые, традиционные и новаторские, выдающиеся, талантливые и ординарные, в сущности, связаны между собой либо продолжением, либо отрицанием друг друга. В этом логика исторической преемственности, в нашем случае, единство и непрерывность кинематографического процесса.

Долгие годы игровой кинематограф Казахстана в эстетическом плане оставался на периферии внимания зрителей, критиков кино и историков. Кинематографические поиски русского, украинского, грузинского и кыргызского кино оказывали на него решающее влияние, а художественный опыт казахского кино не возымел такого действия: поскольку ряд

талантливых кинокартин как «Следы уходят за горизонт», «Тревожное утро», были сознательно сокрыты от зрителей и тихо положены на полку.

На первых порах своего развития национальное игровое кино в лице Ш. Айманова, М. Бегалина, С. Ходжикова было преимущественно актерским кино, оно целиком базировалось на выразительных возможностях театральных актеров, а мизансцена кинокадра больше походила на композиционное решение сценической площадки, поэтика кинокартин была недостаточно кинематографичной. Заметим, что в определенный период становления кино доминирование театральных традиций было характерно для кинематографий всех стран мира. Так и в казахском кино развитие киноязыка происходило поэтапно, но интенсивнее, учитывая, что на творчество национальных режиссеров оказывало свое влияние не только советское, но и зарубежное кино.

Основательный и решительный поворот в сторону авторского, режиссерского кино в кинематографе республики произойдет в конце 1980-х годов в связи с приходом в казахское кино, так называемой «новой волны» – группы молодых режиссеров, выпускников ВГИКа, в основном, экспериментальной мастерской С. Соловьева.

В данном исследовании автор придерживается тезиса о типологической схожести исторических путей развития кинематографического искусства советского, отечественного и зарубежного.

Очевидно, что казахское игровое кино в своем развитии прошло «ускоренный» путь развития мирового кино от кинематографа братьев Люмьер, поэтики «оживших картинок», массовой ярмарочно-балаганной продукции до собственно кинематографических произведений. Казахское кино унаследовало художественный опыт мастеров советского и мирового кино и прошло в своем развитии все основные этапы развития экранного искусства по освоению театральных и экранно-литературных и экранно-фольклорных традиций. Если первый фильм Ш. Айманова «Поэма о любви» представлял собой фильм-спектакль, неприметный с точки зрения «киноречи», то последующие ленты Ш. Айманова «Наш милый доктор», «Алдар-Косе», «Земля отцов», «Ангел в тубетейке», «Конец

атамана» демонстрировали поступательно стремительный рост профессионализма.

Основоположники национальной кинематографии Ш. Айманов, М. Бегалин, С. Ходжиков, А. Карсакбаев за короткий путь в своем творчестве подняться до художественно-эстетического уровня современного высокопрофессионального авторского и массово-зрелищного кино.

В историко-киноведческом аспекте молодое кино Казахстана также не является неожиданным чудом. «Новая волна» – закономерный итог развития национального кино от советских заказных агитфильмов, политических шаржей, историко-революционных лент, послевоенных фильмов-спектаклей до современных сложных в стилистическом плане психологических и эпических кинематографических форм. С точки зрения историографии кино развитие казахского кино соответствует всем основным этапам развития советского многонационального кинематографа.

На первый взгляд, между кинематографическими поколениями – старшими и молодыми (в нашем случае, «новая волна») наблюдается значительный эстетический разрыв, отсутствует преемственность.

Однако если присмотреться пристально, то можно увидеть много сходного: это, прежде всего, в фильмах Т. Теменова, А. Амиркулова, частично у С. Апрымова при полнокровной выразительности «киноречи», мы наблюдаем преобладание элементов чисто актерского, сюжетно-жанрового кино, приоритет образа-характера, базирующегося на сценических приемах актерской пластики, характерном жесте, внешнем психофизическом эффекте. С полным правом можно сказать, что «Волчонок среди людей», «Гибель Отрара» вышли из традиций советского кино 1960-х и 1970-х годов и, разумеется, опыта мирового кинематографа.

Впрочем, и сами режиссеры в своих многочисленных интервью неоднократно подчеркивали влияние на свое экранное творчество киномира А. Тарковского, А. Курасавы, И. Бергмана, Ж. Виго, Т. Океева.

Рассматривая казахское кино как одну из национальных киношкол, мы методологически не вправе и не в состоянии исследовать художественный опыт казахского национального