

Джанпейсова М.М.¹

¹*к.и.н, доцент Евразийского гуманитарного института
(Нур-Султан), jampeissova@list.ru*

КИНО КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФАКТОР ИСТОРИИ. ШАКЕН АЙМАНОВ, «ЗЕМЛЯ ОТЦОВ» («АТАМЕКЕН»)

Аннотация

Статья посвящена анализу кино как историко-культурному явлению. Автором рассматриваются особенности исторического периода 1950-1970-х гг, которые обозначены кратковременным развитием демократических тенденций в советском обществе, что дало возможность более свободному и успешному развитию многих жанров культуры, в том числе кинематографа. В казахском киноискусстве утвердилось имя режиссера Шакена Айманова, который создал несколько авторских фильмов, среди которых особое место занимает «Земля отцов» (1966). На основе научных подходов в статье раскрываются основные методы режиссуры Ш. Айманова, позволившие ему, наряду с оригинальной драматургией, использовать современные ему инновации визуально-образительного ряда, позволившие добиться яркой выразительности и большей достоверности авторской концепции о прошлом и настоящем. С исторической точки зрения в фильме «Земля отцов» режиссер Шакен Айманов предложил свой вариант интерпретации прошлого, затронув закрытые, болевые проблемы, витавшие в воздухе общественной атмосферы того времени. Фильм стал транслятором не просто фактов прошлого, но и источником новых знаний, представлений об особенностях культурных ментальностей. В итоге в картине было создано единое пространство человеческого сосуществования. «Земля отцов» остается одним из ярких фактов культурной памяти, созданный казахским режиссером средствами киноязыка.

Ключевые слова: «оттепель», образительный ряд, визуальное мышление, человековедение, культурная память, коллективная память, «фильм Шакена Айманова», культурное явление.

М.М. Жанпейсова¹

¹*т.ғ.к, доцент, Нұр-Сұлтан қаласының Еуразия гуманитарлық институты
jampeissova@list.ru*

КИНО ТАРИХТЫҢ МӘДЕНИ ФАКТОРЫ РЕТІНДЕ. ШАКЕН АЙМАНОВ, «АТАМЕКЕН»

Аңдатпа

Мақала кино өнерін тарихи-мәдени құбылыс ретінде талдауға арналған. Автор кеңестік қоғамдағы демократиялық тенденциялардың қысқа мерзімді дамуымен белгіленген 1950-1970 жылдардағы тарихи кезеңнің ерекшеліктерін қарастыра отырып, мәдениеттің көптеген жанрларын, соның ішінде кинематографияны еркін түрде талдап, табысты және нәтижелі дамуына мүмкіндік берді.

Қазақ кино өнерінде бірнеше авторлық фильмдер түсірген режиссер Шакен Аймановтың туындылары арасында шоқтығы биік «Атамекен» (1966) фильмінің орны ерекше. Мақалада Ш.Айманов режиссурасының негізгі әдістері ғылыми тұрғыда қарастырыла келіп, түпнұсқалы драматургиямен қатар, оған визуалды-бейнелеу негізінде

қазіргі заманғы инновацияларды қолдана отырып, авторлық тұжырымдаманың бүгінгі мен өткенінің жарқын айқындылығы мен нақтылығына қол жеткізуге мүмкіндік берген.

Тарихи тұрғыдан алғанда, «Атамекен» фильмінде режиссер Шәкен Айманов сол кездегі қоғамдық атмосферада айтуға болмайтын, өте күрделі де өзекті мәселелерді қозғап, өткенді интерпретациялаудың өз нұсқасын ұсынды. Фильм өткен фактілердің ғана емес, сонымен бірге заманауи білімнің, мәдени менталитеттің ерекшеліктері туралы идеялардың қайнар көзі болып табылады.

Туынды нәтижесінде адам өмір сүруінің біртұтас кеңістігі құрылды. Автор «Атамекен» қазақ кинорежиссері құрған кино тілімен бейнелеудегі мәдени естеліктің жарқын айғақтарының бірі болып қала беретіндігін жеткізеді.

Кілт сөздер: «жылымық», кескіндемелік топтамалар, бейнелік ойлау, адамтану, мәдени есте сақтау, ұжымдық есте сақтау, «Шәкен Айманов фильмі», мәдени құбылыс.

M.M. Janpeissova¹

*¹Candidate of Historical Sciences, docent of the Eurasian Humanities Institute
(Nur-Sultan city), jampeissova@list.ru*

CINEMA AS A CULTURAL FACTOR OF HISTORY. SHAKEN AIMANOV, “THE LAND OF FATHERS” (“ATAMEKEN”)

Abstract

The article is devoted to the analysis of the cinema as a historical cultural phenomenon. The author considers the peculiarities of the historical period of the 1950-1970s which are noted by a short-term development of democratic tendencies in the Soviet society that gave the opportunity to the freer and more successful development of many genres of culture including cinematography. In the Kazakh cinema art the name of the producer Shaken Aimanov who created some author's films among which “The Land of Fathers” (1966) occupies a peculiar place is well established. On the basis of scientific approaches there are revealed the main methods of Sh.Aimanov's directing which allowed him alongside the original dramaturgy to use modern innovations of the visual pictorial type and which allowed achieving vivid expressiveness and more credibility of the author's conception about the past and the present. “The Land of Fathers” remains one of the bright factors of the cultural memory created by the Kazakh producer by means of the cinema language.

Key words: «thaw», pictorial type, visual thinking, human studies, cultural memory, collective memory, «the film of Shaken Aimanov», cultural phenomenon.

Введение. Кино своими яркими образами и зрелищностью, доступностью играет сегодня колоссальную роль на представления людей об истории, о своем прошлом. К игровому кино, как важному историческому источнику, применимы общие методы источниковедческого анализа. Появление того или иного фильма в определенный период времени объясняется многими факторами, в том числе и экономическими, социальными, культурными и политическими. Это делает возможным обнаружение в них отражения господствующих в обществе доминантов. Кино может значительно расширить понимание внутренней сути исследуемого периода и обогатить историческое знание с ранее невидимых сторон.

Основная базаказахстанского кино сформировалась в советский период, как часть кинематографической отрасли большой страны – СССР. Советский период развития казахского кино, как в целом всего искусства, проходил в рамках советской модели культурной модернизации, внутри которой развитие национальных форм искусства не стало центральной идеей. Партия и советские органы Центра и на местах оттеснили их пропагандой лозунга о всеобщем искусстве для всех советских народов, которое должно

было быть «социалистическим по содержанию и национальным по форме». В итоге в восприятии обществом социокультурных процессов, как было подмечено исследователями, произошла замена понятия «тип культуры» другим понятием «уровень культуры». Отсюда одна из задач советской культурной политики формулировалась таким образом - поднять уровень ранее «отсталых» народов, подтянуть его к европейскому типу культуры с «братской помощью великого русского народа» [1, с.3]. Такой европоцентристский подход сдерживал десятилетиями развитие национальных форм, размывал особенности этнической ментальности в искусстве. Но тем не менее, вопреки официальной идеологии и политике, советская практика культурной модернизации не могла не оставить некоторые ниши для освоения художественных традиций национальной культуры.

Цель. В данной статье, с точки зрения исторического исследования, на конкретном факте из истории национального кино, будут рассмотрены два его направления: во-первых, насколько достоверно картина выражает на экране образы людей и события прошлого; во-вторых, анализ фильма как культурного явления, в котором выразилась коллективная память о прошлом. Прежде чем подойти к предмету исследования, необходимо будет совершить экскурс в социокультурные реалии и нравственно-эстетические проблемы советского прошлого, поскольку анализ конкретных примеров художественных явлений, нашедших свое отражение на экране, невозможен вне исторического контекста.

Методы исследования. В основу проводимого исследования был положен междисциплинарный подход, позволяющий рассмотреть заявленную проблему с позиций исторической, культурологической, философской, социологической, искусствоведческой наук с учетом принципов историзма, научной объективности, проблемно-хронологических, сравнительных подходов. Комплексный подход особо актуален сегодня, когда достижения современных гуманитарных наук все больше интегрируются на основе общих черт и закономерностей. Исследование социальной и культурной жизни человека и общества сегодня невозможно представить без опоры на визуальные источники. Среди основателей подхода к кино, как визуально-вербальному творению, и что оно может быть историческим источником, из среды западных историков выделяют Марка Ферро (1924 г), французского историка, специалиста по истории Европы, России, СССР и кино, ученого секретаря журнала «Анналы» в 1964-1969 гг. Ему принадлежат первые инновационные исследования относительно кино и его образов, раскрывавших культурно-исторический контекст определенного времени. Современные исследователи кино выделяют предложенную М. Ферро методику изучения кино как исторического источника, которая позднее была дополнена другими. Использование в данной статье актуального современного методологического подхода – анализа особенностей технических инноваций визуально-изобразительного ряда фильма «Земля отцов» - позволяет по-новому взглянуть на возможности кино органично соединять историко-культурные, художественные, эстетические, эмоциональные аспекты, тем самым формируя целостную картину окружающего мира в конкретно-историческое время.

Обсуждение результатов. Следует отметить первые объективно заинтересованные отклики в казахском обществе на новое явление технического прогресса, как кино. Они отразились еще в статьях молодых казахских писателей довоенного времени (И.Джансугурова, М.Ауэзова, Г.Мусрепова) [2, с.136], в которых раскрылись их попытки осмыслить суть и возможности кино, отразились их размышления за судьбу казахского искусства в условиях открывшихся перспектив. Один из первых казахских писателей, обратившихся к исследованию кинематографа, Ильяс Джансугуров, призывал в своих выступлениях «активно готовить и ускорить появление национального кинематографа» [3, с. 340].

Глубокий системный анализ этого времени и ее открывшихся возможностей был развит и М.Ауэзовым. По его мнению, никакое искусство, не может соперничать с

киноискусством, обладающим неограниченными возможностями в воспроизведении исторических личностей [4, с.84].

Но, к сожалению, в СССР первые, более свободные эксперименты с содержанием кино завершились под влиянием идеологического поворота, связанного со сталинизмом, который напористо утверждал курс на «народное» кино. Многонациональный характер советского кино, с неизбежностью получил политическое измерение и во многом стал использоваться в качестве инструмента пропаганды. Первые шаги в сторону создания казахского кино состоялись в 1925 году, со времени съёмки хроники V съезда Советов республики, проходившего в Кзыл-Орде. А дальше состоялись истории фильмов, снятых на казахском материале - «Мятеж» (1928 г), «Вражьи тропы» (1935 г), «Джут» (1931 г), «Тайны Каратау» (1932 г), «Амангельды» (1939 г). Всех их объединяло то, что они стали проводниками партийной идеологии и уводили зрителей в сторону, так называемого «народного кино», с упором на «советскую реальность».

В годы Великой Отечественной войны в Казахстан были эвакуированы выдающиеся мастера советского кино из Москвы и Ленинграда. Общение и совместное сотрудничество с ними позволило подготовить кадры национального казахского кинематографа, которые после реэвакуации российских специалистов продолжили самостоятельную работу.

После смерти в 1953 году И. Сталина в СССР стал происходить процесс расшатывания тотального контроля власти над духовной жизнью и образом мышления советских людей, которая выразилась в некоторых демократических послаблениях во внутренней политике советского государства. В 1954 году был опубликован роман И. Эренбурга «Оттепель». Это название работы впоследствии стало термином для обозначения наступившей хрущевской эпохи. «Оттепель», стартовавшая в советском обществе, начиная с работы XX съезда КПСС, повлияла на прежние представления миллионов людей, которые стали мыслить «свободнее и чище», и это время было обозначено началом трансформации сознания советского человека. Большой резонанс в обществе получил процесс реабилитации части советских деятелей культуры, включая национальных, репрессированных при Сталине. Полет Человека в космос, как прорыв научно-технического прогресса не только страны Советов, но и всего мира, оказало свое мощное воздействие на обновление ценностей культуры оттепели, а также многих социально-экономических процессов данного периода.

Главным носителем новых, постсталинских идей стали представители художественной интеллигенции. Они стали выражать новое понимание своего времени в результатах творческой деятельности: театральных постановках, выставках картин, в издании и переводах романов и повестей, которые показывали реальные социальные проблемы и больше отвечали интересам и запросам одного человека, нежели коллективным интересам. Но эпоха «оттепели» оказалась кратковременным и односторонним процессом. В календарном плане ее закат отмечают событиями 1964 г., когда Н. Хрущев был отстранен от власти. В то же время при всей своей противоречивости и непоследовательности «оттепель» стала важным этапом общественного и культурного развития страны. Она явилась попыткой прорыва к демократии, поворота к человеку, к его переживаниям и стремлениям. И этот опыт, и начавшиеся процессы демократизации общественного сознания все-таки не могли остановиться в одночасье. На самом деле инерция атмосферы и духа оттепели протянулась в культуре примерно на 15 лет (1953-1968 гг) [5, с.59]. Возможно, этому способствовал и накал торжественности обстановки, связанной с подготовкой страны к празднованию 50-летнего юбилея «Великого Октября» (1967 г.)

Именно этот отмеченный короткий исторический период дал много творческого вдохновения для всей советской культуры, которая через появление целой плеяды талантливых людей, засветилась яркими произведениями литературы, искусства, науки, ставшие классическим достоянием и лучшим отражением черт своей эпохи. Особо заметным стали роль и значение советского кинематографа, который в промежутке 1950-

1970-хх выдал серию фильмов, получивших высокое международное признание. В связи с преодолением культурной закрытости страны стали возможны контакты с многомиллионной зарубежной аудиторией. В 1959 году в Москве открылся первый Международный кинофестиваль под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами». Мировая киноиндустрия открыла новое, более доступное, более совершенное видение реальной жизни для зрителя, создав яркий киноязык, объединив вербальный и новые визуальные техники передачи знаний и понимания прошлого. Советские режиссеры этого периода получили возможность включиться в этот процесс и стали первопроходцами в применении многих новых художественных средств (Л. Шепитько, А. Герман, М. Хуциев, А. Кончаловский, А. Тарковский, С. Параджанов, С. Бондарчук и др.), с помощью которых кинематографисты стремились передать впервые внутренние переживания советского человека в его обыденной жизни, в тех жизненных ситуациях, с которыми ему приходится сталкиваться. Человековедческие подходы оттеснили, ставшего одиозным, официальное советско-патриотическое содержание. Одной из глобальных тем такого поиска явилась история последней войны и послевоенная проблематика - послевоенная жизнь народа. Эта тема была общей для итальянских, русских, американских, французских, и других кинорежиссеров — все говорили ярким языком кино об одном и том же — и она объединяла всех! — так вспоминал о духе этого времени выдающийся итальянский сценарист и кинорежиссер Тонино Гуэрра, во время интервью журналисту Владимиру Познеру [6]. На таком фоне главной тенденцией кинотворческого процесса стало укрепление авторского кинематографа [7], главным почерком которого было присутствие индивидуального взгляда автора фильма — режиссера, с его концептуальным видением темы и поиском оригинального, углубленного изобразительного ряда. Ответственность режиссера за фильм, за весь съемочный процесс, начиная от сценария до права финального монтажа — все это в зрительском сознании по праву стало выражаться лаконичными фразами, типа «фильм Феллини», «фильм Тарковского», «фирменный стиль Антониони» [8], которые и воспринимались, и фиксировались уже как факты культурного явления.

Таким образом, можно утверждать о том, что сама многосложная и многожанровая реальная действительность эпохи оказала огромное воздействие на методы ее изображения художниками-кинорежиссерами. Изобретая новые визуально-смысловые коды, они продвигали дальнейшее развитие кино, одновременно обозначая свою роль и право в создании «паралельной истории» или «контр-истории», предлагая другой тип исторического дискурса, не всегда совпадающего с устоявшимися взглядами на прошлое у зрителей, в науке и официальной идеологии [9, с.23]. Кинотеатры, часто заполненные до отказа, свидетельствовали, что кино стало одним из самых популярных видов искусства.

Результат исследования. В рамках поставленных целей статьи остановимся более детально на сути культурного явления - феномене Шакена Айманова. Рассмотрим с точки зрения источниковедческого анализа только один (всего 19) из его лучших фильмов — «Земля отцов» («Атамекен»).

Отмеченные выше новые импульсы в культуре, безусловно, перемещаясь в пространстве и во времени, переходили в другие национальные кинематографии. Их воздействие наблюдалось и на казахском киноискусстве. Для нее это было особое время развития, внутри которой родилось целое поколение талантливых самородков, которые возрождали в музыке, живописи, литературе, театре вековые традиции самобытной народной культуры. Именно тогда получили особую популярность и признание народа имена Г. Мусрепова, Б. Момыш-улы, И. Есенберлина, К. Куанышбаева, К. Байсеитовой, К. Жандарбекова, Е. Умурзакова, К. Бадырова, М. Бегалина, С. Ходжикова, О. Сулейменова, Е. Серкебаева, Е. Рахмадиева, А. Ашимова и многих других. В таком органичном окружении современников, сверстников, и единомышленников состоялись удачные режиссерские работы Шакена Айманова [10, с.175], и в общественном представлении о культуре обнаружился факт присутствия в ней формулы «фильм Шакена

Айманова». Экранное творчество Шакена Аманова в истории национального кино по сей день называют золотой эпохой [11, с. 162].

Судьба художественного творения Шакена Айманова «Земля отцов», вышедшего на экран в 1966 году, сложилась неоднозначно. Хотя этот фильм до сих пор остается вершиной творчества Шакена Айманова. Он стал прорывом всего казахского киноискусства на уровень поисков мирового кино. Данный факт подтверждается в многочисленных воспоминаниях его окружения из близких друзей и коллег, соратников по цеху из «ближнего и дальнего зарубежья», ответственных чиновников от культуры, киноведческих публикациях, высокими наградами кинофестивалей, государственными премиями и т.д. [12]. Но парадокс случился в том, что после выхода в широкий прокат, «Земля отцов» не получила ожидаемой активной поддержки и понимания именно со стороны тех, для кого этот фильм и создавался – со стороны зрителя.

Пересматривая «Землю отцов», этот старый фильм, с как бы уже хрестоматийным глянцем, начинаешь понимать, что сегодня есть актуальная необходимость вновь вернуться к истории съемки фильма и интерпретации режиссером заложенной в ней темы, сменив ракурс наших подходов, используя современные научные методологии историко-культурного анализа.

Шакен Айманов к моменту работы над новым фильмом уже был маститым корифеем своего дела. Не имея специального режиссерского образования, он за счет своих редких личностных, человеческих качеств и природной харизмы стал лидером национального киноискусства, смог собрать вокруг себя блестящий актерский коллектив единомышленников. Главными истоками его уникального многожанрового актерского таланта были глубокие знания и близость к народной культуре. Главные хобби жизни – домбра и шахматы – помогали ему найти ответы на внутренние переживания. Профессиональные и духовные поиски Шакена Айманова были созвучны времени, в котором он жил. Многие его соратники отмечали, что он был рожден вовремя самой историей. За его спиной были богатый и успешный опыт по созданию незабываемых театральных образов, целый список режиссерских удач в кино, например, как «Наш милый доктор», «Безбородый обманщик», «В одном районе», «Мы здесь живем» и др. Шакен Айманов держал руку на пульсе мирового кино, являясь не только активным участником Международных кинофестивалей, проходивших в Москве, начиная с I (1959), но и членом высокого жюри III МКФ в 1963 году (49 стран-участников), когда благодаря решающему голосу Шакена Айманова была справедливо решена судьба главного приза фестиваля в пользу фильма «Восемь с половиной» итальянского режиссера Фредерико Феллини [13]. О режиссерском пути Шакена Айманова первый историк казахского кино К. Сиранов писал: «Творческий рост Шакена Кенжеттаевича связан с процессом развития кинематографическо-го искусства республики и в полной мере отражает его историю» [14, с.59-60].

К этому времени и казахская литература, и кино, в унисон мировым вызовам, активно искали новые формы интерпретации темы Великой Отечественной войны, след которой в коллективной памяти казахского народа был очень существенным и горячим: республика приняла самое непосредственное участие и в разгроме фашизма на всех полях сражений, и в тылу, организовав широкий фронт великой трудовой отваги и человеческой солидарности. В военной проблематике образ родины, родной земли стали вершинными достижениями во всех жанрах искусства.

В такой общественно-культурной атмосфере нравственно-художественных поисков и ценностных ориентиров Шакен Айманов задумал передать через экран свой образ восприятия мира, через личностные переживания раскрыть перед зрителем самобытность духовного наследия казахского народа. Шакен Айманов как зрелый мастер, активный участник преодоления устаревших стереотипов в профессии, готов был говорить на современном киноязыке осамой щемящей теме – о Родине, о любви к ней. С исторической точки зрения в фильме «Земля отцов» режиссер Шакен Айманов предложил свой вариант

интерпретации прошлого, иносказательно затронул болевые проблемы, витавшие в воздухе культурной атмосферы того времени, но которые еще не могли появиться в публикациях официальной среды.

В «Земле отцов» [15] раскрывается тяжелое послевоенное время, наполненное страданиями и разрухой, новыми нравственными проблемами. В основу драматургической линии легла история сурового аксакала (Старика), который был убежден, что погибшему на войне сыну нельзя лежать в чужой земле. Его переживания глубоко скрыты, все душевные силы он бережет для исполнения священных заветов предков. Статичный образ аксакала, скупая мимика лица, изредка обозначаемые острыми уколами взгляда, краткими жестами выдают сложные внутренние чувства. В образе мальчика Баяна, другого персонажа - внука аксакала - режиссер фильма выражает свое отношение к человеческим страданиям, к судьбам людей, поломанных войной. Баян олицетворяет юное, новое поколение, обладающее более легким, радостным восприятием жизни. Обладая традициями своего народа, он одновременно с открытым сердцем, душевно воспринимает все ситуации, которые будут случаться на протяжении долгой, изнурительной дороги. В образе Баяна по замыслу автора воплощается нарастающее новое поколение с более гибким мышлением, готовым к гармоничному сосуществованию с окружающим миром. Финал картины завершается радостной встречей затерявшихся в пути деда и внука. В эмоциональных, бурных объятиях выплескивается наружу все пережитое старшим и юным поколением. Перед зрителем эта сцена раскрывает глубину трагедии, пережитой мальчиком, потерявшим отца, и старцем, казавшимся суровым, не признававшим полутонов, теперь раскрывшимся глубоко человеческим, способным ощутить чужое горе глубже, чем свое, и отказаться от первоначальной цели увезти тело сына на родную землю.

Для полного восприятия изобразительно-содержательной стороны важно подойти к анализу фильма с точки зрения киноязыка и его возможностей, который включал на момент создания такие элементы, как кадровое построение, визуальное пространство, световое решение, игра актеров и их пластика, детали окружающей природы, предметы быта, работа камеры, монтаж и др. От найденных оригинальных способов использования всех названных элементов зависела выразительность сюжетной идеи или драматургии, отражение собственного стиля режиссера, а также оформление национального колорита. Какие новации технических приемов и знаковых обозначений были использованы Шакеном Аймановым в «Земле отцов», которые позволили раскрыть глубже и выразительней авторский замысел, его мировоззрение на заданную тему?

Если начать с анализа визуально-изобразительной стороны, актуального современного методологического подхода, то в картине мы видим органичное соединение художественного, эстетического начала с усложнением изобразительного ряда с помощью технических средств (крупный план, эмоции, свет, тени, звуковой ряд, пространственный охват природы, монтаж). Так, операторские съемки фильма в черно-белом формате создали графичный фон света и тени, аскетичный интерьер вагона, где происходят основные действия, хорошо подчеркивает эмоции героев. Крупным планом взятые лица сочетаются с показом замечательных природных пейзажей, музыкальным сопровождением, игрой на домбре. Все это вместе взятое помогло создать целостную атмосферу реальности происходящего. Исследователи, как один, подчеркивали редкое качество Ш.Айманова воспринимать современность не в прямой плоскости, а умением глубоко ощущать историю, через тонкие ассоциации, будь то притча, миф, байки улавливать в них связь с прошлым и ярко выписывать из них на экране, ценимые во все времена человеческие качества - верность, преданность, убежденность, любовь к родной земле. С этого ракурса «Земля отцов» стала транслятором не просто фактов прошлого, а стала источником новых знаний, мыслей, представлений об особенностях культурных ментальностей. В фильме много ассоциативных приемов: кинолента начинается с показа совершения намаза аксакалом у священного места – мазара – перед отправкой в далекий

путь. Смысл жизни и ее течение – путешествие - раскрывается через классический жанр – дорогу, в контексте фильма – железно-дорожные станции, возникающие на многообразных ярких ландшафтах родной земли, реки Волги, как общего символа воды, питающего атамекен. На этом пути жизни аксакала и его внука Баяна происходят встречи и знакомства с разными людьми, с яркими человеческими характерами в лице русского парня Егора, увлеченного археолога и его невестки Софьи и другими персонажами. Зрительный ряд фильма насыщается также добавлением национально-этнографических смыслов (аксакал заставляет внука каждый раз мыть руки после того, как тот подержал в руках череп, дал нож, чтобы порезать сало, или сцена с наречением именем Баян новорожденного, смысл перерастания Баяна в Ер-Баяна, сцены-знаки добродушия и гостеприимства казахов, архетипы древности их родной земли и др.). В итоге создано единое пространство сосуществования, где кинообразы искусно просвечивают для зрителя первоосновы коллективного бессознательного для любого народа, независимо от этнических особенностей их конкретной культуры.

В фильме есть еще один важный исторический аспект, прочитывающийся неявно, это образ пожилого чеченца, возвращающегося вопреки запрету домой, на Кавказ, на крыше вагона («ближе к небу», «я горец»). Ш. Айманов изобразительными средствами вкрапливает трагичные элементы судеб депортированных народов, проблемы которых в общественной среде ни после войны, ни даже в 1960 –е годы открыто не могли обсуждаться. Известно, что в основу фильма был положен сценарий по мотивам стихотворения Олжаса Сулейменова «Одна война закончилась другою...». В своих воспоминаниях «Слово о Шакене» Олжас Сулейменов описывает, как неоднозначно рождался сценарий: «Много, на мой взгляд, интересных сцен и диалогов было вычеркнуто цензурой. Например, мы с Шакеном хотели впервые в советском кино показать сцены депортации северокавказских народов в Казахстан зимой 1944 года. Отстаивали сколько было сил. Москва не пропустила. Остались обрывки этой сюжетной линии. И остались во многом благодаря авторитету Шакена» [16, с.218].

В целом лейтмотив картины, пронизывающий все сцены – это развитие главных понятий – «человек», «судьба», «Родина», «земля отцов». Через нравственную красоту главных героев на уровне философского обобщения раскрывается глубочайший процесс переосмысления взгляда на прошлое, настоящее и будущее окружающего мира. *«И мне бы хотелось верить, что нам удалось передать главную мысль фильма: родина – это не тот узкий клочок земли, на котором человек родился, вырос и постарел. Родина – это вся наша страна, от Балтийского моря до мыса Дежнева, от Баренцева моря до высот Памира. Дед и внук, разыскивая могилу солдата, погибшего в боях Великой Отечественной войны, обрели родину – ту самую родину, за которую погибли их сын и отец»,* - писал Шакен Айманов [17].

Фильм «Земля отцов», благодаря специфическим возможностям киноязыка переносит нас в определенное историко-культурное пространство и время. Синтезируя достижения литературы, истории, музыки, коллективной памяти народа, технических средств, новаций изобразительно-визуального мышления, режиссер вовлекает зрителя в само пространство фильма. Помимо прямого исторического контекста времени, наличие в изобразительном ряде знаков и символов народного фольклора, профессиональный монтаж картины усилили объемность и объективность передаваемой информации и глубокий замысел автора. Несомненно, что очевидные достоинства картины были обеспечены не только воплощением лучших режиссерских качеств Ш. Айманова, но и тем, что он использовал выразительные возможности экрана для раскрытия самобытной индивидуальности блестящих актеров (Е. Умурзаков, М. Ахмадиев, Ю. Померанцев, В. Шевцов, Т. Кокова, А. Умурзакова, Р. Мурат и др.), также ответственной команды соратников в лице сценариста О. Сулейменова, оператора М.Айманова, художника К.Ходжикова, композитора Е.Рахмадиева, звукооператора У.Давлетгалиева.

После выхода на экран фильм «Земля отцов» стал заметным культурным явлением. Он был активно поддержан прессой и единодушно признан киноведами как один из лучших фильмов Шакена Айманова. В тот же год (1966) фильм был награжден специальным дипломом за лучшее режиссерское решение на Международном кинофестивале (Франкфурт-на-Майне, Германия), в 1968 году был удостоен Государственной премии КазССР им. К.Байсейитовой, в 1967 году на IV смотре фильмов республик Средней Азии и Казахстана был удостоен Диплома Первой степени и главного приза «Горный хрусталь», а О.Сулейменову был вручен Диплом за лучший сценарий (Душанбе, Таджикистан). Исполнитель главной роли Е. Умурзаков за лучшее исполнение мужской роли был удостоен тоже Государственной премии КазССР и Второй премии III Всесоюзного кинофестиваля (Ленинград, 1968) [18].

Известный казахский киновед Айнагулова К. спустя много лет (1994 г.) отмечала: «Фильм «Земля отцов» по сей день остается произведением, необычным по своей теме и поэтике. Имеется в виду художественный ритм этой ленты, философско-поэтическая приподнятость повествования, изобразительное решение, тонкий колорит отдельных сцен. Ни в одной из созданных по сей день казахских картин не найти такого своеобразного сочетания изысканных и одновременно аскетически лаконичных средств выразительности» [10, с.176]. Но, к сожалению, советский кинозритель не откликнулся массово на этот фильм (всего около 6 миллионов зрителей), хотя до этого фильмы Шакена Айманова собирали до 50 миллионов просмотра в СССР («Наш милый доктор»). В газете «Советская культура» была опубликована статья Ш.Айманова «Последнее слово остается за зрителем», где он отметил сожаление по поводу того, что не смог достучаться до своих зрителей и искал этому самокритичное объяснение: «В некотором отношении фильм в изобразительном отношении скучен. Страсти порой скрыты так далеко, что зритель не может их увидеть: они остаются за кадром. Возможно, были созданы новые формы режиссуры, но такая новинка зрителю почти ничего не дает» [19]. В другом случае он развивает эту мысль таким образом: «Фильм наш мы делали с учетом того, что зритель сам многое додумает, домыслит. Мы не стремились показать, что вот проехал герой по родной земле, познакомился с людьми, увидел разоренную войной русскую землю... Для нас было важнее убедить зрителя, что старик уже не тот человек, каким был в начале пути, что он стал шире смотреть на мир» [20, с. 43].

Сегодня, в поисках ответа на столь прохладную реакцию зрителя, мы можем учесть особенности общественно-идеологической атмосферы того времени, когда создавался фильм. Новые визуальные, смысловые знаки, заложенные в свои фильмы советскими кинорежиссерами первопроходцами, к которым относился и Шакен Айманов, не всегда могли быть замечены и поняты зрительской аудиторией той эпохи, не по своей вине получавшие усеченные представления о национальной и достижениях мировой культуры, и уже привыкшие к устоявшемуся методу советского реализма на экранах кинотеатров, в других жанрах. Хотя зародившееся авторское кино формировало уже новый киноязык с усложнением и углублением изобразительного ряда, и 1960-е годы в советском кинематографе были признаны «временем коренного преобразования пластически-изобразительного строя» [21, с. 7]. К предложенным новациям визуально-изобразительного мышления в кино массовый зритель оказался не совсем готов. К тому же оставшийся на практике повсеместный идеологический контроль 1960-1970 гг. приводил к тому, что сохранялась инерция и у влиятельных советских критиков и рецензентов фильмов, которые выступали охранителями принципов так называемого «социалистического реализма», линии идеологической парадигмы. Поэтому многие интересные по своей изобразительной стилистике фильмы при анализе, зачастую не попадавшие в рамки советского реализма, оказывались в категории «сомнительных» [5, с.56-58].

В советские годы среди профессиональных кинематографистов и зрительской элиты популярным и влиятельным был журнал «Искусство кино». В юбилейный для Октября

1967 год этот журнал, как и вся советская пресса, выполняя идеологический заказ, публиковала сценарии и юбилейные статьи кинокритиков в пафосном духе, прославляя социалистическую революцию и социалистический реализм, которые, по их убеждению, активно воздействовали на историю советского кино и мировой кинопроцесс. В то же время в этот год еще продолжали выходить статьи отдельных кинокритиков, отдающие нотами «оттепели», где объективно были отмечены действительно яркие художественные творения признанных кинорежиссеров-«шестидесятников». На этом фоне принято было заметить, особо не восхваляя, и кино советских республик. Знаток национального кино выступал известный кинокритик М. Сулькин, который на страницах этого журнала не осмелился превозносить известных режиссеров союзных республик, в том числе, оценивая фильм «Земля отцов», резюмировал лаконичной фразой: «не все удалось Айманову-режиссеру» [22, с.78]. Видимо, подобная не развернутая оценка была определена не с точки зрения художественности, а из соображений политико-идеологической важности темы, где слишком ярко просвечивал национальный колорит. Но спустя годы, уже после трагической смерти режиссера, в сборнике-альманахе «Актеры советского кино» (1975) М. Сулькин на первых ее страницах опубликовал объемную и глубокую по содержанию статью «Шакен Айманов» о безграничном творческом и человеческом потенциале актера [23].

В настоящее время мы стали свидетелями смены парадигм культуры с вербальной на визуальную, «бума» «технических искусств» - искусство кино, фотоискусство, мультипликация, возможности интернета. Кино стало самым мощным средством формирования духовного мира человека и в этом контексте оно дало толчок углублению философской мысли на предмет того, что визуальные образы являются не иллюстрациями к мысли автора, а проявлением самого мышления [21, с.5]. Визуальное мышление создало свой особый текст с новыми смыслами, которые не только корректируют, дополняют, обогащают целостность восприятия общей картины, но и приумножают свои значения. Наличие опыта восприятия современного киноязыка, технологически обогащенного емким и пластичным визуально-изобразительным рядом, органично связанным с вербальным текстом, отличает сегодня аудиторию кинозрителей XXI века от зрителей предыдущей эпохи. Заложенные в 1960-е годы тенденции визуального образа в кино развивались по нарастающей и к настоящему времени они имеют тотальное проникновение в интеллектуальное пространство современного зрителя, обладающего развитыми эстетическими вкусами, представлениями об окружающем его мире. Все это делает востребованным новое обращение и переосмысление истоков лучших фильмов прошлых десятилетий, раскрывших инновационные возможности изобразительно-визуального ряда в совокупном контексте авторского замысла. На основе таких подходов развивается современная киноведческая мысль [24].

Такие позиции помогают глубже раскрыть обоснованность появления в культуре Казахстана формулы «фильм Шакена Айманова». Очевидно, что режиссер Шакен Айманов в своих творческих поисках и экспериментах обогнал свое время. Но и тогда, и особенно сейчас, он и его фильм, остаются нашими современниками. Феноменальность данного явления подтверждается последними яркими фактами: например, включение фильма «Земля отцов» в программу ретроспективных показов на Международном Римском кинофестивале в 2006 году [25]. Весной 2017 года в Москве в Государственной Третьяковской галерее состоялся фестиваль «Оттепель: лицом к будущему». В ее специальной кинопрограмме «Война окончена» наряду с картинами из Венгрии, Италии, Польши, Литвы, Украины и других стран состоялся показ киноленты Шакена Айманова «Земля отцов» [26]. В этот ряд следует отнести крупнейшее событие 2014 года, включенное в официальный календарь памятных дат и событий ЮНЕСКО, - проведение юбилейного кинофестиваля «Евразия», посвященного 100-летию казахского актера и режиссера, народного артиста СССР Шакена Айманова [27]. Значительным событием культурной жизни стал и 14-й Международный Кинофестиваль Шакена Айманова, состоявшийся в 2018 году в Алматы. Здесь были показаны лучшие образцы современного

мирового кинематографа. Также был предложен оригинальный формат проведения конкурсных программ из трех разделов, каждый из которых был назван именем из известных фильмов Шакена Айманова. Так, в разделе под названием «Земля отцов» состоялся конкурс фильмов тюркоязычных стран. Главную идею данного фестиваля выразил Ермек Турсунов, известный кинорежиссер, председатель Союза кинематографистов РК: «Нам очень важно вернуть умного зрителя... Необходимо проявить уважение к зрителю и предложить ему разговор на качественно другом уровне. Я имею в виду настоящее кино, то, которое мы называем подлинным искусством» [28].

Выводы. Все вышеизложенное позволяет заключить, что фильм Шакена Айманова «Земля отцов» в истории Казахстана явился и остался фактом большого культурного значения и влияния, поднявшего на философский уровень восприятия и размышления извечной темы о родине, родной земле. С одной стороны, авторская интерпретация выпукло обнажила многие идеологические, общественно-культурные, художественно-эстетические проблемы послевоенного времени, через кинообразы переданы представления людей о своей истории, выражены особенности культурной ментальности. С другой стороны, сам режиссер раскрылся как знаковая личность эпохи с отражением черт своего времени, обладающий «чувством истории» и талантом новаторского выбора, умеющим проникать в психологию актеров и киногероев, утвердившим право на собственное, оригинальное мироощущение. В-третьих, социокультурное пространство, отраженное в фильме, стало признанным вкладом в культурную память, как художественно-визуальный источник по истории казахского народа, параллельно с историческими документами эпохи. Наконец, фильм интересен для историографического анализа, так как в нем зафиксирована определенная, авторская концепция прочтения средствами киноязыка историко-культурного текста конкретной эпохи с ее вопросами и проблемами о роли человека и его месте в окружающем мире, которые остаются всегда актуальными. И в заключение, относительно личности Шакена Айманова, думается, вполне уместно вспомнить тезис историка кино М. Ферро: «...можно особо выделить кинематографистов, которые предлагают глобальную интерпретацию истории, существующую лишь благодаря их анализу и представляющую собой не просто реконструкцию или воспроизведение истории, но оригинальный вклад в толкование событий прошлого и их связей с настоящим» [29, с. 56]

Список использованной литературы:

1. Советский тоталитарный фильм и проблемы изучения истории казахского кино. /<https://www.kazportal.kz/sovetskiy-totalitarniy-film-i-problemyi-izucheniya-istorii-kazahskogo-kino/>
2. Нурманова Ж. Вопросы взаимосвязей литературы и кинематографа в научно-публицистических трудах казахских писателей. К истории вопроса /<https://rep.ksu.kz/bitstream/handle/data/7760/%D0%A4%D0%B8%D0%BB-2010-2-136-144.pdf?isAllowed=y&sequence=1>
3. Мусрепов Г. Возмужание // Мусрепов Г. Черты эпохи. — Алма-Ата: Жазушы, 1986.
4. Ауэзов М. Литература и кино // Искусство Казахстана. — Алма-Ата: Өнер, 1982.
5. Советская культура второй половины 1950-х-первой половины 1960-х гг : /<http://refleader.ru/jgejgeotrbeotr.html>
6. Из интервью Тонино Гуэрра Вл. Познеру в телепроекте РТ «Их Италия», 2012, 4 серия.
7. См. Теория авторского кино (фр. *Cinéma d'auteur*, англ. *Auteur theory*) <https://lektsii.net/1-178124.html>

8. Самутина Н. Кино авторское (режиссерское кино) https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/kino_avtorskoe_rezhisserskoe_kino.html

9. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как источник для изучения культурной памяти //Вестник ЮУрГУ.-2012.-№10(289).

10. Айнакулова К. У истоков казахского кино. В кн.Топжарган.: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. — Алматы: Раритет, 2014. — 400-б.

11. Ногербек Б. Семь фильмов Ш. Айманова, или Айманов и казахское киноведение. В кн. Топжарган: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. — Алматы: Раритет, 2014. — 400-б.

12. См.: Топжарган: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. — Алматы: Раритет, 2014. — 400-б.

13. <https://zen.yandex.ru/media/id/5e57ca7676b15c673ff56094/kinofestivali-leta-2020-kak-rasporiadilas-korona--5f0447a753ebb60693f21393>

14. Сиранов К. Шәкен Айманов – кинорежиссер и актер кино. Алма-Ата, 1970.

15. Ш. Айманов, кинофильм «Земля отцов» («Атамекен»). «Казахфильм», 1966.

16. Сулейменов О. Слово о Шәкене. Топжарган: Шәкен Аймановтың 100 жылдығына арналады / Құраст. Т. Смайлова. — Алматы: Раритет, 2014. — 400-б.

17. <http://docplayer.ru/61774038-Mediakultura-media-culture-sovetskiy-kinematograf-v-zerkale-zhurnala-iskusstvo-kino-na-primere-nomerov-yubileynogo-1967-goda.html>

18. Краткая история казахстанского кинематографа: от Шәкена Айманова до Эмира Байгазина. <https://the-steppe.com/razvitie/kazahstanskoe-kino/>

19. Первопроходец. Шәкен Айманов – отец-основатель казахского кинематографа. <https://caa-network.org/archives/18435> 2019

20. Шәкен Айманов. О себе, о своем искусстве. Москва, 1974.

21. Лукашова А. Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-х - 1980-х гг).<http://cheloveknauka.com/izobrazitelnye-tendentsii-v-otechestvennom-poeticheskom-kinematografe-1960-h-1980-h-gg>

22. Советский кинематограф в зеркале журнала «Искусство кино» Кино-Театр. РУ <https://www.kino-teatr.ru/kinoartkino4634>

23. Сулькин М. Шәкен Айманов//Актеры советского кино. Вып. 11, М., 1975<http://istoriykino.ru/books/item/f00/s00/z0000024/st001.sht>

24. См.: Лукашова А. Изобразительные тенденции в отечественном поэтическом кинематографе 1960-х - 1980-х гг).<http://cheloveknauka.com/izobrazitelnye-tendentsii-v-otechestvennom-poeticheskom-kinematografe-1960-h-1980-h-gg>; Смаилова И. Проблема изображения в современном казахском кино <https://articlekz.com/article/8335>; Советский тоталитарный фильм и проблемы изучения истории казахского кино. /<https://www.kazportal.kz/sovetskiy-totalitarniy-film-i-problemyi-izucheniya-istorii-kazahskogo-kino/> и др.

25. <https://kazakhfilmstudios.kz/movies/6275/>.

26. <https://brod.kz/news/v-moskve-sostoitsya-pokaz-filma-zemlya-otcov-shakena-ajmanova/>).

27. <http://2014.eurasiaiff.com/ru/programm/100-letie.html>

28. <https://vteme.kz/blog/14-j-mezhdunarodnyj-kinofestival-shakena-ajmanova-17-21-nojabrja-almaty/2018-10-25-779>

References:

1. Soviet totalitarian film and the problems of studying the history of Kazakh cinema. <https://www.kazportal.kz/sovetskiy-totalitarnyy-film-i-problemy-izucheniya-istorii-kazahskogo-kino/>
2. Nurmanova Zh. Questions of the relationship between literature and cinema in the scientific and publicistic works of Kazakh writers. Background information <https://rep.ksu.kz/bitstream/handle/data/7760/%D0%A4%D0%B8%D0%BB-2010-2-136-144.pdf?isAllowed=y&sequence=1>
3. Musrepov G. Maturity/ Musrepov G. The features of the epoch. - Alma-Ata: Zhazushy, 1986.
4. Auezov M. Literature and cinema // Art of Kazakhstan. – Alma-Ata: Öner, 1982.
5. Soviet culture of the second half of 1950s and the first half of 1960s <http://refleader.ru/jgejgeotrbewotr.html>
6. From the Tonino Guerra interview to Vl. Pozner in the tele-project RT “Their Italy”, 2012, 4 episode.
7. See The theory of the auteur cinema (fr. Cinéma d'auteur, eng. Auteur theory) <https://lektcii.net/1-178124.html>
8. Samutina N. Auteur cinema (directorial cinema) https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/kino_avtorskoe_rezhisserskoe_kino.html
9. Volkov E.V., Ponomareva E.V. Fiction cinema as the source for studying cultural memory // Vestnik IUURGU. - 2012.-No.10(289).
10. Ainakulova K. At the origins of Kazakh cinema. In the book Topzhargan: Dedicated to the 100th anniversary of Shaken Aimanov / Ed. T. Smailova. — Almaty: Raritet, 2014. — 400 p.
11. Nogerbek B. Seven films of Sh. Aimanov, or Aimanov and Kazakh cinematology. In the book Topzhargan: Dedicated to the 100th anniversary of Shaken Aimanov / Ed. T. Smailova. — Almaty: Raritet, 2014. — 400 p.
12. See: Topzhargan: Dedicated to the 100th anniversary of Shaken Aimanov / Ed. T.Smailova. — Almaty: Raritet, 2014. — 400 p.
13. <https://zen.yandex.ru/media/id/5e57ca7676b15c673ff56094/kinofestivali-leta-2020-kak-rasporiadilas-korona--5f0447a753ebb60693f21393>
14. Siranov K. Shaken Aimanov – a film director and actor. Alma-Ata, 1970.
15. Sh. Aimanov, film “The Land of Fathers” (“Atameken”). “Kazakhfilm”, 1966.
16. Suleimenov O. A word on Shaken. Topzhargan: Dedicated to the 100th anniversary of Shaken Aimanov / Ed. T. Smailova. — Almaty: Raritet, 2014. — 400 p.
17. <http://docplayer.ru/61774038-Mediakultura-media-culture-sovetskiy-kinematograf-v-zerkale-zhurnala-iskusstvo-kino-na-primere-nomerov-yubileynogo-1967-goda.html>
18. A short history of the Kazakh cinema: from Shaken Aimanov to Emir Baigazin. <https://the-steppe.com/razvitie/kazahstanskoe-kino>
19. Pioneer. Shaken Aimanov is the father-founder of the Kazakh cinema. <https://caa-network.org/archives/18435> 2019
20. Shaken Aimanov. About myself, about my art. Moscow, 1974.
21. Lukashova A. Fine tendencies in domestic poetic cinema of the 1960s - 1980s. <http://cheloveknauka.com/izobrazitelnye-tendentsii-v-otechestvennom-poeticheskom-kinematografe-1960-h-1980-h-gg>
22. Soviet cinema in the mirror the “Art of cinema” magazine Kino-Teatr. RU <https://www.kino-teatr.ru/kinoartkino4634>

23. Sulkin M. Shaken Aimanov //Actors of the soviet cinema. *Issue. 11, M., 1975*<http://istoriykino.ru/books/item/f00/s00/z0000024/st001.sht>
24. See: Lukashova A. *Fine tendencies in domestic poetic cinema of the 1960s - 1980s.* <http://cheloveknauka.com/izobrazitelnye-tendentsii-v-otechestvennom-poeticheskom-kinematografe-1960-h-1980-h-gg>; Smailova I. *The problem of the image in modern Kazakh cinema.* <https://articlekz.com/article/8335>; *Soviet totalitarian film and problems of studying the history of Kazakh cinema.* /<https://www.kazportal.kz/sovetskiy-totalitarniy-film-i-problemy-izucheniya-istorii-kazahskogo-kino/u0p>.
25. <https://kazakhfilmstudios.kz/movies/6275/>.
26. <https://brod.kz/news/v-moskve-sostoitsya-pokaz-filma-zemlya-otcov-shakena-ajmanova/>).
27. <http://2014.eurasiaiff.com/ru/programm/100-letie.html>
28. https://vteme.kz/blog/14_j_mezhdunarodnyj_kinofestival_shakena_ajmano_va_17_21_nojabrja_almaty/2018-10-25-779
29. Ferro M. *Cinema and history. History questions.* - 1993. No. 2.-p.56