



# ТРИ КАРТИНЫ МИРА КАК СЛЕД ЭПОХИ В ДОКУМЕН- ТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ ОБ АРАЛЬСКОМ МОРЕ

МРНТИ 18.67.00

А.М. Божева<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Университет «Туран»  
г. Алматы, Казахстан

## ТРИ КАРТИНЫ МИРА КАК СЛЕД ЭПОХИ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ ОБ АРАЛЬСКОМ МОРЕ

### Аннотация

Стремительная динамика общей картины мира конца XX – начала XXI вв., особенно в странах бывшего СССР, нивелирует идеологическую направленность, трансформирует смысловые значения в документальном кино, сохраняя эстетическую ценность произведения.

**Ключевые слова:** авторское документальное кино, картина мира, Аральское море, соцреализм, перестройка и гласность, «нациостроительство», медиа-поток цифровой эпохи.

### Введение

В отечественном киноведении практически нет научных исследований о сопряжении реальных фактов жизни страны и общества с их воспроизведением в кинохронике и документальном кино. В данной статье приводятся результаты исследования трех документальных фильмов, снятых на тему «Аральское море» в советский период, в период «перестройки и гласности», предшествующий развалу СССР и в наши дни. Анализ документальных

фильмов, снятых на одну и ту же тему в различные исторические эпохи позволяет выявить трансформацию картины мира через авторскую оптику режиссера и переосмыслить культурное наследие в области отечественного документального кино за последние полвека.

Проблема взаимоотношений реальной действительности и реальности, воспроизведенной в искусстве, способствовала возникновению спектра направлений в науке XIX–XXI вв. для изучения

таких понятий, как картина мира и образ мира. Понятие картина мира – это индивидуальная система представлений каждого человека о реальной действительности, включающая представления о самом человеке, о других людях, о различных фактах, событиях, явлениях, феноменах, о времени и пространстве, о физическом и метафизическом устройстве мира и т.д.

К понятию картина мира обращался О. Шпенглер, который писал в своем произведении «Закат Европы» [1], что существует столько же миров, сколько людей и культур, и вся действительность может быть представлена в ее образе, дающем возможные способы понимания жизни. М. Хайдеггер в своей работе «Время картины мира» [2] писал, что картина мира – «второй» мир, созданный и поставленный человеком между собой и реальностью. Согласно научному труду Э. Фромма «Иметь или быть» [3], картина мира – «карта нашего природного и социального мира и нашего места в нем». К. Г. Юнг в работе «Проблемы души нашего времени» [4] называл картину мира «картиной, которую мы рисуем ради нашей души».

Выделяют научную, мифологическую (или религиозную), мировоззренческую, образную картины мира как формы общественного сознания. Если искусство – это мышление в образах, то наука – мышление в понятиях. Существуют также близкие по содержанию понятия: смысловая картина – Ю. Лотман «Внутри мыслящих миров» [5], эстетическое видение мира – М. Бахтин «Эстетика словесного творчества» [6], модель универсума – С. Смирнов «Понятие «образ мира» и его значение для психологии познавательных процессов» [7], образ мира – А. Леонтьев «Психология образа» [8].

История Казахстана за последние тридцать лет отмечена глобальными событиями: распад СССР, обретение независимости, построение и укрепление нового государства, что нашло отражение в постоянно обновляющейся картине мира, в процессах влияния эстетики видео и специфики телевидения на художественную и технико-технологическую эволюцию режиссерских приемов, в противостоянии арт-синема и медиа-потоков цифровой эпохи. Альтернативой интенсивно тиражируемой заурядности масс-медийного производства XXI в. являются документальные кинематографические произведения, отличающиеся авторским взглядом на реальность.

Данная статья приводит примеры и результаты исследования, которые могут быть полезны для использования нового подхода в изучении документального кино. Исследование документальных фильмов в контексте динамики картины мира или в контексте уникальной картины мира предоставляет возможность рассматривать экранное произведение не с точки зрения правдивости хроникального документа, а как след эпохи через авторскую оптику режиссера.

### **Методы**

В данной статье применяется комплексный подход, включающий несколько методов, в первую очередь структурный анализ. Этот метод исследования осуществляется на основе знаковых систем, тем самым оказывается тесно связанным с семиотикой (наука о знаковых системах) и семантикой (наука о смысле). «Структурализм тяготеет к герметизму,

т.е. к закрытому рассмотрению, когда акцентируется замкнутость данной системы.

Герменевтический анализ предполагает, что любое аудиовизуальное произведение, в данном случае любой документальный фильм, исследователь рассматривает как текст. Адекватное понимание различных текстов и их интерпретация – одна из сложнейших задач, стоящих перед киноведам, особенно в том случае, когда исследуются документальные произведения, обладающие глубоким философским смыслом и субъективным взглядом на реальность. Художественная направленность герменевтического анализа позволяет использовать множество различных пластов, заложенных в подсознании режиссера, его творческого багажа, личного опыта. Герменевтический анализ фильмов в совокупности с глубинным интервью подтверждает тот факт, что самому режиссеру трудно определить, где он работает осознанно, а где бессознательно. Была выявлена зависимость использования художественных приемов от субъективного видения режиссера.

Компаративистский метод исследования позволил решить задачу по выявлению автономных картин мира и проследить тенденции режиссерских приемов воспроизведения реальности в творчестве разных режиссеров во временной протяженности в контексте динамики картины мира. Так, в данной статье приводятся результаты исследования различий картины мира трех казахстанских режиссеров-документалистов (О. Абишев, С. Азимов, Е. Суворова) через анализ режиссерских приемов воспроизведения реальности в

фильмах на тему Аральского моря.

## **Результаты**

Фильм «По следам одного письма» (1969) режиссера Ораза Абишева посвящен Аральскому морю и жизни рыбаков и, как написано в книге Назиры Рахманкызы (Мукушевой) «Ораз Абишев», «является произведением глубоко философского содержания и занимает особое место в истории казахского документального кино» [9, с.137]. Этот фильм был под запретом долгие годы, так как уже тогда Арал стал мелеть, и режиссер попытался передать свою тревогу устами капитана одного из рыболовецких судов.

Документальная картина отличается великолепной операторской работой, метафоричностью образов. Это поэтический фильм о вечных ценностях, попадающий в национальные архетипы, которые задают общую структуру личности и при пробуждении творческой активности в сознании человека продуцируют образы мирозерцательного типа. В основе фильма – письмо Ленина аральским рыбакам с просьбой о помощи голодающим Поволжья. Старик Сыдык является свидетелем этого события. Старик – образ вечной мудрости, сакральной связи с древним морем. Ребенок – олицетворение будущего, непрерывности течения жизни. Море – вечно изменяющееся бытие и время. Эти коллективные универсальные мотивы, возникающие из коллективного бессознательного, являются основным содержанием народных мифов, легенд, сказок, проявляющихся в сновидениях и грезах человека.

Согласно Ш.К. Кусаинову, «Мифы – живая сущность. В среде своего естественного анонимного бытования

они множатся, ветвятся, как ящерицы теряют свои хвосты и вновь их отращивают в коллективном разуме» [10, с.9].

Образы мальчика Куттыбая, юноши Амантая, который только начинает путь рыбака, мужчины в летах Жумаамбета, собирающегося выйти на заслуженный отдых, и старика Сыдыка Жайсанбаева составляют незримую преемственность поколений, живущих у моря и живущих морем. «В традиционных обществах «ситуация жизни» отдельного человека неразрывно связана с категорией возраста, которая определяет его жизнеощущение, стереотипы поведения, общественный статус, права и обязанности. В традиционном казахском обществе в основе периодизации человеческой жизни лежал 12-летний (Юпитерный) цикл: детство (1–12 лет), молодость (12–24 года), зрелость (24–36, 36–48 лет), старость (48–60 и далее лет). Соответственно, общество делилось на возрастные кланы: дети, молодежь, зрелые члены рода и старцы» [11, с.30].

Труд рыбаков показан в экспрессионистской и поэтичной манере съемок. Режиссер создает галерею портретов сильных, одухотворенных людей. «От бескрайней шири степи они взяли силу духа, от буйного ветра – мощное дыхание, от бескрайних равнин – спокойный характер, от сыпучих песков – кочевой образ жизни» [9, с.137].

Этот фильм – желание режиссера О. Абишева восстановить нарушенный баланс между его внутренней, тяготеющей к национальной, в своем ядерном образе, картиной мира и советской официальной картиной мира – «национальной по форме и интернациональной по сути»,

ограничивающей жесткими рамками попытки национального самосознания.

Фильм Сергея Азимова «Жоктау» (1989) об Аральском море, снятый на студии «Казахфильм», длится около часа и выстроен по всем правилам драматургического развития: завязка, развитие темы, нарастание внутреннего конфликта, кульминация и открытый финал. Это прощание с древним и некогда великим Аральским морем (было в два раза больше Байкала), которое кормило из поколения в поколение местных жителей и являлось смыслом их жизни.

Картина начинается с кадров похорон: суровые лица мужчин, несущих носилки с телом покойного, укрытого ковром. Голос диктора говорит о вечном обряде прощания «жоктау». Обряд похорон заканчивается метафоричным кадром неба, прочерченного крест-накрест тающими следами от двух реактивных самолетов.

В море впадало две реки – Аму-Дарья и Сыр-Дарья, которые протекали по территориям Туркмении, Кыргызстана, Узбекистана и Казахстана. Еще 25 лет назад жизнь вокруг Арала процветала. Рыболовецкие судна выходили в море и возвращались с богатым уловом, который сдавали на рыбоперерабатывающие заводы. Был создан исследовательский институт, который теперь закрыт. Сохранился музей, где представлены исчезнувшие виды рыбы: аральский сазан, шип (осетровый), жерех, сом. Теперь это просто никому ненужные экспонаты.

Неразумная политика правительства СССР по орошению пустынных земель для выращивания хлопка и риса привела к гибели моря и к экологической катастрофе. Изменился климат, люди начали болеть, детская смертность

превысила все допустимые нормы. Режиссер использует в монтаже РП создания метафоры разрыва между двумя мирами: официальным и здешним. Кадры кладбища с люльками – бесиками поверх детских могил (опорный кадр) или рассказ женщины, потерявшей пятерых детей, чередуются с кадрами советской хроники, в которых дикторский голос бодро рапортует о том, как на орошенных землях проводят сбор хлопка: «Узбекистан преодолел шести миллионный рубеж!». Кадры с радостными приветственными поцелуями партийных бонз: Брежнева, Рашидова и прочих переводят фильм в разряд остросоциальных.

Режиссер поднимает истории о взятках по «узбекскому делу», приписках по неучтенным землям, заболачиванию почв. В кадре рассуждают о чужих ошибках или оправдываются секретари обкомов, чиновники разных рангов. Создается ощущение полного разрыва между властью и народом. Памятниками недавней вседозволенности неумных властей появляются на экране опустевшие поселки, кладбища, занесенные песком, мертвые корабли, пустое колесо обозрения в Нукусе.

Сам режиссер Азимов связан с Аральским морем своим местом рождения. Поэтому фильму присуща авторская интонация. В фильме есть эпизод, где режиссер посещает могилу своего деда Азима Сергей улы, похороненного в Каракалпакии на высоком правом берегу Аму-Дарьи на древнейшем кладбище Музулум Хан Сулу. Могилы заполнены водой. В кадре звучит голос Азимова: «Предки предусмотрели все, но этого предусмотреть не могли».

Интервью жителей пронизаны болью и разочарованием. Учитель сетует, что

все меньше детей в школах, технолог по рыбообработке Жасарал Алашпаев хотел бы уехать, да некуда, а Сергей Бакаушев, который сам себя называет «сухопутный капитан несуществующего моря», живет только воспоминаниями. Тулеген Аимбетов, тоже бывший капитан, Герой Социалистического Труда, называет себя «невольным изгнанником». Режиссер использует кадры хроники двадцатилетней давности, где Аимбетов, стоя на капитанском мостике, ведет свое судно, и сопоставляет хронику с кадрами останков кораблей, по которым теперь бывший капитан ведет на «экскурсию» съемочную группу. Вот два трюма, которые когда-то вмещали до 30 тонн рыбы, а теперь – все ржавчина и гниль. «Плакать хочется», - говорит Аимбетов. Он не верит, что Арал можно возродить.

Выросло поколение, которое уже не помнит Аральского моря, и никогда ни они, ни их дети уже не станут рыбаками. Но многие продолжают жить на земле предков, одни надеются и ждут от правительства реальных дел, другие живут воспоминаниями и уже не верят в возрождение Арала. Но даже в ситуации полного разорения и бедствия многие аральцы остаются жить на высохших берегах, будучи верными памяти бывшего моря. Оразбай Абдирахманов, писатель из Каракалпакии, говорит: «Наш дух, наше достоинство – под стать Аралу».

Местные жители проводят митинг «Мы не уедем» с участием гуманитарного десанта – деятелей культуры и искусства. Писатель Л. Латынин констатирует: «Для детей море – миф. Но те, кто помнит Арал, связаны с ним душой. Поэтому море еще живо. Когда не станет и этих, море – умрет».

Пронзительная песня «Шалкар

кенес» звучит как реквием по морю в исполнении местной жительницы. Она вспоминает свою свадьбу. Воспоминания иллюстрируются кадрами хроники. Блики воды на счастливых лицах: жених и невеста на борту судна. Женщина вспоминает, как свадьбу специально для съемочной группы еще раз провели спустя несколько дней. И с горечью констатирует, что теперь все изменилось: «Арал, как ребенка, отняли от груди – от двух рек... Дети болеют. А Горбачев и Колбин ничего не говорят о гибели Аральского моря, закрывают глаза на наши беды». Режиссер Азимов вновь использует прием противопоставления двух миров в монтаже: в кадре хроника покорения пустыни в сопровождении бодрого дикторского текста о том, как «с именем Сталина степь зацвела».

Постепенно режиссер создает групповой портрет аральцев – честных тружеников, преданных своей земле, и противопоставляет им тех, кто воплощает власть, которая сделала из молодого поколения аральцев невольных манкуртов, не помнящих Арала. Панорама по ржавым судам, стоящим на растрескавшейся пустыне бывшего морского берега с названиями «Таджикистан», «Узбекистан», «Латвия», «Украина», снятая за два года до развала СССР, в наше время обретает совсем новые, неведомые в 1989 году смыслы.

Сергей Азимов в интервью рассказал историю съемок символической панорамы по кораблям. Фильм снимался с большим трудом, в тяжелых условиях. В итоге весь снятый материал оказался негодным, так как киноплёнка была бракованной. Режиссер долго собирался с силами, чтобы вернуться на Арал и возобновить съемки. Узнав, что корабли с названиями

бывших советских республик на днях собираются утилизировать, Азимов смог договориться о предоставлении вертолета для съемочной группы и успел снять панораму. Благодаря таким опорным кадрам (небо со следами от реактивных самолетов, перечеркнутое крест-накрест; кладбище с детскими люльками поверх могил; мертвые рыболовецкие суда с названиями союзных республик) фильм обрел метафоричность, а порой пророческое звучание.

Фильм С. Азимова, снятый в «перестроечный» период, достигает высокого уровня творческого обобщения. Тревогу за умирающий Арал, боль за страдающий народ, разрушенные судьбы некогда счастливых людей, размывание могил предков режиссер выразил через разрушение архетипов: детские люльки на могилах, умирающее море, ржавеющие рыболовецкие суда как символ былой полнокровной жизни.

Картина мира апокалиптична, что характерно для того периода.

Фильм Катерины Суворовой «Завтра море» (2017) предлагает свою версию развития темы Аральского моря. В картине несколько героев: бригада местных жителей, промышляющих торговлей металлом, добытым из старых кораблей; молодая женщина, занимающаяся изучением Арала, уроженка здешних мест; учитель средней школы, у которого с каждым годом все меньше учеников; пожилая чета – местные жители, которым некуда уехать; старик, «возделывающий свой сад», который не хочет бросить ветхий домик на берегу бывшего моря и переехать к взрослым детям и жене в райцентр; парень, который ищет работу, и другие персонажи.

Первые полчаса всматривания в быт людей еще держится на лейтмотивах и на смене ощущений: окружающий бывшее море мир мертвых кораблей, которые распиливают для сдачи в металлолом местные жители; потуги старика по возделыванию сада-огорода на фоне заброшенности песчаных ландшафтов; подготовка к празднику моря с репетицией танцев и длинными полотнами голубой ткани, символизирующей море.

Но когда это всматривание продолжается более часа, а эмоциональное напряжение, появившееся было в начале, уступает место скуке, неизбежен вывод, что картина не сложилась. Фильм Суворовой, построенный по законам поэзии или музыки при расплывчатой композиционной форме, создает ощущение монотонности и отсутствия сформулированной идеи. Мажорные ноты в финале по поводу возникновения Малого Арала нивелируются накопленным негативом предыдущего материала.

Картина мира Суворовой, с одной стороны, являет зрителю дышащий на ладан мир старика, цепляющегося за свой сад, потерянных рыбаков, лишившихся работы, непристроенных молодых людей в поисках работы, лихих «расхитителей рыболовецких суден» и других аутсайдеров нынешней жизни. С другой стороны, режиссер пытается вселить нотку оптимизма через оставшуюся, несмотря ни на что, девушку-биолога. Информация о том, что Арал опять возрождается так и остается информацией, так как накопление депрессивных кадров эмоционально перевешивает.

В данной статье не стоит задача

оценивать картину мира того или иного режиссера. Интересен принцип выбора определенных режиссерских приемов воспроизведения реальности для создания определенной картины мира как единственно подлинной.

«Подобный подход позволит показать не столько формулу взаимодействия художника и власти или меру добросовестного труда экранного летописного повествования, сколько разные модели видения мира, свойственные людям, жившим в тот или иной исторический период, со всеми их иллюзиями, идеологическими фантомами и заблуждениями. Нам важно понять, как люди чувствовали свое время. А экранный документ сохраняет ауру чувственного понимания действительности. Мы не будем оценивать творчество документалистов и хроникеров с точки зрения «высшего» критерия истинности или выразительности, но постараемся понять почему возникали разные методы съемки, почему рождались те или иные экранные модели реальности» [12, с.12-13].

«Тенденции, доминирующие в кинематографе на каждом этапе, не всегда совпадают с главными творческими достижениями данного периода, но отражают в себе особенности государственного строя, уровня цензуры, культуры зрительского восприятия, технического развития кинопроизводства и кинопроката и т.д.» [13, с.33].

Таблица 1. Результаты анализа фильмов, снятых об Аральском море в контексте динамики картины мира (1969-2017 гг.)

Тема	Название фильма, режиссер	Год	Картина мира
Аральское море	«По следам одного письма» О. Абишев	1969	противоречие между советской картиной мира и латентной картиной мира «нациостроительства»
	«Жоктау» С. Азимов	1989	картина мира «перестройки и гласности» и начала «нациостроительства»
	«Завтра море» К. Суворова	2017	картина мира масс-медиа новой цифровой реальности и укрепления государственности

## Дискуссия

Проведенное исследование документальных фильмов, снятых на одну и ту же тему, но в различные исторические эпохи, обусловлено проблемой воспроизведения реальности в ее глубоком философском осмыслении, характеризующемся важным духовно-эстетическим влиянием на современное общество. Цифровая революция, развитие СМИ, СМК и особенно Интернета, способствуют формированию восприятия действительности современным человеком через экранное воспроизведение реальности. Согласно А. Новиковой, развилась знаковая система взаимодействия режиссера со зрителем, причем, «каждый знак несет колоссальный информационный смысл, а совокупность знаков создает реальность масс медиа» [14, с. 108].

Документальное кино, в отличие от литературы и музыки, является зрелищным видом искусства. Если при прочтении или произнесении слова «чашка» у каждого возникает свой образ чашки, то на экране зритель видит ту чашку, которую ему показывает режиссер. Эта чашка становится общей для всех зрителей. Но эта чашка – не реальная, не объективная, она создана режиссером и обладает тем значением, которое он ей придает. То же касается всего, что видит зритель на

экране: окружающего мира, человека, предметов, животных, растений и пр. Но суть чашки, как вещи в себе, непостижима, она не открывается, как бы таясь в собственной чашности. Хайдеггер пишет: «Чаша остается емкостью, представляем мы ее или нет. Как емкость, чаша стоит сама по себе» [2, с. 317].

Документальное кино – вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий, основывается на достоверности фактического материала: документальной съемке фактов, явлений, кино-, фото-, документах, артефактах, другом иконографическом материале и пр. Согласно Г. Прожико, «Эволюция «образа реальности» в экранном документе имеет уже свою историю, которая определяется как «История экранной документалистики» и содержит подробный анализ последовательных шагов документалистов мира в освоении системы экранного отображения действительности в форме хроникального сообщения или художественной авторской рефлексии» [12, с. 9].

Современная документальная кино-видео-продукция разнообразна в своих проявлениях и делится по своим задачам взаимодействия с реальностью: событийная хроника;

кино-видео-фиксация для специальных целей (например, съемки для научных исследований, космические съемки и т.д.); профессиональное видеонаблюдение и фиксация (охранные функции, полицейские протоколы и пр.); кино-видео-летопись – воспроизведение реальности не для новостных программ, а для истории (государственные архивы); любительская кино-видео-продукция (частные архивы, социальные сети, различные интернет-ресурсы, блоги и пр.); видео-арт или экспериментальное кино; событийная и новостная хроника (СМИ и интернет), теле-видео сюжеты, передачи, программы, фильмы для телевидения и других СМИ; документальное кино. В отличие от фиксации, наблюдения, информирования и эксперимента, задача документального кино заключается, в первую очередь, в художественном осмыслении реальности.

Документальное кино как вид кинематографического искусства может быть проявлено в различных формах и жанрах. Например, в фильмах для телевидения и других СМИ научного направления: научно-популярный фильм, научно-производственный фильм, научно-фантастический фильм, учебный фильм, обучающий фильм, фильм о природе, фильм о животном мире, фильм о макро- или микромире, фильм о космосе, экологический фильм, фильм-исследование и т. д.

Современное документальное кино делится на многочисленные жанры: репортаж, очерк, исследование, наблюдение, реконструкция, социальная публицистика, дневник, путешествие, журнал, эксперимент, расследование, портрет, документальная драма, документальная

мелодрама, документальная комедия, документальная трагедия, документальная проза, документальная поэзия и пр.

Само понятие документальное кино, по утверждению С. Сычева, нестабильно, и его значение меняется в зависимости от различных факторов: «Любое исследование документального кино сложно тем, что не существует единого определения, что означает это словосочетание. Связано это во многом с тем, что родоначальники этого вида искусства Дзига Вертов и Роберт Флаэрти в практике и в теории наполнили предмет документального кино столькими противоречиями, что, начиная с них, каждый вправе определять этот предмет, как ему заблагорассудится» [13, с. 87].

В фильме Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», считающемся классикой документального кино, приемы «спонтанного» наблюдения за реальностью («жизнь врасплох») сочетаются с очевидным вмешательством режиссера в постановочных кадрах (перевернутый трамвай). Фильм Р. Флаэрти «Нанук с севера» признается историками кино образцом документального художественного совершенства и новаторства. Режиссерский прием Флаэрти – длительное наблюдение за бытом эскимосов, чья жизнь постоянно подвергается опасности в суровых условиях существования (прием документального кино) сочетается с условностью персонажей, когда люди, играющие самих себя, помнят о том, что их снимают (прием игрового кино). И только тогда эскимосы забывали о существовании камеры, когда искусственно созданные режиссером пограничные ситуации заставляли

их находиться на грани выживания. Таким образом, документальное кино занимается воспроизведением реальности, но это всего лишь авторская картина мира режиссера, его индивидуальное представление о реальной действительности.

Согласно Наталье Климовой, «Документальное кино» – один из терминов, обладающих свойством одновременно описывать и скрывать истинные свойства описываемого объекта. С одной стороны, этот термин апеллирует к привычной дихотомии – игровое / неигровое кино; с другой стороны, ставит под сомнение саму возможность такого принципиального деления и указывает на неустойчивость статуса документа в кино. Само слово «документ» полисеманлично в своем корне, восходящем к латинскому *docere*: не только «свидетельствовать», но и «учить, наставлять». Таким образом, документальность кино, или документальность в кино, — это явление пограничное, заключающее в себе отсылку к аутентичности и факту, но вместе с тем ставящее под вопрос сам процесс восприятия реальности как таковой и реальности, трансформированной в процессе создания фильма» [15].

Многие исследователи, в том числе и Г. Прожико в своей работе «Концепция реальности в экранном документе», не разделяют термины «запечатление» и «воспроизведение», называя процесс восприятия, постижения и «художественной авторской рефлексии» одним словом «отображение», с чем автор данной статьи не совсем согласна и настаивает на том, что по отношению к документальному кино как виду экранного искусства, скорее, подходит термин «воспроизводить

реальность», что находит подтверждение в словах Белинского: «Из всех терминов, обозначающих вторичность искусства по отношению к объективной действительности: «отражение», «отображение», «изображение», «подражание», «воспроизведение» – наиболее удачным является последний, но не в значении простого воссоздания, а в смысле «производить вновь» [16].

Процесс формирования «массового человека», отличительными чертами которых являются потребление и инертность, начался в XIX в.: «<...> коренные свойства массовой души – это косность и нечувствительность, и потому масса природно не способна понять что-либо выходящее за ее пределы, будь то события или люди». Массы, не способные к аскезе, заключенной в первую очередь в духовной работе, к тонкости восприятия и поступку правят миром, хотя и не способны управлять ходом цивилизации. Картина мира массового общества примитивна в силу присущей массам инертности. Итогом общества потребления, по Ортега-и-Гассету, становится «закупорка души»: «Человек обзавелся кругом понятий. Он полагает их достаточными и считает себя духовно завершенным. И, ни в чем извне нужды не чувствуя, окончательно замыкается в этом кругу. Таков механизм закупорки» [17, с.31].

Для современного казахстанского документального кино характерно сильное влияние СМИ и СМК, формирующих примитивную картину мира. Противостояние медиа-потокам цифровой эпохи возможно путем создания документальных авторских произведений искусства. Опыт прошлого демонстрирует забвение и трансформацию смыслов, смещение акцентов внимания и перекодировку

знаков по отношению к документальным фильмам прошедших эпох. На первый план выходит образ времени, зашифрованный в субъективных предпочтениях режиссера, выраженных в выборе режиссерских приемов воспроизведения реальности.

«Существенно, что при рассмотрении вопросов восприятия человеком реальности сквозь призму современных СМИ большинство ученых манипулирует преимущественно документально запечатленной действительностью, а не ее художественно-игровым «моделированием». И в процессе воспитания экраном способности зрителя считывать картину мира и его сущностное значение, главным «инструментом» становится не столько «игровая» линия творческой практики современных искусств, а то направление, которое зрителем воспринимается как «отражение» действительности, как информация о реально происходящей жизненной «драматургии», в сочинении которой, как ему кажется, не принимает участия никакая авторская воля. Именно эта «великая иллюзия» лежит в основе той легкости, с которой происходит «мутация» сознания современного обывателя, его превращение в объект манипуляций различными современными технологиями. Устойчивость этой иллюзии, ее историческая динамика и формирование механизмов ее осуществления на разных этапах нашего общества (это не значит, что в мире существуют иные тенденции, отечественный материал выбран как наиболее близкий и понятный читателю) – вот интересующие нас проблемы в исследовании, которые мы называем «Концепция реальности в экранном документе» [12, с.15].

В условиях новой экранной реальности «внутреннее кино» обуславливает внешнюю «реальность». Г.Прожики утверждает, что «XX век породил новую ситуацию в традиционном контакте человека и реальности путем создания каналов СМИ, основанных, прежде всего, на перенесении на экран аналоговой модели реального образа действительности» [12, с. 8]. В XXI веке различные каналы информации становятся некими «посредниками» между человеком и реальностью, влияя на восприятие мира и его осознание. Это способствует возникновению «виртуальной реальности». Средства массовой информации (СМИ) и средства массовой коммуникации (СМК) воспроизводят характерную для эпохи постмодернизма картину мира с присущими для нее проявлениями: мозаичности, обрывочности, виртуальности, упразднением иерархий, цитациями, подменой смыслов и иронией.

Как пишет А. Новикова: «Не имея возможности стать полноценным искусством, СМК используют компоненты культуры, доводя их до примитива. Происходит отказ от творческого постижения мира, произведения искусства и факты действительности превращаются в символы, знаки. И тогда становится возможным использовать репродукцию «Монны Лизы» в рекламе сигарет, а фонограмму хора в рекламе ресторана» [15, с. 23].

Согласно А. Мартоновой, однако, при демонстрации экранной реальности появились новые сложные аспекты зрительского восприятия, приводящие как к рациональному доступному (со-) переживанию, так и к альтернативному

восприятию или управлению реальностью через деконструкцию визуальных кодов прошлого» [18, с. 363].

### **Заключение**

Сравнительный анализ режиссерских приемов трех фильмов, снятых на одну и ту же тему или по поводу одного и того же события, демонстрирует тенденции, связанные со стремительно изменяющейся картиной мира с 1985 по 2015 гг. Так, фильмы «По следам одного письма» (1969), «Самое дорогое» (1987) воспроизводят «советскую картину мира» с приметами внутреннего противоречия официальной картины мира и личной картины мира каждого режиссера. Таким образом, тенденции режиссерских приемов воспроизведения реальности в казахстанских документальных фильмах, объединенных общей темой, событием, явлением соотносятся с динамикой общей картины мира. Фильм К. Суворовой «Завтра море» (2017) – воспроизведение картины мира «укрепления государственности».

В философском произведении Жюль Делеза «Логика смысла» визуальная составляющая фильма может приобретать чрезвычайно важное, а порой и самодовлеющее значение. Делез пишет о возможности мыслить кинематографическими образами, предлагая опыт новой классификации знаков и образов. «Более того, тексты могут включать в себя не только произносимые или написанные слова. Жесты, мимика, рисунки, условные знаки могут быть органической составной частью текста как выражения мысли» [19]. Если фильм – текст, то в инобытии есть метатекст этого фильма. Как писал Жак Деррида, «Есть нечто, нечто действительно есть за пределами языка, и все зависит от интерпретации»

[20]. Творчество тем самым являет собой непрерывную попытку усложнять саму сложность языкового инструментария и содержательной значимости, предстает неустанным усилием совершать как бы сальто-мортале в области всякий раз новых художественных адаптаций, чтобы отвоевать (на каждом историческом этапе по-разному, по-другому) у постоянно делегирующего в мир свой диктат массового, уплощенного, профанного сознания участок или территорию для возможности тайны, чей пафос состоит в демонстрации пустоты и неопределенности, лежащих в основе материи, – пустоты как альфы и омеги художественного откровения и неопределенности как обетованья свободы как таковой.

Провокативным источником в этой ситуации для человека творящего становятся нехватка и несовершенство любого предмета, в силу своей неполноты стимулирующего воображение и дремлющую иррациональную природу наблюдателя, – иными словами, образ возникает в тот момент, когда объект содержит в себе неукознательность непредставимого и транслирует вовне невозможность полнокровной вести. Художник, таким образом, будто вынужден заниматься вычлениением лакун из событийной очевидности и вместе с тем из гадательности хаоса, мимикрируя под ноль, сквозь который струится мир. Индикатором чести художественной оптики оказывается ничто, чреватое числами, знаками, символами (и т.д.), что, в принципе, усугубляет эту самую ничтожность, и чистота творческого акта тут оборачивается стремлением преодолеть вечный дуализм, состоящий из авторского насилия и объективности. «Фигура читателя конституируется как

фигура «не потребителя, производителя текста» [21, с. 388].

#### **Список литературы:**

1. Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность. – Новосибирск: ВО Наука, 1993. – Т. 1. – 592 с.
2. Хайдеггер М. Время картины мира. Время и бытие: сб. статей. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
3. Фромм Э. Иметь или быть? / пер.с англ. Войскунской Н., Каменкович И. и др. Составитель, автор предисловия д-р филос. н., проф. П. С. Гуревич. – М.: АСТ, 2000. – 448 с.
4. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени / пер.с нем. – М.: Прогресс, 1993. – 336 с.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
7. Смирнов С. Д. Понятие «образ мира» и его значение для психологии познавательных процессов // А.Н. Леонтьев и современная психология. – М., 1983. – С. 149–155.
8. Леонтьев А.Н. Психология образа // Вестник Моск. ун-та. Психология. – 1979. – №2. – С. 12-13.
9. Рахманкызы Н. Ораз Абишев: книга-альбом. – Алматы: RUAN, 2007. – 224 с.
10. Кусаинов Ш.К. К теориям мифотворчества // Central Asian Journal of Art Studies. – 2018. – № 1. – С. 9.
11. Мухамбетова А.И. Генеология музыкально-поэтической культуры казахов и ее профессиональные носители (онтогенез и филогенез) // Central Asian Journal of Art Studies. – 2016. – № 4. – С. 30.
12. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004. – 454 с.
13. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дис. ... канд.филос.наук: 10.01.10. – М.: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, 2009. – 345 с.
14. Новикова А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности // <http://fictionbook.ru/static/trials/07/07/58/07075867.html> (дата посещения 15.06.2018).
15. Климова Н. Преодолевая невыразимое: аутизм и документальное кино. – М: НЛО, 2014. – 246 с.
16. Белинский В. Г. Собр. соч.: в 3-х т. – М.: Гослитиздат, 1948. – Т. 1. – 468 с.
17. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М.: АСТ, 1930 – 32 с.
18. Мартонова А. Недооцененная реальность. Пост-Тяньаньмэнь по-китайски в независимом документальном кино // Добро пожаловать в Киберию - Заметки от дигиталиста: тез. докл. науч.-прак. конф.. – София: БАН – ИЕФЕМ, 2017. – С. 361-380
19. Делез Ж. Логика смысла / пер.с фр. Фуко М. – Екатеринбург: Паритет; Деловая книга, 1998. – 480 с.
20. Деррида Ж. Грамматология / Derrida J. De la Grammatologie. – Paris: Les Edition de Minuit, 1967. – P. 14.
21. Аронсон О. Кинематографический образ: экономика времени. – М.: НЛО, 2014. – С. 59-62.

**А.М. Божеева**

*«Тұран» Университеті. Алматы, Қазақстан*

## **АРАЛ ТЕҢІЗІ ТУРАЛЫ ДЕРЕКТІ ФИЛЬМДЕРДЕГІ ӘЛЕМНІҢ ҮШ БЕЙНЕСІ ДӘУІР ІЗІ РЕТІНДЕ**

### **Аңдатпа**

Әлемнің жалпы бейнесі ХХ-ХХІ ғғ. соңында, әсіресе бұрынғы КСРО елдерінде шығармалардың эстетикалық құндылығын сақтай отырып, деректі фильмдерде мәндердің мазмұнын трансформациялай отырып идеологиялық бағыт бойынша нивилденген.

**Тірек сөздер:** авторлық директі фильм, әлем бейнесі, Арал теңізі, социалистік реализм, қайта құру мен жариялылық, «ұлттық құрылыс», сандық дәуірдің медиа ағыны.

**A.M. Bozheyeva**

*"Turan University" Almaty, Kazakhstan*

## **THREE PICTURES OF THE WORLD AS THE MARK OF AN ERA IN DOCUMENTARIES ABOUT THE ARAL SEA**

### **Abstract**

The rapid dynamics of the general picture of the world at the end of the 20th and beginning of the 21st centuries, especially in the countries of the former USSR, neutralizes the ideological orientation, transforms semantic meanings into documentary films, preserving the aesthetic value of the work.

**Key words:** author's documentary film, world view, Aral Sea, socialist realism, perestroika and glasnost, «national construction», media streams of the digital era.

**Сведения об авторе:** Божеева А.М., доктор философии (Ph.D.) по специальности искусствоведение, доцент кафедры «Киноискусство» университета «Тұран». (Алматы қ., Қазақстан).  
e-mail: aya\_b@mail.ru

**Автор туралы мәлімет:** Божеева А.М., өнертану мамандығы бойынша Ph.D., «Тұран» университетінің «Кино өнертану» кафедрасының доценті. (Алматы, Қазақстан).  
e-mail: aya\_b@mail.ru

**Author's data:** Bozheyeva A.M., Ph.D. in art history, associated prof. of the "Cinema studies" department of the "Turan" University. (Almaty, Kazakhstan)  
e-mail: aya\_b@mail.ru