

Посвящается Марлен Ларюэль

Благодарности

Я хотел бы выразить благодарность кинорежиссёрам Асанали Ашимову, Болату Шарипу, Ардаку Амиркулову, Дарежану Омирбаеву, Сатыбалды Нарымбетову, Адильхану Ержанову, Еркему Шинарбаеву, Жанне Исабаевой и Серику Абишеву за участие в интервью.

Благодарю Олжабая Мусабекова и Айжан Касымбекову из киностудии «Казахфильм», директора Центрального государственного архива кинофотодокументов и звукозаписей Аллу Сеитову и её коллег, а также д-ра Гульжан Наурызбайкызы из Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова за помощь и гостеприимство, оказанные мне в Алматы.

Выражаю искреннюю признательность коллегам и друзьям, оказавшим мне существенную материально-техническую и исследовательскую поддержку, — Айтолкын Курмановой, Серику Джаксылыкову, Динаре Нурушевой, Карлыге Хасен, Боте Аязбаевой, Динаре Амреевой, Аюшу Двиведи, и наконец, но отнюдь не в последнюю очередь, Омирбеку. Особое спасибо Эллен Пауэлл и Эмме Хендел за редактирование рукописи, которое они осуществили с исключительной тщательностью и аккуратностью.

Я благодарен советнику Президента Республики Казахстан Ерлану Карину за постоянный живой интерес к моей работе. Для меня имела большое значение моральная поддержка со стороны посла Кайрата Умарова, посла Ержана Казыханова и Даны Масалимовой. Излишне говорить, что я один несу ответственность за любые неточности в этой книге.

Введение

Несколько лет назад на приёме в честь посла Казахстана в США между мной и казахскими студентами завязался разговор, они стали расспрашивать меня о моих текущих исследованиях. Я ответил, что пишу историю казахстанского кино. Когда студенты попросили подробностей, я упомянул имя Шакена Айманова. К моему изумлению, они никогда о нём не слышали. Присоединившаяся к нашему разговору пожилая казашка была столь же сильно поражена: «Шакен Айманов — наш великий актёр и режиссёр! Вы что, не смотрели “Нашего милого доктора”?» Студенты не смотрели. Тот факт, что имя основоположника казахского национального кинематографа ни разу не встречалось на их пути, вызвал у них скорее удивление, чем смущение. Спустя несколько месяцев у меня снова состоялся разговор с одной из девушек из упомянутой выше группы казахских студентов, и она с радостью сообщила мне, что посмотрела величайшее режиссёрское достижение Айманова — «Землю отцов» — и этот фильм глубоко тронул её. Она добавила, что после возвращения в Алматы собирается организовать казахский киноклуб, чтобы побольше узнать о кинематографе своей страны и рассказать о нём друзьям.

Незнание студентами истории казахского кино не было случайностью. Несмотря на то что в казахстанской средней школе молодёжь получает обширные знания о творчестве ведущих писателей страны, кинематографу не уделяется большого внимания. Это типично для многих стран, где кино в первую очередь рассматривается как развлечение, а не как вид искусства, пригодный не только для доставления наслаждения, но и для изуче-

ния; однако степень безразличия многих казахов к собственному кинематографу не может не удивлять. Безусловно, так было не всегда. Возникновение национального кинематографа в Казахстане в середине 1950-х годов сопровождалось восторженными откликами миллионов зрителей на каждый новый фильм, выходивший на Алма-Атинской киностудии, а посещаемость показов на уровне 12–15 миллионов человек в первый год все-союзного проката была нормой. В 1960-х годах миллионы казахстанцев исправно стекались в кинотеатры, чтобы посмотреть новейшую комедию или историко-приключенческий фильм, и даже современные драмы привлекали немалое число зрителей. Картина Айманова «Конец атамана» стала суперхитом общесоюзного масштаба, собрав более 30 миллионов просмотров. Даже те современные режиссёры, которые снимают чисто коммерческие фильмы, могут лишь мечтать о подобных цифрах. Однако в середине 1970-х годов доверительные отношения между кинематографическим сообществом республики и ее аудиторией были нарушены, а в 1980-е годы казахстанское кино оказалось в глубоком кризисе, причём не столько в художественном отношении (хотя и здесь наблюдался упадок), сколько в плане восприятия казахстанских фильмов местным населением. Затем крах советского общества и его киноиндустрии открыл возможности для удивительного творческого возрождения, однако эти новые фильмы чаще всего демонстрировались на фестивалях, оставаясь неизвестными широкой публике. Так, для иностранных ценителей кино в настоящее время казахстанский кинематограф ассоциируется с фильмами Дарежана Омирбаева и Эмира Байгазина. Однако на родине этих режиссёров их имена мало что значат для обычных зрителей; массовая аудитория связывает понятие «казахстанское кино» отнюдь не с их работами, а с комедиями о «Келинке Сабине» Нуртаса Адамбаева и триллерами Акана Сатаева, которые, стоит отметить, неизвестны за рубежом.

Сегодня лишь относительно небольшие группы киноманов знают о достижениях советско-казахского кинематографа, и лишь немногие из них гордятся достижениями кино независимого

Казахстана¹. Тот факт, что современные казахстанские картины завоевывают призы на престижных международных кинофестивалях, привлекает внимание СМИ, но в самом Казахстане эти фильмы смотрят и ценят немногие. То же самое верно и в отношении наследия советско-казахского кино, которое сохраняется на плаву благодаря телевидению. Однако здесь происходит разрыв между поколениями: многие казахи, выросшие на таких культовых фильмах, как «Меня зовут Кожá» и «Конец атамана», вспоминают их с теплотой, в то время как молодым зрителям, чьи вкусы сформировались под влиянием западного коммерческого кино, трудно воспринять эстетику и мораль старых фильмов.

Есть несколько объяснений тому, почему казахстанское кино сталкивается с таким сложным отношением у себя на родине и почему его история в значительной степени забыта. Во-первых, до сих пор в Казахстане не предпринималось систематических усилий по популяризации кино прошлых лет. Когда старые фильмы показывают по телевидению, они обычно идут без предисловия и какой-либо попытки контекстуализации, что затрудняет их понимание неподготовленными зрителями. Во-вторых, с момента обретения страной независимости официальное отношение к советскому казахскому кинематографу как к части национального культурного достояния XX века остаётся неоднозначным. Усилия по культурной модернизации общества часто

¹ В составленном в 1995 году реестре «Память мира. Национальное кинематографическое наследие» Организации Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) частью национального наследия Казахстана были признаны следующие художественные фильмы советского периода: «Песни Абая» (1945), «Его время придёт» (1957), «Меня зовут Кожá» (1963), «Следы уходят за горизонт» (1964), «Безбородый обманщик» (1964), «Земля отцов» (1966), «Кыз-Жибек» (1970), «Шок и Шер» (1971), «Игла» (1987), «Конечная остановка» (1989), «Влюблённая рыбка» (1989), «Прикосновение» (1989), «Гибель Отрара» (1990), «Суржекей — ангел смерти» (1991), «Кайрат» (1991), «Разлучница» (1991) [MoW 1995: 38–39]. 1970-е и начало 1980-х годов представлены крайне поверхностно. Примечательно, что в этот список (за исключением «Песен Абая») были включены только фильмы, снятые этническими казахами; в реестр не попали ни «Ботагоз» Ефима Арона, ни «Сказ о матери» Александра Карпова.

ассоциируются с необходимостью вестернизации и явного или неявного отказа от советского наследия. Помимо текущих политических соображений, на восприятие казахстанских фильмов повлияло и то, как преподносилась история советского кино в прошлые десятилетия. В частности, свою роль сыграл руссоцентричный подход советских киноведов. Достаточно заглянуть в авторитетный «Энциклопедический словарь “Кино”» 1987 года, авторы которого даже ведущим казахстанским кинорежиссёрам Абдулле Карсакбаеву, Султан-Ахмету Ходжикову и Мажиту Бегалину уделяют всего несколько строк, сводя их творческий путь к голым фактам и не утруждая себя описанием их конкретных достижений. Это печальное положение дел отразилось и в западных публикациях о советском кинематографе, где зачастую вообще не упоминался ни один казахстанский фильм или режиссёр.

Появление «казахской новой волны» в конце 1980-х годов впервые привлекло внимание международной аудитории различных фестивалей к работам казахстанских кинематографистов. Однако это не привело к переоценке достижений предыдущих десятилетий, которые обычно игнорировались либо воспринимались поверхностно и однобоко. В настоящее время новые картины, создаваемые в Казахстане, имеют хорошие шансы на успех на фестивальных площадках и в специализированных СМИ. Тем не менее наследие советского казахского кино по-прежнему остаётся неизученным.

Эта книга была задумана с целью воссоздать историю казахстанского кино советского периода в максимально возможной на данный момент степени, включая его внутреннюю динамику, противоречия, художественные достижения и неудачи, а также многочисленные промежуточные этапы. Я считаю, что это наследие действительно стоит того, чтобы его знали как на родине, так и за рубежом. Чтобы доказать свою правоту, я подробно проанализировал многие казахские картины советского периода, в том числе и те, что были проигнорированы официальными советскими источниками вроде четырёхтомной «Истории советского кино», выпущенной в 1969–1978 годах. Тщательность и всесторонность анализа обусловлены моими личными наблю-

дениями, согласно которым отдельные суждения быстро превращаются в клише, когда повторяются критиками и начинают копироваться из одной статьи или дискуссии в другую. Просмотр забытого или недооценённого фильма может преподнести настоящий сюрприз! Особенно это касается первых трёх десятилетий казахстанского кино, которые обычно получали превратную и пренебрежительную оценку со стороны кинокритиков и киноведов. Так, например, после упоминания о том, что Эйзенштейн снял своего «Ивана Грозного» в Алма-Ате, куда была эвакуирована киностудия «Мосфильм» во время Второй мировой войны, автор одной из статей высказала следующее замечание о последующих десятилетиях казахстанского кино: «Но пропагандистские фильмы прошлых лет, пропитанные коммунистическими идеями исторические драмы и любовные истории с предсказуемым концом создали кино, не представляющее особого интереса» [Dönmez-Colin 1997: 115]. Даже доброжелательно настроенные критики высказывали мнение, что «до признания казахских фильмов “новой волны” в конце 1980-х годов история алма-атинской киностудии “Казахфильм” была ничем не примечательна», добавляя, что история киргизского кино могла похвастаться гораздо большими достижениями.

Тем временем студия «Казахфильм» оставалась в неизвестности: единственным местным режиссёром, творчество которого вызывает интерес, был Абдулла Карсакбаев, снявший две картины: бытовой фильм, повествующий об обыденной жизни казахского мальчика, «Меня зовут Кожá» (1964) и схожее по тематике «Путешествие в детство» (1970) [Pruner 1992: 792].

Любой, кто хоть отдалённо знаком с казахстанским кино 1960-х — 1970-х годов, скорее всего, возмутится подобными обобщениями. Ведь именно в те годы Шакен Айманов снял несколько замечательных картин, в том числе «Землю отцов» (1966), Султан-Ахмет Ходжиков произвёл сенсацию своей историко-романтической драмой «Кыз-Жибек» (1970), Мажит Бегалин создал один из лучших фильмов о войне — «Песнь о Маншук»

(1969), а Абдулла Карсакбаев снял, вероятно, самую провокационную картину о Гражданской войне — «Тревожное утро» (1966). Одновременно с этими шедеврами создавались менее известные, но не менее выдающиеся произведения советско-казахского кинематографа. Одна из целей данной монографии — оспорить безосновательные стереотипные обобщения о наследии казахстанского кино, которые, к сожалению, были подхвачены даже некоторыми казахстанскими кинематографистами.

Казахстанским режиссёрам с самого начала пришлось нелегко. Централизованный аппарат советской киноиндустрии планомерно принижал значение национальной составляющей, обвиняя республиканские киностудии и их сотрудников в местечковости и национализме. Когда в 1966 году кинорежиссёры Средней Азии собрались на пятидневный фестиваль в Ашхабаде, критики из центра раздавали им оценки и даже составляли рейтинговые списки. Одним из главных предметов разногласий было то, что «местные проблемы, даже самые острые, часто рассматриваются и решаются с позиций, не выходящих за узкие национальные рамки» [Зиновьев, Марков 1967: 74]. Хотя это считалось недостатком, по прошествии времени догматичные критики могли распознать характерную особенность советских национальных кинокультур, которая обладала удивительной стойкостью и всё больше укреплялась, несмотря на тщательный контроль и постоянные вмешательства советского центра, — национальную самобытность, жизненная сила которой стала очевидной после того, как эти страны обрели политическую независимость.

При оценке значимости отдельных фильмов для меня было несущественно, считаются ли они частью официального «канона», так как единого общепризнанного канона для казахстанского кино не существует. Более того, признание фильма критиками в момент его выхода на экраны рассматривается как часть его истории, то есть как обстоятельство, свидетельствующее об актуальности картины в конкретную эпоху, а не о её значимости в целом. В качестве примера можно привести «Кровь и пот» (1978) — экранизацию одноимённой соцреалистической эпопеи — и «Вкус хлеба» (1979) — совместную работу киностудий

«Мосфильм» и «Казахфильм»; вначале и тот и другой фильм были встречены как грандиозные достижения кинематографа Советского Казахстана, однако в постсоветские десятилетия они были столь же благополучно забыты. Обе картины подробно анализируются в этой книге ввиду эстетической и политической нормообразующей роли, которую они сыграли в своё время.

В этой книге термины «казахское кино» и «казахстанское кино»² используются взаимозаменяемо для обозначения кинематографа Казахстана, несмотря на то что они не полностью синонимичны. Недавние попытки сузить понятие кинематографа Казахстана по этническому признаку, включая в него только «истинно казахские» фильмы, снятые этническими казахами, не принесли полезных результатов и в конечном счёте могли бы привести к фальсификации реальной истории этого явления. В каждой главе определяется исторический контекст конкретного периода развития казахстанского кино, рассказывается о значимых административных и организационных мероприятиях, связанных с деятельностью национальной киностудии, Союза кинематографистов и ответственных за казахстанскую киноиндустрию государственных структур, а также о съездах, официальных заявлениях и обсуждениях в СМИ. Однако большая часть исследования посвящена анализу фильмов. Тщательность и степень детализации при рассмотрении важнейших казахстанских картин необходимы для более глубокого понимания эволюции национального казахского кино как единого целого. Основное внимание в этой книге уделяется художественным кинолентам, в то время как документальные и мультипликационные фильмы рассматриваются только в исключительных случаях. Анализ фильмов включает исследование социально-политического контекста, сюжета, особенностей режиссуры, актёрской игры, операторской работы, музыки и художественного оформления, в нем также учитываются реакции критиков

² Эти два термина имеют политические коннотации, связанные с вопросами этнической принадлежности, национальной идентичности и государственности.

и кассовые сборы. При рассказе о творчестве отдельных режиссёров рассматриваются основные факты их биографии, включая национальное происхождение, поскольку этническая принадлежность занимала важное место в сознании кинематографического общества, а в 1980-х годах стала явным политическим фактором. То же самое относится к языковому вопросу: уже в 1950-х годах режиссёры киностудии «Казахфильм» озвучили намерение снимать свои картины на казахском языке, хотя это решение не было последовательно реализовано.

Изучение кинематографа Советского Казахстана сопряжено с рядом проблем, прежде всего потому, что многие фильмы, особенно снятые в 1950-х годах, трудно найти. Архивные документы, например протоколы заседаний, тоже весьма труднодоступны. Это особенно пагубно для исследования в том случае, если фильм перевыпускался в новой отредактированной версии, что было обычным делом в 1960-х — начале 1980-х годов. Лишь в редких случаях мне удалось найти и сравнить оригинальную и новую версии. Безусловно, эти пробелы представляют собой интерес для будущих исследователей.

По мере возможности учитывались экономические условия, в которых развивался кинематограф. Для индустрии кинопроизводства и кинопроката это понятие является основополагающим. Термины «тоталитарный» и «нетоталитарный», повсеместно используемые при рассмотрении наследия Советского Казахстана начиная с 1990-х годов, не только не помогают исследователям, но и загоняют их в тесные и ограничивающие идеологические рамки, которые подвергаются критической оценке в отдельных главах этой книги. Действительно, если всерьёз относиться к понятию тоталитаризма в кинематографе, то нельзя ограничиться простой политической полемикой, поскольку лишь немногие советские картины, кроме чисто пропагандистских, подходят под определение тоталитарного кино. Наиболее подходящим примером среди казахстанских фильмов, пожалуй, является «Золотой рог», снятый в 1948 году и впоследствии полностью забытый. Тоталитарные рамки интерпретации могут иметь смысл по отношению к документальным фильмам

и кинохронике. Художественные фильмы редко вписываются в это прокрустово ложе, даже если революционные события, которым они посвящены, представлены в них с коммунистической точки зрения.

Людмила Прунер, один из первых американских исследователей, изучавших кинематограф Казахстана, однажды написала: «Одним из самых трагичных последствий социалистического режима стала катастрофическая утрата республиками их оригинального культурного наследия, традиций, разнообразия, воображения и творческого потенциала» [Pruner 1992: 793]. Это лишь отчасти справедливо для казахстанского кинематографа, что будет показано на ряде примеров. Национальное измерение в кино в течение долгого времени было больной темой для кинематографистов Советского Казахстана. Они полностью осознавали свою роль учеников по отношению к русским профессионалам, направленным в Среднюю Азию для создания национальных киноиндустрий. Это особенно ощущалось во времена кризисов (а их в истории казахстанского кино было несколько), когда режиссёры из других студий приезжали на студию «Казахфильм» для работы над своими проектами, что зачастую вызывало скрытые или явные трения. С национальным вопросом тесно связана дихотомия «центр — периферия», применяющаяся в этой книге к советской модели кинопроизводства и объясняющая определённые решения, принимавшиеся в Москве или Алма-Ате.

Глава 1

Первое и второе рождение казахстанского кинематографа

История национального кинематографа обычно начинается с рассказов о показах в столице страны первых кинохроник, снятых кинооператорами-первопроходцами, и об истоках национальной кинопромышленности. В случае с Казахстаном эту часть истории можно изложить в нескольких словах: кинопоказы начались в городе Верном (позднее Алма-Ата/Алматы) в 1904 году, первые кинотеатры были построены в 1910 году, а первые кинооператоры прибыли из Москвы в 1924 году. Национальная киноиндустрия сформировалась в конце 1940-х годов. Однако это лишь фактическая сторона событий, которая имеет существенное значение для создания национальной кинокультуры, но не определяет её эстетику¹. Достаточно сказать, что многочисленные культурные факторы обусловили формирование особых культурных представлений и предпочтений, влияние которых можно ощутить в казахстанском кинематографе как советского, так и постсоветского периода.

¹ Для понимания глубинных истоков кинематографа Казахстана имеет смысл взглянуть на казахскую культуру до появления кино, особенно на искусство странствующих певцов с присущей им высокоразвитой поэтической импровизацией, живой сатирой и музыкальной выразительностью.

ПОЗДНЕЕ ПОЯВЛЕНИЕ

По любопытной иронии появление кинематографа в Казахстане было связано с человеком, который впоследствии сам стал героем одноимённого первого казахского художественного фильма, — легендарным революционером Амангельды Имановым. Друг Иманова, большевик Алиби Джангильдин², много лет путешествовал по Европе и Азии и в 1913 году вернулся в Казахстан с переносным киноаппаратом и 40 катушками киноплёнки. Затем Джангильдин и Иманов начали колесить по степи, показывая эти фильмы и сопровождая их соответствующими пропагандистскими комментариями. Их успех был огромен. Толпы народа приезжали из отдалённых мест, чтобы посмотреть чудесные движущиеся картинки и послушать рассказы об угнетении народа в других странах. Таким образом, кино с самого начала показало свою политическую мощь. Последнюю осознал и признал военный губернатор Тургайской области, отдавший приказ арестовать Джангильдина за его подрывную деятельность. Однако казахскому большевику удалось бежать, после чего он продолжил показывать документальные фильмы в аулах и городах Казахстана [Шоинбаев 1957: 19–22].

Кинематограф пришёл в Казахстан (тогда входивший в состав Туркестана) позднее, чем в другие части Средней Азии. Задержка объяснялась обширностью его территории и её социально-экономическими особенностями — преобладающим кочевым образом жизни казахского народа и скудостью городской среды, наличие которой являлось предпосылкой возникновения кино как индустриальной формы культурного производства. До

² Алиби Джангильдин (1884–1953), происходивший из бедной семьи, познакомился с марксистскими идеями в Москве в 1915 году. В 1916 году он вступил в партию большевиков и в том же году стал одним из руководителей антиколониального восстания в Казахстане. Джангильдин боролся против Временного правительства Александра Керенского, а после Октябрьской революции принимал участие в Гражданской войне в Средней Азии в качестве одного из лидеров большевиков. В Советском Казахстане он занимал высокие государственные посты.

коммунистической революции русские большевистские активисты одними из первых осознали подрывную силу кинематографа, особенно в окраинных областях Российской империи. Поэтому неудивительно, что кино как новое культурное явление впоследствии стало тесно ассоциироваться с советской властью и советизацией. Во всех крупных городах центральной России развитие кинопромышленности началось с создания прокатных компаний и кинотеатров в первом десятилетии XX века. На окраинных территориях, включая те, что впоследствии вошли в состав Казахстана, этот процесс занял значительно больше времени из-за отсутствия городской инфраструктуры. Отношения между центром и периферией в области культурного развития оставались проблемой и в советскую эпоху. До 1930-х годов кинематограф в Казахстане был редким и дорогим развлечением, особенно для сельского населения, то есть для подавляющего большинства.

Один из первых киносеансов в Казахстане состоялся в 1904 году в Уральске. Поскольку в городе не было электричества, проектор работал с помощью кислородной лампы. Первоначально показы фильмов были встречены с долей скептицизма, и такое отношение оставалось преобладающим для части политической и культурной элиты в первые десятилетия XX века. Как позднее вспоминал киномеханик Сергей Кузьмичёв³, образованные верхи презирали кино, считая его развлечением для низших слоёв общества, а религиозные общины видели в нём дьявольское искушение. Однако обычные люди любили смотреть фильмы и при любой возможности стекались в «электротeatры».

Первый стационарный кинотеатр в Казахстане был построен в июне 1910 года в городе Верном, где, как и в Уральске, в то время не было электричества. Зрительный зал в кинотеатре «Марс» освещался газовыми лампами [Rouland et al. 2013: 3]. Киноплёнки приходилось везти из Баку через Ташкент в почтовых вагонах, в связи с чем билеты на первые кинопоказы стоили довольно до-

³ Цит. по: [Сиранов и др. 1980: 14].

рого [Проскурин, Дуванов 1979]. По словам очевидца, сеансы проводились по вечерам и длились около 40–50 минут с перерывами для смены катушки, когда в зал допускались новые зрители, а желающие могли выйти. Первым владельцем городского кинотеатра стал предприниматель Фабри, переехавший в Верный из Омска. Вторым так называемый электротheater Верного получил название «XX век»; его строительство началось 16 сентября 1910 года. В декабре того же года здание разрушилось во время землетрясения, но уже к февралю 1911 года оно было восстановлено.

Каждый показ предварялся документальным фильмом или хроникой, после чего следовала мелодрама или комедия⁴. Репертуар был интернациональным. Например, один из сеансов начинался с еженедельного выпуска «Пате-журнала», а затем зрителям предлагалось посмотреть комедию с популярным Максом Линдером в главной роли или же русский остросюжетный фильм, такой как нашумевшая «Сонька Золотая ручка» (1914) или фривольные «Ключи счастья» (1913). Интерьер «XX века» украшали картины местного художника. В фойе был также установлен музыкальный автомат «Симфониум», проигрывавший популярные мелодии, включая классическую музыку. Экран был обрамлён декорациями, напоминающими лес.

До 1917 года на территории, которая в скором времени будет названа Казахстаном, действовали 13 киноустановок, и все они были частными. К 1925 году их количество не изменилось. Однако учитывая огромные масштабы разрушений, которые страна претерпела в предыдущее десятилетие вследствие политических потрясений и Гражданской войны, постоянство само по себе можно считать успехом. Впоследствии были открыты дополнительные кинотеатры в Верном, где в общей сложности насчитывалось четыре киноустановки, а также в Семипалатинске, Петропавловске, Перовске (Кзыл-Орде) и Уральске.

После падения царского режима в 1917 году и краткого периода независимости созданные революционные Советы получили

⁴ По словам Т. З. Турчака, приведённым в газете «Алма-Атинская правда» от 21 сентября 1957 года.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru