DOI: 10.31425/0042-8795-2024-3-75-86

Мобилизация архетипов

Мотивы казахского фольклора в кинодраме «Батыры степей»

Асима Калимовна Ишанова

доктор филологических наук

Евразийский национальный университет имени Л. Н. Гумилева
(010008, Республика Казахстан, г. Астана, ул. Сатпаева, д. 2;
email: ishanova87@mail.ru)

Александр Алексеевич Пронин

доктор филологических наук

Евразийский национальный университет имени Л. Н. Гумилева
(010008, Республика Казахстан, г. Астана, ул. Сатпаева, д. 2;
email: prozin@mail.ru)

Алексей Владимирович Святославский

доктор культурологии

Московский педагогический государственный университет
(119435, Российская Федерация, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1;
email: pokrov1988@gmail.com)

Аннотация. В статье анализируются функционально-смысловые и эстетические аспекты использования образов и мотивов казахского фольклора в формировании кинообраза воина-победителя на примере фильма «Батыры степей» (1942), созданного в период деятельности Центральной Объединенной киностудии в Алма-Ате.

Ключевые слова: миф, казахский фольклор, архетип, подвиг, фильм.

Статья поступила 15.12.2023.
Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23–18–01007, Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского.

© 2024, А. К. Ишанова
© 2024, А. А. Пронин
© 2024, А. В. Святославский

DOI: 10.31425/0042-8795-2024-3-75-86

When archetypes are called up

Motifs of Kazakh folklore in the war drama *Batyrs of the Steppe* [*Batyry stepey*]

Asima K. Ishanova

Doctor of Philology

L. N. Gumilyov Eurasian National University
(2 Satpaev St., Astana, 010008, Republic of Kazakhstan;
email: ishanova87@mail.ru)

Aleksandr A. Pronin

Doctor of Philology

L. N. Gumilyov Eurasian National University
(2 Satpaev St., Astana, 010008, Republic of Kazakhstan;
email: prozin@mail.ru)

Aleksey V. Svyatoslavsky

Doctor of Culturology

Moscow Pedagogical State University
(1 Malaya Pirogovskaya St., Moscow, 119435, Russian Federation;
email: pokrov1988@gmail.com)

Abstract: The article studies the examples of Kazakh mythology lending the archetypes of a victorious giant and the Motherland to the film *Batyrs of the Steppe* [*Batyry stepey*], directed by G. Roshal at Alma-Ata's Central United Film Studio. The plot centres on T. Tokhtarov's real-life heroic deed that took place in February of 1942, whereas the parallel fairytale plotline tells the story of the *batyr* Tolygai, who sacrifices himself to save the people.

Keywords: myth, Kazakh folklore, archetype, heroic deed, film.

The article was received on 15 Dec. 2023.
The study was funded by the Russian Science Foundation, project No. 23-18-01007, F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

© 2024, A. K. Ishanova
© 2024, A. A. Pronin
© 2024, A. V. Svyatoslavsky

Архетипы как ресурс победы

Как известно, мобилизация была доминирующим политическим инструментом советского государства на протяжении всей его истории, однако наиболее масштабно и всеохватно она использовалась в годы Великой Отечественной войны, когда для достижения поставленных военно-политических целей было привлечено то, что ранее признавалось коммунистической властью враждебным: религиозные и мифологические представления людей. Обращение к архетипическому в сознании воюющего советского человека стало возможным, поскольку вполне укладывалось в категорический императив военного времени «все для фронта, все для победы», определявший всеобщий характер мобилизации.

«Работа мобилизации», по П. Бурдье, отличается тем, что множество представлений «складываются у групп относительно их самих и их единства и <...> затем конденсируются ими в целях борьбы в “форс-идеи” или символы объединения...» [Бурдье 2005: 147]. При этом к доминирующим идеям и символике могут присоединяться и негласные, функционирующие латентно. Так, в ситуации начала войны, когда главные религиозные конфессии безоговорочно выступили в защиту Отечества, а в Красную армию из разных регионов страны были призваны миллионы гражданских, представляющих «глубинный народ», на фронте наряду с официально признанными коммунистическими символами (красная звезда, серп и молот) бытовали предметы личного благочестия (нательные кресты, ладанки, четки, иконы-складни и так далее), религиозная литература, не запрещалась молитва и другие обряды. Вера людей в высшие силы уже не осуждалась, а воспринималась властью как временный, но значительный и в то же время не требующий серьезных усилий для пополнения ресурс боеспособности войск; более того, его очевидная эффективность привела к тому, что к середине войны наступила «оттепель» в отношении руководства СССР к религиозным институтам православия, ислама, иудаизма и других конфессий [Палеолог 2015].

К числу нематериальных и — в отличие от религии — не имеющих институций ресурсов победы можно отнести и мифологию с фольклором. Мифология как надэпохальная, трансисторическая форма общественного сознания, бытующая в жизни народов на протяжении всей их истории и определяемая особым родом мышления [Мелетинский 1976: 255],

вездесуща. Ситуация справедливой освободительной войны, естественно, актуализировала соответствующие мифологемы как в сознании участвующих в ней индивидов, так и в коллективном бессознательном народа, защищающегося от врага. Этого не могло не произойти, хотя объективные параметры процесса, очевидно, выявить невозможно, поскольку миф «гносеологически парадоксален: он опознается в качестве мифа лишь со стороны, извне причастного ему сознания. Для тех, кто приемлет миф, он существует в качестве полной и самодостаточной истины, не как миф» [Хализев 2000: 245].

Увидеть «работу мобилизации» и проанализировать ее характер можно в *произведениях искусства времен войны, специально созданных для такого рода мобилизации*. В свое время Р. Барт, утвердительно отвечая на собственный вопрос, значит ли, что «мифом может быть все», писал, что «определяющим для мифа является не предмет его сообщения, а способ, которым оно высказывается» [Барт 2004: 233]. Визуализация мифа в кинообразах — способ относительно новый в масштабах существования мифологии и вместе с тем сопоставимый с ней по мощности и вездесущности. «Тотальность» кино более всего подходит задачам воздействия на массы, полностью в соответствии со справедливым утверждением Г. Лебона: «...идеи представляются в виде образов, и только в такой форме они доступны толпе...» [Лебон 2008: 144].

В годы Великой Отечественной войны кинематограф стал одним из наиболее эффективных средств пропаганды, а следовательно, мобилизации нематериальных ресурсов. Главные советские киностудии «Мосфильм» и «Ленфильм», эвакуированные в Казахстан, работали в составе Центральной Объединенной киностудии (ЦОКС)[1], и именно в цоксовских павильонах зимой 1942 года известным советским режиссером Г. Рошалем был снят фильм «Батыры степей», который мы предлагаем рассмотреть в качестве образца «работы мобилизации» архетипов — в данном случае казахской мифологии.

1 В Алма-Ате тогда оказались сконцентрированы лучшие силы советского кинематографа: С. Эйзенштейн, И. Пырьев, Г. Козинцев, Л. Трауберг, М. Жаров, Н. Черкасов, О. Жаков и другие. За время своего существования (1941–1944 годы) ЦОКС выпустила 23 полнометражные картины и 10 короткометражек, что составляло около 80 % всей отечественной кинопродукции тех лет [*ЦОКС*].

Сказание о великане Толыгае: мифологема подвига

В казахском эпосе сформировался и бытует по сей день образ героя, совершающего подвиги ради своего народа, ищущего для него землю обетованную (сюжет об Асане Кайгы) или бессмертие (сюжет о Коркыте). Одним из таких героев является батыр-великан Толыгай, который, согласно древним преданиям, жертвует собой, чтобы спасти народ и землю от безводия, жажды и смерти. Вода — емкий и многосмысловой образ казахской мифологии, значение которого особенно ярко проявляется в сочетании с символом света Нур (непроявленного) и его излучения, эманации (проявленного); лишение того и другого означает не только физическую смерть народа, но и темноту его неприкаянного существования.

Именно такой представляется ситуация в сказании о Толыгае: ни капли дождя в течение многих месяцев, все водоемы высохли, земля и растения сожжены, люди гибнут. Ради спасения своего народа от смертельной угрозы великан Толыгай должен что-то предпринять, но сам он не знает, что делать, и спрашивает совета у матери, как добыть животворящий дождь. Мать батыра, физически обычная, но очень мудрая женщина, отвечает, что дожди бывают там, где есть горы, нужно идти туда. В соответствии с характерной для мифов композиционно-сюжетной моделью «путешествия героя» [Кэмпбелл 1997] разворачивается действие легенды: получив мудрый совет, Толыгай отправляется в путь, добирается до гор, поднимает самую большую из них и возвращается с этой хранящей воду ношей назад.

Следует отметить, что взваливший на свою спину гору батыр — довольно необычный образ. Дело в том, что в казахских мифах гора — это сакральное пространство, место, где обитают боги (подобно древнегреческому Олимпу). Поэтому поступок батыра-великана, который взваливает на плечи гору и уносит ее, следует расценивать как символ не только необычайной физической мощи, но и духовной смелости Толыгая, бросившего вызов богам. Участь поступившего таким образом великана предрешена логикой мифа, но движимый ею же батыр упорно идет до конца, неся на своих плечах к людям похищенную, по сути, у богов гору, и, исполнив свой долг, погибает[2].

2 Миф о Толыгае, как и многие мифы, изустно передававшиеся из поколения в поколение, имеет разные варианты финала. Наиболее известен тот, где акцент делается на мотиве жертвенности

Безусловно, в мифе о Толыгае отражены древнейшие анимистические представления казахов о мироздании. В тюркской мифологии, как и во всех традиционных онтологических системах эпохи домодерна, стихии воздуха, огня, воды-земли (Жер-Су) определяли не просто пространство сакрального, они составляли основу реального бытия. Само понятие жизни охватывало все сущее, поскольку все участвует в процессах жизни и, соответственно, обладает некоторой формой одушевленности. В этом смысле гора — не только природный объект и обиталище богов, целостный образ горы включает в себя и априорное понимание ее витальности, которое реализуется в финале сказания.

Казахи традиционной эпохи сохраняли ощущение своей глубокой связи с землей, когда человек еще мог поклоняться живому пространству мифологических стихий, черпая в этом духовную опору и силу. Это поклонение помогало жить и умирать. Собственно, в мифологическом сознании предказахов смерти нет, понятие «Кайтыс бол» буквально означает «вернуться в изначало» [Кондыбай 2011: 9], поэтому и великан Толыгай, ставший в финале сказания одним целым с горой, остается неизменно сущим: он был горой в образе человека и, совершив подвиг ради людей, вернулся к своей природной сущности, одновременно «оживив» собой эту гору. В итоге вода льет с небес, все живое возрождается, круговорот бытия замыкается — так миф расставляет все в мире по своим местам.

Два великана — один герой

В середине XX века, когда создавался фильм «Батыры степей», мифологическое мироощущение у живущих в советскую эпоху казахов в значительной степени сохранилось. Вера в бессмертие души и априорное признание единства природного и человеческого миров оказались сильнее насаждаемых насильно догматов коммунизма и атеизма, и повсеместное бытование основанного на древних мифах казахского фольклора служило тому подтверждением. Очевидно, само обращение

подвига великана, который, добравшись до места, потерял остаток сил и погиб под тяжестью принесенной горы, даровавшей людям дождь. В другой версии мотивировка поведения Толыгая несколько иная: говорится об усталости великана, который принес гору и просто заснул под ней, уже не проснувшись.

кинематографистов к этому источнику можно расценивать как признание данного положения вещей, интуитивное понимание преимуществ такого состояния менталитета в контексте задач мобилизации.

Непосредственным поводом для съемок героического фильма послужил подвиг, совершенный красноармейцем Т. Тохтаровым[3] в боях под Старой Руссой в феврале 1942 года. Привлеченный к созданию сценария поэт А. Тажибаев предложил взять романтической параллелью к сюжету о солдате-герое (в фильме — Кореген) народную легенду о батыре Толыгае. Режиссер-постановщик Г. Рошаль, который в числе прочих достоинств видел в казахах и «народ, не растерявший эпических песен и старинных обрядов» [Рошаль 1974: 202], с воодушевлением принял идею, позволявшую развернуть рассказ о героическом эпизоде идущей в данный момент войны в эпическое вневременное киноповествование.

Фильм и начинается с монументального кадра: снятая с нижнего ракурса на фоне неба и гор легендарная *кюйши* Д. Нурпеисова играет традиционный *кюй*[4] «Бет ашар» (это «Застольная», ее исполняли во время свадебного праздника, *тоя*, в момент открывания лица невесты). Следует отметить, что кюи Нурпеисовой были ритмичными, четкими по рисунку, стиль ее игры на домбре называли мужским[5], и в экранном варианте исполнения тоже много энергии, силы, как и в кюях ее учителя, великого кюйши Курмангазы.

В этой музыке слышится перестук копыт степных коней, сила ветра, в ней чувствуется открытость миру, а для казахов, которые выросли на вдохновляющей и с детства понятной мощи степного кюя, кадры с живым исполнением Нурпеисовой и сами по себе были способны вселить уверенность в своих силах. Вполне органично кюй перерастает в мощные аккорды

---

3 Тохтарову было посмертно присвоено звание Героя Советского Союза.

4 *Кюй* — традиционная казахская инструментальная пьеса, исполняемая на домбре, кобызе и других струнных инструментах; исполнителей называли *кюйши*.

5 «Одно из значений слова *қар* — рука, предплечье; *қара сынған* — сломанное предплечье — говорят о музыканте, у которого открылся особый энергетический канал в руке и который играет не столько прикосновениями пальцев к струнам, сколько за счет энергетики правой кисти» [Акбалаева 2021].

оркестровой киномузыки, сообщая зрителям энергию победы, пафоса героической жертвенности, и соединение двух этих мотивов — народного казахского и общепатриотического — определяет эмоциональный настрой фильма. Не лишним будет упомянуть в этой связи, что Нурпеисова потеряла на войне своих близких — сына и внука [Акбалаева 2021].

В фильме «Батыры степей» две параллельные сюжетные линии: фронтовая и тыловая. В первой главными действующими лицами становятся два бойца — казах Кореген и русский Вася, которые во время короткой передышки делятся воспоминаниями о мирной жизни, рассказывают о себе, а затем вступают в схватку с врагом; во второй — семья Корегена: мать и молодая беременная жена, которые ждут его в казахском ауле вместе с другими женщинами и детьми.

Для выражения концептуальных идей и смыслов фильма сценаристы и режиссер избирают действенный прием опоры на казахское мифо-фольклорное наследие, включив в военную сюжетную линию визуализацию сказания о великане Толыгае как «рассказ в рассказе» (на привале Кореген живо излагает бойцам миф о Толыгае, представляя его как своего предка-односельчанина). Диегезис выполненной с помощью комбинированной съемки 8-минутной вставной новеллы, персонажи которой мало, хотя и значительно, говорят и больше действуют, несколько раз нарушается короткими кадрами с рассказчиком — так средствами аудиовизуальной выразительности производится своего рода нарративная «прошивка» событий мифа и основного сюжета, обеспечивающая единство всей истории «Батыров степей».

Визуализация эпического сказания в содержательном плане соответствует основному варианту его изустного бытования, когда герой не уснул, а сознательно пожертвовал собой, погребенный горой. В фильме акцент на мотиве жертвенности подвига великана, который просто не смог подняться, но задачу спасения народа выполнил, подчеркивается также риторически — краткий обмен мнениями по поводу услышанного завершается категорическим утверждением одного из солдат: «Герой тот, кто не боится умереть».

Так формулируется тезис, подтверждаемый следующими за «рассказом в рассказе» собственно боевыми эпизодами, когда Кореген, выполняя задание, оказывается в той же ситуации выбора, что и отказавшийся от передышки великан Толыгай: отступить с вероятностью проиграть поединок или победить

ценой жизни. Приняв решение, солдат совершает, казалось бы, невозможное: в одиночку, потеряв своих товарищей, он останавливает фашистов, дав возможность взводу переправиться через реку и тем самым обеспечив выполнение боевой задачи.

Коннотация реального с мифологическим наиболее отчетливо проявляется в кульминационные моменты обоих нарративов. Когда беркут советует передохнуть великану: «Ты устал, человек, опусти гору... отдохни, человек», — Толыгай отвечает: «Спасибо, беркут. Если я опущу гору, больше не смогу ее поднять». И, соответственно, когда в решающий момент сражения раненый, обессилевший Кореген слышит внутренний голос: «Ты устал, человек, опусти гору... отдохни, человек», — он так же, как и батыр Толыгай, отказывается от этой мысли: «Если отдохну, не смогу поднять вновь эту тяжесть». Тем самым он отвечает на подспудный вопрос: может ли простой смертный, обыкновенный человек стать великаном, батыром? Может, если сумеет пожертвовать собой и «нести гору на себе», и эта метафора силы, физической и духовной, полностью раскрывается в эпизодах его противостояния с полчищами фашистов.

Кореген разит врага огнем трофейного пулемета со словами: «Эй, козлорогие, слушайте мою сказку!» — то есть герой черпает внутреннюю силу в мифе, повергая врага «сказкой». Мобилизация архетипа великана осуществляется здесь в прямом действии, происходит почти полная идентификация образа мифологического великана и киногероя, который ассоциируется в сознании зрителя с реальными солдатами, совершившими жертвенный подвиг (в том числе с Тохтаровым).

Союз архетипов

Несомненно, образ батыра в фильме Рошаля является ключевым во всех отношениях. Вместе с тем следует отметить еще один важный архетипический образ, мобилизующий силы, — *образ земли*. В развязке, когда смертельно раненный Кореген просит дать ему напоследок горсть земли, эта хрестоматийная, казалось бы, сцена в контексте всей истории приобретает особый смысл. Для национального казахского сознания земля сакральна, это то, ради чего можно достойно умереть, но земля в руке умирающего Корегена не из родной казахской степи, а русская, издалека. Тем не менее эта деталь не воспринимается как условность, как выпадение из национальной мифопоэтической традиции (что очевидно с нейтральной позиции

нашего времени): для зрителя времен Великой Отечественной войны это уже «советская земля», поскольку осмысляется в общепатриотическом контексте советского мифа, актуального для создателей фильма и как минимум вполне понятного и принятого уже национальной казахской аудиторией. То есть Кореген умирает за свою землю и на своей земле, соединившись с ней в символическом акте.

То же самое, по сути, происходит и в финале картины, когда авторы вновь обращаются к казахским корням, к национальному мифопоэтическому сознанию аудитории, актуализируя третий архетип — *архетип матери*. В завершающем эпизоде действие согласно кольцевой композиции переносится в аул, где все ждут вестей с фронта, и в тот самый момент, когда гонец привозит с почтой похоронку на Корегена, его молодая жена рожает сына как его продолжение, как будущего великана, неподвластного смерти, а мудрая мать героя находит в этом утешение и силу, способную преодолеть утрату. Все три матери: Толыгая, Корегена и новорожденного — вместе олицетворяют внеисторическую идентичность матери-природы, животворящей родной земли, дающей силу ее сынам. Подобная трактовка вполне отвечает как древнейшим языческим представлениям казахов, приверженцев тенгрианства (шаманизма), так и многобожию других народов СССР. В совокупности смыслопорождающих факторов и в контексте военного времени образ вполне соответствует мифопоэтическому статусу Родины-матери, ведущей освободительную войну. Этот образ использовался российской военной пропагандой в мобилизационных целях еще в годы Первой мировой, а его наиболее известной визуализацией времен Великой Отечественной войны является знаменитый плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет!», созданный в конце июня 1941 года.

Взаимодействие архетипических образов и порождаемых ими смыслов в фильме Рошаля создает синэргетический эффект, поэтому в полном соответствии с «мобилизационной» логикой замысла фильма его финальными кадрами — под аккомпанемент казахской песни, в которой звучит возвышенная печаль, — становятся величественные панорамы степи, родины батыров как неотъемлемой части общей советской Родины.

Отметим также, что визуализация казахских мифологических и фольклорных образов в кинематографе, впервые осуществленная в ситуации Великой Отечественной войны, оказалась успешной тоже благодаря мобилизации — таковой

можно считать концентрацию лучших творческих сил страны в Алма-Ате, где в 1941–1944 годах работала Центральная Объединенная киностудия.

Литература

Акбалаева Ш. Музыка Дины // Вечерняя Астана. 2021. 7 августа. URL: https://vechastana.kz/muzyka-diny/ (дата обращения: 30.11.2023).

Барт Р. Мифологии / Перевод с фр. С. Зенкина. М.: Изд. имени Сабашниковых, 2004.

Бурдье П. Социология социального пространства / Перевод с фр.; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. М.: Инс-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2005.

Кондыбай С. Мифология предказахов. В 4 тт. / Перевод с каз. З. Наурзбаевой. Т. 1. Алматы: СаГа, 2011.

Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / Перевод с англ. К. Семенова. СПб.: София, 1997.

Лебон Г. Психология народов и масс / Перевод с фр. А. Фридмана, Э. Пименовой. М.: Терра — Книжный клуб, 2008.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.

Палеолог М. В. Религиозные конфессии СССР в годы Великой Отечественной войны // Постсоветский материк. 2015. № 2 (6). С. 117–136.

Рошаль Г. Кинолента жизни. М.: Искусство, 1974.

Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000.

ЦОКС — Центральная Объединенная киностудия (1941–1944 гг.) // Музей Центральной студии документальных фильмов. URL: https://csdfmuseum.ru/articles/418-цокс-центральная-объединенная-киностудия-1941-1944-гг/ (дата обращения: 30.11.2023).

References

Akbalaeva, S. (2021). Dina's music. *Vechernyaya Astana*, [online] 7 Aug. Available at: https://vechastana.kz/muzyka-diny/ [Accessed 30 Nov. 2023]. (In Russ.)

Barthes, R. (2004). *Mythologies*. Translated by S. Zenkin. Moscow: Izd. imeni Sabashnikovykh. (In Russ.)

Bourdieu, P. (2005). *Sociology of social space*. Translated by N. Shmatko. Moscow, St. Petersburg: Ins-t eksperimentalnoy sotsiologii, Aleteya. (In Russ.)

Campbell, J. (1997). *The hero with a thousand faces: A myth. An archetype. The unconscious*. Translated by K. Semyonov. St. Petersburg: Sofia. (In Russ.)

Khalizev, V. (2000). *Theory of literature*. Moscow: Vysshaya shkola. (In Russ.)

Kondybay, S. (2011). *The mythology of Pre-Kazakhs (4 vols). Vol. 1*. Translated by Z. Naurzbaeva. Almaty: SaGa. (In Russ.)

Le Bon, G. (2008). *Psychology of peoples and masses*. Translated by A. Fridman and E. Pimenova. Moscow: TERRA — Knizhniy klub. (In Russ.)

Meletinsky, E. (1976). *The poetics of myth*. Moscow: Nauka. (In Russ.)

Paleolog, M. (2015). Religious denominations of the USSR during the Great Patriotic War. *Postsovetskiy Materik*, 2(6), pp. 117-136. (In Russ.)

Roshal, G. (1974). *The film of life*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)

TsOKS — Central United Film Studio (1941-1944). [n. d.] [online] Museum of the Central Studio for Documentary Films. Available at: https://csdfmuseum.ru/articles/418-цокс-центральная-объединенная-киностудия-1941-1944-гг/ [Accessed 30 Nov. 2023]. (In Russ.)