

7. Кубрякова Е. С., Демьянков В. С., Панкрац Ю. Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов. – Москва: Наука, 1996. – 78с.

Поступила в редакцию 19.01.2010.

**Ж.К.НУРМАНОВА**

**КАЛТАЙ МУХАМЕДЖАНОВ: «АРХИТЕКТОР» КАЗАХСКОЙ  
КИНОДРАМАТУРГИИ («АЙМАН-ШОЛПАН», «ШЫҢДАҒЫ ШЫНАР»)**

*In article the author takes up a question of a film scenary heritage of talented Kazakh playwright K.Muhamedzhanov. We have the most detailed analysis of film scripts-interpretations “Aiman-Sholpan” and «Chinar on the rock», which based on the known art works. The purpose of the author - to show on K.Muhamedzhanov’s material the process of transformation and “meltdown” of literary genres in a film story genre.*

Калтай Мухамеджанов был фигурой широкого масштаба - художником-философом, драматургом-новатором, киносценаристом. Как писал академик Р.Нургалиев, «когда художник находит свой жанр, соответствующий его таланту, его природным особенностям, - это большая удача для литературы» [1,202]. В обращении К.Мухамеджанова к киносценариям в эпоху «послехрущевской оттепели» можно увидеть желание применить свой драматургический талант к новому виду искусства, поэкспериментировать с новыми приемами, не отходя от собственно писательского процесса. Как человек, связавший себя с кинематографом, он известен как автор двух литературных сценариев – «Айман-Шолпан» и «Шындағы шынар» (по мотивам неоконченного романа Мухтара Ауэзова «Племя младое»).

Первый киносценарий - «Шындағы шынар» («Чинара на скале») был написан К.Мухамеджановым в 1964 году по мотивам неоконченного романа М.Ауэзова «Племя младое». В подзаголовке сценария автор обозначил: «Өскен өркен» романының кейбір тарауларының сарынымен жазылған сценарий». Этим уточнением киносценарист снял вопрос о точности перевода романного повествования и намерения сделать сценарий по отдельным мотивам избранных глав романа.

«Племя младое» М.Ауэзова - последний незаконченный роман писателя современники назовут «гражданским подвигом художника» (З.Кедрина), а в начале XXI века оценят как «подвиг самоотречения» (Н.Анастасьев). Это эпопейное повествование о современниках раскрыло автора как общественного деятеля. «Я весь в романе, занят только им» - цитата из письма к Исхаку Дюсенбаеву, подтверждающая то, как сильно занимал в последние годы жизни писателя роман.

К.Мухамеджанов принялся за написание сценария через год после смерти писателя и творчески переработал материал еще не «остывшего» романа М.Ауэзова. Он сразу отбросил производственную проблематику – «джут в степи», подобно скульптору, нещадно отсекающему кусок гранита, и оставил только гуманистическую проблему - «джут в душах людей».

Отдаленность сценарной вариации К.Мухамеджанова от романа-первоисточника очевидна и потому может рассматриваться как сценарий отдельных сюжетных мотивов и образов романа Ауэзова «Племя младое» [2]. По сравнению с предыдущим киносценарием К.Мухамеджанова композиция произведения значительно усложнилась. В сценарии «Чинара на скале» три сюжетных блока – джут, фольклорная легенда об Айсулу, рассказы-воспоминания Ильяса и Сагита. Все эти сценарные нити завязываются К.Мухамеджановым в один красивый узел в конце киноповествования. В киносценарии используется рамочная композиция со вставными новеллами. Автор сочетает реальные и мифологические элементы, чтобы показать перерождение Сагита из злобного мстителя-рецидивиста в раскаявшегося и просветленного человека. Экспериментирует автор и со временем, которое в сценарии – разорванно-клочковатое.

Экспозиция сценария начинается со стихийного бедствия - джута, нависшего над одним из животноводческих районов Казахстана. В ауэзовском повествовании центральным персонажем, скрепляющим действие романа, является руководящий работник, секретарь райкома Карпов с горьковским именем Нил, указывающим на его пролетарское происхождение, глазами, «похожими на огоньки летнего нежаркого костра» с блеском стали. Мухамеджановский Карпов в отличие от ауэзовского великолепно говорит на казахском языке, хорошо знаком с бытом, обычаями, преданиями и легендами казахов. Движение сюжета и поворотный момент в киносценарии начинается с того, как герой, возвращаясь домой, замечает сбившуюся отару в степи из окна

самолета. Отправив чабана на самолете, Карпов остается с отарой и пробирается в безопасное место. Природная стихия – джут, как и метель у А.Пушкина в одноименной повести, как буран в «Капитанской дочке» лицом к лицу сталкивает главных героев - руководящего работника, врача и уголовника. Встреча эта имеет судьбоносный характер для всех, с этого завязывается узел и закручивается сюжет.

Таким образом, три персонажа, спасаясь от бурана в пещере, коротают ночь у костра за рассказом о девушке Айсулу, которую однажды повстречали на своем жизненном пути: «...бірін-бірі өмірі көрмеген үш адам айдаланың қарлы боранды түнінде бас қосып отыр... Мұндайда түн қысқарту үшін әркімнің өз сырын актара айтатын әдеті емес пе» [3,200]. Кинодраматург использует принцип субъективного киноповествования: каждый герой драмы рассказывает свою версию истории. Работает принцип «Декамерона», в котором буран – лишь повод, драматургический прием, чтобы собрать в одном месте, под одной крышей, всех участников одной драмы. В связи со сценарием К.Мухамеджанова вспоминается и другая пьеса Е.Шварца «Обыкновенное чудо», в котором сказочные герои оказываются погребенными под снегом небольшого трактира, чтобы Принцесса и Медведь могли встретиться, разобраться в происходящем и поговорить друг с другом. Суженное замкнутое пространство – один из лучших драматургических приемов, позволяющих раскрыть драматичную историю.

Основной конфликт – «джут в природе и в душах людей» у М.Ауэзова в романе был острее и жестче, понимаемый автором как социально-психологический, философско-этический и конкретно-бытовой вопрос существования и выживания человека, общества и государства. К.Мухамеджанов сознательно отошел от социально значимой темы джута, героических будней чабанов и переключил фокус внимания зрителей на рассказ-драму и легенду-миф о девушке Айсулу, пожертвовавшей собой во имя спасения от голода своих сородичей. Для сценариста одинаково важны и мифологизация сюжета, и разработка характеров персонажей в жанре психологической кинодрамы. Творческий тандем драматурга К.Мухамеджанова с кинорежиссером С.Ходжиковым способствовал обогащению киносценария, в котором с особой силой прозвучали сквозные мотивы творчества известного кинорежиссера - растоптанной любви, разрушенного очага и сломанной колыбели.

«Зримая проза – вот что такое сценарная запись» - заметил как-то И.Маневич [4,10]. Операторское мышление К.Мухамеджанова уникально, потому что может отразить на бумаге зримый перевернутый заснеженный мир («төңкерілген қарлы жазира»), мир между явью и сном («өң мен түс араласқандай дүние»), и чисто городской индустриальный пейзаж («Трубалар... Трубалар... Қала, тағы да қала көрінісі...Қала кейіпті қара қою туман...»). Его записи – своего рода руководство для снимающего оператора, которому он предлагает приблизить камеру: «кейде жақыннаң», то, наоборот, отдалить ее от зрителя: «кейде ұзактан көреміз». Лучи прожектора машины играют роль переключателя времени или событий, например: «Карпов әнгімесін бастай бергенде, қара тасты құшағына алып тұрған фар сәулелері ыдырай, өзгеше бір дүниеге ауысты» [3,217]. Интересен прием, когда на стекле кабины возникает образ Айсулу: *«Ілияс бір сәтке қыз бейнесін көз алдына әкеліп еді, ол қырау басқан кабина әйнегінен қарап тұрғандай көрінді. Бұл қарас қоштасардағы қалтындай болса да, мұнда енді «ұқпадың, тұсінбедің, пәктігіме енді көзін жетті ме» дегендей айыптау, әрі, ауыр наз бар.*

*Ілияс елегізгендей бойы шымырлай бетін аудара берді. Қайта қараса әлгі көрініс қалпында, қыз көзі одан да бетер өңменінен өтіп бара жатқандай. Абыржыған Ілияс шамдарды өшіре салды. Көрініс жоғалды...*

*Дәл қазір осының бәрі жаңа гана терезеден көрінген Айсұлудың өкпелей зар шегіп бара жатқанындай елестейді.*

*Ілияс шыдамай қайтадан шам жақты»* [3,216].

Автор использует традиционную новеллистическую структуру, освоенную кинематографом, - разные люди и судьбы, по воле обстоятельств собираются в едином пространстве – у чинары на скале. Сидя у костра, они устраивают своего рода «вечер у камелька», где каждый рассказывает о причине, которая привела их сюда. Смена точек повествования позволила одну и ту же ситуацию увидеть многопланово глазами мужчин, вспыхнувших страстью к одной девушке. *«Ендігі әңгіме елеске айналып оқиға тізбектеріне тап боламыз»* [3,200], *«...әңгіме елеске айналып кетеді»* [3,206] – ключевая фраза К.Мухамеджанова в киносценарии. За ней, как правило, следует

разворачивающийся свиток кадров - картины случайных встреч и расставаний, история Айсулу.

Монологи-сюжеты героев скреплены одной героиней – Айсулу. Повествование ведется от лица Ильяса, Сагита и Карпова. Первое повествование дано в мягких, пастельных тонах, другое – в резких и грубых, третье – в жестких дидактическо-назидательных. Рассказ с экрана и «настоящее время» рассказчика (то есть буранная ночь) образуют контрапункт с изображением в «недавно прошедшем», иллюстрирующим истории героев, и с будущим, то есть с ожиданием развязки.

Воспоминания Ильяса целомудренны и мягки. Так, Ильяс, отвечая на распросы Карпова, почему он выбрал эту область после окончания института, отвечает, что всему причиной девушка, которую он полюбил. Его воспоминания переносят нас на площадь цветов в Алма-Ате, где он впервые встречается с Айсулу. «Лунная красавица» мечтает поступить на биофак и она не просто любит цветы, а изучает их глазами будущего специалиста. Портрет Айсулу дан в призме «елес» - «мимолетного видения», промелькнувшего перед взором Ильяса: «Өкшеге түскен сүмбіл шаш, мөлдір кара көз, кептер ийик, қаз омырау, балғын жұмыр дене – бәрі жарасып-ақ тұр» [3,200]. Для героя она – «шын сұлу, нағыз нұр сұлу» [3,201]. В романе М.Ауэзова Ильяс был братом Асии Алимовой, знакомой Карпова. Его интеллигентность была неслучайно подчеркнута автором. «Три встречи» почти по-тургеневски прозвучали в романе. Известно, что автор «Племени младого» неоднократно исповедовался в своей любви к русскому писателю. Хрестоматийными стали строки: «...Знаете ли Вы, кто оказал на меня самое большое влияние? Не догадаетесь: Тургенев. Вы не смотрите, что на поверхности, может быть, этого влияния не видно. Литературное влияние – это не простая вещь, это только упрощенцы думают руками схватить и показать, смешивая влияние и подражание. Творческое влияние проходит где-то в глубине, проникает в самую душу писателя, делается его второй природой и проявляется как-то по-своему, по-особому, не всегда заметно для невооруженного взгляда. Вот так и Тургенев, а ведь его-то я больше всех и любил смолоду...»

Три встречи становятся знаковыми в судьбе Ильяса - в Алма-Ате, на сборе хлопка и в финале романа. Услышав о том, что она является невестой другого, не разобравшись, он уезжает. Айсулу воспринимает это по-своему, что столичный молодой человек просто забыл ее, простую аульскую девушку. Оба стали жертвами сплетен и предрассудков, погубивших их счастье, которое было «так возможно, близко...». Вся последующая половина жизни героя проходит в ожидании и поисках Айсулу.

Сценарный образ Ильяса полнокровней романного. Он - состоявшийся специалист, профессионал своего дела, работающий в санитарной авиации. Ильяс наделен волей, решительностью, характером, умеет постоять за самого себя и других и потому усиленно занимается спортом. Портрет героя, едва намеченный М.Ауэзовым, получил более зримую характеристику. Его внешность – красивые черты лица, осанка и основательность его положения вызывают чувство зависти у окружающих. История взаимоотношений Ильяса и Айсулу – это история недомолвок, непонимания и недоговоренности. Он настолько трепетно относится к памяти девушки, что предпочитает не называть ее имени.

Для характеристики второго персонажа - Сагита М.Ауэзов не пожалел красок: «смуглый парень с вклочоченными волосами», «лицо мясистое, грубое, нагловатая улыбка», «туповатый и самовлюбленный», «злодей, пройдоха, подлец», «про таких говорят – мордастый». В начале сценария он угрюм и неприветлив. Причина его появления в медпункте – двухдневный прогул после чужой свадьбы, когда он приходит за справкой и встречается Айсулу. В сценарии неизменным остался возраст героя – 25 лет, но изменилась фамилия, которая стала говорящей – вместо Амирова он стал Шенгельбаевым (шенгел – «горсть, пятерня, лапа, когти»). Даже в фамилии появилось что-то устрашающее.

Киносценарий «Шындағы шынар» К.Мухамеджанова условно можно назвать литературным сиквелом, продолжением романа. Как известно, произведение М.Ауэзова обрывается на том эпизоде, когда Сагиту выносят смертный приговор, который заменяют позже пятнадцатью годами тюремного заключения. В сценарии мы видим уже не Сагита, а «Саню», как он себя называет, человека озлобленного, опустившегося, отбывшего в тюрьме наказание, о родословной которого красноречивее говорят татуировки, выбитые по всему телу, от вида которых содрогается Айсулу. Это озлобившийся неудачник, раздавленный попыткой неудачной любви, осознающий себя пострадавшим и одержимый мстью: «Найду, во что бы то ни стало!». Любовь порождает в нем

ожесточение, ненависть и агрессию.

Сценарный образ Сагита дан в призме многообразия эмоциональных состояний героя. Вставленный в сюжет эпизод с безжалостным разрушением шаньрака («зорға тұрған шаңырақ») и детской колыбели («жалаңаш бесік») подтверждает не только то, что для героя нет ничего святого, но и символически выражает его надругательство над вечными ценностями: «Енді үй орнында жалаңаш бесік үстіне төңкерілген шаңырақты ғана көреміз» [3,197]. Даже Карпов не может смотреть спокойно на эту безжалостную картину, когда он безжалостно бросает в топку части юрты – «үй сүйектерін, тізеге, табанға салып, қирата бұтап отқа тастай берді» [3,197]. К.Мухамеджанов заставляет Сагита пройти путь от мести до покаяния. Буранная ночь переворачивает представления героя, и в финале сценария он сжигает на костре письма к Айсулу, в которых содержатся угрозы об отмщении. В перевоспитании героя важную роль сыграла встреча с Карповым и рассказанная им легенда. Испытание буранной ночью приводит его к новому пониманию не только прошлого, но и настоящего. Переродившийся Сагит с другим чувством встречается с Айслу и на ее вопрос «Кто это?» - отвечает: «Свои...». Подытоживает беседу Карпов, который в назидание молодым рассказывает легенду о прекрасной Айсулу, которую погубил старик-ростовщик.

М.О.Ауэзов собрал для своей героини лучшие краски для воссоздания эталона женской красоты: глаза - «серые, в жгуче-черных ресницах, блестящие, словно от слез» [2,309], брови, словно «выведенные кистью» [2,344], совершенные руки, напоминающие руки греческих богинь, которых «он видел в московских музеях» [2,345], сверкающая золотом толстая коса, отбрасывающая на коже золотые блики, – все вызывает только восхищение. Отсюда – и определения: «дивная красавица», «пери». Сценарный образ Айсулу совмещает в себе два характера: праведницы Алуа и девушки-волкодава Сагадат, дочери Исабека, прозванного «беркутом Айгене». Если в романе девушка приходит к Ильясу с вывихом в локтевом суставе из-за падения с хлебоуборочной машины, то в сценарии причина ее появления в медпункте невероятная – она приносит с собой в мешке убитого волка. Несмотря на «внешность косули» у нее более героизированный и сильный характер в сравнении с романом. За ее бесстрашный характер ее так и называют: «қасқыр соққан қыз» [3,203]. По ассоциации вспоминается Марья, убившая медведя из фильма-саги «Тени исчезают в полдень» по роману Анатолия Иванова. Айсулу Танатова – дитя природы, неслучайно в тексте сценария появляется фраза: «нағыз дала аруы емес пе?» (степная красавица) [3, 225]. Поиски правды и справедливости приводят ее в обком партии.

У Ауэзова доминантой была поэтическая легенда о красавице Алуа, девушке с именем, «похожим на вопросительный возглас» [2,309]. К.Мухамеджанов трансформирует ауэзовскую легенду, смещая отдельные акценты и вкладывая иные чувства, мысли и идеи. Вставная легенда об Айсулу не менее трагична, чем легенда об Алуа у М.Ауэзова. В «Племени младом» мифологическую героиню с «глазами «мученицы» и «праведницы» люди судят и казнят по волчьему закону. Само предание о прекрасной Айсулу сильно трансформировано в сценарии по сравнению с первоисточником. В романе девятнадцатилетняя Алуа из рода аргын становится женой торговца Каная, за которого выходит замуж «со стыдом и горем». В сценарном мифе Айсулу, чтобы спасти семью от голода, выходит замуж за торговца-ростовщика. Кобыз рыдает и плачет, сопровождая девушку, вступающую в дом старика. Умирает старый кобызист и музыкальный инструмент становится молчаливым свидетелем жестокой эпохи. Молодой юноша, которого успела полюбить Айсулу, обменивает свою спутницу-домбру на кусок хлеба, а затем предает и любимую, чтобы выжить. «Лучше смерть, чем такая жизнь» - прокликает судьбу героиню и в отчаянии бросается вниз со скалы с одинокой чинарой. Юноша, сидя на ее вершине, обняв кобыз, складывает песню об Айсулу, посевев от горя за одну ночь и ослепнув от слез. Карпов, поведавший эту историю, упрекает молодых людей в том, что они ничем не отличаются от того певца, который предал Айсулу за буханку хлеба. Ильяс виноват в том, что пошел на поводу у сплетен и не стал бороться за свою любовь. Сагита обвиняет в том, что он своими чувствами хотел опорочить любовь, затоптать ее в ту ночь, невольным свидетелем которой он оказался.

В «Чинаре на скале» К.Мухамеджанова значительно усложнилась повествовательная манера кинодраматурга, обогатилась новой символикой, интересными и тонкими наблюдениями. Усилилось философское звучание сценария, связанное с размышлениями Карпова: «Өмір

... біреулер жасайды, біреулер жағады», «Кешірілмес күнә, өтелмес қарыз жоқ» [3,197] Усложнилась психологическая характеристика героев, расширилась функциональность речевой характеристики, дополненной мимикой и жестами, возросла роль диалогов и монологов. К.Мухамеджанов экспериментирует со временем – то растягивая, то сужая его в зависимости от рассказчика.

Главным для К.Мухамеджанова в этом сценарии было показать возможность нравственного возрождения человека. Потому в сценарии акцент был сделан на образе Сагита, его исправлении и совершенствовании.

Эпос «Айман-Шолпан» - одно из выдающихся произведений казахского эпоса наряду с «Козы-Корпеш и Баян-сулу» и «Кыз-Жибек», стал материалом для второго киносценария К.Мухамеджанова, написанного в 1970 году. Долгое время «Айман-Шолпан» классифицировали как романтический или исторический дастан. Доктор филологических наук, профессор Б.Азибаева отнесла эпос «Айман-Шолпан» к дастанам новеллистического типа [5]. В этом эпосе, считает автор, «возобладало новеллистическое преобразование архаического сюжета: героиня сама – таков ее характер, таковы ее воля и мужество – позаботилась о своем освобождении» [6,3]

К.Мухамеджанов на основе фольклорного дастана написал киносценарий в соответствии с законами киноискусства. Жанр «Айман-Шолпан» он определил следующим образом: «...более точное название жанра этого произведения - киноповесть» [7,302]. От дастанного первоисточника сценарное произведение значительно отличается по сюжету, пафосу и стилистике.

Статика сюжета в дастане новеллистического характера сменилась динамикой киноповести. Дастан повествует о том, как пустынная ссора и житейская перебранка переросла в межродовой конфликт. Попыткам примирить обе стороны посвящено содержание дастана. Айман становится пленницей Котибара и при помощи его сына Есета на 60-дневный срок оттягивает ненавистное бракосочетание, заранее составив четкий план. В киноповести К.Мухамеджанова сюжет удвоен – здесь две истории: первая о том, как «поссорились выжившие из ума старики», а вторая – о выгодной свадьбе купца Алибека, собирающегося жениться на Айман, дабы овладеть богатствами Мамана. Дружная четверка (Айман и Темир, Шолпан и Болат) разоблачает молодого купца и разыгрывает батыра Котибара.

Мухамеджановская киноповесть построена не просто новеллистично, а, скорее водевильно, с постоянными переодеваниями героев с целью «подшучивания», «подыгрывания» и наказания. Так, например, Айман и Шолпан вначале обмениваются одеждой, затем переодеваются в мужскую одежду, чтобы обмануть отца и заманить батыра Котыбара в ловушку. В середине повествования переодевания превращаются в сплошной карнавал, в котором Айман – восточная царица, Темир – факир в белой чалме, остальные – святые и ангелы (белый, синий, серый и рябой). Этот карнавал позволяет окончательно разоблачить купца Алибека и его корыстолюбивые планы по отношению к Айман. Продуманные планы девушек приводят к позорному осмеянию соперников. Батыр Котыбар, сумевший оценить по достоинству розыгрыш, подстроенный Айман и Шолпан, произносит: «Кто знает, может, женщина, сумевшая вот в таком виде оставить в своей постели знаменитого на все три джуза Котыбара, родит еще многих Котыбаров» [7, 344].

В композиции дастана важную роль играет «затяжка времени». Вместо фольклорного приема «затяжки времени», отсрочки нежеланного, в киноповести – ускорение событий с динамическим нарастанием. Например, в начале сценария Болат говорит о том, что «Айман в этом году собираются выдать за Алибека» [7,305], а жених приезжает в этот же день, чуть ли не сразу после произнесенных слов.

Прологом и эпилогом новеллистического дастана является ас, поминальный пир в память о почитаемом человеке степи, на фоне которого происходят судьбоносные события, и возникает зерно основного содержания. В киноповести К.Мухамеджанова – это светлый праздник в честь рождения ребенка, на котором «молодежь имеет возможность повеселиться и развесаться», и, «утолив жажду песен, открывают они друг другу сердца, дают клятвы» [7,309].

Присмотримся теперь к центральным персонажам киноповести. Главной героиней новеллистического дастана была Айман, в образе которой опозитизировано высокое представление о чести, достоинстве, великодушии, находчивости и смелости. В киноповести К.Мухамеджанова Шолпан затмевает Айман своей активной позицией, не случайно Болат произносит в сценарии: «Пока среди нас ты самая сильная» [7,305]. Она не только красива и умна, но смела, незаурядна

и даже коварна. Дипломатически выстроив тонкую и кропотливо продуманную борьбу, мудрая красавица смогла защитить себя и свою сестру от настойчивых посягательств жениха Алибека и батыра Котыбара.

В киноповести дочери бая Мамана, словно две стороны одного солнца, Айман – «умница», а Шолпан – «баловница» и плутовка: «Айман известна спокойным характером и незаурядным умом, и также умна, как и красива, а Шолпан «шаловлива, остра на язык» [7,304]. Отношение автора к героиням поистине отцовское: «Хоть они и близнецы, каждая мила мне по-своему».

В поэме, отстаивающей права казахской женщины, высмеиваются кичливые баи и батыры. В эпосе «Айман-Шолпан» на годовых поминках возникает конфликт, именуемый «имущественным спором» между Котыбаром и Маманбаем из-за роскошной юрты. Если в дастане ссора между зрелыми мужчинами возникает всего лишь из-за красивой юрты, то в киноповести батыр вступает в конфликт из-за нанесенного смертельного оскорбления его роду шекты. Юрту их рода поставили ниже положенного ранга, что крайне унижительно, и потому он требует объяснений с бая Мамана и призывает к ответу. Гнев батыра перерастает в оскорбление:

«Котыбар... А то чем бы ему гордиться, не имеющему сына, бесплодному пню?

Маман (в гневе). Я у тебя, бешеного верблюда, сына не просил!» [7,320].

Котыбар в дастане – жестокий, несправедливый и неуравновешенный батыр, проявляющий великодушие и благородство только в отношении Шолпан. Являясь антагонистом Айман, он совершает алогичные, ничем не мотивированные поступки и, в первую очередь, ничем не объяснимый – отдает своего лучшего коня – Байге-Курена, способного предупредить о приближении врага. Ученый-фольклорист Б.Азибаева диагностировала этот поступок как «поразительную доверчивость и наивность». К.Мухамеджанов в своей киноповести на этом качестве героя выстроил весь его поведенческий репертуар. Мухамеджановский Котыбар – наивен и простодушен. Эпоха изменилась, а вместе с ней поменялись и человеческие ценности: «Сейчас в степи такое время, когда смешно быть смелым, а умным горько...» [7,304]. В киноповести звучит ностальгия по батырам, которые были в казахской степи, потому что «кольчуга начала превращаться в подстилку, а копье в кочергу» [7,342]. Мухамеджановский упрек сродни лермонтовскому: «Богатыри – не вы!»: «Да, в свое время были батыры, берегли родину, защищали свой народ. Да... И ты когда-то был батыром... У каждого времени были свои соколы...» [7, 321]. В ремарке кинодраматург акцентирует внимание на том, что батыр Котыбар, словно, вышедший из сказок «выделяется среди прочих, как осколок старины» [7,318].

Отмечая «картинность» его движений, автор сравнивает его с беркутом, с глаз которого сняли колпак и он хищно и грозно поглядывает по сторонам. Сравнение это неслучайно, потому что «для казахов беркут – священная птица; как долгожитель, он является свидетелем всего, что происходило с давних пор с живыми существами земли» [7,303]. В начале киноповести могучий и стремительный беркут «ведет нас в прошлое столетие, к тем дням, когда он был еще птенцом» [7,303]. Сопровождая зрителей-читателей в мир прошлого, он прилетает в аул главных героинь – Айман и Шолпан. Беркут – это символ казахской степи, символ неба, центра мира, символ свободы, независимости и героизма.

Мухамеджановский Котыбар – это скучающий постаревший батыр, вспоминающий свои «былые битвы», у которого, кроме вихрей и врагов не осталось в степи. Воображая себя «джином-великаном», он выходит на поединок с вихревыми столбами: «После десятка таких стычек с Котыбаром вихрь распался, не дойдя до аула. Котыбар объехал аул с видом победителя и возвратился домой» [7,309]. Эпизод этот сродни сервантесовскому с поединком Дон-Кихота с ветряными мельницами. У батыра есть неразлучный друг Жарас, «мудрейший из двуногих», напоминающий оруженосца Санчо-Пансо Сервантеса. Таким образом, это дастанный степной Дон-Кихот, «чужак Котеке», «сумасшедший», наивный и большой ребенок, готовый жениться на обеих героинях сразу.

Алибек-жених Айман, положительный герой в эпосе, превратился под пером К.Мухамеджанова в «жалкого купчишку», который «знает только цену скотине» и в «изрядного ловкача», который «своего не упустит» [7,321]. В киноповести это «черноусый, плотный и приземистый» джигит, «кажущийся крепким» [7,306]. Небольшая деталь – «бегающие глазки» с жадными огоньками в глазах красноречивее говорят о персонаже. Неслучайно Шолпан произносит: «Не нравятся мне глазки, бегают, как у блудливого пса» [7,307]. «Блудливость» героя подтверждает и беззастенчивый

взгляд, разглядывающий в упор то одну сестру, то другую. У героинь в киноповести находятся более достойные защитники, рыцари – Темир и Болат, хитростью и уловками победившие врагов и соперников.

«Часы величиной с блюдце» выполняют важную функцию в контексте киноповести. Сарбас неоднократно достает их из кармана и демонстрирует их старикам, вызывая чувство зависти и почтения. Для аксакалов это игрушка, «придуманная русскими», ценность которой в том, что они «показывают, когда время какого намаза» [7,310]. Батыр Котыбар получает часы Сарбаса в качестве главного приза. Для него они становятся «единственным богатством, которое он имел в жизни», внутри которой он почувствовал свою жизнь и счел их достойными только Айман.

Таким образом, К.Мухамеджанов создал киносценарии-интерпретации на материале известных литературных произведений. Романический эпос «Айман-Шолпан» был трансформирован в жанр киноповести, а сценарий кино «Шындағы шынар» написан на основе романа М.Ауэзова «Племя младое». Работа в качестве киносценариста значительно обогатила творчество драматурга, а вышедшая из-под пера К.Мухамеджанова киноповесть «Чинара на скале» обозначила новый этап в истории отечественного кинематографа.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нурғалиев Р.Н. Поэтика драмы. Истоки и тенденции развития казахской драматургии.-Алма-Ата: Жазушы, 1979.-248 с.
2. Ауэзов М. О.Племя младое. – Алматы: Жазушы, 1979.- С.307-441
3. Мұхамеджанов Қ. Шындағы шынар //Тандамалы шығармалар. Үш томдық. 1 т. Пьесалар. Сахна сазы. Кинофильмдер туралы. – Алматы: Атамұра, 1998.- 187-232 б.
4. Маневич И. Повествовательные жанры в кинодраматургии. - Москва, 1965.-47 с.
5. Азибаева Б. Казахский дастанный эпос. -Алматы: Ғылым, 2005.
6. Азибаева Б. И новелла, и эпос // Казахстанская правда.-2008.- С.3
7. Мухамеджанов К. Айман-Шолпан. Пер. А.Утегенова//Дар доброты. Пьесы.-Москва:Советский писатель, 1986.-С.301-348

Поступила в редакцию 18.12.2010.

**Г.К. РАХИМЖАНОВА, К.Б. САНДЫБАЙ**

#### **ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ СЕМАНТИКИ ТЮРКИЗМОВ-РЕАЛИЙ НА СТРАНИЦАХ РУССКОЯЗЫЧНЫХ ГАЗЕТ**

*The problems of language interaction and interinfluence are considered in this article. With the help of newspaper articles semantic changes of turkisms in Russian texts are revealed. As an example denotations of cult notions are given. The thematic group of turkisms under discussion widely function in newspaper articles contexts and demonstrates not only linguistic but social and cultural aspects of the life of the given region.*

Сформировавшаяся на протяжении многих поколений в условиях контактного двуязычия особая коммуникативная среда образует поле соприкосновения языков и культур. Не случаен поэтому и выбор материала статьи: региональная публицистика более адекватно отражает общие процессы взаимодействия русского и казахского языков. Об этом свидетельствует и использование в микротекстах местной русскоязычной периодической печати слов с тюркскими этнокультурными компонентами. Активизация процесса заимствования из казахского языка обусловлена приданием казахскому языку статуса государственного языка.

«Характерная особенность мусульманской религии состоит в том, что она энергично вмешивается во все стороны жизни людей. И личная, и семейная жизнь верующих мусульман, и вся общественная жизнь, политика, правовые отношения, суд, культурный уклад – все это должно быть подчинено целиком религиозным законам» [1]. Это свойство ислама не могло не найти отражения и на страницах русскоязычных газет местной публицистики ЮКО.

Обозначения культовых понятий составляют, в основном, религиозные праздники, предметы, течения, учения и т.д. Мы распределили их по четырем группам: 1) мусульманские праздники и обряды (*ораза-айт, нитір, ифтар, рамадан, сауым, ас, арапа* и т.д.); 2) религиозные представления и учения (*сауаб, ислам, аят, иршиад, фарз, бахай, хадис*); 3) культовые сооружения (*медресе,*