

К.А.Габдрашитова

Казахский национальный университет искусств

г. Нур-Султан, Казахстан

kamila.gabdrashitova@mail.ru

[ORCID: 0000-0002-7028-0744](https://orcid.org/0000-0002-7028-0744)

ПОЭТИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ ПРОЗЫ АБИША КЕКИЛЬБАЕВА В КАЗАХСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация. В статье рассмотрены фильмы, снятые по произведениям Абиша Кекильбаева. Произведен развернутый анализ фильмов Д.Манабая «Мечь» (2006 г.) и Ж.Жетируова «Колодец» (2017 г.), сделан акцент на воспроизведение в кинолентах поэтического звучания прозы писателя. На примере названных фильмов раскрыт феномен кинематографичности литературных произведений, рассмотрена поэтика фильмов. Особое внимание направлено на изучение экранно-поэтических традиций, визуального ряда и сюжетно-драматургического построения фильмов, поэтического звучания пейзажа в казахском кино. Также рассмотрены теоретические вопросы экранизации и ее видов на примере произведений Абиша Кекильбаева.

Ключевые слова: Абиш Кекильбаев, казахское кино, экранизация, метафора в кино, экранно-поэтические традиции в казахском кино, поэтическое кино, кинематографичность литературного произведения.

В казахском кинематографе на сегодняшний день известны два фильма, экранизированные по мотивам повестей Абиша Кекильбаева: «Мечь» Дамира Манабая (2006 г.) и «Колодец» Жанабека Жетируова (2017 г.). Перед тем как начать анализ двух произведений, необходимо сказать, что проза А. Кекильбаева очень сложна для переложения на экран: она некинематографична. Безусловно, мы не умаляем заслуг замечательного писателя и любим его творчество, которое по достоинству оценено лучшими корифеями искусства и литературы, поэтому некинематографичность никоим образом не является недостатком прозы А.Кекильбаева. Наоборот, именно это условие предопределило нестандартный подход Д.Манабая и Ж.Жетируова в экранизации повестей из сборника «Баллады забытых лет». Теоретически данный подход называется цитатным принципом, когда из произведения режиссер отбирает отдельные моменты, важные для раскрытия идеи, часто отличающейся от идеи первоисточника. В книге «Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино» киновед Б.Р.Ногербек «...не акцентировал внимание на игровых фильмах других жанров, где «фольклоризм» явно прочитывался и легко вписывался в отмеченные нами модели экранно-фольклорных моделей» [2: 317], но он подчеркивал, что экранно-фольклорные традиции в этих фильмах сильны и заслуживают отдельного рассмотрения. К этим фильмам можно отнести и экранизации повестей А.Кекильбаева. Они основаны на жизни казахского народа, взяты из реальности и заложены непосредственно в сюжет фильмов. Фабула действия не сохранена, тематические и идейные акценты смещены, а то и вовсе опущены, но, несмотря на это, обе экранизации сохранили в себе дух повестей А.Кекильбаева, его яркую поэтичность прозы. «... Абиш Кекильбаев ищет в слове емкую точность, отсекает все лишнее, вверяет идею яркой метафоре, и вот где он, поэт, не сковывает себя; во всем же остальном – строгая самодисциплина, самоограничение,

тщательный отбор. Но при всем том он эпичен, широк...» [1: 8]. Удивительно, что поэтика на экране была передана совершенно разными выразительными средствами.

Тема манкуртизма, введенная в казахскую литературу Абишем Кекильбаевым в повести «Кюй», стала образцом жестокости людей, ведомых жаждой мести. В литературном произведении мы не можем назвать ее главной, но именно она стала одной из связующих в сюжетном построении фильма Д.Манабая «Месть». Сценарий фильма написан не по мотивам повести, взяты лишь отдельные цитаты, поэтому режиссер в одном из своих интервью отмечает, что зрители, посмотревшие лишь этот фильм, не могут утверждать, что знакомы с повестью Абиша Кекильбаева. Также на сценарий повлиял жанр фильма, режиссер выбрал разработку фильма для зрителей, так называемый мейнстрим, в фильме ярко выражен action (действие). В основу сюжета легла казахская интерпретация несчастной любви Ромео и Джульетты, поэтому название фильма было изменено, так как месть здесь является движущим фактором развития истории и тематическим акцентом. Но при этом раскрытие главных образов было сохранено таким, каким было в первоисточнике. Показанная в экспозиции фильма предыстория сразу дает характеристику двум героям: не желающие ни в чем уступать друг другу, упрямые, движимые взаимной ненавистью, они по сути одинаковы. Жонейт убивает свидетелей своего поражения – жестоко, бессердечно, не раздумывая. Но и Дуйимкара показан нам таким же. В конце схватки он перешагивает через побежденного врага, так поступали, когда хотели унижить человека, поправ его человеческое достоинство; это привело к тому, что безвинный мальчик стал сиротой. Мы видим жестокость в ее самом зловещем проявлении в отношении обоих героев. Далее месть будто бы становится смыслом жизни Жонейта, таким же жестоким он растит своего воспитанника Кокбори. В конце фильма мы видим результат подобного воспитания – Кокбори не знает в своей жизни любви, поэтому его так боится Жамал. Испытывая к ней симпатию, он безжалостно опозорил молодую девушку в сцене поимки влюбленных, от подобного унижения Жамал долгое время находилась в горячке.

Разителен контраст между Кокбори и Ершорой, адайцем, возлюбленным Жамал. Последний, внешне так похожий на своего отца в молодости, раскрывает нам совсем другие черты характера: доброту, любовь к искусству, доблесть – все они одухотворены чувством первой любви к Жамал, красавице из вражеского племени. Он не желает поддерживать отца в противостоянии жаумитам, не соглашаясь создать выгодный брачный союз с Хадишой, дочерью главы дружественного рода. Это решение и станет началом его гибели. Таким образом, в преступлении против любви оказываются виновны обе стороны, оба отца влюбленных. Они понимают, что вся их жизнь была пропитана ядом мести, прожита несчастливо. Это замечательно передано через натурные съемки. Оба рода живут посреди голой степи, где ветер является хозяином, который разносит песок, иссушает землю и души людей. Иначе показано жилище мудреца, Аулие-ата, среди белоснежных скал, исписанных мудрыми изречениями, там, где должно было случиться примирение между адайцами и жаумитами. Но и его покидает Аулие-ата, так как нет на этой земле мира, а сердца людей глухи к голосу разума.

Еще одна сцена примечательна показанным пейзажем. Место свидания Ершоры и Жамал проходит возле водопада, под покровом ночи. Солнце не палит, лишь луна освещает счастливые, одухотворенные лица влюбленных, вода, стекающая по скалам, освежает воздух, как и любовь молодых дарит глоток свежести земле, исстрадавшейся во взаимной вражде. Природа в данном эпизоде отражает любовь Ершоры и Жамал, становясь поэтическим воплощением любви на экране. Холодные цвета и полутона, с одной стороны, на контрасте подчеркивают горячее чувство молодых людей, с другой стороны, буквально охлаждают атмосферу накалившейся между племенами вражды и мести. Операторская работа имеет не последнее значение в поэтическом раскрытии данного эпизода – дань поэтичной прозе писателя. Камера чередует крупные планы счастливых лиц Ершоры и Жамал с общими планами тихой ночи, где слышны лишь плеск воды и голоса влюбленных.

Также сильны, но противоположны по эмоциональному настроению сцены страданий Ершоры, превращающегося под пытками в манкурта, безвольное подобие человека. Медленной вертикальной панорамой показывается раскаленное полуденное солнце, иссушенная степь и Ершора, испытывающий при этом невыносимые муки. Также хороши в создании настроения кадры, где крупным планом показан связанный Ершора на фоне яркого солнца и жестокого безоблачного неба, мы видим и почти физически ощущаем, как шапочка манкурта быстро высыхает на его голове и срастается с кожей.

Нельзя не отметить и последний финальный эпизод, состоящий из сцен боя между адайцами и жаумитами и погони безумного Ершоры за Жамал. Кокбори ищет Дуйимкару, оба хотят смерти друг друга, желают мстительного возмездия. В тот момент, когда внизу идет бесплодная битва, где кони поднимают пыль и песок, так что все перемешивается в этом месиве, над ними происходит трагедия Жамал, которая вынуждена бежать от любимого, но сумасшедшего Ершоры. Она понимает, что перед ней уже не ее любимый, но не может противостоять ему. Мы ожидаем ужасной развязки этой сцены, где любовь будет истоптана, поэтому шальная стрела, случайно попавшая в Ершору, кажется нам избавлением, но для Жамал она символизирует смерть любимого человека. Последние кадры сняты круговой панорамой вокруг Жамал, которая обнимает убитого Ершору, и кажется, будто вся земля вокруг видит ее трагедию. Жамал спрашивает у этой безмолвной степи: «За что?!», но не слышит ответа. Эта боль распространяется по всей степи, и степь запомнит, в какие страдания безвинных людей ввергает жестокая и беспощадная месть.

Таким образом, поэтичность произведения Абиша Кекильбаева в фильме Дамира Манабая передана через поэтическую камеру. Метафора в этом фильме раскрывает образы главных героев через визуально-цветовое изображение. Жестокие, часто гневные, постаревшие в своей мести отцы на фоне желтой иссушенной степи и равнодушного ветра противопоставлены своим же детям с их светлой и чистой любовью в холодных, освежающих красках летней ночи и приятной влагой, дающей жизнь всему, воды. Оттого и смерть Ершоры – горе Жамал кажутся нам на фоне все той же безмолвной желтой степи неизбежными и опустошающими. Режиссеру в этом фильме удалось в зрительском кино передать авторское отношение к первоисточнику, уважение к поэтике повести через экранно-поэтическую традицию. Возможно, поэтому фильм воспринимается зрителем позитивно, на самом деле передающим замысел, который заложил в свою повесть писатель А.Кекильбаев.

Совсем другой подход к экранизации мы наблюдаем в фильме Жанабека Жетируова «Колодец». Прежде всего нужно отметить, что «ритм интернационального литературного процесса» пульсирует и в исторической прозе самого Кекильбаева. Психологический анализ у него заметно опирается на достижения русской и европейской классики. Писатель прививает к древу национальной традиции черенки мирового художественного опыта и делает это с чувством меры, бережно сохраняя пласты казахского национального мироощущения. Особенно наглядно такая связь проступает во внутренних монологах персонажей – прием, достаточно распространенный сегодня в исторической литературе: но у Кекильбаева еще и очень органичный позволяющий раскрыть потаенные глубины характера, тонкие переходы от сна к яви, от сознания к подсознанию» [3: 444]. При просмотре фильма нельзя не заметить, как часто встречается внутренний монолог Енсепа – главного героя фильма. Монолог передан посредством закадрового голоса, когда Енsep продолжает копать глубокий колодец в каменистой почве. Нужно отметить, что подобный прием так часто встречается в мировом кинематографе, что стал своего рода штампом. Данный метод не является элементом языка кино, он все-таки перенят из литературы. Однако именно закадровый голос гармонично вписывается в созданную на экране повествовательную поэтику фильма. Драматургическая структура кинопроизведения построена линейно, в ней нет резких временных или пространственных скачков, нет затейливого монтажа. Эта некоторая монотонность картины подчеркивается размеренными мыслями героя, раскрывает нам образ жизни человека, который полжизни проводит под землей в тяжелом труде, копая

колодцы. Звуковое продолжение мыслей Енсепа визуально лежит в общих планах широкой степи, там, где вода, как и народная мудрость, находится не на поверхности, а протекает глубоко под землей. Таким образом вновь некинематографичный материал повести нашел замечательную форму фильма, в котором на первый план выходит философия непростой жизни. С одной стороны, мы восхищаемся, что у Енсепа, занимающегося тяжким физическим трудом, есть заветная мечта, к которой он стремится, с другой стороны, мы понимаем, что, устремляясь к своей мечте, он не видит, что причиняет боль своим родным, чинит препятствия своему единственному сыну. Гордыня ослепляет Енсепа, зависть заставляет забыть о счастье близких, это те пороки человечества, которые часто ведут к смерти и запоздалому раскаянию.

Иначе показан эпизод безмолвного разговора Жомарта, сына Енсепа, и Акмоншак – двух влюбленных на берегу. Вновь режиссер использует закадровый текст, как будто разговаривают не молодые, а их души. Природа экранного творчества такова, что зависит от восприятия и мышления зрителя. Этим и пользуется Ж.Жетируов в данном эпизоде. Неудачно звуковое и визуальное дублирование одной мысли – единение влюбленных. В итоге поэтическое настроение смазывается, эпизод кажется наигранным, несколько неестественным. Основным методом человеческого мышления в творчестве является сопоставление, в нашем примере зритель сопоставляет звук и изображение и читает одну мысль. Вместо рождения кинометафоры появляется недоверие зрителя, воспринимающего повторяющуюся мысль навязанной.

Метод размеренного рассказа от первого лица через монолог был бы оправдан, если бы он раскрывал нам развитие персонажа, если бы закадровым текстом были переданы различные по эмоциональному настроению чувства Енсепа. В нашем случае передается лишь одна мысль – философское звучание заветной мечты главного героя, а динамика отсутствует. Несмотря на подобные недостатки фильма, мы не можем не отметить желания режиссера передать главную идею повести Абиша Кекильбаева. Мечта вырыть самый глубокий колодец, который бы прославил Енсепа в веках, передана в фильме иначе, с помощью совершенно измененного сюжетного построения. Также в фильме мы чувствуем поэтичное звучание прозы писателя, скрытой во внутреннем монологе главного героя. Сложный национальный материал, переданный посредством цитатного принципа, обрел новую кинематографическую форму. Абиш Кекильбаев вновь ожил на экране казахского кинематографа.

«Это «поэтическая» проза, основанная на локальном конфликте, чурающаяся панорамного развития темы, многофигурных, детально проработанных композиций. Ее пространство, как правило, очищено от второстепенного, но зато духовная жизнь нескольких главных фигур сгущена до грозового предела. Оттого-то и воспринимаются они как послы вечности в наше время, тоже чреватое трагедиями опустошительных войн, антинародных правлений, попорченной справедливости. Не порывая с национальной почвой, эта проза содержит в себе общечеловеческие уроки, то сближаясь с притчей, то перерастая в метафору» [3: 443], – данная цитата о прозе А.Кекильбаева удивительно подходит для описания фильмов-экранизаций писателя. Фильмы очень национальны, но при этом несут в себе мораль, общую для всех людей: не делай зла, не завидуй, не возгордись, умей прощать, люби своего ближнего, будь примером для своих детей.

Фильмы, снятые по повестям Абиша Кекильбаева, появились в современном казахском кинопроцессе, охватывающем эпоху независимости в казахском кино. Сейчас как никогда мы, кинематографисты, чувствуем потребность заглянуть вглубь прошлого, другими глазами посмотреть на наследие наших просветителей. Их заветы сейчас мы воспринимаем иначе в соответствии с динамичным изменением мира. Поэтому Абиш Кекильбаев со своей поэтической прозой по-новому звучит в новом, молодом казахском кино. Метафора, заложенная в национальном мировоззрении, прозе писателя, природе экранного творчества воспринимается на сегодняшний день особенно остро, ведь за этой метафорой скрывается веками накапливаемая народная мудрость. Мы уверены, фильмы по замечательным повестям

Абиша Кекильбаева найдут своего зрителя и откликнутся в душах молодого поколения, которое впитает в себя лучшее из многовековой истории народа.

Information about authors:

К.А.Габдрашитова, Казахский национальный университет искусств, г. Нур-Султан, Казахстан, kamila.gabdrashitova@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7028-0744>

К.А.Габдрашитова

Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан, Казахстан

Түйін. Мақалада Әбіш Кекілбаевтың шығармалары желісімен түсірілген фильмдер қарастырылған. Д.Манабайдың "Кек" (2005ж.) және Ж.Жетіруовтың "Шыңырау" (2017ж.) фильмдеріне жан-жақты талдау жасалып, жазушының прозасындағы поэтикалық сарынның орындалуына екіпін жасалды. Аталған фильмдердің мысалында әдеби шығармалардың кинематографияға икемделу феномені ашылды, фильмдердің поэтикасы қарастырылды. Фильмдердің экранды-поэтикалық дәстүрлеріне, визуалды қатарға, сюжетті-драматургиялық құрылымға, қазақ киносындағы пейзаждың поэтикалық сарынына ерекше назар аударылды. Сондай-ақ, Әбіш Кекілбаевтың шығармалары негізінде экранизацияның теориялық мәселелері және оның түрлері қарастырылды.

Кілт сөздер: Әбіш Кекілбаев, қазақ киносы, экранизация, кинодағы метафора, қазақ киносындағы экранды-поэтикалық дәстүрлер, поэтикалық кино, әдеби шығарманың кинематографияға икемделуі.

К.А.Габдрашитова

Казахский национальный университет искусств
г. Нур-Султан, Казахстан

Annotation. The article deals with films based on the works of Abish Kekilbayev. A detailed analysis of the films by D. Manabay "Revenge" (2006) and J.Zhetiruov "The Well" (2017) was made, the emphasis was placed on reproducing the poetic sound of the prose of the writer in films. On the example of the mentioned films, the phenomenon of cinematography of literary works is revealed, the poetics of films are considered. Particular attention is directed to the study of screen-poetic traditions, the visual range and plot-dramatic construction of films, the poetic sound of the landscape in Kazakh cinema. The theoretical issues of film adaptation and its types are also considered on the example of the works of Abish Kekilbayev.

Key words: Abish Kekilbaev, Kazakh cinema, film adaptation, metaphor in the cinema, screen-poetic traditions in Kazakh cinema, poetic cinema, cinematography of a literary work.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Мамаладзе Т. Если слова болят... // Комсомольская правда, 1975, 19 августа
- [2] Ногербек Б.Р. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: «RUAN», 2008. – 376 с.
- [3] Сидоров Е. Эхо истории // Литературная газета, 1983, 5 октября, цит. по Кекілбайұлы Ә. Он екі томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Өлке. – Т.12. 1999. – 448 б.

REFERENCES

- [1] Mamaladze T. Esli slova bolyat... // Komsomolskaya pravda, 1975, 19 avgusta
- [2] Nogerbek B.R. Ekranno-folklornye traditsii v kazahskom igrovom kino. – Almaty: «RUAN», 2008. – 376 s.
- [3] Sidorov E. Eho istorii // Literaturnaya gazeta, 1983, 5 oktyabrya, tsit. po Kekilbayev