

реограф поставщик Надежда Смолина, аранжировщик Сатжан Шаменов, звукорежиссер Дмитрий Лейхман. После того как был готов музыкально драматический материал, начался кастинг на главные и второстепенные роли. В 2008 году была утверждена исполнительская группа в лице: Жибек- Салтанат Бакаева, Диана Сарсангалиева, Толеген-Адилжан Умаров, Ерлан Алимов, Бекежан- Еслям Нуртазин, Камка- Жанна Орынбасарова, Толкын Нурбекова, Сансызбай- Батыр Байназаров, Ринат Малцагов, Каршыга- Рустем Нуржигит, отец Жибек- Алмаз Жумагалиев, друзья Толегена- Нуржан Керменбаев, Евгений Гартунг, Данияр Отеген, Аян Бирбаев, подруги Жибек- Асем Сембина, Алина Ерекенова, Асел Ергарина, Елена Баторшина, Эльвира Бадертдинова.

В феврале 2009 года начался репетиционный период. Группа исполнителей разучивала вокальные и хореографические партии по отдельности, после чего начались совместные репетиции с режиссером постановщиком Алия Гранж. Главной проблемой мюзикла в периодах подготовки и репетиции был слабый драматургический материал. Адаптация на современную эпоху написано слабо. Слабый драматургический материал, не доработанные диалоги, не проработанный порядок и переходы драматических сцен на музыкально вокальные партии. Все эти трудности с материалом усложняли постановочный процесс. Ошибка административно продюсерского департамента при подборе авторской группы в лице авторов либретто и инсценировке привели к большим проблемам в последующих периодах создания спектакля «Жибек». Продюсер жанра мюзикл должен хорошо разбираться не только в музыкальном и исполнительском искусстве, продюсер должен разбираться в деятельности представителя каждой группы. Так как заказчиком является

продюсер, и от его требований будет зависеть уровень исполнения каждой группы. Ошибка продюсера при подборе творческой группы может обернуться провалом, так как каждая группа и исполнители взаимосвязаны. Постановочная группа не являлась группой имевшая опыт совместной работы прежде. Этот факт привел к разногласиям и разночтениям по той или иной сцене. Также группа постановщиков не имела ранее опыта работы в жанре мюзикл. Продюсерской группой был проделан хороший промо продукт. Рекламная компания мюзикла «Жибек» вылилась в альбом мюзикла, видео клип, статьи в газетах и журналах, афиши и баннеры. Во время репетиционного периода ротация клипа была начата. Статьи в журналах, видео репортажи на республиканских каналах были проведены. Но не смотря на все рекламные расходы, премьера с мая 2009 года была перенесена на осень того же года. Но по причине финансово организационных проблем спектакль был не завершен.

Мы видим интерес зрительской аудитории и творческих групп страны, к жанру мюзикл завоевавший интерес многомиллионной аудитории мира. Потенциал отечественных авторов, постановщиков, продюсеров, исполнителей, к созданию отечественного мюзикла высокого профессионального уровня, несомненно, есть. Зарождающемуся жанру мюзикл в Казахстане нужны все типы постановок. На базе уже апробированных мюзиклов нужно набрать постановочный, исполнительский опыт, заимствуя у зарубежных театров. Сильная музыкальная, драматическая, хореографическая база страны может стать фундаментом для создания этого жанра. Есть попытки, эксперименты создания спектаклей в жанре мюзикл. Новый жанр будет способствовать развитию всей театральной индустрии молодой страны.

#### Литература

- 1 Гринкевич Н.Н. Театр оперы и балета имени Абая. – Алматы: Онер, 1984.
- 2 [www.businesswomen.kz](http://www.businesswomen.kz)
- 3 [www.np.kz](http://www.np.kz)

#### References

- 1 Grinkevich N.N. Teatr opery i baleta imeni Abaya. – Almaty: Oner, 1984.
- 2 [www.businesswomen.kz](http://www.businesswomen.kz)
- 3 [www.np.kz](http://www.np.kz)

УДК 791.43.067

А.Ж. Сахаманов

докторант философии Ph.D Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова,  
г. Алматы, Казахстан  
e-mail: kz\_cinema@mail.ru

### Кинематограф и религия

Данная статья посвящена рассмотрению роли религии в истории кино. Анализируя, автор показывает в результате работы, что кино является средством для выражения религиозных ценностей. А также то, что в кино присутствует глубокое содержание и познание Духовности. Рассматриваются уникальные свойства кино воздействовать на каждого, но, самое главное, это свойство кино стало толчком для создания подлинно талантливых кинопроизведений, в которых поднималась тема духовности и нравственности.

**Ключевые слова:** кино, творчество, духовные ценности, религия, фильм, режиссер, зритель.

А.Ж. Сахаманов

### Кинематограф пен дін

Мақала кино тарихындағы діннің рөліне арналған. Автор түйіндей келе, кино діни құндылықтарды көрсететін құрал екенін баяндайды. Кинода терең ой мен ілім бар. Әр адамға әсер ететін уникалды киноның қасиеті қарастырылған, бірақ ең маңыздысы, бұл қасиет талантты кино шығармаларының тууына түрткі болды.

**Түйін сөздер:** кино, шығармашылық, дін, фильм, режиссер, көрермен.

A. Sakhamanov

### Cinema and religion

This publication is dedicated for a role of religion in a history of cinema. by analyzing As a result creator shows, how cinema comes like an instrument for a demonstration the religious value. And also that in the cinema keeps intimate content and a cognition of spirituality. Considered unique properties of cinema, manipulating by each, but the most important thing, is a quality of this cinema was a impulsing for a making talented cinematographic films, inside each was theme of spirituality and moral.

**Key words:** creativity, cultural wealth, religion, film, cinema, the spectator, director.

Кино обращалось к теме религии с самого своего рождения. Братья Люмьер в 1898 году сняли фильм «Страсти Иисусовы». Первый в Голливуде режиссер-продюсер Томас Инс, разработавший принцип «железного сценария», выпустил в 1916 году фильм «Цивилизация». «Это был военный фильм пацифистской направленности (в фильме Инса миролюбивый дух Христа спускается на землю, воплотившись в рослого солдата, которого всячески преследовали за попытки утвердить мир на земле)» [1, 12]. Триумф фильмов на библейские темы, снятых в Голливуде, пришелся на 1950-е годы. «Цивилизация» Томаса Инса и сделанные под его

руководством картины обозначают переход от создания зрелищной кинотехники к искусству. Особенно большую роль в этом переходе сыграло творчество Дэвида Гриффита. Его фильм «Нетерпимость» (1916 г.) состоит из четырех частей, три из которых охватывают события религиозного содержания. Сквозной темой фильма было вечное противостояние любви и ненависти, справедливости и насилия.

Пожалуй, ни один великий режиссер в истории кинематографа не обошел вниманием религию. «Кино вновь и вновь возвращалось к важным вопросам, волнующим общество, и одной из главных тем, естественно, всегда была рели-

гия, – говорит Хорст-Петер Колль (Horst-Peter Koll), главный редактор католического журнала Film-Dienst, посвященного кинематографу. Вновь и вновь появлялись режиссеры, которые с успехом раскрывали эту тему на киноэкране. Религиозная тематика в кино всегда отличалась большим разнообразием сюжетов и аспектов. «Были и попытки представить на киноэкране выдающиеся фигуры религиозной традиции, и фильмы о жизненных проблемах верующих, и комедийное освещение религиозных тем», – отмечает Петер Хазенберг (Peter Hasenberg), возглавляющий отдел кино и принципов медийной политики при Конференции католических епископов Германии» [2].

Перед тем как рассматривать роль религии в истории кино, следует понять семантику языка кино. Об особенностях языка кинематографа было написано немало работ, и нам хотелось бы раскрыть значение кино как некоего феномена, который доступен всем народам мира. Приведем отрывок из статьи Юрия Тынянова «Об основах кино»:

«Изобретение кинематографа было встречено так же радостно, как изобретение граммофона. В этой радости было чувство первобытного человека, впервые изобразившего на клинке оружия голову леопарда и одновременно научившегося протыкать себе нос палочкой. Шум журналов был подобен хору дикарей, встречающему гимном эти первые изобретения.

Первобытный человек, вероятно, убедился скоро, что палочка в носу – изобретение не бог весть какое, во всяком случае ему понадобилось на это больше времени, чем европейцу для того, чтобы прийти в отчаяние от граммофона. Дело, по-видимому, не столько в том, что кинематограф – техника, сколько в том, что кино – искусство.

Когда человек изображал голову зверя на клинке – он не только изображал его, но это давало ему магическую храбрость – его тотем был с ним, на его оружии, его тотем вонзался в грудь его врага. Иначе говоря, в рисунке его были две функции: репродуктивно-материальная и магическая. Случайным результатом оказалось обстоятельство, что голова леопарда появилась на всех клинках всего племени, – так она стала знаком отличия своего оружия от вражеского, стала мнемоническим знаком, а отсюда идеограммой, буквой. Что совершилось? Закрепле-

ние одного из результатов, и вместе – переключение функций.

Таков и путь перехода технических средств в средства искусства. Живая фотография, главная роль которой – сходство с изображаемой природой, перешла в искусство кино. При этом была переключена функция всех средств – они уже не средства сами по себе, а средства со знаком искусства. И здесь «бедность» кино, его плоскостность, его бесцветность – оказались средствами положительными, подлинными средствами искусства, точно так же как несовершенство и примитивность древнего изображения тотема оказались положительными средствами на пути к письму» [2, 326-327].

Как видно из вышеизложенного – кинематограф заменил человеку его прежние увлечения и стал подлинным искусством. Чтобы понять, как это произошло, необходимо знать теорию восприятия кино зрителем.

Прежде всего, кино отличается от других видов искусства (в частности, от театра) тем, что оно занимает гораздо больше социокультурного пространства, выходит далеко за пределы художественного круга. Если театр, условно говоря, собран вокруг искусства, то кино охватывает своим влиянием буквально все, от духовных идеалов до этикета и моды. Киноискусство родственно изобразительным искусствам, будучи в основе своей изображением видимого мира. В конечном счете, только этим можно объяснить существование немого кино как самостоятельной и художественно полноценной формы искусства. Бытие произведений киноискусства формирует закономерности социально-психологического и культурно-исторического плана. Возникает проблема выяснения взаимоотношений кинематографа не только с явлениями художественной культуры, его места среди других искусств, но и осознания той роли, которую играет кино в обществе, его способности воздействовать на общественное сознание.

«В самый ранний период развития кинематографа, когда четко проявилась его фотографическая суть, способность запечатлеть жизнь в ее же формах, повторять подлинные картины мира, уже тогда экран стремился преодолеть эту прямую зависимость от действительности, делал первые попытки вырваться за пределы правдоподобия. Кино с первых своих шагов было не только большим научным открытием, техниче-

ским изобретением, но и способом удивлять, поражать, развлекать людей. Первые киносеансы вызывали изумление и страх кинозрителей. Надвигающийся на них поезд пугал своей физической реальностью, а движущиеся на перроне люди казались ирреальными существами, ожившими под воздействием какой-то непонятной силы. Именно правдоподобие поначалу воспринималось как нечто фантастическое, волшебное. В привычном мире оживал еще один мир, внешне безумно похожий и в то же время пугающий именно этой своей похожестью. К «дьявольским штучкам» иллюзиона относилось и то, что на экране возникали половинки людей, одни их головы, ноги, и то, что направленный в зал пистолет, казалось, мог уложить наповал посетителей сеанса» [2, 114-115].

Говоря о воздействии кино на сознание зрителя, есть смысл привести здесь в пример статью Льва Троцкого «Водка, церковь и кинематограф», напечатанную в 1923 году в газете «Правда», так как она связана и темой религии: «Кинематограф соперничает не только с кабаком, но также и с церковью. И это соперничество может стать для церкви роковым, если отделение церкви от социалистического государства мы дополним соединением социалистического государства с кинематографом. Религиозности в русском рабочем классе почти нет совершенно, да ее и не было никогда по-настоящему. Православная церковь была бытовым обрядом и казенной организацией. Проникнуть же глубоко в сознание и связать свои догматы и каноны внутренними переживаниями народных масс ей не удалось. Причина здесь та же: некультурность старой России, в том числе и ее церкви. Оттого, пробуждаясь к культуре, русский рабочий так легко освобождается от своей чисто внешней бытовой связи с церковью. Для крестьянина это, правда, труднее, но не потому, чтобы он глубже, интимнее проникся церковным учением, этого, конечно, нет и в помине, а потому, что его косный и однообразный быт тесно связан с косной и однообразной церковной обрядностью. У рабочего, – мы говорим о массовом беспартийном рабочем – связь с церковью держится, в большинстве случаев, на нитке привычки, преимущественно женской привычки. Иконы висят в доме, потому что они уже есть. Они украшают стены, без них слишком голо, непривычно. Новых икон рабочий покупать не

станет, но от старых отказаться не хватит воли. – Чем отметить весенний праздник, если не куличом и пасхой? А кулич и пасху, по привычке, полагается святить – иначе выходит голо. И в церковь ходят вовсе не по причине религиозности: светло в церкви, нарядно,людно, хорошо поют – целый ряд общественно-эстетических приманок, которых не имеют ни фабрика, ни семья, ни будничная улица. Веры нет или почти нет. Во всяком случае, нет никакого уважения к церковной иерархии, никакого доверия к магической силе обрядности. Но нет и активной воли порвать со всем этим. Элемент рассеяния, отвлечения и развлечения играет в церковной обрядности огромную роль. Церковь действует театральными приемами и на зрение, и слух, обоняние (ладан!), а через них на воображение. Потребность же человека в театральности – посмотреть и послушать необычное, яркое, выходящее из жизненного однообразия – очень велика, неискоренима, требовательна, с детских лет и до глубокой старости. Чтобы освободить широкие массы от обрядности, от бытовой церковности, недостаточно одной лишь антирелигиозной пропаганды. Разумеется, она необходима. Но непосредственное, практическое влияние все же ограничивается меньшинством, идейно наиболее мужественным. Широкая же масса не потому не поддается антирелигиозной пропаганде, что у нее так глубока духовная связь с религией, а, наоборот, потому, что идейно-то связи и нет, а есть бесформенная, косная, не проведенная через сознание связь бытовая, автоматическая, и в том числе – связь уличного зеваки, который не прочь при случае принять участие в процессии или в торжественном богослужении, послушать пение, помахать руками. Вот эту-то безыдейную обрядность, которая ложится на сознание косным грузом, нельзя разрушить одной лишь критикой, а можно вытеснить новыми формами быта, новыми развлечениями, новой, более культурной театральностью. И здесь опять-таки мысль естественно направляется к самому могущественному – ибо самому демократичному – кинематографу. Не нуждаясь в разветвленной иерархии, в парче и пр., кинематограф развертывается на белой простыне гораздо более захватывающую театральность, чем самая богатая, умудренная театральным опытом тысячелетий церковь, мечеть или синагога. В церкви показывают только одно «действие», и притом всегда

одно и то же, из года в год, а кинематограф тут же, по соседству, или через улицу в те же дни и часы покажет и языческую пасху, и иудейскую, и христианскую, в их исторической преемственности и в их обрядовой подражательности. Кинематограф развлечет, просветит, поразит воображение образом и освободит от потребности переступить церковный порог. Кинематограф – великий конкурент не только кабака, но и церкви. Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!» [3, 185-188].

Как мы видим из статьи, кинематограф угрожал вытеснением церкви из сознания простых людей. А для власть имущих это было угрозой потери власти над безграмотным народом. Таким образом кино стало мощным идеологическим оружием в руках пролетариата.

Ю. Арабов в своей книге «Кинематограф и теория восприятия» объясняет феномен кино с точки зрения психологии, что в восприятии фильма есть 4 ступени: «узнавание, доверие-раппорт, субординация, подчинение» [28, 8]. Т.е. «зритель должен «узнать» фильм, стало быть, соотнести происходящее на экране с собой. Доверие-раппорт означает, что «зритель со своими проблемами и заботами должен привязаться к фильму душой и отнестись к нему, как к интимному другу» [4, 11]. Субординация означает то, что зритель не должен быть соавтором экранного зрелища. Из этих образующих и рождается в кино подчинение. Он также вводит в теорию кино термин из психологии «якорная технология»: «Якорем» в кинофильме мы можем назвать любой визуальный и звуковой образ, с закрепленной за ним определенной эмоцией. «Якорь» не имеет аналогов и «рифм» в предыдущем пространстве произведения, но должен быть повторен как минимум один раз в последующем пространстве и действии художественного фильма. Эмоция, закрепленная за таким «якорем», имеет тенденцию к развитию вместе с развитием входящих в него звуковых и визуальных компонентов. Вербально-смысловое значение «якоря» может иметь второстепенное значение или отсутствовать вообще» [4, 37].

Впоследствии уникальное свойство кино воздействовать на каждого было принято на вооружение и религиозными организациями. Но самое главное, это свойство кино стало толчком для создания подлинно талантливых кинопроизведений, в которых поднималась тема духов-

ности и нравственности. В этом режиссерам помогала образность экрана.

«Любой кинематографический образ предстает на экране в многогранном отношении к действительности, а, следовательно, и в многогранном характере его обобщений: изобразительных (композиция, ракурс, планы, свет, цвет) и звуковых (слово, диалог, шумы, музыка), объединяемых в едином монтажно-драматургическом строе фильма. С их помощью складывается и живет законченное художественное целое. Цельность фильма – результат высокого мастерства художника» [4, 162]. Стало быть для выяснения задач диссертации, мы будем анализировать те фильмы, которые отвечают всем параметрам цельности фильма.

Но что же представляет из себя «религиозный фильм»? Лента, главными героями которой являются священнослужители, или которая рассказывает о религиозных войнах и переломных моментах в истории в религии? Не только. «Есть фильмы, в которых явно прослеживается религиозность. Они повествуют о спасении, о вине и прощении, о смысле жизни, о смерти и потустороннем мире», – поясняет Петер Хазенберг. Есть и такие ленты, в которых темы веры и вероисповедания не являются ведущими, но в них содержится религиозный подтекст: тут и поиск жизненных ориентиров, и человечность в отношении к ближнему. Религиозный подтекст несут в себе и такие популярные фильмы в стиле боевика и фэнтези, как «Матрица» и «Властелин колец», и, конечно, голливудские драмы о конце света. Апокалипсические сценарии – это самые явные следы религиозного наследия в современном кинематографе, будь то в американских блокбастерах или в авторском кино».

Пожалуй, религиозным стоит считать кино, где с точки зрения веры и конкретной религии раскрывается та или иная проблема бытия.

«Существуют разные ответы на вопрос, что считать религиозным кино. Среди них чаще прочих встречаются два наиболее естественных и, возможно, потому распространеннейших подхода. Первый состоит в том, чтобы не мудрствуя лукаво относить к религиозному кино фильмы с соответствующим сюжетом и героями – прямо посвященные духовенству и пастве, церкви и религии, а также различным тонкостям взаимоотношений протагониста с Богом, божествами