



Title	:
Author(s)	, ; ,
Citation	Acta Slavica Iaponica, 41, 47-72
Issue Date	2020
DOI	10.14943/ASI.41.47
Doc URL	<a href="http://hdl.handle.net/2115/84156">http://hdl.handle.net/2115/84156</a>
Type	bulletin (article)
File Information	41_03_pp.47-72.pdf



[Instructions for use](#)

## Кино советского Казахстана: как работали советские идеологемы

Гульнара Абикеева, Алим Сабитов

Кино, существовавшее в СССР как инструмент идеологии, долгие годы оставалось таковым и в Казахской ССР. Многие советские идеологемы были опробованы в казахском кино: «национальное по форме, социалистическое по содержанию», «русский — старший брат», «Казахстан — кузница дружбы народов» и т.д., поэтому в пятидесятые годы практически не было возможностей для появления собственно национального кино. На киностудии «Казахфильм» в основном снимались историко-революционные фильмы и советские комедии. Только в шестидесятые годы, с наступлением «оттепели» стало появляться по-настоящему национальное кино. После короткого взлета в эпоху «оттепели» наступил «застой», во время которого снимались преимущественно фильмы на производственную тематику и о Целине. Новый расцвет национального кино обеспечил приход «Казахской новой волны», ставшей своеобразной предвестницей конца советской эпохи. В данной статье предпринята попытка дать краткий обзор советского казахского кино, опираясь на визуализируемые в фильмах советские идеологемы, так как именно они во многом являлись причиной появления того или иного фильма, оформляющего идеологический заказ. Анализ соответствия или несоответствия фильма той или иной идеологеме дает возможность проследить появление самобытных черт, позднее сложившихся в казахстанскую национальную школу кино.

Само понятие «идеологема» — неоднозначно, и, прежде всего, потому, что оно достаточно широко применяется во многих отраслях гуманитарного знания.<sup>1</sup> Это «многоуровневый концепт», несущий в себе стереотипное и отчасти мифологизированное представление о власти, государстве, нации, политических и идеологических институтах, о будущей жизни общества, являющийся, мощным средством политического влияния на социокультурную деятельность.<sup>2</sup> Часто термин «идеологема» соотносится с другим, близким ему по значению, термином — «мифологема», который применяется для обозначения осознанно заимствованных известных мифологических сюжетов и сюжетных мотивов применяемых в произведениях современной художественной культуры. В произведениях

1 Например, в философии, политологии, социологии, лингвистики и, конечно, в искусствоведении.

2 См.: Малышева Е.Г. Идеологема как лингвокогнитивный феномен: определение и классификация // Политическая лингвистика. 2009. Вып. 4 (30). С. 32–41.

соцреализма мифологемы становятся идеологемами, когда применяются при показе исторических событий, или же для создания соответствующей атмосферы при показе современной действительности. Эта героизация и мифологизация прошлого и настоящего являлась основным средством распространения ценностей и мировоззренческих установок советской идеологии в массах.

Переосмысление значения фильмов советской эпохи для культуры современного Казахстана в настоящее время просто необходимо. Сегодня мы понимаем, что какие-то картины были подняты по идеологическим соображениям, а какие-то, наоборот, искусственно принижены и уведены в тень. Также понятно, что режиссеры той эпохи работали под большим давлением центра и советской цензуры. Тем важнее проследить, как проходило формирование национальной киношколы.

### ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ИССЛЕДОВАНИЯ

В последние два десятилетия появилось много работ, в которых происходит переосмысление советской культуры и искусства. Прежде всего, это работы западных и российских исследователей, где исследуется понятие «соцреалистический канон» (сборник под редакций Х. Гюнтера и Е. Добренко),<sup>3</sup> работы Б. Гройса «Стиль Сталин»,<sup>4</sup> В. Паперного «Культура два»,<sup>5</sup> Катерины Кларк «Советский роман: история как ритуал»,<sup>6</sup> Svetlana Boym «Common Places»,<sup>7</sup> И. Голомштока «Искусство тоталитаризма»<sup>8</sup> и другие. В них рассматриваются различные аспекты советской культуры и цивилизации.

Так, Е. Добренко рассматривает метод советского искусства — «социалистический реализм» как сугубо репрезентативный, представлявший советский исторический опыт и искусство, которое его «отражало в революционном развитии».<sup>9</sup> Социалистический реализм формировал миф о несуществующем «реальном социализме», присутствующий в изобразительном искусстве, архитектуре, но самое главное — в романах, поэмах, пьесах и фильмах сталинской эпохи. К. Кларк исследовала специфику советского романа «большого стиля», определив тему «большой семьи», как главную. И. Голомшток сравнил изобразительное искусство сталинской эпохи и «третьего рейха», обозначив, в первую очередь, их сходство. Т.

---

3 Гюнтер Х., Добренко Е. (ред). Соцреалистический канон: Сборник статей. СПб.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2000.

4 Гройс Б. Стиль Сталин. М.: Ad Marginem, 2013.

5 Паперный В. Культура два. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

6 Кларк К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.

7 Svetlana Boym, *Common Places* (Cambridge: Harvard University Press, 1959).

8 Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

9 Добренко Е. Музей революции. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

Дашкова исследовала специфику формирования советского визуального канона в фотографии и кино.<sup>10</sup> Н. Лебина, рассматривая повседневную жизнь советских людей в двадцатые-тридцатые годы, выделила в культуре повседневности значимые ее составляющие, коррелирующие с разрабатываемой в то время моделью массовой советской культуры.<sup>11</sup>

Анализу советского кинематографа в постсоветский период посвящены работы как российских киноведов и культурологов, таких как М. Туровской, Н. Зоркой, О. Булгаковой, так и американских — Ж. Уолл, Р. Салис, А. Прохорова, британских — Б. Боймерс, К. Келли и других.

М. Туровская рассматривает тридцатые годы, как главную цементирующую модель советского кинематографа.<sup>12</sup> Н. Зоркая написала новую уже «несоветскую» историю советского кино<sup>13</sup> Ж. Уолл делает фокус на особенностях фильмов «оттепели».<sup>14</sup> А. Прохоров анализирует наследие сталинского «большого стиля» в «оттепельном» кинематографе.<sup>15</sup> Р. Салис писала о советских комедиях Г. Александрова.<sup>16</sup>

Обзор казахстанских источников выявил наличие довольно большого количества работ, посвященных казахстанскому советскому кинематографу, написанных в советскую эпоху. Это книга К. Сиранова,<sup>17</sup> охватывающая период от начала становления казахского кино до 1965 года, сборники со статьями К. Айнагуловой, К. Алимбаевой,<sup>18</sup> статьи Л. Енисеевой-Варшавской,<sup>19</sup> собранные в единую рукопись и другие. Но исследований, написанных в постсоветскую эпоху и анализирующих советскую культуру и кинематограф Казахстана, как целостный культурно-исторический феномен, очень мало. Это три книги Б. Ногербек,<sup>20</sup> Н. Мукушевой<sup>21</sup> и две

10 Дашкова Т. Телесность-Идеология-Кинематограф. Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013; серия "Кинотексты."

11 Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

12 Туровская М. Зубы Дракона. Мои 30-е годы. М.: АСТ, Corpus, 2015.

13 Зоркая Н. История советского кино. Издательство СПбГУ, Алетейя, 2006.

14 Josephine Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw* (New York: I. B. Tauris Publishers, 2000).

15 Прохоров А. «Человек родился»: Сталинский миф о большой семье в киножанрах «оттепели». [Электронный ресурс: [http://texts.news/cotsiologiya-semi\\_1460/aleksandr-prohovor-chelovek-rodilsya-51439.html](http://texts.news/cotsiologiya-semi_1460/aleksandr-prohovor-chelovek-rodilsya-51439.html) (дата обращения: 10 апреля 2020)]

16 Салис Р. Нам уже не до смеха. Музыкальные комедии Григория Александрова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

17 Сиранов К. Киноискусство Советского Казахстана. Алма-Ата, Казахстан, 1966.

18 Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. Алма-Ата: Гылым, 1990.

19 Енисеева-Варшавская Л. «Как это было. Казахское кино в лицах», Рукопись книги.

20 Ногербек Б. Кино Казахстана. Алматы: НПЦ, 1998; Ногербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. Алматы: RUAN, 2008; Ногербек Б. На экране «Казахфильм». Алматы, 2007.

21 Рахманқызы Н. Ораз Әбішев. Алматы, 2007; Мукушева Н. Казахское кино: вчера и сегодня. Астана, 2017.

книги Гульнары Абикеевой.<sup>22</sup> На английском языке выходили две книги — «Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories»<sup>23</sup> и «Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia».<sup>24</sup>

Выявленные источники демонстрируют явную диспропорцию между общетеоретическими исследованиями, посвященным анализу российского советского кинематографа и кинематографа регионального, в частности, советского казахского кино.

Отражение процесса нациостроительства в советском казахстанском кино предполагает проведение исследования, в котором была бы предпринята попытка: 1) выявить в нем сугубо казахстанскую специфику реализации канонов социалистического реализма; 2) показать особенности визуальной репрезентации ведущих советских идеологом «большого стиля», «работающих» на создание казахстанской модели «советского человека»; 3) и также определить те, обусловленные локальной спецификой, особенности, что не вписывались в общесоветскую систему, приводя ее к сбою и т.д.

Наша гипотеза формулируется таким образом: советский кинематограф Казахстана был в определенной мере испытательным полигоном, на котором Центр проверял действенность полученных в результате творческих экспериментов соцреалистических «лекал», а именно — приемы визуализации — и внедрения основных советских идеологом в культуру бывших кочевников и их воздействия на эту среду. По этим лекалам «крилась» идеологическая продукция, предназначенная для регионального пользования. Таких фильмов за время существования советского кино было множество, но в памяти народа оставались, как правило, картины, сделанные не под идеологическую кальку, а несущие в себе национальную самобытность.

В данной статье мы рассмотрим некоторые фильмы советского казахстанского кино периода его становления — сороковых, пятидесятых — и отчасти шестидесятых годов, чтобы увидеть динамику изменений канона «социалистического реализма» на периферии — в Казахстане по отношению к центру СССР Москве и Ленинграду. Это относится к построению сюжета на основе задаваемой мифологемы, разработки типажей и характеров. А так же рассматривается применяемый киноязык, как универсальный тезаурус метафор и тропов, разрабатываемых в советском кино.

---

22 Абикеева Г. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии и как этот процесс отражен в кинематографе. Алматы: ЦЦАК, 2006; Абикеева Г. Две эпохи национального самоопределения в кино Центральной Азии: 60-е и 90-е годы. Алматы: ЦЦАК, 2006.

23 Michael Rouland, Gulnara Abikeyeva, Birgit Beumers, eds., *Cinema in Central Asia: Rewriting Cultural Histories* (London: I. B. Tauris, 2013).

24 Rico Isaacs, *Film and Identity in Kazakhstan: Soviet and Post-Soviet Culture in Central Asia* (London: I. B. Tauris, 2018).

В трех разделах нашей статьи мы рассмотрим фильмы трех жанров: историко-революционный, музыкальная комедия и военно-патриотический, поскольку мы убеждены, что в каждом из жанров разрабатывалась своя идеологема.

1. Историко-революционные фильмы были идеологическим заказом, и в этом разделе мы проанализируем фильм-первенец казахского кино «Амангельды» (1938) Моисея Левина и «Ботагоз» (1957) Ефима Арона. В этих двух картинах рассказывается мифологизированная «история» становления советской власти в Казахстане, которая, благодаря фильмам на эту тему, внедрила в национальное сознание живущий сам по себе миф, не связанный с реальной историей.
2. В основу музыкальной комедии «Девушка-джигит» (1955) Павла Боголюбова положена идеологема создания художественного произведения «национального по форме и социалистического по содержанию».
3. В военно-патриотических фильмах опорой была категория «советский человек», «советский герой». Здесь мы рассматриваем три фильма: «Тебе, фронт!» (1942) Дзиги Вертова, «Сказ о матери» (1963) Александра Карпова и «За нами Москва» (1967) Мажита Бегалина как примеры различных трактовок идеологической установки.

#### СОЗДАНИЕ ИДЕОЛОГИЧЕСКИ «ВЕРНОЙ» РЕАЛЬНОСТИ В ИСТОРИКО-РЕВОЛЮЦИОННЫХ ФИЛЬМАХ

Наиболее яркими примерами казахстанских картин историко-революционного жанра являются фильмы «Амангельды» (1938), «Ботагоз» (1957), «Мы из Семиречья» (1958), «Крылья песни» (1966), «Тревожное утро» (1967). Они рассматриваются в контексте следующих идеологем: новая история, революция, сталинские концепции «русский-старший брат», «советское — выше национального».

Жанр историко-революционного фильма надолго заменил жанр исторического фильма, как будто до установления власти большевиков у казахов не было никакой истории. Это касалось всего советского кинематографа, но республик Средней Азии и Казахстана особенно, поскольку кино несло в основном идеологическую, пропагандистскую функцию. Несколько десятилетий — тридцатые, сороковые, пятидесятые годы — фильмы снимались в основном приезжими режиссерами из России и представляли собой копии или подражания российским революционным фильмам. Так, например, фильм «Амангельды» — это казахский «Чапаев».

**«Амангельды» (1938)**, фильм режиссера Моисея Левина производства киностудии «Ленфильм», официально считается первым казахским фильмом.

Киноведы и историки кино не пересматривали фильм «Амангельды» с позиций новейшей истории. Как в 1960-е, так и 2000-е годы фильм

выходил с одной и той же аннотацией: «Фильм посвящен Амангельды Иманову (1873–1919), одному из руководителей Средне-азиатского восстания (1916) и борьбы за Советскую власть в Казахстане. Бывший бунтарь-одиночка, первым выступивший против царских карательных отрядов, в 1919 году Амангельды стал военным комиссаром».<sup>25</sup>

Амангельды Иманов был реальным человеком, одним из лидеров национально-освободительного восстания 1916 года в Центральной Азии, о котором в советское время предпочитали особо не говорить. Непосредственным поводом к восстанию был царский указ от 25 июня 1916 г. о мобилизации на тыловые работы «инородческого» мужского населения Казахстана, Средней Азии и частично Сибири в возрасте от 19 до 43 лет. Многие восприняли этот указ как негласную мобилизацию на войну.

Иманов вступил в РКП(б) под влиянием Алиби Джангильдина и стал военным комиссаром, поэтому его в фильме и показывают, как проводника советской власти. Несмотря на то, что в киноведческой литературе образ Амангельды связывают с образом Чапаева, нам думается, что и режиссер Моисей Левин и актер Елубай Умирзаков создавали в фильме образ «казахского Ленина». Понятно, что актера Умирзакова выбрали благодаря портретному сходству с Амангельды Имановым, но усы, бородка и манера поведения актера заимствованы из фильмов о Ленине (см. рис. 1), а также в композиции кадров, в жестике рук, даже в манере говорить. И в театре Елубай Умирзаков первым сыграл Ленина в спектакле «Человек с ружьем». Фактически герой фильма «Амангельды» не столько борец, сколько идеолог, в уста которого вложены штампы советской идеологии.



Рис. 1. Живописный портрет А. Иманова работы художника А. Кастеева, фото актера Е. Умирзакова из фильма «Амангельды», канонизированный портрет В.И. Ленина.

25 Данный текст без изменений перепечатывается из советских книг в современные киносправочники, и также был размещен на DVD диске с фильмом «Амангельды» 1999 год выпуска.

В ключевой сцене (38–41 минута фильма), когда Амангельды выступает перед повстанцами, он стоит в позе Ленина, также понимает руку, чапан его спадает с плеча, как пальто на памятниках вождю, говорит он короткими фразами, как это делал в кино вождь пролетариата на митингах. И речь его собственно о том же: земля — крестьянам, мир — народам.

И только в последней трети фильма, когда Амангельды переодеваются в кожаную куртку, он начинает быть похожим на Чапаева. То есть в одном фильме авторы ссылались сразу на два идеологических носителя советского времени — образы Ленина и Чапаева.

В картине использован распространенный советский штамп — наставничество старшего «русского брата». В фильме это некто Егор (актер Федор Федоровский), с которым Амангельды встретился, будучи пойманным во время карательной экспедиции. Естественно, они вместе убегают из неволи и расстаются уже братьями по идеологии. В коротком разговоре с Егором Амангельды признает непререкаемый авторитет вождя революции: «Ленин — большой батыр... Сильный человек Ленин — все ломает. Если надо, то и царя сломает».

Любопытно, что когда большевик Егор появляется во второй раз, то у него большая борода, как у Карла Маркса. И хотя эта идеологическая схема кажется до смешного примитивной, мы в фильме видим как бы повторение лидеров советской идеологии — Карла Маркса и Ленина в образах Егора и Амангельды.

Узнаваемы и другие персонажи советского кино. Как у Чапаева есть Анка-пулеметчица, так и в «Амангельды» с ним на равных сражается Балым (актриса Шара Жиенкулова), которая позже станет его женой. Кузнец (актер Сералы Кожамкулов) напоминает кузнеца из фильма «Александр Невский», который говорил, что «кольчужка коротковата». Не говоря уже об штампах других историко-революционных фильмов. Например, Амангельды до последнего мгновения жизни на коне, и даже, будучи смертельно раненым, успевает дать своим бойцам наказ и застрелить своего врага.

Киновед Бауржан Ногербек отмечает: «В известном смысле, фильм «Амангельды» — это результат целенаправленного государственного тиражирования идеологизированного образа-символа народного мстителя, стихийного бунтаря, степного батыра, вставшего на путь сознательного служения Революции».<sup>26</sup>

Однако долгое время фильм «Амангельды» был любим народом и люди пересматривали его по многу раз. Почему? Не в последнюю очередь потому, что картина наполнена этнографически точными воспроизведениями внешнего облика аулов, кочевья, замечательными костюмами. В фильме снялись широко любимые народом актеры: Елубай Умирзаков, Серке Кожамкулов, танцовщица Шара Жиенкулова, Курманбек Жандарбеков, Капан Бадыров и другие.

26 Цит. по: Назаров А. Первенец казахского кино. Алматы: Онер, 1980.



Сценарий был написан казахскими писателями Габитом Мусреповым и Беймбетом Майлиным при участии Всеволода Иванова. Музыка к фильму создавалась с участием Ахмета Жубанова. Однако картину трудно назвать произведением национального искусства, скорее наоборот, фильм является примером советской пропаганды.

**«Ботагоз» (1957) реж. Ефим Арон**, по одноименному роману С. Муканова.<sup>27</sup> Эта картина так же представляет собой идеологический продукт, в которой важные для исторической судьбы страны события показываются в упрощенном мифологизированном виде. Картина, снятая в историко-революционном жанре, является запоздалым примером «большого стиля». Она вышла на экраны в Казахстане в 1957 году, в то время, когда в Москве и Ленинграде молодые режиссеры уже активно снимали фильмы, открывающие новую главу в истории советского кино, и которые позже назовут «оттепельными».

Несмотря на то, что она «опоздала» по времени, «Ботагоз» является по-своему знаковой для казахстанского кинематографа. В пятидесятые годы на периферии СССР идеологический контроль был строже, и историко-революционные фильмы все еще снимаются и будут сниматься вплоть до восьмидесятых годов.

*Образ Ботагоз.* Женский образ в искусстве часто ассоциируется с образом страны — достаточно вспомнить клишированное выражение — «Родина-мать» и т.д. Поэтому очевидно, что образ главной героини фильма — молодой женщины по имени Ботагоз — это образ советского Казахстана, страны, «выбравшей» путь построения социализма вместе с Россией и другими национальными республиками. Соответственно так и строится драматургически и визуально образ главной героини.

Если в романе С. Муканова представлена постепенно взрослеющая Ботагоз, то в фильме это, прежде всего, красивая женщина, которая является объектом вожделения мужчин. Ее домогается «цивилизатор» Алексей Кулаков, потом Ботагоз добивается уже немолодой Итбай — волостной управитель. Он не только требует ее внимания, но и пытается через своих нукеров выкрасть ее, а когда она отказывает ему, то еще и наказывает ее родичей — высылает весь род из аула.

Третий мужчина, влюбленный в Ботагоз — Аскар, учитель, присоединившийся к революционному движению. В конце концов, Ботагоз выходит за него замуж. К сожалению, образ Аскара получился в фильме, в отличие от романа, поверхностный. С. Муканов создал образ просвещенного казаха, а кинематографический Аскар слаб, о чем и пишет К. Сиранов: «Многие указывали, что Аскар нерешителен, чрезмерно сентиментален, если и действует, то лишь по подсказке других, что он меньше

---

27 Муканов С. Ботагоз. Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1964.

похож на волевого, сильного, умного и решительного Аскара, каким тот изображен в романе».<sup>28</sup>

Важен в фильме еще один женский персонаж — русская девушка Лиза — лучшая подруга Ботагоз (русская «старшая сестра»). И если в начале фильма Ботагоз — ученица Лизы, то в конце как бы Лиза становится ее ученицей, разделяя ее большевистские настроения. Динамика образа Ботагоз отражена в плакатах к фильму (см. рис. 2): от простой казахской девушки к борцу за революцию.



Рис. 2. Плакаты к фильму «Ботагоз»

Главный конфликт картины заявляется как цивилизационный. Предполагается, что его формирует столкновение двух культур — русской/европейской и традиционной казахской. Но на самом деле при развитии сюжета фильма в нем происходит то, что обычно происходит во всех советских фильмах историко-революционного жанра: все сводится к конфликту «плохих» и «хороших». «Плохие» — представители реакционного царского режима противостоят «хорошим» — большевикам и их соучастникам, сторонникам всего нового, прогрессивного и социально справедливого. Национальное уходит на второй или даже третий план и сильно ступшевывается.

*История и кино.* Действие картины охватывает промежуток всего лишь в пять лет — с 1913 по 1918 г., но в эти годы так много произошло важнейших событий на территории Казахстана, а фильм отнюдь не отражает реального хода истории. Фабула фильма состоит из отдельных эпизодов, которые зритель должен сам соотносить со знаковыми историческими событиями.

Фильм начинается с эпизода празднования 1913 Нового года в доме у русского губернатора и заканчивается приходом к власти большевиков в 1918 году. За это время произошли такие важные события как: за-

<sup>28</sup> Сиранов. Киноискусство Советского Казахстана. С. 246.

рождение национально-демократического движения в среде казахской интеллигенции; переселение на территорию современного Казахстана безземельных крестьян из России, Белоруссии, Украины; конфликты казахов с переселенцами; мобилизация казахов на Первую мировую войну; восстание 1916 года; события борьбы за власть между большевиками и алаш-ординцами; формирование «Туркестанского совнаркома»; образование «Временного правительства автономного Туркестана»; появление «Юго-Восточного союза» атамана Дутова; появление автономии «Алаш»; красный террор; белый террор; гражданская война.

О восстании 1916 года в фильме упоминается без оценки событий. Есть два эпизода, напрямую отражающих это событие — группа казахов прячется где-то в лесу — они и являются как бы ядром сопротивления, второй — они же нападают на русских жандармов. Оказавшийся в этой схватке Алексей Кулаков чудом спасается от гибели.

Движение «Алаш», активно критиковавшееся большевиками, представлено одним персонажем — полноватым казахом средних лет с интеллигентной внешностью в очках и с усиками. В фильме он появляется как главный редактор газеты «Казах», одетым по-европейски в пиджачную пару и сорочку с галстуком. Это явный намек на Ахмета Байтурсынова (см. рис. 3), но он представлен как отрицательный персонаж, потому что в



Рис. 3. Персонаж из фильма — редактор газеты «Казах» и фотография А. Байтурсынова

финале фильма он в русском офицерском мундире пытается стрелять по рабочим-красногвардейцам.

Вот это удивляет: прошла смена исторической эпохи, произошла переоценка ценностей, восстановлено значение тех или иных личностей для становления казахского национального самосознания, как это произошло с Ахметом Байтурсыновым, то есть пришло время по-новому посмотреть на фильмы, снятые в советскую эпоху. А этого не произошло. Прежде всего, это миссия не была выполнена культурологами, искусствоведами и киноведами, и соответственно, эти вопросы не обсуждались на

общественном уровне. Вот это и привело к тому, что старые фильмы, такие как «Амангельды» выходят с теми же аннотациями, что и в советскую эпоху.

Практически все исторические события в фильме представлены пунктирно, без воспроизведения достоверных исторических фактов. Это либо диалоги героев, либо эпизоды побега с каторги, какое-то сидение казахов в лесу, нападение на аул, атака казаков на восставших рабочих и т.д., представляемые как частные истории, связанные узнаваемыми персонажами. Более того, историческая реальность представлена в ложном свете, где, скажем, движение «Алаш» представлено как отрицательное, а установление Советской власти, как положительное явление для казахов. Демонстрируемая в фильме версия исторического времени, — революция и события ей предшествующие, представляется своеобразным по словам М. Элиаде «священным временем»<sup>29</sup> — «остановленным временем мифа» и в этом легко соотносится с рассматриваемой К. Кларк космологией соцреализма на примерах советских романов.<sup>30</sup> По большому счету это относится и ко всем советским «историческим фильмам» большого стиля.

**Изображение в фильме.** В целом изображение статичное из-за активного применения неподвижной камеры. При этом отлично организованные мизансцены представляют собой «ожившие картины», воспроизводимые в стилистике советского академизма и начисто лишённые атмосферы аутентичности. Многие кадры фильма откровенно красивые, тщательно подготовленные и поражают воображение даже сейчас, по прошествии многих десятилетий. Они напоминают живопись советских художников-академистов — Б. Иогансона, В. Серова (В. Раппопорта), И. Бродского и др. Лишь в отдельных кадрах присутствует атмосфера региона, восходящая к изобразительным мотивам региональных художников — Н.Г. Хлудова (см. рис. 4) и его учеников — А. Кастеева и С. Чуйкова.



Рис. 4. Картины Н. Хлудова «Переправа вброд» и «На джайляу»

29 Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М.: Изд-во МГУ, 1994.

30 Кларк. Советский роман.

Во время тотального доминирования большого стиля «соцреализм» в живописи, он же «советский академизм», представлялся искусством, «проникнутым глубокой большевистской партийностью и тенденциозностью и означал высшую форму познания действительности».<sup>31</sup> Поэтому очевидно внимание режиссера к такой важнейшей составляющей фильма как концепция изображения и понятен его выбор ее как «видения мира по-советски».



Рис. 5. Сцена разговора Амантая и Григория из «Ботагоз», картина В. Серов «Декрет о мире»

Кроме вышеназванных персонажей фильма, есть еще два важных героя фильма — это одинокий охотник Амантай и ссыльный русский — некто Григорий Кузнецов — они составляют главный костяк персонажей-революционеров. О чем говорят в этой сцене Амантай и Григорий? Они говорят о классовой борьбе и о Ленине: «Ты о таком человеке слышал — Ленин!» Это типичная советская идеологема: образ Ленина, как человека, который несет свет и свободу. Визуальный облик большевика Григория также имеет традиционное решение для советских картин и фильмов. Русский — старший брат и учитель. В картине Серова мы видим персонажа, сидящего справа — в шинели, с бородой, очень похожего на Григория. Обязательный элемент — газета «Правда» (см. рис. 5).

Такая тщательная работа над изображением, его точная «идеологическая выверенность», верность «социалистическому реализму» была типична для фильмов того времени. Несмотря на то, что художником-постановщиком фильма был Павел Зальцман, выдающийся представитель советского авангарда в живописи, он, как никто другой знал, что ожидают увидеть в картине ее «главные заказчики».

**В контексте истории советского кино.** Картина во многом парадоксальна. При больших постановочных возможностях в организации массовых сцен и строительства больших павильонных декораций, организации съемочного процесса, она демонстрирует ходульность образов,

---

31 Паперный. Культура два.

примитивность конфликтов и в целом представляет собой набор стереотипов советского жанра «историко-революционного фильма», исчерпавшего себя к этому времени. Напомним, что «шедевры жанра» были созданы еще до войны — «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Яков Свердлов», трилогия о Максиме и др.

Такое запаздывание вполне объяснимо. Первый казахский историко-революционный фильм «Амангельды», (реж. Ефим Левин), был снят в 1937 году, спустя три года после триумфального появления картины «Чапаев». По идее фильм, подобный «Ботагоз», должен был бы появиться следом, может быть лет через пять, потому что после героя-мужчины — Амангельды, должна была появиться героиня — женщина, активно участвующая в революционном движении. Но из-за Второй мировой войны фильм не был сразу же снят. Тем более, что роман Сабита Муканова «Ботагоз» был опубликован в 1939 году. Тоже самое происходило в российском искусстве — яркие женские образы «героинь революции» полноправно соседствовали с «героями»-мужчинами. Это, например, и комиссар из «Оптимистической трагедии» В. Вишневского и «Любовь Яровая» К. Тренева.

Фактически, в искусстве национальных республик должно было воспроизводиться то, что происходит в центре. Но здесь был важен еще и «азиатский контекст» установления советской власти «на Востоке»: вопросу «раскрепощения» женщины Востока советская власть уделяла особое внимание.<sup>32</sup>

Но, очевидно, что в планы скорой реализации конструирования кинообраза «свободолюбивой казахской женщины» вмешалась Великая Отечественная Война.

Поэтому, вместо того, чтобы выйти в 1939–1940 годах, фильм «Ботагоз» был снят только в 1957, то есть запаздывая на 17–18 лет. Стилль фильма оказался весьма архаичным и чуждым веяниям нового времени. Так, в 1956 году на экраны вышел «Сорок первый» — первая картина Григория Чухрая, которая несла в себе признаки новой киностилистики, и, имевшая большой успех как фестивальныи, так и прокатныи. Очевидно, что в советском кино наступали новые времена. Поэтому картина Е. Арона, как это ни печально, была обречена на неуспех и забвение. В настоящее время она является, скорее, артефактом, рассказывающии об идеологических клише становления советской власти в Казахстане.

*Подводя итоги*, можно говорить о существовании в фильмах историко-революционного жанра особой, «идеологически сконструированной реальности», создаваемой набором стереотипных приемов, заимствованных из других советских фильмов «большого стилия». Установление со-

---

32 Шурко Т. «Женщина Востока»: советский гендерный порядок в Центральной Азии между колонизацией и эмансипацией // Понятия о советском в Центральной Азии. Бишкек: Штаб-Press, 2016. С. 178–209.



ветской власти привнесло в жизнь казахов колоссальные потери вплоть до геноцида казахского народа во время коллективизации, разрушение сложившегося уклада жизни и т.д., а все преподносилось в радужном свете победы большевизма.

Создание идеологически «верной» реальности привело к полному отсутствию всякой связи с реальным историческим ходом событий в Казахстане. Происходил подлог реальных событий и замена их «художественными» эпизодами, созданными как бы по мотивам этих реальных событий. Очевидно, что создаваемый в фильмах «образ» как «образ несуществовавшей никогда действительности» по выражению М. Ямпольского<sup>33</sup> является самодостаточным, а сами фильмы представляют собой

Киноизображение обладало значительно большей силой убеждения, нежели другие сферы искусства. Оно напрямую обращалось к чувствам зрителя, заставляло верить в реальность показываемого на экране, «обладало способностью превращать фикцию в документ и реальность и одновременно обнаруживать за этой реальностью фикцию».<sup>34</sup> Так фиксацией «ложных образов» конструировалась «социалистическая реальность» в советском кино.

#### **«НАЦИОНАЛЬНОЕ ПО ФОРМЕ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПО СОДЕРЖАНИЮ» В КАЗАХСТАНСКИХ КОМЕДИЯХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ**

В пятидесятые и шестидесятые годы были сняты основные советские казахские кинокомедии, такие как «Девушка-джигит» (1955), «Наш милый доктор» (1957), «Песнь зовет» (1961), «Ангел в тюбетейке» (1968). В них реализовалась главная идеологема «большого стиля»: «национальное по форме, социалистическое по содержанию». Такие фильмы были активными проводниками политики русификации, создания иллюзии достатка и счастливой жизни у рядовых советских людей.

Комедии в советском кино появились не случайно. Еще в тридцатые годы перед кинематографом была поставлена идеологическая задача — художественное кино должно стать средством коммунистического просвещения и агитации, инструментом партии в деле обучения масс и их организации для решения основных задач социалистического строительства. Причем к фильмам предъявлялось требование создавать «форму, понятную миллионам». Также отмечалось, что необходимо «уделить особое внимание созданию советских комедий».<sup>35</sup>

---

33 Ямпольский М. Процесс и документ. [Электронный ресурс: <https://www.colta.ru/articles/cinema/19386>] (дата обращения: 10 апреля 2020)

34 Ямпольский рассуждает в своей статье о фильме Лозницы «Процесс» 2018 года, но в ней в принципе выявлен механизм создания «ложной реальности» в советских фильмах.

35 Салис. Нам уже не до смеха.

Поэтому в казахском кино пятидесятых годов, не смотря на «период малокартинья» через год-два-три снимались музыкальные комедии. Казалось бы, легкий развлекательный жанр, но за каждой из этих комедий стояла советская идеологема, которая пропагандировала те или иные советские ценности. Более того, у каждой казахстанской комедии был свой российский носитель, близкий по теме (см. табл. 1):

<i>Казахстанский Фильм</i>	<i>Российский Фильм</i>	<i>Главные темы</i>
«Девушка-джигит» (1955)	«Свинарка и пастух» (1941) «Кубанские казаки» (1949)	Дружба народов и ударный труд колхозников
«Наш милый доктор» (1957)	«Карнавальная ночь» (1956)	Организация советского праздника, борьба с бюрократией
«Песнь зовет» (1961)	«Волга-Волга» (1938)	Развитие самостоятельного, народного искусства
«Ангел в тюбетейке» (1968)	«Бриллиантовая рука» (1968)	Показ современной жизни, близкой к европейским стандартам

Таблица 1. Тематическая схожесть российских и казахстанских комедий

**Фильм «Девушка-джигит» (1955)** Павла Боголюбова явно вырос из «колхозных фильмов» Ивана Пырьева «Свинарка и пастух» (1941) и «Кубанские казаки» (1949). Конечно же, здесь нет ВДНХ и встречи русской девушки с Севера и дагенстанского горячего парня с Юга, как это было в фильме «Свинарка и пастух», но есть главное — «дружба народов». Помните, знаменитую песенку из фильма — «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве». ВДНХ представлен в фильме Пырьева как место встречи, во-первых, людей всех национальностей, во-вторых, ударников труда. В картине «Девушка-джигит» мы также видим многонациональный казахский поселок, вплоть до того, что главная героиня — казашка Галия удочерена славянской семьей, Тарасом и Марьяной. И в колхозе нам показывают двух начальников: Досжана — председателя колхоза и Тараса — директора конзавода. В советское время была даже такая разрядка: если начальник — казах, то заместитель должен быть русский. И так во всем: директор районного сельмага — казах Ангарбай, его помощник Василек — русский. В общем, в картине примерно столько же русских персонажей, сколько и казахских, потому что Казахстан, как, впрочем, и весь Советский Союз позиционировался как интернациональная страна, территория «дружбы народов».

Еще одна большая схожесть «Девушки-джигит» и «Свинарки и пастух» в построении сюжета. Как писала историк советского кино Нея Зоркая о «колхозных» фильмах Пырьева: «Сюжетом было соперничество, треугольник, где девушку-героиню оспаривали два ухажера: один — прекрасный, само совершенство, другой — смешной, глупый, но настырный. Героиня же была богатая невеста, но не кулацкая наследница и не поме-



щичья дочка, а передовая колхозница-ударница».<sup>36</sup> В обоих фильмах мы имеем любовные треугольники: Глаша, Мусайб и Кузьма в «Свинарке и пастух», Галия, Айдар и Ангарбай — в «Девушка-джигит». Кузьма обманывает Глашу, сделав неправильный перевод письма от Мусайба, где он указывает, что тот якобы женился на грузинке Тамаре после возвращения из Москвы, после чего Глаша соглашается выйти замуж за Кузьму. Ангарбай обманывает родителей Галии в том, что это он ее якобы спас, вытаскив из горной реки, после чего решается вопрос о их свадьбе. Сходство настолько очевидно, что его можно назвать «осознанным заимствованием». Более того, даже тексты песен похожи.

Перед свадьбой Кузьма поет песенку со словами: *«Ах, прощайте други, милые мои, / Скоро буду я женатый человек!»*

Ангарбай тоже поет песенку, ставшей популярной после фильма: *«Завтра — праздник! Завтра — той! / Я уже — не холостой!»*

Не смотря на то, что фильм «Девушка-джигит» снят четырнадцатью годами позже фильма Пырьева, здесь все та же тема передовиков производства, ударного труда: стрижка овец, дезинфекция, выполнение плана и т.д. Стилистика фильма лубочная. Все персонажи по-особому энергетически заряжены — они легко двигаются, жестикулируют, поют. Они молоды и счастливы, как в сказке. Такой же тип повествования был характерен и фильму «Свинарка и пастух».

«Девушка-джигит» — первая казахстанская картина, снятая в цвете. Цвета применяются яркие локальные и часто контрастные. Они сами по себе создают ощущение эмоционального подъема, настроение праздника. Художник-постановщик П.Я. Зальцман создал в фильме идеальный мир, в котором органично существуют веселые и по-своему беззаботные люди — казахи, русские, украинцы. Это своеобразная визуализация сказочного «тридевятого царства» в понимании людей, переживших период коллективизации, репрессий и войну, да и сейчас живущих «не шибко богато».

В русле сказочных ожиданий появляется и чудесная автолавка Ангарбая. Она становится едва ли не одушевленным персонажем фильма. Это небольшой автобус с прицепом, на котором разъезжает один из главных героев фильма — Ангарбай (в исполнении Мулюка Суртубаева). Особенность автолавки заключается в том, что в ней есть все! Если в картине «Кубанские казаки» И. Пырьева для показа советского изобилия нужен был целый объемный эпизод с ярмаркой, то в нашем фильме такое безмерное изобилие демонстрируется с помощью чудесной автолавки.

Однако есть и то, что отличает фильм Боголюбова от картин Пырьева. В «Кубанских казаках» (1949), фильме, снятом всего на шесть лет раньше, мы видим эпизод, где вполне серьезный руководитель колхоза «Красный партизан» по фамилии Мудрецов произносит на митинге пламенную

<sup>36</sup> Зоркая. История советского кино.

речь об итогах сбора урожая. В картине «Девушка-джигит» аналогичный эпизод с выступлением большого начальника решен в ироничном ключе. Так, когда он на митинге, посвященном перегону скота, говорит речь, то зритель слышит не его голос, а гул трубы. Образ этого отрицательного комического персонажа из группы «Бываловых» — и.о. управляющего трестом товарища Журумбаева блестяще создан Канабеком Байсеитовым. Он одет в костюм, характерный для сталинской руководящей элиты — полувоенный френч и галифе. Знаковая деталь костюма — кавказский ремешок на поясе — прямой намек на недавние сталинские времена. Теперь такой тип руководителя подвергается осмеянию — дело близится к XX съезду партии, на котором будет произнесен знаменитый доклад Н.С. Хрущева с критикой «культы личности Сталина».

И все же главный идеологический козырь картины — сама героиня Галия, не случайно фильм называется «Девушка-джигит». Сам факт, что она живет не в казахской семье, а у приемных родителей-славян как бы говорит о том, что она — другая, более свободная, с характером, не отягощённая народными традициями, независимая. Эту роль блестяще исполнила якутка Лола Абдукаримова (она же Лидия Ашрапова-Неустроева). В самом начале фильма Галия подъезжает на коне к Айдару и поддевает его. И по сюжету, когда устраиваются скачки, она бросает вызов Айдару, чтобы он догонял ее на коне. Но у него плохой конь, поэтому по обычаю за то, что он ее не догнал, она бьет его камчой. В общем, мы имеем тут, как бы сказали сегодня, феминистский пример — женщина выше (сильнее, решительнее, быстрее) мужчины. «Девушка-джигит» в полной мере раскрепощена: она и поддевает героя, и в айтысе критикует, и плетью бьет, удивительно, что вообще соглашается выйти за него замуж.

В советское время одной из задач большевиков в Средней Азии и Казахстане было «раскрепощение женщин Востока». Любопытно, что все женщины в фильме такого же плана: жена директора конезавода Марьяна поучает мужа Тараса как нужно жить, жена председателя колхоза Досжана выговаривает мужу, что он не помогает сыну с конем и т.д. В общем, как поет Ангарбай «Шея вертит головой». Видимо, перед создателями фильма была поставлена задача — создать образ сильной, свобододлюбивой девушки, похожей на мужчину. Не случайно, в казахском кино один за другим появлялись фильмы с женскими характерами в главной роли — «Райхан» (1940), «Дочь степей» (1954), «Девушка-джигит» (1955), «Ботагоз» (1957) и другие.

Сегодня картина «Девушка-джигит» воспринимается как исключительно идеологический продукт, в котором настойчиво развивались такие темы, как:

- СССР — страны дружбы народов;
- Страна ударного труда в колхозах;
- В Казахстане проживает столько же казахов, сколько русских;
- Люди не только ударно трудятся, но и отдыхают, веселятся вместе;

- Это страна изобилия, и, несмотря на то, что живут колхозники далеко от городов, к ним приезжают автолавки, где можно приобрести абсолютно все;
- Казахская девушка, удочеренная славянской семьей, счастлива и выходит замуж по всем казахским обычаям;
- Женщины в Казахстане раскрепощены, свободны и сами выбирают себе мужей;
- В СССР нет места бюрократам и плохим руководителям;
- Положительный герой ведет себя по-настоящему героически — Айдар спасает Галию в бурной горной реке;
- В целом люди живут весело и припеваючи.

В картине «Девушка джигит» советская мифологизация была явно чрезмерной, однако, странным образом это не только не раздражало, но и нравилось зрителям. И, не смотря на свою идеологическую сконструированность, картина пользовалась зрительским спросом. Ленту посмотрели 27,85 миллионов зрителей — 13 место среди самых популярных фильмов в СССР за 1955 год. Объяснить это возможно лишь тем, что казахстанский зритель, выросший на советских комедиях Александрова и Пырьева, ничего другого и не мог ожидать.

*Подводя итоги*, хочется сказать, что важным обстоятельством успеха комедий была большая любовь советских людей к кинематографу. Как отмечает Н.Б. Лебина: Иллюзорный мир, существовавший в большинстве советских кинокартин, был далек от реальности, но это не раздражало зрителя, тем более молодого. Технологическая оснащенность повседневной жизни даже в крупных городах СССР была в сравнении с Западом низка, кино продолжало казаться чудом, от которого никто не требовал правды. В знаковой форме отношение советского человека к кинематографу зафиксировала присказка, сложившаяся еще в 1930-е годы, — «как в кино», выражавшая неправдоподобность благополучной ситуации.<sup>37</sup> Все это в полной мере относится и к казахстанским комедиям.

Как пишет исследователь русской популярной культуры Ричард Стайтс: «Так называемая, массовая культура была сконструирована, промотирована и даже финансировалась государством».<sup>38</sup> Мифологизация действительности становилась сущностью искусства «социалистического реализма».

## НОВАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ «СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК» И ВОЕННО-ПАТРИОТИЧЕСКИЕ ФИЛЬМЫ

Жанр военно-патриотического фильма — второй по значимости в период большого стиля и первый в последующие годы существования

---

<sup>37</sup> Лебина. Советская повседневность. С. 295–296.

<sup>38</sup> Richard Stites, *Russian Popular Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), p. 5.

СССР. При этом удивительно, что собственно военных фильмов в Казахстане было снято мало — всего пять: о женщинах-китаянках Советского Союза «Песнь о Маншук» (1969) и «Снайпер Алия» (1982) соответственно о Маншук Маметовой и Алие Молдагуловой, одна картина об ожидании матери в тылу — «Сказ о матери» (1963) и фактически единственный фильм о взрослом мужчине-воине — «За нами Москва» (1967) о Бауржане Момыш-улы. Пятая картина — «Соленая река детства» (1982) — о подростках в казахском тылу во время войны.

«Казахстан потерял в войне около 400 000 человек. Казахстанцы храбро сражались на полях сражений, более 500 из них стали Героями Советского Союза, а четверо — Т. Бегельдинов, С. Луганский, Л. Беда и И. Павлов — стали дважды Героями. Две девушки-снайперы — А. Молдагулова и М. Маметова — стали Героями этой Великой войны посмертно. Среди водружавших Знамя Победы также были казахстанцы лейтенант Рахимжан Кошкарбаев и рядовой Григорий Булатов из 674-го стрелкового полка. Подвиг Р. Кошкарбаева был оценен только после приобретения независимости, когда ему было присвоено звание «Халық Қаһарманы».<sup>39</sup>

Это общая статистика участия казахстанцев в Великой отечественной войне. Очевидно, что можно было бы снять гораздо больше картин на данную тематику, но, вероятно, здесь также действовал определенный запрет на поддержку темы героизма национальных кадров.

Но оказывается, что своеобразное табу было наложено не только на отдельных героев, но и на пропаганду достижений или возвеличивания достоинств отдельной республики Советского Союза. В этой связи нам хотелось бы начать разговор о военной тематике в кино с малоизвестной документальной ленты «Тебе, фронт» Дзиги Вертова, снятую в 1942 году в Алма-Ате, на студии ЦОКС. Как это ни парадоксально, несмотря на громкое имя Дзиги Вертова, картину мало кто видел в советское время. Во-первых, в момент ее сдачи картине была присвоена четвертая категория,<sup>40</sup> фильм был практически положен на полку. Во-вторых, в советское время его можно было посмотреть только в архивах и, можно сказать, что он был доступен только узкому кругу профессионалов. И только несколько лет назад, после того как он был выложен в Интернет, этот фильм Вертова стал общедоступен.

Все фильмы Дзиги Вертова носят подчеркнуто эмоциональный характер. Он «певец революции», «певец «шестой части мира», у него вдохновенный фильм о кинематографе — «Человек с киноаппаратом». Так и здесь, он все свое мастерство вложил в картину о Казахской ССР, о роли

39 Казахстан в период Великой Отечественной войны. <https://e-history.kz/ru/contents/view/923> (дата обращения: 10 апреля 2020)

40 Если фильму присуждали четвертую, самую низкую категорию, то это означало, что фильм не выйдет во всесоюзный кинопрокат и рекомендуется только для регионального проката в ограниченном количестве копий.

Казахстана в Великой отечественной войне. Можно сказать, что «Тебе, фронт!» — «Песнь о Казахстане».

Режиссер дает изображение карты республики и начинает рассказ о том, какими природными запасами богата страна. Виртуозное мастерство Дзига Вертова-монтажера: кадры в шахтах, с молотками, с тележками, в забоях работают и мужчины, и женщины.

В фильме показывается Балхашский медеплавильный завод. Потом Караганда, где горняки добывают уголь для кораблей и поездов.

Каспийское море — «Самое богатое море рыбой в стране».

Нефть — «Здесь сосредоточена восьмая часть всех запасов нефти» (СССР).

Сбор урожая пшеницы, хлопка, результаты животноводческой деятельности —

«3 млн. голов скота было отправлено на фронт с начала войны».

«Выносливых коней дает земля Джамилия фронту».

«В санаториях в предгорьях Алатау лечатся бойцы, идет сбор яблок».

«Теперь уже готовые снаряды, танки, выходящие с завода — металл, добытый на родине Джамилия. Поезд за поездом, эшелон за эшелон едут на фронт».

Это небольшая выборка из титров фильма «Тебе, Фронт!» и они говорят о том, какой вдохновенный фильм о Казахстане снял Дзига Вертов. Но, как я уже говорила — фильм получил четвертую категорию, и не был широко показан, хотя он полностью подтверждает исторические факты.<sup>41</sup>

Любопытно построение картины — фильм начинается с изображения старика-аксакала, который сидит с домброй смотрит вдаль, а вокруг раздаются разрывы бомб, звуки авианалетов. Крупно его глаза и титр: «Сегодня, когда моя родина Казахстан, вместе с другими республиками Советского Союза, прилагает все усилия, чтобы разгромить врага человечества — кровавого Гитлера, как мне не спеть вам о молодой Сауле». Через образ Сауле режиссер рассказывает о том, как она добывает свинец, и обо всей республике, которая делает все возможное, чтобы снабжать фронт необходимым.

Очевидно, что такая персонализация нужна была режиссеру для усиления эффекта: труд каждого человека в тылу, подвиг каждого солдата на

---

41 Огромную роль Казахстан сыграл в обеспечении фронта. Практически все предприятия перешли на выпуск военной продукции. За 1941–1945 годы в республике было построено 460 заводов, фабрик, рудников, шахт и других производств. В Казахстане выплавлялось 35% общесоюзной меди, 83% свинца, 60% молибдена, 65% металлического висмута. Шахтеры Караганды за годы войны добыли 35 млн. тонн угля, на 39% выросла добыча нефти. Казахстан действительно стал арсеналом фронта. Не менее 700–800 тыс. людей трудилось на рудниках, шахтах и других трудоемких производствах, помогая фронту.

фронте важны. Но удивляет, что он наполнил картину национальными образами: аксакал — старик в национальном костюме, казашка Сауле, солдат Сагимбаев, и только потом пошел в сторону обобщения.

Обычно, когда в Казахстане снимал режиссер неказахской национальности, то фильмы создавали образ усредненного советского человека.

Так, к примеру, произошло в картине **«Сказ о матери» (1963) Александра Карпова.**

«Сказ о матери» (1963) можно рассматривать как прямое отражение фильма «Баллада о солдате» (1959). Если у Г. Чухрая солдат едет к матери, то у А. Карпова — мать ждет с войны сына-солдата. Не случайно начало у фильмов одинаковое: подбитый танк. И закадровый, дикторский голос произносит примерно одинаковый текст на фоне матери в черном платке и черном одеянии, одиноко стоящей на дороге в поле. В обоих случаях матери никого не ждут. В «Балладе о солдате» диктор говорит о том, что она никого не ждет, так как сын ее Алеша погиб на фронте. В казахском фильме также диктор говорит: «Это рассказ о матери и ее сыне — живом и мертвом. Мертвом, потому что пришло сообщение о ее смерти, живом, потому что его ждут мать и невестка». И потом в обоих фильмах начинаются воспоминания. В первом — о необычной поездке Алеши Скворцова в короткий отпуск к матери. В «Сказе о матери» — о том, как она ждет сына.

Сразу хотим отметить, что художественный уровень фильма «Сказ о матери» высокий, не случайно он был удостоен Государственной премии Казахской ССР в 1964 году и принимал участие в Карловарском кинофестивале (1964). Но фильм не стал явлением казахской культуры. Он состоялся, скорее, как явление советского киноискусства эпохи «оттепели».

Главная сюжетная линия «Сказа о матери» состоит в том, что после того, как ее сын, не достигнув 18-летнего возраста, уходит на фронт, она ждет от него писем, и как бы невольно становится почтальоном для своего села. С одной стороны, она снимает эту тяжелую ношу с молодой женщины по имени Шолпан, которой невыносимо приносить извещения о смерти солдат. С другой стороны, (именно это сценарное решение кажется спорным для казахской ментальности) человек, который приносит «черные вести» — в казахской мифологической традиции всегда отрицательный персонаж. А если добавить, что на героиню Амины Умурзаковой «навешана» еще одна советская идеологема — борьба с безграмотностью среди женщин, то понятно, что создавался не образ, а схема.

Фактически у героини одна функция — приносить извещение о смерти. И это противоречит природе матери — дарить жизнь человеку! Это изначальное несоответствие делает фигуру матери не то, чтобы трагической, а скорее чуждой казахской культуре. Это, скорее, поэма о матери в советской системе ценностей, как это было в фильме «Она защищает Родину» (1943) Ф. Эрмлера. Это следование устоявшимся советским шаблонам военно-патриотических фильмов, в которых мать должна быть настолько сильна, что:

- Одним взглядом «победить» фашиста — сцена на вокзале<sup>42</sup>;
- Нести «тяжесть», которая не под силу даже мужчинам — сумка почтальона, полная похоронок. Даже председатель колхоза жалуется ей: «Трудно мне, мать».
- Косить в поле, собирать урожай под дождем сразу же после сообщения о гибели Асана — героизация труда в духе фильма «Земля» А. Довженко;
- Взять на воспитание мальчика из блокадного Ленинграда, который как бы и заменит ей сына, то есть быть матерью вообще — интернациональной матерью.

Может быть, поэтому у героини Амины Умирзаковой нет имени, у нее нет предыстории, фактически нет национальности (она говорит по-русски и сразу учится писать по-русски). Кроме того, что сын ушел в армию, мы о ней ничего не знаем — ни про мужа, ни про ее профессию, ни про ее родных.

При высоком профессиональном мастерстве создателей фильма, его поэтической и эмоциональной наполненности, он все равно получился как бы безадресным, вне какой-либо национальности. Не может быть матери вообще, это должен быть живой человек, а не плакат «Родина-мать зовет!», который неоднократно появляется в фильме.

Совсем другое дело — образ матери в кыргызском фильме «**Материнское поле**» (1967) **Геннадия Базарова**, поставленный по одноименной повести Чингиза Айтматова. Начинается фильм также закадровым голосом, но уже от первого лица и голос звучит женский, язык кыргызский: «Это моя земля. Это земля услышала мой первый крик. Мои дети бегали по этой земле. Здесь я перенесла все горе войны. И на этой земле я встретила победу». У нее есть имя — Толгонай. Она вспоминает свое детство — восстание 1916 года, когда погибли ее родители; вспоминает свою молодость — мужа Суванкула, в то лето, когда они познакомились; как она сгоняла своих сыновей с трактора, первого трактора, прибывшего в колхоз. Мир Толгонай наполнен кыргызской реальностью: Толгонай в молодости словно сошла с полотен кыргызского живописца Семена Чуйкова, вокруг нее — кыргызский народ. И мир заполнен звуками комуза и кыяка.

То есть при схожих драматургических решениях, в «Сказе о матери» они плакатно-агитационные, а в «Материнском поле» жизненно-правдивые. Поэтому в одном случае мы имеем идеологический продукт советской эпохи, в другом случае — национальный фильм. А происходит это потому что, в одном случае мы имеем глубокую национальную прозу и национального режиссера, в другом — сценарный заказ и режиссера талантливый, но не укорененный в национальной культуре.

Ключевые казахские фильмы о Великой отечественной войне снял режиссер Мажит Бегалин. Ему удалось в годы «оттепели» снять два из вы-

---

42 Зоркая. История советского кино.

шеназванных пяти фильмов о войне: «**За нами Москва**» (1967) и «**Песнь о Маншук**» (1969).

Образ Маншук Маметовой на войне дополнен ее казахскими воспоминаниями в мирное время. Вот она видит всадников на фронте и вспоминает юность, когда мальчишки и молодые мужчины участвовали в скачках, в игре «Кокпар». Она видит во сне отца, разговаривает с матерью, когда пишет ей письмо перед боем. Читает стихи Махамбета на казахском языке, когда узнает о смерти своего товарища. Интересно, что фильм был снят на русском языке, но иногда в кадре звучит и казахский язык — такой прием был крайне редок для нашего кино советской эпохи. Фильм был либо на русском, либо на казахском языке, а смешение языков почти никогда не было. Здесь это обусловлено тем, что ее однополчанин — казах, и когда они разговаривают между собой, то, естественно, на казахском.

И все же — почему так мало в советское время в Казахской ССР снималось фильмов о войне?

Причина этого стала нам понятна после того, как я прочла историю создания фильма «За нами Москва!»:

«Изначально режиссер Мажит Бегалин в основу своей картины положил произведение Александра Бека «Волоколамское шоссе», но когда уже была отснята приличная часть фильма, некоторые детали не понравились самому Александру Беку и он сказал, что здесь пахнет национальным духом, мол, по фильму выходит, что Москву спасла одна только казахская дивизия. Съемку картины вынуждены были остановить. «Не надо выпячивать героизм других народов, это была война между русскими и немцами» — таким образом Бек объяснял причину своего недовольства. Хотя всем было совершенно ясно, что в этом сражении большая роль принадлежит героям-казахстанцам, потому как Панфиловская дивизия была сформирована именно в городе Алма-Ата».<sup>43</sup>

Фильм был принят, но вышел в ограниченный прокат в СССР, в основном показывали его в восточных регионах СССР. На VII смотре-соревновании кинематографистов Средней Азии и Казахстана во Фрунзе в 1968 году фильм «За нами Москва» был назван лучшим фильмом о войне и завоевал пять наград из девяти возможных, в том числе главный приз и диплом I степени за лучшее исполнение мужской роли кыргызскому актеру Асанбеку Умуралиеву. Он создал, действительно, яркий, героический образ человека, который отчаянно и умело сражался на поле брани.

В одном поэтическом эпизоде фильма Мажит Бегалин хотел поставить стихи Александра Блока «Скифы»:

«Милыоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.  
 Попробуйте, сразитесь с нами!  
 Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,  
 С раскосыми и жадными очами!»

<sup>43</sup> Бегалин К. Мэтр. Астана, 2012. С. 235.



Но из Госкино пришла команда: этого кадра в фильме быть не должно. При этом никаких объяснений не давалось. Убрать — и точка! Об этом вспоминал художник-постановщик фильма Идрис Карсакбаев.<sup>44</sup> Вместо «Скифов» в фильме звучит стихотворение А. Блока «Русь».

Очевидно, что Госкино СССР следило за тем, чтобы в советском кино правильно отражалась тема войны, поэтому появление на всесоюзном экране национальных героев, таких как Бауржан Момыш-улы было не желательно. Возможно, вопрос этот можно рассматривать шире. Давид Бранденбергер в своем труде, посвященном сталинской массовой культуре отмечает: «...хотя Сталин и его окружение в период между 1931 по 1956 годами намеревались продвигать лишь патриотическое чувство лояльности партии и государству, их подход к массовой мобилизации нечаянно способствовал ни больше, ни меньше как формированию русского национального самосознания в советском обществе».<sup>45</sup>

*Подводя итоги по разделу*, необходимо сказать о том, что в советских казахстанских фильмах моделировалось создание представителя «новой исторической общности» — «советского человека». В идеале — это должен быть казах свободно и без акцента говорящий по-русски, европейски образованный и ориентированный на ценности русской/европейской культуры.

Однако, если это удавалось убедительно смоделировать, например, в фильмах «оттепели», то неожиданно проявлялись смешные противоречия. Например, советский офицер — старший лейтенант Бауржан Момыш-улы, в критические недели осени 1941 года защищающий Москву от фашистов, перестает устраивать руководящий состав советской киноотрасли как образ киногероя в экранизации его истории в 1965 году. То есть, остановив производство фильма «За нами Москва», советские киноначальники словами писателя А. Бека фокусируют внимание на том, что Великая отечественная война велась не каким-то абстрактным «советским народом» против каких-то фашистов, а конкретно русскими против немцев. В этой ситуации казаху Момыш-улы вполне можно было и отказать в его месте в истории этой войны.

Таким образом, каноны соцреализма начинали трещать по швам, пока, наконец, не разошлись совсем. Но произошло это в самый канун распада СССР.

---

44 Азаров А. Второй прорыв фильма «За нами Москва» случится спустя более 40 лет, сайт «Радио Азаттык», Ноябрь 7, 2011. [[https://rus.azattyq.org/a/kazakhstan\\_baurzhan\\_momyshuly\\_world\\_war\\_begalin\\_kazakhfilm/24383139.html](https://rus.azattyq.org/a/kazakhstan_baurzhan_momyshuly_world_war_begalin_kazakhfilm/24383139.html)] (дата обращения: 10 апреля 2020)

45 Бранденбергер Д. Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2009. С. 10.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Несмотря на то, что официальная история кино в Казахстане берет отсчет с 1930-х годов, именно кинематограф 1960-х можно считать точкой отсчета истинно национального кино. Мира и Антонин Лиехм в книге о советском и восточно-европейском кино после 1945 года пишут: «(В эти годы) появились по-настоящему оригинальные кинокультуры, настолько автономные и естественные, настолько свежие и правдивые, что пробуждали тревогу».<sup>46</sup> А тревогу они пробуждали потому, что за репрезентацией национальных культур, начиналась репрезентация других идейных ценностей и другого мировоззрения. Мы же в данной статье рассмотрели отдельные фильмы, которые показывают как работали советские идеологиемы в кинематографе до периода «оттепели», как отрабатывалась советская пропаганда на кино жанровом, массовом.

Мы увидели в этих фильмах, в первую очередь, своеобразные «кристаллы» — совершенные образцы социалистического реализма. Именно жанровое, а не авторское кино, которое расцвело позже, в эпоху «оттепели», было своего рода полигоном для «массовой советской культуры». Поэтому не удивительно, что создавались эти пропагандистские фильмы руками приезжих режиссеров, а не национальными кадрами.

В советских историко-революционных фильмах было представлено идеологическое прошлое, а в картинах о современности — сконструированная идеологическая реальность настоящего. В фильмах происходит подлог реальных событий и замена их «художественными» эпизодами, созданными как бы «по мотивам» этой реальности. Каждый из казахстанских фильмов большого стиля был «сданным экзаменом на «советскость». В комедиях «светлое будущее» представлено как великолепное «настоящее»: с домами отдыха, элегантно одетыми мужчинами и женщинами, легковыми автомобилями и т.д.

Изобразительная эстетика казахстанских комедий относится к сталинскому «большому стилю», поскольку действительность показывается только с лучшей стороны.

В фильмах фиксируется имевшийся в действительности конфликт между насаждаемой в Казахстане русской/европейской культурой и традиционной казахской. Очевидно, что эти две культуры — советская, русифицированная/европеизированная, и национальная, «слегка игнорируемая», сосуществуют в определенном дисбалансе. То есть мы видим преимущественно искусство «социалистическое по содержанию». В задачи данной статьи не входит вопрос формирования национального самосознания в казахском кино. Для этого был бы выбран другой ряд фильмов, такие как «Зелмя отцов» Ш. Айманова, «Меня зовут Кожа» А. Карсакбаева, «Кыз-Жибек» С. Ходжикова и другие. Мы же сознательно

---

46 Цит. По: Roy Armes, *Third World Film Making and the West* (Oakland: University of California Press, 1987), p. 302.

остановились на картинах жанровых, которые выполняли идеологические задачи советского кинематографа.

Общей чертой для картин такого плана является наличие в них «ложной реальности». Она создавалась при помощи стереотипных приемов, заимствованных из других советских фильмов «большого стиля».

«Идеологически «верная» действительность» формировалась такими концептами, как: СССР — страна дружбы народов; ударного труда; люди не только ударно трудятся, но и культурно отдыхают; Казахстан — страна изобилия; женщины в Казахстане раскрепощены, свободны; в СССР нет места бюрократам и плохим руководителям; в целом люди живут припеваючи.

В этих фильмах, снятых по канонам социалистического реализма, художественный вымысел и реальная действительность формировали своеобразный диалектический синтез. Такое мифотворчество было основой социалистического реализма.