

УДК 81.2

Ж.К.Нурманова

*Евразийский национальный университет им. Л.Н.Гумилева, Астана***Вопросы взаимосвязей литературы и кинематографа
в научно-публицистических трудах казахских писателей****К истории вопроса**

Статья посвящена анализу трудов литературоведов, предпринявших попытку теоретически осмыслить искусство кино. За основу анализа взяты труды таких ученых, как И.Жансугуров, М.Ауэзов, Г.Мусрепов, И.Есенберлин, К.Мухамеджанов, А.Тарази, выступавших в качестве теоретиков кинематографа.

Ключевые слова: литература, кинематограф, кино, научно-публицистические труды, казахские писатели, киноэстетика, Г.Мусрепов, Ильяс Джансугуров, киноискусство, кинодраматургия.

С зарождением киноискусства в Казахстане появляются статьи литераторов, в которых предпринимаются попытки теоретически осмыслить поэтику такого феномена, как кино. Наряду со своими литературными опытами писатели много пишут и размышляют о кино, переживают за судьбу отечественного искусства. Примечательно, что проблемами киноэстетики начала XX в. активно занимаются представители ренессансной казахской интеллигенции — *И.Джансугуров, М.Ауэзов, Г.Мусрепов*, выступившие в качестве теоретиков кинематографа. Так, рассуждая о специфике национального кино, Г.Мусрепов отмечал: «Наш кинематограф возник не на голом месте. Всеми своими корнями *казахское кино с первых дней своего существования было связано с литературой, музыкой, изобразительным искусством, в свою очередь, выкристаллизовавшимся из сокровищ народного творчества*» [1; 339].

Пик увлечения казахских писателей «иллюзионом» приходится на середину 30-х годов XX столетия и свидетельствует о подвижности их творческих интересов, подвергших критическому осмыслению новое искусство на заре его рождения. В своих научно-публицистических изысканиях они указывают на диалектический характер и глубинные взаимосвязи между словесным искусством и искусством кино.

Одним из первых казахских писателей, обратившихся к исследованию мира кинематографа, стал **Ильяс Джансугуров**, призывавший в своих статьях и выступлениях «активно готовить и ускорить появление национального кинематографа» (Г.Мусрепов) [1; 340]. Так, в 1930 г. на страницах газеты «Еңбекші қазақ» выходит статья поэта Ильяса Джансугурова «Ұлы мылқау сөйлей бастайды» («Великий Немой заговорил»). Заглавие статьи переключается с названием статьи А.Серафимовича «Машинное надвигается», в котором звучит предостережение от технического натиска кинематографа в литературу. Созвучно оно и со строками А.И.Куприна, писавшим в эмиграции о том, что он не совсем является поклонником «Великого Немого», но при этом отлично понимает, в чем заключаются его могущественные качества, которые могут одинаково легко быть использованы на службе добру и злу. В отличие от своих собратьев по перу И.Джансугуров не осторожничал и не боялся, а, напротив, всем сердцем приветствовал новое техническое чудо, у которого уже появился звук и призывал в своем выступлении активно готовить и ускорить появление национального кинематографа. Что касается его небольших заметок, имеющих непосредственное отношение к кино, то в них неоднократно упоминается поэтический кинематограф А.Довженко и анализируется природа его

фильма «Земля», где в развитии сюжета преобладает движение мысли и чувства. Посмотреть картину украинского режиссера побудила поэта резкая полемика, развернувшаяся вокруг фильма, и стихотворный фельетон Д.Бедного в «Известиях» на всю газетную полосу, в котором к режиссеру были предъявлены политические обвинения. В дневнике от 8 апреля 1930 г. И.Джансугуров пишет: «Қазір Мәскеудегі ду — «Жер» атты украин картинасы туралы. Мұның режиссері Довженко деген адам. Суретті Д.Бедный жамандап, «Известия» газетіне «Подвал» өлең жазды. Қазір жұмысшы клубтарында, Мәскеудің әрбір театр, киноларында айтыс болып жатыр» [2; 406]. Образно обозначив словом «айтыс» ту полемику, которая вспыхнула вокруг вышедшего на экраны фильма, поэт ведет пересказ сюжета увиденного на экране и выставляет «плюсы» и «минусы» напротив тех или иных эпизодов, врезавшихся в память: «Картинаның жақсы жерлері — алғашқы көрінген жер, қос ақ өгіз, жаман жағы трактор далада тоқтап қалады. Белсенді азамат бір жуан қатынмен ойнас болады. Белсендіні кулак атып өлтіреді. Жуан ойнасы жап-жалаңаш болады да, жылайды.

Айғырды көрсетіп, жігітті көрсетеді. Байталды көрсетіп, әйелді көрсетеді.

Кулак басын жерге төпелейді.

Сурет — өнбаған сурет.

Демьян байғус дұрыс айтады» [2; 406].

Согласно архивным документам копии смонтированной «Земли» А.Довженко были отпечатаны в марте 1930 г., а первые просмотры картины были организованы в апреле месяце того же года. 4 апреля 1930 г. выходит фельетон «Философы», который «был несправедлив, написан со злой торопливостью, с желанием хлестнуть побольнее» [3; 57]. И.Джансугуров посмотрел фильм 8 апреля 1930 г. Получается, что поэт был в числе первых кинозрителей этой картины. Фильм, который впоследствии вошел в список двенадцати лучших фильмов всех времен и народов, был не воспринят поэтом, скорее всего, потому, что он находился под большим впечатлением от фельетона Д.Бедного. К этому следует присовокупить то, что «немота» фильма добавила зрительского непонимания, из-за чего А.Довженко несколько позже вынужден был написать литературный сценарий — маленькую повесть, разъясняя то, что было непонятно в фильме. Как отмечал М.Зак, «А.Довженко умел возвращать кадры своих фильмов в литературное состояние (разложить кадры по строчкам, «размонтировать» фильм по страницам» [4; 18]. Удивительно то, что, поэтически одаренный И.Джансугуров не понял тех кинометафор, которые были заложены А.Довженко. Например, эпизод, когда «жуан ойнасы жап-жалаңаш болады да, жылайды». Речь идет о Наталке, невесте Василя: «в страстных рыданиях металась она в маленькой своей летней хатине, биясь грудью о стены и разрывая на себе одежды. Все протестовало в ней, все утопало в страданиях» [3; 56]. Это небывалая для тех пуританских лет метафора женского горя. Думается, что спустя какое-то время Джансугуров так же раскаялся бы, как и Д.Бедный, который 15 лет спустя во время встречи с режиссером сказал: «Не знаю, забыл уже, за что я тогда выругал вашу «Землю». Но скажу вам — ни до, ни после я такой картины уже не видел. Это было произведение поистине великого искусства» [3; 57–58].

«Пишите о ... тайнах актерского мастерства, многогранных актерских решениях», — [5; 201] обращался к литераторам **Мухтар Ауэзов**. Писатель, сочетавший в одном лице различные грани художника и ученого, являет собой именно тот редкий случай, о котором писала И.Неупокоева: «Нередки и случаи, когда развитие национальной литературы выдвигало личности, далеко опережавшие общий уровень своей литературы и становившиеся вровень с самыми развитыми литературами этой эпохи» [6; 245–246].

Так, М.О.Ауэзов в 1945 г. докладом «Литература и искусство» задал новое направление в отечественном литературоведении, связав это направление с общей проблематикой сравнительного литературоведения. М.О.Ауэзов подчеркивал, что сравнительное литературоведение предметом своего исследования имеет не только межнациональные, но и междисциплинарные связи. Идеи М.Ауэзова стали вехой в истории и теории казахского киноведения, литературно-критические опыты которого получили развитие в трудах Г.Мусрепова. «Мы, казахские писатели, хотим активно участвовать в создании картин полноценных, проблемных не только в масштабе союзного, но и мирового экрана» [7; 84], — заявил писатель в 1940 г. Это заявление обрело значимость, реализованную в художественных достижениях фильма «Песни Абая».

Литературные исследования Ауэзова шли параллельно его киноизысканиям. О том, что М.Ауэзов «имел глубокие оригинальные суждения по поводу родства кино и литературы», пишет М.Маданова в своем диссертационном исследовании [8]. На протяжении нескольких лет писатель с завидным постоянством и константной периодичностью (каждые 10 лет — в 1944, 1954 гг.) обращался в своих работах к проблеме взаимосвязи литературы и кино. Теоретическое обоснование проблемы

и основные методологические подходы к ее решению были сформулированы им в докладе *«Казахская литература и кино»* в рамках декады казахского кино, прошедшей в Алма-Ате 8–14 января 1944 г. Уже тогда писатель подчеркнул чрезвычайную актуальность проблемы, связав ее с необходимостью «комплексного подхода к исследованию литературно-художественных явлений». В динамике исторического процесса отдельные искусства движутся по путям последовательных и периодических сближений и расхождений, которые, по-видимому, естественны и необходимы: эти искусства взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы. В XX в. в отечественном литературоведении и искусствознании стали активно разрабатываться проблемы комплексного изучения развития искусства. Основной упор М. Ауэзов сделал на том, что литература должна стать главным источником развития киноискусства, а казахские писатели обязаны оказать ему всесильную поддержку. В способности кинематографа эпически широко и всеобъемлюще рассказывать о событиях он находил родство с казахским народным эпосом и произведениями современных казахских писателей. Это родство, подчеркивал писатель, должно быть надежно закреплено, потому что должно способствовать массовости казахских фильмов.

5 марта 1944 г. на страницах газеты «Казахстанская правда» М. О. Ауэзов опубликовал статью *«Литература и кино»*, в которой на материале современного ему киноискусства он пытался ответить на вопросы: как взаимосвязаны между собой искусство слова и искусство кино, как они влияют и дополняют друг друга? «Хорошо, когда кино опирается на лучшие устои литературы, на ее апробированные, безусловные ценности, но не менее хорошо и законно, когда киноискусство само, без литературных предпосылок, создает присущие литературе жанры в параллельных, но самостоятельных творениях самого кино» [7; 84].

Через десять лет М. О. Ауэзов вновь возвращается к этой проблеме. В литературе он видит источник кино, его первооснову, из которой оно черпает «все новое, оригинальное, выдающееся, художественно высокоценное... Эта связь нерушимая, вечная», — подчеркивает автор [7; 84]. Второй тезис статьи несколько неожидан: «кино дополняет и обогащает литературу, часто опережает ее» [7; 84], т. е. речь идет об экранизации фильма, которая на практике зачастую опережает книгу, способствуя тем самым ее популяризации и тиражированию в массах. Статусу литературного героя в кино писатель отводит особое место: «Литературный герой, излюбленный поколениями, народами, героем, волновавший читателя своей необычной судьбой, борьбой, *удлиняет свою жизнь на экране*, представ перед читателем, ставшим уже зрителем, видимый и слышимый ему до каждого своего затаенного вздоха» [7; 84]. Никакое искусство, по мнению М. Ауэзова, не может соперничать с киноискусством, обладающим неограниченными возможностями в воспроизведении исторических личностей: «Только кино пока более достойно воспроизвело для миллионов на языке искусства великие образы Ленина, Кирова, Чапаева... Более достойно, чем в других видах искусства, и в литературе в том числе, воспроизвело оно и галерею образов великих исторических личностей — Александра Невского, Суворова» [7; 84].

Между тем опыт отечественной киноиндустрии вызывает у писателя сплошные огорчения: кинофильмы «Амангельды» и «Джамбул» он относит к разряду слабых, неудавшихся картин, не сопоставимых с российским «Петром Первым». И только один художественный фильм, снятый в Казахстане, искренне радует писателя — это фильм «Его время придет» М. Бегалина, посвященный Ч. Валиханову. В 1952 г. писателю придется выступить в защиту кинорежиссера, сделав заявление о том, что этот сценарий в истинном смысле слова является достойным творением.

Неоднократно М. О. Ауэзов высказывался об обогащающей, «подпитывающей» функции словесного искусства в кино, опровергая при этом укоренившееся мнение о том, что киноискусство успешно развивается в той стране, где сильнее развита литература. Это определение, отмечает М. Ауэзов, не делает чести ни литературе, ни кино: «не отставание литературы — причина отставания кино. Кино слабо развивается там, где ему уделяют недостаточно внимания» [7; 84]. Перед представителями кинематографии он ставил большие задачи: создавать оригинальное и проблемное казахское кино с присущими литературе параллельными жанрами. «Писателей нужно втягивать в работу над сценарием художественных картин, тем для сценариев очень много, искать их не надо», — неоднократно подчеркивал М. Ауэзов [5; 322].

Об этом же свидетельствуют отдельные записи в блокнотных листах М. О. Ауэзова и дневниковые записи А. Никольской, бережно зафиксировавшей у себя некоторые высказывания писателя после просмотра американского фильма «Багдадский вор»: «Из всех искусств, какие существуют, кино полней, лучше и ближе других может подойти к сказке» [5; 168]. Эти мысли возникли у писателя после просмотра английского художественного фильма по мотивам арабских сказок, снятого Алексан-

дром Корда в 1940 г. Фильм имел огромный успех у зрителей, в том числе советских, и был отмечен премией «Оскар». Под мыслью, что «кино полней, лучше и ближе других может подойти к сказке», автор имел в виду специальные визуальные эффекты, которым подвластна передача волшебных превращений и перемещений в пространстве.

В сороковые годы он много размышляет об американских кинокартинах и их авторах. Так, 10 октября 1941 г. в блокноте он делает следующую заметку: «Американские авторы. Неотрывная связь киносценария с литературой, типичные для Американского кино картины у нас неизвестны...» [5; 226]. Чуть позже: «Американский Кинематограф. Целиком от литературы. Картины, созданные по произведениям. Сюжеты сценариев из северной Америки» [5; 228]. Все эти строки получили практическое подтверждение в диссертации М.Е.Сальциной «Американский роман 1920–1930-х гг: Литература и мир кино; мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык» [9].

14 ноября 1940 г. писатель конспективно записывает свои мысли о производительности голливудской киноиндустрии (снимается по шестьсот-восемьсот картин в год) и о Чаплине, являющемся автором восьмидесяти картин. Все это вызывает сожаление Ауэзова о том, что казахстанский зритель не видит этих фильмов на экране.

Неоднократно в блокнотах встречается имя швейцарского философа-идеалиста Авенариуса — одного из основоположников эмпириокритицизма, отправным пунктом теории познания которого является чистый опыт в том виде, в котором он непосредственно познается людьми.

Американский кинофильм 1938 г. «Большой вальс» режиссера Ж.Дювивье писатель называет «скорее французской картиной» за его музыкальное оформление

Упоминается в блокнотах М.Ауэзова имя Григория Рошала, режиссера и сценариста, на протяжении всего своего творческого пути отдававшего предпочтение «большой литературе» и занимавшегося самым сложным делом — экранизацией прозы. Ученик В.Мейерхольда, в 1946 г. он снял историко-биографический фильм «Песни Абая» и таким образом внес свой вклад в развитие сокровищницы казахского киноискусства. Записи «инсценировка литературного произведения», «инсценировка, опосредование в новом качестве произведения» имеют отношение к лекциям по кинодраматургии, которые М.О.Ауэзов читал для своих студентов.

Между двумя искусствами писатель обнаруживал много общего. Его размышления о синкретической природе кино, об интегративных взаимоотношениях литературы и кино не устарели до сих пор, и требуют дальнейшего развития заложенных в них мыслей.

Кинематографический аспект деятельности **Г.Мусрепова** недостаточно изучен или обойден молчанием. Работ о влиянии кино на литературную манеру писателя, за исключением исследований С.Ашимхановой [10], нет. Невозможно не обнаружить подобное влияние в его романах и рассказах, особенно в известном произведении «Улпан — ее имя». Из анализа творчества писателя всегда выпадают его *сценарии*, кстати, неоднократно публиковавшиеся, — «Амангельды» и «Кыз-Жибек».

В творческом багаже Г.Мусрепова ряд публицистических работ киноведческого характера с подробным аналитическим разбором («Песни Абая» [11], «О некоторых проблемах казахского киноискусства» [12], «Дорогой мой земляк и друг» (о творческой истории создания художественно-игровой кинокартины «Амангельды») [13], «Возмужание» [1]. Наиболее репрезентативные статьи Г.Мусрепова вошли в сборник его работ «Черты эпохи» [14], вышедшей в издательстве «Жалын» в 1986 г. (статьи 1946, 1962, 1972 гг.). Сопоставляя искусство кино и искусство слова, Г.Мусрепов отметил: «кинодраматургия — это такая же серьезная и, может быть, более серьезная литература, чем роман или поэма, пьеса или повесть. Хороший сценарий может быть не только экранизирован, превращен в хороший фильм, но и издан как литературное произведение» [12; 202]. В статье «Возмужание» 1972 г. Г.Мусрепов анализирует период «биографии Казахского художественного кинематографа» с 1938 по 1972 гг. и собственную «кинобиографию» связывает с «первой ласточкой игрового кино» — «Амангельды».

Из всех статей сборника наибольший интерес представляет статья «О некоторых проблемах казахского киноискусства», поскольку в ней затронут интересующий нас вопрос взаимодействия литературы и кинематографа. Размышляя о роли писателя в кинопроизводстве, Г.Мусрепов пишет, что он «должен идти в киностудию, как в свое родное учреждение, а киностудия, в свою очередь, должна идти навстречу писателю» [12; 203]. Особое внимание уделяет Г.Мусрепов содружеству писателя-драматурга и кинорежиссера и поясняет, что при творческом отношении этот союз только выигрывает.

Окидывая взором историю казахского кинематографа, он отмечает, что достойных картин в республике немного. К числу лучших он относит «фильмы-кинопортреты» казахских писателей: «Абай» Г.Рошала и Е.Арона, «Джамбул» Е.Дзигана, «Его время придет» М.Бегалина. Следующим по иерархии

жанров следует музыкальная комедия — «Девушка-джигит» П.Боголюбова и «Наш милый доктор» Ш.Айманова. Анализ творчества молодых режиссеров приводит Г.Мусрепова к неутешительному выводу, что их творческий потенциал расходуется бесплодно: «на мелкотемье, на искусственную современность, а порой даже на безделушки» [12; 197]. Многие фильмы, по мнению писателя, не отвечают современным требованиям, и потому в «ремесленничестве» Г.Мусрепов призывает винить не столько деятелей киноискусства, сколько писателей, причастных к написанию сценариев: «В основе посредственных, серых фильмов, выпущенных студией «Казахфильм», лежит посредственная драматургия, и это целиком относится к деятельности писателей» [12; 198], — отмечает автор.

В жанре рецензии написана следующая работа по только что вышедшему на экран художественному фильму Г.Рошалья «*Песни Абая*», который определен писателем как «строго реалистичный фильм в возвышенно-поэтическом тоне», заглавием которого «скрывается глубокое гуманное содержание» [11; 33]. Автор отмечает «выдержанность» фильма в казахском национальном стиле при отсутствии «излишней этнографической экзотики», что, несомненно, относится к достоинствам картины, наряду с идейностью и интернациональностью. Многие киноведы определяли фильм как «хроника жизни большого поэта» или «эпизод из его жизни». Писатель уточняет и корректирует понятие как «эпизод из жизни казахского народа, правдиво и цельно отражающий его трагедию в прошлом» [11; 34].

Г.Мусрепов отмечает богатую актерскую палитру Абая — К.Куанышпаева, создавшего рельефный благородный образ поэта-гражданина и борца за права человека в обществе. Образ главного героя, обладающего «благородством и моральной чистотой», оттеняет «чистоту и сердечность» русского ссыльного Долгополова в исполнении О.Жакова, жестокость Ердена, роль которого замечательно сыграна Умурзаковым, обаяние Баймагамбета в трактовке С.Кожамкулова и честолюбие «сальерианского» Шарипа в киноинтерпретации Ш.Айманова. К недостаткам ленты автор относит:

- недостаточную вскрытость противоречий эпохи Абая;
- теневые стороны в общественной жизни казахов сводятся лишь к противоречиям в личных отношениях персонажей;
- идеи, исходящие от самого Абая, не составляют драматический стержень фильма;
- сюжет, построенный на несчастной любви Айдара, не имеет своего дальнейшего развития;
- параллельные лирические темы (Абиш-Магиш, Кокпай-Карлыгаш) разработаны бледно;
- не мотивировано двуличие поэта Шарипа;
- неудачен образ сына Абая Абдрахмана в исполнении артиста Огузбаева.

Завершается статья надеждой автора на то, что, несмотря на недостатки, фильм — «крупная победа молодой Алма-Атинской киностудии», которая должна занять «достойное место среди лучших кинокартин Советского Востока» [11; 34].

Доклад Г.Мусрепова «*О некоторых проблемах казахского киноискусства*» был сделан на объединенном пленуме Союза писателей и Союза работников кинематографии Казахстана 21 ноября 1962 г. в Алма-Ате. Анализируя «опыт четвертьвековой работы» киноиндустрии, он выстраивает свою иерархическую лестницу среди высокохудожественных лент:

- Первый ряд — «Амангельды» М.Левина, «Песни Абая» Г.Рошалья и Е.Арона, «Джамбул» Е.Дзигана, «Ботагоз» Е.Арона.
- Второй ряд — «Девушка-джигит» П.Боголюбова, «Его время придет» М.Бегалина, «Наш милый доктор» Ш.Айманова и «Если бы каждый из нас» С.Ходжикова.

К серии «недоброкачественных фильмов» автор относит следующие: «Шквал», «Возвращение на землю», «Тишина», «В одном районе», «Песня зовет», «Сплав», «Твои друзья», «Однажды ночью» и др. В качестве примера для подражания в докладе озвучены имена известных российских кинорежиссеров И.Пырьева и А.Тарковского и их фильмы.

В выпуске посредственных, серых картин «Казахфильма» Г.Мусрепов обвиняет писателей, так как в основе этих фильмов лежит посредственная драматургия. Беспокоит писателя и то, что казахская драматургия вообще, и кинодраматургия в частности, «ничем выдающимся не обрадовала зрителей, не поднялась на более высокий уровень по сравнению даже с довоенным периодом» [12; 198]. Острой критике подвергнуты сценарии 1955–1962 гг., в частности, киноработы А.Безуглова «Идти до конца» — за построение сюжета на «искусственных осложнениях» и А.Сатаева «Люди Востока» — за «легкомысленное отношение к излагаемому материалу и долгу писателя», за «полнейшую безвкусицу автора к художественному слову», за построение сюжета на «случайных, незначительных фактах» [12; 200].

«Еще большую претензию мы должны предъявить к писателям старшего поколения, к писателям с именем», — отмечает докладчик [12; 200]. Это сценарий поэта Х.Бекхожина «Ровесники солнца», в котором «автор совершенно не позаботился о соблюдении элементарных требований драматургии», в котором «сюжет построен на бесконечных разговорах о технике», а люди, выведенные в сценарии, «примитивны и анахроничны» [12; 200]. Сценарий драматурга А.Абишева «Дружба побеждает все» является, по мнению автора, «перепевом прежних пьес с устаревшим производственным конфликтом» [12; 200]. Критике также подвергается сценарий опытного драматурга и романиста З.Шашкина. Фильм «У меня будут внуки» оценен как «слабо скроенный опус на другую незначительную тему» [12; 201]. Иронизирует автор над тем, как крайне примитивно решается тема дружбы в сценарии Д.Трухина «Беспокойные», в котором «казахская девушка выходит замуж за русского, корейка — за казаха. Причем тема любви настолько опошлена, настолько подчинена ложной интриге, что вызывает негодование» [12; 201–202]. Отмечено, что студия 1962 г. переживает «острый сценарный голод», в котором повинны не только писатели, но и руководство, бывшие руководители киностудии (К.Сиранов).

В качестве сценария, производящего «более выгодное впечатление», называется сценарий Б.Сокпакбаева и Н.Зелеранского «Приключения черного Кожи». Однако и здесь «сценарный вариант производит менее выразительное впечатление, чем повесть», так как требуется «более углубленная разработка характеров действующих лиц», «отражение всего типичного для казахской семьи», — установка авторов на конфликт [12; 202]. Вывод, к которому приходит Г.Мусрепов: «...нужно изменить отношение писателей к жанру кинодраматургии.

Заслуживает уважения мысль Г.Мусрепова о том, что должно быть адресное внимание авторов: драматурга к какому-либо конкретному театру, сценариста — к киностудии: *«Писатель должен идти в киностудию, как в свое родное учреждение, а киностудия, в свою очередь, должна идти на встречу писателю»* [12; 202–203]. При этом возрастает роль творческого содружества писателя-драматурга и кинорежиссера, которая даст возможность последним глубже освоить специфику кино, увереннее и успешнее работать над сценарием с учетом тех специфических особенностей, на которые укажет автор. А это позволит, в свою очередь, совместными усилиями поднять киноискусство республики на уровень требований современной эпохи.

Статья «Возмужание» вышла в республиканской газете «Вечерняя Алма-Ата» в 1972 г. Г.Мусрепов анализирует период с 1938 по 1972 гг. из «биографии» казахского художественного кинематографа.

Композиция статьи кольцевая, в нее вписана собственная «кинобиография» писателя. В самом начале статьи автор пишет об «Амангельды» — «первой ласточке игрового кино», а замыкает ее рассказом о новом сценарии «Кыз-Жибек», написанном по мотивам одного из самых известных казахских сказаний. Во фразе «постановка картины была достаточно сложной, и встреча с коллективом, работавшим над ней, показала мне, как вырос за прошедшие годы «Казахфильм» [14; 342] звучит удовлетворенность автора работой кинематографов.

В работе названы имена российских режиссеров, оказавших влияние на становление казахского национального киноискусства: С.Эйзенштейна, В.Пудовкина, братьев Васильевых, И.Пырьева, Г.Рошала и Е.Дзигана, имя М.Ауэзова, как выдающегося писателя и автора сценариев «Райхан» и «Песни Абая», отмечена плеяда великолепных актеров, работающих в кино, — К.Куанышпаева, С.Кожамкулова, Е.Умурзакова, К.Джандарбекова, имена учеников российских киномастерских — С.Ходжикова, ученика А.П.Довженко, М.Бегалина, ученика С.Герасимова, а также казахского документалиста Ораза Абишева. Отмечена особая роль театрального искусства в становлении казахского кинематографа.

Следующая часть статьи посвящена трем атлантам казахского киноискусства — режиссерам Ш.Айманову, М.Бегалину и С.Ходжикову. Ш.Айманов, как отмечает Г.Мусрепов, пришел в кино из театра, сыграв более ста ролей, «и также неумоимо, по-молодому работал он в кинематографе, пробуя свои силы в комедии, психологической драме, в эпических полотнах и остросюжетных лентах». «Неравноценные по своим художественным достоинствам» фильмы режиссера, — отмечает автор, — оставили свой добрый след в казахском кино». Акцентируя внимание на жанрово-тематическом многообразии фильмов Ш.Айманова, писатель классифицирует его фильмы следующим образом:

- производственные работы (об освоении целины — «Мы здесь живем» Ш.Куайнова, В.Абызова, о перестройке в сельском хозяйстве — «В одном районе» Ш.Айманова и И.Саввина);

- лирические комедии («Наш милый доктор» Я.Зискинда и «Песня зовет» К.Сатыбалдина, М.Ерзинкяна, Ш.Айманова);
- философские картины («Земля отцов» О.Сулейменова, «Конец атамана» А.Михалкова-Кончаловского).

Из фильмов М.Бегалина писатель выделяет две военные ленты: «За нами Москва» и «Песнь о Маншук» — о славных сыновьях и дочерях казахского народа.

Завершается статья выводом, что «казахское кино расширило круг тем и жанров, обогатилось новыми выразительными средствами» [1; 342]. Отсюда оптимистическая нота в статье, завершающаяся аккордом: «Прожито 34 года. Наступила пора возмужания» [1; 342].

Отношение **И.Есенберлина** к казахскому киноискусству было далеко неоднозначным, порой даже резким и прямолинейным, но никогда не было равнодушным. Писатель сам непосредственно работал в кинематографе, и эту работу знал не понаслышке. То, что И.Есенберлина «до боли сердечной» беспокоила судьба национального кинематографа, подтверждают несколько небольших по объему заметок о казахском кино в книге «Сокровенное. Мысли. Изречения. Воспоминания», составителем которой является сын писателя Козыкорпеш Есенберлин.

Образ редактора как функционального типа, как важного звена кинопроцесса, от которого в большей мере зависит качество картин, появляется впервые в небольших заметках И.Есенберлина. Больше всего писателя беспокоит судьба национального кинематографа: «Думаю, на сегодняшний день национального казахского кино нет, в наших фильмах подлинной жизни казахов нет, язык казахов в кино — не казахский, а русский. Вот в чем проблема» [15; 64]. На сегодняшний день эта проблема казахского кинематографа уже решена. Подтверждением этому является один из последних мегапроектов — блокбастер «Кочевники», снятый на родном языке, в котором есть воспроизведение «подлинной жизни казахов», о котором мечтал и думал И.Есенберлин.

В другой заметке писатель с присущей ему горячностью высказывает свое негодование по поводу того, что казахский кинематограф примирился со своей «второстепенностью, усредненностью, с тем, что у нас самая обычная средняя киностудия» [15; 29]. Проявляя свою гражданскую позицию, И.Есенберлин выражает свое несогласие с теми, кто заявляет, что «казахи не только никогда не дорастут до своего Эйзенштейна и Пудовкина, но и то, что имеют, теряют быстро». Апеллируя к старым кинокартинам, писатель отмечает «высокий профессионализм, счастливые находки, прекрасную игру актеров». Однако даже это не спасло казахский кинематограф, в котором, по мнению писателя, «не было подлинного озарения, нет ничего такого, после чего зритель уходит взбудораженный и потрясенный, и даже не может понять, что с ним случилось».

О «явлении литературы», которое «при точном подходе к нему может стать явлением кинематографа» [16; 93], — мечтал **К.Мухамеджанов**, пытавшийся кардинально изменить ситуацию в отечественном кино. Размышления К.Мухамеджанова о взаимном сосуществовании литературы и кино изложены в его «плановых» выступлениях как главного редактора Госкино конца 1970-х, как секретаря Правления Союза писателей Казахстана начала 1980-х на различных съездах (партийных, кинематографических и писательских). За внешне однообразными заглавиями статей («О проблемах киноискусства Казахстана» (1986) [17] и «Задачи кинематографии Казахстана» (1987)) [18] кроется единый замысел: в первой выявлены болевые точки (несмотря на юбилейный характер и посвящение пятидесятилетию казахского кинематографа), во второй — перед кинематографистами поставлены задачи, но поставлены настолько искусно, что в самой постановке вопроса намечено решение проблемы.

Писатель провозглашает непосредственную зависимость кино от литературы: «...отсутствие в основе кинокартины настоящей литературы никогда не может увенчаться успехом» [18; 332]. При переформулировке тезис К.Мухамеджанова может быть озвучен так: «только наличие в картине настоящей литературы может привести к успеху картины» (обращаем внимание на словосочетание — «**настоящей литературы**», т.е. самобытной и уникально-неповторимой).

В своих докладах он неоднократно апеллирует к проблеме «писателя и кино», которая, по его глубокому убеждению, должна «читаться» синонимично, а «не антитезно». «Писатель должен быть желанным гостем» для тех, кто делает кино, где «главной фигурой» является режиссер, который должен быть «кинотворцом», а не «лентогубом». «Какими бы гениальными ни были литературная основа фильма и актерское исполнение — все они подвержены режиссерской интерпретации» [18; 332], — заключает автор. К образцовым режиссерам, достойным подражания, он относит имена С.Ходжикова и С.Нарымбетова, которые знают литературу как «свое кровное дело».

Процесс сближения литературы и кино идет по пути экранизации литературы, которая «все чаще вдохновляет режиссеров и актеров на создание интересных лент» [18; 341]. Но и здесь автор видит несколько болевых проблем, связанных с «главной фигурой в кино». К.Мухамеджанова беспокоит то, что «квалифицированная часть» кинорежиссеров лишена знания родного языка и культуры: не читает казахскую литературу в первоисточнике, не знает о современных процессах, происходящих в казахской литературе. Это о них писатель высказывается резко и нелицеприятно: «...есть восхищающиеся хорошим писателем Маркесом, но не державшие в руках том Ауэзова» [17; 94]. По авторской оценке, это «хуже, чем печально». Именно это приводит к другой крайности — неперевоенные произведения отечественной литературы не обретают экранной жизни. Все это, в конечном итоге, ведет к обеднению казахского киноискусства. Критике подвергаются экранизации, в которых режиссер склонен к чрезмерно вольным трактовкам, когда «сам автор не узнает собственного сочинения» (в качестве примера приводится «Однажды и на всю жизнь» Г.Мусрепова). «Отсутствие авторской позиции в фильме», — заключает автор, чревато большими последствиями, когда «даже очень интересный материал может превратить в чисто информативный сюжет, живых людей — в бесплотные тени, однообразные и невыразительные» [18; 339]. Пафос выступления писателя — призыв создать «полноправную книгу», в которой «и великий писатель — читатель», и «полноценный кинематограф», перед которым «и Эйнштейн — зритель» [17; 94].

В иерархии пристрастий известного казахского писателя **Акима Тарази (А.Ашимова)** важное место занимает кино, заложившее конструктивные основы его прозы. В статье «Писатель — это цветок, который растет на камне» он отмечал, что кино научило его «мыслить категориями экрана: светотени, движения, звука, — и прозаике все это полезно в его работе» [19; 4]. Большинство статей А.Тарази, возглавлявшего Союз кинематографистов Казахстана в конце 1970-х гг., посвящено истории становления национального кинематографа. Затрагивая вопросы взаимодействия литературы и кино, писатель сделал акцент на синтетичности последнего: оно «вобрало в себя и философскую глубину драмы, и описательную мощь прозы, и высоту душевного полета поэзии, вступило в нерасторжимый союз с музыкой, живописью, скульптурой» [20; 1].

В рецензии на фильм «Юность Джамбула» А.Тарази пишет о необходимости сюжета: «Какое же это, скажи на милость, произведение искусства, если в нем ничего не происходит! Один поэт-импровизатор поет, другой поэт-импровизатор поет — это что, драма? Трагедия?! Глубоко убежден в том, Жамбыл был непонятым поэтом, непонятым своими же. Ему создали имидж певца вождей — а ведь он никогда им не был!» [21; 4].

О.Сулейменов назвал кино «интернациональным и очень многоличностным» миром, который объединяет все искусства «в одном узле» [23; 17]. В своих выступлениях поэт призывает активнее сотрудничать с писателями и «внимательно следить за литературным процессом» [22; 14]. Самые большие удачи «Казахфильма» поэт связывает с именем М.О.Ауэзова, с его повестями «Серый лютый» и «Выстрел на перевале Караш».

Таким образом, проблемы интеграции литературы и кинематографа занимают немаловажное место в творческих исканиях казахских литераторов, выступивших в роли первых теоретиков кино и кинокритиков. Их статьи носят не только исторический, теоретический, но и практико-организационный характер, и идут либо от практики участия их в съемочном процессе, или делаются из желания поддержать знакомых кинематографистов. В отдельных вопросах авторы даже предвосхищают отдельные кинорежиссерские открытия. Мысли, заложенные ими в статьях, являются одним из краеугольных камней современной научной культуры, не утратившими своего актуального значения и по сей день. Они требуют своего дальнейшего изучения и развития в перспективном направлении сравнительного литературоведения.

Список литературы

- 1 Мусрепов Г. Возмужание // Мусрепов Г. Черты эпохи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — С. 339–342.
- 2 Жансүгіров І. Құжаттар, хаттар, күнделіктер, дала хикаялары. Документы, письма, дневники (1920–1964 гг.): В 2 т. — Алматы: Үш қиян, 2006. — 592 с.
- 3 Мусский И.А. 100 великих отечественных кинофильмов. — М.: Вече, 2005. — 480 с.
- 4 Зак М.Е. Зримый образ фильма. — М.: Знание, 1986. — 48 с.
- 5 Летопись жизни и творчества М.О.Ауэзова. — Алматы: Ғылым, 1997. — 768 с.
- 6 Неупокоева И.Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

- 7 Ауэзов М. Литература и кино // Искусство Казахстана. — Алма-Ата: Өнер, 1982. — С. 84–85.
- 8 Маданова М.Х. Казахско-французские литературные связи XX века и проблемы сравнительного литературоведения: Дис. ... д-ра филол. наук. — Алматы, 1999. — С. 267.
- 9 Сальцина М.Е. Американский роман 1920–1930-х гг: Литература и мир кино; мотивы, сюжеты, художественные ходы, изобразительный язык: Дис. ... канд. филол. наук. — Алматы, 1999. — С. 267.
- 10 Ашимханова С. Поэтика прозы Г.Мусрепов. Дис. ... д.ф.н.10.01.08. — Алма-Ата, 1999. — 380 с.
- 11 Мусрепов Г. Песни Абая // Мусрепов Г. Черты эпохи. Статьи и речи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — С. 33–34.
- 12 Мусрепов Г. О некоторых проблемах казахского киноискусства // Г.Мусрепов. Черты эпохи. Статьи и речи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — С. 195–204.
- 13 Мусрепов Г. Дорогой мой земляк и друг // Г.Мусрепов. Черты эпохи. Статьи и речи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — С. 380–387.
- 14 Мусрепов Г. Черты эпохи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986. — С. 416.
- 15 Есенберлин И. Сокровенное. Мысли. Изречения. Воспоминания / Сост. К.Есенберлин. — Алматы, 2001. — 280 с.
- 16 Мухамеджанов К. — В кн. Материалы IV съезда кинематографистов Казахстана. — Алма-Ата, 1981. — С. 92–94.
- 17 Мухамеджанов К. Задачи кинематографии Казахстана // Мухамеджанов К. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. 3-т. Ой-толғаныстар, сұхбаттар, жолжазбалар. — Алматы: Атамұра, 1998. — С. 346–360.
- 18 Мухамеджанов К. О проблемах киноискусства Казахстана // Мухамеджанов К. Таңдамалы шығармалар. Үш томдық. 3-т. Ой-толғаныстар, сұхбаттар, жолжазбалар. — Алматы: Атамұра, 1998. — С. 323–346.
- 19 Михайлов В. Писатель — это цветок, который растет на камне // Казахстанская правда. — 2003. — 18 окт. — С. 4.
- 20 Ашимов А. Путь к зрелости. — Советский экран. — 1979. — № 6. — С. 1.
- 21 Тарази А. Тихое мужество противостояния: Лирико-публицистическое эссе. — Алматы, 2003. — 37 с.
- 22 Речь Олжаса Сулейменова на вечере «Мир кино Олжаса», прошедшем в Доме кино 16 мая 2006 года // КИНОМАН. — 2007. — Май. — С. 17–20.

Ж.К.Нұрманова

Қазақ жазушыларының ғылыми-публицистикалық еңбектеріндегі әдебиет пен кинематограф арасындағы қарым-қатынас мәселелері (мәселе тарихы бойынша)

Мақала қазақ жазушыларының ғылыми-публицистикалық еңбектеріндегі әдебиет пен кинематограф арасындағы қарым-қатынас мәселелері, осындай феноменнің ақындығын кино өнері сияқты теориялық тұрғыдан ұғынуға ұмтылған әдебиеттанушылардың еңбектерін саралауға арналған. Саралаудың назарына кинематограф теоретиктері І.Жансүгіров, М.Әуезов, Ғ.Мүсірепов, І.Есенберлин, Қ.Мұхамеджанов, Ә.Таразидің еңбектерін критикалық ұғыну болды.

Zh.K.Nurmanova

Problems of the interaction of literature and the cinematograph in the scientific-publicistic works of Kazakh writers (about the history of the issue)

Zhanna Nurmanova's article «Problems of interaction of literature and cinematographic scientific sociopolitical works of Kazakh writers» was devoted to analysis of writer's works trying theoretically comprehend phenomenon's poetic such a cinema art. In the analysis limlight-article comprehension of I.Dzhansugurov, M.Auezov, G.Musrepov, I.Esenberlin, K.Muhamedzhanov, A.Tarazi's works, stepping out by way of cinematographic theories.