

Учебное пособие для студентов факультетов журналистики «О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии» - дополнительный образовательный материал к утвержденным учебным программам.

Авторы надеются, учебное пособие расширит кругозор студентов, а так же увлечет какой-либо интересной стороной научного диалога о современной казахской прозе и национальной кинодраматургии. Книга адресуется широкому кругу читателей.



Алан Бондарев
Нурлан Санжар
Неля Рушанова



А. Бондарев – молодой ученый, преподаватель кафедры Электронных СМИ факультета журналистики университета им.Аль Фараби.

Н. Санжар – ст.преподаватель кафедры Электронных СМИ. Заслуженный деятель Казахстана, кандидат философских наук, кинодраматург, автор ряда учебных пособий в област и кинодраматургии и киномедиа.

Н. Рушанова – ст.преподаватель, PhD.



9 7 8 6 2 0 8 4 3 0 7 7 1

О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии

Учебное пособие факультета журналистики -
отделение киномедиа

LAP LAMBERT
Academic Publishing

**Алан Бондарев
Нурлан Санжар
Неля Рушанова**

**О современной казахской прозе и национальной
кинодраматургии**

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Алан Бондарев
Нурлан Санжар
Неля Рушанова

О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии

Учебное пособие факультета журналистики -
отделение киномедиа

LAP LAMBERT Academic Publishing RU

Imprint

Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:

LAP LAMBERT Academic Publishing

is a trademark of

Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L publishing group

120 High Road, East Finchley, London, N2 9ED, United Kingdom

Str. Armeneasca 28/1, office 1, Chisinau MD-2012, Republic of Moldova,
Europe

Managing Directors: Ieva Konstantinova, Victoria Ursu

info@omniscryptum.com

Printed at: see last page

ISBN: 978-620-8-43077-1

Copyright © Алан Бондарев, Нурлан Санжар, Неля Рушанова

Copyright © 2025 Dodo Books Indian Ocean Ltd. and OmniScriptum S.R.L
publishing group

FOR AUTHOR USE ONLY

**Алан Бондарев, Нурлан Санжар,
Неля Рушанова**

**О СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ПРОЗЕ И
НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ**

*дополнительное учебное пособие
для студентов отделения Киномедиа факультета журналистики*

2025 г

А. Бондарев, Н.Санжар, Н. Рушанова

О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии:
дополнительное учебное пособие для студентов факультета журналистики –
отделения киномедиа.

Алматы КазНУ им. аль-Фараби, 2025. – 62 с.

Учебное пособие для студентов факультетов журналистики «О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии» мы предлагаем как дополнительный материал к утвержденным учебным программам. Авторы надеются, что учебное пособие расширит кругозор студентов, а так же увлечет какой-либо интересной стороной нашего научного диалога о современной казахской прозе и национальной кинодраматургии.

Мы, таким образом, презентуем научные взгляды молодых ученых – преподавателя кафедры СМИ Алана Бондарева и доктор философии PhD – Нели Рушановой, которые впервые поднимают интереснейшие проблемы казахской литературы и кинематографа о духовных потребностях современной молодежи – идейно-художественной связи современной прозы и кинодраматургии. Зададимся вопросом, является ли казахская литература основным идейным и художественным источником для современного казахского кинематографа? Какие научные ответы таит в себе эта тема в Казахстане и СНГ?

Поднимая тему о связи литературы и кино, до уровня публичных дебатов, мы принимаем во внимание мнения молодых ученых факультета журналистики Казахского Национального Университета им. аль-Фараби.

Учебное пособие настоятельно рекомендуем его студентам, а так же творческим и гуманитарным вузам, и широкому кругу читателей, интересующимися вопросами современной литературы, кинематографа и новой области знаний - *киномедиа*.

Рецензия

на дополнительное учебное пособие авторского коллектива: Алана Бондарева, Нурлана Санжара и Нели Рушановой «О современной казахской прозе и национальной кинодраматургии»

Работа группы авторов кафедры Электронных СМИ КазНУ им. аль-Фараби, преподавателя - Алан Бондарева, а так же - Заслуженного деятеля Казахстана, кандидата философских наук, известного кинодраматурга - Нурлана Санжара и молодого ученого доктора философии PhD - Нели Рушановой, поднимает важный вопрос: *является ли казахская литература основным идейно-художественным источником для национальной кинодраматургии?* В своем исследовании авторы анализируют связь между литературным и кинематографическим наследием Казахстана, приводя убедительные аргументы в пользу своих позиций. Основной тезис работы заключается в том, что казахская литература действительно традиционно должна быть важнейшим идейно-художественным источником для национальной кинодраматургии. К примеру, Н. Санжар подчеркивает, что литература Казахстана, богатая своими сюжетами, темами и образами, предоставляет кинодраматургам материал для создания глубоких и многоплановых произведений. В работе подробно рассматриваются примеры адаптации литературных произведений для киноэкрана, анализируются их успехи и недостатки. Особое внимание авторы уделяют анализу классических произведений казахской литературы, таких как романы Абая Кунанбаева, Мухтара Ауэзова и других известных авторов. Авторы указывают на то, что эти произведения не только отражают национальную культуру и традиции, но и поднимают универсальные человеческие темы, что делает их актуальными для широкого круга читателей и зрителей. Важным аспектом работы авторского коллектива является рассмотрение *проблем и вызовов современного времени*, с которыми сталкиваются казахские кинодраматурги при адаптации литературных произведений. Н.Санжар отмечает, что одной из главных трудностей является сохранение духа и атмосферы оригинальных произведений, а также передача их философского и морального посыла и досадное отсутствие в произведениях иногда структурного новаторства у современных писателей. В разных главах научного обмена мнениями, авторы приводят примеры отдельных успешных или неудачных адаптаций, анализируя причины их успеха или провала. Кроме того, в работе рассматривается важная роль государственной поддержки и финансирования в развитии национального киноискусства. Н.Санжар подчеркивает, что без должной поддержки со стороны государства

и общества казахские кинодраматурги могут испытывать трудности с реализацией своих проектов и продвижением национальной культуры через кинематограф. Сильной стороной работы является ее *структурированность* и логичность изложения.

Авторы пособия приводят множество примеров и цитат из литературных и кинематографических произведений, что делает их аргументы убедительными и подкрепленными фактами - также использует метод сравнительного анализа, что позволяет более глубоко понимать взаимодействие между литературой и кино. Однако, работа не лишена и некоторых недостатков с нашей точки зрения. Например, авторам следовало бы более *подробно рассмотреть современные тенденции* в казахском кинематографе и влияние мировой кинематографической культуры на национальную кинодраматургию. Это позволило бы сделать исследование более полным и актуальным.

В заключение, можно сказать, что работа авторского коллектива "О казахской современной прозе на национальной кинодраматургии" представляет собой важный вклад в исследование взаимоотношений между литературой и кино в Казахстане. Авторы убедительно доказывают, что казахская литература нуждается в обновлении к требованиям современного времени и этот путь выгодно приблизит ее к потребностям национального кинематографа, предлагая богатый и разнообразный материал для создания кинодраматургических произведений.

Работа будет полезна как исследователям и студентам, так и широкому кругу читателей, интересующихся вопросами культуры и искусства.

Автор монографии Культура и традиции народов Центральной Азии (США, 2008)

Рафис Абазов - PhD Директор института зеленого и устойчивого развития КазНАИУ Координатор программы MDP Колумбийского университета

Глава первая

О современной казахской прозе и национальном кинематографе

Проблемы и вызовы

В XX веке отечественная кинодраматургия, к сожалению, оставалась в тени от внимания исследователей. В казахском кинематографе основное внимание критиков было сосредоточено на достижениях зарубежного и авторского кино отдельных режиссеров. Проблемы фильмов для массового зрителя не поднимались. А казахские литературоведы и культурологи редко исследовали произведения литературы и кинематографа в междисциплинарном разрезе. Нет научных работ освещающих проблемы о *взаимовлиянии современного казахского искусства, литературы, театра и кино* между собой. Мы часто слышим, что литература как «королева искусств» в мире является основным идейно-художественным источником вдохновения для кинодраматургии, когда сценаристы занимаются экранизациями или заимствуют высокие *идеи, сюжеты, образы героев* для кино. Автором было замечено, в казахском кинематографе очень мало случаев экранизаций классических произведений отечественных писателей. Разве что романы Мухтара Ауэзова: «Абай», «Путь Абая», «Выстрел на перевале Караш», «Лютый» или Сабита Муканова - «Ботагоз». Но романная проза Мухтара Ауэзова находится в списке как исключение, ибо М.Ауэзов не только замечательный писатель-романист - он признанный театральный мастер-драматург. Этим как бы все сказано. Дополним список, есть хорошая экранизация романа Абдижамилы Нурпеисова «Кровь и пот». А так же фильм, созданный по мотивам одноименного романа Ануара Алимжанова «Гонцы спешат». Но незамеченными кинематографистами остались краткие формы казахской прозы: к примеру, *новеллы* Беимбета Майлина, рассказы Сакена Сейфулина, Габидена Мусрепова и др.

Нужно отметить весомый вклад писателей второй половины прошлого века - это литература творчества: Абиша Кекильбаева, Ильяса Есенберлина, Акима Тарази (Ашимов), Дулата Исабекова, Саина Муратбекова, Калихана

Исабекова. Произведения этих писателей особенно были во внимании отечественных кинематографистов. Но и в этих случаях, зачастую, осуществлялась *не экранизация* литературного произведения, а по требованиям режиссеров оригинальное литературное произведение (роман или повесть) использовался «по мотивам». Режиссеры были неудовлетворенны первоисточниками, их смущало авторское мелкотемье, местечковые конфликты героев, и они стремились выйти из идейно-художественных рамок национальной прозы, стремясь достичь общемирового уровня и проблем. А литературные произведения современных кинематографических писателей: Болат Джандарбекова, Мориса Семашко, Ермека Турсунова, Нурлана Санжара, Шахимардена Кусаинова, Лейлы Ахинжановой оставались без должного внимания, но уже в среде литературных критиков. У нас до сих пор не знают, что существуют и творят кинематографические писатели, которые успешно работают в кино и литературе.

В такой связи казахские режиссеры вынуждены пристально наблюдают за творчеством известных западных мастеров экрана. Этот опыт их направляет к экспериментам, поиску новых новаторских приемов выражения. Можно отдельно говорить о гипер-реализме - Серика Апрымова, социальном гипер-реализме - Дарежана Омирбаева, последний, к стати, вдохновенные идеи черпает из западной литературы, или у Л.Толстого, Ф.Достоевского. Но казахская литература таких тем «особого реализма» не касается. Почему? Философских, культурологических исследований на такие темы у нас нет вообще. О казахских кинодраматургах тоже нет достаточной информации. Но мы говорим о *состоявшейся казахской кинематографической школе*, ибо она есть, существует. Дополним, в Казахстане не оказалось в кинематографе сценаристов, специализирующихся на «чистых» экранизациях литературных первоисточников. Профессиональных литературных экранизаторов для кинематографа в Казахстане нет. Но в мире такая специализация существует и она очень важна для кино. Однако, вернемся к началу наших тезисов.

Речь идет о литературных сценариях художественных фильмов казахстанских сценаристов, чьи произведения по каким-либо причинам не доходили до своего экранного воплощения. Настало время собрать воедино по возможности всё, что написано отечественными сценаристами, проанализировать их труды и сделать нужные выводы.

С чем связана такая необходимость?

В последние десятилетия прошлого, XX века наши кинокритики публиковали статьи, издавали книги об отечественном и зарубежном кинематографе, но в своих исследованиях, к сожалению, *не уделили внимания творческому наследию казахстанской кинодраматургии*. Это – одна из причин того, что имена отечественных сценаристов – молодых и маститых, остаются малоизвестными широкой аудитории. Творчество наших сценаристов в достаточной мере не освещалось и в СМИ. Вероятно, поэтому и наши литературоведы детально не знакомы с произведениями казахских кинематографических писателей. А у культурологов, способных давать весомые оценки значимым явлениям в литературе и искусстве, не было возможности сравнить уровень развития писательского мастерства, новаторства в творчестве собратьев по перу. В этом есть отчаянная несправедливость.

Читательская оценка и научное сравнительное литературоведческое, искусствоведческое, культурологическое исследования необходимы особенно теперь и сейчас – мы с этой обеспокоенной мысли начинали статью, когда современная казахская литература, как *основной источник жизненного материала для кинематографа*, сама начинает испытывать внутреннюю стагнацию. Казахская литература, по мнению многих, прирученная партийной идеологией к служению утопическим идеям, сама нуждается в дополнительном духовном питании, особенно в плане современных идей и форм образного выражения. Исключение составляют, пожалуй, признанные имена маститых и широко известных в мировой литературе казахских писателей и поэтов. Но в целом, указывая на остальную и довольно большую часть казахской литературы, занятой вопросом массовой книги, нужно определенно сказать: ей не хватает *философского простора*, подобного простору казахских степей. Она до сих пор не может вырваться из жарких объятий Просветительства, которое так затянулось в Казахстане.

Наша литература находится под гипнотическим обаянием достижений *западноевропейского монологического романа* прошлых веков. В то же время она, говоря по справедливости, все-таки пытается вырваться из устной традиции бесконечного «рассказывания» даже на бумаге. В новом тысячелетии она начинает понимать: при всем том, что традиционные национальные отношения хороши и святы, им на смену идут отношения социальные. Они приводят мигрантов-аульчан в большие города и здесь управляют не только ими как новыми горожанами, но начинают властвовать уже над всем национальным сознанием страны. Ей самой, уже как никогда,

особо требуется самостоятельная дорога-путь к экзистенциальному самопознанию о злободневных (искаженных массовой культурой) истинах, и это чрезвычайно важно сделать сейчас – в период надвигающейся эпохи мирового информационного столетия.

Наступило время переосмыслений. Время не изобретения очередных исторических мифов, а глубокой учебы, обращенной к реалиям новой жизни. Молодое поколение ученых об этом уже говорит вслух. Наступили времена, когда писателям надо преодолевать в своем творчестве *мелкотелье, монологизм мышления*, притороченной, как седло к спине коня. Писатель должен в диалогической речи своих героев возвышаться *до полифонии*, а для этого ему надо уходить от одномерных эпистолярных форм, жанровых искажений, композиционного параллелизма, языковой макаронической невнятицы, *убогой бедности драматического инструментария*. Все это должно вызывать здоровую полемику в среде читателей и научных кулуарах многочисленных «ведов», приводить их к полезным выводам, создавать писателям простор для творческих импровизаций и изысканий. Молодых авторов надо чаще издавать. Но первоначально у творцов должна быть свобода – прежде всего внутренняя – и умение властвовать собой. Тогда можно надеяться, что национальная литература станет мощным идейно-художественным источником для драматического искусства – театра и кино.

Казахская кинодраматургия, последние полвека, укрываясь в тени от строгих взоров критиков, творила с оглядкой на мировой опыт кинематографа. Сценаристам и режиссерам хотелось соответствовать уровню планетарных идей и ярким формам выражений. А это подстегивало авторов искать и находить в толще народной жизни захватывающие сюжеты, неповторимые образы героев нашего времени, преодолевать монологизм партийных идей и продвигаться к нормальному человеческому общению. Драматург всегда пытается создавать хорошие диалоги для своих героев, ибо это кратчайший путь к уму и сердцу зрителя. Более того, кинодраматурги чаще пытаются, так сказать, десубстантивировать обычную человеческую речь, т.е. сделать так, чтобы в итоге возникала конкурентная борьба интересов персонажей, а это, в свою очередь, помогало бы постигать иерархию заявляемых ценностей. Но внутри такой драматической прозы всегда должен находиться *конфликт*. А эта часть творчества остается малоизученной в казахской литературе и мало используется нашими писателями, ибо *конфликт* – это основной инструментарий драматургии. Конфликт рождает *действие*, а действие создает жизненную энергию творческого замысла. Это кратчайший путь к читательскому успеху.

Все это приближает героев драматургии к полифонии, и тогда в произведении возникает наш многополярный человеческий мир. А творческая конкуренция авторов-сценаристов помогает приближаться к мировым философским идеям. Это обогащает самих драматургов и их читателей-зрителей. Борьба за успех в кино «обучает» многих молодых драматургов через различные творческие эксперименты. Они стараются *избегать описательности* как отрицательного факта в драматургии и находят оригинальные решения «видения мира». Это создает важный кинематографический элемент – *краткость*, которая, как известно, бывает сестрой таланта, и *образность*, которая превращается в составную часть авторского художественного мышления.

Казахская национальная кинодраматургия как явление существует уже более полувека. Она жива и в кинематографическом пространстве уже творит как *литературная школа*, у которой имеется своя высокая перспектива. Драматургия для кино будет и далее развиваться вместе с самим казахским кинематографом, ибо без сценария кино не бывает. Киностудия «Казахфильм» в последнее десятилетие смело экспериментирует, наполняя репертуар новыми подходами к злободневным темам. Ежегодно студия выпускает до десяти и более полнометражных художественных, короткометражных, документальных и анимационных фильмов. Активизирует деятельность творческого объединения «Дебют», в котором свои способности демонстрируют молодые кинематографисты. Сериалы теперь становятся любимым коньком у республиканских телеканалов. ТВ теперь новая научная не исследованная тема, которой необходимо вдумчиво заниматься молодым ученым Казахстана. Возникла новая дисциплина – *Киномедиа*, которая удивительным образом входит в жесткие противоречия с законами высокого искусства и литературы. Есть надежда, что сериальная драматическая продукция будет успешно развиваться не только в области так называемой «мыльной оперы», но проявит себя и в ткани полноценного телевизионного художественного кино. » [см. 26. – 311 с.)]

В различных культурных центрах страны открываются частные видеостудии, которые начинают пробу пера в производстве анимационных и документальных фильмов, полнометражного художественного кино. Всё это счастливые явления культурного и общественно-экономического характера в нашей стране, и рынок фильмов будет расширяться, потому что спрос на аудиовизуальное искусство растет. Значит, профессия кинодраматурга будет востребована.

Но важным для осмысления остаются духовные и культурологические смыслы казахской национальной кинодраматургии на современном историческом этапе и *перспективы национальной массовой книги*. Об этом мы призываем говорить своих оппонентов.

В начале 60-ых годов прошлого века, в годы политической и духовной оттепели, на авансцену новейшей истории вышли яркие, самобытные имена в литературе, в драматургии театра и, конечно, в кинематографе. Отцы теории и практики советской кинодраматургии И.В. Вайсфельд, Е.И. Габрилович придавали развитию сценарного дела в СССР глубинный, серьезный и системный характер, требуя повсеместно не отрывать кинодраматургию от его главного духовного источника – профессиональной литературы. Критикуя различные формы технологической записи режиссеров, они неустанно утверждали драматургию кино как *отдельный вид литературы*, у которой собственный – драматический – инструментарий.

Эта традиция стала основополагающей. Литературный сценарий художественного кино по-настоящему состоялся сначала как специальный вид литературы и только потом стал средством для создания полнометражного кинофильма. Классический сценарий был полноценным литературным произведением, способным к самостоятельной жизни на бумажных носителях. Лучшие советские литературные сценарии регулярно издавались в союзном киноальманахе и служили читателю в качестве новой или новейшей литературы как интересный творческий опыт.

Е.И. Габрилович часто указывал, что литературный сценарий имеет право быть и считаться полноценной литературой, как, к примеру, пьесы А.П. Чехова, которые мы читаем как книги и наслаждаемся таким занятием. А в современной западной литературе хороший литературный сценарий Габрилович сравнивал, к примеру, с романами Дж. Лондона, О. Генри, Артура Хейли «Аэропорт». Действительно, романы ведущих западных писателей массовой книги: А. Хейли, Дж. Чейза, С. Шелдона были, как ни удивительно, весьма близки нашим, советским литературным сценариям. Они в той же мере были кратки и лаконичны, жестко организованы по форме, в них обязательным элементом было действие, глубокая психологическая экзистенциальная наполняемость, яркая и живая кинодеталь, сильная кульминация и неожиданная развязка. Вывод напрашивался сам собой: *советский литературный сценарий соответствовал уровню и качеству современной западной массовой книги*. Но такое важное обстоятельство в Казахстане критиками и литераторами не было замечено. Отчего это так? Почему писатели на Западе так сокращают авторское начало в своей прозе и обильно наполняют книги сюжетными коллизиями? Отчего их романы «худенькие», а читательский спрос имеют высокий? И еще: почему на наших книжных прилавках залеживаются огромные многотомные фолианты наших национальных писателей?

Отечественные литературоведы и киноведы не дают на это ответа. Но молодое поколение читателей хочет это знать.

Восприятие классических форм литературы сегодня становится затрудненным: ускоряется историческое время, быстро ускользает наличная реальность. Вот почему, не отменяя романной и других крупных форм литературы, киносценарий позволяет дополнять эти формы новыми, современными литературными техниками и кинематографическими методами. С помощью режиссерских и актерских приемов, дальних и ближних планов, тона голоса, фоновой музыки создается *кинематографический вариант романа, повести, новеллы, пьесы*, т.е. своего рода культурный аналог классических жанров, сочетающий их преимущества с достоинствами современного экшна.

Отчего наша современная молодежь мало читает книги? Это расхожий вопрос, но внятного ответа мы еще не имеем. Удивительная оказалась нынешняя статистика в этой связи. Оказывается, Казахстан скатился в международных рейтингах по читательской грамотности. Наблюдается читательский регресс. Результаты международных оценок качества образования ОЭСР PISA, показали, что Казахстан набрал 425 баллов по математической, 423 - по естественнонаучной грамотности и 386 - по читательской. Ту же картину демонстрируют результаты исследования PIRLS-2021. Результаты казахстанских учащихся снизились на 32 балла по сравнению с 2016 годом. *Читательская грамотность* — это способность интерпретировать тексты, анализировать и искать в них скрытый смысл и значение. Она включает в себя навыки анализа и понимания текстов, умение сформулировать и выражать свои мысли, а также применять полученные знания в социальной и личной жизни. Это незаменимый навык в условиях доминирования социальных сетей в жизни подрастающего поколения, важнейший элемент формирования личности. Эти показатели дополняют факт: молодые люди мало читают художественные книги. Они увлечены гаджетами, электронными носителями развлечений, желтой прессой, развлекательным контентом в Интернете.[24. см. (https://www.inform.kz/category/analitika_s24922) .)]

Так почему же читательская грамотность казахстанских школьников хромает? Это может быть обусловлено дистанционным обучением во время пандемии и сдачей теста после каникул или все же *это причина отсутствия в Казахстане увлекательной современной художественной литературы?* Литература через воздействие образного мира формирует в читателе *критическое мышление*, а это навык, который не развить за неделю или даже за год. Это область воздействия хорошей литературы на умы наших детей. Духовое воспитание подрастающего поколения, к сожалению,

маргинализировано, а отдельные островки знаний в местных библиотеках не справляются с задачей, но у государства нет стройной программы развития духовного обучения и воспитания.

В эпоху информационной революции, в которую вступило человечество, у современного жителя планеты возникла проблема *нехватки времени и эмоциональных сил* подолгу засиживаться за толстыми романами великих классиков. Время становится более стремительным. Но ускоренная информация, ее увеличивающиеся объемы, к сожалению, *замедляют процессы восприятия и понимания* потребителем получаемых информационных смыслов. Поэтому работу литературы исполняет теперь западный кинематограф. Ведь, казалось бы, в голливудских фильмах герои говорят об известных и понятных нам вещах: любви, ненависти, предательстве, патриотизме. Но, развлекая зрителя в мелькающих кадрах, режиссеру некогда остановить действие, он не может дать возможность зрителю *остановиться, подумать, прочувствовать, сопережить* трагедию. Он «гонит» свой фильм дальше и все время ускоряет это экшн-движение. Поэтому там морально-нравственные категории *авторского замысла* сжаты до уровня формул, тезисов «хорошие парни и плохие парни», «добро – зло» и т.д. Это проблема коммерческого кинематографа, который старается догнать ускользящее время. В этом сумасшедшем ритме погони такое кино пытается нас развлекать(!).

Действительно, теперь любому человеку важно много успеть сделать, а для этого необходимо изменять скорость своего мышления и восприятия. Вы, конечно, замечаете: романы теперь стали потоньше, повести покороче, а рассказы и вовсе стали писать на одной или двух страничках. Отчего это происходит? Время. *Мы изменили скорость его восприятия*. Литератор в широком смысле этого слова теперь не ищет вдохновения на кончике своего пера, как это было у великих классиков литературы раньше. Он должен теперь соответствовать велению своего времени и ее скорости. По этой причине писатель мыслит событие не в пределах только идеи или умного слова, но обязан видеть жизнь *сценами, эпизодами, сюжетами*. Теперь писатель и драматург в авторских задачах *сближаются*, а события жизни они организует в увлекательные истории, крепкие сюжеты. По этой причине им теперь подавай инструментарий драматургии: *экшн (действие), интригу, погоню, тайну и катарсис – очищение и прозрение*.

Однако не всякий сценарий для кино можно назвать полноценным литературным драматическим произведением, как художественная

литература, если придерживаться старой и строгой советской терминологии. *Литературный сценарий художественного фильма* призван служить идее создания подлинного качественного кинофильма как искусства. Мастерство сценариста в данном случае приумножается талантом и мастерством режиссера-постановщика, кинооператора, художника, композитора, актера. В кинематографе существует альтернатива литературному сценарию – это вольный сценарный план, или эпизодный план, так называемый тритмент как свободная организационно-производственная запись или подробный порядок действий, к примеру: погони, схватки, трюки, стрельба и пр., для съемок коммерческого кино как продукта массовой культуры – *развлечений*. Но развлечения вестернизируют молодое неокрепшее сознание зрителя. [26.см. – 311 с.).]

Мы предлагаем различать эти свойства сценариев для подлинного кино как вида искусства.

Сценарная запись полноценного художественного кино имеет свои отличия. Существует много видов и направлений записи драматического материала. Но все они в конечном итоге сводятся к трем подвидам: *технологической или технической записи*, или записи типа *пьесы*, а также *собственно классическая краткая сценарная проза*. Последний подтип – это действительная литературная запись, которая мало чем отличается от современной скупой прозы. Однако это драматургия. Ее легко и приятно читать. Она увлекает своими событиями. Вы читаете, и не замечаете, что в тексте есть технические, технологические примечания, адресованные, допустим, оператору, актеру, композитору, художнику и др. Они скрыты. Специалист, читая такой сценарий, воспринимает его эмоционально как обычный читатель, но после, вчитываясь, находит там нужные ему указания от автора.

Так пишут литературный сценарий. Это, как утверждал Е.И. Габрилович, – новый вид современной литературы, или «кино в книжках», где кроется важный секрет – автор мыслит кинематографически – *сценами, эпизодами*. Современная проза тоже теперь ищет драматический инструментарий. *Литература и драматургия сближаются*.

Телевидение - отдельный вопрос, но нужно заметить, теперь ТВ тоже заинтересовано в применении в своем производстве драматического материала. Однако здесь не все так просто. У ТВ свои законы восприятия, ведь это область масс-медиа, и они еще мало изучены исследователями.

Телевидение (в отличие от кино или литературы, например) – это показ в чистом виде. Показ (или экспозиция) – это не проявление чего-то

внутреннего, к чему в нашем случае синонимом оказывается «имя». Это способность быть только внешним без оппозиции внутреннему (эта оппозиция вообще оказывается под сомнением в сфере медиа) и принимать внешность как то, что должно быть системой отсчета для всех наших размышлений. Нам хорошо знакомы разговоры об опасностях, которые таит в себе телевидение, которые обычно исходят из противопоставления его книжной культуре или подлинному киноискусству. Не споря в принципе с этим противопоставлением, не стоит спешить с пессимистическими выводами.

Да, телевидение – это сфера нового (все еще) опыта, иного, нежели литература и даже кино. *В этом опыте личность и индивидуальность теряют свои привилегии.* Они становятся вещами (масками) среди прочих. И эти вещи получают возможность *самопредъявления*. Их объяснение и описание оказывается избыточным, поскольку само их появление на экране уже несет в себе какой-то формальный аспект, связанный с нашим восприятием, когда смыслу не надо рождаться, он уже есть, до имени. И не столь важно, какие истории рассказывают люди в масках или персонажи сериалов. *Анонимность записана уже в самом феномене телевидения.* Оно каждый раз интригует хотя бы тем, что мы всякий раз не знаем тот самый мир (заново опознаем), который присвоили себе именно благодаря телевидению. Однако, телевидение препятствует развитию у зрителей критического мышления. Как это происходит? Вы замечаете, ТВ стремится отвлечь зрителя яркими, быстрыми, мелькающими кадрами. Дикторский текст, торопливо строчит информацию рекламы. Отчего авторами рекламы выбрана такая бешеная скорость передачи информации? Секрет вот в чем: режиссер ТВ пытается воздействовать только на эмоциональную сферу мозга человека, чтобы при скорости кадров «продать товар» и не дать включиться критическому мышлению, которое может разрушить обещания рекламы. Критическое мышление дает самостоятельную оценку товару, информации, поведению человека и вообще оценка рождается не с внешнего его свойства, а с внутреннего значения.

А что является важным в многочисленных телесериалах, которые каждый день показывают нам по ТВ? Прежде всего, их *психотерапевтическая роль и управленческая* тоже. Современный драматург должен это знать и уметь в таких задачах успешно работать. Ему не избежать манипулятивных и пропагандистских техник и технологий, ибо *ТВ это не область искусства, но это зона управления аудиторией сверху.* Здесь вероятно, находится граница между высоким искусством и индустрией

культуры и границы это с годами источаются. Масс-медиа расширяет свои владения за счет территорий высокого искусства.

Но кроме всего этого, надо заметить, что границы между высоким искусством в кино и массовой культурой, как в кинематографе, так и литературе, на ТВ (масс-медиа) все более размываются. Серьезный драматург уже не может жить и работать только на территории киностудии. Он в то же время пишет книги, сотрудничает на телевидении. Он теперь – творческая фигура, которая привлекает к себе пристальное внимание книжных издателей, продюсеров кино и телевидения. Он уже тот творец, который может стать не только надеждой для современной казахстанской прозы нового века. Достижения казахской кинодраматургии, по нашему мнению, уже поставили в основание будущей отечественной прозы первые камни его фундамента. Необходимо дальнейшее развитие. Нужно больше издавать драматическую литературу.

Влияние массовой культуры

Информационная эпоха и массовая культура изменили восприятие литературы. Романы стали короче, сюжеты — динамичнее. Кинематограф, телевидение и литература сегодня тесно связаны между собой. Телевидение, например, формирует новые формы драматургии, где важную роль играют *интрига, анонимность и скорость повествования*. Однако важно сохранять баланс между высоким искусством и массовыми форматами, чтобы не терять глубину и смыслы содержания.

Для казахской литературы сегодня как никогда важен поиск нового пути к экзистенциальному самопознанию. Важно найти ответы на злободневные вопросы и избежать влияния искажённых массовой культурой истин. Это особенно актуально в условиях надвигающейся эпохи информационного века, когда от литературы требуется осознание новых реалий и ценностей.

Таким образом, мы полагаем, необходима кропотливая научная работа в междисциплинарной области – литературы и кинодраматургии. Это, прежде всего, умелое использование драматического инструментария, умение создавать увлекательные, стремительные сюжеты, создавать яркие образы современников, авторская способность осмысления нынешнего рыночного времени по-новому, когда меняется суть самого характера *героя*

нашего времени. Ведь это теперь не коммунист-революционер и не альтруист, готовый служить партийным идеям даром. Конечно, нет. Теперь это – *здравый эгоист*, который проповедует заповедь автономной личности: мое – это мое, чужого мне категорически не надо, я существую и горжусь собственным трудом.

Развитие в Казахстане массовой книги приведет за собой читательский бум. Молодому поколению, конечно, хочется знать о секретах жизни и счастья у себя дома – в собственной среде. Фасады запада красивы, но они далеки от злободневных казахстанских проблем жизни.

FOR AUTHOR USE ONLY

Глава вторая

ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ КАЗАХСКАЯ СОВРЕМЕННАЯ ПРОЗА ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ИСТОЧНИКОМ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ?

Тема, заявляемая преподавателем кафедры Электронных СМИ, молодым ученым Аланом Бондаревым импонирует широтой научного подхода, и попыткой продемонстрировать собственным взгляд на большую проблематику казахской культуры: *связь казахской литературы и кинодраматургии*.

Действительно, философы Казахстана еще не создали такое монументальное системное научное исследование, в котором были бы заново осмыслены литература, театральное искусство, кинематограф как явления национальной культуры. Но теперь к этому списку вопросов можно добавить неисследованные проблемы с появлением Интернета, различных электронных информационных платформ, мобильных гаджетов, из которых мощным потоком льется на потребителя различная информация, в том числе и художественно-драматическая. Вероятно, из-за такого нагромождения информационных торосов, возникает горячая потребность исследовать многие смысловые явления нового времени *как в литературе, так и в драматическом искусстве*. Почему?

Во-первых, радуется, что молодые ученые замечают – в Казахстане, уже можно говорить, о существовании *школы кинодраматургии* (ведь об этом еще никто официально не заявлял в научной и популярной литературе. Во-вторых, о ее связи и влияния на современную казахскую прозу, если таковой процесс иногда происходит, об этом так же ещё не писали ученые. На наш взгляд, необходимость междисциплинарных исследований в области казахской современной прозы и кинодраматургии чрезвычайно своевременно. Похвально: подход свидетельствует об амбициях молодого ученого, который в начале нового века заявляет о праве знать – что не так в нашей культуре?

А в этой связи, хочется поддержать начинание Алана Бондарева, но при этом высказать некоторые соображения о выдвигаемых научных вопросах, и высказать замечания о его подходах через призму *четырёх аспектов* современной проблематики существующих в казахской культуре:

- 1). О современной казахской молодежи и интересующих их книгах,
- 2). Об отечественных писателях, и о современных реалиях нашего времени,
- 3). О влиянии казахской кинодраматургии на отечественную литературу,

4). Обсудить в некоторые философские смыслы вопроса целей и задач современной национальной литературы и кинематографа в рыночной общественно-политической действительности.

1. О современной казахской молодежи и интересующих их книгах.

Действительно, кризис современной казахской литературы очевиден и это мы наблюдаем в наших книжных магазинах, когда произведения национальных авторов раскупаются весьма вяло и неохотно молодым поколением читателей. На литературу, которые издают наши писатели, нет должного высокого читательского спроса. Мы не слышим о появлении новых ярких имен писателей или поэтов. Но часто слышим и читаем в отечественных СМИ оправдания наших авторов книг о трудных нынешних временах и об отсутствии у современной молодежи интереса к национальной литературе, о засилье электронных гаджетов, о слабом внимании государства к проблеме писателей и пр. Вы прекрасно осведомлены из материалов в СМИ, какие сложности переживают современных казахские писатели, в каком состоянии находится издательское дело и книготорговля в стране. Мы не будем развивать глубоко этот вопрос. Мы намерены говорить *только о причинах писательского кризиса в стране*. И ещё, исследователи не говорят вслух о появлении нового феномена в литературе Казахстана – *массовитового читателя*, которого порождает, собственно, распространение массовой книги. Но сама, так называемая, массовая книга у нас в стране представлена весьма скудно. У нас мало подготовленных авторов, умеющих создавать такую литературу. Не уделяется особого внимания писателям массовой книги, работающим для развития душ подрастающего поколения. А Союз писателей Казахстана до сих пор не может уяснить *различия целей и задач для фундаментальной национальной литературы и для казахстанской массовой книги*. Более того, литература на казахском языке существует параллельно от литературы, создаваемой теми же казахскими писателями на русском языке, и этот исторический факт создает как бы конкурирующие между собой *два параллельных духовных мира*. Нонсенс!

В таком случае, можно задаться вопросом, откуда же тогда наша молодежь черпает идеи о массовой книге? Откуда у казахстанской молодежи теперь столько маргинализма в сознании – с неумной головы их осмеливаются называть манкуртами? Но это наши дети и наше будущее поколение казахстанцев. Ответ лежит на поверхности: из западной переводной литературы, которую опять же нам доставляет граница. Напрашивается печальный вывод, отечественная молодежь активно потребляет западную массовую книгу и ничего не знает о проблемах в собственной литературе. Не это ли, благодатная почва для развития в сознании современной молодежи вместо смысложивненной философии – кичевой, которая легко и просто приучает молодых к тезису – «жизнь хороша

и прекрасна – на свете нет никаких проблем»? Названные проблемы создают плохо управляемую ситуацию духовного развития молодого поколения и это большое упущение министерства культуры и информации Казахстана. Культурная политика государства отраслевым министерством РК не пересматривается со времен перестройки. Вот тоже причина, когда информационная политика проигрывает битву за души молодого поколения. Об этом нам обязательно нужно тоже говорить.

2. Об отечественных писателях, и о современных реалиях нашего времени.

Продолжим наш разговор о литературе, но сначала коснемся некоторых вопросов национальной кинодраматургии, ибо она, как пример, может считаться самым современным и передовым творчеством, находящимся на острие мировых идейно-художественных проблем. Мелкотемье не приносит кинематографу славы и доходы. Но есть небольшая предьстория.

Нужно помнить, у истоков мирового кинематографа находятся два главных начала: *европейское и американское*. Почему это надо знать? В Европе, после первого показа фильма-аттракциона «Прибытие поезда» братьев Люмьер в начале XX века зародилась продуктивная идея создавать красивое кино *как факт искусства* для широкой публики. Примерами подражания были судьбы великих художников-живописцев, чьи картины на аукционах континента продавались за баснословные деньги. Вообще, Европа всегда была хорошо воспитанной и образованной дамой и она весьма разбиралась в высоких образцах изящных творений, понимала, что красивая и великая вещь может приносить большие доходы. А для этого к созданию фильмов привлекались талантливые писатели, режиссеры, художники, фотографы и актеры. С точки зрения развития культуры это было хорошо. В кинематограф пошли любители-творцы высокого и красивого. Но с точки зрения экономики вопрос о будущих доходах кинематографа оказался сомнительным. Киноискусство со временем стало привлекать особый тип зрителя – *элитарного, высокообразованного, ищущего абстракции и высокие смыслы человеческого бытия*. А соцреализм в СССР использовал ситуацию мирового тренда кино в своих, но политических и идеологических задач. В СССР создавали *универсальную народную кинодраму и свое советское идеологическое киноискусство*.

В США от фильмов-аттракционов пошли другим путем: там выгоду и немалую для себя в начале 20-х годов XX века заметила американская мафия Аль Капоне, которая отмывала грязные капиталы через сети обычных прачечных. Но они обратили внимание на бедных режиссеров-евреев, снимавших кино-аттракционы на улицах Лос-Анджелеса. Мафия увидела для себя в этом деле великую выгоду, и начала свое инвестирование этого нового

производства. Бизнесмены рассуждали так: если одна прачечная может отстирать белье паре-тройке десятков клиентов за день, то один киносеанс фильма за неполные час времени может принести доход сотни раз выше и по всей стране. Эта идея стала «великой» во времена великой американской экономической депрессии. Теневые капиталы нашли полуправильный, а потом легальный выход в белый свет. Кинопроизводство скоро превращается в успешный бизнес и создает новый *экономический кино-кластер* США. Это становится началом рождения Голливуда, который вскоре уяснил важное правило – *снимать не искусство, но делать деньги на развлекательном кино*.

Таким образом, в кинематографе закрепились эти два подхода: *экономический* (американский), и *путь через высокое искусство* (европейский) способы кинопроизводства.

Эти два способа производства фильмов, конкурируя между собой, создавали мировой кино-процесс становления и развития аудиовизуального искусства, и косвенно оказывали влияние на мировую художественную литературу. Но об это будем говорить ниже.

Аудиовизуальное искусство стало востребовано во всем мире, ибо оно всегда стремилось соответствовать велению и запросам современного времени, а время требовало развлечений. В начале XX века люди устали от революций, войн, голода и разрухи. Они просили отдыха и развлечений. Кинематограф первым откликнулся на рыночный спрос: любимой формой досуга и отдыха молодежи стал кинематограф. Но успех кинематографа, в то же время, стал началом гибели классической объемной, монологической романной литературы. Информационная революция многократно повысила цену на само время. Люди не хотели тратить дорогое время на долгое чтение книг. Толстые книги читатели переставали покупать. Особенно молодежь хотела читать яркие, броские, стремительные истории, которые очень похожи были бы на фильмы в кино. Молодежь хотела читать книги, так называемые «кино в книжках»!

Ориентиром советского казахского кино никогда не был американский кинематограф. Власть наше кино держала подальше от рыночных отношений. Нашему кинематографу приписывали стоять у истоков истин и морали, идеологии и патриотизма. Таким образом, нашим ориентиром стали *европейские принципы* - до сих пор мы гордимся участием в кинофестивалях категории группы «А», на которых киноведы мирового сообщества ФРИСПИ, отслеживая с научной искусствоведческой точки зрения самое *передовое, новаторское киноискусство*. Наши кинематографисты включились в поиски оригинального кино-языка, нового взгляда на кино-образ, формировали характер героя нашего времени, анализировали само время и, конечно, находили новизну форм выражения идейно-художественного замысла кинопроизведения. Такие условия приносили в любой кино-процесс *элементы поиска, эксперимента* и это способствовало развитию отечественного кинематографа и прежде всего кинодраматургии. В

этом смысле казахский кинематограф современен, и он предъявляет любому драматическому кино-источнику высокие идейные и художественные требования. А казахский авторский кинематограф высоко ценится и имеет международное и даже всемирное признание. Но коммерческое кино в Казахстане только начинает искать свое место как *экономический кластер*. Коммерческий кинематограф у нас еще не создан. Зададимся далее вопросом, можем ли мы такую оценку дать современной казахской литературе? Думаю, что нет. В казахской литературе не происходила подобная конкурентная борьба умов и талантов за передовые идеи и оригинальные формы выражения и содержания произведений. Писатели не боролись за читателя. Мировая литературная критика немного уделила ей своего внимания. Авторам книг до сих пор неведом маркетинг издательского дела. У нашей отечественной литературы успехи значительно скромнее и они касаются только некоторой части казахских писателей и поэтов, признанных в мире, как активных участников развития мирового литературного духовного процесса Центральной Азии. Любой публичный анализ казахской литературы всегда как по трафарету касался небольшого списка громких имен: Абай, М.Ауэзов, Шакарим, Г.Мусрепов, А.Нурпеисов, О.Сулейменов, Ш.Муртаза, О.Бокеев, С.Муратбеков, Д.Исабеков, К.Искаков и др. Но нужно заметить, Союз писателей Казахстана насчитывает в своем составе более 2500 членов сообщества. Отчего так мало у них успехов?

Продолжим наш научный обмен мнениями о новой грани, заявленной молодым ученым вопроса: *существует ли в Казахстане национальная школа кинодраматургии, и имеет ли она действительное влияние на современную казахскую литературу?* Однако, изначально обозначим философские границы поднимаемого вопроса, чтобы не оказаться воле случая на стороне виновников или оппонентов. Ведь современная культура сейчас переживает сложные времена, она испытывает на себе давление масс-медиа и прежде - на высокое искусство, литературу, авторский кинематограф в первую очередь. Творцы не всегда это понимают, не всегда это учитывают, не трансформируют собственную творческую лабораторию по призывам современного времени, но продолжают работать по-старому.

Пройдемся кратко по этим причинам советской эпохи. Так исторически сложилось, национальные литературы СССР власть Кремля ориентировала к классической русской литературе XIX века. Она предлагала мировые образцы из лучших имен русской литературы. Таким образом, советская литература XX века начала свой путь *с идейно-художественных подражаний* старшему брату. Из-под пера национальных писателей-самоучек выходили книги масштабные, патриотичные и теперь они называются классикой нашей отечественной литературы. К примеру, многие поэтические сборники начинались так: первое стихотворение посвящалось партии, а второе – Родине. Свое вдохновение казахские писатели начала прошлого века черпали в глубоких *монологических, зачастую автобиографичных* объемных романах *образца эпохи просвещения*. Еще творческие замыслы авторов объединял

общий литературный метод, навязанный властью – *социалистический реализм*, который очень скоро подчинил умы писателей к строгой идеологической парадигме и самоцензуре. Книготорговля всецело была монополией государства. А идейные и идеологические произведения регулировали их объемы и назначение. Постепенно формировался в общем литературном методе контур *героя нашего времени*, которому историей была уготована миссия преобразовать этот мир. Таков, если обозначить пунктиром, путь нашей литературы, которая мало чем отличалась от пути развития других национальных литератур: узбекской, кыргызской, туркменской или таджикской и тд. Пути развития национальных литератур бывшего СССР были удивительным образом похожи друг на друга. Мы в каком-то смысле были близнецами-братьями по идейным и художественным задачам. Однако, национальные литературы страны отделял от мирового современного литературного процесса так называемый сталинский железный занавес и коллективное неприятие идей классового врага. Казахская литература, как и сам многострадальный казахский народ, пережили тяжелые годы репрессий. Многие славные имена писателей и поэтов по доносам завистников были расстреляны или замучены в ГУЛАГе. К великому сожалению, творчество С.Сейфулина, Б.Майлина, И. Джансугурова, М.Жумабаева, Ш.Кударберды и многих других не были литературоведами достаточно исследованы, и по такой причине наша современная литература стала беднее. Особо огорчает тот факт, что *казахская новеллистика*, как будущая основа массовой книги, к примеру, вышедшая из-под пера Беимбета Майлина «Желтая полосатая шуба», Сакена Сейфулина «Хамит преследует бандита», Габиден Мусрепова «Этнографический рассказ» не получила своего исторического развития как выгодного литературного жанра повествования. В их творчестве в зрелости пыталась будущая массовая книга. У нас зачастую форму новеллы путают с коротким прозаическим рассказом (?!). Здесь находится острое центральной причины, отчего казахская литература *малокинематографична*. Новелла структурно создается *инструментами драматургии*. Автор в новелле мыслит *эпизодами, сценами* – он историю героя *облекает в интригующий крепкий сюжет*, который стремительно развивается и захватывает все внимание читателя. Уже теперь писателям и литературоведам Казахстана должно было быть ясно: *такая краткая драматичная проза – ключ успеха к сердцу современного читателя сейчас*. Такая литература открывала путь для казахской литературы в кинематограф и, конечно, к сердцу мирового читателя. Такую литературу молодежь обязательно читала бы и горячо любила. Но почему этого не произошло?

В мире в середине прошлого века исторически нарождался новый тип читателя – *массовый*, который искал нечто яркое, броское, интригующее. Мировое кино оказывало свое влияние на предпочтения и вкусы молодежи XX века. В кинематографе, таким образом, сформировался *массовый кинозритель*, а в литературе появляется *массовый читатель*. В науке такой тип информационного потребителя называют – *массовитый зритель*

(*читатель*). Это истина знакома Союзу писателей Казахстана, заметим, давно. Но Союзом писателей Казахстана ничего не было предпринято к развитию этого явления. Вот наглядный пример такой книги и ее успеха и печальных выводов.

В 1956-58 годах молодой писатель Бердыбек Сокпакбаев написал повесть «Меня зовут Кожа». Но повесть на казахском языке не была издана по причине цензуры. Тогда писатель перевел книгу на русский язык и повез ее в издательство «Молодая гвардия» в Москву. Однако, и на русском языке повесть не спешили издавать. Но редакторы издательства познакомили Б.Сокпакбаева с великим французским писателем-коммунистом Луи Арагоном, который живо откликнулся на образ мальчика-сорванца. Он его сравнил с героем романа «Отверженные» Виктора Гюго - Гаврошем, который под пулями подносил патроны на баррикады. Л.Арагон за свой счет перевел и издал повесть «Меня зовут Кожа» на французском языке. После книга Б.Сокпакбаева была издана на казахском и русском языках. Даже вскоре вышел в свет одноименный кинофильм, и который тоже имел оглушительный успех. Более того повесть была переведена на 68 языков мира. Она до сих пор успешно продается и приносит своими тиражами доход государству и великую пользу народу. Однако, молодого писателя Б.Сокпакбаева власть пыталась не замечать. Она *не могла ему простить отказ следовать канонам социалистического метода - социализма*. Он стал живым изгоем в своем родном Союзе писателей. Его обходили награды, признание. Он теперь не народный писатель, не лауреат государственной премии – но он стал классиком детской казахской литературы. Проза Б.Сокпакбаева жива, и она еще в середине прошлого века уже соответствовала тенденциям современной прозы мировой литературы: она была *драматической, краткой, стремительной, увлекательной и доброй до бесконечности*, потому что автор мыслил свое произведение сценами, эпизодами, он создал интригующий сюжет. Массовый читатель книгу принял всем сердцем. Книга стала национальной иконой уже у четвертого поколения детей и взрослых Казахстана. Вот по такой причине 100-летие писателя в прошлом году отмечало в своей штаб-квартире ЮНЕСКО, отдавая дань уважения мира писателю-борцу за гуманизм. Но опыт пробившегося к всемирной славе казахского писателя не распространялся у нас. Это оже наглядный пример той проблемы: *отчего казахская литература мало кинематографична*. В национальной литературе процветала серая, тяжелая, многотомная романная идеологическая проза. Но традиции казахской новеллы Б.Майлина, С.Сейфулина, Г.Мусрепова не были продолжены молодыми. Краткие их произведения формально относили к разряду коротких рассказов и благополучно о них забыли. Но именно такие драматически яркие произведения имели гигантский потенциал успеха будущей казахской массовой книги, которую ждал нарождающийся класс массовитого читателя и кинематограф такую книгу в том числе.

Во второй половине XX века в зазор уходящей эпохи попало творчество писателей подобной массовой книги Казахстана, которых было очень немного. К примеру, романы Болат Джандарбекова «Томирис», проза Мориса Семашко – «Маздак», книги Ермека Турсунова и др.

А между тем, подобная литература воспринимается читателем образно, живо, как фильм с экрана. Массовой книге в советской стране не хватало как воздуха, ей недоставало влияний извне. Она не имела возможности взаимодействовать и конкурировать с лучшими образцами мировой литературы. Редкая западная книга попадала на книжный прилавок СССР. Появление у нас книг, к примеру, Дж.Лондона, Ж.Оруэлла, А.Хейли были большими событиями. Книги этих авторов не было в достатке в магазинах, и читатели зачастую просили друг у друга их почитать. Но появление западной книги, ее влияние на аудиторию всегда строго и жестко контролировала власть. Только апрельская оттепель начала 60-годов прошлого века стала глотком свежего воздуха свободы. Читатели услышали голоса новых ярчайших поэтов и писателей, которые начали определять новый вектор развития национальных литератур и искусства в СССР. С этого исторического периода литература советской страны становится более разножанровой, реалистичной, смелой и яркой. Мы навсегда запомнили имена: Е.Евтушенко, Б.Ахматулиной, А. Вознесенского, О.Сулейменова, Ч. Айтматова и мн.др.

В чем суть первой в СССР перестройки Н.Хрущева? Здесь находится важнейший смысл понимания коренных преобразований в стране. Писатели четко начали понимать *процесс ускорения наличного времени и значения информационной революции планеты*. Информационный натиск усиливался, и современный человек хотел соответствовать велению времени. Писатели тоже хотели быть не только услышанными читателями, но и понятыми. Многотомные произведения теперь не востребовались как раньше *по причине их большого объема и неторопливого повествования*. Современный читатель, оглядываясь на стремительные успехи кинематографа, теперь отказывал такой вялой литературе, считая ее сложной и старомодной и неготовой к быстрому читательскому восприятию. Для любого образованного человека видеть и слышать проблему утраты прежнего читательского интереса к классической литературе и высокого искусства выглядит, согласитесь, абсурдной. Но мы не можем не признавать факта превосходства масс-медиа которая имеет куда более высокие и системные силы и политико-экономические возможности в конкуренции с высоким искусством. Но об этой борьбе и ее причинах с философской позиции мы будем говорить далее.

Философы этот *социально-исторический феномен* разъясняли следующим образом. Научно-техническая революция развитой промышленной эпохи обрушила на головы потребителей гигантские объемы информации, измеряемой байтах, гигабайтах и мегабайтах, которую было невозможно разом человеку освоить. То есть, физиологический человек не мог большой поток информации принять и мгновенно осмыслить в его

цельном объеме, ибо у человека в такой момент замедляется процесс восприятия и понимания мощного потока информации. Значит, современному писателю нужно было так же сокращать свою предлагаемую информацию, он должен будет научиться писать *короткие или краткие литературные произведения*. Но как написать великое произведение очень кратко? Такой вопрос задавали сами себе писатели тысячи раз. Сократить ремарку, вычеркнуть описание, убрать авторские монологи, сократить диалоги, отказаться от наблюдений за красивым пейзажем природы и от других событий, составляющих тоже часть жизненного мира человека? Что же тогда останется в моем романе? - размышляли творцы. Как написать так, чтобы краткое литературное произведение было равным и адекватным по эмоциональным и художественным смыслам обычного прозаического романа? Справедливые сомнения. Однако, рынок показал пути развития на успешном опыте *массовой книги*. Одним из первых таких писателей оказался Ян Флеминг, бывший офицер МИ-6, решивший на военной пенсии писать увлекательные романы. После ярко засветилось имя Артура Хейли с романом «Аэропорт», Джоржа Сименона, Дж.Чейза, С.Шелдона и мн.др. Они находили творческие ориентиры в новеллах О.Генри, Эдгара По, повестях Дж.Лондона и других мастеров короткого жанра. Этот литературный процесс оптимизации и перехода от приемов всеобъемлющей классической прозы к *драматическому инструментарию* театра и кино в середине прошлого века набирал силу во всем писательском мире.

Подавляющее большинство казахских писателей - выпускники факультетов журналистики, филологического факультета КАНУ им аль-Фараби или педагогического университета им Абая. Но журналисты по учебным программам вообще не изучают *предмет драматургия*. Она для публицистов считается лишним предметом. Действительно, самая сложная форма публицистики это очерк, который очень мало используют теперь в современной журналистике. Но достигнут творческой зрелости, некоторые талантливые журналисты уходили на так называемые «вольные хлеба» - начинали писать книги. Немногие из казахских писателей продолжили свою учебу в литературном институте им Максима Горького. Но многие состоявшиеся писатели остались в своей профессиональной подготовке и мировоззрении ещё журналистами. Но приносит ли такой творческий багаж знаний и умений пользу писателям? Давайте, поразмышляем об этой причине?

В этой связи расскажу Вам одну занимательную историю. По старой школьной советской программе учителя литературы нам много рассказывали о пролетарских писателях. Один из них Максим Горький состоял в молодости в большевистской партии. Но потом заявил Ленину о том, что ему как писателю за жизнью надо бы наблюдать со стороны. Поэтому он принял

такое решение и миролюбиво вернул в ЦК свой партийный билет. Ленин согласился, он попытался понять писателя. А вот Сталин в этом поступке увидел глубинные смыслы и как всякий коварный злодей придумал в ответ М.Горькому самое горькое испытание. Сталин решил «закалить» писателя великой славой. Объявил всей стране, что Максим Горький действительно народный, пролетарский и даже великий литератор. А по сему, его в одночасье возвеличили и вознесли на самый высокий советский постамент славы. Имя М. Горького растиражировали до невероятных величин. Его именем назвали города, районы, села, совхозы, колхозы, заводы и пароходы. В каждом городе появился парк культуры и отдыха им. М. Горького. Заурядного советского писателя Сталин превратил в идейного и культурного идола и даже полубога. Проще говоря, М.Горького *опредметили* в общественном сознании и сделали центральным объектом массовой коммуникации культурной жизни советских людей. Все это прочно связало живую душу писателя, и он лишился права критически оценивать опыт строительства социализма в СССР. Он стал рабом самоцензуры. Теперь нам понятно, почему некоторые журналисты уходят из газет и журналов на вольные хлеба. Они сами становятся генераторами своих истин и им незачем кому-либо прислуживать. Они избирают собственный путь – это искреннее служение общечеловеческим истинам. Нам известны похожие судьбы теперь уже классиков советской, мировой литературы и кинематографа. А начинали они работать простыми репортерами в СМИ. Наблюдая теперь за нашими отечественными писателями, которые в основной своей массе закончили журфак КазГУ, я размышляю о них с этих позиций. Если у человека за душой небольшой талант и огромная лень, он при определенных усилиях может стать членом Союза писателей, но никогда он не станет настоящим писателем. Ведь это вопрос глубоко философский и каждый творец обязан уметь видеть себя и свое творчество в контексте времени – как бы со стороны, то есть уметь *объективировать*. Некоторые наши писатели не знают, что их проблема не в том, что у руля нынешней власти тот или иной политик, а только в нем самом. Это ведь известный случай комплекса неполноценности, который называется проекцией, когда свои неудачи человек относит в адрес другого, или времени, эпохе вообще. Такой старческий комплекс лежит на поверхности, когда злопыхатель тычет пальцем в сторону сытых и счастливых, обвиняя их в своих проблемах. Истинное искусство рождается не благодаря обстоятельствам, а скорее вопреки любой политической конъюнктуры. Но горе-писатель, *не сумевший достойно выйти из журналистики*, не хочет понимать философского своего предназначения, он пытается «свою литературу» вновь по-советски вернуть,

втиснуть в лоно массовой коммуникации, а это среда манипулятивно-пропагандистских технологий. Быть рупором власти, его глашатаем или эпигоном, вероятно, выгодно с материальной точки зрения - власть может щедро отблагодарить, оплатить ваши труды, но это пагубно с моральных позиций - такая литература не будет востребована народом. Писатель Стендаль стал мировой литературной и культурной величиной, а он, нужно заметить, не получил за свои бессмертные произведения и сантима гонорара. Мало кто знает из наших писателей, что всемирно известный прозаик Дж. Оруэлл работал мелким продавцом в книжном магазине и от этого он не стал менее известным. В кошмарном сне казахский писатель может представить себя в оскорбительной роли продавца газет. Его вершины - заснеженные шапки гор, а награда - кресло депутата, сенатора, госсекретаря. Он мыслит себя утилитарно - не субъектом, объективирующим текущую жизнь, а только членом элитной команды, стоящей у руля власти. Но это не художник. Этот раб. Писатель как настоящий художник должен понимать свое предназначенье - трудится не славы и денег ради, но во имя истин, в которые он свято верит. Действительно подлинная коммуникация, проходя сквозь три уровня сознания людей, движется к разуму, а значит, она стремится к истине. Это аксиома, которую надо запомнить. *А, если факт жизни не создает иллюзорный образ человека и времени, то он создает при Вашей помощи подлинный, истинный образ.* Это и будет желанной целью любого настоящего творца. Вашего творчества тоже.

Но журналисты, писатели и драматурги любят часто говорить о свободе. А что такое принцип свободы информации, о которых часто все говорят? Это вовсе не придуманный политиками и демократами принцип, а некоторое неотъемлемое условие самих средств массовой коммуникации. То есть, журналист требует информацию не потому, что это записано в каких-то его правах, а потому, что он сам включен в качестве элемента в систему массовой коммуникации, в основании которой лежит желание получить информацию. А это желание всегда если и не противозаконно, то, по крайней мере, дозаконно. Фактически «право на информацию» – это такое установление, которое одновременно и канал ее распространения. Такое возможно тогда, когда уже есть газета, телевидение, Internet и т.д. Телевидение (в отличие от кино или литературы, например) – это показ в чистом виде. Показ (или экспозиция) – это не проявление чего-то внутреннего, к чему в нашем случае синонимом оказывается «имя». Это способность быть только внешним без оппозиции внутреннему (эта оппозиция вообще оказывается под сомнением в сфере медиа) и принимать

внешность как то, что должно быть системой отсчета для всех наших размышлений. Нам хорошо знакомы разговоры об опасностях, которые таит в себе телевидение, которые обычно исходят из противопоставления его книжной культуре. Не споря в принципе с этим противопоставлением, не стоит спешить с пессимистическими выводами. Действительно, телевидение – это сфера нового (все еще) опыта, иного, нежели литература и даже кино. В этом опыте личность и индивидуальность теряют свои привилегии. Они становятся вещами (масками) среди прочих. И эти вещи получают возможность *самопредъявления*. Их объяснение и описание оказывается избыточным, поскольку само их появление на экране уже несет в себе какой-то формальный аспект, связанный с нашим восприятием, когда смыслу не надо рождаться, он уже есть, до имени. И не столь важно, какие истории рассказывают люди в масках или персонажи сериалов. Анонимность записана уже в самом феномене телевидения. Оно каждый раз интригует хотя бы тем, что мы всякий раз не знаем тот самый мир фактов (заново опознаем), который присвоили себе именно благодаря самому телевидению.

3. О влиянии казахской кинодраматургии на отечественную литературу.

Жизнь людей складывается из целой вереницы нескончаемых и разнообразных событий. Какие-то дни и даже мгновения мы запоминаем на долгие годы, они как бы застревают в нашем сознании, а иные – серые и скучные мы забываем навсегда. Череду событий, мчащиеся в суеде, становятся непрерывным потоком жизни – их, порой, невозможно рассмотреть и тем более – остановить. Мы привыкаем своё и чужое бытие воспринимать как некий *жизненный тест*, застывшую картину событий, которые невозможно осознать, разделить на фрагменты, годы, месяцы, дни – отдельные кадры. Для журналиста, драматурга или писателя это будет так, если мысленно они влезут в шкуру обывателя и попробуют рассказать другим людям о жизни вообще с таких спорных позиций. Мастером авторского субъективного взгляда, раскрывающего непрерывный поток жизни или сознания, например в киноискусстве, был замечательный французский кинорежиссер Жан Люк Годар. Он делал это необычно просто. Включал камеру, направленную на шумный людской поток тротуара или улицы, выпускал на него актеров, чтобы они там, в настоящей жизни, играли выдуманные роли. Такое искусство приближало его и зрителя тоже через хаос сиюминутной причастности к неуловимым смыслам современной жизни. Ж.Л.Годар как бы, включал этот предлагаемый поток сознания людей

вообще на киноэкране и декларировал тем самым свою авторскую идею непосредственно в зрительный зал. Обратите внимание, великий художник кино использовал простой *жизненный факт* – толпу спешащих людей не только как случайное место действия, но и как передаточное средство образного видения события отдельного дня. Так мастер образно *моделирует фрагмент целого мира*. Это высокое искусство, потому что так, а не иначе возникает философское понятие *жизненного мира*. Самое главное содержание, которое заключается в этом понятии, состоит в том, что в каждый данный момент времени, в каждой данной ситуации событий человек противостоит не данной конкретной ситуации и не среде, его окружающей, а всему миру в целом. Человек только во взаимодействии с миром обретает свои сущностные характеристики, или, как хорошо было об этом сказано философом В. Франклом, «если человек хочет прийти к самому себе, его путь лежит через мир» (см.25. (20. с. - 45).

В начальной и отправной точке авторского замысла писатели, драматурги близки к журналистам. Названные творцы в своем поиске находят и перерабатывают какой-либо *факт жизни*. Но, как и для чего, это они делают? Давайте, проследим этот творческий процесс. *Журналист поставлен в конкретную ситуацию*: перед ним свершившийся или свершающийся факт. Он должен решить вопрос: для чего это событие надо показать телезрителям. Новость (факт) им анализируется с точки зрения ее коммуникационной необходимости в контексте других событий: текущей жизни, политики, чаяний народа, а в противовес выдвигаются субъективные посылы – смысл жизни человека, общества, семьи или ребенка и пр. А так же цели и задачи издания, в котором работает журналист. В этой связи у меня были поучительные занятия со студентами журналистами. Я вырезал из центральной газеты заметку о том, что зимой на восточной автотрассе ехал рефрижератор с мороженой рыбой, и на гололеде опрокинулся, перегородив собою дорогу. Заурядное событие, не правда ли? Дальше я дал задание студентам написать сценарный план сюжета для вечерних новостей, предварительно разделив их «по редакциям». Давайте рассмотрим, какие у нас в стране работают телеканалы и как они распределяются по идеологическим нишам. Я не буду озвучивать их названия, но Вы, надеюсь, догадаетесь, о чем или о ком идет речь.

Однако информационный факт, как новость, или весть здесь не затрагивает ещё само глубинное ядро сознания личности (зрителя), а именно его человеческой экзистенции – способа существования. Но, если говорить об этом, то тогда мы должны рассмотреть проблему подлинной

коммуникации. Это особый и центральный вопрос для любого творческого человека. Журналист всегда декларирует свое творчество как честный путь, но материалы его в СМИ вопреки желаниям все равно остаются манипулятивными. Он внутренне страдает от этого. Его надо понять и пожалеть. Но такова жизнь любого репортера. *Он всегда стоит перед дилеммой – кому служить?* С точки зрения обычной жизни это выгодная ситуация для писателя и его будущего романа о поисках героем новых путей, сомнениях и разочарованиях. Но с точки зрения науки все выглядит не так трагично. Нужно знать, *СМИ не являются областью подлинной коммуникации*, хотя, парадокс, все журналисты любят говорить о своём служении истинам и народу. Журналистика - сфера массовой коммуникации, которая имеет свои корни не в почве нашей жизни, но в истоках идейных намерений хозяев СМИ и власти наверху. Массовая коммуникация управляется сверху. Человек в данном случае оказывается в положении *определённого объекта*, он сам становится средством и объектом управления. *Однако, если талантливый журналист сумеет выйти из сложившегося замкнутого круга, если сможет найти независимый и отстраненный, но собственный взгляд на жизнь, то он выходит за рамки публицистики, он перестает быть репортером, но становится прозаиком, поэтом, драматургом - независимой творческой личностью.* Нам известны многие судьбы писателей, которые начинали как журналисты-репортеры: К.Симонов, Вс.Вишневский, Е.Габрилович и мн.др.

Но кульминация XX века создает условия мощного развития научно-технической революции, а следом приходит информационная, многократно ускоряя ее передвижение по все планете – покрывает ее сетью электронной паутиной. Континенты, далекие страны, миллиарды людей становятся друг к другу ближе. Появился термин сиюминутного информационного контакта – онлайн, и мы к этому только начинаем привыкать. Эпоха таких планетарных изменений, философы мира пытаются разобраться в такой великой проблеме.

4. *О философских смыслах в вопросах современной национальной литературы в рыночной общественно-политической действительности.*

В середине прошлого века немецкие философы Т. Адорно и М. Хоркхаймер опубликовали книгу «Диалектика просвещения», во многом ставшей пророческой. Центральным понятием этой книги является понятие «индустрия культуры». Под индустрией культуры Т. Адорно и М. Хоркхаймер понимали *производство культуры*, превратившееся в

уничжающий человека аналог поточно-конвейерного производства. Индустрия культуры рассматривалась ими как повседневная дегенерация духовной жизни большинства до низкопробного «всеобщего уровня». Данное обстоятельство принимало для авторов особое значение, поскольку в нем они увидели необходимое условие осуществления тоталитарной *духовной власти* как принципа организации и управления, представляющего как в непосредственно политических формах, так и в рыночном выражении.

Т. Адорно и М. Хоркхаймер раскрыли как внутреннее родство, так и коренную типологическую общность массы как пассивного, безвольного и беспредельно лояльного продукта тоталитарной политической идеологии и массы как совокупности самодовольно-ограниченных и непоколебимо уверенных в своей суверенности, а на самом деле, легко поддающихся манипуляции агентов массовой политической культуры «позднего капитализма». Податливость массы духовному насилию (которая может принимать вид ее самостоятельного выбора в правиле «Давать то, что хочет публика») создается и изо дня в день закрепляется в первую очередь именно индустрией культуры, считают они. «Индустрия культуры – это преднамеренное объединение ее потребителей сверху» [2, с. 107]. Более того, индустрия культуры – это такая идеологическая сила, которая, действуя в виде общедоступного средства общения и развлечения и выступая под невинным названием «масс-медиа», в действительности является выражением невиданной концентрации политической и экономической власти: «Клиент здесь – это совсем не король, во что хотела бы вас заставить поверить индустрия культуры, это не субъект ее, а объект. Слово «масс-медиа», вошедшее в употребление для обозначения культурной индустрии, придает ей безвредный вид. В действительности же дело здесь не в массах, которым якобы отводится главная роль, и не в технике коммуникации как таковой... Массы – это не мера, а идеология индустрии культуры». И в этой связи приведем кульминационный вывод: «Суммарный результат воздействия индустрии культуры – *антипросвещение*» [3, с. 113].

Внешне вполне демократичное правило «Давать то, что хочет публика» на самом деле скрывает неравноправный характер отношений между коммуникатором и аудиторией. Для представителей индустрии культуры массовое сознание – это территория, для завоевания которой все средства могут быть хороши. Неудивительно, что в рамках этих отношений наиболее приемлемой как для коммуникатора, так и для массовой аудитории формой коммуникации зачастую становятся *развлечения*. Наделение живых людей умственным развитием манекенов, *подмена проблемного* (то есть всего того,

что предполагает самостоятельное, независимое и восходящее мышление) *занимательным* – вот смысл управленческого воздействия индустрии культуры на сознание массовых аудиторий с помощью «развлечений».

Фактически вся массовая культура, поп-культура служит *инструментом вытеснения смысложизненных проблем*, экзистенциальной тревоги. Культуролог Милан Кундера в своем знаменитом романе «Невыносимая легкость бытия» дал замечательное рассуждение о том, что из себя представляет *кич и кичевое сознание* (см.: [3]). Это такая картина мира, говорит М. Кундера, из которой исключено все дискомфортное, а все, что нарушает светлое гармоничное мироощущение, просто объявляется несуществующим. Это и есть кичевое сознание. Вся наша жизнь – это борьба позитивной жизненной философии с кичевой философией, борьба за целостность жизни, за то, чтобы принять в картину мира, в том числе и то, что вызывает тревогу, вызывает дискомфорт, являясь неотъемлемой стороной нашей жизни. Стоит в этой связи вспомнить формулу Канта: *делай, что должно и будь что будет*. Всегда есть зазор между реальными результатами и нашими целями, но, тем не менее, наша задача – принимать эту непредсказуемость и быть открытым тем возможностям, которые возникают в жизни.

Идеи написания каких-либо художественных произведений и различие их технологий создания у каждого вида литературы могут заметно различаться и даже влиять друг на друга. Современная литература, вы, конечно, замечаете, стала иной, чем классическая. Она стала краткой, энергичной, более изобразительной как сценарий в кино. Что происходит? Мельчает писатель, или читатель пошел не тот? Или жизнь наша так изменилась, что литература изменяется.

Действительно, раньше серьезные книги выходили у маститых писателей многотомными фолиантами. Многослойной ее композиционной архитектуре можно только подивиться, обилию героев восхититься. Но книги классиков все меньше пользуются читательским спросом. Теперь современному читателю некогда толком с хорошей книжкой посидеть, поразмышлять, поплакать или посмеяться. Жизнь спешит. Спешат и люди тоже: нужно многое успеть, заняться иными срочными делами. Все торопятся работать и жить в новом ускоренном темпе. Наш новый образ жизни уже оставляет свой отпечаток на современной прозе и драматургии так же. Литература и драматургия (театра и кино, прибавьте ещё драматургию ТВ) теперь меняются, и для этого не нужно быть экспертом, в нашем обновленном мире стало слишком много разнообразной информации. На планете произошла стремительная научно-техническая, а затем информационная революции. Информация на электронных носителях стала

высокоскоростной и весьма объемной. Человечество не успевает ее принимать и осваивать, а в связи с этим у людей *замедлился процесс осмысления* поступающей новой информации. В этой связи мы часто размышляем над следующим, и, думаем, это будет интересно вам знать.

Литераторы и её услужливые газетные критики всегда отрицали значимую *роль сценариев для кино как особого вида литературы*. Сценарию отводилась второстепенная роль технической записи для кинематографа. Литературный сценарий кино не рассматривали в серьезных журналах. Но, к примеру, мой мастер на сценарном факультете ВГИКа, отец советской кинодраматургии и многочисленный лауреат всевозможных премий и государственных наград Е.И. Габрилович настойчиво доказывал всему окружению и нам студентам в том числе, что литературный сценарий – это *новый и отдельный вид современной литературы*, имеющий полное право считаться таковым. Мой старый, добрый и мудрый мастер студентов всегда обучал сценарному мастерству на самых лучших мировых образцах литературы и драматургии. Он приводил нам удачные примеры из новелл: О'Генри, пьес А.П.Чехова или других известных писателей. Мы уважали нашего мастера и любили его. Еще учились уважать само ремесло писательства для кино, в котором главным является *слово* и, конечно, *авторская мысль, действие* как поступок героя. А наши сценарии, очень близкие по исполнению к высокому слогу и духу хорошей, качественной прозы, но критики массовых толстых журналов все равно встречали в презрительные штыки. Редакторы с умными глазами говорили, что это не литература, это сценарий – мы издавать это не можем...

С тех пор прошло значительное время – почти два десятка лет. Действительно, на книжные прилавки времен перестройки хлынуло много разнообразной литературы. Среди ужасной зарубежной и отечественной макулатуры стала встречаться хорошая, емкая, яркая, энергичная и, главное, умная, современная проза. Тогда возникла глобальная тема в журналистике, что «классическая литература» умирает, а взамен ее приходит время «оглуления» молодежи или вестернизация сознания подрастающего поколения. Тема вестернизации молодого поколения широко освещается в СМИ. Авторы статей во много правы. Книги хорошие перестают читать. Но в этой глобальной критике не уделяется место вопросу: а что сами писатели, ученые-филологи, философы? Почему не исследуется проблема оставания постсоветской литературы от западной современной прозы? Что должны предпринимать писатели? Как проводить культурную политику в стране?

Для чего я это пишу? Как-то раз, я у одного известного философа спросил, отчего классическая проза и высокое искусство стали умирать? Он мне ответил так, картина художественного образного мира творцами уже создана еще в эпоху Ренессанса. Вы заметили, какую красоту предложили вниманию зрителю, к примеру, великие мастера Италии? А после с началом промышленного производства и развитием капитализма, стала зарождаться «индустрия культуры». Высокое искусство стало, как бы, не востребовано. Но

оно же не в конце концов не умерло?! Пришло новое понимание, что информационная река уже не речка, а целое море, в котором на утлой лодочке далеко не уплывешь. Время от литературы требует становиться другой. *Ей необходимо свое философское обновление.* Вы согласны? Вспомните великое полотно П.Пикассо «Герника», на которой красота тела человека, или идея красоты человека показано в расчлененном виде – это идея художника и его понимание поруганного гуманизма. Умирая, высокое искусство становится более *рациональным и одновременно абстрактным!* Она стремится выжить, но соответствовать духу современного времени своими новыми параметрами и, прежде всего, *становится литературой действий.* Другой пример у П.Пикассо. Он говорил, меня можно любить или не любить, но меня нельзя не признавать – я все равно войду в каждый дом без приглашения: меценату – оригиналом, любителю – копией картины, а к тому, кто меня отрицает, я тоже приду – хотя бы цветом или светом обоев на стенах.

Так работает современный мастер – от принимает правила и условия времени и работает над созданием формы в пространстве в своем мировоззрении.

Теперь современный художник в широком смысле этого слова все больше и больше *заимствует жанровый инструментарий из драматургии, которая помогает догонять ускользающее наличное время – он мыслит историю героя сценами, эпизодами.* Я это для себя называю «кино в книжках». В этом смысле современная литература свой инструментарий максимально сближает с кинодраматургией. Но это нельзя назвать упрощением и это явление не только является частью процесса *вестернизации сознания* молодого поколения в XXI веке. Литература в целом – часть культуры, и она проецирует в общество себя как систему этико-аксиологических взглядов, а так же защищает, или осуждает ценностные ориентиры своего современного героя. *Литературный герой* становится участником информационного обмена в обществе. Мир раздвинул свои границы, он стал теснее, и все в нем оказалось более чем взаимосвязано: книги, судьбы, герои, живопись, театр, кино, телевидение и наш новый каждодневный товарищ – наша компьютер. Они все больше – коммуникационные средства. Но, если смотреть на вещи шире, то с помощью средств телекоммуникации, масс-медиа и компьютеров информационное пространство теперь как бы продолжает нашу человеческую центральную нервную систему до образования «глобального объятия», *упраздняющего пространство и время* на нашей планете, где все оказывается взаимосвязано. Новые средства сообщения делают *информацию окружающей средой человека;* рождаясь, каждый новый человек как бы подключается к мировой информационной сети. Погружаясь в информационную среду, человек получает *способность вмещать в себя все человечество и впитывать все пространства и времена мира.* Действительно, сеть современных электронных средств коммуникации становится нашей единой нервной системой, и все человечество скоро

объединится, образуя единое тело. Человек и все человечество стремится это понять.

Возвращение прочного контакта с окружающими на основе электронных средств возродит родоплеменную общность и в результате образуется «глобальная деревня», «абсолютно обеспечивающая максимальное несогласие по всем вопросам». Тогда-то и обнаруживается, что основным способом удержания сознанием цельности непрестанно обновляющейся *мозаично-коммуникационной реальности* является миф; наступает эпоха «нового племенного человека». Известный теоретик и философ М. Маклюэн не устает повторять, что новые средства сообщения, экстернизируя нервную систему человека, открывают новые возможности эксплуатации и контроля над его сознанием. Рождается опасность, невидимая без правильного понимания назначения средств коммуникации. Именно теперь, когда средства коммуникации стали *средой обитания* человека и условием его существования, необходимо, чтобы человек, хотя бы просто в целях самосохранения, понял их природу. И самое важное для этого – отказаться от иллюзий, что главное – то, как используются средства коммуникации, а не его влияние, которое они оказывают на человека. На противопоставление М. Маклюэном уходящей «типографской культуры» (или «цивилизации») современной «глобальной электронной деревне» повлиял Тейяр де Шарден, который в тридцатых годах прошлого века писал об аналогичной «глобальной деревне», «планетизации человека», понимая этот процесс, прежде всего, как «возрастание сознания» (см.: [5, с. 239]).

Литература важная часть человеческой культуры, и она стремится найти пути более короткие и эффективные к душам людей. Вот по такой причине *современная литература ищет новые и очень выразительные средства управления читательской аудиторией и образное свое отражение, а им стали драматические инструменты, позволяющие усиливать идеи в кратких письменных формах*. Создавать высокое качество современной прозы, экзистенции в переживаниях героев только при помощи действия, конфликта и краткой ремарки не такое легкое занятие. Мои юные студенты не сразу понимают такую творческую задачу. Морщат лбы, качают головами. Тогда приходится им разъяснять. Во-первых, никто не собирается умалять высокие достижения наших великих мировых классиков литературы. Но их вершины ими уже достигнуты. Во-вторых, давайте рассмотрим их успех в разрезе хотя бы одной условной главы. Писатель-классик намерен создать для читателя мощную эмоциональную, душевную ударную волну в своем романе в связи с какими-то событиями своего героя. Каковы будут его инструменты? Перечислим: *авторское слово* или *ремарка*. Он излагает свои авторские идеи на нескольких объемных страницах, анализируя жизнь в ее протяжении и пр. Далее, герой его совершает какие-либо *действия*. Потом, герой что-либо говорит другому персонажу свой *монолог*. Этого автору недостаточно, герой уходит в собственные размышления – *внутренний монолог*. Вокруг бушует природа: она сопереживает герою, скажем, буря

происходит, или, напротив, светит теплое солнышко, умиротворяя его и т. Д и пр., то есть, использование *олицетворения* или применение других тропов. Давайте теперь полистаем книгу – сколько на эту задачу потратил писатель страниц? Много. Чего только, к примеру, не берется описывать писатель? Вспомните прозу Н.В.Гоголя, Л.Н.Толстого, Ф.М.Достоевского. Это всегда большой объем страниц, то есть информации. Это всегда масштаб событий и глубина размышлений. Отметим, это бесценные, великие страницы гениальной прозы. *Мы с этим достижением не спорим.* Мы сейчас говорим о другом. Но теперь представьте, что вы современный прозаик. Вы понимаете новые смыслы вашей творческой задачи. Вам надо так же создать мощную духовную, эмоциональную, экзистенциальную ударную волну в какой – либо ситуации вашего героя. Но у вас нет возможности описывать все на больших площадях. Что вы тогда предпримите? Догадываетесь? Вы пойдете по пути создания драматизма через использование драматического инструментария. Вы вначале подыщите себе подходящий конфликт. Энергично его развернете. Интересы персонажей столкнете между собой. Как любил говаривать мой старый мастер: «Столкните в *завязке* героев лбами, да так сильно, чтобы у них из глаз посыпались искры, чтоб сломя голову они помчались в *развитие действия*, и у каждого при этом будет своя, самая святая правда. А свет от этих искр-звезд им должен освещать путь в *кульминацию*, где герои снова сойдутся в главной схватке, там они выяснят, кто прав, а кто останется виноватым навечно. Потом, все закончится оригинальной и неожиданной *развязкой*». А теперь посмотрите, что у вас получится. Сильная конфликтная сцена выжмет у героев не меньше слез и страданий. Герой ваш может ничего умного или глупого не говорить, будет ясно, что ему очень плохо, он у вас, молча, страдает. В итоге можно утверждать, *драматизм событийного ряда, умелая работа автора с конфликтом, точная, мускулистая и многоуровневая диалогическая речь, энергичное действие, яркая кульминация, неожиданная развязка – все это новые инструменты современной, краткой прозы, по которой тоскует молодой казахстанский читатель!*

Здесь нужен писателю другой дар – *талант конструктивного мышления*. То же можно сказать и о высоком журнализме. Недавний призер Каннского кинофестиваля картина режиссера А. Дворцевого «Тюльпан» - это полноценный художественный фильм, но он создан инструментами классической публицистики (!?). Значит, мой мастер уже тогда в 1978 году соответствовал самым высоким критериям в философском понимании времени и стремился попасть в ритм современных событий. Его сценарии, написанные для кино, по сути, были *современной скупой прозой*, если рассуждать с нынешней позиции литературной критики. Это было тогда, когда вся советская литература еще жила в лоно соцреализма и вчерашним днем в попытках подражания тенденциям классиков русской и мировой литературы. Такая ситуация до сих пор сохраняется и в нашей казахской литературе. У писателей остаются сильные желания быть похожими на

великих из прошлого. Но знания и мастерство собственного писательского таланта для этого у них остается на уровне очеркиста.

Таким образом, можно утверждать, самая великая река жизни – информационная. Но весь кажущийся хаос событий современной истории, мировой и местной политики – это только внешняя канва внутреннего темпа и ритма нашего бытия. Оглянитесь. Понаблюдайте. Любой человек, пришедший впервые к вам в гости, войдя в незнакомую комнату, – прежде всего, попытается сориентироваться в ней. Как это он делает? Вспомните. Он осматривается, скользит блуждающим взором по стенам и потолку помещения. А потом, утомившись в ожидании, будет тревожно поглядывать на стенные или ручные часы. Действия его бессознательны в ориентации, и он будет пытаться определиться *в своем временном и пространственном измерениях*. Так и вы, бросившись в информационную реку или море, будете плыть в свой пункт назначения, но не забывайте сверять курс компасом времени в бушующем пространстве жизни.

Это не метафора. Это мое вам прямое предостережение. Читая различные статьи и исследования киноведов о современном состоянии кинематографа, или современной литературы вы не найдете там ничего дельного для своего уставшего от поисков духа. Кинопроцесс, как любят они называть нашу жизнь, вам придется изучать самостоятельно. А делать это вы будете не из праздного любопытства. В поисках выгодной тематики и оригинальных идей полагайтесь на благосклонность эврики. Ведь вопрос всегда будет звучать конкретно: Хотите продать на студию свой новый сценарий? Напишите что-то очень интересное и нужное. Вот в этой связи каждый драматург ведет свои мысленные диалоги с экраном.

Но разница высокого искусства с продукцией масс-медиа все равно есть и она будет. Высокое искусство и литература *погружает читателя* и зрителя в образный мир своего произведения. Потребитель сопереживает ему, страдает, плачет или смеется, а итоге он возвышается над гримасам жизни, очищается духовно приближается к гуманизму. Масс-медиа такие задачи перед собой не ставит. Она исходит из главного своего постулата – *развлечений*. Она, развлекая, отнимает у потребителя *время, деньги и мысли*. Имея огромные капиталы и системный характер производить свою продукцию, масс-медиа *истончает границы между высоким смыслом и господствующей идеологией ширпотреба*.

Здесь важно, чтобы у потребителя – читателя, зрителя было развито *критическое мышление*. Он обязан объективировать свою жизнь, свое пространство и время, в котором он находится.

Глава третья

ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ КИНОМЕДИА:

О ВЛИЯНИИ СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ПРОЗЫ НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ТЕЛЕДРАМАТУРГИЮ

В третьей главе я поставила задачу – рассмотреть проблему взаимовлияния современной казахской прозы на национальную кинодраматургию. Была проведена попытка осуществить сравнительный анализ казахстанского и зарубежного кинематографа, проанализировать идейно-художественные источники казахской и зарубежной современной прозы. Было отмечено так же, что современные сериалы, которые относятся скорее области масс-медиа, но могут быть интересны с позиций и в качестве известной арт-терапии на ТВ.

Тесные и сложные взаимоотношения между модернистской литературой и кинематографом стали центральными темами в последние два десятилетия, отчасти из-за желания понять, как кино, появившееся в последние годы девятнадцатого века, способствовало формированию модернистской литературы, чье происхождение, хотя и не является бесспорным, датируется, часто также располагаются ближе к концу этого столетия. Влияние кино на литературу также не является однозначным. Кинематограф с первых лет своего существования стремился к повествовательной форме, и его сюжеты часто заимствовались из пьес, стихов и романов. Первые исследования кино как средства массовой информации, а затем и как искусства обратились к теме литературной адаптации, а также к вопросу об особых способах визуального повествования в кино.

Однако, мы ставили задачей изучения процесса взаимовлияния современной прозы на национальную кинодраматургию, а также пытались осуществить сравнительный анализ казахстанского и зарубежного кинематографа.

Теоретические методы (методы-операции) выделяются по основным мыслительным операциям, каковыми являются: анализ и синтез, сравнение,

абстрагирование и конкретизация, обобщение, формализация, индукция и дедукция, идеализация, аналогия, моделирование, мысленный эксперимент.

В последние годы произошла радикальная переоценка ранней истории кино. Особенно значительным был переход *от взгляда на кинематограф* в первые годы его существования как на "примитивную" предысторию кино к восприятию его как самостоятельной формы представления.

Весьма влиятельная концепция "кино аттракционов", выдвинутая историками кино Томом Ганнингом и Андре Годро в связи с ранним кинематографом, отражает понимание фильма в первые годы его существования как формы зрелища, отличающейся демонстрацией его собственной технической мощи и возможностей [1]. Акцент на «перформативности» раннего кинематографа в последнее время расширился за счет интереса к модернизму, перформансу и воплощению. В этой области особое внимание уделялось важности перформанса и жестикюляции тела в модернистской литературе, кино, танце и театре. Также обсуждался вопрос о том, как репрезентация "истеричного тела" на рубеже веков была воспринята в авангардном кинематографе и поэзии начала двадцатого века [2].

После своего появления в 1890-х годах кино получило признание как искусство менее чем через двадцать лет: уже в 1911 году итальянский художник и критик Риччотто Канудо ввел в обиход выражения "пластическое искусство в движении" и "септиэмское искусство" [3]. Благодаря этому возвышению кинематограф всегда был и остается искусством - предметом, достойным философского исследования, как самостоятельная область этики. Напротив, потребовалось полвека, чтобы телевидение стало рассматриваться не просто как вспомогательное средство массовой информации. Долгое время, она представлялась как неизбежное вместилище смешанного контента и рекламы, недостойное философского интереса. Даже телевизионные нарративные шоу не привлекли внимания философов: телевизионные вымышленные нарративы рассматривались как бледные родственники кинофильмов, но казались несравнимыми с качеством кинематографа и лишенными эстетической ценности [4]. Это были первые заблуждения философов.

Сегодня наблюдается тенденция изменить это мнение и признать качество и эстетические особенности телевизионных драм 1950-х годов. Автор вспоминает дискуссии конца 1940-х годов об эстетической и стилистической "пассивности" телевидения и бросает вызов все еще существующему "предрассудку" о том, что "истинные качества медиа могут

быть задействованы только авторами, пишущими для "телевидения как телевидения" [5]. Автор признает, что в 1990-х годах телешоу приобрели эстетическую ценность, что привело к "эстетическому повороту" в исследованиях телевидения, но он также призывает к адекватной эстетической оценке раннего телевидения, которое не должно заимствовать свои концептуальные ценности у кинематографа.

Кинематограф - одно из самых влиятельных средств массовой коммуникации. Этот уникальный культурный феномен характеризуется быстрым развитием, глобальным распространением и воздействием на аудиторию по всему миру. Объединив достижения литературы, живописи, музыки, театра и фотографии, кинематографисты используют новый язык, в котором тесно переплелись различные выразительные средства. С момента своего зарождения в 1880-х годах кинематограф был в центре внимания кинокритиков, культурологов, психологов, социологов и лингвистов [6].

В лингвистической науке сложилось несколько подходов к изучению кинодискурса: лингвосемиотический, лингвокогнитивный, лингвокультурологический и некоторые другие. Являясь сложным мультисемиотическим образованием, кинодискурс состоит из систем знаков, образующих определенную иерархию. Так называемые знаки первого порядка объединяются в более сложные знаки второго порядка, которые, в свою очередь, образуют еще более сложные знаки третьего порядка. Последние, не развиваются как комбинация значений, а приобретают совершенно иной смысл, что делает кинодискурс неаддитивным образованием. Исследователи придерживаются разных взглядов на то, что следует считать основной единицей кинодискурса, какие знаковые системы задействованы, как они взаимодействуют и обогащают друг друга и какое влияние оказывает мультисемиотическая природа кинодискурса на зрителя.

В лингвистике накоплено множество исследований различных типов дискурса, но мультисемиотический дискурс продолжает представлять большой интерес для ученых. В первую очередь это связано с его широким использованием в средствах массовой информации, мультимедиа и электронной коммуникации, где вербальные тексты, свободные от элементов других систем, встречаются все реже. В то же время поликодовый, мультимодальный и мультимедийный типы дискурса остаются наименее изученными. В лингвистике термины видеовербальный, гетерогенный, гибридный, изовербальный, креолизованный, паралингвистический и другие используются для обозначения мультисемиотических образований [7]. Эти

термины подразумевают использование сочетания знаков двух или более семиотических систем в едином семантическом пространстве и используются для описания различных материалов: иллюстрированных письменных работ, фильмов, интернет-сайтов и других. Однако различия в таких текстах настолько значительны, что возникает необходимость в уточнении терминологии [8].

- это поликодовое образование, оперирующее несколькими кодами. Он мультимодален, т.е. воспринимается с помощью двух сенсорных средств – слуха и зрения. Это также мультимедийное образование: современные фильмы не только имеют формальное разделение на эпизоды, комментарии режиссера, альтернативные сценарии отдельных сцен, истории создания, интервью, субтитры и переводы на несколько языков, но и позволяют зрителю самостоятельно определять стратегию просмотра – когда, где и как смотреть фильм. Хотя кинодискурс является одной из самых ранних форм медиа, все еще существует потребность в более полном практическом анализе его лингвистических, семиотических и синергетических особенностей, а также в дальнейшем теоретическом описании [9].

Мультисемиотические и синергетические особенности кинодискурса изучаются с помощью киносемиотики – подхода, в рамках которого фильм рассматривается как ‘специфическая знаковая система или набор знаковых систем’. Киносемиотика основана на структурной лингвистике, поэтике, этнологии и представляет собой последовательный подход к описанию лингвистических, визуальных и других средств, влияющих на восприятие фильма зрителем [10].

Кинодискурс - это знаковая система, которая, по-видимому, является результатом взаимодействия текстов внутри дискурсивной сферы и различных дискурсов в семиосфере. Границы между отдельными текстами и дискурсами не жесткие, а изменчивые, поскольку тексты и дискурсы постоянно взаимодействуют и влияют друг на друга. Применяя семиотический подход, кинодискурс можно определить как неограниченное множество фильмов (или фильмов, рассматриваемых как тексты) – результат взаимодействия коллективного авторского замысла, сложного набора возможных реакций зрителя и самого фильма, которые вступают в тесный контакт в семиосфере [11].

Фильм, или кинотекст, - это связанное целостное и законченное сообщение, воплощающее авторское представление о какой-либо проблеме, выраженное с помощью вербальных и невербальных знаков, организованное

в соответствии с концепцией коллективного функционально дифференцированного автора с использованием кинематографических кодов, записанное в виде последовательности кадров и предназначен для показа на экране для индивидуального или коллективного аудиовизуального восприятия зрителем.

Драматургия - это знание того, как выбирать, применять и структурировать повествовательные элементы для рассказа истории – *создания сюжета*. Как инструмент повествования, она основана на анализе повествовательных произведений. С древних времен люди пытались понять элементы и структуру мифов, легенд, сказок и драматургии, а затем начали формулировать это понимание в качестве принципов. Так возник основной сюжет в межкультурном контексте, который соответствовал человеческому сознанию [12]. Аристотель был первым, кто указал на взаимосвязь между способами повествования и непосредственным человеческим опытом аудитории. Он объявил получателя эталоном повествовательных навыков и практического применения.

Кинематографическая драматургия предлагает принципы и инструменты для наиболее эффективного построения сюжета в сочетании с визуальными и звуковыми каналами повествования в фильме. Аудиоканал также делится на речь, звук и музыку [13]. Поскольку кино как средство массовой информации таит в себе множество повествовательных, пространственных и временных возможностей, драматургия противопоставляет своей безграничности требование отбора и эффективности. Ее понимание эффективности включает в себя два аспекта: сокращение затрат и максимальное воздействие. Драматургия нацелена на создание у зрителей определенных впечатлений от каждого момента истории, что требует, чтобы это оставалось невидимым в фильме. Поэтому ее механизмы чрезвычайно прагматичны [14]. Главный вопрос заключается в следующем: как можно рассказать конкретную историю наиболее впечатляющим и сжатым образом? Возможными эффектами рассказа являются: удовольствие, понимание или беспокойство и, соответственно, юмор, напряжение и эмоции [15].

Драматургия занимается классификацией и перспективизацией сюжетных линий, а также измерением и подбором времени подачи сюжетной информации: в какой момент, каким образом и кому предоставляется информация? Раскрывается ли информация сразу или постепенно? Как можно наиболее эффективно разрешить конфликт? Какова функция каждой

повествовательной единицы? Продвигает ли сцена действие вперед или ее роль уже выполнена в другом месте?

Драматургия объединяет отдельные элементы истории в драматическую структуру независимо от их хронологического порядка. В то же время она управляет восприятием и реакцией аудитории. Однако кинематографическая драматургия охватывает не только процесс разработки сюжета и сценария, но и все творческие области кинопроизводства, такие как режиссура актеров, камера, звук, мизансцены, монтаж или музыка. Кроме того, это обеспечивает достоверное и поддающееся проверке понимание повествования в фильме [16].

Согласно Аристотелю, драматическое повествование – это мимесис, то есть имитация "истинных" жизненных реалий в форме сюжетной линии: мир преобразуется в структуру, которая может быть передана другим в форме истории. Конфликты разрешаются с помощью персонажей, чтобы извлечь основную правду о жизни. Благодаря этому принципу замещения и утверждению истины зрители могут получать удовольствие, понимание и катарсическое освобождение от мимесиса [17].

Художественное повествование не соответствует критериям реалистичности мира или требованиям логики, натурализма или математической вероятности. Решающим критерием является аутентичность в рамках созданного мира, то есть в рамках параметров, которые сама история установила в своем изложении; при этом знание о мире и нарративное знание конкурируют друг с другом [18]. Повествовательный трюк заключается в том, чтобы вызвать сомнения у персонажа только для того, чтобы разрешить их в рамках истории на благо аудитории. История должна быть правдоподобной и органичной. В кино невозможное может показаться более правдоподобным, чем возможное. Объективно говоря, большинство счастливых концовок, вероятно, довольно неправдоподобны, но все же они могут казаться правдивыми. Именно тогда они "больше, чем жизнь» [19]. Однако совпадения часто вызывают неодобрение зрителей, независимо от того, насколько они на самом деле являются частью нашей повседневной жизни. С ними соглашаются только тогда, когда они происходят в начале истории или когда они ставят главную героиню в невыгодное положение, то есть делают ее путешествие более трудным, чем легким. Только когда характеры и мотивации персонажей становятся поворотными моментами или вытекают из законов созданного мира, они становятся правдоподобными для аудитории.

Взаимосвязь исторического эпоса и современной драматургии мы можем наблюдать в эпосах Аристотеля. Первые и наиболее важные соображения и определение эпоса были предложены Аристотелем в его "Поэтике". Аристотель утверждал, что эпос был первоначальной формой литературы, а комедия и трагедия произошли от него. Эпические корни театра по-прежнему очевидны в сходстве трагедии и эпоса: и те, и другие рассказывают истории, основанные на персонажах или событиях, и требуют "переворотов, открытий и страданий, а также интеллекта и стиля" [20]. Более того, благодаря Гомеру эпос действительно стал примером совершенства в поэзии. Благодаря своему подходу к интеллекту, стилю и управлению как событиями, так и персонажами, Аристотель в "Поэтике" часто упоминал о превосходстве и образцовости поэм Гомера. Однако, помимо такого сходства, Аристотель предложил четкое различие между эпосом и трагедией: в первом случае речь идет о повествовании, в то время как во втором используется драматический стиль, который определяет тот факт, что "эпопея скорее исполняется актерами, чем рассказывается рассказчиком", и включает в себя два элемента – музыку и сюжет, постановочные – которые отсутствуют в епис [21]. Они "различаются также по продолжительности: трагедия старается, насколько это возможно, уложиться в двадцать четыре часа или около того, в то время как эпопея, напротив, не ограничена во времени". Ключом к повествованию является построение истории в виде эпизодов, и стоит обратить внимание на то, что сказал Аристотель об эпизодах, поскольку это определяет особый характер эпоса как в отношении драматургии, так и в отношении исторического повествования.

Он настаивал на том, что эпизоды должны обогащать историю, что обеспечивает фундаментальную основу эпизодов. Именно этот аспект отличает эпос от исторического повествования.

Эпизоды, описанные историками, не являются частью истории, они требуют описания не отдельного действия, а отдельного периода времени, со всеми событиями, которые произошли с одним или несколькими людьми за это время, каждое из которых имеет лишь случайное отношение к другим. Морское сражение при Саламине и битва с карфагенянами на Сицилии произошли одновременно, не преследуя единой цели; поэтому в последовательные периоды времени одно событие может следовать за другим без какого-либо однозначного исхода. Возможно, Аристотелю следовало быть менее суровым к историкам, учитывая, что в вымышленном мире телевизионных сериалов такого рода потенциально бесконечное

эпизодическое повествование без какой-либо связи определило мыльные оперы.

Большое удивление вызывает то, что оно вызывает удовольствие у зрителей. Гомер был величайшим рассказчиком, потому что он умел сделать правдоподобным то, что является ложным и нелогичным, отдавая предпочтение “вероятным невозможностям”, а не “неправдоподобным возможностям”. Невероятные элементы должны оставаться за рамками повествования, но при наличии таланта автора допустимо все, что угодно: даже в "Одиссее" невероятные детали, связанные с высадкой Одиссея на берег, были бы явно невыносимы, если бы они были переданы некачественным поэтом. Как бы то ни было, Гомер использует другие свои таланты, чтобы смягчить и скрыть невероятность происходящего. Несмотря на эти оценки эпоса, на последних страницах "Поэтики", как известно, утверждается превосходство трагедии над эпосом. Главная причина в том, что трагедия может достичь цели поэзии лучше, чем эпос, – трагедия воздействует на аудиторию сильнее, чем эпос. Даже без музыки и постановки, а просто благодаря чтению, трагедия доставляет больше удовольствия – и очищает эмоции – благодаря своей концентрации и цельному представлению.

Прежде чем перейти к изложению нашего утверждения об эпической *природе подражания телесериалов*, мы должны сначала прояснить два вопроса.

Первый касается смысла, актуальности и оригинальности самого утверждения. Значение эпоса для искусства повествования и романа хорошо известно историкам и теоретикам литературы, а в настоящее время признается философами движущегося изображения.

Кэрролл приводит “Одиссею” в качестве примера "эпизодического повествования", характерного для эпизодических телесериалов, Нанничелли напоминает о взаимосвязи между сценарием и различными литературными формами повествования, включая эпос – и Шустер упоминает о “мифологическом характере” фильмов и телесериалов, поскольку в них рассказывается о нашем культурном наследии. Более того, Бандирали и Терроун считают, что аристотелевское различие между эпосом и трагедией имеет важное значение для интерпретации современной сериальности, которая восстанавливает сложность романа, возвращаясь к кинематографическому повествованию и синтезируя эпос и драму [23]. Моя точка зрения более радикальна. Даже если мы должны признать, что

телесериалы во многом обязаны кинематографу, драме и роману, именно их эпическая природа определяет их и придает им пленительное очарование. В следующих разделах я дам характеристику “эпической натуре”, но прежде я хочу напомнить о различии между эпосом и трагедией (или драмой): первая является протяженной, сложной и практически неограниченной, вторая - единой и конечной [24].

В телесериалах есть компоненты, которые относятся к последнему и которые имеют общие черты с кинематографом, драмой и романом; но в первую очередь телесериалы – продукт масс-медиа и эти эпические истории исполняют как задачи ТВ. Они поддерживают сложные, и утонченные отношения с любым видом единого повествования – они могут использовать его вольно, без запретов и ограничений, – но они собирают и развивают истории, персонажей и идеи – реалии во множественном числе. Они наслаждаются той же свободой, что и в романе (и кино), но наоборот: множественностью вместо единства. Такова природа самого ТВ, которая ставит прежде идеологические задачи.

Это подводит нас ко второму вопросу, а именно к эффективной роли поэтики Аристотеля в процессе, который привел к возрождению эпоса в сериалах во всей его красе. Мы утверждаем, что анализ эпоса Аристотелем дает нечто большее, чем просто интерпретационную основу современного сериального искусства. На наш взгляд, у Аристотеля мы можем найти ядро нарратологии, которая объяснила бы человеческую потребность в сериальности и из которой возникла бы эстетика сериальности и понимание ее нынешнего успеха. Подобная нарратология будет процветать в Италии XVI века и Франции XVII века, после того как поэтика Аристотеля была спасена от забвения, а эпическая поэзия поднялась и стала известной благодаря "Неистовому Орландо" Ариосто (1516), "Потерянному раю" Мильтона (1667) и "Освобожденному Иерусалиму" Тассо (1581).⁵⁰ Тассо "Дискурсивная поэзия" не только обосновала достоинство и ценность эпической литературы, тем самым прекратив принижающее значение сравнения Аристотеля с трагедией, но и дала критическую переоценку взглядов Аристотеля на эпос в соответствии с современными вкусами, культурой и религией [25]. Например, он вел диалог с "Поэтикой", чтобы ответить на вопрос о роли чудес и неправдоподобия в эпических историях и осветил некоторые из ее упущенных тезисов. Аристотель утверждал, что удовольствие от эпоса возникает из повествования – характерной черты эпоса. Чтобы усилить это удовольствие, наиболее очевидным способом было большее разнообразие событий и эпизодов. Действительно, эпопея развивает

“сюжет, содержащий множество действий” и, следовательно, “предоставляет материал для нескольких трагедий”. Он также утверждал, что еще одним существенным источником удовольствия является удивление и привнесение невероятного в историю. Аристотель отвергал “неправдоподобие и безнравственность, когда они не нужны и не служат драматической цели”, но признавал их наличие по моральным или социальным причинам, таким как “стремление к назиданию” и “преобладание мнения” [26].

Упадок эпоса и расцвет романа в XVIII веке характеризовались переходом некоторых черт первого во второе. Долгая и славная эпическая традиция воплотилась в “эпический стиль”, который стал термином, обозначающим богатство и мощь повествования как в романах, так и в фильмах. Однако я утверждаю, что тезисы, исследованные Аристотелем и его интерпретаторами, вдохнули новую жизнь в эпос в форме современной сериальности. После тридцати лет существования “новых” телесериалов у нас есть все основания утверждать, что эпопея возродилась: эпический образ воплотился в новую и вновь великолепную форму существования.

Действительно, Аристотель внес некоторые уточнения в свою концепцию эпоса. Во-первых, он ввел понятие о том, что владение искусством повествования является неотъемлемым качеством, необходимым поэту. Умножение эпизодов не должно упускать из виду историю. Гомер был величайшим поэтом благодаря своему умению сбалансировать историю, используя эпизоды и их главных героев в качестве основных элементов повествования. Комментируя "Илиаду", он заметил, что Гомер [27]:

«я не пытался охватить Троянскую войну во всей ее полноте, хотя у нее действительно были начало и конец, поскольку эта история была бы слишком длинной и трудной для восприятия одним взглядом, а если бы ее сократили, то слишком сложной в своем разнообразии. Вместо этого он выделил один сегмент, используя другие в качестве эпизодов для разнообразия – таких, как каталог кораблей и тому подобное. »

Во-вторых, настойчивое обращение интерпретаторов к поэтике как к теории трагедии и к сюжету, “согласно которому история является основой и как бы душой трагедии, в то время как моральный облик второстепенен”, затушевывает другую центральную черту эпоса: важность персонажей. Вместо того, чтобы рассказывать историю о персонаже, трагедия использует “моральный облик”, чтобы рассказать историю. Это не тот случай с эпосом, который подчеркивает значимость персонажа по сравнению с историей. Простой сюжет "Одиссеи" не смог бы развиваться в такую длинную поэму без

интригующей и пленительной фигуры ее главного героя-эпопейщика. В эпосе персонажи не могут быть “простыми манекенами” – если только поэт и его поэма не являются посредственными [28].

Аристотель заметил, что совершенство "Одиссеи" заключается не в сюжете, а в ее главном герое. Что касается "Илиады", то он преуменьшил роль фактов – истории Троянской войны – и похвалил Гомера за его мудрый выбор эпизодов, которые вносили разнообразие. Мы должны добавить, что эти эпизоды сосредоточены на персонажах, и разнообразие эпизодов по сути зависит от взаимодействий и трансформаций этих персонажей.

Говоря о центральной роли эпизодов и персонажей, Аристотель приводил доводы в пользу четкого различия между способами повествования в эпосе и трагедии. С одной стороны, повествование в трагедии строится вокруг сюжета и используется на сцене – в драматическом режиме, как он это назвал: в исполнении актеров действие разворачивается в течение короткого промежутка времени и сопровождается музыкой и визуальными эффектами. Актеры выдают себя за моральных или типичных персонажей, которые поэтому не могут быть идентифицированы с подлинными личностями. Зрители знают их за то, что они делают, за их роли: отцеубийцы, который готов лечь в постель со своей матерью, или пары молодых влюбленных, которые не могут жить своей любовью из-за ненависти, разделяющей их семьи. Мы мало что знаем о них, любят ли они скульптуру или хорошо спят. Даже их имена и контекст не имеют отношения к делу: Ромео и Джульетта в Вероне XVI века или Тони и Мария в Нью-Йорке XX века. Трагические персонажи живут (и умирают) в соответствии с тем, что предписано сюжетом – и судьбой.

С другой стороны, повествование в еріс строится вокруг эпизодов, которые влияют на персонажей и изменяют их, а те, в свою очередь, создают новые ситуации и эпизоды без каких-либо ограничений по времени. Главным следствием эпического повествования является то, что аудитория устанавливает глубокую связь с персонажами: они становятся знакомыми, и они подвержены старению, взрослению, успехам и неудачам, которые находят отклик у аудитории. Как напомнил Аристотель, совершенство "Одиссеи" заключается не в ее сюжете, а в ее главном герое.

Краткое содержание сериала "Озарк", размещенное на веб-сайте Netflix, мало чем отличается от краткого изложения "Одиссеи" Аристотеля: ""Озарк" рассказывает о Марти Берде, финансовом консультанте, замешанном в схеме отмывания денег. Когда план проваливается, Марти

переезжает со своей семьей из Чикаго в Миссури, где ему приходится работать, чтобы загладить свою вину перед мексиканским наркокартелем, и открывает более крупную операцию в Озарке”. Сразу становится ясно, что в центре драмы - Марти и его семья. Это не могли быть Марти и его собака или Элизабет и ее водитель. Если мы смотрим сериал, то причина в том, что Марти и его семья кажутся нам реальными людьми, мы заботимся о них и хотим, чтобы они преуспели, разрабатывая все более и более изощренные схемы. Если бы Марти и его семья были убиты, а их место в Озарке заняли другие люди, чтобы продолжить отмывать деньги от имени мексиканского картеля, это был бы другой сериал. Нам нужен Одиссей и его ум: без него выжить в Троянской войне, вернуться на Итаку и убить женихов Пенелопы было бы неинтересно. И нам нужна находчивость Марти и его семьи, а не других людей, и еще меньше Супермена и его способностей – сериал закончился бы через десять минут.

Как уже говорилось в первом разделе, философы обратили внимание на необычайную вовлеченность персонажей, а также на неопределенное удлинение повествования в телесериалах. Однако они не оценили, что Аристотель описал эти особенности, чтобы отличить эпос от трагедии и повествование от драмы. Поэтому они упустили из виду важную роль эпоса в телесериалах. Это правда, что телесериалы тесно переплетены с кинематографическим искусством, но они не являются синтезом повествования (как эпоса) и драмы. В отличие от этого, мы утверждаем, что это эпические сериалы, которые включают в себя драматическую постановку, с актерами, музыкой и визуальными эффектами. Драматический стиль является производным от кинематографического, но он не меняет фундаментальной эпической природы повествования в сериалах. Кроме того, это не определяет природу телесериала.

Мы вернемся к этому вопросу чуть позже, но сначала важно подчеркнуть, что персонажи и наше необычное взаимодействие с ними - это эпическая особенность, которая определяет телесериал. Фильмы (и трагедии) требуют отличных сюжетов, телесериалы требуют незабываемых драматических персонажей, которых можно узнать по их качествам и недостаткам, их постоянному присутствию (даже в отсутствие) и их взаимодействию с миром. Это не моральные или универсальные персонажи, а люди, которые становятся нашими знакомыми.

Можно было бы выразить несогласие с этой точкой зрения и сказать, что в нескольких фильмах изображены запоминающиеся персонажи или они

великолепны благодаря своим характерам. Чтобы сделать мой тезис правдоподобным, я должен пояснить, что такое повествование в фильме. Философы кино обычно ссылаются на трагедию в "Поэтике Аристотеля" и ее единую структуру – сюжет, отмеченный самодостаточным повествованием и началом, серединой и концом. Но фильм - это не трагедия. Несмотря на то, что кинематограф и трагедия, согласно определению Аристотеля, разделяют драматический стиль, кинематограф ближе к литературному средству - роману. Кинематографическое искусство можно считать драматизированным романом, и как таковое, оно обладает неограниченной свободой и открытостью романа, который может быть трагедией, комедией и даже эпическим повествованием. Когда герои фильма запоминаются или становятся приятными знакомыми, это происходит потому, что фильм выбрал эту специфическую черту эпоса и включил ее в свою типичную кинематографическую (замкнутую, унифицированную и неэпическую) структуру повествования. Это не синтез антитезы трагедии и эпоса. Запоминающиеся, эпические персонажи фильма не превращают его в эпопею: другие, более важные черты сохраняются и определяют его кинематографическую и неэпическую природу.

Тем не менее, может случиться так, что экстраординарные персонажи фильмов потребуют больше времени, внимания и развития. В этих случаях они становятся главными героями телесериалов – например, Норман Бейтс и ее мать из "Психопата" (1960) стали главными героями "Мотеля Бейтса" (2013-2017), а из "Баффи - истребительницы вампиров" (1992) возник одноименный телесериал (1997-2003).

Основная идея, которую мы хотим обосновать в этой статье, - это связь эпосов и телесериалов. Полагаем, что эпос, как его теоретизировали Аристотель, и его последователи в эпоху раннего нового времени, может поддержать и лучше сформулировать точку зрения о том, что кино и телесериал - это разные эстетические формы. Несмотря на то, что очевидно, что у них много общих черт и что кинематограф может адаптировать свои постановки к серийности, создавая фильмы, связанные между собой, как в саге. Как было кратко изложено выше, нам не следует рассматривать кино как производное от трагедии или родственное ей, даже если определение кино с помощью понятий, которые Аристотель обсуждал в своем анализе драматического способа повествования, является информативным. Более убедительно сравнить кино с романом и его творческой свободой, которая может включать в себя отсылки к трагедии и ее структуры. Более того, если мы рассмотрим кино через призму романа, который близок к эпосу, мы легко

объясним, почему эпические черты без труда адаптируются к фильмам. Однако из этих соображений не следует, что телесериалы - это крупномасштабные фильмы или синтез эпоса и драмы в кинематографической среде. Как отмечал Аристотель, драма не становится эпической поэмой, если ее не исполняют, а читают: “трагедия, не в меньшей степени, чем эпопея, производит свой эффект даже без движения; ее качество становится очевидным при простом чтении”. Более того, в некоторых отрывках, восхваляющих Гомера, поэтика позволяет интерпретировать гомеровский эпос как драму без постановки и музыки. Итак, и драма, и эпос повествуют истории, но по-разному (“модусами”): в эпосе сказка выражается ее “реальными” персонажами, переживающими события, вытекающие из этой истории, в то время как в трагедии драма присуща истории, разыгрываемой на сцене. Между трагедией и эпосом есть разница, но это не дуализм и не противопоставление – и нет необходимости в гегелевском синтезе. Аргументация Аристотеля полезна для поддержки точки зрения, которую мы здесь отстаиваем. Между кинематографом и телесериалами есть пересечения и общие черты, но есть и непреодолимая разница: телесериалы определяются эпическим стилем; или, другими словами, эпичность является отличительной чертой телесериала и определяет его особенность. В кино тоже может быть эпичность, но это не обязательно: без эпичности кино все равно живет и процветает; напротив, без эпичности нет сериальности. Эпичность выступает необходимым условием телесериала, но не кинематографа, и как таковая определяет основное различие между двумя кинематографическими формами. Представление о том, что телесериалы являются частью кинематографического искусства, по-прежнему интуитивно привлекательно, но эстетики сейчас настаивают на альтернативном взгляде. Наше утверждение о том, что телесериалы определяются их эпической природой, имеет то же значение. Это не требует исчерпывающего описания – оно указывает на необходимое, а не достаточное условие, которое объясняет огромный успех телесериалов. Они удовлетворяют нашу потребность в (серийных) историях, к которым изначально – и до появления других форм повествования, как вспоминал Аристотель, - обращался эпос. В отечественном кинематографе не наблюдается эпическая природа, несмотря на то, что отечественная литература отмечается феноменальной особенностью. В казахской литературе традиционный канал, восходящий к творчеству М. Жумабаева, Ж. Аймаутова, М. Ауэзова, мастерство, достигнутое в результате художественных изысканий, приобрел новый характер, оказав свое влияние на казахских писателей более поздней волны 60-х годов, пришедших в литературу. 60-80-е годы казахская проза

развивалась с жанровой точки зрения и была внутренне насыщенной. В связи с этим усложнился образ героя в литературном произведении. В мир литературы пришли новые герои. Они интересовали своего читателя не только своими действиями, но и своими изменениями в душе. В список литературы вошли герои, отличающиеся индивидуальностью. Погрузившись вглубь человеческой души, писатели погрузились во внутренний мир своего героя. Известно, что на смену произведениям реалистического типа в литературе стали заменять произведения в философско-эстетическом понимании сложной формы познания жизни. Такой новый мыслительный процесс в сознании человека привнес в литературу новое содержание, новые темы. В результате появились новые подходы к современной литературе в философском, эстетическом, художественном плане. Анализируя в труде особенности создания образа героя в национальной прозе, Т. Алимкулов, А.Кекилбаев, О. Бокеев и др. В создании национального образа, реалистическом изображении национального характера раскрыто художественное мастерство писателей, отличившихся писательской тенденцией. Были сделаны научные выводы при анализе системы изобразительно-живописных средств, определяющих художественный уровень произведения, способов реализации авторской идеи, художественных изысканий, прослеживающих индивидуальность писателя, систематически обобщая методы и приемы воплощения литературного образа, характера. Дана оценка творческим поискам казахских писателей новаторского направления, нового содержания, продолжению, преемственности и новизне литературных традиций и последующих художественных изысканий, сложившихся в казахской литературе. Известно, что реальность жизни раскрывается в художественной литературе через художественные решения. То есть, какое бы произведение ни было, в основном раскрывается известными художественными способами. Изобразительные средства и приемы, украшающие художественную реальность произведения, служат в литературе единственной основой для создания художественного образа человека и формирования его образности, деятельности. Немало литературоведов, критиков, высказавших свои оценки, высказали мнение о новаторских писательских поисках, которые стали проявляться в прозаических произведениях, изданных в 60-80-х годах. Тем не менее, ни в коем случае нельзя упускать из виду литературоведов, которые обогащали жанр прозы новыми художественными изысканиями, приносили в мир литературы новые образы, опирались на различные темы, создавали новые содержательные произведения. Одной из актуальных проблем литературоведения является специфика формирования

образа героя в художественном произведении, индивидуализация характера героя. Художественная литература признает реальность жизни через человеческий образ. Главная цель писателя в создании образа-не просто передать образ человека словами. Таким образом, известно, что погружение во внутренний мир человеческой души, оценка мыслей и чувств, действий, поведения, изучение, изучение реалий человеческой жизни-это художественное изображение истинного образа того периода, в котором живет герой. Известно, что одной из основных и сложных задач перед современной казахской литературоведческой наукой является определение направления развития казахской литературы, особенно прозы, зародившейся в двадцатом веке, дифференциация ее характера в овладении реалиями жизни, выявление особенностей в создании образа человека, его вклада в художественную мысль в целом. Художественное произведение основано на жизни человека. Отражение реалий жизни через судьбу человека-характерная черта казахских писателей после 60-х годов. В целом человек сложен по своей природе, нет ничего более тонкого, чем внутренний мир человека. Поэтому в литературном произведении требуется большое мастерство, чтобы раскрыть бытие, психологию, духовный мир человека силой слова назидания. Углубление в тонкости персонажа, формирование его литературного образа возлагает на писателя большую обязанность. А признание этих особенностей в художественном произведении-задача ученых-исследователей. Вклад диалога, монолога, сновидения, пейзажа и др. В передачу характера, мыслей, чувств, интуиции героя является исключительным. Способы применения художественных приемов, т. е. способов лепки образа у каждого художника разные. Сегодня казахская проза, наряду с ее всесторонним углубленным развитием, широко раскинулась и процветает. Художественные поиски современной казахской прозы в последние годы не остались незамеченными учеными-исследователями, литературными критиками. Тем не менее, в литературе возникает задача решения важных вопросов. В Казахстане очень много прозы для развития кинематографа, однако современный кинематограф регрессирует, тем самым вводит в регресс и народ Казахстана. Так как зрители перенимают все, что видят и слышат по.

Таблица 1 – Современные казахстанские телесериалы

Название телесериала	Сюжет
БИШАРАШКИ 2	<p>После возвращения из отпуска в экзотической стране, Байтемир обнаруживает, что его дом был опечатан. Его обвиняют в мошенничестве, и в ходе следствия его дом, банковские счета и бизнес оказываются арестованными. Лишившись дома, бизнесмен перевозит семью в общежитие.</p> <p>https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/y2023/kazakhstan/</p>
ИЩУ ТОКАЛ ДЛЯ МУЖА LOOKING FOR TOKAL FOR MY HUSBAND	<p>Аслан и Асима — образцовая семья. Они познакомились еще в студенческие годы и с тех пор живут счастливо, у них есть две дочки. Асима проходит очередной медицинский осмотр и по его результатам врач сообщает, что «у неё осталась совсем мало времени». Теперь у Асимы только одно важное дело: сделать свою семью счастливой.</p> <p>https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/y2023/kazakhstan/</p>
ЛЮБУЮ ПРОБЛЕМУ РЕШАЕМ	<p>Риелтор, вор, коллектор и сотрудник ГАИ решают заняться добрыми делами, когда узнают, что смертельно больны.</p> <p>https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/post/y2023/kazakhstan/</p>
Саке	<p>Саят Саматович, для друзей просто Саке, — аким Чапаевского района. Честный госслужащий, который днём и ночью думает о жителях района и для него нет несущественных и мелких задач, когда дело касается их благополучия. Ответственный</p>

	чиновник, строящий дороги, школы и детские сады. Всё для людей, ничего для себя.
Келинжан	Городская девушка Асылым недавно вышла замуж за будущего чемпиона по боям без правил Аскара. Однако она не подозревала, что семья супруга, придерживающаяся традиционных казахских ценностей, станет для нее проблемой.
Патруль	Кто-то говорит, что они ленивые бездельники, а кто-то заявляет, что полицейские сами нарушают закон.

Исходя из таблицы 1. мы видим, что весь кинематограф заиклен на взаимоотношениях трех компонентов казахстанского ТВ, это: «келын», «ене», «ауыл», «госорганы», «казахи из Казахстане не знающие язык и традиции» и «токал». Излюбленные локации для съятия сериалов и кино, это: Тайланд, Дубай и Турция. Сюжеты и актеры повторяются. В Казахстане не *используется золотой кладезь прозы*, который уже имеется в Казахстане, а в зарубежных странах сериалы имеют успех именно благодаря использованию классической литературы страны. Всюду мы видим эксплуатацию «бродячих сюжетов».

Являясь всеобъемлющим видом искусства, идущим в ногу со временем, *драматическая литература для кино и телевидения не только выполняет четыре функции*: дает выход эмоциям, снимает напряжение, очищает эмоции и развивает чувства в сочетании с другими видами психотерапии, но и обладает своим неповторимым очарованием. Режиссер, которому хорошо удастся уловить психологию зрительской идентичности, приложит все усилия, чтобы создать образ, соответствующий психологии аудитории, с помощью обаяния актеров, чтобы зрители могли присоединиться к сюжету в иллюзорном пространстве кино- и теледрамы. Посетители с таким же настроением могут легко войти в резонанс с персонажами фильма и получить наилучшую консультацию. Однако, казахские теледраматурги еще не научились использовать эти достижения казахской литературы на телеэкранах.

Кино- и телевизионная драматическая литература и арт-терапия - это эффективный метод лечения психологических заболеваний, сочетающий психологию эстетического воспитания в кино и на телевидении с

психологией принятия зрителями. Этот вид искусства может воздействовать на эмоции зрителей.

Сюжет истории и судьбы персонажей могут найти отклик у зрителей и даже помочь пациентам избавиться от депрессии в их сердцах. Это может помочь психологам и консультантам получить всестороннее представление о личности, внутренней мотивации и намерениях, социальных межличностных отношениях, эмоциональном содержании и методах, психологических проблемах болезненного характера, подсознательной проекции, личных естественных намерениях и закономерностях пациентов с психическими заболеваниями.

Это способствует всему процессу психологической адаптации. В частности, кино- и телевизионные работы, наполненные мудростью и глубокой философией, рассказывают правду жизни в форме басен, эффективно помогая посетителям обрести конструктивное понимание жизни. Искусство в основном исходит из жизни. Содержание драмы, кино- и телепередач, как правило, близко к жизни людей. Жизненные события интерпретируются через разные роли, чтобы выразить правильное отношение к жизни и указать правильное направление жизненного развития людей. В процессе развития драматургии, кино, телевидения, литературы и искусства кино и телевидение в основном используются в качестве средств массовой информации для отражения современного уровня жизни в Китае и могут использовать образное мышление для изменения художественного образа и создания художественного образа, который оказывает огромное влияние на людей.

Таким образом, драматический конфликт является неотъемлемой характеристикой драматической литературы. Скачкообразные характеристики кино- и телевизионной литературы. Кино- и телевизионная литература существенно отличаются от традиционной литературы. Основная причина заключается в том, что кино- и телевизионная литература организует и описывает события в соответствии с особым законом мышления, присущим кино- и телевизионному искусству. Исследователи кино- и телевизионной литературы называют это монтажным мышлением. В кино- и телевизионной литературе и искусстве монтажное мышление пронизывает всю кино- и телевизионную литературу и искусство изобразительного искусства, отражаясь не только в соединении кино- и телевизионных объективов, но и в сценариях кино- и телевизионной литературы. Таким образом, кино- и телевизионная литература обладает

отличительными чертами. Благодаря разнообразным характеристикам кино- и телевизионной литературы, она может раскрывать различные значения с разных сторон, чтобы удовлетворить потребности людей в кино- и телевизионной литературе.

Драматическая программа, которая обычно выходит ежедневно, с постоянными персонажами и множеством сюжетов. Действие, посвященное современным проблемам и способам их решения, продолжается от серии к серии и называется "мыльной оперой", потому что многие из первоначальных спонсоров были производителями мыла.

Новые телесериалы не рождаются из какого-либо по-настоящему инновационного видения повествования или формы или из какой-либо потребности в создании артефактов с совершенно новыми характеристиками, а представляют собой новые формальные сочетания старых стилей. Что касается структуры повествования, новые сериалы заимствуют большинство своих приемов из мыльных опер. Что касается визуального стиля, то он в основном заимствован из современных голливудских фильмов. Итак, у нас есть объект, который использует повествовательное ядро популярной телевизионной грамматики, но дополняет его основными приемами визуального повествования в голливудском стиле. Мы бы сказали, что эта новая форма союза телевидения и кино создала новый драматургический язык, способный подняться не только над самим телевидением, но и над киноязыком. Мыльная опера - это формат повествования и показа эпизодов, который зародился на американском радио в двадцатые годы и появился на телевидении в конце сороковых. Прежде всего, открытая сюжетная структура - это то, что лучше всего характеризует повествования в мыльных операх, и, как следствие, то, что выработало навыки управления сложностями сюжета и правдоподобной преемственностью на протяжении многих лет планирования. С другой стороны, в Голливуде также есть мощные форматы повествования, но в большей степени ориентированные на визуальный стиль. В мыльных операх "рассказывание" - это все, тогда как в Голливуде, наоборот, "показ" - это все. Таким образом, в последнем случае мы имеем, прежде всего, визуальную преемственность благодаря актерской игре и монтажу, а также мощную кинематографию, которая почти способна рассказать историю сама по себе.

Люди в современном обществе, как правило, обладают низкой психологической выносливостью и способностью к адаптации, а также такими психологическими проблемами, как межличностные расстройтва,

низкая самооценка, депрессия, отсутствие сильной воли и даже психологические заболевания. Это неизбежное условие улучшения психического здоровья людей. Использование кино, телевидения, драматургии, литературы и арт-терапии для проведения целенаправленного психологического лечения аудитории является новым способом улучшения психологического образования аудитории и может служить ориентиром для изучения немедикаментозной терапии в смежной области психологии. На фоне новых медиа применение кино, телевидения, драматургии, литературы и арт-терапии для психологического просвещения аудитории, несомненно, будет способствовать развитию социально-психологического просвещения аудитории, превратит психологическое просвещение аудитории в образование, ориентированное на жизнь, и станет настоящим образованием для всех. сердца зрителей. В будущей практической работе, в соответствии с реальными характеристиками аудитории, необходимо продолжить изучение подтекста, механизма и формы кино- и телевизионной драматической литературы и арт-терапии, а также попытаться изучить более научный подход к лечению посредством комплексного использования кино- и телевизионной драматической литературы и арт-терапии. другие технологии психологического консультирования, направленные на повышение уровня психологического образования аудитории.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Непша В. С. Ландшафт как категория эстетики кино: основные подходы //Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – №. 4. – С. 111-121.
2. Евтеева И. В. ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКИХ ФИЛЬМОВ, СОЗДАННЫХ НА НАЦИОНАЛЬНЫХ КИНОСТУДИЯХ СССР В 1960-е–1970-е ГОДЫ.
3. Колошиц А. Г. Кинематографическое прочтение романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» в экранизации О. Паркера. – 2015.
4. Камышева О. А. Синергия литературы и кинематографа (на материале творчества ВМ Шукшина) //Модернизация культуры: от культурной политики к власти культуры. – 2016. – С. 94-101.
5. Герасимова Л. Е., Алтынбаева Г. М. Константы и коды современной литературы: теория и практика (Некрасова И. Современная русская проза: закономерности, тенденции, имена; научно-методическое пособие.–Врно: Tribun EU, 2018.–208 с.) //Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. – 2019. – Т. 19. – №. 2. – С. 246-248.
6. Артамонова У. З. Американский кинематограф как инструмент публичной дипломатии США //Анализ и прогноз. Журнал ИМЭМО РАН. – 2020. – №. 2. – С. 110-122.
7. Зыкова И. В. Методологические векторы изучения лингвистической креативности в кинодискурсе //Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. – 2020. – №. 2. – С. 23-36.
8. Зыкова И. В. Методологические векторы изучения лингвистической креативности в кинодискурсе //Уральский филологический вестник. Серия: Язык. Система. Личность: Лингвистика креатива. – 2020. – №. 2. – С. 23-36.
9. Анисимов В. Е. Кинозаголовок, синопсис и слоган кинофильма как функционально-прагматические единицы кинотекста (на материале современного французского кинодискурса) //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2020. – Т. 13. – №. 1. – С. 240-245.
10. Nurudeen M. A., Ogunbe E. O., Zakariyah M. A socio semiotic approach to multimodal discourse of selected Nollywood film advertisement posters //Studies in Pragmatics and Discourse Analysis. – 2021. – Т. 2. – №. 2. – С. 31-45.

11. Ollomurodov A. THE MULTIMODAL TAPESTRY OF EMOTION: A FRAMEWORK FOR ANALYZING EMOTIONAL EXPRESSION IN FILM DISCOURSE // *Medicine, pedagogy and technology: theory and practice*. – 2024. – Т. 2. – №. 12. – С. 192-203.
12. Нурғали К. Р., Сиряченко В. В. Рецепция творчества АП Чехова в Казахстане // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. – 2023. – №. 83. – С. 204-233.
13. Aristotle B. *The poetics*. – BookRix, 2019.
14. Rorty A. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. – Princeton University Press, 1992.
15. Halliwell S. *Aristotle's poetics*. – University of Chicago Press, 1998.

16. Ford A. The purpose of Aristotle's poetics // *Classical Philology*. – 2015. – Т. 110. – №. 1. – С. 1-21.
17. Baxter J., Atherton P. (ed.). *Aristotle's poetics: Translated and with a commentary by George Whalley*. – McGill-Queen's Press-MQUP, 1997.
18. Packer M. The Conditions of Aesthetic Feeling in Aristotle's Poetics // *The British Journal of Aesthetics*. – 1984. – Т. 24. – №. 2. – С. 138-148.
19. Lucas D. W. Aristotle poetics // *The Classical Review*. – 1968. – Т. 18. – №. 02.
20. Solmsen F. The origins and methods of Aristotle's Poetics // *The Classical Quarterly*. – 1935. – Т. 29. – №. 3-4. – С. 192-201.
21. Marsh L. D. Coming to Terms with Aristotle: Technical Terminology in the Poetics and Beyond // *Science, Technology, and Medicine in Ancient Cultures*. – 2023. – С. 101.
22. D'souza A. Drama and organisational culture: an exploration of Aristotle's "Poetics" as a conceptual dramatic framework in the design of organisational culture // *International Journal of Organizational Analysis*. – 2024.
23. Higgins M. Addressing the Aristotelian Pedagogical Bias: Reassessing Aristotle's Rhetoric and its Place in 21st Century Composition Studies. – 2023.
24. https://www.inform.kz/category/analitika_s24922. Почему читатель теряет интерес к чтению?

25. Франкл В. Плюрализм науки и единство человека // Франкл В. *Человек в поисках смысла: Сборник*. – М.: Прогресс, 1990. – С. 45 - 53.
26. Адорно Т., Хоркхаймер М. *Диалектика просвещения: философские фрагменты*. Пер. с нем. М. Кузнецова. – М.: Медиум; СПб.: Ювента, 1997. – 311 с.
27. Кундера М. *Невыносимая легкость бытия*. Пер с чешского Н. Шульгиной. – СПб.: Амфора, 2000. – 351 с.
28. Маклюэн М. *Понимание медиа: Внешние расширения человека*. – Москва - Жуковский: Канон-Пресс-Ц, Кучково Поле, 2003. – 464 с.
29. Адорно Т. В. *Проблемы философии морали*. – М.: Республика, 2000. – 239 с.

30. Апель К.-О. Трансформация философии. Пер. с нем. – М.: Логос, 2001. – 339 с.
31. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – С. 297 - 318.
32. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – С. 9 - 191.
33. Бубер М. Я и Ты. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. – 404 с.
34. Лебон Г. Психология народов и масс // Западноевропейская социология XX - начала XX веков / Под ред. В.И. Добренькова. – М.: Изд-во международного Университета Бизнеса и Управления, 1996. – С. 95 - 146.
35. Франкл В. Плюрализм науки и единство человека // Франкл В. Человек в поисках смысла: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – С. 45 - 53.
36. Хабермас Ю. Вовлечение другого. Очерки политической теории. – СПб.: Наука, 2001. – 417 с.
37. Хайек Ф. Пагубная самонадеянность. – М.: Новости, 1992. – 304 с.
38. Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения. – М. - СПб., 1997. – 310 с.
39. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 544 с.
40. Якобсон Р. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – 454 с.
41. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
42. Акмамбетов Г.Г., Бисенбаев Ф.К. и др. Сознание в социокультурном измерении. – Алматы: Енбек, 1993. – 202 с.
43. Дунаев В.Ю. Онтологические основания социогуманитарной рефлексии. – Алматы: ИФП МОН РК, 2007. – 399 с.
44. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 736 с.
45. Лифтон Р. Технология «промывки мозгов». – СПб.: Прайм-Еврознак, 2005. – 576 с.

СОДЕРЖАНИЕ

РЕЦЕНЗИЯ:

РАФИС АБАЗОВ - - PhD Директор института зеленого и устойчивого развития
КазНАИУ Координатор программы MDP Колумбийского университета - автор
монографии Культура и традиции народов Центральной Азии (США, 2008) - 3

I. О СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ПРОЗЕ И НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ - 5

1.1. Проблемы и вызовы - 5

1.2. Влияние массовой культуры - 15

II. ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ СОВРЕМЕННАЯ КАЗАХСКАЯ ПРОЗА ИДЕЙНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ИСТОЧНИКОМ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ? - 17

2.1. О современной казахской молодежи и интересующих их книгах - 18

2.2. Об отечественных писателях и о современных реалиях нашего времени - 18

2.3. О влиянии казахской кинодраматургии на отечественную литературу - 28

**2.4. О философских смыслах в вопросах современной национальной литературы в
рыночной общественно-политической действительности** - 30

III. ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ КИНОМЕДИА: о влиянии современной казахской прозы на национальную теледраматургию - 38

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

**More
Books!**



yes
I want morebooks!

Buy your books fast and straightforward online - at one of world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at
www.morebooks.shop

Покупайте Ваши книги быстро и без посредников он-лайн – в одном из самых быстрорастущих книжных он-лайн магазинов! окружающей среде благодаря технологии Печати-на-Заказ.

Покупайте Ваши книги на
www.morebooks.shop



info@omniscryptum.com
www.omniscryptum.com

OMNIScriptum



FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY