

CINEMA ARTS

МРНТИ 18.67.09

К.А. Габдрашитова¹¹Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)**СТАНОВЛЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО В КАЗАХСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ****Аннотация**

В данной статье рассматриваются этапы становления в казахском кинематографе такого явления, как поэтическое кино. Развитие данной поэтики в отечественном кинематографе отличается уникальной историей, породившей различное восприятие поэтического кино в разные периоды развития казахского кинематографа: советский период, время казахской «новой волны» и современный кинопроцесс. На примере фильмов национального производства мы наблюдаем за различным пониманием поэтического кино в разные временные отрезки.

Ключевые слова: казахское кино, поэтическое кино, поэтика кино, советский кинематограф, казахская «новая волна», современный кинопроцесс, история кино.

К.А. Габдрашитова¹¹Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Астана, Қазақстан)**ҚАЗАҚСТАН КИНЕМАТОГРАФИЯСЫНДАҒЫ
ПОЭТИКАЛЫҚ КИНОНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ****Аннотация**

Бұл мақалада қазақ кинематографиясындағы поэтикалық кино деген құбылыстың қалыптасу кезеңдері қарастырылады. Бұл поэтиканың отандық кинематографияда дамуы өзінің бірегей тарихымен ерекшеленгендіктен, оның қазақ кинематографиясының әртүрлі даму кезеңдерінде түрлі қабылдануын қалыптастырды: кеңестік кезең, қазақтың «жаңа толқыны» кезеңі және қазіргі кинопроцесс. Ұлттық фильмдер мысалында біз әртүрлі уақыт аралығындағы поэтикалық киноның әртүрлі түсінуін байқаймыз.

Кілт сөздер: қазақ киносы, поэтикалық кино, кинопоэтикасы, кеңес кинематографы, қазақтың «жаңа толқыны», қазіргі кинопроцесс, кино тарихы.

K.A. Gabdrashitova¹

*¹Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)*

THE FORMATION OF A POETIC FILM IN KAZAKH CINEMATOGRAPHY

Annotation

This article is about the formation of stages of a poetic film in Kazakh cinematography. The development of this poetic in Kazakh cinematography is characterized by a unique history, which created different perception of the poetic film in different periods of Kazakh cinema development: The Soviet period, Kazakh “new wave” period and the modern film processing. The example of national film industry shows us different understanding of the poetic film in different time intervals.

Key words: *Kazakh cinema, poetic film, film poetics, Soviet cinematography, Kazakh “new wave”, modern film processing, cinema history.*

В статье советского искусствоведа доктора искусствоведческих наук В.Н. Прокофьева «Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения», в которой автор рассуждает о различии методов исторического и аналитического исследований, говорится: «Если на двух первых этапах исторического исследования – фактографическом и реконструктивном – историк искусства в общем равномерно рассеивает свое внимание по всему периметру изучаемой им эпохи, то на аналитической и сравнительно-критической фазе он стремится в гораздо большей степени концентрировать его на «ключевых фигурах» или памятниках» [1, с.254]. Основываясь на данной мысли, мы хотим указать на важность первого исторического обзора при исследовании любого вопроса. Так, применительно к нашей теме поэтическое кино в Казахстане развивается достаточно долгое время, что подталкивает нас к изучению истории его развития в отечественном кинематографе.

Развитие поэтического кино в мировом кинематографе было многосторонним и бурным. Иногда опыты оказывались неудачными, но все результаты тем или иным образом повлияли на поэтику данного направления. Появившееся в казахском кино поэтическое направление обладало огромным запасом изобразительных решений, развило собственную поэтику и эстетику. В продолжение данной мысли мы можем привести цитату из книги исследователя казахского кино Б.Р. Ногербека: «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» [2, с.17].

Если сравнивать с повествовательным кино, то опытов над поэтическим кино в казахском кинематографе было несоизмеримо меньше. Тем ценнее для нас каждый выразительный приём поэтики. Логично, что поэтическое кино, добравшись до Казахстана, обогатилось, вобрав в себя результаты киноязыка национальных кинолент.

Для более конкретного описания наших исследований мы разделили историю развития казахского кино на три периода: советский казахский кинематограф, время казахской «новой волны» и современное кино Казахстана. В каждом из этих временных промежутков поэтическое кино нашло свое выражение. Нужно также заметить, что поэтическое кино советского времени разительно отличается от фильмов 1990-х годов с поэтическими элементами. Так, например, фильм Б. Мансурова «Тризна» был снят в 1987 году, фильм К. Салыкова «Балкон» всего лишь через год, но художественно эти фильмы отличаются так, что первый фильм мы относим к советскому периоду, а второй – к фильмам 1990-х годов. Получается, нам важны не столько хронологические границы, сколько идейные рамки. Далее следует остановиться отдельно на каждом периоде.

Мы полагаем, что более всего казахское поэтическое кино советского периода по стилистике близко к кинолентам Александра Довженко в воссоздании поистине самобытного колорита народа. Султану Ходжикову в фильме «Кыз Жибек» мастерски и поэтично удалось запечатлеть на экране жизнь казахов в не самый спокойный период для народа. В данном фильме очень точно были переданы детали быта кочевников, любовь казахов к музыке, глубокое почитание традиций и старших в семье. При этом в фильме «Кыз Жибек» явственно звучит выражение общечеловеческих ценностей: порядочности, гуманности, красоты и ума. Через поэтические средства выражения режиссер смог создать фольклорный фильм, ставший достоянием мирового кинематографа, который вобрал в себя экранно-фольклорные и визуально-поэтические традиции.

Стилистика фильмов казахской «новой волны», безусловно, очень далека от поэтического кино в «чистом» виде. Это обусловлено

многими причинами, начиная от политической и экономической обстановки страны того времени, заканчивая приходом в национальное кино молодых амбициозных кинематографистов. Но по нашему мнению, главной причиной отсутствия поэтических кинокартин в 1990-е годы является несоответствие лент казахской «новой волны» самой сути поэтического кинематографа. «Нововолновцы» хотели снимать другое кино. Подтверждение этому находим в четвертой части книги Бауыржана Ногербека и Баубека Ногербека «Игровое кино Казахстана конца 1980-х и 90-х годов»: «Во-первых, в «социальных» фильмах «казахской новой волны» критическая направленность кино периода перестройки и гласности 1980-х годов, философия развенчивания советской партийной идеологии, его кинематографической мифологии были концептуально продолжены и в киноработах о современной действительности и таким образом стали экранным выражением политико-экономических, социально-психологических процессов, происходящих в новом постсоветском независимом государстве» [3, с.219]. Другими словами, для режиссеров «новой волны» важнее были тематика и идейное содержание произведений, в которых заключена правда жизни. По неписаным правилам, чем ярче идея, тем скупер должна быть выражена форма произведения искусства. Что мы и наблюдаем во всех фильмах казахской «новой волны».

В советском казахском киноискусстве идея и тема выражались, как правило, партийными лозунгами, предельно ясными и простыми, что давало режиссерам возможность экспериментировать над формой фильма, включать метафору, приемы «сгущения», «обобщения» и так далее. Режиссеры «новой волны», наоборот, стремились передать неприкрытую «сложную» правду жизни: разруху в казахских аулах, коррупцию, безработицу, моральную надломленность людей, не верящих в свои силы. В свою очередь, многие средства выражения поэтического кино касаются внешних формальных составных фильма. Именно поэтому в фильмах казахской «новой волны» поэтическое кино выражается отдельными поэтическими элементами, включенными в структуру фильмов. Но даже здесь поэтические средства выражения не являются простым украшением, а несут в себе вполне конкретную смысловую нагрузку, педалируя в отдельных сценах фильмов более яркие выражения киноязыка.

Исходя из вышесказанного, констатируем, что смысловая составляющая поэтического кино в фильмах казахской «новой волны» не была изменена или утрачена, продолжая ставить своей целью яркое использование средств киноязыка: нестандартные

методы киносъемки и движения камеры, парциально-монтажный образ, символическое звучание цвета и другое.

В современном кинопроцессе мы наблюдаем развитие двух направлений поэтического кино, когда поэтический киноязык в фильме является основным и когда используются лишь отдельные средства выражения этой поэтики. При этом налицо тенденция соединения двух поэтик: поэтической и прозаической. Мы считаем, что данный выход наиболее подходит для развития казахского кино в целом, так как за счёт этого произойдет обогащение киноязыка. Конечно, в основе большинства современных фильмов лежит прозаическая поэтика, поэтическое кино выполняет вспомогательную функцию. И вновь мы предпочитаем связывать это с важной содержательной составляющей произведений. Таким образом, можно сказать, что и на современном этапе развития казахского кино поэтический кинематограф не потерял своих функций.

Казахский кинематограф достиг определённых высот в поэтическом изображении природы Казахстана. Это подтверждает анализ таких национальных лент, как «Кыз Жибек» С. Ходжикова, «Биржан сал» и «Кунанбай» Д. Жолжаксынова.

Исследователь традиций фольклора в кино В.И. Фомин утверждает: «Кинематограф рано или поздно неизбежно осознаёт необходимость фундаментального освоения национальных традиций народной художественной культуры» [4, с.10].

Согласно моделям фольклорного и тоталитарного фильмов, описанных в книге Бауыржана Раманазулы Ногербек «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино», фильмы разных лет можно отнести к фольклорным фильмам, к примеру, «Тризна» Б. Мансурова и «Биржан сал» Д. Жолжаксынова.

Как ни странно, при изучении фильмов казахской «новой волны» мы нашли проявления лирики и лирического героя. В литературном энциклопедическом словаре термин «лирика» определяется как «...род литературы (наряду с эпосом и драмой), в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому...». И далее: «Поскольку в лирике первостепенно выражение точки зрения лирического субъекта, изображение внешнего мира (картин природы, какого-либо предмета или события) также служит здесь целям самовыражения» [5, с.183]. Об этом писал ещё Г. Гегель, выдвинувший мысль о совмещении в лирике субъекта и объекта: если в эпосе «... поэту служит содержанием отличный от него ... герой», то центральным «персонажем» [6, с.501] лирического произведения оказывается сам создатель и прежде всего его внутренний мир. Выдающийся русский литературный критик

Виссарион Григорьевич Белинский уточняет: «Предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение даёт ему субъект» [7, с.46]. Так, например, многие элементы авторского стиля Дарежана Омирбаева являются как раз такими «предметами», о которых говорит В. Г. Белинский. Закрывающиеся сами по себе двери в фильме «Шуга», многочисленные сны героев, взгляды постороннего наблюдателя (режиссера?) выражают глубоко субъективное отношение режиссера. Мы не можем не отметить, что понятие лирики в литературе очень схоже с понятием авторства в киноискусстве. В авторском кино главным, несмотря на тему, содержание и даже идею, является отношение автора к изображенной в фильме проблеме. Связывая смысловую схожесть понятий, проведем параллель с поэтикой кино. В литературе после определения лирики встал вопрос о лирической прозе, которую мы можем сравнить с прозаическим фильмом, в котором есть поэтические элементы. Из литературного словаря: «В лирической прозе присутствуют родовые черты как эпоса, так и лирики... эпические моменты (события, характеры) растворяются в потоке ассоциаций, лирических отступлений, они как бы помещаются внутрь повествующего сознания, обрамляются им. Однако соотношения эпического и лирического в лирической прозе могут значительно колебаться: от субъективного эпоса до стихотворения в прозе» [5, с.185]. Это толкование даёт нам право относить к лирической прозе не только творчество Д. Омирбаева, но и более позднее творчество Адильхана Ержанова, которое относится к современному казахскому кино. Получается, даже у самых передовых режиссеров казахской «новой волны» мы находим признаки поэтического кино в качестве лирического начала (фильмы Дарежана Омирбаева «Кайрат», «Жол», «Шуга» и «Студент»).

Но нам следует сразу сделать поправку: в 1990-е годы параллельно с фильмами «новой волны» создавались и другие фильмы, в которых наблюдается иная стилистика. Об этом пишет Б.Р. Ногербек: «Кинопроцесс Казахстана 1980-х и 1990-х годов на практике широко представлен талантливыми произведениями режиссеров нескольких поколений. В этих киноработах отражены различные авторские стили, опыт известных кинематографических школ и творческих направлений, в большинстве случаев, абсолютно не созвучных поэтике «казахской новой волны» [2, с.260-261]. К таким фильмам Б. Ногербек относит фильм К. Салыкова «Балкон».

Действительно, структура фильма представляет вниманию зрителя воспоминание хирурга, только что сделавшего операцию на мозг одному из друзей детства. Уже экспозиция говорит нам о том, что у героев было будущее, а финал оставляет надежду на

счастливого будущее – дети выросли. Фильм К. Салыкова отличается особым настроением, атмосферой послевоенного времени с его противоречиями, напрямую повлиявшими на жизнь молодых людей и, конечно, лирическим изображением Алма-Аты 1950-х годов. Здесь слово «лирический» мы используем во втором значении: «такой, при котором чувства, душевные переживания господствуют над рассудочным началом, чувствительный» [8, с.185]. Таким образом, и в этом фильме есть поэтическое начало, которое особенно ярко выражено через конкретного героя, городского художника, прототипом которого стал реально живший в Алма-Ате художник Сергей Калмыков. Именно его высказывания, кстати, в поэтической манере, передают основные мысли режиссера о жизни и обществе того времени. Этот Художник становится лирическим героем – «образом поэта в лирике, одним из способов раскрытия авторского сознания» [5, с.185].

Особенное развитие поэтического кино в казахском кинематографе наблюдается и сейчас. На современном этапе развития казахского кино визуально-поэтическое изображение образа героя, использовавшееся на заре истории национального кинематографа в таких фильмах, как «Кыз Жибек» С. Ходжикова и «Следы уходят за горизонт» М. Бегалина, проявилось с новой силой и оказалось свежим и нетривиальным проявлением национальной идентификации.

Поэтический киноязык сейчас является дополнительным, но никак не главным способом выражения кинорассказа. Режиссёры понимают силу поэтического языка в его сжатости, яркости и насыщенности, но не готовы строить всё произведение на этих принципах. В итоге мы наблюдаем соединение в одной кинокартине двух разных поэтик, которые не конфликтуют, а, наоборот, дополняют друг друга. На наш взгляд, такое развитие можно считать прогрессивным, так как ни один элемент не остаётся в истории кино рудиментом.

Таким образом, особенное развитие казахского поэтического кино, поэтизация этноса на экране, схожесть со стилистикой А. Довженко в воссоздании самобытности казахов, необходимость освоения национальных традиций культуры – эти и другие обстоятельства выдвигают для нас платформу исследования. Наиболее эффективным изучением данной темы является всесторонний анализ национальных фильмов.

Подтверждение необходимости анализа фильмов казахского кино мы находим здесь же: «Рассматривание конкретного фильма под углом экранно-кинематографических традиций и экранно-фольклорных связей (прямая форма, опосредованная,

цитатная) предполагает создание наиболее полного, объективного «кинематографического» портрета кинопроизведения» [2, с.21].

Исходя из вышесказанного, мы можем сделать вывод, что казахское поэтическое игровое кино – явление, требующее ещё более глубокого и развёрнутого изучения. В данной статье мы проследили развитие поэтического кинематографа в Казахстане. История казахского кино содержит ещё много примеров использования поэтики поэтического кинематографа. Мы не будем останавливаться на достигнутом, ведь с каждым годом казахский кинематограф радуется нас новыми фильмами.

Литература:

1. Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Советское искусствознание–77. Выпуск 2. – Москва: Советский художник, 1978. – С. 261-285.
2. Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.
3. Ногербек Б.Р., Ногербек Б.Б. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя. Монография – Алматы: Каратау КБ, Дәстүр, 2014. – 424 с.
4. Фомин В.И. Кино и фольклор: ступени взаимодействия // Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. – Кишинев: Штиинца, 1983. Цит. по Б. Ногербек. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: RUAN, 2008. – 376 с.
5. Литературный энциклопедический словарь под общей редакцией В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
6. Гегель Г. Эстетика в 4-х томах. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 621 с.
7. Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч., т. 5. – М., 1954. – С. 7-67.
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. Изд. 14-е, стереотипное, под ред. доктора филологических наук, проф. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русский язык, 1983. – 816 с.

References:

1. Prokof'ev V.N. *Hudozhestvennaja kritika, istorija iskusstva, teorija obshhego hudozhestvennogo processa: ih specifika i problemy vzaimodejstvija v predelah iskusstvovedenija*. Sovetskoe iskusstvovoznanie-77. Vypusk 2. Moskva: Sovetskij hudozhnik, **1978**. – S. 261-285. (In Russ.)
2. Nogerbek B. R. *Jekranno-fol'klornyetradicii v kazahskom igrovom kino*. Almaty, RUAN, **2008**. – 376 s. (In Russ.)
3. Nogerbek B.R., Nogerbek B.B. *Kazahskoe igrovoe kino: jekranno-fol'klornye tradicii i obraz geroja*. Monografija. Almaty: Karatau KB, Dastur, **2014**. – 424 s. (In Russ.)
4. Fomin V.I. *Kino ifol'klor: stupeni vzaimodejstvija. Voprosy metodologii i metodiki izuchenija istorii sovetskogo teatra i kino*. Kishinev: Shtiinca, 1983. cit. po B. Nogerbek. *Jekranno-fol'klornye tradicii v kazahskom igrovom kino*. Almaty, RUAN, **2008**. – 376 s. (In Russ.)

5. *Literaturnyj jenciklopedicheskij slovar'* pod obshhej redakciej V.M. Kozhevnikova i P.A. Nikolaeva. M., Sovetskaja jenciklopedija, **1987**. – 751 s. (*In Russ.*)

6. Gegel' G. *Jestetika v 4-h tomah*. T. 3. M., Iskusstvo, **1971**. – 621 s. (*In Russ.*)

7. Belinskij V.G. *Razdelenie poezii na rody i vidy*. Poln. sobr. soch., t. 5. M., **1954**. – S. 7-67. (*In Russ.*)

8. Ozhegov S.I. *Slovar' ruskogo jazyka*, izd. 14-e, stereotipnoe, pod red. doktora filologicheskikh nauk, prof. N. Ju. Shvedovoj. M., Russkij jazyk, **1983**. – 816 s. (*In Russ.*)