

Қазақстан Республикасы Мәдениет және ақпарат министірлігі
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

ӘОЖ 791.3 (574)

Д 42

Қолжазба құқығында

ДЖУМАБЕКОВ ЕРЖАН ФАЗЫЛОВИЧ

**Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс:
визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы**

6D041600 – Өнертану

Философия докторы (PhD)
дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Ғылыми кеңесшілер:
Нөгербек Б.Б., PhD докторы;
Мартонова А., PhD докторы,
профессор.

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2025

МАЗМҰНЫ

КІРІСПЕ	3
1 ВИЗУАЛДЫ ТІЛ МЕН КӨРКЕМДІК БЕЙНЕЛЕРДІҢ КИНОТАНУДАҒЫ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ	13
1.1 Визуалды тілдің кино теориясындағы тұжырымдамалары	13
1.2 Кинодағы бейнелердің көркемдік интерпретациясы	29
1 тарау бойынша тұжырым	39
2 АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ КЕЙІПкерлер бейнесінің РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ	40
2.1 Көркем бейнедегі кейіпкерлердің классификациялық ерекшеліктері	40
2.2 Психоанализ контекстіндегі кейіпкер бейнесінің репрезентациясы	55
2 тарау бойынша тұжырым	73
3 АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖАҢАШЫЛ КИНОДИСКУРС	74
3.1 Балалар және тарихи тақырыптағы фильмдердің жанрлық жаңашылдығы	74
3.2 А. Қарсақбаев фильмдерінің әлем және қазақ кино үдерісіндегі көркемдік-эстетикалық дискурс	95
3 тарау бойынша тұжырым	121
ҚОРЫТЫНДЫ	122
ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ	125
ФИЛЬМОГРАФИЯ	130

КІРІСПЕ

Жұмыстың жалпы сипаттамасы

«Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты диссертациялық жұмысында Абдолла Қарсақбаев фильмдеріне талдау жүргізу арқылы визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы тереңінен қарастырылады. Сондай-ақ, заманауи қазақ киносына режиссер шығармашылығының әсері, көркемдік әдіс-тәсіліне жаңаша баға беріледі.

Зерттеу тақырыбының өзектілігі

Кино өнерінің ерекшелігі оның негізін анықтап, талдауды қажет етеді, яғни сол арқылы кинематографияға келетін болашақ маманды нақты біліммен ақпараттандыру болып табылады. Ол жайлы өнердің басқа түрлері секілді танымды кеңейте отырып, терең теориялық зерттеуді қажет етеді.

Мемлекет басшысы Қасым-Жомарт Тоқаев Ұлттық құрылтайдың IV отырысында еліміздің кино саласына қатысты өзекті мәселені көтереді [1]. Кино – ұлттық идеологияны қалыптастыратын қуатты құрал. Заман мен уақыт өзгерісіне сәйкес өнер үрдістерінің жаңаша қарқынмен дамуы кино тарихы мен ғылымына басқаша көзқараспен қарауды талап етеді. Атап айтқанда, қазақ киносының тарихына үңіліп, ғылыми тұрғыда баға беріп, жаңа көзқарас қалыптастыру заманауи кинотанушы мамандардың міндеті болып саналады.

Тарихқа сүйенсек, қазақ кино өнерінің қалыптасуы мен даму жолы әртүрлі кезіндерден өткені белгілі. Алайда бүгін өткен тарихымызды қайта саралап, жаңа дискурс арқылы қарастыру қажеттілігі туындайды. Өйткені, көп жағдайда коммунистік идеология өнер мен тарихты зерттеуде жалпы кеңестік идеяларды алдыға тартқан болатын.

Соңғы отыз жыл ішінде өткен жүйелік-құрылымдық өзгерістер қазақ қоғамына да өз әсерін тигізді. Қазақстан дербес мемлекет ретінде жаңа экономикалық, әлеуметтік даму жолына түсуі де елдің саяси, мәдени, рухани жаңаруына ықпал етті. Осы тұрғыда кеңестік кино кезеңін жаңа дискурс, яғни постколониалды салыстырмалы-сараптамалы талдауды қажет етеді.

Бұл зерттеу жұмысында қазақ кино майталманы Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығын өзекке ала отырып, оның кинотуындыларындағы визуалды тіл мен кейіпкерлер бейнесінің репрезентациясы, әлем және қазақ кино үдерісіндегі көркемдік-эстетикалық орнын айқындауды қажет етеді. Сондай-ақ, Қарсақбаев фильмін жанрлық ерекшелігіне байланысты балалар және тарихи фильмдеріндегі визуалдық тілінің сипаттық ерекшеліктерін анықтау маңызды. Режиссер шығармашылығының қазақ кино өнерінде ғана емес, жалпы әлемдік кино тілінде алатын орнын айқындауға, оның кинематографиялық мұрасының эстетикалық, мәдениеттанушылық және идеялық салмағын ашуға бағытталады.

Зерттеу жұмысы А. Қарсақбаев фильмдеріндегі көркемдік-эстетикалық ерекшеліктері постколониалды дискурс ретінде қарастырылып, олардың семиотикалық, мәдени және көркемдік мазмұнын ашуға бағытталады. Зерттеу барысында режиссер шығармашылығындағы визуалды тіл құрылымы,

көркемдік бейнелердің ұлттық дүниетанымымен сабақтастығы, эстетикалық әдіс-тәсілдердің көрсетілу деңгейіне назар аударылады. Сонымен қатар, А.Қарсақбаев фильмдеріндегі режиссерлік шешімнің драматургия құрылымы мен кейіпкер бейнесінің трансформациясы арасындағы өзара үйлесімділігі сараланады.

Бүгінгі қазақ киносындағы визуалды тіл, көркемдік бейнелердің көрініс табу бағыттары, дәстүрлі көзқарас пен жаңашылдықты ұштастыра бейнелеу тәсілдері А. Қарсақбаев кинотуындылары арқылы талданады. Режиссердің әрбір фильміндегі қозғалатын тақырып, стилдік ерекшелік көркемдік дискурс ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Мұндағы ұлттық болмыс, табиғат пен адам арасындағы байланыс, балалық әлемнің символикалық сипатта берілуі, үнсіздік пен кеңістік арқылы жеткізілген философиялық мәні ретінде маңызды талдау нысанына алынған.

«Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты диссертациялық зерттеудің негізгі өзектілік мәселелеріне тоқтала кетсек:

- Визуалды тілдің кино теориясындағы тұжырымдамаларын анықтау арқылы кино тілі тек техникалық құрал ретінде емес, фильм идеясы мен тақырыбын көркем-эстетикалық тұрғыда жеткізу жүйесі ретінде қарастыру мүмкіндігі туындайды. Бұл режиссер мен көрермен арасындағы байланыс орнату тәсілі екенін ескеруіміз керек.

- Кино өнеріндегі бейнелердің көркемдік деңгейіне үңілу, мазмұндық және формалық қабаттарын талдау фильмнің идеялық және эстетикалық құндылығын айқындауға мүмкіндік береді. А. Қарсақбаев шығармашылығы көркемдік бейнелердің ұлттық дүниетаныммен сабақтасып, ерекше мәнге ие болуына дәлел бола алады. Сондай-ақ, бүгінгі қазақ режиссерлеріне үлгі болар модельдік жүйе ұсынуымызға мүмкіндік жасайды.

- Кинорежиссер А. Қарсақбаевтың фильмдеріндегі көркем бейнелердің классификациясы жасалып, типологиялық ерекшелігін анықтау арқылы кинотанушылық тұрғыдан жаңа талдау деңгейіне көтеруге болады. Бұл авторлық қолтаңба белгілері мен бейнелеу құралындағы қайталанбас эстетикасын аша түседі.

- Режиссер фильмдеріндегі кейіпкерлерді психологиялық типтерге топтастыру арқылы олардың ішкі әлемін, жеке мотивін, әрекетіндегі логикасына талдау жасай отырып, автордың көркемдік әдіс-тәсілін тереңірек түсінуге жол ашады. Мұндай сараптама жүргізу фильмдердегі кейіпкер бейнесін қазақ мәдениетіне, тарихи санаға қаншалықты жақын екендігін айқындайды.

- Балалар және тарихи тақырыптағы фильмдердің жанрлық ерекшеліктерін саралай отырып, А. Қарсақбаев киношығармашылындағы ортақ ұқсастықтары мен көркемдік байланыстарын нақты жіктеп қарастыруға мүмкіндік береді.

- Режиссер фильмдеріндегі көркемдік-эстетикалық дискурс көрінісін анықтау зерттеу жұмысының басты мақсаты болып табылады. Ұлттық кино

тілінің қалыптасуы, оның көркемдік бағыты мен эстетикалық ерекшелігінің түрленуі анықталып, кино тарихындағы орнын жаңаша пайымдауға жол ашады.

1963-1983 жылдар аралығында өз шығармашылығымен көрерменін тәнті еткен режиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріне әлі күнге дейін жаңа саяси және мәдени тәуелсіздік дискурсы тұрғысынан толыққанды талдау жасалмағандықтан, алдымыздағы диссертациялық жұмыс қазақ киносының даму бағытын нақтылап, маңызды пайымдаулар жасауға орасан зор әсерін береді.

Зерттеу барысында режиссердің визуалды тілі, көркем бейне жасаудағы тәсілдері, жанрлық ерекшеліктері мен кейіпкердің архетиптік және психологиялық типологиясы қарастырылады. Нәтижесінде, ұлттық болмыс, адамгершілік құндылық, табиғат пен адамзат арасындағы байланыс, балалық шақтың естен кетпес сәттері, тарихи-революциялық тақырыптарға деген авторлық көзқарас – қазақ киносының қалыптасуына, дамуына ықпал еткен бірегей көркемдік мектеп үлгісі екенін мойындауымыз керек.

А. Қарсақбаевтың фильмдеріндегі көркемдік бейнелердің кейбір элементтері, атап айтсақ, диалог, монолог, ым, ишарат, эмоция арқылы көрсетіліп, фильмнің психологиялық салмағын күшейте түседі. Зерттеу жұмысының нысаны болып табылатын А.Қарсақбаевтың фильмдері көркемдік бейнелерге өте бай, әрі қатпарлы түрде қалыптасқан. Олардың феноменологиясын, архетиптік негіздерін, уақыт пен кеңістік қатынасындағы ерекшеліктерін кеңінен зерттей отырып, киноның теориясы мен кинотанушылық зерттеулерді бір-бірімен қабыстырып, кеңінен қарастыруға мүмкіндік береді.

Техникалық даму қарқынымен жарысқан заманауи кинематография соңғы жылдары өзінің өнер ретінде қалыптасқан алғышарттарынан алшақтай бастады. Кино жасауда түрлі бағыттардың, тәсілдердің пайда болуы, нарықтың бөлігіне айналуы – жалпы әлемдік кинематография келбетін өзгерте бастады. Зерттеу жұмысы кино саласында орын алған мәселелерді анықтап, туындаған сұрақтарға кино тілінің негізгі теорияларына сүйене отырып, тұжырым жасау болып табылады. Сондай-ақ қазақ киносының ұлттық тамырын сақтай отырып, келешегі мен бүгінін, болашағын жалғастыратын көпір болады.

Отандық кинотану ғылымында А. Қарсақбаевтың қазақ кинематографиясында орнын анықтап, жан-жақты зерттелген еңбектер саусақпен санарлық. Осыдан кейін Абдолла Қарсақбаевтың қазақ киноөнерін «оятқан» тұлға екендігіне көзімізді жеткізе отырып, оның түсірген әрбір фильміне үңілген сайын, уақыт формуласына бағынбайтын, нағыз қазақи, ұлттық бояуға толы шебер әрі тың, терең дүниелері түрлі қырынан қарастырылды. Сондай маңыздылықтың бірі ретінде режиссердің туындылары ұлттық мәдениеттің қазынасына айналғанына көзімізді жеткізе аламыз. Идеологиялық тұрғыдан кеңестік қоғамның түпкі мәдени құндылықтары қайта қаралып, қайта бағаланып жатқан кезде, А. Қарсақбаевтың фильмдері бүгінде өзінің рухани мәнін жоғалтпағанын, алайда жеткілікті дәрежеде зерттелмегенін ескерсек, диссертациялық жұмыстың өзектілігі арта түседі.

Зерттеу нысаны

Кино өнеріндегі визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің интерпретациясы.

Зерттеу пәні

Кинорежиссер А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурстың көркемдік құрылымы, визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы.

Зерттеудің мақсаты

Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі авторлық визуалды тіл мен көркемдік бейнелерді репрезентациялау үдерісінің ерекшеліктерін жүйелі түрде талдау.

Зерттеу жұмысының міндеттері:

- Визуалды тілдің кино теориясындағы тұжырымдамалырын жүйелеу арқылы кинотану саласындағы маңызын анықтау;

- Кинодағы көркем бейнелердің интерпретациялық мүмкіндіктерін талдау арқылы бейнелеу тәсілдерін қарастыру;

- А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлер бейнесін жүйелеп, олардың типологиялық ерекшеліктері мен көркемдік мәнін анықтау;

- Психоанализ контекстіндегі кейіпкерлердің репрезентациялық құрылымын зерттеу, олардың ішкі психологиялық және көрерменге әсері негізін нақтылап, саралау;

- Балалар және тарихи тақырыптағы фильмдердің жанрлық ерекшеліктерін анықтау арқылы А. Қарсақбаев шығармашылығындағы көркемдік-формалық жаңашылдықты ашу;

- А. Қарсақбаев фильмдерінің әлем және қазақ кино үдерісіндегі көркемдік-эстетикалық деңгейін постколониалды дискурс ретінде қарастырып, оның режиссерлік қолтаңбасының ұлттық кино мектебінің қалыптасуы мен дамуындағы рөлін анықтау.

Тақырыптың зерттелу деңгейі

Кино өнерінің пайда болғанынан бастап оның визуалды тілі, теориясы мен қолдану тәсілдері алғашқы кинотеоретиктерден бастап, бүгінгі күнге дейін өзектілігі артып келеді. Диссертациялық жұмыстың теориялық негізіне философтардың, кинотеоретиктердің, өнертанушылардың, психологтардың, кинотанушылардың еңбектері арқау болды. Визуалды тіл мен көркемдік бейнелер жөнінде әлемдік теоретиктердің еңбектеріне экскурс жасалды. М. Мартеннің «Кино тілі» («Язык кино») [2], Б. Балаштың «Кино: жаңа өнердің қалыптасуы мен мәні» («Кино: становление и сущность нового искусства») [3], Г. Аристарконың «Кино тарихының теориясы» («История теорий кино») [4], З. Кракауэрдің «Фильмнің табиғаты. Физикалық шындықты қалпына келтіру» («Природа фильма. Реабилитация физической реальности») [5], А. Астриюктің «Жаңа авангардтың пайда болуы: камера-қылқалам» («Рождение нового авангарда: камера-перо») [6], А. Базеннің «Кино дегеніміз не?» («Что такое кино?») [7], Е. Леvidің «Азамат Саррис: американдық киносыншы» («Citizen Sarris, American Film Critic») [8], С. Нилдің «Арт синема институция ретінде» («Art Cinema as Institution») [9], Т. Эльзессер, М. Хагенердің «Кино теориясы:

сезім тұрғысынан кіріспе» [10], С. Ноллдың «Мәдени революциялар» (*Cultural Revolutions*) [11], Д. Бордуэллдың «Кино өнеріне кіріспе» (*Film art: An Introduction*) [12] және тағы басқа атты еңбектері оқылып зерттелді.

Кеңестік және ресейлік кинотеоретиктердің зерттеу еңбектері қатарында С. Эйзенштейннің «Экраннан тыс кино теориясының негізгі жұмыстары» («*За кадром ключевые работы по теории кино*») [13], «Таңдамалы шығармалары» («*Избранные произведения*») [14], «Монтаж» [15], С. Фрейлихтің «Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского» («*Кино теориясы: Эйзенштейннен Тарковскому дейін*») [16], С. Филипповтың «Кино тілі және тарихы. Кино және кино өнерінің қысқаша тарихы» («*Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства*») [17], А. Тарковскийдің «Уақытты мүсіндеу» («*Запечатленное время*») [18] құнды дерек көздері болып табылады.

Кино тілінің технологиялық анықтамаларынан бөлек өнертанушылар мен философтарда өз тәжірибеге сүйене отырып тұжырымдарымен бөліседі. Олар: З. Фрейдтің «Невротикалық отбасылық» («*Семейный роман невротиков*») [19], «Психоанализге кіріспе» («*Введение в психоанализ*») [20], «Мен және Ол» («*Я и Оно*») [21], К. Юнг «Архитип және символ» («*Архитип и символ*») [22], «Психиканың құрылымы және архетиптер» («*Структура психики и архетипы*») [23], «Аналитикалық психология туралы очерктер» («*Очерки по аналитической психологии*») [24], «Түстер алхимиясы» («*Алхимия снов*») [25], Ж. Митридің «Семиотика және фильмді талдау» («*Semiotics and the analysis of film*») [26], Ю. Лотман «Киноның семиотикасы және киноэстетика мәселелері» («*Семиотика кино и проблемы киноэстетики*») [27]. Ю. Лотман мен Ю. Цивьянның «Экранмен диалог» («*Диалог с экраном*») [28] кітабында экран тілінің барлық элементтерін тізіп шығады: көру нүктесі, объективті және субъективті көру нүктесі, бұрмаланған көру нүктесі, кадр, кадр рамка ретінде және «ішкі кеңістік», план, ұзақтағы план және кеңістік, ірі план, кадрлардың сәйкестігі және т.б. Кино тілінің көп элементтері зейінді бағыттауға арналған әдеттегі адамдардың көру қабілеттерінің жалғасы болып табылады. К. Метц «Қиялдағы белгі. Психоанализ және кино өнері» («*Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*») [29] және «Тіл және кино» («*Language and Cinema*») [30], Барбара Крид «Фильм және психоанализ» («*Film and psychoanalysis*») [31] еңбегінде психоаналитикалық кинотеориясына анықтама жасайды.

Әрбір кезде өз заманына сай түрлі көркемдік, ғылыми емес бейнелер пайда болып, дамып, өзгеріп, өмірдің өз тіліне айналып отырды. Олардың мағынасын түсініп, бейнелер мен тілдердің қатарын көбейтіп, жаңалықтарымен бөлісіп отыру суреткерлер мен ғалымдардың еншісінде.

Әлемдік кинотеоретиктердің еңбектерінен шыға отырып, кинорежиссер А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кино тілін, стилін, жанрлық ерекшеліктерін, көркемдік бейнелердің сипатын зерттеу барысында отандық кинотанушылардың да еңбектері арқау болды. Алғашқы қазақ кинотанушылары Қабыш Сиранов «Кино. Жылдар. Ойлар: Мақалалар жинағы» [32], «Кино туралы әңгіме» [33], «Кеңестік Қазақстанның кино өнері» («*Киноискусство Советского Казахстана*») [34] және Камал Смайылов

«Фильм осылай туады» [35], «Қазақ киносының тарихы» [36] еңбектерінде кинотанушылық талдау арқылы баға берсе, Р. Абдулахатова «Экранда халық батыры» («*На экране народный герой*») [37], Р. Оспанова «60-жылдардағы қазақ кино өнері» («*Казахское киноискусство 60-х годов*») [38], К. Айнагулова және К. Алимбаева «Қазақстан киноөнерінің даму тенденциялары» («*Тенденции развития киноискусства Казахстана*») [39] еңбектерінде кейіпкер және халық бейнесінің мәселесі тұрғысынан қарастырады. Бауыржан Нөгербек «Қазақстан киносы» («*Кино Казахстана*») [40], «“Қазақфильм” экранында» («*На экране “Казахфильма”*») [41], «Қазақ көркемсуретті киносындағы экранды-фольклорлық дәстүрлер» («*Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино*») [42], «Кинотанушы Бауыржан Нөгербек» [43] кітаптарында режиссердің шығармашылығын тоталитарлы жүйе кеңістігінде, ал Гүлнәр Әбікеева «Қазақстан мен Орталық Азияның басқа елдеріндегі ұлт құру үдерісі және оның кинематографияда көрініс табуы» («*Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе*») атты зерттеу жұмысында режиссердің жанрлық ерекшеліктеріне талдау жасайды [44]. Нәзира Мұқышева «Қазақ киносы: кеше және бүгін» [45] еңбегінде жекелеген фильмдеріне талдау жасаса, Гүльнара Мурсалимова «Қазақ көркемсуретті балалар киносының даму кезеңдері (1950-2010 жж.)» [46] атты монографиясында А. Қарсақбаев шығармашылығын қазақ көркемсуретті балалар киносының негізін қалаушысы ретінде анықтайды.

Сондай-ақ, қазақ киносын зерттеушілері Висконсин – Мадисон университетінің PhD кандидаты Брайан Килгур «Шәкен Айманов пен Абдолла Қарсақбаев: Қазақ ұлттық киносының негізін қалаушылар» («*Shaken Aimanov and Abdullah Karsakbaev's Foundations of Kazakh National Cinema*») [47] зерттеу жұмысында Ш. Айманов пен А. Қарсақбаевтың жұмыстарындағы қазақтың ұлттық бейнелері мен символдарды пайдалану ерекшеліктерін анықтайды. Дж. Вашингтон университетінің профессоры Петер Роллбергтің «Ресей және Кеңес киносының тарихи сөздігі» («*Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*») атты еңбегінде А. Қарсақбаевтың шығармашылық жолына тоқтала отырып, оның фильмдерінің мазмұнын ашады [48].

Жоғарыда аталған ғылыми еңбектерге сүйене отырып, А. Қарсақбаев шығармашылығына «Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты диссертациялық жұмыс та жаңа қырынан зерттеуге бағытталады. Бұл зерттеу кинорежиссердің шығармашылығындағы көркемдік ерекшеліктерді айқындауға мүмкіндік береді және қазақ кинотану ғылымының дамуына үлес қосуды көздейді.

Зерттеу әдістері

Диссертациялық жұмыс тақырыбын зерттеу барысында тарихи-кинотанушылық, теориялық әдебиеттерге талдау жасай отырып, салыстырмалы-сараптамалық әдіс қолданылды. Мұрағатпен жұмыс әдісі арқылы А.Қарсақбаевтың жеке мұрағаты, ҚР Ұлттық кітапханасы, ҚР Ұлттық

мұрағаты, кино-фото деректердің және дыбыс жазбалардың Мемлекеттік мұрағат қоры, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының кітапхана қоры, мезгілдік басылымдар қарастырылды. А.Қарсақбаевтың фильмдерінің бейнелік қатарларын жинақтау барысында «Qazaqfilm» киностудиясының және «Qazaqstan» Ұлттық телеарнасының мұрағаттарынан құнды еңбектер алынып, проекциялық әдіс жүргізілді.

Теориялық талдау – кино өнеріндегі визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің кинотанудағы теориялық негізін анықтау;

Визуалды талдау – кино өнеріндегі визуалды тіл, көркемдік бейнелердің көрініс табуын символдық, метафоралық (троптық) негізінде қарастыру;

Хронологиялық әдіс – әлем және қазақ кино өнеріндегі визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің тарихи кезеңдерін анықтау;

Салыстырмалы талдау – кинорежиссер А. Қарсақбаевтың фильмдерін әлем киносындағы киношығармаларға және бүгінгі қазақ киносындағы негізгі фильмдерге салыстырмалы талдау жасау арқылы өзара айырмашылықтары мен ұқсастықтарын анықтау;

Фильмдік талдау – А. Қарсақбаев фильмдеріндегі драматургиялық құрылым, режиссерлік шешім мен визуалды тілі мен кейіпкер бейнелерінің көркемдігін зерттеу;

Контент-талдау – заманауи қазақ киносының тақырыптық және мазмұндық құрылымын саралап, визуалды тіл мен көркемдік бейнелер ерекшелігін жүйелеу.

Жоғарыда көрсетілген әдістердің өзара үйлесімділігі зерттеу жұмысының мақсаты мен міндеттерінің кешенді орындалуына мүмкіндік береді. Бұл тәсілдер А. Қарсақбаевтың шығармашылығын және режиссердің бүгінгі қазақ киносына тигізген әсерін жан-жақты талдап, кино үдерісіне көркемдік-эстетикалық жаңа дискурс ретінде қарастыруға жол ашады.

Зерттеудің әдіснамалық негіздері

Әлем және қазақ кино өнеріндегі визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясын зерттеудің әдіснамалық негізі теоретиктер Жан Митридің «Семиотика және фильмді талдау» («*Semiotics and the analysis of film*») [26], Кристиан Метцтің «Қиялдағы белгі. Психоанализ және кино өнер» («*Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*») [29] және отандық кинотанушылар Бауыржан Нөгербектің «“Қазақфильм” экранында» («*На экране “Казахфильм”*») [41] Бауыржан Нөгербек, Баубек Нөгербектің «Қазақ көркемсуретті киносы: экрандық-фольклорлық дәстүрлер және кейіпкер бейнесі» («*Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя*») [49] еңбектері алынды.

Жұмыстың ғылыми жаңалығы

Диссертациялық жұмыста қазақ кинотану ғылымында алғаш рет визуалды тіл тұрғысынан кинорежиссер А. Қарсақбаевтың шығармашылығына ауқымды ғылыми-зерттеу жасалынды. Атап айтар болсақ:

- Визуалды тіл мен көркем бейнелердің өзара байланысы, қалыптасуы мен даму кезеңдері талданып, көркемдік және технологиялық жаңалықтарының ерекшеліктері жүйеленіп, теориялық тұжырымдамалар ұсынылды;

- Кино өнеріндегі көркем бейнелердің интерпретация тәсілдері теориялық тұрғыда талданып, әдіснамалық негіздері мен қолданылу ерекшеліктері жүйелі түрде қарастырылды;

- Режиссер шығармашылығындағы кейіпкерлер бейнесінің психологиялық және архетиптік типологиясы, көркемдік құрылымы жүйеленіп, ұлттық болмыс пен тарихи сана аясындағы шығармашылық репрезентациясы сараланды;

- Кейіпкерлер бейнесі психоаналитикалық тұрғыда қарастырылып, олардың ішкі жан-күйі мен көрермен қабылдауына әсері зерттелді;

- А. Қарсақбаев фильмдеріндегі балалар мен тарихи-революциялық тақырыптағы жанрлық түрлерінің қазақ киносындағы орнын сипаттайтын дискурстық ерекшеліктері анықталды;

- Кинорежиссер А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс алғаш рет дербес зерттеу нысаны ретінде қарастырылып, оның визуалды тілі мен көркемдік бейнелерінің репрезентациясына теориялық талдау жасалды;

Қорғауға ұсынылған негізгі тұжырымдар

- Кинематографты өнер ретінде қарастыру – XX ғасырдың 20-жылдарында қарқын ала бастады. Бұған ғалымдардың кино тілі, визуалды тіл және көркемдік бейнелердің құрылымы жөнінде теориялық еңбектері себепкер болды. Кино өнерінің тарихи кезеңдері мен көркемдік бағыты: ағайынды Люмьерлердің деректі фильмдері және қозғалыссыз камера (1895-1900); монтаж жаңалығы (1900-1920); дыбысты киноның пайда болуы және түрлі түсті фильмдердің кино тіліне берер мүмкіндіктері (1930-1940); панорамалық бейне, кең экранды фильмдердің көрерменге ұсынылуы (1950-1960); акустикалық реализмнің кеңінен қолданылуы (1980-1990) секілді бөлімдерге бөліп қарастырылды.

- Кино өнеріндегі бейнелердің көркемдік интерпретациясы – бұл ұсынылған бейнелердің мағыналық және эстетикалық деңгейде талдануы мен түсіндірілуі. Кино теориясындағы көркемдік бейнелердің интерпретациялау тәсілдері психоаналитикалық, мифологиялық, семиотикалық, социомәдени, эстетикалық тәсілдері бойынша жүйеленді. Соған байланысты зерттеу жұмысында К. Г. Юнгтың 12 архетип ұғымына кеңінен тоқтала отырып, қазақ драматургия шеберлігінің өкілі Ш. Құсайыновтың бала, ақсақал, кемпір, бойжеткен архетиптік кейіпкерлердің өзара байланысы жайында толыққанды талдау жасалды.

- Кейіпкерлер категориясы тарихи-мәдени кеңістікте құндылықтардың өзгеруіне байланысты өзгеріп отыратыны анық. Осы тұрғыда Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығындағы кейіпкерлердің орналасу реті, кинодраматургиясына белгілі бір архетиптік бейненің алар орны кеңінен талқыланды. Сондай-ақ, режиссер фильмдеріндегі басты кейіпкерлерді мінез-құлқы, психологиялық типі, сюжеттегі рөлі, тарихи-идеологиялық маңызды

кеңінен қарастырылып, классификациялық ерекшеліктеріне салыстырмалы талдау жасалды.

- Кейіпкер бейнесін психоаналитикалық контексте қарастыру – З. Фрейд, К. Юнг, Ж. Лакан сынды ғалымдардың еңбектерімен тікелей байланысты. Бейсаналық мотив, ішкі қақтығыс, архетиптік құрылым, символика мен түс көрудің ішкі мағынасы, невроз, травма, фрустрация, «айна бейне» ретінде кино өнеріндегі жарқын бейнелер, А. Қарсақбаев және қазақ киносындағы еске қаларлық кейіпкерлер жеке-дара қарастырылған.

- А. Қарсақбаев фильмдерінде балалар бейнесі арқылы қазақы қоғамның мәдени құндылығы көрсетілген. Бүгінгі отандық кино өнерінде заманауи балалар бейнесінің көрініс табуы аздық ететінін ескере отырып, тәрбиелік және тереңдік формасынан алыстап бара жатқанын байқауға болады. Оның тарихи тақырыптағы фильмдері дәстүрлі жанрды кеңейтіп, ұлттық мәдениет пен тарихты кино тілі арқылы жаңа деңгейде танытты. Сондықтан қазіргі қазақ киногерлері үшін жанрлық ізденіс пен ұлттық дүниетанымды сабақтастыру үлгісі А. Қарсақбаев шығармашылығы арқылы айқындауға болатыны ұсынылған.

- А. Қарсақбаев фильмдерінде авторлық кино, истерн және неореалистік әдіс, ішкі психологиялық драма қатар өрбіген. Оның кинотуындыларынан стилистикалық шынайылық пен философиялық тереңдік сезіледі. Авторлық кино өкілдері Ф.Трюффо сынды режиссерлер шығармашылығымен талдау жүргізіледі. Көркемдік тіл арқылы автордың әдістері бүгінгі күні де ұлттық рух, бала болмысы, адамгершілік қағидалары, кейіпкер бейнесінің көркемділігі, көрнекілігі тұрғысында толыққанды салыстырмалы, сараптамалы талдаулар жасалады.

Зерттеудің ғылыми-теориялық және практикалық маңызы

Диссертациялық жұмыс мәдениеттану, психология, өнертану, кинотану, кинорежиссура саласында ЖОО педагогикалық және тәжірибелік пәндерді оқыту барысында, кино режиссура және кинотану мамандықтарында оқу құралы ретінде пайдаланылады. Кинотану ғылымы саласында визуалды тіл және көркемдік бейнелер репрезентациясын теориялық тұрғыдан қолдануына мүмкіндік тудырады. Зерттеу жұмысы арқылы А. Қарсақбаевтың фильмдерінде жүйеленген ұтымды визуалды тіл мен көркем бейнелердің режиссуралық шешімдеріне жүйелі түрде теоретикалық тұрғыдан нақтылау арқылы киномамандары тәжірибелік тұрғыдан А. Қарсақбаевтың шығармашылығы, жалпы кино тілі мен стилистикасы, көркем бейнелер феноменін зерттеу барысында көмекші құрал ретінде пайдаланып, ары қарай зерттелуіне жол ашады.

Зерттеу жұмысының сыннан өтуі және жариялануы

«Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» тақырыбындағы диссертация Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Кино тарихы мен теориясы» кафедрасының кеңейтілген мәжілісінде талқыланып, ашық қорғауға ұсынылды. Зерттеу нәтижелері Scopus базасының

деректер қорына кіретін журналдарда, ҚР Ғылым және жоғары білім министрлігінің Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті ұсынған журналдарда жарияланды.

1. Jumabekov, Y., Nogerbek, B., Mursalimova, G., Boribayeva, D., Izimova, A. The Concepts of Film Language and Style in Film Theory // Rotura: Journal of Communication, Culture and Arts, 2025. – p. 71-82 [50]
2. Нөгербек. Б.Б., Джумабеков Е.Ф. Кино стилі мен кино тілі тұжырымдарына теориялық талдау // Central Asian Journal of Art Studies, т. 10, №1. 2025. – б. 76-96 [51]
3. Джумабеков Е.Ф. Балалар фильмі антиидеологиялық құрал ретінде: А.Қарсақбаев фильмдеріне шолу // Наука и жизнь Казахстана, №2 (44), 2017. – б. 48-50 [52]
4. Джумабеков. Е.Ф. Психология қызметіндегі екі кейіптілік формасының экран өнерінде көрінуі // Наука и жизнь Казахстана, №4 (39), 2016. – б.237-238 [53]

Жұмыстың құрылымы

Диссертациялық еңбектің құрылымы кіріспеден, үш негізгі тараудан, алты тараушадан (әр тарау бойынша тұжырым жасалған), қорытынды мен пайдаланылған әдебиеттер тізімі, қосымшадан (фильмография) тұрады.

Кіріспеде зерттеу тақырыбының өзектілігі, мақсат-міндеттері, зерттеу нысаны мен пәні, теориялық-әдіснамалық негіздері, ғылыми жаңалығы және қорғауға ұсынылатын негізгі тұжырымдар, теориялық және практикалық маңыздылығы айқындалады.

Бірінші бөлімде визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің кинотанудағы теориялық негіздері қарастырылады. Бұл бөлімде визуалды тіл ұғымының кино теориясындағы тұжырымдамалық сипаты мен кинодағы көркем бейнелердің интерпретациялық мүмкіндіктері талданады.

Екінші бөлімде кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкер бейнесінің репрезентациялық ерекшеліктері зерттеледі. Мұнда кейіпкерлерді көркем бейне ретінде талдаудың классификациялық әдістері мен психоаналитикалық контексте репрезентациялау тәсілдері сараланады.

Үшінші бөлімде Абдолла Қарсақбаев шығармашылығындағы жаңашыл кинодискурстар зерделенеді. Балалар мен тарихи тақырыптағы фильмдердің жанрлық жаңашылдығы мен режиссер туындыларының отандық және әлемдік кино үдерісіндегі көркемдік-эстетикалық маңызы сипатталады.

Қорытындыда жүргізілген зерттеу нәтижелері жинақталып, негізгі ғылыми тұжырымдар түйінделеді және болашақ зерттеулерге бағыт-бағдар ұсынылады.

Жұмыс соңында **пайдаланылған әдебиеттер тізімі** мен зерттелген фильмдерден құралған фильмография **қосымшада** беріледі.

1 ВИЗУАЛДЫ ТІЛ МЕН КӨРКЕМДІК БЕЙНЕЛЕРДІҢ КИНОТАНУДАҒЫ ТЕОРИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

1.1 Визуалды тілдің кино теориясындағы тұжырымдамалары

Кинематографиядағы «визуалды тіл» және оның фильмде қолдануы жайлы көптеген әлемдік киносыншылар мен кинотанушыларды әу бастан толғандырып келген. Мәселен, Жан Както үшін «фильм – көру бейнелеріндегі жазба» [54, 27], ал Александр Арну «кино – өзіндік сөздіктегі көру бейнелерінің тілі» деп есептесе [12, 17], Жан Эпштейн киноны «әмбебап тіл» деп қарастырады [55, 119], Луи Деллюктің сөзінше «жақсы фильм – жақсы теорема» [4, 21], ал, Марсель Мартен «кино – көрсетудің басқа тәсілдеріне қарағанда бай әрі ыңғайлы тіл» деп есептейді [2, 17].

Кино тілінің алфавиттерін жасаушы кинотанушы М. Мартен мен Б. Балаштың еңбектеріне сүйене отырып, негізгі материалдарын атап өтер болсақ: кескін, операторлық жұмыс, жарық, костюм және декорация, дыбыс, монтаж, ракурс, диалогтар, метафоралар мен символдар, уақыт және кеңістік, т.б. кино тілі теорияларының аясында режиссер алдымен туындының жанрын анықтап алып, оның стилдік құрылымдарын анықтауға тырысады. Алайда кинотану ғылымында «жанр мәселесі» зерттеудің басты нысаны бола алмаса да, оның маңыздылығына ешкім күмән келтірмейді. Б. Балаш «егер материал немесе мазмұн форманы анықтайтын болса, жанр – ортақ көркемдік форма», «ал стиль – дәл осы өнердің мінездемелік формасы» [3, 55]. С. Фрейлихтің «жанр – трактовка, форманың түрі. Жанр – мазмұн» деген ойын құптай отырып, жанрлық ерекшелік туындының идеясын нақтылап, фильмнің стильдік құрылымына оң әсерін тигізеді [16]. Сильсиз шығарма болмайды, бірақ көркемдік шығармалар ортақ стиль ерекшеліктерін сақтауы маңызды. Суреткердің жеке стилі, уақыттың стилі, кластың, көрсету мәнерінің стилі шығармада жалғыз бір стильде көрінеді. Одан бөлек, кез келген көркем шығарма мазмұны мен тенденциясынан байқалатын өзіндік қайталанбас стильге ие болады. Ертеректе түсірілген фильмдердің стилі интуитивті түрде жасалынуы да мүмкін, оларға теориялық мән беру арқылы түсінер болсақ, ал қазіргі кезде кино стилі уақытпен бірге жылжып отыратын сәннің синониміне айналып шыға келді.

Кинотану ғылымы фильмология, фильмография, социология, психология ғылымдарымен өзара ықпалдасып дамып келеді. Олардың негізгі мақсаты – кинотану ғылымының жаңа қырларын ашып, аспектілерін қарастырыру. Осы арқылы заманауи кинотану ғылымы туралы біліміміз толығуда. Теориялық әдебиеттерге сараптама жасау барысында зерттеу тақырыбының аясы кеңейіп, мақсаты айқындала түсті.

Ең алғашқы киноның өмірге келгенінен бастап бүгінгі күнге дейінгі аралық бір ғасырдан сәл ғана асады. Бұл тұрғыдан алғанда адамзат қоғамындағы басқа өнерлермен салыстырғанда кино кенже өнердің қатарында. Кино тарихына көз жүгіртсек, ең алдымен, дыбыссыз фильмдер көрерменге

жол тартты. Алғашқы қысқаметрлі фильмдердің лентасының ұзындығы шамамен 15 метр (1,5 минут) және көпшілігі деректі фильмдер болды. «Ағайынды Льюмерлердің комедия жанрындағы «Су болған суғарушы» фильмі көркем фильмнің пайда болу тенденциясын байқатады. Алғашқы фильмдердегі уақыттың қысқалығы киноаппараттардың жетілмегенін көрсетеді. Тек 1900 жылдары ғана түсіру және жобалау техникалары жетіліп, киноленталардың ұзақтығы 200-300 метрге (15-20 минут) жетті. Аз уақытта кинематографтың кең таралуы әрі танымалдығы сапалы кинолар түсіруге жол ашты. «Дыбыссыз кино» дәуірі өзінің шыңына өткен ғасырдың 20-шы жылдары жетті. Өзіндік көркем бейнелеу құралдары бар дербес өнер түріне айналды» [12, 46].

Өткен ғасырдың 20-шы жылдары алғашқы дыбысты фильмдерді жасауға талпыныс жүріп жатты. 1922 жылы 17 қыркүйекте әлемде алғаш рет Берлинде «Өрт сөндіруші» («*Der Brandstifter*») атты дыбысты фильм көпшілікке ұсынылды. 1925 жылы Warner Brothers компаниясы банкроттықтың шегіне жетсе де, тәуекелге барып дыбысты жобаларды қолға алды. Олар бірнеше дыбысты фильмдер түсірсе де, көрермен тарапынан табысты болған жоқ. Тек 1927 жылы 6 қазанда премьерасы өткен «Джаз әншісі» фильмі ғана компанияға даңқ әкелді. Мамандар дыбысты киноның тарихын осы «Джаз әншісі» фильмінен бастайды. Осы кезеңнен бастап дыбысты фильмнің дәуірі жүріп, «дыбыссыз кино» түсіру біртіндеп тоқтатылады. Бұл жайында белгілі киносыншы Бела Балаш «Менің тұңғыш кітабымның мазмұны мылқау киноның эстетикасы жайлы болатын. «Дыбыссыздық» осы өнердің табиғаты, киноның заңдарын анықтайтын стилистикалық принципі ретінде қарастырылды. Мен бұл кітабымда өнердің болашағы туралы айта алар ем, бірақ техниканың емес. Дыбысты киноны ойлап тапты. Дыбыссыз кино дербес ұлы өнер ретінде өлді», – дейді [3, 34].

Кино – әлеуметтік фактор әрі мәдени құбылыс ретінде өзінің заңдылықтары, ережелері мен қалыптасқан теориялары, зерттеу нысандары бар бүтін бір әлем. Киносыншылар қалыптастырған «кино тілі» ұғымының пайда болу және даму барысы, ең алдымен, кино тарихымен байланысты. 1895-1900 жылдары ағайынды Льюмерлер түсірген деректі фильмдер, 1896-1903 жылдар арасындағы фантастикалық, мистикалық трюктер, Брайтон мектебінің «қара әзіл», Андре Дидтің абсурдты комедиялары, 1897-1902 жылдары түсірілген «баяндаушылық» сипаттағы фильмдер, 1900-1920 жылдарды монтажбен байланысты пайда болған түрлі жаңалықтар, 1915-1930 жылдары ракурстың өзгеруі, субъективті көзқарас, кескіндерді түрліше өзгерту, 1927-1932 жылдары дыбысты фильмнің пайда болуы, 1928-1930 жылдары ақ-қара түсті стерео фильмдердің пайда болуы, 1930-1940 жылдары түрлі түсті фильмдердің пайда болуы, 1948-1950 жылдары түрлі түсті полироидты фильмдердің пайда болуы, 1950-1960 жылдары кең экранды фильмдердің пайда болуы, 1985-1990 жылдары толыққанды дыбысты фильмдердің пайда болуы «кино тілі» туралы сан-алуан көзқарастар мен пікірлердің өмірге келуіне жол ашты. Егер кең ауқымда қарастырсақ «кино тілі» – кинематографтың барлық өнімдеріне

катысты ұғым. Біз диссертациялық зерттеу жұмысы барысында «кино тілін» көркем фильмдердің аспектісінде қарастыратын боламыз.

Кесте 1. Кинематографияның даму хронологиясы: негізгі кезеңдер мен ерекшеліктері.

Кезең	Басты оқиға	Техникалық ерекшелік	Көркемдік бағыт	Кино тіліне әсері
1895-1900	Ағайынды Люмьерлердің деректі фильмдері	Бір кадрлы, жылжымалы камера жоқ	Реализм, натурализм	Шынайы өмір көрінісінің бейнеленуі, кино хрониканың бастауы
1896-1903	Трюк-фильмдер (Жорж Мельес)	Монтаж, оптикалық трюктер	Фантастика, мистицизм	Монтаждың иллюзия жасау мүмкіндіктерін ашу
1897-1902	Баяндаушылық сипаттағы фильмдер	Көп кадрлы құрылым	Наратив (оқиға баяндау)	Оқиға желісін дамыту, себеп-салдар байланысын құру
1898-1912	Андре Дидтің комедия жанрындағы фильмдері	Гротеск, сахналық қойылым	Абсурдты комедия	Кейіпкерді ирония арқылы бейнелеу, гротеск эстетикасы
1900-1920	Монтаж жаңалығы	Ірі, ортақ пландар, уақыттық монтаж	Драматургиялық шиеленісті күшейту	Эмоционалды әсер ету құралдарын ұтымды пайдалану тәсілдері
1915-1930	Субъективті көзқарас, ракурс	Көріністі кейіпкер көзімен бейнелеу	Экспрессия, реализм	Көрермен мен кейіпкер арасында байланыс орнату
1927-1932	Дыбысты киноның пайда болуы	Сихронды дыбыс, диалог	Вербалды экспрессия	Дыбыс арқылы кейіпкер болмысын ашу, терең атмосфера

1928-1930	Ақ-қара стерео фильмдер	Үш өлшемді, эксперименталды	Визуалды тереңдік	Кеңестік кезең, жаңа көзқарас
1930-1940	Түрлі түсті фильмдер	Реңктер мен бояулар	Визуалды әсер	Эмоцияны түс арқылы жеткізу тәсілі
1948-1950	Түрлі түсті полароидты фильмдер	Жылдам түсіру әдісі	Жаңа көркемдік шешімдер	Түс пен реңк еркіндігі
1950-1960	Кең экранды фильмдер	Панорамалық бейне	Эпика	Кеңістік бейнелеу
1985-1990	Толыққанды дыбысты фильмдер	Стерео, долби жүйесі	Акустикалық реализм	Аудиовизуал әсерінің күшеюі, эмоционалды тереңдік

Коммуникация мен семиотиканың дамуы ғалымдарды аудиовизуалдық, соның ішінде экрандық қарым-қатынасқа назар аударуға әкелді. Семиотиканың дамуымен бірге экран өнері коммуникативтік арналардың бірі ретінде қарастырылып, бір мезгілде лингвистика, психология, эстетика сынды ғылымдардың соңғы жетістіктеріне негізделген кино тілі жүйесін құру тенденциясы өмірге келді. Бұл орайда кино теориясы жайлы іргелі зерттеулерін лингво-семиотикалық түсініктерге негіздеп, біздің қазіргі кезде кино тіліне қатысты пікірлеріміздің қалыптасуына жол сілтеген Р. Барт, Вяч. Иванов, Ю. Лотман, Б. Эйхенбаум сынды ғалымдарды айтпауға болмайды.

Кинематографты коммуникативтік құрал ретінде қарастыру кинематограф тілі түсінігін алға шығарады. Яғни, ым, ишара, жарық, түс, заттың бейнесі, жазбаша яки ауызша сөздер, айқай-шу, музыка, интерьер, пейзаж, т.б – мұның бәрі кино тілі түсінігінің элементтері ретінде айқындалады. Біз сөйлеу барысында, жазғанда немесе қандай да бір тілде кітап оқығанда әрбір сөйлем соңында ғасырлар бойы қалыптасқан ережелер мен заңдылықтар бар екенін білмейміз. Дәл сол сияқты киноға әуестенгенде әрбір композиция мен ракурстың соңында бірнеше буын кинематографистер тәжірибесінің жемісі тұрғанын байқамаймыз. Әрбір көрнекті режиссер киноны өзінше «сөйлететіні» ақиқат. Бірақ біздің сол туындыларды қабылдауымыз көп ғасырлық менталитет заңдылықтарының айналасында болатыны да шындық.

«Көркем фильмнің негізін диалектикалық қарама-қайшылықтағы екі негізгі түрмен анықталатын ең ежелгі тенденциялар құрайды. Кино сөз бен сурет синтезінің нәтижесінде пайда болған. Адамзат тарихында сөз бейнелілікке қарай бастаса, графика мен кескіндеме баяндаушылыққа қарай тартады. Кино осыны өзектіге айналдырды, әрі өзінің спецификалық тілінің ерекшелігі ете білді» – дейді И. Мартыянова [56, 12]. Ғалымның бұл пікірі дау тудырғанымен, расында да қазіргі кезде көркем фильмдерді сөзсіз елестету қиын-ақ.

Әлем киносыншылары кино туралы түрлі анықтама береді. Соның ішінде Жан Эпштейн киноны «әмбебап тіл» деп қарастырса, Жан Кокто үшін «фильм – көрнекі бейнелердің жазуы», Луи Деллюктің пікіріне сәйкес «жақсы фильм – жақсы теорема». Мәселе француз киносыншысы Марсель Мартеннің фильмдерді «тіл» ретінде қарастыруға бола ма деген сұрақтың айналасындағы көзқарасында. «Біз шын мәнінде «кино дегеніміз – тіл» деп айта аламыз ба? Кәдімгі күнделікті өмірдегі бейнелілігі мен икемділігі қалыптасқан тіл ретінде көреміз бе? Коэн-Сеат бұнымен келіспейді. Ол кино тілі қарабайыр еліктеу стадиясынан шықпағанын айтады. Оның ойынша фильм қарабайыр қалыптағы тілмен өркениетті қоғамға енді, бірақ ол өзінің дамуы үшін ерекше жол таңдауға қабілетті [2, 18].

«Уақытты мүсіндеу» («*Запечатленное время*») еңбегінде теоретикалық құрылымдардың арасынан уақытты алдыңғы қатарға шығарған Тарковский: «Монтаж уақытқа толы кадрлардың буыны, бірақ «монтаждық кинематография» деп атайтын жақтастардың жиі айтатын түсінігі емес. Ақыр аяғында, түсініктермен ойнау бұл кинематографияның ерекшелігі емес. Кино тілі – ондағы тілдің, түсініктің, символдың болмауы» деген болжам айтады [18, 33]. Тарковский үшін уақыт кадр ішінде өтіп жатуы тиіс, ал оның көптеген сапалы сипаттары ырғаққа тоғысады. Сондықтан да, уақыт кино тілі үшін бір мәселеге айналды.

Тіл, адамзат қоғамы, сөз туралы ерекше көзқарастарын айта келе, Марсель Мартен адамзат тілінің табиғатына тән екі беткейлік пен дәлдіктің кинода болмауына байланысты «кино – тіл емес» деген қорытынды жасауға асықпайды. Әйтсе де, ол киноның ең маңызды элементі ретінде бейнелеуді, яғни суретті атайды. «Киноның ең маңызды элементі – бейнелеу. Ол ерекше әсерлі. Формасы мен мазмұны бір-бірінен ажырамайтын бейнелеу барысында біз шын өмірдің фрагменттерімен кездесеміз. Оның мазмұнын айтпай тұрып, біз фильмдегі бейнелеудің эстетикалық құндылығы туралы айта алмаймыз. Кино – жоғары дәрежелі «реалистік» өнер, тіпті былай деуге болады, ол бізге нақты өмірді, шындықты сезінуге әсер етеді». [2, 20] Мартен: «Егер фильм өз мәніне сәйкес белгілі бір деңгейде «тіл» деген ұғымды, сондай-ақ «шындық» деген ұғымды білдіретін болса, онда бұл екі аспектіні бір-бірімен қалай «татуластырамыз»? Меніңше, бұған қызық жауапты Бенедитте Кроч береді. Кроч үшін эстетика және лингвистика – бір ғана ғылым. Лингвистиканың мәселелерін эстетиканың сәйкесінше түсініктерімен азайтуға болады. Сонымен, оның көзқарасы бойынша киноны өнер ретінде де, тіл ретінде де қарастыруға болады. Егер әрбір өнер шығармасына ең алдымен керек нәрсе шындық болса, екінші – оның маңыздылығы. Сондықтан кино шығарманы екі жағынан да сыни тұрғыдан қарастырсақ, анағұрлым тамаша әрі түсінікті болады» [2, 22].

«Кино тілі» ұғымы немесе түсінігі – фильм мен көрермен арасын байланыстыратын «алтын көпір». Кино тілі арқылы көрермен фильмнің айтар ойын дара қабылдайды. Сонымен кино тілінің негізгі материалы – бейнелеу яки сурет. Бұл – бірінші кинематографиялық материал және өз кезегінде күрделі нақтылық. Біз кино туралы «жылжымалы сурет өнері» деп жалпы анықтама

берер ек. Жан Эпштейн «қозғалыс суреттердің алғашқы көркемдік ерекшелігін құрайды» деп айтқанда ең алдымен қозғалысқа мән беріп тұр [55, 25]. Бұдан түйгеніміз, кино тілінің бірінші белгісі – қозғалыстағы сурет. Кино көрініс «нақты» немесе оған шынайы өмірдегі нақтылықтың сыртқы белгілері тән болғандықтан, алдымен көрермен қозғалыстағы суреттерге назар аударады. Екіншіден, маңыздысы – дыбыс. Адам көз арқылы көз алдындағы суретті ғана қабылдаса, дыбыс арқылы дыбыстардың бірнеше қатарын қабылдауға бейім. Әйтсе де осы дыбысқа қатысты бастапқыда мамандардың пікірі әртүрлі болған. «Сөйлейтін фильмдер? – деді Чаплин. – Мен сізге айттым ғой, мен оларды жек көрем. Олар әлемдегі ең ежелгі өнер пантомиманы құртады. Олар үнсіздіктің ұлы әсемдігін бұзады» [57, 117]. Рене Клер ең алдымен экранда толық түсінікті болатын әрекет тауып алу қажеттігін айтады. «Сөздің эмоционалдық қана мағынасы болуы қажет. Сонда кино негізгі айтпақ ойын бейнелеудің көмегімен жеткізеді. Әр халықтың тілі музыкалық реңк қана беріп тұрады» [2, 118]. Дегенмен Эйзенштейн, Пудовкин, Александров сынды ғалымдар дыбыстың кино өнеріне мол үлес қосатынын байыптылықпен болжай алды. «Дыбыс тәжірибеге жаңадан енген монтаждық элемент ретінде бейнелеуге зор үлес қосады және кинематографтағы жетілмеген әдістерді, қиын мәселелерді шешуге мүмкіндік береді» [2, 119].

Кино тіліне тән бейнелеудегі тағы бір белгі – «көркем шындық». Бұл таңдап алынған, тазартылған, «қатар-қатар қаланған» ұғым болғандықтан, шын өмірдегі қарапайым шындық емес.

Төртінші белгі – мағыналық рөлі. Экранда көрсетілген нәрселердің барлығы белгілі бір мағынаға ие. Қозғалыстағы көрініс арқылы тек көзге көрінген тура, нақты нәрселерді ғана қабылдамайсың. Содан ой түйіп, оның жасырын, көзге көрінбейтін мағынасын іздейсің. Бесінші белгі – жеткізудің бірегейлігі. Кино көрініс өзінің техникалық табиғатына сай өмірдің дәл және нақты жақтарын жеткізеді. Алтыншы белгі – оның тереңдігі. Кинокөріністен әрбір көрермен өзінше тереңдік іздейді немесе көреді.

Кино тіліне тән белгілер жайында Гуидо Аристарконың «История теорий кино» кітабында да осы белгілер қамтылады. «Кино бейнелік көріністің ең басты белгісі – қозғалыс. Екінші белгі – дыбыс. Үшінші белгі – оқиғаның дәл осы шақта бейнеленуі. Төртінші белгі – көркем шындық. Бесінші белгі – мазмұны. Алтыншы белгі – кинокөріністің тереңдігі» [4, 33].

Кино тілінде түске қатысты бірқатар проблемаларды Марсель Мартен былайша жеткізеді: «Түске келетін болсақ, ол әжептеуір қиындық тудырады. Түсті киноға енгізу мәселелерін зерттеу бұл тақырыпқа арнайы том арнауды қажет етеді» [2, 51]. М. Мартен бұл орайда техникалық, психологиялық және эстетикалық проблемаларға тоқталып, кейбір фильмдерге ақ, қара, сұр түстерден артық түстердің қажеті жоқтығын, ал кейбір фильмдердің табиғатын түрлі түсті түстермен ғана ашу мүмкін екенін жеткізген. С. Эйзенштейн өз еңбегінде «түстердің қозғалуы» дейтін ұғымды пайдаланады. «Түстерді пайдаланудың түрлі мүмкіндіктері бар. Мысалы, Пудовкин түсірген Горькийдің «Анасын» алайық. Фильмнің басында қара түс басымдық алады: түн,

іздеушілер, майланған етіктер, сот, жарық беру қараңғылықта жаншып тұрғандай әсер етеді. Фильмнің ортасына қарай қараңғылық біртіндеп сейіледі. Орнын жарық басады: Баталов соттың ғимаратынан шығып келе жатыр, күннен қысылып тұр. Түрменің қабырғалары сұр түске енеді. Сұр түс осы жерде тақырыптық тұрғыда дәл таңдап алынған. Сонымен бұл фильмде негізгі тақырыптың қозғалысы ақ және қара түстердің ауысып, кейбір жерлерінде сұр түспен қиысып отыру арқылы бейнеленген [13, 498]. Эйзенштейн осы кітапта Пушкин, Гоголь, Шекспир шығармаларындағы түстің маңызы жайлы ой қозғап, қаламгерлердің түсті пайдаланудағы ерекшеліктерін көрсетеді. Мысалы ол «Өлі жандарда» Гогольдің ақ, қара, сұр түстерге ғана басымдық бергенін, бірақ, басқа шығармаларында оның түсті молынан пайдаланғанын келтіреді. «Түстің алуан түрлілігіне келетін болсақ, онда А. Белыйдың статистикасы бойынша Гогольде 763 түсті реңк кездеседі. Мысалы, ол бір ғана қызыл деген түсті оттай, қан күрең, қып-қызыл, таңқурай түсті, рубин түсті, күрең, т.б деп суреттейді» [14, 511].

Кино тілі жайлы айтқанда біз кино тарихын бір шолып өтетініміз заңдылық. Өйткені кино тілі статикалық ұғым емес. Кино дамуымен бірге кино тіліне тән элементтер өзгеріске ұшырамаса да, киноны қабылдау өзгереді. Мысалы, кино тарихынан оқығанымыздай, 30-жылдардағы кинематограф бәрінен бұрын бейнелеу мен дыбысты сәйкестендіруге бағытталды. Сол кезеңдегі киноларға тән ерекшелік – фильмдерде басы артық дыбыстың, яки, айқай-шу, кино көріністерде даурыққан адамдардың болмауы. Режиссерлер кино диалогтармен шектелді. Өз кезегінде бұл диалогтардың театр сахнасындағы не радиодағы диалогтардан түк айырмашылығы болған жоқ.

Сонымен музыка, сөз, айқай-шу жөнінен алып айтқанда, 30-жылдардағы дыбыстық кинематограф ең алдымен бейнелеу мен музыканы сәйкестендіруге ұмтылыс жасады. Бұл сәйкестендіру екі түрлі типте іске асты: ырғақтық және ішкі (маңызды). Сол кезеңдегі көптеген фильмдер, әсіресе, Фишер, Эйзенштейн, Клердің фильмдері осыған дәлел болды.

«Кино тілі» ұғымына авторлардың ұсынған пайымдауларын кесте арқылы қарастырайық:

Кесте 2. «Кино тілі» ұғымына теориялық сипаттамалар.

Негізгі аспект	Сипаттамасы	Дереккөз
Киноның коммуникативтік табиғаты	Кино – визуалды-коммуникативтік құрал. Лингвистика, психология, эстетикамен тығыз байланысты	Ю. Лотман, Р. Барт, Б. Эйхенбаум
Кино тілі элементтері	Ым, ишара, жарық, түс, дыбыс, интерьер, пейзаж, музыка, монтаж және т.б.	Жалпы тұжырым
Кино тілі мен сөйлеу тілінің ұқсастығы	Сөйлеудегі заңдылықтар сияқты, кино да тарихи дамыған кодтар мен	К. Метц

	формаларға сүйенеді	
Сөз бен сурет синтезі	Кино – сөз бен бейненің синтезінен туған өнер.	И. Мартьянова
«Кино тілі» ұғымы	«Кино тілі» – теорема, көрнекі жазу тәсілі. Киноның жеткізу тәсілін толыққанды «тіл» деп қарастыруға күмән бар	Ж. Эпштейн, М. Мартен, Коэн-Сеат
Кино тілі белгілері	1) Қозғалыс; 2) Дыбыс; 3) Қазіргі сәтте болу; 4) Көркем шындық; 5) Мазмұн; 6) Тереңдік	М. Мартен, Г. Аристарко
Кино өнеріндегі түрлі реңктің көрініс табуы	Кейбір фильмге ақ-қара түс жарасады, кейбірі түрлі түсті болуы керек. Түс эмоция мен оқиға мазмұнын күшейтеді.	М. Мартен, С. Эйзенштейн
Түстің драматургиялық қызметі	Мысал ретінде, «Ана» фильмінде қараңғылықтан жарыққа өту негізгі тақырыпты ашады.	С. Эйзенштейн
«Кино тіліне» ұғымының тарихи өзгерісі	1930-жылдардағы кино: дыбыс пен бейнелеуді сәйкестендіру кезеңі. Диалогтар театралды сипатта болды.	З. Кракауэр, С. Эйзенштейн, Б. Балаш

Кино зерттеушілері 1941-1949 жылдар аралығын «жаңа баяндау» кезеңі деп атайды. Бұл сәтте кино авторлар өмір шындығын өздігінше көрсетуге тырысты. Кино өндірісі дамыған АҚШ, Франция, Германия, Бельгия, Голландия сынды елдерде авангардтық фильмдер көрерменге жол тартып жатты. Авангардтық стиль әр елде әр жылдары қалыптасқанымен, негізінен кино тілінде «жаңа баяндау» дейтін терминнің тууы, ең алдымен, осы авангардпен байланысты болды. Екіншіден, Екінші дүниежүзілік соғыс аяқталған соң Италияда неореализм бағытының өмірге келуі киноның «баяндаушылық» табиғатына басқаша көзбен қарауға жол ашты. Рас, Италия өзге елдер сияқты соғыстың тауқыметін көп тартып, өнер саласын тоқырауға ұшыратқан жоқ. Сол үшін режиссерлердің ізденісі әлемдік киноға жаңа леп әкелді. Италияндық неореализм бағыты киноның баяндаушылық һәм бейнелеу аспектілеріне үлкен жаңалық енгізген. Кинода төңкеріс жасалмады. Бірақ кинематографтың дамуына серпін берді.

«Неореализм фильмдерінің негізгі ерекшелігі сюжет пен тақырыбында екені сөзсіз. Яғни, режиссерлер баяндау үшін дәстүрлі емес сюжеттерді таңдап алды. Бұл бағыттың идеологы Чезара Дзавиттини неореализм туралы былай дейді: «Бұрын қан іздеген екі адамның оқиғасы киноның бастапқы бір сәттері

сияқты түйілетін. Қазір үй іздеген адамның оқиғасы кәдімгі оқиға сияқты қабылданып, бүтін бір фильмнің тақырыбына айналды» [58, 86].

Басқаша сөзбен айтқанда, неореализм не болса соны түсіре беруге болатынын көрсетті. Фильм тақырыптарының өзгеруі оқиғаға қосымша қызығушылық туғызуға әкелді. Не үшін неореалистер кино павильоннан шығып, табиғи орта іздеді? Олар не үшін көше кезіп кетті? Осы сауалдарға жауап табу үшін әлемдік кинематограф неореализм бағытында түсірілген фильмдерге ерекше назар аударды. Неореалистер үшін оқиғаның ішіндегі баяндау қандай да бір мәнге ие емес. Бірақ баяндаушылықтың өзі дербес, маңызды оқиғалардан құрылады. Осы бағыттың ірі режиссері Роберто Росселини өзінің әдістері жайлы былайша пікір білдіреді: «Әрбір фильмде мен өтпелі эпизодтар мен оқиғаны нақты ажырата аламын. Менің еңбегімнің негізгі мәні – оқиғаға жақындау. Әрине өтпелі эпизодтар қажет. Бірақ олардан сырғып өткім келеді. Немқұрайдылық танытсам деймін. Ал, логикалық байланыстардан қашқанда ерекше ләззат аламын. Мен үшін ең ауыр нәрсе – ең соңында алдынала белгілі болған тарихи шеңберді көрсету» [58, 55].

Неореализм таза баяндаушылық әдіске сүйенетін бағыт болса да, оның көркем мета зерттеу нысаны баяндаушылық құрылымның өзі емес, сол баяндаушылық құрылымның қалай пайда болатыны. «Яғни, оның пәні «заттардың имманентті мәні» немесе Шкловский бойынша «тұрмыстың мәні». Бұл өз кезегінде кинематографта кино техникасының дамуына жол сілтеді. Техника арқылы көп нәрсені көрсетуге болатынын дәлелдеді» [59, 5]. Кино өнерінде болатын осындай өсу процесін заңды дей аламыз және оған әсер ететін факторлардың шетте қалмайтынын анық білеміз.

50-60 жылдардағы «Кино тілі» концепциясы лингвистикалық теориялардың ықпалымен туындады. Дегенмен, оның негізгі тарихы тым әріде жатыр. «Лингвистикалық» тәсілдердің алғашқы элементтерін С. Эйзенштейннің, сондай-ақ авторлық құрамда Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский сынды ғалымдар жұмылдырылған, 20-жылдардың соңында жазылып, ал басылымы 1927 жылы Ленинградтан шыққан «Кино поэтикасы» («*Поэтика кино*») [60] еңбегінен кездеседі. Ленинград әдебиеттану мектебінің өкілдері мен «Праз лингвистикалық үйірмесінің» өкілдері аталып кеткен ғалымдардың зерттеулері өзара тығыз байланыста болды. Бұған дәлел ретінде белгілі лингвист Р. Якобсонның «Кино бітті ме?» («*Конец кино?*») [61] атты 30-жылдардағы киноөнер туралы жазған мақаласын келтіруге болады. Бұл мақаладан сол кездері маңызды болған 20-30 жылдардағы дыбыссыз кинодан дыбысты киноға өту барысындағы орын алған келелі мәселелерді көтере отырып, өнердің әртүрлі салаларына салыстырмалы сараптама жасауға деген талпынысы байқалады. Автор киноөнерді бұдан әрі қалай дамыту керектігі туралы нақты ұсыныстар жасамағанымен, мақаласындағы басты талпыныстары арқылы экран өнері туралы семиотикалық контексттегі жүйелі талдау жасау маңыздылығын сақтап қалды. Осылайша техникалық классификацияны негізге алған кинотану ғылымы мәнерін дамыта берді. Ал ағылшын ғалымы Р. Споттисвудтың «Фильм грамматикасы» («*A Grammar of the Film*») [62] еңбегі «кино тілі» ұғымын

жүйелеудегі нағыз үлкен жетістік болды. Одан бөлек 30-40 жылдарда Р. Арнхейм, Б. Балаш, В. Пудовкин, С. Эйзенштейннің т.б. жекелеген еңбектерінде экран өнерінің мәселелері лингвистикалық құралдарды пайдаланбаса да, мейілінше тереңірек зерттеліп жазылған болатын.

Сонымен қатар, 50-жылдары батыс кинотану ғылымында семиотикалық зерттеуге жатпайтын «құрылымсыз» экран концепциясы пайда болды. Бұл бағыттағы түйінді зерттеуді З. Кракауэрдың 1960 жылы «Фильм табиғаты» (*«Природа фильма»*) [5] еңбегінен кездестіруге болады. Мұнда автор кинематография үлкен маңызға туындылары тек үлкен талғаммен, саналы жүйемен құрылып, ал оны жасаушылардың рөлі мүмкіндігінше кинопланкадағы шынайылыққа бейтарап қарай білгенде ғана ие болатындығын айтады.

З. Кракауэрдің позициясына ұқсас ойды қостаған француз сыншысы А. Базен кинематографияға мүмкіндігінше әр тараптан қарады. Ол өзінің «Фотографиялық бейнелердің онтологиясы» [7] еңбегінде кинобейнені генетикалық тұрғыда «мумия комплексі» деп атады. Бұл ойын өзінің «Кино тілінің эволюциясы» хрестоматиялық еңбегінде де барлық кинорежиссерлерді, сәйкесінше бүкіл кинематографты көркемдікке және шынайылыққа сенетіндер деп екі топқа бөле отырып зерттеп өтеді. Сондықтан да бұған дейін қалыптасып үлгерген кино тілі ұғымы да екіге бөлінді: біріншісі – киноны көркем бейне жасау құралы деп қарайтындар, екіншісі – шындықты дәл көрсетуге тырысатындар. Базен мен Кракауэр үшін шындықты өзгеріссіз көрсетуге тырысатын бағыт киноның ең басты, нағыз мәнін ашатын жол деп есептеледі.

Мұндай жүйенің ұдайы жасалып тұруы, экран «тілі» идеясының пайда болуына түрткі болды. Негізінен «тіл» ұғымы туралы жазылған еңбектер дәлелденбей, тек қана мағлұмданатын. Мысалы, француз кинотанушысы М. Мартеннің «Кино тілі» [2] еңбегі әртүрлі фильмдерде кездесетін тәсілдерді ішкі белгілеріне байланысты қайтадан жүйелеп шыққан болатын.

Кино ең алдымен өнер болғанымен, екіншіден – бизнес көзі. Сондықтан әлемде кино пайда бола салысымен, оны табыс көзіне айналдыру үрдісі ашық жүрді. Ең алдымен табыс әкелетін кинолар қаржыландырылды. Қазір де бұл үрдіс сақталған. Авторлық артхаус фильмдермен салыстырғанда кассалық фильмдердің жарнамасы да, оған құйылатын қаржы да мол. Дәл осы үрдіс өткен ғасырдың ортасында Францияда ерекше болды. Ал ол кезде социалистік режимде өмір сүретін Кеңес одағы құрамындағы елдер кино түсіріп, одан пайда таппақ түгілі, «нарық» деген терминнің өзін білмейтін. Рас, Кеңес одағында да кино түсірілді. Бірақ оның сипаты басқаша болды, өнер ретіндегі мазмұнына көңіл бөлінді. Ямпольский М. өзінің «Из истории французской киномысли» кітабында өткен ғасырдағы француз киноөндірісі жайлы төмендегіше сипаттайды: «кинокәсіпкерлер шынайы өмірден алшақ тақырыптағы фильмдерді қаржыландыруға тырысты. Режиссерлердің шындық өмірді сипаттайтын фильмдері кәсіпкерлер тарапынан да, үкіметтен де қолдау таппады» [63, 78]. Міне, нақ осы кезеңде француз киносының «Жаңа толқыны»

қалыптасады. Француз киносына келген жас мамандар – Ф. Трюффо, Л. Маль, Ж. Годар, Э. Ромер, т.б. режиссерлер киноөндірістің қатаң заңдылықтарын көзге ілмей, мүлде жаңаша бағыттағы фильмдер түсіре бастайды. «Олардың шындығы коммерциялық фильмдердегі «шындықпен» мүлде сәйкеспейтін. Олардың кейіпкерлері «ойдан құрастырылған тамаша адамдар» емес, кәдімгі өзіміз білетін, танитын замандастарымыз еді. Олардың қолтаңбасы классикалық кино мектебінің өкілдерінен бірден ажыратылды. Жас кинематографистердің алғашқы фильмдерінің кең прокаттағы жеңісі олардың фильмдеріне кәсіпкерлер тарапынан қаржы бөлуге мәжбүр етті» [64, 79].

Осы жерде қазақ киносындағы «Жаңа толқын» режиссерлер мен олардың жұмыстары жайлы тоқталып өтуді жөн көреміз. 1989 жылы қазақ киносында «Жаңа толқын» режиссерлер деген түсінік пайда болды. Осы жылы қазақ киносы халықаралық жарыстарға қатысып, жүлделі оралып жатты. Соның ішінде «Ине», «Адамдар арасындағы бөлтірік», «Ғашық балық» («*Влюбленная рыба*») фильмдері туралы ерекше пікірлер айтылды. 90-шы жылдары түсірілген фильмдер қазақ «Жаңа толқын» режиссерлерінің қолтаңбасын айғақтайды. Бір қызығы, Француз кинематографиясында «Жаңа толқын» режиссерлер киносыншылардың өнерге қатал талап қоюынан пайда болса, біздің «Жаңа толқын» керісінше тоқырау тұсында қалыптасты. Яғни, Кеңес одағы дейтін алып құрылым тарап, жас республикалар бөлініп шыққан тұстағы адамдардың психологиялық, әлеуметтік тоқырауы қазақ киносындағы «Жаңа толқынды» қалыптастырды. Сонымен, өткен ғасырдың 90-жылдары қазақ киносына киносыншылардың бірі жақтап, бірі жақтамаған, бірі қуанып, екіншілері тосырқай қараған жаңа тақырыптар мен кейіпкерлерді сыйлады. Оларды «жаңа толқындықтар» жасады.

«Жаңа толқын» режиссерлерінің фильмдерінде ішкі сезімді, ойды жеткізу үшін қолданған кинематографиялық бейнелеу тәсілдері де өзгерді. Монтаж ритмі алдындағы онжылдықтармен салыстырғанда өзге қырынан жол тапты. Ұзақ пландармен түсіру, кейіпкерлеріне барлай қарау, «үңіле» түсу бұл режиссерлердің басты ерекшеліктеріне айналды. Олардың кейіпкерінің кескін-келбеті, мінез-құлығы, қимыл-қозғалысы да өзгерді. Небәрі он жылдың ішінде қазақ киносы танымастай өзгеріп, өзін-өзі талдау (самоанализ) жасауға бет бұрды. Осының нәтижесінде – Шоқан, Мәншүк, Қожа, Қыз Жібектердің қатарына олармен үш қайнаса да сорпасы қосылмайтын кейіпкерлер келіп қосылды» – дейді белгілі кино зерттеуші Нәзира Рахманқызы [45, 164].

Н. Рахманқызы еліміз алғаш тәуелсіздік алған тұстағы қоғамдағы дағдарыс, бұлыңғыр болашақ сезімі қазақ киносына ең алдымен екі кейіпкерді алып келгенін айтады. «Оның бірі – «өткені де, болашағы да жоқ» кейіпкер. Бұған нақты мысал ретінде Әмір Қарағұловтың кейіпкерлерін алуға болады. Режиссердің «Әзәзіл», «Көгершіндер қоңыраушысы» фильмдерінде басты кейіпкерлердің өмір дерегінен нышан беретін ешқандай белгі жоқ. Олар бейне бір аспан мен жердің арасында қалықтап тұрған сияқты. Тіпті өмір сүретін орта, тұрмыс белгілері де көрінбейді. Кейіпкерлерінің қимыл-қозғалысынан, бет-әлпетінен олардың еңсесін басып тұрған ауыр сезімді, қорқынышты

аңғарасың. Қазақ киносында пайда болған екінші кейіпкер – «өз ортасына бөтен» кейіпкер. Бұл Серік Апырымовтың «Қиян», «Сергелдең», Дәрежан Өмірбаевтың «Қайрат», «Кардиограмма» фильмдерінде көрініс табады [45, 165].

Кино тілінің бір ерекшелігі – көрерменнің оны дербес қабылдауында. Табиғатынан діні қатты, суық ақылмен ойланатын көрермен бастан аяқ кейіпкерге «ұрсып» отыруы мүмкін. Ал, табиғатынан жаны нәзік көрермен кейіпкерді аяп, онымен бірге жаны азаптануы әбден заңды. Бұл орайда, фильм мен көрермен арасының «жақындығы» өте маңызды. «Жаңа толқын» режиссерлерінің бірі Дәрежан Өмірбаев кейіпкер мен көрерменді жақындастыра білетін маман деп айтуға болады. Егер медицинада адамның жүрегін зерттеу үшін алдымен кардиограмма жасалып, ол графикамен жазылса, режиссер кинообъектив арқылы кейіпкерінің жүрегін «зерттеуге» ұмтылады. Оның «Кардиограмма» фильмі кейіпкерінің жүрек соғысын қалт жібермейді. Оның әрбір тыныс алуы экраннан естіліп тұрады. Сондықтан оқиғалар экранда емес, дәл жаныңда өтіп жатқандай әсер береді. Осы фильм жайында Н. Рахманқызы былай дейді: «Фильмде режиссердің көздеген мақсаты – экрандағы оқиғалар мен кейіпкерлерді көрермендерге бір табан жақындату, мысалы, кітап оқып отырған «айкезбенің» жанына шипажай «атамандарының» бірі келіп, ол отырған әткеншекті айналдырады. Бір қолымен кітабын кеудесіне басып, екінші қолымен темірден қатып ұстап алған әлжуаз баланың басы айнала бастайды. Көрермен де басы айналғандай сезінеді. Немесе буы бұрқыраған, жуынатын орында болған оқиғаны алайық. Ағып жатқан судың астында тырдай жалаңаш бас кейіпкер, оның алдында киімшен тұрған, жазалауға келген ағалы-інілі бұзықтар. Осы көріністе екі түрлі сезімнің бірге бір уақытта, қосарлана әсер ететіні аңғарылады. Экрандағы көріністің атмосферасын ғана емес, буы бұрқыраған ыстық жерде сырт киіммен тұрғандай немесе жазалаушының алдында тыр жалаңаш қалғандай ыңғайсыздық сезінесің» [45, 149].

Эволюция барысында кино тілі және оның теориясы (фильмология) байытылып, тарихи парадигмада талданады. Спецификалық тіл кинематографтың бастапқы кезеңінде қалыптасқанын жоғарыда баяндадық. Кино тілінің синтетикалық табиғаты оған өз негізінде де, басқа өнерлердің шеңберінде де дамуға мүмкіндік береді. Кино тіліне тән бұл өзгешелік ашық жүйеде бүтін дүние жасауға, болашақта оны кеңітуге де мүмкіндік береді. Әрбір режиссердің өзіне тән стилі болады. Ол стиль оны басқа режиссерлерден ажыратып тұрады. Олардың айырмашылығын режиссерлер жасаған жұмыстардың техникасын талдау арқылы көруге болады. Қазір түсірілімге қолданатын техникалық мүмкіндік өте көп. Бірақ кейбір фильмдерге қатысты олай айтуға болмайды. Кейбір фильмдер шынында да бұл техникалық мүмкіндікті толық қамти алмайды. Мысалы, қай кезеңде де тарихи фильмдерде техникаға қатысты режиссердің тандауы шектеулі болады. Осы жерде айта кету керек, кино түсірудің алғашқы кезеңдерінде режиссерлерде қазіргідей мүмкіндік болған жоқ. Дыбыссыз кино кезеңінде режиссерлер синхронды

диалогты пайдалана алмады. 1920 жылдан кейін ғана фильмдерде дауыс пайда болды. 1950 жылы түсірілген кинотуындылар тек ақ және қара түсті ғана пайдаланатын. Осы сияқты мысалдар жетерлік. «Қазіргі күні режиссерлер өз фильмдерін қандай түспен түсірсе де, өз еркі. Сан-алуан техниканың қайсысын таңдаса да, өзі біледі. Фильмде стиль қалыптастырудың ең ерекше жолы – экранда пайда болатын мизансцена. Жарық, костюм, реквизит, камераның қозғалысы және фон, мұның барлығы мизансценаның бөлшектері болып табылады. Бір сценарийдің негізінде сансыз көп фильмдер жасауға болады. Бұл үшін мизансценаны өзгертіп отырса жеткілікті» [65,105].

Кино тілінің эволюциялық жолмен байытылғаны тарихи шындық. Сөз киноның маңызды элементтерінің қатарына кірді. Әйтсе де сөзсіз де мықты фильмдер жасауға болатынын дәлелдеп жүрген режиссерлер бар. Мысалы, Ермек Тұрсыновтың «Келін» (2009 ж) фильмі – күрделі, көпқабатты шығарма. Фильмде оқиға біздің дәуірімізге дейінгі III-IV ғасырларда өтеді. Мұнда кейіпкерлер табиғаттың бір бөлшегі ретінде ғана өмір сүреді. Олардың басты мақсаты – ұрпақ жалғастыру, ошақтың түтінін өшірмеу. Осыған байланысты әйел кейіпкерлер алдыңғы планға шығарылады. Кейіпкерлер бір-бірімен сөйлеспейді. Фильм тұтасымен қимыл-әрекетке, ишараға, емеурінге, ымға құрылған. Фильмнің идеясы мен тақырыбын, оқиға мазмұнын, атмосферасын, кейіпкерлердің мінез-құлқын, олардың өзара қарым-қатынасын, оқиғаның өтетін орыны мен кеңістігін бейнелеуде актерлер ойынының, көркемдік бейнелеу қатарының, операторлық ракурстардың, сондай-ақ музыканың атқарып тұрған рөлі зор.

Фильм жайлы осы кинода Бақташының рөлін ойнаған актер Ержан Нұрымбетовтың пікірі төмендегідей: «Кинода актердің іші ойнау керек. Көз сөйлеп тұру қажет деп есептеймін. Ішің болмаса, паузаларды, үнсіз кадрларды жеткізу мүмкін емес. Ең алғаш мені киноға алып келген режиссер Болат Қалымбетов: «Актерге ең әуелі іш керек. Әртістің оқыған-тоқығаны мол, іші терең болса, қалғаны маңызды емес» деп үнемі айтатын. Сол кісі айтпақшы, ішкі тереңдігің болмаса, көз ойнамайды. Экранда көз бәрін сатып жібереді. Мәселен, Ермек Тұрсыновтың «Келін» фильмі сондай. Кейіпкерлерінің сөзінсіз түсірілген картина. Мұндайда актердің ішкі-сыртқы пластикасы, көзқарасы, қимыл-әрекеті бірінші планға шығады. Онда бір ғана көзқараспен немесе қимылмен кейіпкердің мінезі, ішкі ойлары мен сезімдері берілуі тиіс. Мұндайда актердің сыртқы кейпі, сөйлеу мәнері емес, жан тереңдігі сынға түседі. Ал оны «ойнау» мүмкін емес. Ішің толмаса, тек мимикамен, көзбен ойнау деген шынында да қиын. Бірақ сөйлегеннен әлдеқайда қызығырақ. Біздің киноларда қазір сөз көп. Меніңше, киноға көп сөз қажет емес, көз керек» [66].

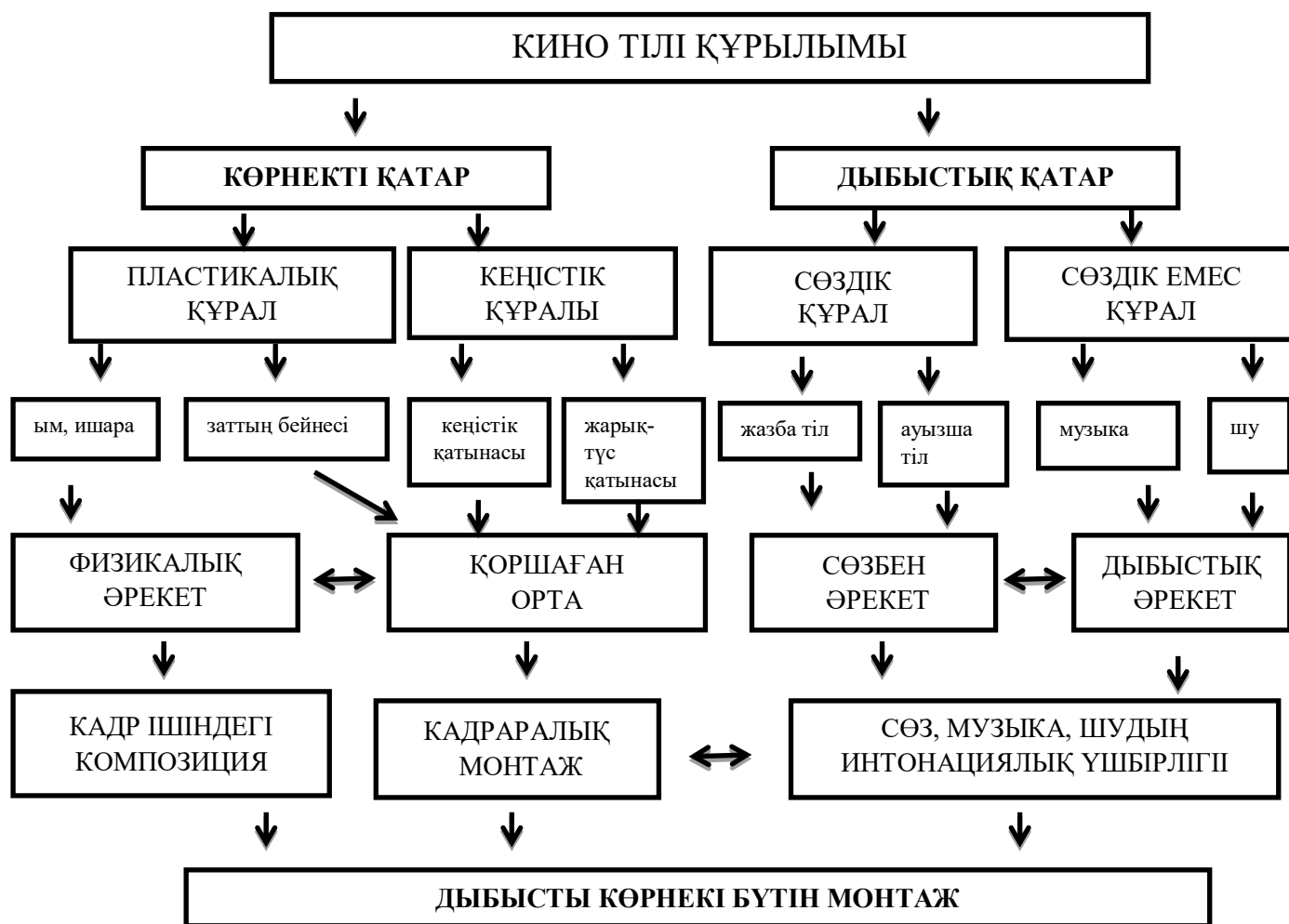
Қазақ киносында тәуелсіздік жылдары талантты режиссерлер мен актерлердің жаңа буыны қалыптасты. Әлемдік кинематографтың талаптарына жауап беретін мықты дүниелер түсірілді. Бұл кино тілінің даму тенденциясын күрделендіре түседі. Киносыншылар кино тілі дейтін ұғым аясында «кино адамзатқа ортақ игілік» дейтін түсінік қалыптастырғысы келгенімен, әр халықтың фильмінде тек солар түсінетін ым, ишарат, белгілер көрініс береді.

Тіпті музыканың, музыка аспабының да рөлі зор. Мысалы, соңғы жылдары түсірілген тәуір фильмдердің бірі «Біржан сал» (2009) туралы пікірін жазушы, кинодраматург Ұларбек Нұрғалымұлы былайша қорытындылайды: «Небір өнер туындысы адам қолынан шыққан соң кемшіліксіз болмайтыны секілді, ұсақ-түйек кемшілік мұнда да бар. Оны біреулер дұрысқа санай жатар, ол әркімнің өз дәрегейіндегі шаруа. Алайда, біз фильмнің музыкасының бастан-аяқ пианино аспабының үнімен өрілгеніне «әттеген-ай» айтамыз. Әсіресе, сол кезеңдегі қазақ даласының қамырықты күйін бейнелеуге бұл аспаптың үні тіптен қажет емес еді. Шындығында, қазақ пен даланың үндестігі қобыздың қырық ішегінің бір тал қылында, домбыраның тоғыз пернесінің толғамалы бір иірімінде ғана жасырынып жатқан-ды. Басып қалса болғаны, Сарыарқаның тау-даласы қазақтікі екені рас болса өзі-ақ иіп, жайылып сала берер еді. Боздап қоя берер еді. Онысы қазақтың жанымен қапысыз табысып, алпыс екі тамырын қуалап ағар еді. Енді фильмнің әлі де жеткізе алмаған нәзік тұстарын осы үн арқылы көрермен тұла бойымен өзі-ақ сезінер еді» [67].

Өткен ғасырдың жетпісінші жылдары түсірілген, ұлттық бояуы қанық «Қыз Жібек» фильмін халқымыз неге қайта-қайта көрсе де жалықпайды? Сценарийін жазған Ғабит Мүсірепов, қоюшы режиссері Сұлтан Қожықов және музыкасын жазған Нұрғиса Тілендиев осы фильм арқылы қазақтың жанын, оның салт-дәстүрінің ерекшелігін, әдет-ғұрпының маңыздылығын бейнелеген. Аққулардың қиқуы, Шегенің домбырасының даусы, ақбоз аттың кісінеуі, Қыз Жібектің жылаған үні, көрісулер біздің санамызда мәңгіге шегеленіп қалды. Бұл фильмді қазіргі халықаралық жарыстардың біріне қатыстырар болса, ешқандай орын иеленбеуі де ғажап емес. Бірақ бұдан классикалық сипаттағы ұлттық фильмдердің деңгейіне қатысты күдік тумауы қажет.

Әйтсе де қазіргі әлемдік тенденциялар туралы сөз болғанда кино тілінің «ұлттық сипаты» туралы әңгіме болуы тіпті де мүмкін емес. Әлемдік танымал режиссерлердің «ғарыштық» фильмдері кино тілін күрделендірді. Бұл әсіресе қазіргі техникалық мүмкіндіктер мен монтажға қатысты. Өнердің мазмұнынан бұрын формасы жайлы теориялар көбейді. Кино өнерінің қазіргі белгілі өкілдері туралы Андрей Плахов «Болашақ режиссерлері» (*«Режиссеры будущего»*) деген кітабында «осы кітапта айтылған режиссерлер табысты, белгілі, жоғары марапаттар алған, бір сөзбен айтқанда заманауи фильмдердің жарық жұлдызы ретінде қалыптасқан тұлғалар. Бірақ оларды тек сол ғана біріктірмейді. Олардың арасында «этникалық фигуралар» мен ұлттық «жаңа толқын» өкілдері жоқ. Әрқайсысы ХХ ғасырдың соңында қалыптасып, ХХІ ғасырдың басында бекітілген кинематографияның өзгеше типін ұстанады. Біздің ойымызша жақын болашақтың режиссерлері осындай болады деуге негіз бар. Бастысы, олар брендтік мәдениеттің біріктірілген әлемінде өздерінің жеке-даралығын сақтайды және бекітеді. Бұл ғажайыптың аты – инстинкт, талант» [68, 6].

Кесте 3. Кино тілі құрылымы мен негізгі бағыттары.



Кино тіліне қатысты зерттеуімізді хал-қадерімізше жан-жақты қарастыруға тырыстық. Әлемдік тенденциялардан қазақ киносына дейін сөз қозғалды. Бұдан киноның дамуы кино тіліне де әсер етеді деген қорытынды шығады. Қазіргі техникалық мүмкіндіктер киноға жаңаша леп әкелгенін де байыптадық. Бірақ, бұл тым «жаңашылдықтың» өз кезегінде қарсылыққа да ұшырап жататынын ескеру парыз. Сөз соңында сондай қарсылықты «Догма-95» манифесінен байқайтынымызды айтып өтсек дейміз. Бұл құжатты 1995 Дат елінің режиссерлері өмірге әкелді. Мақсаттары – технологияның дамыған заманында киноның экстремалды түрде демократиялануына тосқауыл қою. Олар кинодағы жеке-даралықты жою үшін фильмді белгілі бір жүйемен, сол жүйедегі негізгі қағидалармен түсіруді ұсынады:

Түсірілімдер шынайы табиғи ортада жүргізілуі тиіс. Декорация мен реквизиттерді қолдануға болмайды.

Дыбыстық қатар бейнелік қатардан бөлек жазылмайды. Яғни, түсіру барысында музыка естілмеген болса, фильмде де музыка естілмеуі керек. Түсірілім барысында тек қол камера қолданылады. Фильм түрлі түсті болуы тиіс.

Оптикалық фильмнің мазмұны сыртқы әрекеттерден құрылмауы тиіс (қасақана өлім, атыс-шабыс және басқа да осы тектес әрекеттер фильмнің бөлшегі бола алмайды).

Басқа дәуірде немесе өзге мемлекетте орын алатын оқиға желісіне тыйым салынады (фильмдегі әрекет дәл қазір және нақ осында орын алуы тиіс). Жанрлық киноға тыйым салынады.

Фильмнің форматы 35 мм болуы тиіс.

Режиссердің аты-жөні титрде көрсетілмейді [69].

Баубек Нөгербек және Ержан Джумабеков кино стилі мен кино тілі тұжырымдарына теориялық талдау жасай отырып, «Кинематографиядағы технологиялық жаңашылдықтар, соның ішінде цифрлық революция, кино тіліне үлкен әсерін тигізіп, баяндау формалары мен визуалды-эмоциялық өрнек мүмкіндіктерін кеңейтті» – деп айтады [50, 88]. Осылайша визуалды тіл кино өнерінің ажырамас бөлігі ретінде негізгі даму кезеңдерін бастан өткерді. Ол тек мәтін немесе диалог арқылы ғана емес, көркем бейне сипатымен көңіл-күй мен мағынаны жеткізуге мүмкіндік береді. Операторлық жұмыс, кадр композициясы, түс, жарық секілді құралдар арқылы көрерменге оқиғаны тереңірек жеткізе түсті. Визуалды тіл мәдени және тілдік шекаралардан тыс, әмбебап қарым-қатынас құралы болып табылды.

Кино тілі мен стильдерін зерттеу фильмдегі көркемдік құралдардың - мысалы, кадр, монтаж, дыбыс пен актерлік шеберлік секілді элементтердің көрерменге әсер етуіндегі рөлін тереңірек ұғынуға жол ашады. Бұл компоненттер фильмнің мағыналық құрылымын қалыптастырып қана қоймай, аудиторияның эмоциялық және ойлау белсенділігіне ықпал етеді. Зерттеу нәтижелері киноның мәдени және әлеуметтік құндылықтарды жеткізудегі әлеуетін айқындап, оның қоғам мен мәдени процестерге ықпал ететін әмбебап коммуникациялық құрал екенін көрсетеді.

Кинематография саласындағы технологиялық прогресс, әсіресе цифрлық технологиялардың дамуы, кино тілінің эволюциясына елеулі әсер етті. Бұл өзгерістер баяндау тәсілдерінің кеңеюіне, сондай-ақ визуалды және эмоциялық әсердің күшеюіне ықпал етті. Кино стильдерінің трансформациясы тек мәдени құбылыстарды бейнелеу ғана емес, сонымен қатар көрерменнің фильмді қабылдау және түсіну жолдарын да түрлендірді. Мәселен, феминистік бағыттағы киноталдаулар гендерлік стереотиптерді қайта қарап, теңдікке ұмтылу идеясын ілгерілетеді. Ал әртүрлі мәдениеттер арасындағы кино диалогы оның мәдениетаралық байланысты нығайтатын құрал ретіндегі қызметін көрсетеді.

Зерттеу жұмысы киноның әлеуметтік және мәдени өзгерістерге әсер ету әлеуетін, әсіресе жаһандану дәуіріндегі түсініктердің өзгеруі жағдайындағы рөлін тереңірек қарастыру қажеттігін көрсетеді. Болашақта әртүрлі мәдени кеңістіктегі кино баяндауларға цифрлық технологиялардың ықпалын, көркемдік репрезентациядағы трансформацияларды және кино арқылы жүзеге асатын мәдениетаралық өзара әрекеттесулерді зерттеу маңызды болмақ.

1.2 Кинодағы бейнелердің көркемдік интерпретациясы

Адамзаттың сауық құралы әр дәуірде өзгеріп тұрады. Бұл әр халықтың тұрмыс-тіршілігіне, салтына тікелей тәуелді дүние. Отырықшы мәдениет өкілдері өнер-білімнің қанат жайған дәуірлерінде театрға, түрлі кештерге баруды белгілі бір сауық деңгейіне көтерген болса, көшпенді мәдениет өкілдері бергі XVIII-XIX ғасырларға дейін алқа-қотан жиналып, лиро-эпостық жыр тыңдаудан ләззат алды. Киноның пайда болу, қалыптасуы жалпы адамзаттың сауық құралын өзгертті. Яғни, енді қай мәдениеттің де адамдары жаппай киноның тұтынушысына айналды. Бір сөзбен айтқанда, кино жалпы адамзатқа ортақ игілікті өнер екенін дәлелдеді. Адамдар театрдан көрген, кітаптан оқыған немесе аңыз-жырлардан естіген кейіпкерлерді кинодан көруге көшті. Адамзат қоғамы пайда болғаннан бастап қазіргі күнге дейін шығармашылық өнерге негіз болған танымал кейіпкерлер немесе қаһармандар киноның объективінен тыс қалған жоқ.

Адам болмысының рухани-әмбебаптығы мен оның табиғи-инстинктілігін өнер шығармасында жасаушы адам, кейіпкер адам және қабылдаушы адам жүйесінен қарастырамыз. Соның ішінде біздің зерттеуімізге нысан болған көркемдік бейнелер феноменологиясы кейіпкер адамның, яғни, көркем шығармадағы кейіпкерлердің архетипінен бастау алады. Көркемдік бейнелердің феноменологиясы туралы айту үшін ең алдымен орталық зерттеу объектісіне адамды алатын феноменологияға тоқталып өткіміз келеді.

XX ғасырда Батыс философиясындағы ықпалы зор ағымдардың бірі ретінде феноменология қарастырылады. Ол – алғашқы түйсіну нәтижесін, сана танымын пайымдап ашу тәжірибесі. Феноменология қазіргі күні де философиядағы жетекші бағыттардың бірі ретінде танымал. Оның негізгі ұғымы «интенционалдылық» деп аталады. «Интенционалдылық ұғымының жасалуына Brentanoның қосқан үлесі зор. Өйткені «интентиио» термині орта ғасырлық философияда объективті мағынада, яғни субъект емес, объект мағынасында қолданылды. Brentano алғашқы болып психикалық үдерістерді сипаттауға, яғни таза субъективті мағынада қолданды» – дейді Қ.Халықов «Қазіргі заман өнеріндегі адам болмысы» монографиясында [70, 9].

Көркемдік бейненің интерпретациясы көркем туындыдағы кейіпкер бейнесін тереңінен тану және оның іс-әрекетінің мағынасын ұғыну процесі болып табылады. Интерпретациялау – көркемдік мағына жасау, эстетикалық қабылдау, мәдени-контекстуалды таным секілді бірнеше деңгейден тұратын күрделі ұғым.

Көркемдік бейне – кинотуындының белгілі бір идеясын, тақырыбын, рухани мазмұндық мағынасын тереңдете түсетінін эстетикалық форма. Ол нақты архетиптік болмысқа ие болғанымен, көркемдік тәсіл және авторлық интерпретация арқылы жаңа мәнге ие болатын өзгермелі құбылыс, символдық айғақ десек те болады. Мәселен, көркем бейне әдебиетте сөз суреттеуі арқылы жүзеге асса, кино саласында визуалды және дыбыстық құралдар арқылы жасалады.

Кесте арқылы көркемдік бейнелердің интерпретациялау тәсілдерін қарастырып көрелік.

Кесте 4. Көркемдік бейнелердің интерпретациялау әдістері және қысқаша сипаттамасы.

Әдіс	Қысқаша сипаттамасы
Психоаналитикалық	Фрейд, Юнг идеясына сүйене отырып, бейне астарындағы бейсаналық, архаикалық, эротикалық, агрессивті мағына іздеу
Мифологиялық	Бейнені миф, архетип, діни және аңыздық үлгілермен салыстыру
Семиотикалық	Бейнені таңба ретінде түсініп, оның символдық құрылымын талдау
Феминистік	Бейненің жыныстық, гендерлік репрезентациясын, «еркек көзқарасына» бағынбау, өзгеше жол іздеу тұрғысында талдау
Социомәдени	Қоғамдық, тарихи, саяси жағдайларға байланысты бейненің әлеуметтік мағынасын ашу
Эстетикалық (формалық)	Бейненің көркемдік тәсілдер арқылы жасалу жолын, стильдік ерекшелігін талдау

Кино өнеріндегі көркемдік бейненің интерпретациялануы визуалды, дыбыстық, монтаждық тәсіл арқылы беріледі. Сондықтан көркем бейне интерпретациясы мультисемиотикалық деңгейде жүзеге асады. Мысалы, А.Тарковскийдің «Андрей Рублев» фильміндегі қоңырау құюшы бала бейнесі бір жағынан, тарихи шындық болса, екінші жағынан, сенім, рух, өнер мен еркіндіктің метафоралық символы ретінде көрініс тапқан.

Интерпретацияға әсер ететін негізгі факторлар:

1. Көрермен қабылдауы, оның дүниетаным көкжиегі. Мәдени, өмірлік тәжірибесіне байланысты;
2. Көркем мәтіннің (фильмнің) құрылымы: автор стилі, жанр, стиль, композиция кіреді;
3. Тарихи-әлеуметтік контекст: шығарманың жарыққа шыққан кезеңі маңызды рөл атқарады.

Көркемдік бейнелерге тұшымды пікір білдіру, нақты интерпретация беру үшін зерттеуші жоғарыда айтылған тәсілдердің әрқайсысына жеке-дара тоқталып, белгілі бір кейіпкер бейнесін ашып беруі қажет.

Интенционалдылық ұғымы сананың объектіге қатынасын көрсетеді. Феноменологиялық ұғым бойынша «объект болмаса, субъект те болмайды». Бұл тәсілдің негізгі талаптары:

1. Субъективтік тәжірибеден тыс тұратын, яғни, санадан тыс тұратын объективтік шындық туралы пікірден бас тарту.

2. Танымдық субъектіні (белгілі бір жанды) сезімі бар психофизиологиялық нәрсе емес, сананың «таза» нәтижесі деп түсіндіру.

Бұл түсініктер Гуссерльдің еңбектерінде жазылды. Интенционалдылық принципі адамның үзіліссіз екпінді түрде өз санасының шегінен шығуы, өзінің шекарасын аттап өтуі ретінде анықталады. Гуссерль бұл мазмұн мен формалдының арасындағы айырықта трансценденталды субъективтілік негізіне жаңа конституитивті принципті енгізіп, оны интенционалдылық принципі деп атады. Интенционалдылықтың философиялық әлеуетінен философиялық дискурс практикасына өту өнердегі шығармашылықтың тиімді жолдарын табу қажеттілігімен анықталады. Адам қазіргі заман өнерінде өзінің болмыстық мәнін осы интенционалдылық әрекетте көрсетеді [70, 12].

Сонымен, феноменология – философиялық бағыт. Бұл бағытты жақтаушылар субъективтік тәжірибеден тыс, дәлірегі санадан тыс шындықтардан бас тартады. Екіншіден, адамды сананың «нәтижесі» деп түсіндіреді. Үшіншіден, шығармашылықтың тиімді жолдарын табу қажеттілігін алға тартады. Қазіргі заман өнеріндегі басты мәселе де осы шығармашылықтың тиімді жолдарын іздеу, ұсыну идеяларымен тікелей байланысты. Бұл орайда мынадай мәселелерге соқпай кетуге болмайды.

1. Қазіргі кезеңде адамзат қоғамында іргелі эстетикалық идеяларды анықтау барысында дағдарыс бар.

2. Өнерге онтологиялық тұрғыдан ба, эстетикалық тұрғыдан ба, жоқ әлде әлеуметтік тұрғыдан қараймыз ба деген сауалдар қойылған сайын өнер жайлы шым-шытырық ойлар, қатпар-қатпар түсіндірме кітаптардың саны молайып, өнер дағдарысы ұлттық, халықтық емес, жаһандық сипат алды.

Н. А. Бердяев «Шығармашылықтың мәні» («Смысл творчества») кітабында «Философия ғылымның емес, мәдениеттің дербес саласы. Философия дегеніміз – өнер. Ол – бірегей мәдени феномен. Оның сызылып қойған шектеулері мен шекаралары жоқ. Бірақ, оның нақты қызметі бар. Ойлаудың рационалдық және иррационалдық түрлері арасында делдал қызметін атқарады. Адам санасы – рационалды және иррационалды ойлардың шайқас алаңы. Сондықтан түрлі көзқарастардың болуы заңды» – деп жазады [71, 269].

Жалпы «феномен» деген сөздің өзі грек тілінен аударғанда «оқиға, құбылыс» деген мағыналарды білдіреді. Өнерде феномен түсінігі көбінде ерекше оқиғалар мен ерекше құбылыстарға қатысты қолданылады. Бұл жоғарыда атап өткеніміздей, шығармашылықтың тиімді жолдарын табумен сабақтасады. Яғни, қазіргі дәуірдің өнері ерекше оқиғалар мен ерекше құбылыстарға акцент беретінін көрсетеді. Соның ішінде көркем бейнелердің феноменологиясы тақырыбы кеңірек талдауды, зерттеуді қажет етеді. Бұл ең алдымен кинодағы көркем бейнелердің архетипімен тығыз байланысты.

Кинематограф халықтың психологиясын бейнелейді. Шын өмірдегі мінез-құлқын, әлеуметтік тұрпатын суреттейді. Одан бөлек басқа өнерлерден де, мысалы мифтен «күш» алып, түпкі бейнелерді жасауға ұмтылады. Ежелгі антикалық дәуірдің философы Филон Александрийскийдің анықтамасы бойынша

архетип (arch – бастама және typos – бейне) түпкі образ және идея мағынасын береді. Ал, киносценарист Ш. Құсайынов бүгінгі драматургияда архетип кейіпкерлердің табанды, нық мінез-құлығының басты ерекшелігінің, ойы мен таным бағытының жиынтығы ретінде түсіндірілетінін айтады. «Әлемдік әдебиетте, театр мен кинематографияда кездесетін архетиптердің жиынтығы: әкенің архетипі, күнәсіз пәк қыздың архетипі, жұмысшының архетипі, мансапқордың архетипі және т.б. Бұлардың көбісі бір типті болғандықтан, шартты түрде архетип атына үміткер болуы мүмкін. Бұл бейнелер туралы әр халықтың әдебиеттерінде толығырақ жазылған және киноленталарда түсірілген» [72, 14].

«Архетип» ұғымын ғылымға енгізген – К.Г. Юнг [22]. Оның пікірі бойынша, мәдени тұлғаның рухани-шығармашыл қазынасын қауымдық тылсым құрастырады. Осы көмескі сананың, тылсымның құрылымдық бөліктерін архетиптер деп атайды. Оларға адамның рухани өмірін априорлы (тәжірибеге дейін) қалыптастыратын және оның іс-әрекетін, мінез-құлық жүйесін жалпылама анықтайтын құндылықтар қисыны жатады. Осының негізінде адамда «мендік» сезім, этноста ортақ уақыттық кеңістіктік өріс пайда болады. Архетип ұғымының ең басты белгілеріне уақыт пен кеңістік жатады. Өйткені оның тікелей хронотоптық сипаты бар және ол — уақыт пен кеңістіктегі мәдени әлемді адамның игеруінің негізгі шарттарының бірі. Әрбір халық өз мәдениетін еркін дамытуға мүмкіндік алған кезде архетиптеріне жиі оралады. Мысалы, соңғы кездегі мәдениет пен өнердің әр саласындағы «ұлттық негіздерді жаңғырту» идеясы осымен ұқсас.

К. Юнг – «ұжымдық бейсаналылық» тұжырымдамасы авторларының бірі. Бұл тұжырымдамаға сәйкес адамзат бейсаналы түрде жадында маңызды естеліктер мен оқиғаларды, мінез-құлықтық стереотиптер мен идеалистік қондырғыларды сақтайды. Бұл бейсаналылық феномені нақты жеке адамның мінез-құлқын қалыптастырады. Біз осы естеліктермен туамыз. Осы жағдай адамдық қабылдауға негіз болады. Мысалы, сәби алғаш рет анасын көргенде автоматты түрде олардың ара-қатынасының табиғатын түсінеді. Юнг бойынша қамқор ананың архетипі бірден қамқоршы әрі асыраушының бейнесінде қабылданады.

«Кез келген адамдық тәжірибе архетиптік болып бағаланады. Әке мен ұлдың қарым-қатынасы, ұстаз бен шәкірттің қарым-қатынасы, ғашықтардың қарым-қатынасы барлық уақытта барлық дәуірде ұжымдық бейсаналылықта сақталған» [22, 17].

Юнг орын, заттар мен түстер де архетиптік бола алады деп түсінеді. Мысалы, қамал (замок) заттық-материалдық қалпында қазыналар сақталған қауіпсіз мекенді бейнелейді. Ал альтернативтік тұрғыда ханшайымды бейнелейді. Су рухани тұрғыда туылуды, ал көгілдір түс тыныштық пен рухани тазалықты түспалдайды. Юнг архетиптік персонаждарды жіктеді. Бұлар – барлық кезде мәдени өзектілігін сақтаған әрі мүмкін болған сюжеттердің барлығында кездесетін архетиптер. Юнг бұларды 12 негізгі архетип деп атайды. Бұл архетиптер ұжымдық бейсаналылық тұжырымдамасы бойынша өмір

сүреді. Бірақ қаһармандарды бұл архетиптер бойынша нақты жіктеу мүмкін емес.

Д. Кэмпбелл «Мың жүзді қаһарман» («*Тысячеликий герой*») кітабында архетип кейіпкерлерді тудырған аңыздардың авторлары туралы былай дейді: «Аңыздардың авторлары ұлы қаһармандарды жәй адамдар сияқты суреттемейді. Керісінше олардың қаһармандары дүниеге келген күннен бастап, тіпті құрсақта жатқанда ерекше қабілеттерімен көзге түседі. Бұл қаһарман өзінің бүкіл өмір жолында түрлі ғажайыптарды бастан кешіп, өзі де ғажайыптар жасап жүретін жан боп суреттеледі. Қаһарман болу дегеніміз оның жеке өзінің ғана жетістігі емес, тағдырдан екені толығымен дәлелденеді. Қаһарманның өмірбаяны мен мінез-құлық арасында қандай байланыс бар екенін ұғу – біздің міндетіміз. Мысалы, Иисусты аскеттік өмір қағидаларын ұстанған, даналыққа жеткен кәдімгі адам ретінде де қарастыруға болады немесе аспаннан құдай жерге түсіп, адамдардың тағдырын жасады деп сенуге де болады. Бірінші көзқарас бойынша Иисусқа барлық жағынан еліктеуге, ұстаз тұтуға мүмкіндік бар. Бірақ екінші көзқарас бойынша қаһарман Иисус – үлгі емес символ. «Меннің» ұлы жаңалығы, құдайлық жаратылыс. Сол үшін «мынаны жаса, мынаны жаса, жақсы бол» дейтін формула мұнда жүрмейді. «Таны – Құдай бол» бұның формуласы. Иисус «құдай патшалығы – ішіңізде» деді» [73, 255].

Кесте 5. Терминдер мазмұны мен сипаттамасы.

Түсінік/Термин	Мазмұны мен сипаттамасы
Феноменология	Субъективтік тәжірибені, сананы түйсік арқылы зерттейтін бағыт (Гуссерль, Бердяев, Брентано)
Интенционалдылық	Сананы сыртқы объектіге бағытталуы, объект болмаса, субъект те болмайды (Гуссерль тұжырымдамасы).
Архетип	Ежелгі мәдени бейнелердің түпкі негізі, адамның бейсанасындағы ұжымдық түрде сақталған символдар (К. Юнг)
Ұжымдық бейсаналық	Адамзат тәжірибесінің терең деңгейде сақталған үлгісі. Бұл бейнелер адам қабылдауына бейсаналық түрде әсер етеді.
Архетип кейіпкерлер	Ана, батыр, көлеңке, ұстаз, саяхатшы, күнәсіз қыз, билеуші, сатқын
Мифтік қаһармандар	Құдайлар, пайғамбарлар, батырлар туралы аңыз-әңгімелердегі тұлғалар. Олар ерекше қасиетімен дараланады, мәдени және көркем шығармаларда үздіксіз қайталанып отырады.

Жалпы ерекше жаратылысты «кейіпкерлер» туралы әлемдік мифологиядан мыңдаған мысал келтіруге болады. Олар көбінде құтқарушының, желеп-жебеушінің ролінде көрініс береді әрі сырт келбеті батырды, жан-дүниесі, ішкі ұстанымдары дананы, абызды бейнелейді. Осы тұрғыдан алғанда әлемдік

кинематографта мифологиядан, көркем шығармалардан «келген» қаһармандар ерекше батырлығымен, ерекше даналығымен, сырт-келбетінің тартымдылығымен көзге түседі. Біз неге мысалға Иисус Христосты алып отырмыз? Себебі ол – Батыс әлемінің ең танымал тұлғасы. Кинематограф пайда болғаннан осы кезге дейін ол жайлы 100-ден аса көркем фильм түсірілген. Мына парадокске қараңыз, кинематографтың пайда болғанына бір ғасырдан енді асты.

Қай аңызды қарасақ та, ерекше тағдырлы баланың өмірі қауіп-қатерге толы болатынын байқау қиын емес. Оған түрлі кедергілер, қауіп-қатерлер кездеседі. «Үнділердің құтқарушысы Кришнаның балалық шағында бақташылардың арасында қуғында жүруі толық өмірлік циклді құрайды. Баланың асырап алған анасы Ясоданың үйіне сұлу әйел бейнесінде кеудесінде уы бар қатігез рух келеді. Әйел өзін түзу ниеттегі адам ретінде көрсете біледі, сосын баланы тізесіне отырғызып, омырауын емізбекші болады. Бірақ Кришна омырауды күшпен тартқылағанда ондағы өмірді суырып алғандай болады. Әйел құлап түсіп, өзінің бұрынғы сиықсыз қалпына келеді. Бірақ оның жауыз мүрдесін отқа жаққанда тәтті иіс тарайды. Бұл ерекше баланың жауыз әйелге оның сүтін ішкенде тартқан сыйы – құтқаруы болуы да мүмкін» [73, 261]. Үнділердің құдайы Арджану Кришна туралы да көркем фильмдер өте мол. Бұл фильмдердің ұтымды болуы – ерекше қаһарманды таңдап алуында. Жоғарыда Иисус туралы жүзден аса фильм түсірілген дедік. Сондай-ақ, Мұхаммед (с.ғ), Будда, Кришна, Мұса, т.б әлемдік деңгейдегі тұлғалар туралы түсірілген мыңдаған фильмдер басты кейіпкері ретінде әлемдік деңгейдегі тұлғаларды таңдап алғаны үшін ғана көрерменнің қызығушылығын туғызады. Бұл фильмдердің режиссерлеріне бір жағынан оңай, екіншіден қиын. Оңай болатын себебі, бұл кейіпкерлерді қиялмен сомдаудың қажеті жоқ. Олар онсыз да – феномен. Халықтың жадында мәңгі қалған. Қиын болатыны, осы феномен кейіпкерлерді өз дәрежесінен мысқалдай кемітпей көрсете білу – үлкен жауапкершілік. Бұл тұрғыда мынадай ой қорытуға болады. Көркем бейнелердің феноменологиясы кинематограф арқылы санада, көңілде шынайы таңбалануы тиіс. Мың жылдан бері жасалған, «өңдеуден өткен» образдарға қиянат жасалмауы керек.

Юнг жіктеген 12 архетиптің бірі – батырлар. Ең ежелгі қаһармандар ретінде бұлардың да бастауы мифология мен фольклорда. Кэмпбелл сібір халықтарының батыры Ақ Жігіт туралы аңызда «Сүт өзен», «жердің кіндігі», «өмір ағашы» деген символдарды қолданады. Аңыз бойынша Ақ Жігіт батыр – якуттардың алғашқы адамы. Ол өмір сүруі үшін жауыз айдаһарды жеңуі тиіс. «Жауыз (тиран) кейіпкердің (архетип) басты белгісі – тәкаппарлық. Оның өлімі де содан. Жауыздың тәкаппар болатын себебі, өзінің күш-қуатын жекеменшігі санайды. Ол мазақ болумен күн кешеді» [73, 269].

Батырлар жайлы фильмдердің көпшілігінде олар жеңімпаздар, жасампаздар ретінде бейнеленеді. Олардың ең басты ерекшелігі – соңғы сәтте үнемі жеңіске жетеді. Ал, оларға қарама-қарсы бейнелер, яғни, жауыздардың жазмышы – жеңілу. Мифологияда символдардың рөлі зор. Олар адамға жер

бетіндегі адамға тән құндылықтарды символдарға сыйдырады. Өйткені әлгі жауыздар көбінде екібасты не басы жылан, аяғы адам, болмаса басы өгіз, денесі арыстан, т.б. түрлі кейіпте суреттеледі. Бұл авторлардың жауыздықты адам табиғатынан алыстату туралы идеяларынан шыққан болуы да әбден мүмкін. Кинематограф тарихында жеңіске жеткен жауыздар жоқ. Өйткені, адамзат әділеттің, шындықтың, мейірімділіктің, сүйіспеншіліктің жеңісін қолдайды.

«Қазақ қызы» архетипі. Бұл архетип – қазақ халқының ұлттық қазынасы, байлығы. Қазақ отбасындағы әкелер қыздарына ерекше құрметпен қарап, еркелетіп өсірген. Ислам аясындағы шариғаттың қатал қағидаттарына қарамастан, қазақ қыздары пәренже жамылған жоқ. Сан ғасырлардан бері қалыптасқан қызға қатысты «ерке» деген ұғым айыптау мағынасында қолданылмады. «Еркелетудің» мағынасы жақсы көру мен аялауды білдіреді. Әйтсе де бұл «еркелік» қазақ қызын кірпияз, қорғансыз, әлсіз ете алмайды. Керісінше, қазақ қызы керек кезінде атқа шабатын, үй шаруасы мен түз шаруасына бірдей әмбебап, ойын айтуға толық құқы бар жан боп жетіледі. Мысалы, айтысты алайық. Айтысқа қыздар да қатыса алады. Бірақ оларға нәзік жаратылыс ретінде белгілі бір жеңілдік берілмейді. «Қыз қуу» ойынында да қазақ қызы мен қазақ халқының ерекшелігі бар. Атпен қуып жете алмай қалған жігітті қыз қамшысымен осып өтетін дәл осы «Қыз қуу» сияқты ойынды ойнайтын басқа халықты табу қиын.

«Қазақ отбасындағы әке қызының бойынан ер-азаматтарға тән қасиеттерді де көргісі келуі шынымен де парадокс. Бұған классикалық мысал ретінде «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» жырындағы Баян сұлудың бейнесін алуға болады. Баянның әкесі қызын жөргегінен бастап ұл балаша тәрбиелейді. Ұл балалармен бірге ойнап өскен Баян сұлу ерлерге тән мықты және әлсіз тұстарды жақсы біледі. Жалпы, атқа отыра алатын қыз – көшпенді мәдениет үшін үйлесімді бейне. Кино өнерінде қазақ қызының архетипін Шәкен Айманов «Девушка-джигит» фильмі арқылы көрсетті. Сюжеттік линиясы әлсіз болса да, бұл фильм қазақ көрермендері үшін қымбат. Керісінше, Кеңес Одағының батыры, снайпер Әлия Молдағұлова жайлы өмірден алынған шындықтар кең қамтылған фильмді қазақ көрермені суық қабылдады. Өйткені бұл фильмді түсірген мәскеулік режиссер «қазақ қызы» архетипін елемеген. Сол үшін мәскеулік Әлия «өзіміздікі» ретінде қабылданбай қалды» [72,18].

Қазақ киносындағы көркем бейнелер дегенде ең алдымен аналар, әйелдер бейнесі еске түсетіні таң қаларлық нәрсе. Бұл «көркемдіктің» нәзік жыныстымен ассоциациясына байланысты болуы мүмкін. Әмина Өмірзақованың «Тақиялы періштеде», «Ана туралы аңыз», «Гауһартас» фильмдерінде ана рөлінде ойнауы – осы фильмдердің жеңісі. Талантты актрисаның ананы феноменологиялық деңгейде ойнап шыққаны көпке белгілі. Сондай-ақ, қазақ келінінің образы дегенде «Тұлпардың ізінде» Жаухаз рөлін ойнаған Фарида Шәріпова мен «Гауһартас» фильмінде Салтанаттың рөлін сомдаған Жанна Қуанышеваның бейнесі көз алдымызға келетіні бұл рөлдердің соншалықты нанымды, тартымдылығына қоса феномендік деңгейде жасалғандығымен де байланысты. Ал, нағыз қазақ қызының бейнесі біздіңше

«Қыз Жібекте» сомдалған. Аталған фильмдер жайлы өзінше пікір білдірген кинотанушы Н. Рахманқызы былай дейді: «Осы фильмдер жарық көргелі бері қанша уақыт өтсе де, бұлар қазақ әйелінің кинодағы эталоны болып қала бермек. Мұның қандай құпиясы бар? Осы ретте бүгінгі қазақ киносындағы әйел бейнесінен біз кімдерді көреміз, жадымызда жатталар қандай жандар бар десек, ә дегеннен осынау перизат кейіпкерлердей еске түсетін немесе есте қаларлықтай бейнелер кезіге ме деген сұрақтың көлденең тартылары сөзсіз. Әрине, уақыт бір орында тоқтап тұра бермейтіні заңдылық, мұнымен бірге көрермен талғамы да, кино түсіру технологиясы да, кейіпкерлер де жаңғырып, басқаша сипат алатыны, заманауи талапқа сай өзгерістерге ұшырайтыны – өмір талабы. Бірақ, мәселе тек осымен ғана шектеле ме? Бірде студенттермен шығармашылық кездесу барысында белгілі кинорежиссер Дәрежан Өмірбаевтың «Кардиограмма» фильміндегі Жасұланның анасы рөліндегі актрисаны қалай кездестіргенін баяндап бергені бар еді. Вокзалдың күту залында отырған режиссер кенет ту сыртынан естілген әйел адамның дауысына назар аударады. «Жүзін, түр-тұлғасын көрмей-ақ, оның жұмсақ үнінен жылылық пен мейірім сезіліп тұрды. Бейтаныс әйелдің дауысында адам баласының жүрегіне ортақ, асыл аналарды еске түсіретін бір ерекше құдірет бар болатын» деген еді режиссер. Шын мәнінде, режиссер осы ойы арқылы экранда адамның кескін-келбеті ғана емес, тіпті, дауыс ырғағы мен табиғи бояуына дейін өте маңызды рөл атқаратынын меңзеп отыр ғой» [45, 59].

Өнертану ғылымының докторы А. Машурова «Қазақстан және Орта Азияның тарихи жанрындағы көркемсуретті киносындағы әйелдер бейнелері» (*«Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии»*) атты диссертациялық жұмысында қазақ киносындағы әйелдер бейнесін жіктеп шығады. Қысқаша атап айтар болсақ:

1. «Тарихи-революциялық» жанрмен бірге туған қазақ киносындағы әйел бейнесі пропагандалық мағынаға ие болды. Мемлекеттік дәрежедегі феминизм әйелдердің әлеуметтік орнын көтерді. Олар – жарқын, тәуелсіз, прогресшіл әйелдер болса, жағымды кейіпкер, ал, керісінше ұлттық, діндік құндылықтарды жоғары қоятын әйелдер жағымсыз кейіпкерге айналды.

2. Кеңестік қазақ кинематографиясының даму барысында әйелдер бейнесінің әртүрлі өзгеріске ұшырағанын байқаймыз. Қаһарман, адал серік, революция қаһарманының, большевик және комиссарлардың күрескер құрбысынан нағыз махаббат пен отбасылық жылылықты сезінгісі келетін қарапайым әйелдерге айналды. Өзгеріс бейнелік жағынан ғана емес, мінездерінің тереңдіктері мен әйел бейнесінің психологиясы тарихи-революциялық кезеңнен «қаһарман емес» бейнеге ауысты. Бұл кезеңнің негізгі типтік образдары: ана, бақытсыз қалыңдық, жауынгер әйел.

3. Кеңес үкіметі әйелдің теңдігін еркекпен бірдей қылғанның өзінде бұл теңдік өмірдегі сияқты кинода да формальды мәнге ие еді. Әйелдерге тұлға ретінде жоғары құрметпен қарауды талап етті. Ал, 1970-ші жылдардан бастап әйелдер бейнесі енді идея үшін күресті тоқтатып, адамдық сезімдерге құралған

бейнеге ауысты. Ол кезеңнің фильмдерінде әйелдердің қызығушылықтары мен қағидалары ашылып, бейсаналық механизмдері көрсетілді.

4. 1990-шы жылдары қазақ кинематографиясындағы тарихи фильмдерде әйелдер бейнесі кеңінен көрсетілмеді. Бұл кезеңде экран бетін «асоциалды элементтер» жаулап, алкоголь, наркоман, жезөкше кейіпкерлер заманауи фильмдерде көрінді. Ал, тарихи тақырыпта түсірілген фильмдерде ер адамның бейнелері алдыңғы планға шығып, әйелдер бейнесі кейінге қалып қойды. Тәуелсіз Қазақстан кинематографиясы әлемдік даму тенденциясының жолына түсіп, соның нәтижесінде «қазақ жаңа толқыны», «партизандық» кино бағыттары дамыды [74, 184].

Заманауи қазақ киносының даму үрдісінде кинотанушы Н. Рахманқызы соңғы кездері қазақ киносында сәтті шыққан әйел бейнесі жоқ, мүлдем кездеспейді деген сыни пікірлердің көптігін айтып, оған былайша жауап береді: «Осының бір себебі біз жоғарыда қайта-қайта назар аудартып өткен экранның рентгендік қасиетіне келіп тіреледі. Өкінішке қарай, осы бір қарапайым қағида жиі ескеріле бермейді. Есесіне, әйел кейіпкерлеріміз бірде америкалық, бірде еуропалық, енді бірде қытай ма, әлде корей ме, әйтеуір шет ел киносының кейіпкерлеріне ұқсаңқырап кетіп жатады. Бүгінгі қазақ фильмдеріндегі бойжеткен, ана, келін, ене бейнесі мүлдем өзгерген. Әйел кейіпкерлердің бойынан жан жылуы сезілмейді, өңдері – суық. Бөтендік сезім басым. Олардың сырт тұлғасы сымбатты, көрікті болғанымен, жанынан табиғи жылу тарамайды. Дәл осы кейіптегі әйел бейнесі бір фильмнен екінші фильмге көшеді де жүреді» [45, 56].

«Көркемдік бейнелер туралы айтқанда олар ең алдымен көркемдік әдіс тұрғысынан романтикалық және реалистік болып бөлінетіні қаперде болуы керек. Тек тарапынан келгенде эпикалық, лирикалық және драмалық образ боп бөлінеді» [75, 122]. Сыншы З.Қабдоловтың «Сөз өнері» атты бұл кітабында образдардың жасалу жолдары, әрқайсысына тән ерекшеліктер талданған. Сыншының еңбегіндегі кино саласына қатысты тұстар – нақ осы образдар галереясы. Мұны қазақ кино жасаушылары кәдесіне жарата алса, отандық кинодағы көркем бейнелердің саны да, сапасы да артар еді.

Кесте 6. Қазақ киносындағы кейіпкер архетипінің көрінісі.

Кейіпкер архетипі	Қазақ киносындағы көрінісі	Жаңғыруы/қазіргі ахуалы
Қазақ қызы	«Қыз Жібек», «Шабандоз қыз», «Ана туралы аңыз» фильмдеріндегі ерке, еркін, рухты әрі нәзік қазақ қыздары	Қазіргі қазақ киносында бұл бейне өзгерген. Мәдени бөтендік (суықтық, шет ел кейіпкерлеріне ұқсастық) байқалады.
Ана бейнесі	Әмина Өмірзақова («Гауһартас», «Тақиялы	Қазіргі кинода мейірім мен жылулық аз, ана бейнесі

	періште») жылы жүзді, ұлттық болмыс тірегі	әлсіреген.
Күшті әйел	Кеңестік кезеңдегі революционер, батыр әйелдер («Мәншүк туралы жыр»)	Кеңесті идеологиямен байланысты. Тәуелсіздік кезеңде бұл бейне көрініс таппады.
Жауыз/антагонист	Мифтік бейнелер (айдаһар, жылан бейнесі) немесе реалистік жауыздар міндетті түрде жеңіледі	Қазіргі қазақ киносында жауыз толықтай жеңіліске ұшырамайды. Бұл әділеттілік идеясын кинодискурс ретінде қарауға мүмкіндік береді
Батыр қаһарман	Көшпенділер аңыз-әңгімелері («Қыз Жібек» фильміндегі Төлеген)	Бүгінгі қазақ киносында архетиптік батырлар аз, бүгінгі заман қаһарманын көрсету жолы әлеуметтік бейнеге қарай ойысқан

1 тарау бойынша тұжырым

Кино өнерінің дамуы барысында кино тілі мен оның теориясы кеңейтілді. Түрлі теориядан тарай отырып, бұл ұғымдар түрлі парадигмада да талдана беретін болды. Кино тілінің қалыптасқан күнінен бастап синтетикалық табиғатына сәйкес басқа өнерлермен де байланысты тұрғыда дами беретініне көзімізді жеткіздік. Бұл болашақта да кино тілінің шеңберін кеңейте беретініне күмән тудырмайды. Кино тілін пайдалану арқылы әрбір режиссерге өзіндік стиль қалыптастыру мүмкіндік беретінін дәлелдей отырып, олардың туындыларының ерекшелендіріп тұратын қызметін айқындадық.

Бірінші тарауды қорыта келгенде, кинодағы көркемдік бейнелер феноменологиясы ең алдымен мифологиядан бастау алатынын дәлелдедік. Қаншама ғасырлардан бері адамзат жадындағы бейнелердің экрандық көрінісі өте бай. Әрбір режиссер танымал тұлғаларды не танымал мифтік қаһармандарды өз дәрежесінде көрсетуге күш салады. Нәтижесінде сол тұлғаның не қаһарманның бейнесі әр фильмде әр қырынан көрініс тауып жатады.

Екіншіден, көркемдік бейнелер жұлге тартатын тағы бір арна – көркем әдебиет. Бейнесі көркем әдебиетте сомдалған кейіпкерлер кинодан көрініс бергенде көрермен оларды бірден қабылдайды. Осы жерде неге деген заңды сұрақ туындайды. Өйткені мифологиялық не көркем әдебиеттегі кейіпкерлер – әдетте әбден күшейтілген, артық-кем жерлері «қырналып, сырланған», типтендірілген кейіпкерлер. Орашалақ сценаристің не өзім білермен продюсердің «ойдан шығарған» кейіпкерлерінің тез ұмтылатынын осы жерден іздеу керек. Белгілі бір дәрежеде олардың фильмдері тартымды, жақсы фильм болуы да ғажап емес. Бірақ кейіпкерлері «көркем бейненің» талабына жауап бермей жатады. Сондықтан көркем бейнелердің негізгі арнасы деп біз мифология мен әдебиетті қарастырамыз. Осы арналардан жұлге тартқан кейіпкерлердің экрандық көріністеріне назар аударамыз.

2. АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ФИЛЬМДЕРІНДЕГІ КЕЙІПКЕРЛЕР БЕЙНЕСІНІҢ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯСЫ

2.1 Көркем бейнедегі кейіпкерлердің классификациялық ерекшеліктері

Алдымыздағы «Кинорежиссер А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты зерттеу жұмысындағы басты назарға алынып отырған термин – кинодискурс ұғымы. Алдыңғы екі бөлімде визуалды тілі мен көркемдік бейнелер жайында теориялық пікірлерді ұсынған болатынбыз. Енді осы бөлімде кинодискурс жайында толығырақ тоқтала өтсек.

Кинодискурс – фильмдегі көрініс тапқан терең мағына мен идеясын зерделейтін күрделі ұғым. Сондай-ақ, кинотуынды құрылымын ғана емес, көрерменмен байланыс орнату тәсілдерін, мәдени-әлеуметтік бейнесін қарастырады. Осы ретте, «кино тілі» мен «кинодискурс» арасындағы айырмашылық қандай деген заңды сұрақ туындайды.

Кино тілі – камера нысанына түскен көрініске символдық мағына беру арқылы өздігінше сөйлесу тәсілін білдіреді. Ал, кинодискурс – визуалды тілмен қоса, фильмнің толыққанды құрылымындағы көрерменге психологиялық әсері жөнінде тереңірек ой тарқата алады.

Кинодискурсты төмендегідей бірнеше түрге бөліп қарастырсақ болады.

Кесте 7. Кинодискурс жіктеуі және мағынасы.

Атауы	Мағынасы
Көпдеңгейлі семиотикалық жүйе	Визуалды және аудиоалды белгілер жүйесі. Көрініс пен дыбыс арқылы драматургия шиеленісін қоюлата алу мүмкіндігін айқындап береді.
Мәдени-әлеуметтік контекст	Кез келген киношығарма белгілі бір әлеуметтік-мәдени қоғамның өнімі болғандықтан, ондағы кинодискурсты тереңінен ұғыну үшін сол елдің дүниетанымын жақсы білу қажет.
Көрерменмен өзара байланыс	Көрерменнің эмоционалды қабылдауына, дүниетанымына әсер етуі мүмкін. Бұндай байланыс фильмнің әсерлілігін арттырады.

«Кинодискурс» термині алғаш рет 1960-жылдары теориялық еңбектерде кеңінен қолданыла бастады. Бұл ұғымды айналымға енгізген ғалымдардың бірі – француз зерттеушісі Кристиан Мец 1974 жылы «Кино тіл ме, әлде тілдік жүйе ме» атты маңызды теориялық мақаласын жарыққа шығарады. Аталмыш

мақалада «кино тілі» ұғымына қатысты тұшымды тұжырымдар жасап, кино саласын толыққанды зерттеуге мүмкіндік жасайтын бір ғана ұғымды алға тартады.

К. Мец киноны тілдік құрылым ретінде қарастырады және оның семиотикалық ерекшеліктерін жіктеп талдау жасайды. Автордың пайымдауы бойынша, «кинодискурс» көрерменмен байланыс орнату жолын нақты сипаттап бере алатын маңызды құрал екенін айқындайды. К. Мецтің 1964-1974 жылдар аралығында жарық көрген теориялық маңызы жоғары зерттеу мақалалары кинотану, мәдениеттану салаларында кеңінен қолданысқа ие, сондай-ақ «кинодискурс» ұғымының ғылым саласына енуіне мүмкіндік жасады.

Кинодискурс маңыздылығы жайында көптеген зерттеушілер пікір білдірген. Олар мәдени тіл, идеология және көрерменнің психологиялық қабылдауы тұрғысында жан-жақты талдайды. Мәселен, К. Мец: «Кино – тіл емес, тілге ұқсас жүйе» деп қарастырған болса [30], Сеймур Чатман: «Әңгімелеу – не айтылғанында емес, қалай баяндалғаны маңызды. Ал кинодискурс – оқиғаны көрерменге жеткізу тәсілі» деп пайымдайды [76]. Және де, С. Чатман киноны әдебиет құралдарымен салыстыра отырып, оқиғаны жалпы баяндау әдістерімен жақын таныстырады. Сьюарт Холл: «Кинодискурс – мәдени кодты тану жүйесі» дей отырып, фильмдегі идеологиялық және мәдени көріністі дискурс ретінде қарастыру қажет екенін ұсынады [11]. Сонымен қатар, бұл мәселе қабылдаушының (көрермен) қалай түсінетініне аса назар аудару қажеттігін алға тартады.

Кесте 8. Кинодискурс ұғымы: ғалымдар мен негізгі тұжырымдар.

Ғалым	Кинодискурсқа қосқан үлесі	Негізгі тұжырым/көзқарас
Кристиан Мец	Кино тілін семиотикалық құрылым ретінде зерттейді.	Кино – сөйлеу тіліне ұқсас жүйе, символдық белгілер арқылы бейнеленетін көрініс.
Сеймур Чатман	Кинодағы баяндау мен құрылымға мән береді.	Кинематографиялық мәтінде «не айтылғаны» емес, «қалай айтылғаны» маңызды екенін алға тартады.
Стюарт Холл	Киноны мәдени код, идеология тұрғысында зерттеуді ұсынады.	Көрермен фильмдегі идеологиялық нысанды, мәдени кодтарды әртүрлі қабылдайды.
Джон Фиске	Кино мен телевизиялық өнімдерді көпмағыналы, көрерменмен бірге жасалатын мазмұн деп қарастырады.	Көрермен пассив қабылдаушы емес, белсенді мағына жасаушы.

Дуглас Келлнер	Киноны әлеуметтік және идеологиялық күрес ретінде зерделейді.	Фильмдер билік пен мәдени саясаттың көрінісі ретінде қызмет етеді.
Гилберто Перес	Кинематографиялық форма мен ойдың бірлігіне назар аудару керек.	Кино – көзбен көретін ой. Көркем құрылым арқылы идея жеткізіледі.

Мәдениеттің дамуы үшін адам өмірінің мәселелері өнер түрлерінде көрінуімен тығыз байланысты. Өнер туындыларында маңызды категория болып табылатын адам тағдыры кейіпкердің ерекшелігін көрсетеді.

Кейіпкер – эстетикалық түсінік, ол қоғамдық қызметіне байланысты ішкі және сыртқы құндылықтарды көрсетуші. Және ол – адамның болмысын, ойын, іс-қылығын, ішкі әлемін көркемдік шығарма арқылы бейнелейтін біртұтас образ. Өнер жасаған образ – түрлі тарихи және әлеуметтік факторлардың әсерінен дамыған нақты мәдени дәстүрмен байланысты. Ал кинематографиядағы кейіпкер шынайы өмірдегі халықтың психологиясын, әлеуметтік мінез-құлқын көрсетеді. Кинообраздар мифтен жиналған энергияны жинап, архетипті пайдалана отырып, жаңа мифология қалыптастырады. Отандық кинодағы кейіпкерлер тарихи қалыптасқан қазақ жанының ерекше қырларын көрсетеді. Өнерде және әдебиеттегі архетиптік образдардың кейпін өзгертіп және ауыстыру арқылы кинематография өз кезеңіндегі кейіпкерлерді жаңадан жасайды.

Кейіпкерлер категориясы тарихи-мәдени кеңістікте басым болған құндылықтардың өзгерісіне байланысты өзгеріп отырады. Кейіпкерлер феноменін философиялық тұрғыдан қарастыра отырып, олардың метафизико-символикалық, әлеуметтік және экзистенциялық дәрежелерін, олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтарын детальді түрде саралауға мүмкіндік туады.

Қазақ кинематографиясында ерекше орны бар Абдолла Қарсақбаев – өз кезеңінде жаңашылдықпен, кәсіби ерекшелікпен келген режиссер. Әрбір режиссер басқа суреткерлер секілді өнерге өзіндік көзқарастарымен, ойларымен, ізденістерімен келеді. Ал Қарсақбаев бұл әлемді баланың көзімен қарау арқылы көркемдікке ұмтылды. Қарсақбаевтың өмір сүрген және шығармашылық жолын бастаған уақыты Кеңес Одағының тарихында нағыз тоталитарлық саяси жүйенің қызып тұрған кезі. Атақты «алпысыншы жылғылар» кеңестік субкультура өкіліне жататын Қарсақбаев та өз замандастары секілді қоғамның зардабын тартты. «Алпысыншы жылғылар» балалық шағынан бастап дүниетанымдық дағдарысты басынан кешірсе де режиссер өз радикалды көзқарастарын өзгертуге тырыспады. Киносыншы Бауыржан Нөгербек: «Кеңес кинематографиясының бөлігі болып табылатын қазақ киносы жоғарыдан келген пәрмендерге мойынсұнып, жасқанып дамыды» деп жазды [42, 71]. Тоталитарлық жүйенің қазанында қайнап, кеңестік идеологияны бойына сіңіре отырып, бүкіл өмірін қылшылдаған қызыл үкіметтің аясында өткізе отырып, іштегі қарсылықты көрсетудің, тұлғалық

дарынды дәлелдеудің кино өнерінде ең жаңа әрі жасырын, ең оңай әрі күрделі жолы балаларға арналған фильмдер жасау екенін Абдолла Қарсақбаев өз қатарластарынан алғашқы болып білді. «Менің атым Қожа» (1963) 1966 жылы ұлттық кино тарихында алғаш рет Канн фестивалінде марапатқа ие болды, «Алпамыс мектепке барады» (1977) Ригадағы Бүкілодақтық кинофестивальде басты сыйлықты жеңіп алды. Ал, «Балалық шаққа саяхат» (1968), «Жүйрік болсаң озып көр» (1974), «Балалықтың кермек дәмі» (1983) фильмдері көрермендердің көңілінен орын алатын кинокартина ретінде қалды. Режиссердің деректілік сипаттағы «Қилы кезең» (1968), «Біздің Ғани» (1971), «Даладағы қуғын» (1979) тарихи-революциялық фильмдері идеялық тереңдігімен қазақ кинотарихында орын алды.

Өзі өмір сүрген қайшылықты уақытының әрбір қатпарын бойынан өткізе отырып жасаған Қарсақбаевтың фильмдерінің феномендік ерекшелігі – кейіпкерлер бейнесінің сан қырлылығында. «Режиссер дәстүрлі экрандық моделді мүлде жаңа философиялық мазмұнда, жағымды, жағымсыз кейіпкерлердің психологиялық және мінездемелік тереңдігімен толтырды» [42, 191]. Оның барлық кейіпкерлерінен бір-біріне ұқсамайтын және қайталанбайтын көркем бейнелер галереясы құрылды. «Қилы кезеңдегі» бас кейіпкер идеологиялық образдағы Тоқтар мен оны толықтыратын жағымсыз Жүніс байдың образы «...қызыл большевиктер жайлы кеңестік тарихи-революциялық фильмнің үлгісін саналы түрде бұзуының бастауы. Дәл осы лента қазақ кеңестік тоталитарлық фильмінің даму жолын анықтап берді: қатқан қағидалық формадан еркін формаға, ал сосын антитоталитарлық үлгіге. ...тарихи-революциялық фильмнің жанрын бейнелі-жанрлық құрылымы жағынан емес, идеялық-мағыналық мазмұнын бұзды...» [42, 191]. Қазақ киносы тарихында алғаш рет кеңестік идеологияның үлгісіне сай емес, жағымсыз кейіпкер Жүніс байдың образы пайда болды. Ол ержүрек, ақылгөй, өз Отанын қатты сүйетін кейіпкер большевик Тоқтармен идеялық қайшылыққа түсіре отырып, «Кейде көрерменге сол кезеңнің тілімен айтқанда, тарихи шындық кімнің жағында екенін, кім «өзіміздікі», ал кім «бөгде» екенін түсіну қиынға соғатын» [42, 191]. Жүніс байдың бейнесі арқылы патшалық және большевиктік үкіметке бағынбай, отарлауға, бодандыққа бас иеген қазақтың ортақ бейнесін берген режиссер ұлттық идеяның өміршендігіне көз жеткізгісі келеді.

Режиссердың тарихи-революциялық жанрдағы «Даладағы қуғын» кинокартинасында да большевиктік әскердің өкілі Хамит пен дала «бандасы» атанған Құдыренің арасындағы тартыс идеялық қайшылықтың нәтижесінен туындайды. Ал, үкіметтің халықты бағындыру саясаты күрессіз болмағанын ескерсек, жанрлық мазмұнына сай кейіпкер «батыр» бейнесімен көрінді.

Автобиографиялық мәтінде түсірілген режиссердің «Біздің Ғани» туындысы бас кейіпкердің батылдық қасиетін бейнелейтін өмірінің бір кезеңін көрсетеді.

Тарихи-революциялық кезеңді алған осы тектес, бірақ балалар фильміне жататын А.Қарсақбаевтың «Балалық шаққа саяхат» туындысында тап пен уақыт қайшылығын бас кейіпкер бала Бектастың өмірі арқылы береді. Фильмде

жаңа идея қалыптастыру жолында қиын күресте жүрген адамдардың бейнесі ашылады.

Режиссердің «Балалықтың кермек дәмі» фильмі балалар жайлы болса да, өзінің драматизмімен ерекшеленеді. Соғыстан кейінгі уақытта ересектерден бөлініп қалған балалардың өмірге деген құштарлығы, бауырмалдығы, қамқорлығы, тапқырлығы бейнеленген бұл фильмде қазақ қауымының риясыз шынайылығын көрсетеді. Бұл туындыда заманның идеологиялық қақтығысына тікелей түспесе де, тұрмыстық идеологияда өздерін нақтылаған кейіпкерлер бар. Ата мен баланың арасындағы замана байланысы, тарих пен болашаққа сенімділігі, қазіргі күндегі күресі фильмге философиялық мағына беріп, біз қозғап отырған ұлттық идея көрінісін береді.

Режиссердің «Менің атым Қожа», «Алпамыс мектепке барады», «Жүйрік болсаң озып көр» балаларға арналған фильмдері комедия жанрындағы қазақ кино тарихындағы жауһар туындылар. Балалар фильмінің басты мақсаты мен күрделілігін алғаш рет жазып, баға берген Қ.Сиранов өз еңбегінде атап өтеді: «Балалар тәрбиесіндегі патриотизм, жолдастарының, қоғам алдындағы міндеті, оларды тәрбиелеуде адалдық, шынайылық, еңбекқорлық секілді биік моральдық қасиеттерді, әсіресе, басты кейіпкерді балалардың өздері ойнайтын фильмдердің рөлі орасан зор. Жағымды балалар бейнесін жас көрермендер әрдайым жылы қабылдайды. Олардың ішкі әлемін байытады, әрекеттерін ізгілендіреді» [34, 183].

А. Қарсақбаевтың балаларға арналған фильмдері жанрлық жағынан ерекшеленіп қана қоймай, бала арман, мақсаттарының тереңдігін, дүниетанымының байлығын, ішкі ой қатпарларының күрделілігін көрсетеді.

Өлі күнге дейін көрерменнің көзайымына болып келе жатқан «Менің атым Қожа» кинокартинасында өзгелерге ұқсамайтын, еркін рухты, елінің ерке ұлы бейнесін экранда тудырды. Бас кейіпкер Қожа – елінің, болашағының қожасына айналып, ұлттық рухты бойына сіңіріп келе жатқан жеткіншек. Оның қателікке толы әрбір іс-әрекеті жүйеге қарсы, ал оған ұлттық сезім ананың сүтінен, туған жердің топырағынан, әкенің махаббатынан беріліп, қанына тарап жатыр. «Ал фильмде Сұлтан – қазақтың, еркіндік образы. Оны Сұлтанның сырт келбеті, киіміндегі өзгерістен аңғаруға болады. Повесте ол кепка киіп жүретін қатардағы сотқар бала. Фильмде Сұлтан басқалардан ерекшеленіп, қазақы пішіндегі қалпақ пен кейде үстіне көйлек, кейде жалаң денесіне күртеше киеді. Оның жайлаудағы масқарадан кейін Қожаға келіп ас сұрайтын сахнасындағы тоз-тозы шыққан тері қамзолы мен жыртық шалбары Тазша баланы елестетеді. Алайда жасы мен мінезіне сай тазшалықтан бөлек, Сұлтанның бұл сипаты қазақ рухының құлдыраған сәтінің көрінісіндей. Яғни повестегі кепка мен фильмдегі қалпақтың арасы – визуал өнер тілімен жеткізілген іргелі өзгеріс, советтік сотқардан ұлттық архитипке дейінгі түбегейлі түлеу. [77, 14]

«Алпамыс мектепке барады» фильміндегі Алпамыс – А.Қарсақбаев фильмдеріндегі ең кішкентай бас кейіпкер. Ол балаға тән нәзіктігімен, тазалығымен, шынайылығымен әрбір көрерменнің жүрегін жаулап алады. Оның білімге, танымға құштарлығы кез келген адамды сүйсіндірмей қоймайды.

Алпамыстың үйлесімді ортада өзінің орнын тапқысы келетін ізденгіш қасиеті оның болашақтағы өміріне жарқын жол сілтейді.

А.Қарсақбаевтың көпшілік балаларға арналған спорттық «Жүйрік болсаң озып көр» фильміндегі негізгі ерекшелік – бас кейіпкердің қыз бала болуында. Нағыз күрескерлік рухта тәрбиеленген Гуля кез келген қиындықты жеңуге дайын, өз күшіне сенімді қайсар қыз. Оның бойынан табылатын қазақтың батыр қыздарына тән қайтпас өршіл мінезі алғашқы кадрлардан байқалады.

Режиссер А. Қарсақбаев фильміндегі кейіпкерлер – жас пен жыныс ерекшелігіне қарамастан, бала, қыз, жеткіншек, жігіт, егде кісі болсын, олардың барлығын ортақтастыратын – олардың күрделі психологиялық ахуалы мен олардың уақыт пен кеңістік қатынасындағы ұқсастықтары. Әрқайсысы өзі өмір сүріп жатқан кезеңнің ауыспалы сәттерін бастан кешіп, өз тарихын жасаған дербес кейіпкерлер қазақ киносына рухы тік, мінезі бүлікшіл, идеялық тұлға ретінде қалыптасқан тұтас бір жиынтықты феноменді алып келді.

Кейіпкер жайлы мифті көрсетудің түрлі жолдары бар. Онда міндетті түрде әрбір кейіпкердің өмірінде болатын нақты оқиғалар немесе модельдер қатысады. Америкалық мифология ғылымының зерттеушісі Джозеф Кэмпбелл – оқиғадағы кейіпкердің жолын нақты архетиптік мотивті басымдылықпен түсіндіріп берген жалғыз зерттеуші. Оның «Мың жүзді қаһарман» (*«Тысячеликий герой»*) еңбегіндегі архетип теориясы негізінде әлемдік кино тарихында сәтті кинотуындылар жасалды.

Киноның архетиптік түп-тамырды дәл және креативті түрде бере алуына сәйкес фильмнің қандай болып шығатынын білуге болады.

Кинематографияда адам жанының аналитикалық психологиясын көпшілікке жеткізу Зигмунд Фрейд пен Карл Гюстав Юнгтың теорияларына сүйеніп жасалғаны мәлім. Алдымен Фрейд комплекстер, қорқыныштар, құпия тілектер мен сексуалдық патология туралы жазса, Юнг адам санасының бірнеше бөліктері туралы қозғады.

Юнгтың еңбектерінде архетиптер – ұжымдық бейсаналылықтың аймағында орналасқан образдардың жиынтығы. Оның мазмұны ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырады. Бұл образдар кәдуілгі оқиғаларда шаблондық реакция тудырады.

А.Қарсақбаевтың фильмдеріндегі архетиптік бейнелердің сан қырлылығына кинотанушылық тұрғыдан сараптама жасау арқылы режиссер еңбектерінің бұрын-сонды қозғалмаған тақырыптары психоаналитиктер З. Фрейд пен К.Г.Юнг теорияларының негізіне сүйенеді. Режиссер туындыларында архетиптің образдарға жүгіне отырып жасаған «мифологиялық кейіпкерлер» басты модельге айналған. «Фильмдегі Қожаның әкесі Қадірдің образы – қазақтың өткені, сондықтан да повеспен салыстырғанда оны фильмде көбірек еске алады. Ол мұнда – көзге көрінбейтін, бірақ бар екені әрдайым сезілетін сағым бейне. Қожаның Қаратайға қыр көрсетіп, есікті тарс жауып кіріп келетін сахнасында іргеде ілулі тұрған әке суретіне аялай қарайтыны бар. Қаратай Қожаға қаратып «мінезі тік, тура әкесінен аумай қалған» дейді. Повестегідей, мектеп күзетшісі де Қадірдың қандай жақсы адам болғанын

баяндайды. Рахманов та Қожаның әкесін әрдайым құрметпен еске алады. Яғни Қожаның әкесі қазақтың өткен дәурені сияқты, жақсылығы аңыздай айтылатын, аңсау мен ностальгияның нысаны. Советтену процесін, кей зерттеушілердің пікірінше, соғыс жылдарында ғана өткен ортаазиялықтардың өткен шақты аңсайтын психологиясы осы бейне арқылы ашылған. Өйткені Қожаның әкесі сияқты, қазақтың бұрынғы болмысы келмеске кеткен естелікке, фольклор мен мифке айналған еді» [77, 16]

«Классикалық» мифологиялық жүйеге ұқсас құрылымдық және сценарлық, бейнелік шешімдер кинематографиялық тіл қалыптастырып, көрерменнің санасына және сана асты қабылдауларына әсер етеді. «Ұжымдық бейсаналық идеясына сәйкес қажетті қатынасты құрайтын архетип түсінігі әркезде және әр жерде тараған психиканың нақтылы формаларының бар екендігін меңзейді [23, 15]. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі архетиптік бейнедегі кейіпкерлер мен сюжеттерді анықтап, нақтылап беру қазіргі заман кинематографиясында мифологияның қайта жандануына түрткі болмақ.

Сонымен, А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлер архетипінің сан түрлілігіне қарамастан, ортақ ұқсастықтар тауып, оларды негізгі «классикалық» төрт архетипке бөлдік:

Кесте 9. А. Қарсақбаев фильмдері және кейіпкерлерінің атауы, архетип түрлері.

Архетип түрлері	Фильм атауы	Кейіпкер
«Бала» архетипі	«Менің атым Қожа»	Қожа
	«Алпамыс мектепке барады»	Алпамыс
	«Балалық шаққа саяхат»	Бектас
«Қазақ қызы»	«Жүйрік болсаң озып көр»	Гуля
«Жауынгер»	«Қилы кезең»	Тоқтар
	«Бандыны қуған Хамит»	Хамит
	«Біздің Ғани»	Ғани
«Ақсақал»	«Балалықтың кермек дәмі»	Зейнолла
	«Алпамыс мектепке барады»	Мұнар

«Бала» архетипі – «Менің атым Қожа», «Алпамыс мектепке барады», «Балалық шаққа саяхат» фильміндегі бас кейіпкерлер. «Бала» архетипіне тән – күнәсіздік, бейқамдық, жаңару.

«Қазақ қызы» архетипі – «Жүйрік болсаң озып көр» фильміндегі бас кейіпкер қыз. Бұл – қазаққа ғана тән, ұлттық архетип, ерекшелігі – кәмелетке толғанша ұлдарша киініп, ұлдарша тәрбиеленетін «еркекшора».

«Жауынгер» архетипі – «Қилы кезең» Тоқтар, «Бандыны қуған Хамит», «Біздің Ғани» фильмдеріндегі кейіпкерлер. Олардың ұқсастықтары – құтқарушы, қорғаушы, тірекші, ел қамын ойлаушы.

«Ақсақал» архетипі – «Балалықтың кермек дәмі» фильміндегі Зейнолла ақсақал, «Балалықтың кермек дәмі» фильмінде Мұнар ата. Олар – дана, тәжірибелі, кеменгер, жол сілтеуші.

Әрбір образдың мәнін анықтап бермейінше, олар жұмбақтығымен бір-біріне ұқсайды деуге болады. Ал, егер де оларға шынайы архетиптік мазмұн беріп қана қоймай, түсіндіріп, дәлелдегеннен кейін олар пішінге келіп, әрбір адамға мағыналы бола түседі.

«Бала үміт пен арманның, соңы бірлік пен толыққандылыққа апаратын болашақтың символы болып табылады. Өзінің нағыз формасында бала қауқарсыз және тәуелді болып көрінуі мүмкін, алайда маңыздылық – оның тағдырының алынбас бөлігі. Олардың ғаламаттылығы өздігінен шығып жатады. «Отырғызылған көшет» жас кезінде-ақ адам күші жетпейтін ерлік жасап, қарсы алдында тұрған кез келген қауіптің алдына алу мүмкін. Кейіпкерлердің ішіндегі ең кішісі, бұл кішкентай адам, алдында тұрған үлкен міндетті атқару үшін өзінің инфантильді қауқарсыздығының шектеуінен шығуы тиіс. Ең кереметі сол, бала өзінің шектеулі бойына қарамастан көп нәрсені жасай алады» [78, 87].

«Менің атым Қожа» фильміндегі қазақтың өр жеткіншегінің образдық прототипіне айналған Қожа жүз пайыз үлгілі баланың қатарына жатпайды. Бұл жағдайда ол көптеген балалар жайлы кітаптағы көрсетілген ұлдарға ұқсамайды. Ол сотқар және қиялшыл. Оның сотқарлығы дөрекілікке дейін, ал қиялшылдығы жағымсыз оқиғаларға дейін апарады. Мысалы, оған өз мұғалімінің сөмкесіне тірі бақаларды салу қиынға түспейді. Оны сол үшін жазалағанда, ол: «Бақалар секіріп кетіп, бәріне қызық болады деп ойладым» дейді. Бірақ оның осындай қызғылықты әрекеттерінен оның үлкен болашағының және бекзада мінездің негізі қаланады» деп кинотанушы кейіпкер мінезіне өз бағасын берді [34, 187]. Алайда, психоаналитик Фрейд балалар психологиясының өте нәзік, әрі күрделі, «психикалық өмірдің күңгірт және түсініксіз аймағы, кеңінен алынған гипотеза ең тиімдісі» екенін ескеріп, өз тұжырымдамаларын келтіреді [53, 237]. «Психоаналитика тұрғысынан, Қожаның басындағы шырғалаңның бәрі – оның Эдип комплексі мен есею жолындағы табиғи қадамдары. Фрейд көзімен қарағанда, ол – түпсанадағы арманы орындалып, шешесіне иелік етіп қалған бала. Бірақ ол иелігіне қарай Қаратай тарапынан қауіп төнеді. Шешесіне мәңгі «иелік ете алмайтынын» іштей түсінген бала есею керегін түсінеді, ана образын алмастыратын жаңа нысан табуға тырысады» [77, 16]

«Алпамыс мектепке барады» фильміндегі Алпамыстың психофизиологиялық жағынан ерекшелігі бірден байқалады. Жаны жұмсақ бала табиғаттың құпиясын, оқудың сырын білгісі келеді. «Оқитын болсаң, білесің бе, тез өсіп, үлкен болам. Оқуды да тез бітірем. Тез келіншек алам. Сосын менің он екі ұлым болады». Ол әкесі санасына сіңірген бағдарламасын өз өмірінің схемасы ретінде есептеп үлгерді. «Бала мотивінің бар аспектісі оның болашақтағы болмысы. Бала – ол әлеуетті болашақ. Сондықтан жеке тұлғаның психологиясында бала мотивінің пайда болуы алдағы дамуды білдіреді. Өмір деген – алға ілгерілеу, ол алға қарай аққан толқын» [23, 105].

Әдеттегі жағдайда балалық шақ тәтті естеліктермен жасалатын болса, «Балалық шаққа саяхат» фильмінде сол ауыспалы уақыт ағынының қиындығында өткізген бала Бектастың өмірі баяндалады. Коммунистік жүйе билік басына келіп, саяси реформа ел арасында қалыптаса бастаған кездегі бүкіл қайшылық Бектастың көз алдынан өтеді және ол сол үлкен оқиғаның ішінде салмағы бар архетиптік бейнедегі кейіпкер. Балалық ойыннан басталған Бектастың хикаясы ары қарай тіршіліктің түрлі сюжеттерімен ұштаса отырып, кейіпкердің психологиялық жағдайы қоюлана бастайды. Әке-шешесінің жанында бақытты күн кешіп жүрген Бектас тек қана оқу жайлы ойлануы тиіс еді. Оның маңайындағы болып жатқан тарихи өзгерістер де, тіпті қатарластарының кемсітіп, мазақтағаны да бала көңіліндегі білімге деген құштарлықты сөндірмеу керек еді. Бірақ тағдыр оған басқа сый дайындады, шешесінен өлідей айырса, жанына жақын ұстаздан тірідей айырды. Інісі жараланып, ақкөңіл әкесі күмәнді топтың жетегінде жүр. Осының барлығы Бектастың көзқарасының өзгеріп, ерте есеюіне, үлкендер секілді шешім қабылдауға шындалады. Өмірінің осы бір маңызды кезеңін еске алып отырған ересек Бектас нені аңсайды? Шындалған батырлығы, жеңген қорқынышы, шексіз қамқорлығы секілді түрлі сезімдердің барлығы тәтті сағынышқа ұласады.

«Қазақ қызы» архетипі қазақ халқында өте көп тараған және осы ұлттың өзіне тән меншігі болып табылады. Қазақ отбасында әкелер қыздарын қатты сыйлаған. Қыздарын «ерке» деп атап, бетін қақпай өсірген. Отбасында ұл болмаса, ұлша киіндіріп, ұл мінезді етіп тәрбиелеген. Оны халық арасында «еркекшора» деп атап, отбасында осындай ғұрыптан кейін ұл бала дүниеге келеді деп сенген. Ертеде жаугершілік заманда олар ерлермен бірдей соғысқа барып, ел қорғауға қатысқан. Алайда, қыз кәмелетке толғаннан кейін ұл киімін тастап, өзінің қыз табиғатына қайта айналып, тұрмысқа шығып, әйел, ана атана алатын.

«Қазақ қызы» архетипі көптеген фольклорлық шығармаларға арқау болды. «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» эпостық жырында еркекшора Баян махаббаты Қозыны кездестіргеннен кейін ұлдың киімін үстінен тастайды. Қазіргі кино туындыларда бұл архетип көптеп кездеседі [72, 15].

А. Қарсақбаевтың «Жүйрік болсаң озып көр» балаларға арналған картинасында Гуля – атасының қолында тәрбиеленіп жатқан «еркекшора» қыз. Ол ұл балалармен бірге ойнап, төбелесіп, олардан өзін жоғары қойып, өзінің жыныстық ерекшелігін елемейді. «Анимусқа (анимус – тұлғаның Ер бөлшегі) берілген әйелге өзінің нәзіктігін, өзінің бейімделген әйелдік тұлғасын жоғалтуға үнемі қауіп төніп тұрады. Мұндай психикалық өзгерістер ішкі әлемге тиесілі функцияның барлығы сыртқа шығатынымен негізделеді. Мұндай түрленудің себебі, ішкі әлемнің қажетті деңгейде мойындалмауы, ішкі бейімделуге қатысты салмақты талаптардың орындалмауынан болады» [24, 238].

«Қазақ қызы» архетипі бойынша кейіпкер Гуля қиындыққа төтеп бере алатын, айлалы, мінезді қырларын басым. Сол психологиялық ерекшеліктің

арқасында мақсатына жету толқынысын қоздырып, оны тұлғалық дәрежеге көтереді.

Балалар киносы елімізде аз түсірілгеніне қарамастан, А. Қарсақбаевтың санаулы фильмдері балалар өмірі мен олардың сұранысын қамтып, оның әрқайсысы қазақ балаларының әрбір жылдардағы тәрбиелік мәселелерімен қызықтыра алады. Бұл жайында да киносыншы: «Заманауи кезеңнің идеялық-көркемдік талапқа жауап беретін, бала психикасы, балалық қабылдау ерекшелігін ескерген балаларға арналған туындыларды жасау біздің еліміздің қажетті ісіне айналғаны соншалық, кеңестік кино өнерінің арнайы саласына айналды» [34, 182]. А. Қарсақбаевтың бұл туындысы «қазақ қызы» архетипінің психо-физиологиялық қалыптасу дәрежесін бейнелейтін картина болып қалады. Жасөспірім Гуляның табиғатын түсіну арқылы, осы архетип бойынша түсірілген қазақтың батыр қыздары Әлия, Мәншүк, сондай-ақ экрандағы эпостық кейіпкер Баян сұлудың ортақ ұқсастықтары мен ерекшеліктерін айыру оңайға түседі.

«Жауынгер» архетипінің қозғаушы күші – патриоттық. Ол өзі үшін өмірін қимауы мүмкін, бірақ ел үшін аянбайды. Жауынгер қоғамдық тыныштықты сақтау үшін күреседі. А. Қарсақбаевтың «Қилы кезең», «Бандыны қуған Хамит», «Біздің Ғани» фильмдеріндегі образдар – халық арасынан шыққан тарихи образдар. Фильмдегі бас кейіпкерлер сол аймақтағы идеологияны жақтаушы, бұйрық бойынша үкіметке қарсы шыққандармен аяусыз күреске түседі. «Шындығында, мойындалған нәрсе, халық әртүрлі жағдайда тұрып жатқанда, олардың жеке құндылықтары кенеттен бөлінген кезде және оларды бөліп тұрған жеккөрініші күшті қозғалтқыш күш болып тұрған кезде соғыстан қашу өте қиын» [19, 85]. Ал, мемлекет өз азаматтарынан өзін өзі құрбан етуді талап етеді. Қазақ киносының кеңестік кезеңде даму барысында ұлттық және тарихи сананы қайтаруға ұмтылған, патриоттық мақсатты алға қойған ұлттық киноның пионерлері болды. Сондықтан олардың фильмдерінде асыра көркемдеу, поэтикалық және мінсіздікке ұмтылуы, таптық бөлінушілік пен социалистік қазақтардың жағдайын бейнелеуі жиі орын алды. «Бұл да бір өзін-өзі тәрбиелеу секілді, тек тым ерікті және зорлықпен келеді. Адам жасап шығаруға тырысатын үлгілі образ үшін көптеген жалпылық құндылықтарды құрбандыққа шалуға тура келеді [24, 182]. Ол үшін мықты күшке ие болудың, сыртқы әлпеттің әдемі болуы маңызды емес. Халықтың арасынан шыққан қарапайым адам, тіпті кез келген еркек өзін «жауынгер» архетипінде көре алады. «Аңыздың авторлары ұлы қаһармандарды өз тайпаластарының шамасы жетпейтін жерге бара алатын, сол жолдан қасиетке ие болып келіп, күші мен ерлігі, сенімі бірдей бола алатын жәй ажалды адамды сирек суреттейді. Керісінше, оның туылғанынан, тіпті бала боп біткен кезінен бастап кейіпкерді ерекше қасиеттермен бөлу тенденциясы қалыптасты. Кейіпкердің барлық жолы негізгі қауіп-қатерлі әрекеттен бастап, кульминацияға дейінгі бірінен соң бірі болып жатқан ғажайыптармен бейнеленеді» [73, 255].

А. Қарсақбаев фильміндегі жауынгер архетипіндегі кейіпкерлерге сараптама жасай келіп, оларға тұлғалық сипат беруіміз мүмкін. Алайда, оларды

ұжымдық психикалық сегмент екенін ұмытпауымыз керек. Ол бар болғаны жеке тұлға мен қоғам арасындағы шешуі жоқ мәселелерде маңызды роль атқарып, ненің «жаман», ненің «жақсы» екенін түсіндіріп беретін бетперде. А.Қарсақбаевтың туындыларында, осы тұрғыдан алып қарағанда, қазақ киносы тарихында алғаш рет кеңестік идеологияның үлгісіне сай емес, жағымсыз кейіпкер Жүніс байдың образы пайда болды. Оны ержүрек, ақылгөй, өз Отанын қатты сүйетін бас кейіпкер большевик Тоқтармен идеялық қайшылыққа түсіре отырып, шешімді екі жақты етіп, көрерменнің өз таразысына қалдырады. Жүніс байдың образы арқылы патшалық және большевиктік үкіметке бағынбай, отарлауға, бодандыққа бас иеген қазақтың ортақ бейнесін берген режиссер ұлттық идеяның өміршеңдігіне көз жеткізгісі келеді. Сол секілді Хамитке қарсы банды Құдыре де қоғамдық өзгерістерге қарқынды түрде қарсы тұра білген, революционерлік рухымен өзінің тұлғалық қасиеттерін анық көрсете білген жағымсыз кейіпкер.

Фильмдегі жауынгер архетипіндегі Тоқтар және Хамит, Ғани жаңа қоғамдық құрылымды жасау барысында идеологиялық құрал ретінде дүниеге келіп, халықтың өзінің ішінен алып, көпшілікті сендіру, ортақ үлгілі образды тудыру үшін жасалған.

«Ақсақал» – бұл ертегілік желіден шыққан архетип. Кейіпкер ішкі және сыртқы себептерге байланысты кедергіден өте алмай, үмітсіз және күйзелісті жағдайда ертегі, аңыздарда Шал бейнесінде құтқарушы келеді. Басқа сөзбен айтқанда кейіпкерді осындай жағдайдан «ішкі терең толғанысы немесе жақсы ой; рухани функция немесе ішкі жан дүниесінің бостандығы құтқара алады» [25, 219]. Қария – кейіпкердің жәй кеңесшісінен де жоғары адам. Оның күші көп болса да, ол кейіпкерді түзу жолда жүруге мәжбүрлей алмайды. Ол тек мақсатқа жеткізетін жолды сілтеп, жеңіске жеткізетін құралды береді. Ақсақалдың әсер ету аймағы шектеулі болғандықтан, кейіпкер ақыр соңында алған ақпаратпен не істеу керектігін өзі шешеді. Көп ертегілерде кейіпкер ақсақалдың айтқанымен жүріп, нәтижесінде жаңа және сенімді тұлғаға айналады. Егер де ақсақал болмаса, кейіпкердің өзгеруі екіталай болары еді.

Ақсақал – байырғыдан бері қазақ қоғамында үлкен рөл алып келген аса тәжіриелі, ықпалды адам. «Этнографиялық, фольклорлық және жазба деректерге қарағанда алпыс және одан да жоғарғы жастағы адамдар ғана ауыл, ру, тайпа, тіпті, этнос деңгейіндегі сыйлы ақсақал атану құрметіне ие болған. Көне деректерге сүйенсек, ақсақалдар елдің саяси өмірінде көбіне маңызды рөл атқарған, олар араз ағайындар арасын дәнекерлеуші, аталы сөзімен бітім айтушы ретінде құрметке бөленіп, ел-жұртқа қызмет еткен. В.В. Бартольдтың айтуынша, ақсақал – қолында өкілетті билігі жоқ, бірақ, бұрыннан сіңген еңбегі бар, мол тәжірибе, парасатымен үлкен-кішіні аузына қаратқан құрметті адам» [79, 154].

Қазақ фольклорында да ақсақал архетипі әлемдік шығармалардағылардан алыстамай, көптеп кездеседі. Қиын жағдайға түскен немесе күрделі мәселеде шешімін таппаған кейіпкер ақсақалға жүгініп, ақыл сұрайды. Ал ақсақал дұрыс жолды сілтеп, тәлімін үйретеді.

Ақсақал архетипінің бейнелі көрінген «Алпамыс мектепке барады» фильміндегі Алпамысқа ауылдас дана қарт Мұнар атасы жақын адамға айналады. Қария бойындағы бар қасиетін баланың бойына құю деп түсініп, өз міндетін еш іркілмей атқаруға көшеді. «Шындығында шалдың өзі осы саналы ой әлі мүмкін болмаған кезде – ақыл бойлай бермейтін, кенеттен туылған психикалық кеңістіктегі моральдың және физикалық күштің мақсаттылық рефлексиясы мен концентрациясы болып табылады. Бұл психикалық күштің концентрациясы мен күшейтілуі – саналы түрде ерік күшімен шақыра алмайтын қабілетті оятып, оған сиқыр береді» [25, 220]. Мұнар ата Алпамысқа «Ана жатқан томарды көріп тұрмысың?! Жалғыз өзім көтере алмай қойдым. Соны барып алып келші, балам! Сен батырсың ғой» деп, оған рух беру арқылы, оның күшін шығартып, өзіне деген сенімділігін арттырады. «Ақылды ақсақал баланы осы жағдайға жеткізгенде, ол оған даналық ақыл бере алады, яғни бұдан кейін жағдай үмітсіз болып көрінбейді» [23, 101]. Мұнар атаның мектебі – дала мен тау, дала – кеңдік, тау – кемелділік. Алпамыс оның биік тұлға екеніне, алып күш иесі екеніне шүбәсіз сенеді, жұрт білмейтін табиғаттың құпиясын біліп, тілдесе алатынына көзі жетеді. Қазақ киносын зерттеуші Қ. Смаилов ақсақал бейнесіне «Мұнар ата – Алпамыс үшін ата ғана емес, сонымен қатар қол жетпейтін баланың арманшыл қиялы. Ауыл шетіндегі үлкен төбе мен оның басында биік болып отыратын Мұнар қарт, Алпамысқа арман көкжиегі болып саналады» деп маңыз береді [35, 97]. Ал психоаналитикада оны философиялық тұрғыдан тереңдете түседі. «Кәрі адам бір жағынан білімді, толғанысты, даналықты, ақыл мен түйсікті, ал бір жағынан «рухани» мінез қалыптастыратын мейірімділік және адамгершілік қасиеттерді кейіптейді [23, 223]. Ертегілерде қарт өз міндетін орындап біткеннен кейін кейіпкерге күшін арттыратын сиқырлы зат немесе тұмар ретінде бір зат қалдырып кетеді, ал Алпамысқа Мұнар атасы ер-тоқым мұра етеді. Ер-тоқым – Алпамыстың батырлық болашағын сендіретін символдық зат. Кино зерттеушісі «Алпамыс мектепке барады» фильмін саралай отырып, бас кейіпкер мен ақсақал бейнесінің рөлі жайлы тұжырыммен толықтырады. «...фильм – Алпамыстың білімпаздық, зерделілік қасиеті, жаңа бағдарламаны игерудегі мүмкіндіктерін дәлелдегендей. Алпамыстың Мұнар атаға жақын болуы, ауыл шетіндегі биік төбе мен Мұнар атаның бейнесі, бала көңілінде біртұтас бейне ретінде қабылдануы – фильмнің жетістігі. Бұл детальдардан халқымыздың үлкеннің кішіге көрсеткен ізеттілігі, мұра болып қалатын жақсы қасиеттері, олардың даналығын білдіреді» [80, 201].

А. Қарсақбаевтың «Балалықтың кермек дәмі» фильмінде «Ақсақал» архетипі желілік тұрғыда өте айқын көрінеді. Оқиға екінші дүниежүзілік соғыс кезіндегі қазақ халқының жай-күйін балалардың саяхатымен жалғасады. Соғыстың әсері майданнан шалғай жатқан ауылдарға да қатты сезілген шағы. Өзен жағалай қонған елге қажетті азықтар мен майданнан келген хаттарды тарату – Зейнолла қарияның мойнында. Ол өзіне көмекші етіп немересі Дариға мен қаладан келген Әмір мен Мұхтар есімді екі баланы жанына ертіп, қайығымен ауыл аралауға аттанды. Ақсақал бар жерде балалар өзін уайымсыз

сезінеді. Атаның сырлы әңгімесін тыңдап, бір-бірін келемеждеп балалықтың тәтті сәттеріне тоймай жүре берер ме еді, егер де Зейнолла қарияны тоқ ұрып, ағыс айдап әкетпесе. Балалар қорғансыз, қараусыз қалды. Ары қарай олар өздерінің күші мен бірлігіне сеніп, шешім қабылдап, бастаған істі ары қарай бітіруге тура келеді. Өмірдегі алғашқы күрделі саяхатта соғыстан жапа шеккен халықтың бейнесіне куә болады, қайғыдан шөккен аналарға балаға тән тазалықпен үміт беріп, жақсылықтың жаршысы болуға атсалысады. Елдің өте нашар жағдайы, қара қағаздың қайғысы, қарт аналардың қорғансыздығы балалардың күдік пен қорқынышқа толы сезімдерін ысырып тастап, батыл әрекетке баруға итермелейді. Сол арқылы үлкендерге тән шешімдер қабылдап, санаулы уақыт ішінде бала екендерін ұмытып, есейіп шыға келеді.

«Балалық шақтың кермек дәмі» фильмі А. Қарсақбаевтың басқа фильмдеріндегі кейіпкерлер образының ұқсастығымен режиссерлік стилін даралай түседі. Дана қарт Зейнолла атаның балаларға ежелгі қалаларды таныстыруы тарих пен болашақтың үзілген ортасын жалғайды. Балалардың қайығында алаяққа айналған жолаушылардың өзге ұлт өкілдері екені және солардың арасындағы қазақ балаға ғана кешірім беріп, қалғанын суда тастап кететін көрінісі сол кездегі әрбір кадрды жіті бақылап отырған жүйе өкілдерінің көзінен таса қалды. Қайықта пайда болған қара жылан балалардың үрейін алса да, бұрынғыдай уы жоқ. Қара жылан – сол кездегі сұсты, бірақ шарасыз үкіметтің қауқары. Ал балалар қорқыныштан арылып, сол жыланды жауынан қорғануға пайдаланды. Және «балалар – болашақ» өз миссияларын орындап, «ауылға – қазіргі уақытқа» шыңдалып оралды, «Зейнолла ата – тарихымен» қауышты. Метафоралық символдарға толы бұл фильм сипаты кеңес одағының фашизммен соғыста жеңісті құптаған халық құрбандығын бейнелесе де, ел күйінішті, мұңлы, шарасыз бола тұра, бірақ батыр, шыдамды, үмітті қалпынан таймай, болашаққа жарқын көзқарасын балалар арқылы көрсетті.

Кәрі адамның тенденциясы ішкі қайшылықтардың шешімін тауып, нәтижесінде айқындыққа жету үшін жасалған кішкентай ғана архетиптік болмыс болса, оның атқаратын ісі ұлылыққа апарады.

Архетип дегеніміз бір-бірімен ұқсас образдар ғана емес, сол образдардың күші мен тенденциясының қайталануы. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі архетиптік образдарды, олардың психологиялық аспектілерін зерттей отырып, олар тек қана экрандағы көркемдік бейнелер ғана емес, тарихи, қоғамдық және әлеуметтік сананы бойына сіңірген, тұлғалық қасиеттері толық, әрі жаны терең образдар екеніне көзімізді жеткіземіз.

«Ол түсінсін, мейлі түсінбесін, адамда архетиптер әлемі саналы түрде қалу керек. Өйткені ол жерде адам әлі де табиғат ретінде қаралады және онда өз тамырымен байланысты. Адамды образды өмірінен бөліп тастаған дүниетаным мен қоғамдық тәртіп мәдениет деп аталып қана қоймай, айтарлықтай түрде түрме немесе қора болып табылады. Егер образдар қандай да бір формада саналы болып қалса, оған сәйкес энергия адамға ақтарылуы мүмкін. Егер осы образдармен байланысты ұстап тұра алмаса, осы образдардың көмегімен көрінетін энергия соқырлыққа апарып, бейсаналылыққа түседі [23, 71].

Кинематография мифологиялық образдар арқылы, архетиптердің түрленуі әсерінен қайталанып, көрерменге саналы, бейсаналы түрде әсер етеді. Сана түкпірінде жатқан, фольклордан бастау алатын архетиптік образдарды жинақтап, оларға психоаналитикалық тұрғыда сипат беру арқылы, көрерменге эмоционалды-психологиялық әсер ету эффектілерін күшейтеді. Және қазіргі заманда ғылыми түрде кинематографиялық образдарды зерттеу мәдени процесте архетиптік кейіпкерлердің эволюциясын бақылауға мүмкіндік береді.

А. Қарсақбаев фильмдеріндегі көркем бейнедегі кейіпкерлердің классификациясын типологиялық, жанрлық ерекшелігі, архетиптік және идеялық-мағыналық қызметіне қарай бірнеше бөліп қарастырсақ болады.

Кесте 10. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкердің психологиялық ерекшеліктері.

Фильм атауы	Кейіпкер	Психологиялық ерекшелігі	Рөлі	Идеялық-мазмұндық мағынасы
«Менің атым Қожа»	Қожа	Еркін, қайсар, қиял, қателік жасайды және оны түзетуден жалықпайды	Негізгі кейіпкер, қоғамдық тартысты тудырушы тұлға	Ішкі қарсыластықты ұлттық рухпен бейнелейді
«Алпамыс мектепке барады»	Алпамыс	Ізденімпаз, шынайы, нәзік	Мектеп өміріне енуді армандайды	Білімге құштарлық пен ішкі тазалықтың символы
«Жүйрік болсаң, озып көр»	Гуля	Батыл, өршіл, сенімді	Күрескер, спорт арқылы өзін дәлелдеуші	Қазақ мәдениетіндегі батырлық бейнесінің замануи көрінісі
«Қилы кезең»	Тоқтар	Өзіне сенімді, ақылгөй	Кеңестік жүйе өкілі, жағымды кейіпкер	Кеңес идеологиясын дәріптеуші, тарихи дәуір бейнесі
«Қилы кезең»	Жүніс бай	Ержүрек, еркіндікті сүйеді	Жағымсыз кейіпкер ретінде көрсетілген, бірақ терең бейне	Тоталитарлық үлгіге қарсы, ұлттық еркіндікті аңсайды
«Бандыны қуған Хамит»	Хамит	Сенімді, батыл	Кеңес үкіметінің жауынгері	Идеологиялық күрес өкілі
«Бандыны қуған Хамит»	Құдіре	Еркіндікті аңсаушы, ұйымдастырушы	«Дала» бандысының жетекшісі	Қоғамдық қақтығыс көзқарасын бейнелеуші
«Біздің Ғани»	Ғани	Батыл, жаңашылдық жаршысы	Нақты тарихи тұлға	Ұлттық сана мен азаматтық белсенділікті

				бейнелеу
«Балалық шаққа саяхат»	Бектас	Шыдамды, сезімтал	Балалық кезеңнің куәгері	Уақыт пен тап өкілдерінің өзара қақтығысын бала көзімен беру
«Балалық шақтың кермек дәмі»	Балалар	Бір-біріне қамқор, тапқыр, өмірге құштар	Соғыстан кейінгі кезең балалары	Қоғамның шынайылығын, тұрмыс-тіршілікті айна қатесіз суреттеу, философиялық тереңдік бар

А. Қарсақбаев өз шығармашылығында балалар мен жасөспірімдерге басымдық береді. Басымдық бере отырып бала образы арқылы саяси, психологиялық, әлеуметтік тақырыптарды көтеріп отырады. «Қожаның фильмдегі траекториясы езуге жиі күлкі үйіргенімен, үңіле қарағанда темір жүйеге өзін мәжбүрлеп бағындыруға тырысқан қазақ халқының аянышты жолындай. Бұлқыну, жүйеге бағынуға тырысу мен ол қолынан келмеу – Қожаны шыр айналған шырғалаңы осы рәуіші. Өйткені «баланың көңілі далада», азаттықты аңсайды, ал мектептің талап ететіні – бағыну мен көппен бірдей болу. Осындай призмамен қарағанда, «Менің атым Қожа» біз ойлағаннан әлдеқайда салмақты, әлдеқайда мұнды фильм болып шығады». [77, 55] Бұл – ұлттық болмысты бала көзқарасы арқылы жеткізуге болатынын айғақтайтын режиссерлік тәсіл. Сондай-ақ, режиссер кинотуындыларында ер баланы білімді, сотқар болса да, өзіне сай ақылдылығы бар, ертеңгі ел тұтқасын ұстайтын азамат болуын меңзейтін болса, қыз балаларды батырдың ерлік жасауына көмек қолын ұсынатын дана жары ретінде көрсетеді. Алайда, «Жүйрік болсаң, озып көр» фильміндегі Гуляның бейнесі батыр кейіпкер ретінде ұсынылуы қазақ киносына жаңалық әкелді десек те болады.

Кинорежиссердің кейіпкерлерін архетиптік тұрғысында қарастыра болса, шығармашылығында ізденуші, құтқарушы, жауынгер, күрескер архетиптері айқын көрініс тапқан.

Кеңестік жүйеге бағынышты кейіпкерлермен бірге, оған қарысылық көрсетуден тайсалмайтын бейнелер режиссер фильмдерінде қатарласа суреттелуімен қазақы қоғамның күрделілігі көрсетілген. Бұл фильм драматургиясының құрылымын қоюлата түсіп, идеялық қызметін тереңдететінін ескеруіміз керек.

2.2. Психоанализ контекстіндегі кейіпкер бейнесінің репрезентациясы

Кинокейіпкерлердің психикасы мен жаны теориялық зерттеулердің көлеңкесінде қалып келеді. Бейсаналылыққа жататын түс, образдар, фантазиялар жеке адамның ғана санасымен шектеліп жатады. Әсіресе объективті психология соңғы кездері әдебиетте сирек кездеседі. Алайда, ол психиканы зерттеу және оны қолдану аясы тарылды дегенді білдірмейді. Сондықтан кинодағы кейіпкерлердің жаны мен психикасына баратын жолды жеке және ұжымдық тенденциялардан іздейміз.

Бұрынғы мәдениеттегі адам өз өміріндегі рухтың орталығы болатынына сенген. Олардың ритуалдары, миф пен салт-дәстүрлері мәңгілік даналыққа апаратын рух сыйлайтынына күмәндары болмады. Бұл қажеттіліктер әлі күнге дейін тірі, бірақ психиканың бағыты коммерциялық қызығушылықтарға бұрылып кетті де, көбіміздің бойымызды меңдеген прагматизм мен мағынасыздық осыдан пайда болды. Қуаныштысы, психика әлемі әлі де бар, ол киноматографияға оралды. Фильмдерге қарап отырып, қиялдағы уақытқа емін-еркін ене алғандықтан, кино ежелгі мифтер өмір сүретін жалғыз орын болып тұр қазіргі заманда. Хан мен ханшайымдар, батыр кейіпкерлер бұрынғы мифтегілерден айырмашылығы болуы мүмкін, бірақ олардың белгіленген жолдары сол күйінде қалады. Көрермендерге күнделікті өмірден алыстап, өзге әлемге, өткен және келешекке жетелейтін екі сағаттық кинотуынды оларға эстетикалық ләззат сыйлай алатынымен ерекшеленеді.

Кейіпкердің психологиялық табиғатын толықтыратын екі ықпал бар: біріншісі – кейіпкердің мінез-құлықтары, олардың ерекшеліктері, қабілеттері мен түсініктері, құндылықтары. Ал, екіншісі – олардың ішкі психикалық күйлері мен ішкі, бейсаналық, сана асты мотивтері, олардың өзге адамдармен, қоршаған орта, әлеуметпен байланысы. Кейіпкердің мінез-құлығын қозғаушы фактор ретінде оның нәресте кезінен қартайғанға дейінгі қасиеттері мен ерекшеліктерін, өзгерістері мен процестерін қарастырамыз. «Адамның рухани тууы, психикалық өзбеттіліктің пайда болуы, адамның дамуға қабілетті болуы осының бәрі индивидуацияның мәнін береді. Өкінішке орай жаңа адамның санасының дамыған, Юнгтің ойы бойынша, индивидуация, даму үшін қолданылмайды. Индивидуация санада өтеді, оның нәтижесі сана деңгейінің өскені болып табылады» [81, 30].

А. Қарсақбаевтың фильмдеріндегі архетиптік бейнелердің психологиялық аспектісін жасай отырып, кейіпкер тұлғасының құрылысын, оларды құрайтын элементтерді, бағыттайтын мотивтерін анықтаймыз. Психоанализ жүйесіне сүйене отырып, А. Қарсақбаев туындыларында кездесетін архетиптік кейіпкерлерді төмендегідей құрылымдарға бөлеміз.

Кесте 11. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі архетип құрылымдары.

Архетип	Фильм	Кейіпкер
---------	-------	----------

«Анима және анимус»	«Менің атым Қожа» «Жүйрік болсаң, озып көр»	Қожа Гуля
«Құдіретті бала»	«Алпамыс мектепке барады» «Балалық шаққа саяхат» «Балалықтың кермек дәмі»	Алпамыс Бекет балалар
«Көлеңке»	«Қилы кезең»	Тоқтар
«Персона»	«Бандыны қуған Хамит» «Біздің Ғани»	Хамит Ғани

А. Қарсақбаев кейіпкерлерінің тұлғасы немесе жаны өзара байланысқан жүйелерден құрылған. Олар: эго, жеке бастағы бейсаналылықтар мен оның комплектері, ұжымдық бейсаналылық, оның архетиптері және олардың аспектілері мен функциялары: ойлары, сезімдері, түйсіну мен интуиция. Бұлардың барлығы кейіпкерді психологиялық тұрғыдан терең талдау жасаудың орталығы болып табылады.

«Анима» және «Ана» архетипінің психологиялық аспектілері. Кейіпкер Қожаға психоаналитикалық талдау.

«Менің атым Қожа» фильмі жарыққа шыққаннан кейін қазақ кино тарихын зерттеуші Қабыш Сиранов «...балалар өміріне батыл енгені, олардың психикасын шынайы және шебер көрсеткені үшін ұнады. Тік, табанды және ашық мінезі қалыптасқан бас кейіпкер Қожа балалардың сүйікті образына айналды» деп өз еңбегінде алғашқылардың бірі болып атап көрсетті [34, 187].

Сонымен, Қожа, нақтырақ айтқанда, тұрақсыз көңіл-күй мен мінездік ерекшеліктері арқасында психикалық қайшылықтарға душар болған бала. Оның «санаға дейінгі болған жағдайын ығыстырылу деп атап, ығыстырылуға алып келген және оны демеген жағдайды қарсыласу деп атаймыз» [21, 122]. Қожа айна алдында отырып, санасындағы ығыстырылған эголық бөлшегін көрсете отырып, өз-өзіне көңіл толмау, сенімсіздік комплексімен бірге «Анима» архетипін алға шығарады. «Анима» түсінігі – бұл тек таза тәжірибелік түсінік, оның мақсаты жақын немесе ұқсас құбылыстардың тобына атау беруден ғана тұрады. Оның маңызы жекелікте немесе түйсікті, не әлеуметтік жағынан ғана байқалмайды, жалпы әлемдік құбылыста көрінеді; басқа сөзбен айтқанда, егер біз «жанды» түсінгіміз келсе, онда біз әлемді араластыруымыз керек» [23, 33]. Қысқаша айтқанда Қожа анасының генетикалық концепциясын тұқым қуалаудан алған. Оның архетипі ұжымдық бейсаналылықта бір-бірінен бөлінбейді, олар араласып, бір-біріне өтеді.

«Архетип жағдайға сай болатын түрде бастан кешіріледі және толқыныс кезінде сол дүмпу іске қосылады, сондықтан да архетипте жасырылған бейімділік күші қауіпті; көбінесе ол күтпеген нәтижеге әкеп соғады» [23, 21]. Эмоцияларын басқаруға тырысқан кейіпкер өзін екіге бөліп, еркіне бағынбайтын, елді дүрліктіріп, әбігерге салып қоятын сотқар Қожаны тәртіпке салдырмақ болған ниеті «Оның үдерістерді ішінара қабылдауы түрлі, яғни психикалық аппаратының ең қатпарлы қабаттарын сезінуін береді. Олар өте

бейтаныс, мысал ретінде ләззаттану – наразылықты айтуға болады. Олар іштен шыққан ұғынуға қарағанда тура және қарапайым, олар әр жерден бір уақытта келуі мүмкін және сондай-ақ түрлі, тіпті қарама-қайшы қасиеттерге ие болуы мүмкін» [21, 107].

«Анима – (қытайша – гуй) жанның әйелдік немесе хтоникалық бөлігі деп түсініледі. ...Әйелдік бөлік, ана болуы тиіс, Анимеге сай келеді. Бірақ тақырыпты түсіну оның кескініне кедергі келтіретіндіктен, ата-ана бір уақытта барлық адамдардан да бейтаныс деген мәнді жақтағаннан басқа ештеңе қалмайды [23, 43].

Қожаның айна алдындағы өз-өзімен сөйлесу сәтінен: «Ертеңнен бастап тентек болып, бірде-бір баламен төбелеспеймін. – Енді өзі тиіссе ше? – Онда қой де, әйтпесе көкеңді танытам де. – Ал егер қоймаса ше?» Бұл сұраққа Қожа бір мүдірсе, екінші рет «Тәртіпсіздік істесең, өзінді өзін жазалайсың. – Қалай?» деген сұраққа екінші рет жауап таба алмайды. Демек, Қожа айна ішіндегі өз бейнесінен бірнеше қырын тани бастағанмен, өз комплекстері алдында әлде де қауқарсыз екені байқалады.

«Анима – еркек психологиясында үнемі аффект эмоциялары әрекет ететін ең жоғарғы қажеттіліктегі фактор. Ол басқа жыныстағы адамдарға және мамандыққа қатысты барлық эмоционалды қатынасты күшейтеді, ұлғайтады, боямалайды және мифке айналдырады. Осының негізінде жатқан фантастикалық айла-әдіс – соның қолындағы іс. Анима қажетті жағдайда орныққан кезде, ол ол еркек мінезін жұмсартады және оны сезімтал, күйгелек, қыңыр, қызғаншақ, даңғой және қабілетсіз етеді. Ол «әлсіздік» жағдайында жүреді және ол әлсіздікті кеңірек жая бастайды. Кейде Анима қандай да бір әйелге сәйкес кезінде ол симптом комплексі ретінде түсіндіріледі» [23, 49].

Қожаның бүкіл саналы, бейсаналы әрекетінің астарында ең негізгі себеп – аналық комплекс. Қожаның анасына байланысты жеке басындағы бейсаналық сезімдердің, ойлардың, еске түсірулердің ядросына тартылып, комплексті құрайды. «Ядро және көптеген ассоциацияланған элементтер кез келген уақытта олар бейсаналы болады, алайда кез келген ассоциация жекелеп саналы ассоциация бола алады» [81, 45].

Қожаның басты мақсаты – ол шешесінің назарын өзіне аудару, өзіне толықтай иемдену. Белгілі нәрсе, ана мен баланың эмоциялық және физикалық байланысы өте тығыз, алайда есейген сайын, бала анасынан алыстаған сайын психологиялық қиындықтарға душар болады. «Архетипті иеленуші ретінде бірінші кезекте нақты ана болады, өйткені бала басынан бастап онымен бірге өмір сүреді, яғни бейсаналы ұқсастық болады. Ана – ол тек физикалық емес, баланың психикалық алғышарты. «Меннің» оянуымен бірге ұқсас сана ақырындап шешіле бастайды да, сана бейсанамен қайшылыққа түсе бастайды. Соның әсерінен Меннің анадан бөлініп, жеке өзіндік ерекшелігі ақырындап айқындала бастайды. Сонымен бірге оның образынан барлық салаласқан және қасиеттің толық құпиялылығы жоғалады, олар жақын тұрған басқа виртуалдылықпен араласады, мысалы әжесіне» [23, 79].

Қожаның шешесі үйге сирек келіп, баласы назарынан тыс қалған, оның психикасындағы өзгерістерді мәселе ретінде қарап, өзінің түсінігінше шешім қабылдауға тырысады. Қожаның шешесі: «Күннен-күнге бұзақы, сотқар болып бара жатырсың. Өйте берсең, жүрген жеріңе шөп шықпайды» деп жазғырады. «Ерте жастан бастап ана емшегі негізгі нүкте болып, тірек іздеудің үлгілі мысалы болатын анамен қатынасын дамытады да, бала әкесін сәйкестендіру жолымен иемденеді. Бұл екі қатынас та бір уақыттары бірге жүреді, бірақ сосын анасы мен санасының қатынасында сексуалдық ниеттердің күшейуінен, ол ниетке сана мен ана керектігін, ал әке бұл ниетке кедергі екенін білгеннен кейін Эдип комплексі пайда болады. Әкемен сәйкестендіруді дұшпандық кейіпке енеді де, анасының қасынан орнын алу үшін оны жою ниетіне назар аударады. Осы сәттен бастап әкеге деген қатынасы екі жақты, бұл бастапқы кездегі сәйкестендіру бар екі жақтылық нақтылай түседі. «Ата-аналардың образы тек осы ғана бәрінен де аз түсінілетін шығар, өйткені ол тым ұғынықты [23, 38]. Әкеге екі жақтылық орнату және шешеге тек жұмсақ нысандық ұмтылысы бала үшін қарапайым, көңілді Эдип комплексі маңызды. Эдип комплексі күйреген кезде нысан-ана жүктелісі тасталыну керек. Оның орнына екі жағдай пайда болу мүмкін: немесе шешеммен сәйкестендірілу, немесе әкемен сәйкестендірілуді күшейту [21, 119]. «Жыныстық теңсіздік болғандықтан, ер балада ана комплексі таза түрінде болмайды. Бұл ерекшелік кез келген ерлерде ана комплексі, оның қатарында ана архетипі бар, сексуалды серіктің архетипі де, дәлірек Анима маңызды роль ойнайды. Ана – ол болашақ еркек тап болатын алғашқы әйел және ол үнемі сүйемелдей алмайды және қатты не жәй, дөрекі не жұмсақ, саналы не, бейсаналы түрде өз ұлының еркектігін бағыттай алмайды; сондай-ақ бала да ананың нәзіктігін барған сайын аңғарады және тіпті болмағанда бейсаналы немесе инстинктивті түрде оған жауап береді [23, 63]. Қожа шешесінің алдында тізерлеп отырып, жылап, шешесінің өзіне деген аяушылығын оятуға тырысады. «Мама, мен енді қоям, қоям. Осы ауылдағы ең жуас, ең үлгілі баланың бірі болам. Ант етем! Ендігәрі қой аузынан шөп алатын болсам, оңбай кетейін. Осы айтқанымда тұрмайтын болсам, мені жер жұтып кетсін». Алайда, шешесінің екінші рет тұрмыс құруға ниеті Қожаның шешесіне деген қызғанышын ашықтан-ашық көрсетуіне, оның болашақ әкесін бәсекелес ретінде қабылдап, анасын өзіне қайта иемденгісі келетін комплекстерін одан сайын қоздырады. Қожаның шешесі айтатын «Қаратай дұрыс айтады, ер азаматсыз қиын екен» деген сөзіне Қожаның кірпідей жиырылып, «осы бір Қаратайдан-ақ құтылмадық-ау» деп тайсалмауы арқылы өз ойын нақты жеткізеді. Шешесінің бұл сөзінен Қожа: «Егер тентектіңді қоймасаң, саған жаза ретінде махаббатымнан айырып, сенің орныңды басқа еркекпен алмастырам» деген мағынаны түсінеді. «Анасының бала көзіне басқа адам баласы бере алмайтын сәуле беретін Анима образы қарабайыр күнделікті ахуал әсерінен ақырындап өше бастайды да, өзінің бастапқы күшінен және инстинктивті толықтығынан ешқандай да ажырамастан бейсаналылық иелігіне өтеді... Махаббат кезеңінде бұл архетиптің психологиясы «объектінің» табиғатына сәйкес ешқандай түсіндіруге келмейтін, тек аналық комплекстің

берілуімен шексіз әуестік, артық бағалау мен соқырлық немесе жеккөрушілік пен түрлену формаларының барлық сатысынан өтеді. Бұл комплекс ықпал ету жолымен жүзеге асады – басында қалыпты және барлық жерде, алдында да бар архетиптің әйелдік бөлігі, сондағы қайшылықты «ер-әйел» жұбы, ал кейіннен анадан шыққан образдың қалыпсыз созылыңқы жолымен жалғасады. Адамдар әдетте архетиптен толықтай айрылу жағдайын көтере алмайды» [52, 49]. «Оның «бұзықтығының» екінші себебі – Жанар, өйткені жасөспірімдік кезеңге аяқ басқан бала бұлқынған сезімдерін қалай қорытуды, жүйелеуді не басқаруды білмейді. Бірақ анасының орнын басатын нысан табу – есею жолындағы бұлжымас қадам. Осы ойларды фильмдегі Миллэт ана ғана емес, туған жер деген тұжырыммен жалғасақ, Қожа анасына емес, туған жеріне иелік еткісі келетін болып шығады. Осы мақсатқа қауіп төндіретін ер бейнелі (Совет киносында әдетте Отан – әйел, ал мемлекет ер бейнесінде жеткізіледі) Қаратай – оның ішкі жауы. Демек, фильм барысында Қожаның Қаратайдан, мектеп билігінен құтылғысы, Жанарға қол жеткізгісі келуі – есейгісі, жеке тұлға ретінде өзін дәлелдегісі келетін «менің» дербестікке ұмтылысы» [77, 16].

«Жатсам, тұрсам ойлайтыным бір өзің, балам. Түзелем деп жұрт алдында уәденді бердің» деген шешесіне Қожа: «Маматай, алтыным, бұл үйге еркектің керегі жоқ. Анау оңбаған Қаратайға күйеуге шықпашы... Ол неге бізге келе береді? Неге сені ылғи мотоциклмен алып жүреді? Не себепті мен кіріп келгенде жым бола қалады?» деп өзімшілдік мінезін көрсетеді. «Эдип комплексінің билігінде қалған сексуалдық фазаның жалпы нәтижесі «Меннің» көрсетілген, өзара байланысты қос сәйкестендірілудің енуі болып табылады. Бұл «Меннің» өзгеруі өзінің ерекше жағдайын сақтайды, ол «идеал Мен» немесе «жоғарғы Мен» секілді «Меннің» басқа мағыналарына қарсы тұрады. «Жоғарғы Мен» әкенің мінезін сақтайды, Эдип комплексі қаншалықты күшті болса, оны ысыру соншалықты жылдам өтеді, «жоғарғы Мен» қаталырақ бола түседі, кейінірек «Менге» ұят секілді, мүмкін бейсаналы кінә сезімін тудырады [21, 122].

«Қожа» атауы «қожайын», «ие» мағына берсе, оған қойылған мазақ аты «Көже», «Қара көже», «Қара ботқа» мағынасы кейіпкердің қарама-қайшылықты мінезін одан сайын өршіте түседі. «Көже, ботқа» сұйық тағам, әдетте ол қазақта сыйлы қонаққа қойылмайтын, кедейлер, жалшылар ішетін жеңіл, жүрек жалғайтын ас болған, ал оған «қара» сөзі жалғанғанда тіпті ішуге жарамайтын, жиіркенішті тағамды елестетеді. Ал, Қожаны қоршаған құрдастар арасынан ерекшеленетін Жанар және Жантас есімдеріндегі «жан», «ар», «тас» сөздері – бөлек ассоциация беретін мағыналары өздерін түсіндіріп беретін сөздер. Қожаның есіміне деген өзінің және өзгелердің қатынасы да оның психикасына әсерін бермей тұрмайды. Оны «Қара көже» деп кемсіте атауы Қожаның басбұзар екенін еске салатын провокаторлық сөз және ол сөз оның одан сайын ызасын қоздырады. Оның бойындағы «өзге» өзін ығыстырылған ниет секілді ұстайды. Ол қозғаушы күштерді дамытуы мүмкін, тіпті «Мен» мәжбүрлеуді байқамайды [21, 107]. Майқанова мұғалімі: «Осы Қожаның қандай бала екенін түсіну қиын. Кейде ызаң келгенде мектептен қуып шыққың келеді.

Ал, кейде одан үлгілі ешкім жоқ» дегендей, ол біз үшін – «Мені» үстіртін дамылдаған, әрі танылмаған және бейсаналы психикалық «Өз» (Оно) [21, 110].

Қожаның мұғалімнің сөмкесіне бақа салып, елді шулатқан тентектік әрекеті, өз қатарластары арасында келіспеушіліктер, тыйым салынған әрекеттерді, яғни темекі шегіп көріп, алдау, қулыққа бой алдыруы – оның анық Эдип комплексінен айыға бастауы, «Мені» «Жоғарғы Меннің» пайда болуына жол ашып, құбылмалы, кейде агрессиялық мінезінің қалыптасқанын байқатады. Әсіресе, оның маңайында жүрген Майқанова мұғалімін, сыныптастарын келемеждеп, аяушылық танытпауы, реті келсе физикалық күш көрсетуі – «Жоғарғы Меннің» басым көрінісі. «Жоғарғы Меннің» «Меннен» бөлінуі кездейсоқ нәрсе емес, ол тұлғаның дамуы мен түрлік дамудың ең маңызды ерекшеліктерін көрсетеді, одан бөлек ата-анаға баянды әсер етуді қалыптастырады. «Жоғарғы Мен» – біздің ата-анамен қатынасымызды қайта таныстырушы. Біз бала кезімізде бұл жоғарғы нәрсені білгенбіз, біз оларға сүйсінгенбіз және олардан қорықтық, ал кейінірек өзіміздей қабылдадық» [75, 124].

Бұл жайында Қожаның әжесі «баланың аты бала, тентек болмай тұрмайды» деп оның жасаған қылықтарының бәрі қалыпты екенін түсіндіреді. «Барлық архетиптер секілді ана архетипі адам айтқысыз көп аспектілерден тұрады. Кейбір формаларының түрлерін еске салар болсақ: нақты бір адамның анасы немесе әжесі, кіндік шешесі немесе қайынапасы, енесі, адам қандай да бір нақты қатынаста болған әйел, сондай-ақ күтушісі және бағушысы» [23, 59].

Қожаның Жанар мен Жантас үшеуі арасында пайда болған қайшылықтар оны басқа қырынан айқындап береді. Ол Жантастан сескенбесе де, Жанарға деген қызығушылығын жасыра алмайды. Қожа үшін Жанар – «Эдип комплексін» сексуалдық құмарлыққа айырбастаған нысан, сезімін саналы түрде мойындағысы келмесе де, кейде оның теріске бағаланатын қылықтары Жанардың көңілін аулау үшін жасалынғаны белгілі. Қожаның шешесімен арадағы басылған комплексінің орны саналы түрде Жанармен ауыстырылады. Яғни, сексуалды жетілу жолында Қожа өзінің еркектік күшін паш етеді. Жанардың жұлынған тісін Қожаға көрсетуі арқылы екеуінің арасында тым интимдік қатынастың орнағанын көреміз. Сондай-ақ, екеуара сезім жақындығын көрсететін көріністерінде Қожаның бейсаналы әрекеттерінен садисттік бейімділікті де байқаймыз. Ол Жанардың шамына тиіп, жылату үшін китұрқы әрекеттерді жасайды. Сол арқылы қорқыныш, толқынысынан арылып, сенімділігі артатынына көз жеткізеді. «Донжуандықтың барлық терістігіне қарамастан, кері жақта ол көзсіз ерлік, биік мақсатқа ұмтылушылық, өткір қайрат, әділетсіздік пен еріншектік; дұрыс деп есептеген, батырлықпен шектелген, өзін құрбандыққа беруге дайын; өжеттілік, иілмейтін және тайсалмайтын; әлемдік құпиялардан қорықпайтын қызығушылық және бәрінен бұрын – жақынына «жаңа үй» салатын немесе әлемді өзіне ыңғайлап жасайтын революциялық рух жатуы мүмкін» [23, 64].

Жауыздық «Мен» үшін зиян немесе қауіпті бола бермейді, керісінше, кейде рахат сыйлайтын, қалаулы нәрсеге айналады. Сондықтан, өзін басқа

қырынан әсер етуін көрсетеді; ол мейірімділік пен жауыздықтың қалай аталатынын нақтылайды. Соған қарағанда, адамды бұл жолға өзіндік сезім алып келмейді, онда өзгенің әсеріне түсіп кеткені бойынша қандай да бір ұғыным болу керек. Оны адамдардың қорғансыз және өзгелерге тәуелділігі кезінде оңай аңғаруға болады; оны бәрінен бұрын махаббатты жоғалту алдындағы қорқыныш ретінде мағына берген дұрыс. Егер адам өзі тәуелді адамның махаббатын жоғалтса, ол көп қауіпте оның қорғауынан айрылады, ең бастысы, болып жатқан жағдай жаза түрінде келіп, қауіпке тап болады.

Қожа жасаған қылықтары мен қателіктерін мойындай отырып, одан алар жазасын да саналы түрде қабылдайды, «түзелейін десем, қисыны келмей қалады» деп ақталады. Оны қоршаған ортасы өз заңдылықтары мен ережелеріне идіру үшін қолданатын шаралары Қожаның жауыздық пен мейірімділіктің ара-жігін ажыратуға, саналы түрде қабылдауға мүмкіндік береді. Қожаның «Менін» түрлі қайшылықтарға жетелейтін бір сезім, ол – ұят. «Бұл қылығыңа ұялмайсың ба?» деген сұраққа ойланбастан «Ұялам» деп жауап береді. Қожа көңілін өзіне аудартқысы келетін шешесінен айрылып қалу қаупінен қатты қорықса да, аса ұяла қоймайтыны барлық әрекеттерінен көрінеді. Тек ұстазы Рахмановтың алдында ғана өзінің арының мазасыздығын мойындап, ақтала алады. Рахманов оның сана астындағы ұят сезімін оятушы «Мені» секілді. Ұят пен «Мен» жетістігі талаптары арасындағы шиеленіс кінә сезімі секілді сезіледі. Әлеуметтік сезім өзгелермен бірдей «Үлгілі Мен» негізінде өзін сәйкестендіруде орнығады [21, 155]. Рахмановтың алдында ғана Қожа салмақты сезініп, өз жанына үңіліп, қиялы мен арманына ерік бере алады. Сабак үстінде жазған шығармасында Қожа: «Арманымның бәрін жазар болсам дәптеріме сыймас еді. Оған ешкім де сене қоймас. Сенсе де, Рахманов ағай ғана сенеді. Ол бәрін де біледі. Жұрттың бәрінің жан дүниесін түсінеді» дейді. Оның бұл ойынан Қожаның сана түкпірінде жатқан «Құдай – Әке» тотемдік түсінігінің қалыптасқанын көреміз. «Тотем – ол әкенің бірінші, ал, құдай – әке қайтадан өз адамдық кейпіне келетін кешеуілдеу ауысымы» [20, 274]. Қожаның бала санасында Рахманов жердегі құдіретті Құдай кейпінде, ол оған сенеді, құрметтейді, мойындайды, бас иеді. Ал оны білетін Рахманов та Қожаны әлеуметтендіру, яғни оның психологиялық комплекстерінің бағындыруға көмектеседі. «Дін тұлға тәрбиесіне енгізілген барлық нәрсеге жетті. Ол оның сексуалды құлшынысын ауыздықтады, оны сублимациямен және орнықты тиянақтықпен қамтамасыздандырып, оның отбасылық қатынасын құнсыздандырды және адамдардың ауқымды қауымына қосылуға жол ашып, сонымен оқшаулану қаупінің алдын алды. Жабайы, жасқаншақ сәби әлеуметтік, әдепті және тәрбиелі болды» [20, 274].

Рахмановтың күші жетпейтін бір адам бар, ол – Қожаның досы болып жүрген Сұлтан. Ол әлеуметтік ортаға бағынбаған, өзіндік дүниетанымдық түсінігі бар психологиялық кейіпкер. Сұлтан Қожаның екінші келбеті секілді, оның еркіндік сүйгіш «Жоғары Менін» одан сайын қоздыртып отырады. Қожа үшін Сұлтан өзі сыймаған қайшылықты әлемнен құтқаратын жалғыз жол, өзінің тұлғалық қабілетін орнықтыру үшін психологиялық күйлерінің арасын

жалғайтын көпір секілді. Сұлтан жерге шеңбер сызып, ант алу салтын жасағаннан кейін Қожаның сана астында бұғауын босатып, жасырынған құпия тілектерінің орындауына болатынын сендіреді. «Ерекше тағдырлы бала бір уақытта ұшты-күйлі жоқ болып өткізуі керек. Сол кезде оған қорқынышты қауіп, кедергі немесе қуғын қатер төндіреді. Кейіпкер белгісіз жаққа кетеді; бірақ қайда барса да, маңайындағы қараңғылықтан арылмайды. Ол жақта күтпеген тіршілік иелері өмір сүреді, олар оған қайырымды болуы мүмкін немесе қастық ойлауы мүмкін, кейіпкерге періште пайда болуы мүмкін немесе көмекке жануар, балықшы немесе аңшы, кәрі кемпір немесе кедей шаруа келуі мүмкін» [72, 261]. Ал, шын мәнінде Сұлтанның рөлі Қожаға өлімді таныту екенін түсінеміз. Алғаш рет Сұлтанмен жүріп темекі шегіп, ұрлық жасап, алдап, нәпсінің, сексуалды құмарлықтың ырқына берілгеннен кейін барып, ол өлімнің бар екеніне, оның қорқынышы қандай болатынына көз жеткізеді. «Өлімнен қорқу механизмі «Мен» белгілі дәрежеде өзінің нарцистік құмарлық жүктелісінен арылудан тұруы мүмкін, ол әдетте қорқыныш кезінде өзге нысаннан бас тартқандай өз-өзінен бас тартады. Менің ойымша, өлімнен қорқу «Мен» және «Жоғарғы Мен» арасында өрістетіледі. Меланхолия кезіндегі өлімнен қорқу тек бір ғана түсінікті береді, нақтырақ: «Жоғарғы Мен» оны жек көріп және жақсы көрудің орнына ізіне түскенін сезіп, «Мен» өз-өзінен бас тартады. Демек, «Мен» үшін өмір деген бұл жерде өзін «Өздің» (Оно) өкілі ретінде көрсетіп сүйікті болу, «Жоғарғы Мен» жағынан сүйікті болу дегенді білдіреді. «Жоғарғы Мен» бұрынғы әке секілді қорғанышты және құтқару функциясын, кейінірек болжағыштық пен тағдырдың функциясын атқарады. Алайда, ауқымды қауіпте болса да, өз күшімен жеңуді мүмкін емес деп есептейтін «Мен» де дәл сондай қорытынды жасау керек. «Мен» барлық қорғаушы күштерден аластатылғанын көрген соң өлуге мәжбүр болады. Айтқандай, бұл жағдай бірінші ұлы туылу қорқынышы мен сақтаушы анасынан айрылу қорқынышы, инфантильді уайым-қорқынышының негізі болады [21, 155].

Анасынан оңбай таяқ жеген Қожа өзінің өлімін елестетеді. Өмірінде орын алған, санасына қозғау салған өзгелердің аянышына, өкінішіне ие болатынын ойлайды. Алайда, Қожаның суицид жасауға ынтасы жоқ, өйткені оның «Жоғарғы Мені» басым болып, мүмкіндік бермейді. Қожаны арғы дүниеге деген көзқарасын білдіретін тағы бір элемент – ол өзінің әкесі. Соғыста қайтыс болған әкесін өзі көрмесе де, ол туралы естеліктер – оның өміріндегі маңызды жайт. Өмірде жоқ деп үмітін үзсе де, Қожа үшін әкесі өзі білмейтін әлемнің бар екенін сұлбалайды. Сол туралы көп білгісі келеді, белгісіз дүниеге іштей құмартады, жұбаныш, жанына ұқсастық іздейді. Оның дәлелі әкесінің суретімен ынтызар кейіпте сырласуы, күзетші шалмен әңгімесі кезінде айқын көрінеді. «Марқұм әкеңнің шашы да қайратты еді.... ол кісіні білмейтін адам бар ма?! Әкеңнің керемет қарагер аты болған. Ажалға амал бар ма деді... сенің әкең осындай бір ақкөңіл жақсы адам еді» дейді. Қожа әкесінің өмірі өзінікіне ұқсамайтынын, оның о бастан өлімге басы тігілгенін іштей сезеді. Сөйте отыра

ол өзін де әкесі секілді өлім құшқан бейнеде елестетіп, өлімнің тәтті сәттерін басынан өткергісі келеді.

Қожаның ой-қиялының күрделілігін оның көрген түсінен байқауға болады. Фрейдтің балалардың түсін жору жөніндегі теориясында олар анық, қысқа, екі ойлы емес, бұлдырсыз болатынын айтады. Бірақ, барлығы да мұндай болмайтынын, кейде кішкентай балалардың түстері бұлыңғыр, жасырын, инфантильді түрде болуы да мүмкін.

Қожа түсінде ғарыштан жерге, өмір сүрген ортасына оралып, құрмет пен сыйға бөленіп жатады. Анасы мен Жанар еш кедергісіз барлық мейірімі мен махаббатын көрсетті. Қақтығысы таусылмайтын Майқанова қатесін түсініп, кешірім сұрады. Бәсекелесі Жантасты да жазалап үлгерді.

Қожаның көрген түсін түсіну үшін саралау да, Фрейд техникасын қолдану керек болмауы мүмкін. Қожадан түсін толықтырып айтуын сұрау да қажет емес. Түсті Қожаның өміріндегі жайттармен аздап толықтырса болғаны. Басынан өтіп жатқан барлық оқиғаны Қожаның түсінде көрінуі заңды.

Көріп отырғандай, Қожаның түсі түсінікті, жанның толыққанды актілері. Егер балалар түсінде қобалжып, тітіркеніп жатса, үлкендер бұндай жағдайда өздерін қалай ұстаушы еді?! Сондықтан ба, балалардың түстері терең әрі мағыналы болып отырады. «Балалардың түсі сағыныш, өкініш, орындалмаған армандардың күні бойғы толқыныстарына реакция болып табылады. Түс осы тілектің тікелей орындалуын береді» [20, 122]. Қожаның анық түсіндегі кейбір жасырын тұстары бір-бірімен сәйкес келуі мүмкін. Қожаның ғарыштан түскеніне аса назар аударсақ, сана қатпарындағы күрделі танымға тап боламыз. Ғарыш Құдай өмір сүретін кеңістік, яғни Қожа жерге ерекше құдіретпен оралғысы келеді. Демек Қожаның бейсана тұсауындағы «Жоғарғы Мені» түс арқылы сана астына көтерілді. Оның билікке, басып алушылыққа, бағындыруға құштарлығы өмірде де соған сәйкес әрекет етуіне көмектеседі.

Жалпы, Қожаның психологиялық портретін жасай отырып, оған толықтай психоаналитикалық тұрғыдан сараладық. Қожа – өмірге деген бейімділігі жоғары, яғни өзін-өзі сақтау және сексуалды инстинкі жақсы дамып келе жатқан жас жеткіншек. Балалар психикасына тән барлық деңгейлерді өз уақыты мен орнында меңгеріп, өз «Мендік» қағидаларын қалыптастыру жолындағы ізденгіш жасөспірім. Ол әлеуметтік бейімі қиындық тудырса да, болашақта саналы, ақылды тұлғаға айналар адам ретінде баға береміз.

«Қазақ қызы» немесе кейіпкер Гуля – «Анимус» архетипінің психологиялық аспектілері

«Қазақ қызы» архетипінің психологиялық аспектісін К.Юнг «анима» ұғымына керісінше, «анимус», яғни тұлғадағы Әкелік жиынтықтың бөлігі деп түсіндіріп береді. «Анимус те, анима секілді – қызғаншақ көңілде. Ол сынға ұшырамайтын секемді пікірді шынайы адаммен алмастыруға қабілетті. Анимустың ойы ұжымдық өзгеріссіз; анима секілді өзінің еркек пен әйел арасында пайда болатын эмоционалды күту мен проекцияны таңып, тұлғалар мен олардың пайымдарын теріске шығарады» [24, 237].

А. Қарсақбаевтың «Жүйрік болсаң, озып көр» фильміндегі бас кейіпкері Гуля айналасында болып жатқан шым-шытырық оқиғаның басты себепкері. Ол өзі қыз болса да, ұлдарша киініп, солармен бірге ойнап, шекісіп, төбелесуден тайынбайтын мінезімен ерекшеленеді. Сондай-ақ сыртқы келбетінен де қыз екенін көрсететін белгілердің аз екені көрінеді. Гуляны ұлдармен тең дәрежеде ұстауына итермелейтін – оның психологиясындағы «анимус» архетипі. Анимус анима архетипіне керісінше, анима адамдағы әйелдік бастама болса, анимус – физиологиялық деңгейдегі ер адам гармондарының бөлінуі. Ал психологиялық деңгейде ол әйелдерде «маскулиндік» жақтарды сипаттайды.

Гуляның анимустық архетипі атасының тәрбиесінде болуымен тікелей байланысты. Дене жаттығуының шебері болған атасы Гуляны кішкентай кезінен бастап өзі секілді спортқа әуестендіреді. Ол жайлы Гуляның өзі: «Ол мені спортпен айналысуға мәжбүрледі. Бірінші жүгіруді, секіруді, сосын баспен тұруды үйретті. Басында күлкілі болып еді, ал содан кейін пайдасы тиді. Оның тәсілдері маған көмектесті» деп айтады. Оның ойында шаш өсіріп, көйлек киіп, қыздай сызылып, қылықты болу деген жоқ. Ол өз-өзін қорғай алатын, ұлдармен тайталаста жеңіске жететініне сенімді, қаймықпайтын, ойына алған нәрсеге жетпей қоймайтын қасиеттерін білетін, соны ары қарай дамыту үшін бір орында тоқтап тұрмайтын архетиптік тұлға. Гуляның өмірінде әйелмен, өз анасымен байланысқан комплекстер мүлдем байқалмайды, яғни оның тұлғасындағы бейсаналық әйелдік қыры барынша ығыстырылған. Тікелей тәрбиешісі атасынан бөлек оның айналасын қоршаған барлық дерлік адамдар ер жыныстылар, сондықтан да Гуляның анимустық ядроға тартылуы заңдылық. Ал, маңайындағылар оны қыз ретінде қараса да, Гуляның екпіні олардың ойларын теріске шығарудан жалықпайды. Өйткені, оның психологиясында ешқандай жыныстық бөлініске түспеген бағдарламамен жүреді. Анимустық образдар Гуляның ішкі жан-дүниесіндегі бүтіндік, үйлесімділік және кемелділікке жеткізеді. К.Юнг шындығында архетиптер біз ойлағаннан да көп, және олар бір-бірімен үйлесіп, байланысысып кетеді. Мәселен, Гуляның атасы ақыл айтып, бағыт сілтейтін «Ақсақал» архетипінен гөрі, рухын шынықтырушы, физикалық жаттықтырушы «Әке» архетипіне көбірек келеді, яғни – Гуля күш, бедел, билікке итермелейтін аспектімен қарым-қатынасқа түседі. Сондай-ақ, Гуляның өміріне кедергі келтіруші басты аспектілердің бірі – «Жау», ол қауіп-қатерді, үрейді көрсетеді. Әдетте ондай аспектілер тұлғаның ары қарай дамуына итермелеуші күш ретінде рөл атқарады.

Гуляның «Қазақ қызы» архетипі мен «Анимус» архетиптерінің айырмашылығын бірден айқындау қиын. Тек қазақ ұлтына тән «Қазақ қызы» архетипінде Гуляның кәмелетке толғанда немесе сексуалдық жетілу нүктесіне келгенде трансформацияға түсіп, анималық бастамасына, яғни әйелдік болмысқа келуі маңызды. Фильмде қаладан келген ұл Таирмен танысып, достасуы кезінде Гуляның әрекеттерінен анималық элементтердің болмашы түрде пайда болғанын байқаймыз. Сондай-ақ, қарсыласы Ұзынтөремен тайталас кезінде өзінің әлсіздігін сезінетін, ол секілді атқа мініп, оның дөрекелігінің

алдында қыз болғандықтан қауқарсыз екендігіне көзі жетеді. Осыдан кейін Гуляның бойындағы «Қазақ қызы» архетипін жоққа шығара алмаймыз, алайда бүкіл әлемге ортақ «анима, анимус» архетипінің психологиялық аспектілеріне сәйкес Гуляда «анимустық» бөліктің тым жете дамығанын, болашақта ол оңайлықпен бейсаналық ығыстырылымға көнбейтінін көреміз. Оған дәлел ретінде, фильм соңындағы Гуляның өз монологын алайық. Ол айналасындағыларға өз күшін дәлелдеп, жеңіске жете отырып: «Бәрі керемет аяқталды. Жарыста біздің топ жеңді. Қуаныштан ән айтқым, айқайлағым, тіпті жылағым келеді» деген әйелге тән эмоциялық толқыныстарын саналы түрде сана астына ығыстырады. «Тек маған жылауға болмайды, өйткені мен капитанмын. Алыс сапарға аттанатын капитан боламын. Мен үлкен ақ кемемен әлемдегі барлық мұхитты жүзіп өткім келеді. Ал, үйге оралған кезде атам тағы да «бүйтіп қағынған қыз болғанша, ұл боп неге тумадың?» дейді». Гуля өз құпиясымен бөлісе отырып, тек қана еркектерге тән ауыр мамандық иесі – теңізші болу арманын айтады. Демек, болашақта да Гуля – анимустық архетиптің жетегінде болатынының айқын белгісі.

«Жүйрік болсаң, озып көр» фильміндегі Гуля анимустық архетипінің сан қырлылығымен ерекшеленеді. Ол тұлға ретінде өз ойы мен көзқарасы қалыптасқан, қайсар, жігерлі жасөспірім қыз. Болашағында «Персона», «Қаһарман» архетиптеріне ауысатын түрлі аспектілерге ие психологиялық индивид ретінде қарап, аналитикалық талдау жасауға үлкен мүмкіндік алатын айрықша болмысқа ие.

«Құдіретті бала» архетипінің психологиялық аспектілер.

Ертегілік форма

А. Қарсақбаевтың «Алты жасар Алпамыс» атты кинотуынды «Құдіретті бала» архетипіне келетін жарқын үлгі ретінде қарауға болады. Фильм кейіпкеріне саралауда сүйеніш тірек оның тереңдегі фольклорлық негізі алынады. «Алпамыс» – қазақ қаһармандық эпосындағы батыр, оның мазмұндық желісі барлық ертегі-аңыздардарға тән тұрақты сарындар – қарт ата-ана жаратқаннан перзент тілеп, болашақ батырды зарығып күтуі, жас батырдың тез ер жетіп, халқы үшін батыр ерлік жасап, бақытты өмір кешуі жырланады. Фильмдегі алты жасқа жетер-жетпес жастағы Алпамыстың ата-анасы да қартамыс тартқан адамдар, олардың балаға деген жұмсақ көңілінен-ақ олардың жалғыз, әрі ұзақ күткен перзенті екені даусыз. «Бұл «құдіретті бала» архетипі өте кең тараған және бала мотивінің басқа барлық мифологиялық аспектілерімен өте тығыз байланысты» [23, 98].

Алайда, ертегілер желісіндегі сияқты Алпамыстың алдынан кедергі шықты, ол жасының кішілігінен мектепке бара алмайды. Бірақ оның ертегілік рухқа тән мінез ерекшелігі, еркін қозғалыс пен белсенділік, әлі мотивтенбеген образдарды ойнату және сол образдарды өзіне бағыттай білу. «Бала» – өсіп жатқан өзінше әлем. Ол өз негізін қабылдамай қалыптаса алмайды. Сондықтан қараусыз қалу ілеспелі ғана емес, қажетті жағдай болып табылады. Егер сана қайшылықтарға берілсе, қақтығыс шешілмейді» [23, 110].

«Құдіретті бала» архетипінің негізін психоаналитик К. Г. Юнг мифологиялық аңыздардың желісінен алған болатын. Аңыздарда ерекше құдіретті баланың дүниеге келуі, олардың ата-аналарының кім екені анық болмайтын. Әлбетте, олар ыдысқа салынған Мұса пайғамбар секілді өзеннен табылады немесе Рим империясының болашақ ел басқарушылары Ромул мен Рем, Парсы патшасы Кир ит не қасқыр асырап алғаны секілді аңыздарды бөлектеп, психоаналитик барлық елдің мәдениетіне табылатын жиынтық бейне екендігіне көзі жетеді. Сондай-ақ, қорғансыз қалған баланың қалайда тірі қалып, жануарлармен бірге өмір сүруі оларға құдіреттілік күш беретініне сенген. Ел арасында құдіретті баланың пайда болуы ұжымдық сананың жұмыс істеуіне алып келетінін, яғни барлығы жарқын болашаққа сенетінін тұжырымдаған болатын. Бүкіл елдің мәдениетінде секілді қазақ мифологиясында да құдіретті бала бейнесі көптеп кездеседі. Жаугершілік заманда қырылған халық арасынан тек бір бала ғана аман қалып, оны қасқыр емізіп асырайды. Ол кейін ер жетіп, түркі жұртының тізгінін ұстаған атақты Ашина патшаға айналады. Сондай-ақ қазақ фольклорында кездесетін ертегі кейіпкерлері Ер Төстік, Толағай, Оқжетпес, Құйыршық, эпостық жырлардағы батырлар, Қорқыт секілді аңыз кейіпкерлерінің дүниеге келуі немесе балалық жағы ерекшелікке толы және есейген кезде елін, отбасын қиындықтан құтқаратын ержүрек батырға айналады. Ер Төстік ертегісінде қамқоршысыз қалған шал мен кемпір шаңырақта ілінген төстікті асып жегеннен кейін өмірге келген ұл ерекше болып өседі. Оның ерекшелігі физикалық денесінің тез дамуынан білінеді. Яғни, бір айда бір жастағы, екі айдағы екі жастағы бала секілді, ал екі жасында айқасқан қарсыласын жеңетін батыр жігіт болып өседі. Оның құдіреті қартайған ата-анасын аң атып асыраумен ғана шектелмей, сапардан оралмаған сегіз ағасын қиындықтан құтқаратын жолда байқалады. Ал, «Толағай» ертегісінде де қарапайым отбасында дүниеге келген бала сағат сайын өсіп, теңдессіз күшке ие болып, алыпқа айналып, елін құрғақшылықтан қорғап қалады. Оқжетпес те бала кезде өз қатарластарымен соғыс ойынын ойнағанда еңселі болғаны соншалықты садақтан атқан оқтары Оқжетпестің кеудесіне әрең жететін болған. Сол секілді барлық қазақтың батырлар жырында ерекше балалық шақ болады. Тіпті осы батыр балалардың болмысына кері келетін Құйыршық ертегісінде бала дене жағынан кішкентай, әлжуаз болса да айлалығымен ерекшеленеді. Ал, түркі әлеміне әйгілі қобызшы Қорқыттың дүниеге келер кезде дүниені қараңғылық басып, жауынды дауыл тұрып, үш күн бойы елдің зәре-құтын қашырады. Қорқыт туыла салысымен күннің көзі ашылып, табиғат жадырап сала бергенін көрген жұрт баланың ерекшелігіне жориды.

«Құдіретті бала» архетипі А. Қарсақбаевтың «Алпамыс мектепке барады», «Балалық шаққа саяхат», «Балалықтың кермек дәмі» фильмдеріндегі бала кейіпкерлерден табуға аңғарамыз. Оларға ортақ нәрсе қамсыз өтуі тиіс балалықтары қазақ ертегілерінің кейіпкерлеріне тән қайшылықты ортада өз мінездерін қалыптастырып, алдарынан шыққан қиындықтарды жеңіп өтуге мәжбүр болады.

«Балалық шаққа саяхат» фильмінде Бектастың балалығы ауыл жұртының қиын жағдайды бастан кешіп жатқан ұжымдастыру кезеңімен тұспа-тұс келеді. Жақсы мен жаманды айыруды енді үйреніп жатқан жеткіншек Бектас айналасында болып жатқан өзгерістердің ақ-қарасын ажырату үшін қақтығысы көп үлкен өмірге қадам басады. Сол күрестің жолында еліне еңбегі сіңген азамат болып шыққанына фильмнің соңында көзіміз жеткіземіз. Әйтсе де, өз балалық шағынан сыр шерткен ересек адамның бейнесінен фильм сюжетінде берілген уақыт пен оқиғалар оның өмірінің маңызды бұрылыс жасаған, нық қадам кезеңі екенін түсінеміз.

Ал «Балалықтың кермек дәмі» фильмінде Дариға, Әмір, Мұхтардың балалық шағы елдің басына түскен ең ауыр екінші дүниежүзілік соғыс жылдарына тура келеді. Әмір ағысы оларды ертегілерде болатын оқиға желісі секілді әртүрлі қиындықтар мен сынақтарды дайындап отырады. Әлбетте, балалар әрбір қаһарман кейіпкерлер секілді барлық зұлымдықты жеңіп, өздері қалаған тіршілікке оралады.

«Алпамыс мектепке барады», «Балалық шаққа саяхат», «Балалықтың кермек дәмі» фильмдеріндегі барлық бала кейіпкерлерді «күдіретті бала» архетипімен байланыстыратын бір элемент – ол даму жүйесінің ұқсастығында. Бұл жайында психоаналитиканың негізін салушылардың бірі А.Адлердің еңбегінде анық айтылады. «Адам дамуының негізгі көрсеткіші оның жан дүниесінің белсенді ілгерілеген қозғалысы болып табылады. Бала бөбектік кезеңнен бастап өзінің дамуы үшін тұрақты күресте болады: Бұл күрес саналы қалыптаспаған, бірақ әрқашан да мақсат – күштілік, мінсіздік және мәртебелік бейнесімен байланысты. Бұл мақсатты күрес пен белсенділік адамға тән ойлау мен қиялға деген қабілеттілікті бейнелеп, өмір бойы біздің ерекшелік іс-әрекетімізде үстемдік етеді. Бұл біздің ойларымызда да үстемдік етеді, себебі олар да субъективті және мақсатымызға сай және өмір сүру кейпімізге байланысты туындап отырады» [82, 12].

«Алпамыс мектепке барады» фильмінің кейіпкері ертегілік, батырлық оқиғалардағыдай физикалық қара күштің иесі емес, керісінше, әлжуаз, нәзік, баяу бала. Бірақ бұл архетиптік мінезді теріске шығара алмайды. Есімі Алпамыс батырды айтып тұрғанымен ол болмысымен Құйыршыққа жақын кейіпкер, ақылды, түйсігі терең, білімге, танымға құмар. Осы қасиеттерімен ерекшеленудің сипатын психологтар өтем (компенсация) реакциясымен түсіндіріп береді: «Бұл баланың әлсіздігін, қарекеттің белгілі бір түріндегі кемістігін жасыруға немесе орнын басқа бір нәтижелі әрекетпен толтыруға талпынысымен сипатталады. Өтем немесе шамадан тыс өтем реакциясы жеке бастың қандай да бір дене немесе психикалық кемшілігін сезінуіне байланысты өзіндік кемістіктің күйзелісін психологиялық жағынан қорғау құралы ретінде қаралады» [83, 24]. Сондай-ақ, балалар педагогикасы мен психологиясында кездесетін қиындықтарды жүйеге келтірген Ғ. Құдиярованың тұжырымдамаларында айтылған негіздерді «Балалық шаққа саяхат», «Балалықтың кермек дәмі», «Алпамыс мектепке барады» фильмдеріндегі бас кейіпкер балалардың жас пен мінез-құлықтарындағы ерекшеліктерінен байқай

аламыз. Алдымен балалардың бойында қалыптасып келе жатқан мінез-құлықтың мақсатын айқындайтын болсақ, ол қоғамда себептік байланыста болады. Яғни мінез-құлықтың нормаларын белгілеу үшін баланың биологиялық өлшемдерімен қатар әлеуметтік орнын да анықтау керек. Өйткені, балалар сол қоғам мен оның болашағын айқындайтын маңызды бөлшегі болып табылады. Балаларға және жасөспірімдерге тән қасиеттер тануға, білуге, көруге, жаңалыққа құштарлықпен ғана шектелмейді, олар бар күш-жігерін, ақыл-ойын өздерін қызықтыратын іс-әрекетке жұмсайды және бұл әрекеттер өзіндік танымның қалыптасу процесі ретінде маңызды кезеңге айналады. «Өзіндік таным өзінің субъективтік мүмкіндіктерін сезімдік, мағыналық бағалаудан білінеді. Мұның өзі әрекеттері мен қылықтарының орындылығын негіздеу ретінде көрінеді. Өзіндік таным негізінде адамның өзінің күнделікті қарекетінен өзін айыра білуі жатады. Өзінің саналы түрде түсінілген тұрмысына деген көзқарас өз қабілеттері мен мүмкіндіктері жөнінде белгілі түсініктің қалыптасуына себепші болады. Өзінің субъективті «мені» туралы түсінік айналасындағы адамдардың пікірлері мен бағалауларының әсерімен қалыптасады. Бұл кезде жасөспірім өмір сүріп жатқан қоғамда қабылданған мінез-құлық қалыптасуы мен өз әрекетінің себептерін, мақсаттары мен нәтижелерін салыстырады. Өзін-өзі бағалау да өзін-өзі танудың міндетті бір шарты. Әр адамның өзі туралы білімдеріне қоса, өзіне адам ретінде баға беруді, өз қабілеті мен адамгершілік қасиеттеріне, жасаған қылықтарына баға беруді қамтиды» [83, 10]. Автордың атап өткен қасиеттері «Балалық шаққа саяхат» фильмінің кейіпкері Бектастың бойында киноның алғашқы кадрларынан-ақ байқалады. Жолдастары арасында өткен қайшылықтары отбасылық қақтығыстарға ұласып, одан кейін бала кейіпкер ауылдық деңгейден ел деңгейіне көтерілген оқиғаның бір бөлшегіне айналып үлгереді. Сол қым-қуыт күрестің ортасынан өз бағдарын іздеген балаға оқыстан пайда болған мұғалім оған салыстырмалы жолдың бар екенін ұғындырады. Содан кейін Бектас жұрттың дабырасына ермей, «мендік» түсінігін тереңдетіп, өз жолын өзі таңдауға құқығы бар екенін түсінеді. Әлбетте, «Балалықтың кермек дәмі» фильміндегі Дариға, Әмір, Мұхтар – араларында болып жатқан түсініспеушілік пен қақтығыстан бөлек өздерінің ішкі қорқыныштары мен күдік-күмәндарымен алысуға тура келеді. Мұндай мәселенің балаларда туындауы олардың жас ерекшеліктеріне байланысты. Мәселен, Бектас Алпамыспен, Дариға, Әмір, Мұхтармен салыстырғанда батыл, өжет, неғұрлым мақсатшыл, тұрақты. Ал ұқсастықтары – барлық бала кейіпкерлерге тән кереғар психикалық қасиеттер: мақсаткерлік пен табандылық ырықсыздықпен, табансыздықпен, пайымдаудағы өзіне артықша сенімділік пен бой бермеушілік оңай жабырқаушылықпен және өзіне деген сенімсіздікпен алмасып отырады. Адамдарға үйірлік пен ұялшақтық сабақтасып жатады. Романтикалық арманшылдық, көңіл-күйдің көтеріңкілігі – тәкаппар менмендікпен, ал шынайы нәзіктік, жұмсақтық о жарлықпен, жатырқаушылықпен, өшпенділікпен, тіпті қаталдықпен тез алмасып отыруы мүмкін.

Фильмнің басты бала кейіпкерлерінің бойынан «күдіретті бала» архетипін анықтау үшін олардың жеке басына тоқтала отырып, хронологиялық жасына сәйкес даму сатысын, мінез-құлық ерекшеліктерін ескеріп қана қоймай ескеру керек басқа да фактілер кестесін жасадық.

Кесте 12. А. Қарсақбаевтың балалар фильмдеріндегі кейіпкер хронологиясы және қоғамдық-әлеуметтік жағдайы.

Фильм	«Алпамыс мектепке барады»	«Балалық шаққа саяхат»	«Балалықтың кермек дәмі»	«Менің атым Қожа»	«Жүйрік болсаң, озып көр»
кейіпкер	Алпамыс	Бектас	Дариға Әмір Мұхтар	Қожа	Гуля
жасы	5 жас	7 жас	7 жас	12 жас	12 жас
жынысы	Ұл	Ұл	Қыз Ұл Ұл	Ұл	Қыз
әлеуметтік-экономикалық жағдайы	Жақсы	Орташа	Нашар	Жақсы	Жақсы
тарихи ахуал жәйі	«Жылымық» кезеңі	Ұжымдастыру уақыты	Соғыс уақыты	Соғыстан кейінгі кезең	«Салқын соғыс» кезеңі
қоғамдық ерекшелігі	Қарапайым, ақкөңіл орта	Саяси көзқарастары әртүрлі қайшылықты орта	Қиындықпен кедейшілікте өмір сүріп жатқан орта	Қайшылықты түсініктеме ортасы	Бәсекелестікке құштар орта
даралық-типологиялық қасиеттері	Сезімтал, ізденімпаз	Батыл, күресшіл	Тапқыр, күресшіл	Тентек	Бірбеткей
психологиялық дағдарысы	Кінә сезіміне қарсы бастамашылықтың көрінуі	Өзін толық қанды сезінбеу комплексіне қарсы еңбексүйгіштік	Өзін толық қанды сезінбеу комплексіне қарсы еңбексүйгіштік	Конформизм, сұр индивидуалдылыққа қарсы жеке бастық өзіндік анықталу	Конформизм, сұр индивидуалдылыққа қарсы жеке бастық

					өзіндік анықтал у
--	--	--	--	--	-------------------------

Жалпы алғанда «күдіретті бала» архетипі тек аңыз-ертегілерде немесе киноларда ғана болмайды, ол архетип белгісі барлық балалардың бойында кездеседі. Тек балалардың психологиясын жете түсіне отырып, баланың өмір сүріп отырған қоғамның «...этномәдениеттік, әлеуметтік-экономикалық және тарихи айырмашылықтармен қатар, ең алдымен жыныстық – жастық, даралық – типологиялық ерекшеліктерін ескеріп отыруы тиіс. Адамның жеке адам және тұлға ретінде қалыптасу табиғи (натуралдық) және әлеуметтік дамудың біршама дербес, бірақ етене байланысқан екі қатарының диалектикалық әрекеттестігін қажет етеді. Табиғи қатар жыныстық пісіп-жетілу мен биологиялық толысу процесін, әлеуметтік қатар оқу, тәрбие процесін, сөздің кең мағынасында әлеуметтендіруді қамтиды. Бұл процестер үнемі өзара байланыста болады, бірақ ілеспелі емес» [83, 7].

А. Қарсақбаевтың балаларға арналған фильмдеріндегі кейіпкерлердің бойындағы «күдіретті бала» архетипін саралау барысында мынаған көз жеткіздік: қоғамның бала мен үлкен адамға қоятын талаптарының айырмашылығы неғұрлым үлкен болған сайын, балалықтан жастық шаққа, одан үлкен өмірге ауысу соғұрлым қиын болады.

Қай уақытта болмасын, өнер туындылары әрбір ұлттың өзіндік құндылығын айқындайтын, даму жолына бағыттайтын құрал ретінде саналды. Өркениеттер алмасуы, жаңа көзқарастың қалыптасуы, осы өнер туындылары арқылы жүзеге асып жатты. Сонымен қатар, экран өнері өзінің пайда болу тарихынан бастап, басты көтерер тақырыптары қоғамдағы психологиялық жағдаймен тығыз байланысты. Алғашқы кинотуындылар көпшілік көңіл күйді берер болса, уақыт өте бұл құбылыс жеке кейіпкер психологиясына үңіле түсті. Мәдениет тарихының баяндалуы адамзаттың айнадан көргені және болашағы айнадан көрері жәйлі болмақ. «Ең алғашқы саналы сезімнің пайда болуын В. И. Лебедев, баланың айна алдында өзін тану қабілеттілігімен байланыстырады. Айна алдында өзіне-өзі сүйсіну қасиеті көп жағдайда жастық кезде байқалып, қосарланған бейнесі сана дамуында маңызды рөл атқарады. XX ғасырдың басында психолог Ч. Х. Кули «айналы Мен» теориясын тұжырымдады. Теорияға сай адамның өзі жәйлі түсінігі «айналы Мен» тұжырымынан туып, кейін келе қоғамдық пікір әсерінен туындайтын «Менді» алмастырады» [53, 237].

А. Қарсақбаевтың кейіпкері Қожа бойынан «айналы Мен» құбылысын, фильмнің бастапқы кадрларынан байқауға болады. Айна алдындағы Қожаның болмысы ішкі диалог мәнерінде көрініп, көрерменге бағыштап, өз есімі жәйлі пайымдаулар жасайды. Алғашқы қақтығыс азан шақыры қойған есімі «Қожа» мен мазақ атауы «Көже» арасында өрбіп, эпизодтардың бірінде айна алдында толықтай жалғасын табады. Осы ретте тәртіпті Қожа, бұзақы Қожаны саналық әрекетке шақырады.

Қазақ киносында «Менің атым Қожа» фильмі алғашқылардың бірі болып тұс, арман, қиялға ерік береді. Және де ойлары, түстері, армандары өзге әлем кеңістігінде жүреді. Өлім, космос т.б.. Басты кейіпкердің жан дүниесіндегі диалогтардың өз аралық қақтығысы арқылы, оның қоғамға деген көзқарасы айқындала түседі. «Өртеніп кет! Иенмен бірге өртеніп кет!» - бұл Қожаның жансыз мотоциклмен сөйлесуі еді.

Ал, 80-ші жылдар тұсындағы қазақ киносындағы кейіпкер психологиясы толығымен күрделі өзгерістерге ұшырайды. Бірегей саяси жүйенің қысымы Кеңестік мемлекеттер аумағында ыдырай түсіп, кинодағы идеология әлсірей бастады. Бұл кезеңдегі қазақ киносы авторлық жанр мен образдардың пайда болуымен ерекшеленді. Жаңа көзқараспен келген режиссерлар өз фильмдерінде, қоғамдық мәселелер әсерінен туған кейіпкердің ішкі дағдарысын алдыңғы планға шығарды.

Арнайы режиссерлық оқу орнын оқып келген Р. Нұғманов, Д. Өмирбаев, С. Апрымов, А. Қарақұлов сынды режиссерлар 90-жылдары кинотуындылармен өзгеше көрініс әкелді. Аталмыш режиссерлардың фильмдерінде өмір шындығы мен экран заңдылықтары алмаса отырып, шынайылық пен шарттылық, қоғам мен адам қақтығысын көрсетті. Өтпелі кезеңдегі кейіпкер бойында ішкі рухани жалғыздық, құлдырау, уақытпен пайда болған жаңа мәселелердің жиынтығы болды. Орын алған қақтығыстар нәтижесінде кейіпкер психологиясы «адасу» немесе «шарасыздық» кейіпінде көрінді.

Бұл кезең киносындағы екі кейіптілік формасы, өзінің бастапқы жолдары мен жеңіл түрлеріне ие болды. Белгілерінің психикалық ауру түрлерінен едәуір айырмашылығы бар. Бұл жағдайда адам өзін біртұтас тұлға ретінде сезінгенімен, бір мінезге бірікпейтін әрекет жасауы, шешім шығаруы мүмкін. Бір объекті немесе оқиға жәйлі әрдайым пікірі өзгеріп, әртүрлі уақытта әрқалай қабылдайды. Көп жағдайда екі кейіптілікке ену, адамның алкоголь, есірткінің жиі қолданысы кезінде байқалады.

Жеке тұлғалылық динамикалық түсінік. Ол жасқа, өмір қақтығысына, ішкі шиеленіске, тағы басқа айрықша жағдайларға байланысты өзгеріске ұшырап отырады. Бүгінгі батыстық кино әлемінде психология қызметінің танымсыз формаларын, дәлірек айытқанда «сана ойынын» арқау еткен оқиға негіздері, тоқтаусыз жаңа төңкерістер жасау барысында. Және де бұл құбылыстың қазақ фильмдерде көрініс табуын кездейсоқ сәйкестік ретінде қарастырмай, отандық кинотуындыларының жаңа даму деңгейі тұрғысынан зерттеуге тұрарлық мәселе.

Мәдениет үшін кинематографияның маңызы оның ерекшелігінде болып табылады, бір жағынан – кинематограф XX ғасырдағы жаңа өнер түрі, келесі жағынан – ол экрандық өнер саласында белсенді дамып келе жатқан ескі әрі орнықты қалыптасқан. Осылайша, кинематография өзінен бұрынғы дамыған өнер түрлерінен образдарды ала отырып, оларды өз ерекшелігіне икемдеп, жалпы өнер тарихы мұражайын толықтырады. Сондай-ақ экран мәдениетінің ілгерілеуіне көпшілік қалыптастырған сананың да әсері бар. Архетиптік образдарды өзгертіп, қайта жаңарту арқылы кинематография жаңа

кейіпкерлерді жасайды. Солардың көмегімен мәдениетте маңызды модельдер жасап, жаңа әлеуметтік жүйе мен идеологиялық бағыт қалыптастыруға себеп болады.

XX ғасырда кинематограф кескіндеме өнері мен әдебиет, театр мүмкіндіктерін бір-біріне байланыстыра отырып, қоғамдағы жаңа сюжеттер мен тақырыптарды жеткізуші болды. Басқа өнер түрлеріне қарағанда кино қоғамдық сананы бағындыру мүмкіндіктерін кеңейте түсті. Сонымен қатар, кинематография мифтің құрылу заңдылықтары бойынша жасалған образдардың жиынтығын көрсете алады. Кинематографияның көпшілікке әсерін теориялық негізде түсіндіріп беру арқылы тұлғалардың және көрерменнің кино кейіпкерлерімен ұқсастықтары мен ерекшеліктерін айыруға мүмкіндік тудырады.

Кино – ол архетиптер әлеміне және олар жасайтын шынайылыққа апаратын ежелгі ақиқатты қайталаушы. Әрбір архетиптік кейіпкер болсын, сюжет болсын, соның құбылысы мен басымдылығына сәйкес келеді. Ол өзінің тәртібімен, бейімділігімен, тенденцияларымен, шектеулерімен ерекшеленеді. Сана, бір жағынан ол жеке тұлғаны архетиптермен байланыстыратын болса, екінші жағынан архетиптік оқиғаларға жауап бере алады.

2 тарау бойынша тұжырым

Бұл тарауда А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлер категориясына терең тоқталдық. Тарихи-мәдени кеңістікте басым болған құндылықтардың өзгерісінде пайда болған Қарсақбаев кейіпкерлерінің феноменіне философиялық тұрғыдан баға бермес бұрын олардың метафизико-символикалық, әлеуметтік және экзистенциялық дәрежелерін, олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтары детальді түрде зерттелді.

А. Қарсақбаев фильмдеріндегі архетиптік кейіпкерлер галереясын кеңірек талдау барысында К.Юнг пен З. Фрейдтің еңбектеріне сүйене отырып, қазақ мәдениетіндегі ұлттық бейнелермен сәйкестендіре отырып жіктелді. Кейіпкердің психологиялық келбетін анықтау үшін олардың мінез-құлықтарын, ерекшеліктерін, қабілеттері мен түсініктері, құндылықтарын психологиялық аспектілердің формасына сала отырып, олардың ішкі психикалық күйлері мен ішкі, бейсаналық, сана асты мотивтері, олардың өзге адамдармен, қоршаған орта, әлеуметпен байланысы анықталды.

З АБДОЛЛА ҚАРСАҚБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ЖАҢАШЫЛ КИНОДИСКУРС

3.1 Балалар және тарихи тақырыптағы фильмдердің жанрлық жаңашылдығы

Соңғы ғасырда өнерді, соның ішінде киноны зерттеу ғылымы мүмкіндігінше көп қырлы бола бастады. Кино теориясы мен кино тарихына, сондай-ақ, кино сынына қосымша фильмология мен фильмография, социология, психология, тіпті кино физиологиясы дамып келеді. Олардың негізгі мақсаты дәстүрлі кинотанудың орнын басу немесе түбегейлі жою емес, керісінше жаңа қырларын ашып, негізгі аспектілерін қарастырып, заманауи мәдениеттегі маңызды құрылымдардың бірі туралы білімді толықтыруға жәрдемдеседі.

Ю. Лотман «Киноның семиотикасы және киноөнердің эстетикасы» («*Семиотика кино и эстетика киноискусства*») еңбегінде «киноның көркемдік негізінде сурет пен сөз синтезінің нәтижесі, адамзаттың тарихында сөз бейнелілікке, ал графика және кескіндеме сипаттауға, едәуір ежелгі үрдістен ең басты екі белгілер бойынша диалектикалық қайшылықпен анықталған [27, 6]. Автордың әңгімелеудегі үзінділерді кеңістік пен уақыттағы монтаждық әдістері, пландардың өзгеруі, текст арқылы уақытқа иелік ету (қысу және созу) – бұлардың барлығы кинематографқа дейін әдебиетке тән болды. Бірақ кинематография пайда болғанда бұл әдістерді күшейтіп, өзектілігін арттырып, өзінің спецификалық тіліне айналдырды» деп түсініктеме береді. Ғалымның тұжырымдамасынан шыға отырып, кино өнеріндегі тілдік ауқымын анықтайтын элементтердің қатарын толықтыра келе, мәдени аспект төңірегінде зерттеудің салмағын тереңдете түсеміз.

Швейцарлық лингвист, құрылымдық лингвистиканың негізін қалаушы Фердинанд де Соссюр, тілдік механизмдердің мәнін анықтай отырып, «тілде бәрі айырмашылыққа келеді, бірақ бәрі де сәйкес келеді» деп жазды [84, 125]. Ұқсастық пен айырмашылықты табу және сипаттау заманауи лингвистикаға кино тілі сынды құбылысқа терең үңілуге, ортақ коммуникацияның және белгілік жүйелердің теориясын жасауға мүмкіндік берді. Кино өнерінің спецификалық тілінің мәнін түсінуге тырысқанда, кино тілінің тіл ретінде қоғамдық құбылыс деп қарастырып, өзіндік ұқсастық пен айырмашылық жүйесін табамыз. Айырмашылық пен ұқсастық механизмі кино тілінің ішкі құрылымын анықтайды. Экрандағы әрбір бейненің маңызы бар, әлдебір ақпараттан хабардар етеді.

Ал, қазақты кино тілімен ашуға тырысқан, әсіресе алғашқы болып қазақ балалар киносының әлеміне жол ашқан режиссер Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығын зерттеудегі басты нысанның бірі – балалар фильмі, атап айтқанда режиссердің – «Менің атым Қожа», «Балалық шаққа саяхат», «Жүйрік болсаң, озып көр», «Балалықтың кермек дәмі» кинокартиналары. Аталған фильмдер экранға жол тартқан кезде көрермендер және киномамандар

тарапынан да оң бағаға ие болып жатты. Оған сол жылдардағы жалпыодақтық мерзімді басылымдарда А.Қарсақбаевтың жаңа туындысы жайлы жарыса жазған мақалалары дәлел бола алады. 1965 жылы «Искусство кино» журналы: «Қазақта «түйені жел шайқаса, ешкіні көктен ізде» деген даналық сөзі бар. Киноөнерінің асау мұхитында жүзу жастарды айтпағанда тәжірибелі капитандардың өзіне жеңіл жұмыс емес. ВГИК студенті Абдолла Қарсақбаевтың режиссерлік дебюті қазақ кинематографиясында айтулы оқиға болды. «Менің атым Қожа» картинасын көрермендер жылы қабылдап, сыншылар жақсы бағалады. Күрделі әрі қажеттілігі жоғары жанрда жас режиссер жеңіске жетті» деп атап көрсетті [85]. Кинокартина Канда өткен Халықаралық кинофестивальде арнайы жүлдеге ие болып, әлемге қазақ кино өнерін алғаш рет таныстырған болатын. 1977 жылы Ригада өткен балалар және жасөспірімдерге арналған Бүкілодақтық кинофестивальде «Алпамыс мектепке барады» лентасы басты жүлдеге ие болған кезде де баспасөз құралдары жарыса жазды. «Балаларға арналған жақсы, мейірімді, түсінікті картина. Оған басты жүлдені берерде қызықты сценарийі, нақты әрі айқын режиссурасы, және оператордың жоғарғы көркемдік жұмысы, жас актерлердің шынайы ойыны ескерілді [86]. Қазіргі күнде А. Қарсақбаев қазақ кино тарихында балаларға арналған фильмдерді түсірген тұңғыш режиссер ретінде жазылып, оның туындылары кино қорында баға жетпес қазынаға айналды. Ал режиссер балалар фильмін қолға алуды бастағанда қазақ қоғамында ғана емес, кеңес одағында балалар тақырыбы идеологиялық ірі мәселеге айналған еді. Қазан төңкерісі тұсында бастау алған кеңестік балалар фильмі өзінің идеологиялық мақсатын нақты айқындап қойған еді. Алғашқы даму кезіндегі фильмдерде балалар мен жасөспірімдердің ерікті, жігерлі қайраттарын көрсете отырып, ерлікке деген ұмтылыстарын бейнеледі. Балалар киносы жайлы зерттеуші, кинотанушы Г. Мүрсәлімова аталған тақырыптағы фильмдердің табиғаты мен балалар фильмін жасаудың алғышарттарын айқындап береді: «Әрине, балалардың өмірі ересектердің өмірімен тығыз байланысты болғанымен, бала да психикалық жас ерекшеліктеріне қарай өзіндік дүниетанымы бар. Бала – ең алдымен, практикалық сезімдік сипатта болады. Себебі, практикалық ойлау арқылы баланың пікірі туады. Бала ең алдымен қоршаған ортасын, жалпы, көріп отырған фильмді өз организмнің табиғи сезімімен сезінеді. Сондықтан, олар қай кезеңдегі бала болсын, жас аралығы әртүрлі болса да, ең алдымен өз сезімімен қабылдайды. Олар өз табиғатымен, сондай-ақ түсіну санасымен бірігіп келіп, ол туындыны қабыл алады. Сондықтан балаларға арналып жасалған фильмдер, практикалық негіздермен баланың жас аралығын есепке ала отырып, режиссерлер балалар эстетикасының заңдылықтарына сәйкес мазмұны мен формасы жеңіл қалыпта картиналар түсіруі қажет» [46, 33].

Балалардың түсінігі мен талабына сай «Менің атым Қожа» фильмі түсірілген кезде алғашқы болып қазақ киносының тұңғыш киносыншысы Қ. Сиранов фильмге талдау жасай отырып, еліміздегі жаңа мазмұнда пайда болған балалар кино өнері туралы айтады: «Балалардың патриоттық тәрбиесінде қоғамның, жолдастарының алдындағы борыштық сезімі, олардың жоғарғы

рухани сапасы – адалдық, шынайы, еңбекқорлығы – балалардың өздері ойнайтын фильмдерде үлкен рөл атқарады. Жағымды балалар бейнесі жас көрермен мен әр уақытта өте жылы қабылданды. Олар бала кейіпкерлердің рухани әлемін өзіне үлгі ете отырып, адами істерін бойына жинақтайды» [34, 182]. Киносыншы балалар киносының жалпы адамзатқа ортақ түсініктері аясынан алшақтамай анықтама беріп, негізгі ерекшелігін нақтылап береді: «Балалар кинематографының ерекшелігінің негізі өзіндік айрықша талабын үстем етеді. Ол балалардың санасы және қабылдау позициясымен көрсетілуі керек. Сонда фильмнің балаларға психологиялық әсер етуі, күштірек және сенімдірек болады» [34, 183]. Әлбетте, киносыншы Қ. Сирановтың «Менің атым Қожа» фильміне талдауды бірінші кезекте сол заманның идеологиялық талаптарына сүйене отырып жасайды. Өйткені, балалар тақырыбына қатысы болса да, болмаса да, әрбір өнер туындысы сол кезеңнің, сол уақыттың жемісі болып саналады. Киносыншы «Фильмдегі Қожа бейнесі үлгілі бала деп танылмайды. Ол сотқар және қиялшыл. Оның сотқарлығы өрескелдікке апарса, ал қиялшылдығы келеңсіз жағдайларға душар етеді. Мәселен, үзілісте мұғалімнің сөмкесіне тірі бақа салып жіберу оған түкке тұрмайды. Қожа: «Бақа сөмкеден шыға келгенде сыныптастарына күлкілі де, көңілді болады деп ойладым» – деп айтады. Бірақ, оның көптеген дәрекі әрекеттерін алдағы уақытта мейірімді мінезі басып кетеді» деп кейіпкер мінезінің негізгі ерекшелігін алға шығарады [34, 187]. Ал кеңестік балалар киносының теоретигі К. Парамонова «Менің атым Қожа» фильміне «Мұнда социалистік қоғамның формализмі және мектептер мен пионерлік ұйымдардағы принциптерге келіспеушілікпен күресудің қажеттілігін сезінген суреткерлер мен педагогтардың ойлары мен сезімдері айтылды» деп тұжырым жасады [87, 51]. «Кейіпкерлер тым көп және шатаса сөйлейді. Ал Қожаның болса, өзінің қандай кінә жасағанын және неге оны кешіргенін, кім оны жақтағанын түсінбейді. Нәтижесінде қорытындысы – өкінішті. «Менің атым Қожа фильмі француз ойшылымен үндес. Себебі бұл фильмдегі мектеп – советтік жүйенің символы. Бір қарағанда үріп ауызға салғандай, мұнтаздай оқушылардың Қожаны жиналысқа салатын көрінісін алыңыз. У да шу, «мектептен шығару керек», «бір құмалақ бір қарын майды шірітеді», «қамау керек» деп айып жаудырған балалардың ірі пландары үрей туғызады. Өйткені бәрі сүйкімді балалардан кәдімгі жырқышқа айналған. Осы жиналыс көрінісі кейіннен түсірілген постколониял фильмдердің біразына түпнегіз бола алғандай» [33, 15].

Фильмде көптеген оқиғалар болғанымен, жас көрерменге берер пайдалы нәтижелері тым аз. Сценарий драматургиясының нақты болмағандығы фильмді қарама-қайшы қылып шығарды. Авторлар қиын және қызықты баланың өмірі туралы сөз қозғағандарына сенімді. Фильмде ол кейіпкер – адамды жалықтырар өзіншіл бала. Оның өз-өзімен сөйлесуі керімсалдық деп қабылданады. Бала бойында әлеуметтік талпыныстарды, өзіне қатысты мәселені ғана ойлап қоймай, дос, жақын, сыныптас, мектеп, колхозға қатысты мәселелерді қарастыра білуге тәрбиелеу – маңызды проблемалардың бірі. Көп жағдайларда

балаларды өмір гүлі деп, өз уақытында олардың міндеттері туралы мектеп пен мемлекет беретін білімді қалайша бағалау керектігі туралы айту ұмытылып жатады. Мүмкін дер кезінде айтылған қарапайым шындық олардың жақсы болуына көмектесер еді. Мұны тек өнер ғана нәзік те шебер бере алады» – деп өзіндік тұжырымын жасайды [87, 54].

«Советтік санада мемлекетте де, мектепте де, Советтің «Шығыс халықтарын қараңғылықтан құтқардық» деген нәсілшіл «ағарту» дискуссиясына да күмәнмен қарау мүмкін емес еді. Ал нәсіліне мектеп – «мемлекеттік аппаратың» бір бөлшегі. «Мектеп те түрме мен жындыхана сияқты әлеуметтік қызмет атқарады – адамдарды жіктейді, бақылайды және тәртіпке салады» [88, 109].

Балалар фильмдерін зерттеуде мәдени аспекті бойынша, алдымен оның тәрбиелік мәнін анықтап алу заңды құбылыс. Ал, балаларға тәрбиелік мақсатты көрсететін фильмдер А. Қарсақбаевта «Менің атым Қожадан» бөлек, «Алты жасар Алпамыс», «Жүйрік болсаң, озып көр» кинокартиналары кіреді. Фильмдердегі басты кейіпкер балалар өз ортасына ашық, көңілді, білуге, көруге құштар. Барлық балалар секілді олар да айналасында болып жатқан нәрселердің барлығын бойына сіңіріп, жақсы мен жаманды айыруға, өзіндік ойы мен пікірін қалыптастыру жолына түседі. Бұл жайында ұлы жазушы, әрі педагог Л.Толстой: «Адамның жеке тұлғасының қалыптасуында балалық шағы, мектепке дейінгі және мектеп жасы ерекше маңызды рөл атқарады. Бала дүниеге есік ашқаннан бастап бес жасқа толғанға дейін және бес жастан өмірінің соңына дейін қоршаған ортадан, өзінің ақылы, сезімі, еркі, мінез-құлқын қалыптастыруға әсерін тигізетін көп нәрсе алады», – деп айтқан болатын [89, 10]. Ал, оның тұжырымын ақын, педагог М. Жұмабаевтың ойымен толықтырар болсақ, ол: «Еш уақытта іссіз отыра алмайтын болғандықтан, балаға ылғи пайдалы іс беріп отыру керек. Сол уақытта бала, өмір бойы пайдалы іске әдеттеніп кетеді. Болмаса, балаға пайдалы іс берілмесе, ол уақытта бала өз бетімен қайдағы нашар, зиянды істерге әдеттеніп кетеді», – дейді [90, 11].

«Менің атым Қожа» фильмінде бас кейіпкер Қожа мектептегі сыныптастары мен мұғалімдері арасындағы қақтығыстарда оның бірбеткей, қырсық мінезінен бөлек, білімге құштарлығын, өршілдігін теріске шығара алмаймыз. Сол секілді «Алты жасар Алпамыста» да жасы жетпей мектепке бара алмаса да, өз бетімен әріп танып, қандай жағымсыз жағдай болса да қызығушылығын жоғалтпайтын баланы көреміз. Ал, «Жүйрік болсаң, озып көр» картинасында Гуляның спорттағы жеңіске деген құштарлығына қандай да кедергілер тосқауыл бола алмайды. Үш фильмдегі басты үш кейіпкер әр жастағы балалар болса да, бір-бірімен ұқсастығы да осы қасиеттер арқылы көрінеді. Олардың бейнесі – сол уақыттағы алғыр балалар өмірінің шынайлығы.

А. Қарсақбаев режиссурасындағы балалар фильмдері тақырыптық, мазмұндық, формалық еркіндігімен ерекшеленеді. Оның барлық фильмдерінде кейіпкердің ішкі жан дүниесі қоршаған ортасымен, өмір сүрген заманымен ұштасып, ой-толғаныстары, көңіл толқындары көрермен назарынан тыс

қалмайды. Мазмұны терең сюжеттер арқылы бала психологиясының түкпіріне дейін бара отырып, ұлттық мінезге тән еркіндік, қайсарлық рухын қалыптастырған болашақ тұлға жасайды. Т.Ф. Миргородская бұл ой төңірегінде: «Тұлғаның ішкі дүниесінің бейнесі» – кейіпкердің ішкі дүниесінің бейнесіне негізделеді және қазіргі таңда оны жасаудың кең тараған тәсілдері қарастырылады. «Ішкі дүние» ұғымының «мінез-құлық» ұғымынан едәуір ауқымы кең. Егер мінез-құлық ереже бойынша кино өнеріндегі кейіпкерді көркемдік бейнелеу драматургиясы негізінде құралатын адамның тұрақты психикалық ерекшеліктері жиынтығы болса, ішкі дүние, мінез-құлықтың барлық тұрақты психикалық қасиеттерін іріктеп, қарқынды, үнемі дамып отыратын, тұлғаның ішкі құрылымымен әлеуметтік және табиғи анықталған, дүниетанымдық ерекшеліктерді, темперамент түрлерін, толық ойлау, эмоционалдық күйзелісті, өзін әлемде және әлемді өзінде сезінуді қамтитын адам санасындағы шынайы іс-әрекеттегі субъективтік бейне» – дейді [91, 25]. Қожаның, Алпамыстың, Гуляның мінездері сырт көзге айқын көрінгенмен, олардың ішкі толқыныстары барлық балалардың табиғи болмысы секілді үлкен өмірге әлі де үрке қарайтын әлсіз екендігін көреміз. Мәселен, Қожаны қатарластары «Қара көже» деп мазақтағанда ол қапаланады. Сол секілді Алпамыс та Мұнар ата қайтыс болғанда өзіне белгісіз өлім деген өмірлік құбылысты үреймен қабылдайды. Ал, Гуля үңгірдің ішінде тұтқында отырғанда сыртқы топтық күшке жалғыз өзі қарсы келе алмайтын шарасыздығын түсінеді. Үш кейіпкердің ішкі психологиясында дәл осындай өмірлік сәттерде трансформацияға ұшырайды. Кино зерттеуші Г. Мұрсалимова өз монографиясында: «Режиссердің шығармаларында түрлі жанрлар мен тақырыптар қамтылды. Ол – комедия элементтері бар драма, киноповесть, психологиялық драма жанрлары, тарихи және соғыс (Ұлы Отан соғысы және революциядан кейінгі жаңа үкімет тұсында), спорттық және мектеп жасындағы балалар хақындағы тақырыптарда фильмдер түсірді. Бұл фильмдердегі кейіпкерлер бала бойында өз Отанын сүйге, адалдық, шыншылдық пен достыққа, білімге деген құрмет сезімдерін оятуға тырысты. Демек, фильм кейіпкерінің мінез-құлқы, жасаған іс-әрекеттері арқылы рухани-адамгершілік және эстетикалық тәрбие функцияларының маңыздылығы артты» деп А.Қарсақбаевтың шығармашылығындағы басты аспектілерді қорытындылайды [46, 75]. Киносыншының тұжырымын қолдай отырып, А. Қарсақбаевтың «Балалық шаққа саяхат» және «Балалықтың кермек дәмі» атты кинокартиналарындағы ең басты ұқсастығы мен режиссердің басқа балаларға арналған фильмдерімен салыстырғандағы өзгешеліктерді нақтылаймыз. Бұл фильмдердің атына тікелей «бала» сөзі қосылғанымен, толықтай балалардың түсінік-танымына сай туындылар емес. «Балалық шаққа саяхат» қазақ тарихындағы төңкеріс кезеңіндегі бала Бектастың өмірінен сыр шертсе, «Балалықтың кермек дәмі» соғыстан кейінгі қиын жылдардағы үш балақайдың тіршілікпен күресін бейнелейді. Екі фильмде осындай тарихи-әлеуметтік мәселелерге баланың тағдырын кіргізуімен режиссердің басқа балалар жайлы фильмдерінің тақырыбынан алшақтатып тұрады. Бұл фильмдердегі кейіпкерлер

Қожа, Алпамыс, Гуля секілді ересек әлемді тәтті балалық көзқарасымен танып, үйренбейді, олар бірден заман мен өмірдің ащы да қатал шындығымен бетпе-бет қарсы тұруына тура келеді. Сондықтан олардың балалық шағы салыстырмалы түрде қызықты, мұңсыз, уайымсыз деп айтуға келмейді. Бұл көзқарасты балалар психологиясының негізін салушы, психоаналитик А.Адлердің пікірімен толықтырамыз. «Әрбір адам өзінің ішкі жан дүниесін өзінің заттарды тұлғалық көруіне сәйкес құрады және ұғымдардың салауыттылық сипаты біреуінде көбірек, біреулерінде азырақ болып келеді. Біз әрқашан да адамның дамуындағы осындай қателіктері және жаңылысуларымен санасуымыз қажет. Әсіресе біз олардың балалық шақта бұрыс қабылданған түсініктерімен санасуымыз тиіс, себебі олар кейінгі өміріне әсер етеді» [82, 13].

1960 жылдары қазақ балалар киносының нақты мақсаты айқындалар сәтте олардың көркемдік деңгейі ересектер фильмінен ешқандай айырмашылығы болмауы керек деген ұстаным режиссер А. Қарсақбаев пен оның айналасындағы шығармашылық топқа жаңа импульс бергені анық еді. Сондықтан сол еркіндікті барынша пайдаланған режиссердің туындылары тек балалар аудиториясына ғана арналып қалмады, оны тең дәрежеде үлкендер де тамашалай алатын терең фильмдер болып жарыққа шықты, әрі бұл фильмдер ересектер мен балалар, балалар мен заман, қоғам және тарих арасындағы рухани түсінікті тоғыстырды. «Менің атым Қожадан» кейін-ақ көрермендер мен киномамандар тарапынан қандай бағаға ие болғанын қазіргі уақыттың сыншылардың еңбектерінен біле аламыз. «Ересектер мен құрбы-құрдастарына көрсеткен қыңыр қылықтары болғанымен, Қожаның әкесі туралы айтылған жақсы сөздері оның әкеге деген құрмет пен сағынышты арманы ішкі нәзік сезімдер иіріміне ендіре отырып, әрбір ересектер мен жас көрерменнің жүректерінен орын алары хақ. Сондықтан, Қожаның ерсі қылықтарының түкпірінде болашақтағы нағыз адами, ер мінезді бала тұлғаның барлық болмысы жатыр. Бұл фильммен қазақ балалар киносы, яғни жас көрермен жеңіске жетті. Бұл тұғырына шыққан бір ғана фильммен емес, қазақ кинематографы балалар аудиториясына өте салмақты назар аударды» [44, 68]. Зерттеуші ересектердің жүрегін жаулап алудың бір фактісі ретінде А. Қарсақбаев шығармашылығындағы «әке», «ата» түсініктерінің қолданылғанын атап өтеді. Бұл түсініктер ғасырлар бойы қазақтың қаны мен бойына сіңген ұлттық, бағалы құндылықтар екені хақ. Оның балалар фильмінде орынды қолдануы ересектер мен балалар арасындағы түсініктер қайшылығын жойып жібереді. Әдетте, ұрпақтар сабақтастығы ересектер мен балалар әлемін қарастырады. Бұл екі дүниенің өзара бір бірімен қарым-қатынасы әртүрлі, бірақ оларды үлкендер де, балалар да оғаш көрмейді, яғни табиғи заңдылық ретінде қабылдайды. А. Қарсақбаевтың бала кейіпкерлері айналасындағы ересектермен қарым-қатынастардың шынайылығы күдік тудырады және ол күдік күннен-күнге молая береді. Балалар, атап айтқанда Қожа, Алпамыс, Бектас өзін ересек ретінде санай отырып, ұсақ-түйек қамқорлыққа, бақылау жасауға, айтқанды қалт жібермей тыңдауға, оның көзқарасы тұрғысынан әділетсіз саналатын жазалауға наразы болады. Наразылықтың түрі тыңдамау, дөрекі мінез көрсету,

қыңырлық немесе томаға-тұйықтық және басқа әрекеттер түрінде көрінеді. Бұл жөнінде бала жанының маманы Ғ. Құдиярова ұтымды пікір айтады. «Жасөспірімдер мен үлкендердің өзара қарым-қатынасындағы күрделілік тағы мынаған байланысты. Бір жағынан, жасөспірім дербестікке ұмтылады да, қамқорлық жасау мен сенімсіздікке қарсы наразылық білдіреді. Ал, екінші жағынан, жаңа өмірдің қиындықтарымен бетпе-бет келіп, абыржушылық пен үрейленуді бастан кешіреді, үлкендерден жәрдем мен қолдау күтеді, бірақ мұны әрқашан ашық мойындағысы келмейді [83, 11].

Режиссер А. Қарсақбаевтың барлық фильмдерінде бала мен ересектер қарым-қатынасын айқындап беретін әкенің, атаның образы басты кейіпкермен қатар жүреді. Тіпті, «Менің атым Қожа» фильмінде Қожаның әкесі тек фотода ғана көрініп, кейіпкерлердің аузында ғана жүрсе де, фильмнің бір қозғаушы кейіпкері ретінде көрермендердің естерінде қалады. Оның себебі, сол уақытта әкесі соғыстан оралмаған талай қазақ отбасыларының ортақ қайғысы еді. «1960-70-ші жылдардағы фильмдерде толық емес отбасылар тақырыбы жиі кездеседі. А. Қарсақбаевтың «Менің атым Қожа» (1964), Ш. Аймановтың «Атамекен» фильмдеріндегі кейіпкерлердің әкелері соғыста қаза тауып, Қожаны әжесі мен анасы тәрбиелесе, екіншісінде атасы мен немересі соғыстан оралмаған жауынгер ұл мен әкенің бейітін іздеп табу үшін Ресей жеріне барады. «Біздің балалық шағымыздың аспаны» (1967) атты қырғыз фильмінде отбасы көрер көзге толық көрінгенмен, балалар мен ата-аналарының бірі тауда тұрса, екіншісі қала жұмысын жасап, яғни екі жақта өмір сүреді», – дейді кинотанушы Г. Әбікеева [44, 57]. «Менің атым Қожадағы» ұстаз Рахманов, мектеп ауласындағы күзетші қарт, «Балалық шаққа саяхатта» ұстазы Сағатбек, «Алты жасар Алпамыста» Алпамыстың жасы егде тартқан әкесі және Мұнар ата, «Жүйрік болсаң, озып көр» фильміндегі қарттар, «Балалық шақтың кермек дәміндегі» Зейнолла қарт бейнелері – қазақ қоғамындағы «әкенің», «атаның» өсіп келе жатқан баланың қалыптасуына, оның рухани дамуына әсерін толықтыратын бейнелер. Олар ойдан алынған кейіпкерлер емес, сан мыңдаған бала жетім қалғанда әке орнын баспаса да, баланың бойына жақсы қасиеттерді сіңіретін адамдар болып табылатын. Режиссер осы қазақи ұлттық құндылықтарды айнытпай беру арқылы фильмнің идеялық-көркемдік шешімдерін ұтымды бейнеледі.

А. Қарсақбаевтың балаларға арналған фильмдеріндегі ананың орны барлық фильмдерде анық көріне бермейді. Сол кезеңдердегі жалпы қазақ киносындағы әйелдер бейнесінің орнын анықтаған кинотанушы Г. Әбікеева: «Шығыстың бостандыққа ұмтылған әйелі» немесе күрескер – өз халқының батыр қызы, тылдың белсенді еңбеккері. «Әдемі сүйікті әйел» бейнесі тек ертегі фильмдерде ғана орын алды. Екінші бір қалыптасқан стереотип – Азаматтық немесе Ұлы Отан соғысында өз туған ұлын жоғалтқан, алайда оның орнына бүкіл Кеңес халықтарының аналық мейріміне бөленген Ана бейнесі. «Родина – мать зовет» деген ұрандық негіздемесі бар Кеңестік плакаттарға сәйкес бұл кезеңде аналар бейнесі нағыз батырлармен пара-пар болды. Ал 1960 жылдарға қарай бұл

стереотиптер кеңестік көзқарастардан арыла түсіп, этникалық бірегейлілік пен ұлттың бетпердесін аша бастады» – деп жіктейді [44, 20].

Киносыншы Ғ. Тушкина қазақ киносындағы әйел бейнесінің жиынтығын жасайды. Оған мінездес болған әйел-кейіпкерлер:

1. Күрескер – кеңес өкіметінің батыр қызы, тылдың белсенді еңбеккері, Шығыстың бостандыққа ұмтылған әйелі.

2. Ене мен келін, әйелдік наразылық, қарсылық білдіру, қоғамда өз орнын іздеу.

3. Қамқор ана, ене бейнесі.

4. Ұлттық бейнедегі қазақи ұстанымды қайсар қыз, өз елі, туған жері үшін күрескен, өзінің тағдырын құрбан етуші.

5. Нәзік, шарасыз, сыртқы көмекке мұқтаж, көңіл-күйі пассивті әрі қиын тағдырына ешбір қарсылық көрсетпей мойынсұнушы [92].

Бұл көркемдік бейнелер сол кезеңдегі қазақ қоғамындағы көрнекілік және идеологиялық құрал ретінде пайдаланылды. Кеңестік жүйе бойынша экранда көрсетілетін әрбір бейнені шынайы өмірде адамды тәрбиелеу, оның таным-түйсігіне әсер беретін фактор ретінде көрсетті. Атап айтсақ, «Менің атым Қожадағы» Қожаның шешесі – Меллат күйеуі соғыста қаза болып, жесір қалған мыңдаған әйелдің жиынтық образы. Ол ошақ басында кәрі енесі мен жылулыққа, тәрбиеге зәру баласын тастап, қоғамдық жұмыспен айналысуға мәжбүр. Баласын сылтау етіп, қоршаған ортасының қаңқу сөзінен именген ол басқа күйеуге шығудан бас тартып, күрескер рөлін ары қарай жалғастырады. Фильмде қазақ қоғамында қаймағы бұзылмаған ене мен келіннің ара қатынасы да шебер жеткізіледі. Үйдің тіршілігін толықтай өз қолына алған ене қара жұмыстан қажыған келіннің қас-қабағына қарап, анадан бетер асты-үстіне түседі. Және ол тентек немеренің кез келген қылығын қорғаушы үздік Әже. Соғыс жылдарында ер-азаматтарынан жаппай айрылып, қорғансыз қалған әйелдер үшін «алтын басты әйелден, бақыр басты еркек артық» деген нақыл сөз тіптен өз мағыналы бола түскендей еді. «Фильмдегі әже образы сол өткен шақпен байланыс нүктесіндей. Әженің Совет мектебінің тәртіптерін түсінбейтіні де, Рахмановтың беделіне бас ұрмайтыны да, жалпы, заман тәртібін пысқырмайтыны да – соның нышандары. Ол өткен дәуірдің ділін сақтап қалған кішкентай (және барған сайын кішірейіп бара жатқан) арал секілді» [77, 16]. Сондықтан, әйелдер қауымы кішкентай бала, жасөспірім, жас жігіт болсын – еркек кіндіктілерді жоғары бағалады. Бұл жайында заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясын жасаған PhD докторы Уразбаева Шарипа сол жылдардағы қазақ киносындағы әйел бейнелеріне психоаналитикалық талдау жасай отырып: «Бұл кезеңдегі фильмдер инфантильді типтегі кейіпкерлердің қоршаған ортамен байланысын көрсетті. Мұндай кейіпкерлердің пайда болуы фаллос ұғымына сай бейсаналық түрде әке немесе ер адам бейнесін қастерлеу, егер ол физикалық тұрғыда жоқ болса, онда оның қолқабысын сезіну үшін тілек білдіру. Мұндай кейіпкерлер көбінесе дәстүрлі ұлттық-мәдени негізінде көрініс тапты. Осындай жалпы түсініктер аясында мейнстрим тұрғысынан ауытқулар тапқан жыныстық/гендерлік

репрезентациясын көрсететін фильмдер жарық көрді» деп жаңа көзқарас білдіреді [93, 84].

«Менің атым Қожа» фильмінде өзгеше тағы бір әйел бейнесі бар, ол – Майқанова. Ол өзіне сенімді, бірбеткей, табанды ұстаз. Оның бойында қазақтың батыр қыздарына тән күрескерлік рухы бар, оны мінезі жұмсақ Қожаның шешесі мен әжесіне ұқсату мүмкін емес. Қырсық Қожаның қылықтарына тойтарыс бере отырып, өз дәрежесі мен басымдылығын әрдайым көрсете білетін мұғалім көңіл түкпірінде бәрібір жаны нәзік екенін көрсетеді. Оған сол баяғы Қожаның сөмкеге бақа салған оқиғасы дәлел.

«Менің атым Қожа» фильмінде әйелдер бейнелерін саралай отырып, қазақ кино өнеріндегі қайталанбас көркем бейнелер галереясының қалыптасуына айтарлықтай үлес қосқанын байқаймыз. Фильмдегі әйелдер бейнелері оның құрылымын күрделендіріп, мағынасын тереңдете түседі.

А. Қарсақбаевтың режиссурасында қазақ қоғамында әйелдің орнын көркемдік тұрғыда шебер бейнелеген фильмінің бірі – «Балалық шаққа саяхат» кинокартинасы. Фильмде қазақ тарихында қиын кезең болып саналған колхоздастыру кезіндегі әйелдер де, балалар да, ересектер де істі бөліп-жармай, бірдей еңбектенген қауымды көрсетеді. Әйелдің күні ошақ басынан бөлек, далада қара жұмыспен айналысумен өтеді. Бірақ сол кезеңнің үміт берер жалғыз нәрсесі – әйелді ұруды үйреншіктіге санайтын түсініктің теріске шыға бастауы еді.

«Балалық шаққа саяхат» фильміндегі басты кейіпкер бала Бектас кенеттен анасынан айрылып, жетім қалады. Көп ұзамай әкесі шаңыраққа жесір қалған жас, көрікті келіншек Күлімбаланы әкеледі. Күлімбала – еркек біткеннің көз құртына айналған сұлу, бірақ не жар қызығын, не бала қызығын көрмеген бақытсыз әйел. Өз туған шешесін сағынып, жетімдіктің зарын тартып жүрген Бектас жаңа шешесін қабылдай қоймайды. Бірақ уақыт өте келе өгей шешесінің өз мұңы барын, оларға деген көңілі таза екенін түсініп, жаман ойдан арыла бастайды, шешесінің орнын басатын әйел екеніне сене бастайды. Жесірліктен бастап өзгенің түтінін түтетуге бел шешкен Күлімбаланың рөлін тереңірек анықтау үшін III. Уразбаеваның ғылыми жұмысындағы тұжырымына тоқталамыз. «Қазақтардың гендерлік тәрбие беру қағидалары этномәдениеттік механизмге бағынады. Өйткені қазақтардың «ер» және «әйел» болып өмір сүру тәртібі ғұрыптық этномәдениет ауқымында өрбіген. Біріншіден, қыз бала мен ұл баланы туғаннан бастап өсіру, киім кигізу, тәрбие беру, еңбекке баулу, қоғамға бейімдеу үрдісіне гендерлік айырмашылықтар болған. Екіншіден, есейіп, отбасылы болған шақта «ер» пен «әйелдің» қоғамда белгілі деңгейіне (статусы) сай тәртіпке бағынған. Отбасының негізгі қажеттілігі ерлерге жүктеледі, ол әрқашан өз отбасын қорғауға дайын болуы үшін қайсарлық, байсалдылық, тез шешім қабылдай алатын, өзінің іс-харекетіне әрқашан жауап бере білетін адам болуы керектігі санаға сіңірілген. Ал әйел адамға еріне бағыну, адалдық, көп сөзден аулақ болуы және үй ішінің тіршілігі мен ерлердің табысын орнымен жұмсау жүктелген [93, 42].

Қазақ экранында әйел бейнесінің көріну эволюциясы да тарихи өзгерістердің арқасында өзгеріске ұшыраған қазақ әйелдерінің болмыстық эволюциясы секілді көптеген кезеңдерден өтті. Оның Қазан төңкерісінен кейін теңдіктен басталған алғашқы өзгеру мен қазіргі жаңа замандағы тәуелсіз орнын тапқан қазақ әйелінің өмір жолында: отбасынан бөлек, қара жұмысқа жегілуге, отқа да, суға да ерлермен түсуге дайын қаншама киноға арқау болған кейіпкерлер пайда болды. Бірақ, режиссер А. Қарсақбаев шығармашылығының басты нысаны әйел деп алмаса да, оның эпизодтық рөлдегі әйел образдары өз заманының ұлттық құндылығы пен идеялық сипатын бір бойына үйлесімді жарастыра білген кейіпкерлер санатына жатады.

Бала туралы айтқанда оның достары, құрдастарымен қарым-қатынасын анықтау маңызды. Өйткені, ол баланың жеке басының қалыптасуына ықпал ететін маңызды факторлардың бірі. А. Қарсақбаевтың балалар тақырыбындағы барлық фильмдерінде бас кейіпкер баланың құрдастары оның балалық әлемін толықтырады. Әдетте, құрдастарға, достарға деген қажеттілік баланың төрт-бес жасында пайда болады. «Құрдастарымен араласа отырып, жасөспірім өмір туралы қажетті білімдер алады. Сол білімдерді әртүрлі себептерге байланысты (мәселен, әртүрлі жыныстағылармен өзара қарым-қатынастары) үлкендер бере алмайды» деп психолог нақтылай түседі» [83, 12]. Сондай-ақ құрдастар тобы балалардың бойына сенімділікті сіңіреді, оларға еліктей отырып өзінің ерекше қасиеттерін түсінеді, әлеуметтік ортаға бейімделуді үйренеді және ересек өмірге аяқ басуға қажетті мүмкіндіктерге жол ашады. Жасы кіші кезде балалардың қарым-қатынасы бір жыныстық сипат алады, яғни тек ұлдар ұлдармен ғана араласады. Кейін өсе келе бұл сипат жоғала бастайды да, оның орнына аралас жыныстық қарым-қатынас орын алады. Олар бір-бірімен еркін қарым-қатынас орнатып, бос уақытын бірге өткізіп қоймай, дүниені бірге тануға ұмтылады.

Кесте 14. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкердің ортасы.

Фильмнің аты	Бас кейіпкер	Досы	Құрдастары
Менің атым Қожа	Қожа	Сұлтан	Жантас, Жанар
Алпамыс мектепке барады	Алпамыс	Қалихан	
Жүйрік болсаң, озып көр	Гуля	Тайыр	Бөрібай, Алан, Ұзынтөре, Бибі

Режиссер А. Қарсақбаев фильмдеріндегі бас кейіпкер балалар мен олардың достарының, құрбы-құрдастарының қарым-қатынасы әртүрлі деңгейде, балалықтың әртүрлі кезеңдерін қамтиды. Әсіресе, «Менің атым Қожа» фильмінде бала кейіпкерлердің образдары қайталанбас кейіпкерлер галереясын құрайды. Олардың әрқайсысының қарым-қатынасы Қожаның күнделікті өмірде орнын айқындап беретін маңызға ие. Солармен қарым-қатынасын саралай отырып, Қожаның мінезі мен жеке басының қалыптасу формасын көреміз.

Қожаның маңайында жүрген Сұлтан, Жантас, Жанар – бір-біріне мүлде ұқсамайтын образдар. Сол кейіпкерлердің ішінде Қожаның «қырсық» қырын ашуға үнемі тырысып жүретін кейіпкер бар, ол – Жантас. Жантас – үздік, біреулер үшін үлгілі балалардың қатарына жататын оқушы бала. Бірақ Қожаны өзіне қарсылас қылып қойған, оны көрген бетте Қожаны келемеждеп, масқаралап қалуға тырысады. Сонысына қарамастан Қожаның бұзықтығының қасында қорқақ, жасқаншақ, батылсыз екені көрініп қалады. Қожаға көрсеткен жағымсыз қылықтарының астарында күншілдігі, қызғаншықтығы, мақтаншақтығы, жалған өркөкіректігі да бар екені білінеді. Фильмде Жантас жағымсыз әрекеттерінің арқасында антогонист кейіпкер ретінде қабылданады. «Тұлға болып қалыптасу дегеніміз, басқа адамдардан ерекшелену, даралану, яки «ақ сүйектік» дегенді білдірмейді. Бұл жерде бала кезінен ата-ананың, мектептің ықпалынсыз, халықтың ортасында қалыптасқан ерекше талғам туралы айтылады» [46, 80]. Жантасты тәрбиесіз деп айтуға келмейді, керісінше оның шектен шыққан үлгілі болуға тырысуы оның құрдастарының жүйкесіне тиеді. Сол секілді жасөспірімдердің жағымсыз қылықтары «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмінде де көрінеді. Гуля мен Бибінің арасындағы спорттық бәсекелестік қызғаныш пен көреалмаушылыққа ұласып, олардың қақтығыстары күшейе түседі. Бибі иен Ұзынтөренің әрекеттерінен аяушылықты білмейтін, мақсаты үшін күш қолдануға да баратын топ басшыларын байқаймыз. Гуляның бірбеткейлігі, жеңіске жетуге деген сенімділігі бір жағынан қарсыластарының ішкі қорқыныштарын туғызса, екінші жағынан олардың жаман қырларының ашылуына себепші болады. Балалардың агрессиялық қуатының білінуі жасына, жеке мінез-құлықтарының ерекшеліктеріне және өмір сүріп отырған ортасына да байланысты. Гуля мен Қожаның қарсыластары теріс қылықтарымен көзге түсіп жатса, ал Алпамыстың қарсыласы жоқтығын оның жасының кішілігі мен өз ортасында тұлғалық қалыптасу жолына енді түскенімен түсіндіреміз. Егер Алпамыс мектепке барса, міндетті түрде оның ақылдылығын өзіне қарсы қоя білетін бір сыныптасы табылар еді. Кейіпкер Бектас пен «Балалықтың кермек дәмі» фильмдеріндегі балаларға қарсы өз құрдастары арасынан болмауы фильм сюжетінің шынайы әрі қатал тарихи кезеңде орын алғаны арқау болады. Бұл фильмдерде балаларға өз құрдастары емес, заманның қиыншылығымен күресуге тура келеді.

Сондай-ақ, балалар үшін, олардың тұлғалық қалыптасуына зор септігін тигізе алатын тағы бір қарым-қатынас түрі бар. Ол «жасөспірімдердің өзара жеке қарым-қатынастарындағы маңызды форма – достық. Жасөспірімдер достығы жаңашылдығымен, тұрақтылық және жақындығымен ерекшеленеді. Жасөспірім шақтағы достықтың құндылығы сол: ол өзін тану мектебі, басқа бір адамды түсіну мектебі ретінде қызмет атқарады» [83, 14]. А. Қарсақбаев фильмдерінде басты бала кейіпкерлердің достары ерекше, әрі нанымды берілген. Сондай кейіпкердің бірі «Менің атым Қожа» фильміндегі Қожаның досы – Сұлтан. Ол қиын мінезді балалардың санатына жатады. Сұлтанның мектепке бармауы, өз еркімен өмір сүруі оның сыртқы жағымсыз әрекеттерін көрсетсе, ішкі теріс қылықтарын айқындайтын – оның қулығы, өтірікке

жақындығымен, ұрлық пен темекі шегу секілді жаман әдетке үйірлігімен көрінеді. Қожаның Сұлтанмен тез тіл табыса алуы оның сәл де болса жасының үлкендігі мен еркіндікке құштарлығынан туындайды. Қожаның бойында тасыған күш-қуаты, сыртқы ортасына деген көңіл толмаушылығы мен ішкі қайшылықтары Сұлтанмен бірге жүріп, ережесіз, бақылаусыз, еркін өмірдің дәмін татуға жетелейді. Сол себепті Қожа Сұлтанның арбауына тез көнеді. Сұлтанның өмір сүру салты қоғамдық құндылықтар мен ережелерге сай келмейтін болғандықтан, оның әрбір іс-әрекеті теріс қылық ретінде қабылданып, адамдар қауымынан алыстатылған. Оны ешкім түзеуге ұмтылмайды және оны қоғамдық ортаға қосуға тырыспайды. Тек онымен бірге жүруге, оның қасынан табылуға тыйым салынған. Егер Сұлтанмен ортақ ісін болса, демек сен де қисық жолға түскенің деп қабылданады. Бірақ қоғам қойған бұл талапты Қожа бұзуға тырысады, әрине, саналы түрде емес. Бұл туралы Г. Мұрсалимова былай пікір білдіреді: «Фильм кейіпкерлерінің шиеленісі – қайсар мінезді Қожа және мұғалім Рахманов, екінші жағынан сынып жетекшісі Майқанова және үздік оқушы Жантас, бұлар бір жағынан арнайы бір адамның өз басының жеке қарсыласуы емес. Мұнда айналадағы шынайылыққа, екі жақты өмірлік позицияда, тәрбиеге әртүрлі әдістермен, екі түбегейлі көзқарастармен қарау. Фильм мектептегі қалыптасқан стереотиптерді батыл түрде бұзады. Авторлар өз көрерменінен, айналасындағы шындықты реттеуді талап етеді және оған көмектеседі. Әйтсе де, өз мінез-құлықтарындағы «ненің жақсы», «ненің жаман» екенін жоғарғы мектеп оқушыларының өзінің де түсінуі оңай емес» [46, 70]. Өйткені, Қожаның Сұлтанмен бірге өткізген уақыты өміріндегі ең қызықты есте қалатын сәттерге айналады. Сол арқылы Қожа өзін басқа қырынан танып, сенімділігінің артуына, тұлғалық қалыптасуы мен жақсының қадірін біліп, жамандықтың салдарын түсінуді үйренеді. Сұлтан да өз кезегінде Қожамен бірге жүріп, өмірдегі орнын айқындайды. «Сұлтан бейнесінде ешқандай жасандылық жоқ, ол нанымды дамиды. Фильм соңында, «түзелген» Сұлтанды көреміз. Ол еңбек жолына, әрине бірден түскен жоқ. Ол бәрін көрді, өмірден сабақ алды, өзінің жағымсыз қылықтарын түсінді. Бұл жерде өз кемшілігін өзі түсіну үшін ойлануға уақыт керек екендігі аңғартылған. Кей жағдайда өмірде «түзелмейтін» баланы, тез «түзеу үшін» асығыс шаралар болып жатады. Дұрыс пен бұрысты ұғыну, оған саналы түрде жету ұзақ уақытты қажет етеді. Бұл жерде фильм авторларының айтайын деген ойы, жақсы адам болудың сара жолы – оқу мен еңбекте» [94, 78]. Сұлтан образын терең талдаған Әсия Бағдаулетқызы повестегі Сұлтан мен кинодағы оның бейнесіне талдаулар жасай отырып: «Яғни повестегі кепка мен фильмдегі қалпақтың арасы – визуал өнер тілімен жеткізілген іргелі өзгеріс, советтік сотқардан ұлттық архитипке дейінге түбегейлі түлеу» деген баға береді [77, 14].

«Менің атым Қожа» фильміне өзгеше кинотанушылық көзқарас білдірген Висконсин-Мэдисон университетінің PhD кандидаты Брайан Килгур «Шәкен Айманов пен Абдолла Қарсақбаев: Қазақ ұлттық киносының негізін қалаушылар» («*Shaken Aimanov and Abdullah Karsakbaev's Foundations of Kazakh National Cinema*») зерттеу жұмысында фильмнің кейбір ерекшеліктерін

айқындайды. «Қожаның фильм жазылған заманауи рецензиялардың өзінде «кейіпкердің дамуы» ең басты жетіспеушілігі жайлы айтылмаған. Көріністердің көлеміне сәйкес Қожа өзін дамытуды үйрене алатын еді, бірақ олай жасамайды, бұл социалистік-реалистер жағынан алып қарағанда жат сюжеттік құрылым болса да, әдейі ойластырылып жасалғаны белгілі. Одан бөлек, «Менің атым Қожада» басқа фильмдерге көрсетілмеген кеңес өмірінің элементтерін көрсетеді» [47, 23]. Мәселен, Қожа мектептен кітап алу үшін дүкендегі ұзын-сонар кезекке тап болады. Ондай кезектің көптігі Кеңес үкіметі кезінде үнемі болса да, экономикалық қиындықты экран бетінен көрсетпеуге тырысатын еді. Ал, Қожа сол кезекті айналып өтіп, қалыптасқан ережені бұзады. Сол секілді Қожаны және балаларды колхозға жұмыс істеу үшін жазғы өндіріс жұмысына жіберуі де елдегі экономикалық ахуалдың қиындығын шешуге тырысқан тәсілін көрсететін еді. Бұл жолы да Қожа шектен шығып, ұнатқан қызымен бір колхозға бара алмағаны үшін мүлдем бармай, бұл жүйеден де бас тартады. «Бұл екі жағдайда да Қожа өзін қалай ұстауды білмеген сәттері кинода жасырылған кеңес қоғамының элементтерімен байланысты. «Менің атым Қожа» фильмінің тағы бір ерекшелігі – бүкіл фильм бойында қазақтың ұлттық символикасын астарлап жеткізіп, қазақ даласын ашық көрсеткен бірінші фильмдердің бірі» [47, 30]. Фильмде көрнекті орын алатын ғажайып көріністердің бірі – Қожа мен Сұлтанның бастан өткізген қызық оқиғалары, олардың даладағы саяхаттары, киіз үйлер, сабантой мен ойын, бұның барлығы домбырада ойналған әуенмен еріп отырады. Қожа мен Сұлтанның саяхаты жоғары символдық белгімен беріледі: олар тау арқылы жүрген кезде камера қазақ даласының көркемдігін барынша көрсетуге тырысады. Сырнай әуені мен бұлбұл даусымен табиғаттың құшағында келе жатқан екеуі темекі шегуді қолға алады. Бірақ, темекі иісінен қақалып, есінен айрылып, аттан құлаған Қожаға Сұлтан көмектесіп, есін жиғызып алады. Осы көріністердің барлығы камераның көмегімен, кадрдың шыр айналу және керісінше аударылуында үлкен символдық мән бар, яғни олар кеңес өмірінің төменгі тұғырынан қазақ өмірінің жоғарғы тұғырына көтерілгенін көрсетеді. «Қожа мен Сұлтанның фильмдегі ілкі ұшырасуы өзен жағасында. Басқа балалар «Қожа, батыр болсаң бері жүзіп өт!» деп өзеннің екінші бетіне шақырып, Қожа онда барғысы келмей отырған сәтінде Сұлтан шыға келеді. Қожаның: «Кел, суға түсейік!» деген сөзіне Сұлтан: «Мына балшық суға ма? Мен мынандай жер таптым, жүр, көрсетемін», – дейді. Яғни советтенген қоғам Қожаны «арғы бетке» шақырады, бірақ Сұлтан Қожаны ылғи тауға, еркіндікке, ешкім баспаған мекендерге жетелейді. Ең бастысы, Сұлтанның астында аты бар. Екеуінің жайлаудағы тойға баратын көрінісі – фильмнің шарықтау шегі, Қожаның бақытты сәті. Әсіресе Жұмағұлдың үйінен қарын тойдырып алып, тау бөктерінде келе жатқанда жүздері бал-бұл жанады. Тау пейзажы, таза ауа, атқа мінгесіп алып, көңіл тоқ келе жатқан екеуі Нұрғиса Тілендиев жазған «Сарыжайлау» әнін шырқайды. Сондағы балалардың күлімдеген ірі пландағы қазақтың түпкі арманының орындалған сәтіндей, қазақы тәтті қиялдың шарықтау шегіндей» [77, 15]. Фильмде көшпелі өмір табиғат пен адам арасындағы бірлікке ерекше сипат берген. Кейіпкерлер

табиғаттың түрлі өзгерістеріне сай көшіп-қонып жүріп өз шаруашылығын табиғатпен үйлесімді жүргізіп отырады. Режиссер балалардың әрекеті арқылы қазақтың өмір сүру жағдайы табиғатпен үндес екендігін білдіре отырып, олардың оған бейім екендігін көрсетеді. Ол әсіресе Сұлтан образынан анық байқалады. Сұлтан табиғатпен тұрақты, тиянақты біртұтас болып кеткен.

Брайан Килгур өз ғылыми жұмысында «Менің атым Қожа» фильміндегі кейіпкерлердің киіміне де баса назар аударады. Егер ауылдың адамдары кеңестік үлгіде киінсе, Қожа – галифе мен кепка, қыздарда бұрым шаш, мұғалімдерде гүлді көйлек, Сұлтанның киімі – кеңестік пен кеңестік емес қазақ киімдерінің ортасындағы ерекше киім. Сұлтан ұлттық бас киім мен қазақша оюы бар кеңестік жакет киген. Бірақ фильмде байқағанымыздай, Сұлтан екі әлемнің ортасында өмір сүре алмайды: ол әбіржіген, тамақ сұрап, кейде ұрлап, әкесінен таяқ жеп жүреді. Сондай-ақ фильмде қазақ үшін киелі құстар – аққулар бар, Қожа өндірістік жұмысқа жазылуға барарда жолындағы аққуларды үркітіп, тынышын алады. Ал, өндіріске кетіп бара жатқан оқушыларды сыртынан көзімен шығарып салып отырғанда аққулар емін-еркін, тыныш қана жүзіп жүргенін бақылап отырғанын көреміз. «Бұл астарлы қазақи ұлттық символ фильмдегі қазақ және кеңестің арасындағы бөлікке қосымша күш береді: егер Қожа «өндіріске» барарда аққулар тынышсызданады, ал, «өндірістен» қалып кетсе, олар сабырлы. Бұл соцреалистік сюжеттік құрылымның үйлесімінен алған элементтер қазақ кинематографиясындағы ірі өзгерістерге алып келді. Қазақ және Кеңестің, екі әлемнің ортасындағы Қожаны бейнелеу арқылы оның тұлға ретінде дамуына қабілетсіздігін көрсетеді. Қарсақбаев Кеңестік тұлғаны қазақ дәстүрі мен кеңес мәдениетінің ортасында өмір сүру салтына күмән тудырып қояды [47, 38].

Балалар арасындағы достықтың басқа бір формасы А. Қарсақбаевтың «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмінде көрінеді. Гуля мен Тайырдың арасында «ер шекіспей, бекіспейді» принципінен туындаған достық ортақ мақсатқа жету жолында шыңдала түседі. Жыныстық әртүрлілік олардың түсініктеріне бастарына түскен қиындықтары кедергі болмайды, керісінше ұл мен қыздың арасындағы достық қатынас кейіпкерлердің табиғи ерекшеліктерін аша түседі. А. Қарсақбаевтың фильмінде ауыл балаларының тағдырын бейнелесе, алғаш рет «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмінде қаладан келген жасөспірім кейіпкер Тайырды қосады. Оның қаладан келуі ауыл балаларына таңсық, өйткені ол басқалардан бірден ерекшеленетін еді. Сондықтан да жергілікті балалардың оған деген қызығушылығы арта түседі. Өзіне аударылған жалпы көңілді көріп, Тайыр да сол ортаға кірудің жолын іздей бастайды. Ол үшін ауылың «атаманы», «нөмірі бірінші спортшысы» Гуля атты қыздың назарын өзіне аудару керек. Ал Гуляға өз қасынан орын алу үшін әрбір бала өзінің әлсіз емес екендігін дәлелдеуі керек. Егер ол Гуляға тең келетін қарсылас бола алмаса басынан мазақ арылмайтын «кұрбандыққа» айналады. Гуляның барлық сынақтарынан сүрінбей өткен Тайыр оның сеніміне тез арада кіріп те үлгереді, әрі ең қиын сәттерде қол ұшын бере алатын адал досына айналады. Балалықтың бұл жеңіске бірге ұмтылған тәтті кезеңдері Гуля мен Тайыр үшін де жасөспірім

кезеңнің келесі есею сатысына өтетін көпір ретінде қабылданды. Тайыр Гуляның өмірінде пайда болуы арқылы өзінен де мықты, батыл, ақылды, өз өзіне сенімді құрдасы болатынын, барлық бала қарсылас болуы міндетті еместігін түсіндіреді.

А. Қарсақбаев «Алпамыс мектепке барады» фильміндегі алты жасар Алпамыстың достық тарихы қызық әрі айрықша. Оның досы Қалихан тұйықтау, ұяң, қиялшыл Алпамыстың болмысына қарама-қарсы, ол гипербелсенді балалар қатарына жатады. Қорқыныш, сескену дегеннің не екенін білмейтін, тентектігімен анасының шыдамын тауысқан Қалиханның Алпамыспен достығында бір-бірін толықтырады. Кішкентай екі баланың қарым-қатынасы олардың өміріндегі ең алғашқы және үлкен достық сезімін бастарынан өткерген тұсын бейнелейді. Ұлы жазушы, әрі педагог Л. Толстой: «Адамның жеке тұлғасының қалыптасуында балалық шағы, мектепке дейінгі және мектеп жасы ерекше маңызды рөл атқарады. Бала дүниеге есік ашқаннан бастап бес жасқа толғанға дейін және бес жастан өмірінің соңына дейін қоршаған ортадан, өзінің ақылы, сезімі, еркі, мінез-құлқын қалыптастыруға әсерін тигізетін көп нәрсе алады», – деп бес-алты жастағы балалардың өміріндегі маңызды факторларды атап өтеді [89, 10]. Және бұл жөнінде ақын, педагог М. Жұмабаев та ой қозғайды: «Еш уақытта іссіз отыра алмайтын болғандықтан, балаға ылғи пайдалы іс беріп отыру керек. Сол уақытта бала, өмір бойы пайдалы іске әдеттеніп кетеді. Болмаса, балаға пайдалы іс берілмесе, ол уақытта бала өз бетімен қайдағы нашар, зиянды істерге әдеттеніп кетеді» – дейді [90, 11]. Ал киносыншы Г. Мурсалимова фильм кейіпкерінің және оның рухани жолын туған жері, ақылшы Мұнар атамен қатар Қалиханмен ажырамас одақта көреді. «Кішкентай адамның қалыптасуын, авторлар өскелең ұрпақтың адамгершілік шыңына бағыттылығы, оларға дағдылану және үнемі талпынысы, әрбір тұлғаның үйлесімді дамуымен болашақта қоғамда жақсы тұлға болып өсуіне көмек бере алатыны арқылы бақылайды» деп тұжырымдайды [46, 85].

Баланың тұлға болып қалыптасуы ұзақ, әрі күрделі процесс. Тұлға болып қалыптасуына оның іс-әрекеті, ұмтылыстары, жауапкершілігі және басқа да психологиялық құбылыстар әсер етеді. Солардың ішінде ең маңызды факторлардың бірі – баланың өз-өзіне көңілі толмау сезімі. «Барлық балаларда туа біткен көңілі толмау сезімі бар, ол қиялға түрткі болады және психологиялық қолайсыздықты жағдайды жақсарту жолымен бәсеңсітуге талаптану әрекетін тудырады. Жағдайды өзгерту осы толымсыздық сезімін бәсеңдетуге әкеледі. Психологиялық тұрғыдан алғанда бұл өтем (компенсация) ретінде қарастырыла алады» [82, 14]. Балалардың бұл психологиялық құбылысы А. Қарсақбаевтың «Менің атым Қожа», «Алпамыс мектепке барады» фильмдеріндегі бас кейіпкерлерде айқын көрінеді. Көңіл толмау сезімі Қожа мен Алпамыста мінезіне, жасына байланысты әртүрлі байқалады. Мәселен, Алпамыс жасының кішілігінен оның мектепке бара алмай, орындалмаған қалауының орнын көңілі толмау сезімі басады. Ол сезім оның алғаш рет қорқыныш сезімімен танысуына себеп болады. Ал, өзіне көңілі толмау сезімі Қожаға басқаша әсер етеді, ол комплекстік сезімнің өтемін қателіктер жасаумен

алады. Кейіпкер қателігі фильм сюжетінің қозғаушы тірегі ғана емес, ол шынайы жетістікке жетелейтін немесе құлдырататын күшке айналады. «Ол сонымен бірге толық психологиялық бейімдеушілікпен аяқталуы да мүмкін, ал бұл субъективті және объективті болмыс арасындағы алшақтықты кеңейте түседі. Немесе, сайып келгенде, толымсыздық сезімінің соншалықты қасіретті болуына байланысты оны жеңудің жалғыз жолы психологиялық орнын толтыратын мінез бітістерін дамыту болып табылады. Олар жағдайды ақырына дейін толық жеңуге көмектесе алмаса да, дегенмен мұндай бітістер қажет және міндетті [82, 14]. А. Адлердің теориялық түсініктерімен келісе отырып, Қожа мен Алпамыстың бойынан осы психологиялық схеманың сәйкес келетінін анықтаймыз. Яғни, Қожа мен Алпамыс екеуі екі түрлі мінез қайшылықтарымен ерекшеленсе де, олар көпшілік қабылдаған құндылықтарды қабылдап, көпке ортақ ережеге мойынсұнуға барынша тырысады. Одан бөлек басқа жол бар, көңілі толмаушылықтың орнын қателіктерімен, қорқыныштарымен қоса жеңе алмаған кезде, бала қоғамдық ережелерге бағынудан гөрі адамгершілік және әлеуметтік заңдылықтан аттап, жеңімпаз болудың жеңіл жолын іздей бастайды. Яғни, күш көрсету, қулық, айла, өтірік, жала секілді теріс қасиеттерді пайдалану арқылы өз әдісінің артықшылығын көрсетіп, әрдайым көптің көз алдында жүруге, ерекшеленуге тырысады. Мұндай кейіпкерлер фильмде бас кейіпкерге қарсы антагонист сипат алады. Олар: «Менің атым Қожадағы» – Жантас пен Сұлтан, «Жүйрік болсаң, озып көрде» – Бибі мен Ұзынтөре бас кейіпкерлердің жақсы мен жаманның арасын ажыратуда салыстырмалы кейіпке енеді.

Пайда болғанына бар-жоғы бір ғасырдан асса да, кинематография әр елдің тарихында орын алып, мәдениетінің дамуына саяси құрал ретінде үлесін қосқаны мәлім. Ал, қазіргі уақытта кино өнері ішінара бірнеше мақсатты салаларға бөлініп кеткендіктен, ауқымды зерттеуді талап етеді. «Кинотанушы мамандар зерттеудің бағыты ретінде кинематографияны көркемдік құбылыс ретінде мәдени мұраның бір нысаны етіп көрсетеді. Қазақ кино тарихында бұл нысан көрнекті пайдаланылады, өйткені біздің кинотуындыларымыз ұлттық дәстүр мен құндылықтарды, өткен тарихты дәріптеген шығармалар болатын» [95, 71]. Әсіресе, кеңестік кезеңде ұлт болмысын, ұлт келбетін сақтап қалуға тырысқан суреткерлер өз туындыларында осы мақсатқа баса назар аударды. Тәуелсіздік алған жылдары дағдарысқа ұшыраған идеологиялық жағдай одан кейінгі жылдары қайта қалпына келген болатын. Мәдени мұраны сақтау, оны халыққа жеткізу және дамыту бағдарламасы мемлекеттік деңгейде іске асуы жоспары Қазақстан Республикасының Президенті бастамасымен қолға алынған еді. Ол өз сөзінде: «Қай халықтың болмасын өзге жұртқа ұқсамайтын болмыс-бітімін даралап, өзіндік тағдырын айқындайтын басты белгі – мәдениеті. Мәдениет – ұлттың бет-бейнесі, рухани болмысы, жаны, ақыл-ойы, парасаты. Өркениетті ұлт, ең алдымен, тарихымен, мәдениетімен, ұлтын ұлықтаған ұлы тұлғаларымен, әлемдік мәдениеттің алтын қорына қосқан үлкенді-кішілі үлесімен мақтанады» деп мақсатын нақтылап берген болатын [96]. Сондай соңына қымбат мұра қалдырған қазақ кинорежиссерларының бірі – Абдолла

Қарсақбаев. Оның фильмдеріндегі өткен жылдардың тарихи өзгерістерін сипаттайтын оқиғалар туындының басты философиялық көзқарасын анықтап береді. Ал, тарихи оқиға саяси идеологияның жетегімен өзгерістерге ұшырайтыны белгілі. Уақыт өте келе ел басынан өткен кез келген жайтқа уақыт өзі төреші болады, жаңа заман басқаша бағасын беріп жатады. А. Қарсақбаевтың тарихи-революциялық жанрда түсірілген фильмдеріне Б. Нөгербек, Г. Әбікеева, Б.Б. Нөгербек, т.б. секілді киносыншылардың тақырыптық деңгейде зерттеулеріне өзек болды. Алайда, режиссердің фильмдеріне жаңа кинотанушылық көзқараспен зерттеу, баға беру – жаңа уақыттың талабы. Көркемдік жағынан, режиссуралық шешімдері және кейіпкерлер бейнесінің әртүрлілігі жағынан өнертанушылардың терең зерттеуін қажет ететін А. Қарсақбаевтың шығармашылығы әлі де талай ғылыми жұмыстардың тақырыбы болары сөзсіз. Бұл режиссердің қазір де, болашақта да азық болар мұрасының мол екендігін көрсетеді. Оның тіпті балалар тақырыбында түсірілген «Балалық шаққа саяхат», «Балалықтың кермек дәмі» фильмдерінде қазақ халқының ауыр кезеңдерін бастан кешіріп жатқан сәттерін бейнелейді. Бұл бала көзімен тарихтың ақтаңдақ сәттерін көрсету мақсаты болса да, оларды балаларға арналған фильм деу әбестік болар еді.

А. Қарсақбаевтың қазақ кино өнерінде айшықты орын алған туындыларының бірі – «Қилы кезең» кинокартинасы. Қазақтың классикалық көркем әдебиетіне негізделген толық метражды 1966 жылы экраннан көрсетілді. «Жұлдыздар сөнбейді» атты алғашқы әдеби сценарийі жазушы Зейін Шашкиннің «Тоқаш Бокин» романының желісінің негізінде жазылып шықты. Революционер Тоқаш Бокиннің өмірі мен қызметі жайлы сценарий бойынша фильм өндіріске жіберіліп, артынша тоқталды. Редакторлық ұжымға әдеби және режиссерлік сценарий ұнамай, киностудия директоры Камал Смаилов, фильм редакторы Ілияс Есенберлин, сценарлық ұжымның мүшелері Олжас Сүлейменов, Әкім Тарази, Асқар Сүлейменов Қазақстан компартиясының орталық комитетіне сценарийді қайта жазуға ұсыныс айтты. Тарихтың тікелей бейнелеуінен қашқан суреткерлер Олжас Сүлейменовтің көмегімен сценарийді өзгертуге бел буады. Ал, сценарийдің жаңа нұсқасы фильмнің мазмұнын өзгертіп жіберді [97, 7].

«Қилы кезең» фильмінің сюжеті 1918 жылдағы Қазақстан мен Қытай арасында беймаза қатынасты көрсетеді. Комиссар Тоқтар Бәйтенов чекисттер отрядын басқарады. Фильм оқиғасы тез өрістейді, бұл әдеттегі «остерн» – шығыс боевигі: атыс, қуғын, сұлу қыздар биі, бірақ сонымен бірге, фильм желісі бойы кейіпкерлердің образдарынан құпия өсектер мен репрессия иісі сезіледі. Фильмнің тақырыбының негізінде 1916 жылғы ұлт-азаттық көтерілісінен кейінгі қазақ даласының ахуалы тұр. Бай (ескі билік – патша үкіметінің бейнесі) бұрынғы құлы – өш алуға шыққан кедей (жаңа заманның қаһарманы – басты саяси бейнесі) арасындағы конфликт фильм бойы өрбіп, замана көріністерімен үйлеседі. Енді баса наза аударатын нәрсе кейіпкердің ішкі қайшылықтарын көрсету еді. Комиссар Тоқтар (Тоқаш Бокиннің кинобейнесі) қазақтардың шекара асуына қарсы болады. Алайда, Жүніс бай өз

ауылын Қытай асып, алып кетіп, «қызыл террордың» жендеттерінен құтқарып қалды. Шекарадан жалғыз өтпей ол қазіргі қарсыласы әрі бұрынға 1916 жылғы көтерілісте бір мақсатпен бір болған жақтасы Тоқтарды да ала кетеді. НКВД қызметкерлері «халық жауымен» байланыс болғанына күмәндәніп, Тоқтар мен Жүніс байды бірге қамап, ал Жүніс бай түрмеден қашып бара жатып Тоқтарды бірге алып кетуге мәжбүр болады. Ертесіне Жүніс бай иедялық дұшпанына қылыш пен бөрік ұсынады. Комиссар бас тартып, өз Отанына қарай теңселіп жүріп кетеді. Жүніс бай оның соңынан аяған кейіппен, бір жағынан сүйсініп қарап қалады. Ол қолында тұрса да бұрынғы қарулас серігі, қазіргі бітіспес жауын өлтірмейді, қайта өз жеріне деген адалдығын құрметтейді. Жүніс бай жерін тастап кетіп бара жатса, Тоқтар еліне бет алып барады. Қажыған Тоқтар құлайды, қайта орнынан тұрып, қайта бөктерге тырмысып шығуға тырысады. Осы сахна жөнінде кинотанушы Б. Нөгербек өз еңбегінде: «Сюжеттің экрандық шешімінің бірегейлігі, фильм кейіпкердің өрге тырмысуымен аяқталады. Комиссардың Отанына қайта оралуын біз, көрермендер, өз ойымызда іске асырдық. Фильмде екі сюжет болған секілді: бірі – экранда көрінулі, басқасы – «кадр сыртында», көрінбейтін, кинематографиялық қатардың ішінде, біздің тарихи санамыздың сыналған. Көрерменнің санасында кеңестік шындықтың нақты мәтіні экран тарихының көркемдік контекст жағдайында қайшылықтар тудырады, солай кинематографиялық мәтін жаңа философиялық оймен толықтырылады. Авторлардың кадр сыртында қалған оқиғаның трагедиялық соңы, осыған ұқсас миллиондаған «сатқындар» мен «халық жауларының» тағдырларының ащы шындығы, хрущевтік «жылымықтың» еркіндігін сезінген бізге, көрермендерге айқын, ал Революцияға үздік қызмет еткен экрандық кейіпкерге – жоқ. Мұндай жағдай фильмнің соңына эпикалық үн береді» деп жазады [42, 193]. Ал, дәл осы сахнаға Б.Б. Нөгербек өзінің докторлық еңбегінде былай деп баға береді: «Осы соңына дейін психологиялық тартысты эпизод комиссар Тоқтарды тұтқындалуы жайында сахнамен болады. Қараңғы камераға комиссарды әкеледі, ол Жүніс байдың «Комиссар, тергеуге келдің бе?» деген кекесінді даусын естиді. Тоқтар қабырғаға бұрылып жатады (актер Ыдырыс Ноғайбаев) және біз көрермендер бұл сөздерді «таптық» дұшпанының аузынан есту комиссарға ұят және ауыр екенін сеземіз. Ішкі қайшылықтарға толы мұндай трагедиялық сахна қазақ киносында болған емес» [41, 75].

Фильмнің идеологиялық сарынына назар аударсақ, бұл тұста ұлттың азаттығы бірінші орынға шыққанымен, бұл тұста қазақтың толықтай еркіндігінен гөрі, оның ескі патшалық-байлық тұтқыннан босағанымен, бәрібір тек коммунистік рухта, социалистік жолмен (демек, жаңа империя – КСРО құрамында) елдің жүруі насихатталады. Философиялық тұрғыдан «ел азаттығы» ұраны дұрыс болғанымен, дәл осы фильмде ол ұғым «ұлт тәуелсіздігі» ұғымынан алшақ болып, «ел еркіндігінің кепілі тек КСРО құрамында болуда» деген ұстанымыды кеңінен көрсетеді. Ал фильмнің техникалық және көркемдік сапасына келсек, картина өз заманы үшін өте жоғары деңгейде жасалғандығын мойындау керек. Оның үстіне, автордың «қазақы киноэстетикасы» тіпті формальді түрде жағымсыз (алайда қазақ)

кейіпкерлердің өздері терең әрі біржақты емес екендігін көрсете білді, дегенмен тап аралық күрес алдыңғы қатарға шықпай қоймады.

А. Қарсақбаев фильмдерінде визуалды қатардан бөлек әуендік қатардың ұтымды пайдаланатынын білеміз. «Қилы кезең» фильмінде бас-аяғына дейін домбыра және қазақ әндері орындалады. Ал домбыраның үні өлім, қаралы, қайғылы сахналарда да қолданылады. Бұл жөнінде Б. Килгур өз ғылыми жұмысында А. Қарсақбаевтың әуенді пайдалану ерекшеліктеріне терең үңіледі. А. Қарсақбаев домбыра партитураларын титрдан кейін жерлеу рәсімінде, тастанды ауылдың жанынан өтіп бара жатқандағы петроглифтердің сахнасында, Жүністі Тоқтар штабқа алып келе жатқанда, Тоқтар чекистердің түрмесінде отырғанда және Тоқтардың өрге шығып бара жатқанда пайдаланылады. Сондай-ақ «Қилы кезең» дәстүрлі «Елім-ай» әнін қосқан алғашқы фильм болғанымен ерекшеленеді. Жоқтауда айтатын «Елім-айды» қазақтар Қытайға қашып бара жатқанда, оларды Тоқтардың әскері (кейбірін өлтірген) тоқтатқаннан кейін айтады. Осылайша Б. Килгур фильмдегі музыкалық қатарды сахналармен бірге суреттей келе: «Қазақтың дәстүрлі музыкалық стильдерін көркем пайдалана білгенінің арқасында А. Қарсақбаев фильмдері қазақ дәстүріндегі өлім мен қаралы күннің аралығында музыкалық параллель жасайды. А. Қарсақбаевтың өзі тек кино мен музыканың ұйқасуы арқылы шынайы үйлесім бола алады деген Эйзенштейннің аудиовизуалды қағидаларын ұстанған. Анық сюжеттің тәсілдер мен музыкалы-визуалды құралдарды пайдалану арқылы А. Қарсақбаев өз фильмінде басты кейіпкер мен антагонисті Қазақстанды күйреткен большевиктік революциядан кейінгі барлық трагедиялық оқиғалардың құрбандары сияқты барлық қазақ халқымен бірдей позицияға қояды» [47, 83].

Назар салып қарасақ, бұл фильмнің қазақша атауы «Қилы кезең», нақты мағынасында кең әрі, терең кинокартина орыс тілінде «Тревожное утро», яғни тікелей аудармасы «күмәнді таң», алда белгісіз болашақ екенін білдіреді. Бұл фильм тарихи-революциялық жанрлы киноның алдағы дамуын бірнеше жылға анықтап берді, нақтырақ айтқанда, Төңкеріс батырлар жайлы кеңестік тарихи фильмнің үлгісінің өзгеру бастамасын дәлелдеп берді. Дәстүрлі тарихи-революциялық жанрдағы киноны түбірінен қайта қарауды талап етті, КСРО-ның соғыстан кейінгі шындығы, темір шымылдықтың түрілуі, «жылымық» кезеңі, шетелдерден келген жаңа мәдени ақпарлар, кеңес кинематографистерінің халықаралық форумдар, кинофестивальдерге қатысуы – осының барлығы кинематографиялық сананы кеңейтіп, кеңес суреткерлері кеңестік идеологиялық фильмдердің канондық үлгісінен кете бастады.

А. Қарсақбаевтың «Қилы кезең» кинокартинасынан кейін түсірілген кеңестік революциялық фильмдерде тотальді вестернизациялау болмады. Алайда, идеологияны, құрылымды, киномазмұнды, жағымды және оның дұшпандарының бейне-мінездерін өзгертуге қажеттілік, «жағымсыз» кейіпкерлер шебер көрсетілді. Осылайша, 1940-1960 жылдар аралығында «Абай әндері», «Оның уақыты келеді», «Қилы кезең» секілді тарихи-революциялық фильмдердің кейіпкерлері қатпарлы, кеңестік

кинематографиясының сол кезеңдерін, ондай-ақ қазақ киносындағы үдерістерді нақты сипаттайды. Сол жылдары батыр-революционер, комиссар-большевик, майдангер, фашизммен соғыс батырларының экрандық қаһарман бейнелерінің орнына ақындар, ұстаз-ағартушылар секілді дарынды тарихи тұлғалар келді. Кеңес Одағы бейбіт өмірге оралды. Және экранда еңбек пен соғыс ардагері болса да қарапайым адамның бейнесі туылады. Экрандық кейіпкер жүздеген басқа адамдарға ұқсас қарапайым адам болды.

«Қилы кезең» фильміндегі кейіпкер Тоқтар Байтенов – ұлттық қаһарман деп айтқаннан гөрі кеңес үкіметінің құрбан кейіпкері. Ол халықтың жарқын болашағына апаратын күмәнді жолмен жүрді. Анығында революциялық кейіпкерді көрсеткен революциялық фильм емес, керісінше халықтың қайғы-зарын, тарихтың бұрмаланған жолында өзге елден пана іздеген ұлттың мұңын көрсеткен жоқтау фильм.

А. Қарсақбаевтың тарихи-революциялық фильмдері кейіпкерлерінің әрқилылығын дәлелдеу үшін кинотанушы Юрий Ханютиннің пікіріне жүгінеміз: «Алдымен енді бір жақты ғана мағынасы жоқ «заманауи кейіпкер» түсінігін анықтап алайық. Бір жағынан, біздің өнертанушылық ортада қоғамдық идеалды бейнелейтін және көрсететін кейіпкер ретінде қарайды. (Бұл жағдайда «кейіпкер» түсінігі «жағымды» теңеуімен бірге қолданылады) Бірақ, екінші жағынан, Чапаев пен Павел Корчагиннің жанында «Тырналар ұшып барадыдағы» («*Летят журавли*») Вероника, «Тынық Дондағы» («*Тихий Дон*») Мелехов секілді басқа да кейіпкерлер жағымды емес, бірақ толықтай «шынайы», өмірдің кейбір заңдылығын бейнелеген кейіпкерлер бар» [98, 30].

Сондай кейіпкерлердің бірі А. Қарсақбаевтың «Бандыны қуған Хамит» немесе «Даладағы қуғын» фильмінде бейнеленеді. Фильм 1979 жылы осы аттас шығармасының желісімен түсірілді. Кеңес үкіметі орнаған алғашқы жылдары қазақ даласында болған оқиғаларды баяндайды. Қызыл әскер Хамит дала батыры Құдірені қолға түсіруге тапсырма алады. Тек фильмнің соңында ғана мақсатына жетеді. Бірақ тірідей қолға түсіре алмайды, тек қашып бара жатқан жерінде атып құлатады.

Фильмнің жағымды ерекшеліктерінің қатарына келесі аспектілер кіреді: ұлттық қазақы нақыштың кейіпкерлерінің бойынан, диалогтардың формасынан, сюжеттегі іс-әрекеттер мен детальдардан айқын әрі шынайы көрініс табуы. Келесі аспект: актерлік ойынның жоғары көркемдік және кәсіби деңгейде орын алып, кейіпкерлердің бейнелік тереңдігін фильм төңірегінде толықтай аша алуы. Әсіресе, образдың тереңдігін және сан қырлылығын көрсеткен типаждар келесі: Құдіре, Хамид, болыс және т.б. Бұл көркемдік-техникалық жағы, ал мағыналық жағына келсек – нақты коммунисттік идеологиялық сарынның тым саяси тұрғыдан біржақты көрініс табуы.

Егер идеялық мазмұнның тұстарын жеке саралайтын болсақ, фильмнің коммунисттік үгіт-насихаттың элементі ролін атқарып тұр. Ал шынайы тарихи жағдай, бұдан әлдеқайда күрделі әрі қарама-қайшы еді. Алайда фильм тек бір саяси тарапты қолдағандықтан, фильмнің қазіргі тағдыры экранда көп көрсетілмейді. Кеңестер одағы тарқаған соң елдің фильмге деген көзқарасы

өзгерді де, бас кейіпкер мен Құдіреге деген пікірлері енді қарама-қайшы бағытқа ауысты. Сол себепті де фильм қазір отандық арналарда көрсетілмейді. Қазіргі күнде фильмді тек режиссер мен актерлердің теңдессіз шеберлігі үшін ғана тамашалауға болады.

Ал, А. Қарсақбаевтың тарихи-революциялық жанрдағы фильмдерінің бірі «Біздің Ғани» 1971 жылы экранға шықты. Фильмде Қазақ Компартиясының мүшесі, халық ағартушыларының бірі Ғани Мұратбаевтың өмірінің екі кезеңі – ауданындағы ашаршылыққа ұшыраған халыққа көмек көрсету жұмысы мен жоғарғы оқу орнындағы қызметі көрсетілген. Ол қысқа да болса, жарқын, күреске толы өмір сүрді. Дәл сондай «Біздің Ғани» фильмінде тап аралық күрес, азаматтық соғыс дәуірі комсомол кейіпкер-қаһарман арқылы жарқын көрініс табады. Фильм-трагедия, фильмде сол заманның қазақ жастарының ұлт азаттығына бағытталған пәк арманы – жаңа билікпен (тек басшы коммунисттерге керек) тек социалистік бағытқа бұрып жіберу трагедиясы көрініс табады.

«Біздің Ғани» соғыс кезіндегі жас қаһарманның образы орыстардың Павлик Морозовы, француздардың Жанна д'Аркы және еврейлердің Давиді образдарымен тұспа-тұс келетін көркемдік тәсіл және саяси үгіт-насихаттың таптырмас әдісі болып табылады.

Сонымен қатар, картинада тап аралық идеологиялық тартыстың «аргументтері» ретінде «көнетөз ұлтшылдыққа» қарсы жаңа интернационализм рухы, «ескішіл патриархалділікке» қарсы әйел теңдігі үшін күрес және т.б. замана тақырыптары фильмде кеңінен орын алған. Жалпы, пропаганда мақсатында большевиктер көптеген ұрандарды қолдады – ақсүйектіктерді «қанаушылар» деп, байларды «күл иеленушілер» деп, дін қызметшілерін «орта ғасырлық жендеттер» деп, ұлттық сана-сезімді «национализм» деп айыптап, жаңа үкіметтің озықтығы мен бірегейлігін дәлелдегісі келді. Жер бетінде жұмақты құрастыру идеясы жаппай теңдікті көздегенмен, қазақтың Мәскеуде басшы болуға құқығы болмады және болуы да мүмкін емес еді, жаппай әділеттікті көздегенмен коммунистік тапқа жатпайтын «элементтер» қатты қудаланды, тіпті жойылды, сөз құқығынан айырылды, халық еркіндігіне шақырғанымен, халықтың наркомдарға қарсы пікір айтуға дәті бара алмайтын еді, бұған өлім жазасы көзделген еді. Яғни, идеялар адамдардың бірнеше буынының санасын жаулап алатындай жарқын болса да, практикада мүлде басқа нәтижелерге алып келді: ұжымдастыру, аштық, репрессиялар, жер аудару және т.б.

А. Қарсақбаев фильмдеріне тарихты астарлап отырып, кезең тынысын көрсете білу тән. Оның фильмдері ұлттың жағдайын көрсете отырып, ұлтына қызмет етеді. Фильмдерде кейде ұлттық ерекшеліктер, менталитер, рух тарих деген не үшін көрініс береді деген сұрақ болуы мүмкін? Адамгершілік, тазалық, гуманизм көрсетілсе, адамдар үшін сол жетпей ме? А. Қарсақбаев фильмдерінен осы сұрақтарға жауапты алуға болады.

А. Қарсақбаевтың соңғы фильмдерінен сезілетін көркемдік адамзатқа ортақ және астыртын символдарға толы. Қаншама уақыт өтсе де, оның

фильмдері қазақ халқы мен мәдениетінің алдында ешқашан, ешқандай өңін жоғалтқан жоқ. А. Қарсақбаев фильм жанрының заңдылықтарына бағынудың орнына өзіне және өз көрермендеріне таныс түсініктерді өз фильмінің мазмұндық құрылымына қойғандықтан, аудиториямен ұзақ уақытқа байланыстырушы қабілетке ие шығармаға айналады. Оның барлық фильмдерінде басқа замандас режиссерлердің, мәселен Ш. Аймановтың шығармаларына қарағанда күмәнді идеологиялық ағымдар аз. Ал, балалар тақырыбындағы фильмдерде ауылда, далада өткен оқиғаларға қарап сағынышқа, қиялға толы екенін байқаймыз. Сондай-ақ, Ш. Айманов фильмдеріне қарағанда А. Қарсақбаев фильмдерінде қазақ дәстүрлер аз болуы мүмкін, бірақ қазақ пен кеңестік түсініктер нақты шектеуге бөлінген. Мәселен, оның кейбір фильмдерінде кейіпкер жұпыны, өйткені Кеңестік Қазақстанның ертеректегі кезеңін, оған сенген халықтың шын жарқын болашаққа сенгенін көрсетеді. Бірақ, «Қилы кезеңдегі» Тоқтардың және «Менің атым Қожадағы» Қожаның соңғы кадрдегі әрекетінен кейін ол ой күмән тудырады. Барлығы дерлік кеңестік кезеңнің қоғамдық-психологиялық тұрғыдан қысымға жол берген тұсында жарыққа шыққанымен, бұлардың бойында қазақ халқына ғана тән бояулар мол. А. Қарсақбаев фильмдерінде көркемдік суреттеу, табиғатты кейіпкер табиғатымен ұштастыра білу, бір мезгіл аралығында болып жатқан оқиғаны әр қырынан жеткізе білу шеберлігі бар.

3.2 А.Қарсақбаев фильмдерінің әлем және қазақ кино үдерісіндегі көркемдік-эстетикалық дискурс

Жиырманшы ғасырдың орта шебінде Еуропа және АҚШ кино әлемінде үлкен өзгерістер, жаңашыл бағыттар (неореализм, модерн) жаңа белеске жетіп, қарқынды түрде дами бастады. Бұл үлкен үрдіс Кеңес киносына ықпал етпей қоймады, дегенмен соцреализм жанры үстемдік құрып, жаңашыл бағыттардың дамуы қалағандай көлемде жүзеге аспады. Дегенмен, алдыңғы қатарға жаңашыл буын – Ш. Айманов, М. Бегалин, А. Қарсақбаев, М. Хуциев, М. Калатозов іспеттес ірі режиссерлер шыға бастады.

Кеңес Одағы дәуірінде жалпы кино саласы, оның ішінде балалар киносы – аса үлкен идеологиялық назарға ие болған өнер түрі. Өйткені, октябренок және пионерлер қауымы комсомолдар қауымы сияқты негізгі қоғамдық ықпалды күштер болатын. Және олардың саяси-рухани тұрғыдан «дұрыс» дамуы өте зор мәселе еді. Ал бүгінгі демократиялық және нарықтық заманда көрермендер оның ішінде бала көрермендер таңдау еркіндігіне ие. Мәселен, балаларға арналған жапон киносын көре ме, балаларға арналған американдық кино өнімін тұтына ма, қоғамның өз еркіне айналды. Бұл құқықтың жақсы тұстары да, кемшіліктері де бар, егер атап өтер болсақ, жақсы жағы – әлемдік үрдістер мен жаңаша құбылыстардан ылғи хабардар болып отыру мүмкіндігі, ал кемшін тұсы – қазақ кино саласының едәуір кенжелеп дамып келе жатқаны және халықаралық аренада әзірге бәсекеге қабілетсіздігі және ұлттық тәрбие мәселесінің өткір болуына алып келді. Мысалы, Қазақстандағы жалғыз

балаларға арналған «Балапан» телеарнасы өнімінің басым көпшілігі тәрбиелік тұрғыдан дұрыс жасалғанымен, техникалық сапасының төмендігі басқа елдермен бәсекелесетін деңгейде емес. Бұған тура қарама-қайшы әлеуметтік мәселе бүгінгі АҚШ және Еуропада орын алып отыр. Ол жақтарда әр туынды техникалық және жарнамалық тұрғыда ең озық, ең заманауи деңгейде болғанымен, мағыналық жағынан келгенде өте үлкен этикалық сұрақтар тудыруда. Мәселен, балаларға арналған туындыларда тым көп анайы әзілдердің болуы және дәстүрлі отбасылық құндылықтарға тікелей және ашық қарсы шығуы секілді түсініктерге тыйым салынбайды. Бұл тек этикалық мәселе ғана емес, демократиялық-құқықтық мәселенің біріне айналатыны белгілі.

Кеңес заманында өмір сүрген режиссер Абдолла Қарсақбаев та сол уақытқа тән коммунистік қоғамның идеологиясына тәуелді болғаны рас. Дегенмен, оның әр туындысында қазақы ұлттық нақыш айқын байқалады. Дәл осындай ерекшелік сол заманның басқа да режиссерлерінің туындыларынан байқалады. Атап айтсақ, Шәкен Айманов, Сұлтан Қожықов, Мәжит Бегалин және т.б. Ең қызығы сол замандағы өзбекфильм, қырғызфильм, орысфильмдерінің көбісінен төл ұлттық нақыш стильдік әрі эстетикалық тұрғыдан қатты көзге түседі. Мысалы, «Қызыл итмұрын» («*Калина красная*»), «Қызыл алма» («*Красное яблоко*») және т.б. Бұл мәдени үрдіс ХІХ ғасырдағы Еуропадағы әдебиетте орын алған романтизм бағытына қатты ұқсайды. Ол кезде де ұлттық дәстүрге және төл этникалық ерекшеліктерге қызығушылық таныту үрдісі белең алды. Ал ХХ ғасырдың ортасында алапат Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін КСРО-ның мемлекеттік шекаралары толыққанды бекітіліп алған соң социалистік негізгі идеология табанды үстемдік құрған соң суреткерлер және жалпы зиялы қауым «Біз кімбіз? Қайдан келдік? Қайда бара жатырмыз?» деген сұрақтарды өз-өзіне қоя бастады. Себебі, Сталиннің тұсында ұлттық тақырыпты қозғау орыстардың өзіне де қатаң тыйым салынған еді, біркелкі Кеңестік халықты дәріптеу орын алды. Ал Жылымықтан кейін басты назар саясаттан экономикаға ауып, он бес республиканың әрқайсысының зиялы қауымдары өз-өзінің және өз ұлтының ерекшеліктерін зерттей бастады. Десе де, коммунистік билік тарапынан «ұлтшылдық» деген түсінік аса жағымсыздық мағынасында қабылдану жалғаса берді. Сол кездегі саяси лозунг: «сырты ұлттық болғанымен, іші социалистік болуы тиіс» немесе керісінше мағыналы рухта бүкіл әдеби, кино, театр және музыкалық туындылар шығара бастады. Мысалы, Грузиялық «Мимино» фильмінде Григорий Данелия ұлтына деген сүйіспеншілікті абайлап қана ирониялық тұрғыдан көрсетеді. Тіпті, Сұлтан Қожықовтың «Қыз Жібек» фильмінде қазақ ұлтының ірі тақырыптары артқы планға шегеріліп, алдыңғы планға жеке махаббат оқиғасы шығып кеткен. Тағы бір жарқын мысал, Шәкен Аймановтың «Атамекен» фильмінде поезд жолы тек Мәскеуге қарай ғана бағытталғанымен, әр кадрдан және әр детальдан ұлттық рух сезіледі. Яғни режиссердің назары кейіпкер баланың қызыл пионерлік галстугынан гөрі қазақ тілді қарт атасының өсиет сөздеріне көбірек екпін берілген. Абдолла Қарсақбаевтың да көркемдік шығармашылық бағыты да осы стильден алшақ кетпегенін барлық фильмдерінен байқауға болады.

Дәл сол тарихи кезеңде әлемдік кинематографияда реалистік сарын толыққанды үстемдік құрып отырды, тіпті коммерциялық кинематография аясында да орын алып отырды. Мысалы, АҚШ-тың Голливуд түсірген «Желмен бірге кеткендер» («*Gone with the Wind*») кино туындысында негізгі тақырып махаббат, лирика болғанымен, астарында Американың мемлекеттік тарихының тағдыр жолын баяндап жатты. Сондықтан болу керек бұл классикалық туынды әлі күнге дейін АҚШ-тың өзінде ішкі саяси пікір-таластары өте көп тудырып отыр. Ал Кеңестік Одақта реалистік бағытқа қызығушылық көп болғанымен, Кеңестік Үкімет талап еткен соцреализм шеңберінен шығуға мүмкіндік аз еді. Сондықтан, «Тырналар ұшып барады» сияқты шедеврлер жан-жақтан сынға алынып жатты. Ал Абдолла Қарсақбаев осы қарама-қайшылықтардан шебер өте білді. Мысалы, «Менің атым Қожа» фильмінде реалистік сарын да, қазақы ауылдың иісі де бар және Кеңестік оқушылардың мектеп формасының үлгісіне де мән берілген, яғни социалистік тұрғыдан дұрыс түсірілген фильм еді.

Абдолла Қарсақбаевтің режиссерлік дарыны сан қырлы болатын, ол тек балалар экранын ғана емес, драмалық көркемфильм өрісінде де жетістіктерге жете алды. Тіпті оның ересектерге арналған «Қилы кезең» кино туындысында ақсүйек қазақ байлары жағымсыз кейіпкер болып көрсетілгенімен, олар жалпақ және карикатуралық пішінде бейнеленбеген. Олардың тарихи және жеке бейнесінен әрі диалогтарынан тереңдік және кескін мінездің, тұлғаның ішкі кеңістігі мен көлемі бірден байқалады.

Режиссер дарынының санқырлылығы

А. Қарсақбаев фильмдерінде ұлттық құндылыққа, қазақи психологияға, өзіне ғана тән режиссерлік бояуы бар. Сондықтан режиссердің шығармашылығында балалар жанрындағы көркем туындылар қатарынан бөлек ірі драмалық көркем фильмдер тақырыбына еркін бара білген. Мысалы, Мұхтар Әуезов әңгімесінің желісі бойынша түсірілген «Қилы кезең» тарихи дарамасы, шытырман тарихи оқиғаларға негізделген «Даладағы қуғын» фильмі, тарихи-биографиялық мазмұнда құрылған психологизмге толы «Біздің Ғани» кино туындысы және тағы басқалары. Көріп тұрғанымыздай, автордың жанрлық мүмкіндіктерінің шығармашылық аясы кең болды. Ересек публикасы болсын, балалар публикасы болсын – барлық көрермендерге бірдей терең әсер еткен туындылар Қазақ киносының алтын қорына енген.

Кесте 15. А. Қарсақбаев шығармашылығы мен әлемдік кино арасындағы параллель

Тақырып	А. Қарсақбаев фильмдеріндегі көрінісі
Неореализм	Ауыл көрінісінің реалистік бейнесі, шынайылық
Арт-синема белгілері	Авторлық қолтаңба, кадр эстетикасы, психологиялық тереңдік
Тарихи реализм	Ұжымдастыру мен кеңестік кезең шындығы

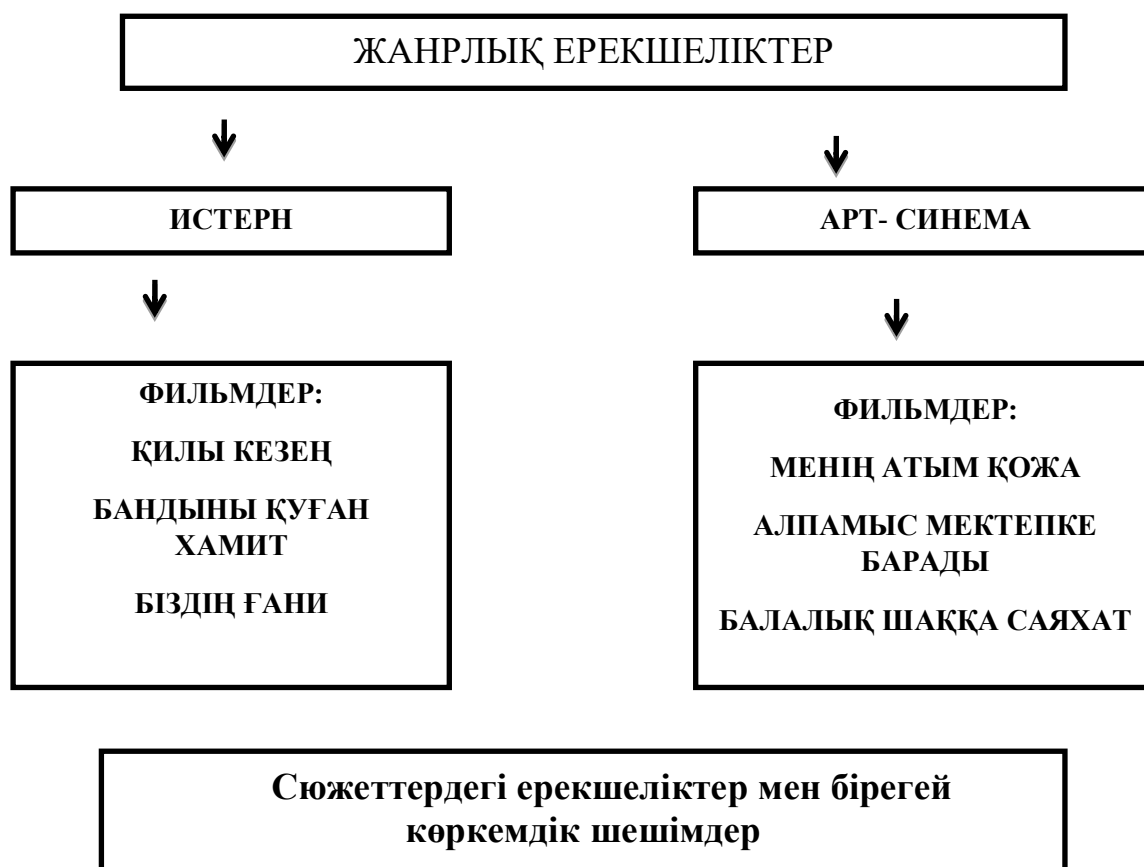
Ф. Трюффо мен А. Қарсақбаев фильмдеріндегі параллель	Қожа мен Антуан: бала тағдыры мен қоғам қайшылығы
Балалар киносы арқылы антиидеологиялық дискурс	Бала бейнесі арқылы жүйеге қарсылық білдіреді
Истерн жанрының қазақ киносындағы үлгісі	«Қилы кезең», «Бандыны қуған Хамит» фильмдеріндегі ұлттық вестерн эстетикасы

Режиссер «Менің атым Қожа» фильмінде Қожа бейнесі арқылы әлеуметтік теңсіздік көрсетеді. Әкесіз өсіп жатқан Қожа. Оған әкесінің қандай адам болғандығы жайлы жанындағылар жиі еске салады. Оны айналшықтап жүрген Сұлтанның қиындау тағдыры, тұрмыс айырмашылығы сияқты тағы басқа келтірілген заман көрінісі кейіпкерлердің диалогтары арқылы экранда, жалпы пландар арқылы бейнелеудің кеңістік шешімдері арқылы жүзеге асырылады. Фильмнің алғашқы кадрларынан-ақ бірден бас кейіпкер Қожаның өміріне куә боламыз. Артынша екінші пландағы Сұлтан өмірі кадрға кіреді. Екі кейіпкер арасындағы диалогтар екі кейіпкердің өмірінен мәлімет беріп, фильмнің шиеленісі қалай өрбитінін алдын ала көрсетіп тұрғандай әсер қалдырады. Сұлтанның мінезіндегі айқындық тым әсерлі, көрермен Қожа бейнесі арқылы оның жалғыздығы, анасы мен әжесі жанында бола тұра ер баланың әке қамқорлығының, оның басында ауырпалық бар екендігін әрекетінен көре алады. А. Қарсақбаев сол кезеңдегі өмір заңдылықтарын ұлттық әдет-ғұрып этнография тұрғысынан терең зерттеп, ірілі-ұсақты деректерге мұқият көңіл бөлгендігі байқалады. Кино табиғатына сай көркемдік суреттеу ерекшелігі бір мезгіл аралығында болып жатқан оқиғаны әр қырынан жеткізе алады.

Байқағанымыздай, барлық кейіпкерлердің бейнелері бірдей тереңдікпен, шынайылықпен құрастырылған образдар деп айта аламыз. Мәселен «Менің атым Қожа» фильмін алар болсақ, фильмнің айтар ойы – түзелмейтін бала жоқ, баланың тәрбиесі үлкеннен, балаға тәрбие ұстаздан беріледі деген ой атқысы келеді. Қожаның айналасы толған ұстаздар. Мектепке барса, Майқанова апайы, үйге келсе, анасы да ұстаздық ақылын айтқысы келеді. Қисық жолда жүрген Сұлтанның еңбек жолына түсуі, Қожаның тентектігімен қоштасып, тәртіпті, үлгілі оқушылар қатарына қосылуы – фильмнің негізгі тақырыбы. Қожаның анасын Қаратайдан қызғанып жасаған қылықтары, бала жанын түсіне қоймайтын оқытушылар. Сабира Майқанова мұғалімнің сөмкесіне бақа салуы, әрі сыныптасы, жақтыра бермейтін Жантаспен бақталастығы, Жанарға деген алғашқы бөзбалалық сезімдері, жиналыс кезінде ағаштан құлау көріністері көрермен жүзіне күлкі үйіреді. Осы көріністер арқылы талай Қожалар мен Сұлтандар өздерін көрері анық. Фильм жанры осы екі кейіпкер арқылы ашылған. Фильмдегі кең даланың әсем табиғаты, Қожа мен Сұлтанның сыңғырлаған бала күлкілері, әуезді музыка тілі, үлкенді-кішілі, алыс-жақын монтаждық пландар фильмнің толық мазмұнын, кейіпкерлердің сырт бейнесінің оның ішкі жан дүниесімен байланысын аша түседі.

А. Қарсақбаев фильмдерінің жанрлық бағыттары бойынша қарастыратын болсақ:

Кесте 16. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі жанрлық ерекшеліктер.



Қазақ истерн жанрының негізін қалаушысы

Истерн – шытырман кино жанры, вестернге ұқсас, бірақ Азаматтық соғыс кезіндегі Орта Азия немесе Кавказда өткен оқиғаларды көрсетеді. Шындығында истерн вестерннің барлық ерекшеліктері мен формасын кеңестік бейімделуі болып табылады. «Бұл шөл, дала, жылқылар, қуғын, «жақсы» мен «жаман» кейіпкер, атыс-шабыс және т.б. міндетті түрде болуы тиіс жеңіл жанр» [99, 92].

Ал, Абдолла Қарсақбаев қазақ кино тарихындағы «экшн» немесе қазақ «истерн» жанрының негізін қалаушысы деп толықтай айта аламыз. Егер АҚШ киносында вестерн (Клинт Иствуд және т.б.) жанры әлемге танымал ірі жанр болса, онда истерн жанры кешеуілдеп соғыстан кейінгі жылдары Кеңес Одағында пайда болды. Сол жанрдың жарқын мысалдары «Шөл даланың ақ күні» («*Белое солнце пустыни*»), «Шығыс экспресі» («*Восточный экспресс*»), «Тегеран-43», «Атаманның ақыры», ал Абдолла Қарсақбаевтың «Дала қуғыны» және «Қилы кезең» деп айта аламыз.

Егер вестерн заңдылығы бойынша ковбойлар мен шерифтер индеец тайпалары мен қарақшыларды жеңулері керек болатын. «Вестерннің негізінде тарихи фактілер жатса да, ондағы оқиға қайта жасалынып, өзі білмейтін жерде

тәртіп орнатқан үлгілі картинаны, сондай-ақ жабайы табиғат пен қарсыластарына әдептілік пен әлеуметтік идеалды сіңіруге бағытталған кейіпкерді көрсетеді» [100, 33]. Ал, истерннің ережесі бойынша қызыл әскер комиссарлары ақ әскер мен башмачтарды жою керек еді. Әлбетте, ақ әскердің ішінде астыртын түрде Алашорданың жақтаушыларын да, ал башмачтардың арасына дін мен ұлт азаттығы үшін күрескерлер де болды. Дегенмен, кеңестік идея «класс эксплуататоров» деген ұранмен қызыл әскер мен пролетарийден басқа бүкіл басқа характерлер мен образдарды тек жағымсыз және артта қалған «жабайылық» сипатта көрсетуге тырысты. Ал, Мәскеу мәдениет институтының профессоры К.Э. Разлогов «истерн» жанрын басқа қырынан былай ашып көрсетті: «Қандай да жанрлық әртүрлілікті алып қарасақ та, ортақ заңдылық бар. «Истерн» жанрының да тартымдылығы сонда, Кавказ бен Орта Азия, Қиыр Шығыстағы тарихи-революциялық оқиғалар, сондай-ақ сталиндік идеяның көпке таралуы мен мойындата білуі «түпкі жеңіс пен социализм» кезеңіндегі таптық күрес пен жаһандық зиян шектіруі де осыған кіреді» [101, 20]. Тәуелсіздік алғаннан соң бұл үрдіс қарама қарсы бағытта жылжи бастады. Демек, дұшпандар онша да дұшпан емес, дәстүрлі ұлттық және діни ағартушылық идеяларын жақтаған трагедиялық жағымды қаһармандар, қызыл әскер «пайғамбарлары» керісінше террористер болып шықты. Сол жағынан келгенде Абдолла Қарсақбаев кеңестік истерн шеңберінен тым алшақ шықпаса да, оның барлық кейіпкерлері тереңдік пен күрделілікке ие.

Қазақ арт-синема жанрының эстетикалық элементтерінің негізі

Арт-синема – авторлық киноның шекпенінен шыққан көлемді кинотану түсінігі. Авторлық фильмнің ерекшелігі бойынша фильм авторы болып табылатын режиссердің дара стилі болуы тиіс. Арт-синеманы арт-хаус секілді өнер туындысына жататын фильмдерді нақтылау үшін айтады. Ал, арт-хаус (ағыл. «art house» – «өнер үйі») Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін пайда болған арнайы кинотеатрларға көрсетуге арналған маркетинг термині болатын. Кейіннен арт-синема мен авторлық фильмдер оның қатарына кіріп, арнайы кинотеатрларға прокатқа шығаруды қолға алды.

Арт-синема бүкіл әлемдегі кинематографияны кино өнері ретінде негізгі даму кезеңдерін қамтиды. Оның ішіне неміс киноэкспрессионизм, француз және кеңес киноавангард, итальяндық неореализм, француздық және қазақ жаңа толқыны, жаңа иран киносы, азиаттық минимализм, Латын Американың жаңа киносы және т.б. көптеген елдердің кино өнеріндегі даму жолдарын айқындайды.

50-ші жылдар басында франциялық «Кино дәптерлері» («*Cahiers du Cinema*») журналыда «автор» (фр. *auteur*) ұғымы қызу талқылауға түскен. Бұл термин режиссерлардың студиялық жүйеде жұмыс жасағанына қарамастан, камераны өз ойын білдірудегі құрал ретінде пайдаланып, стильдік және тақырыптық тұрғыда терең және тосын оқиғаларға құралған өзіндік сипаттағы фильмдерге қатысты айтылды. Болашақ өзгерістің хабаршышы «Француз экраны» («*L'Écran française*») журналында жарияланған Александр Астрюктің

1948 жылы: «Жаңа авангардтың тууы: камера – қалам» (*«Рождение нового авангарда: камера – перо»*) [6] мақаласы болды. 1954 жылы «Кино дәптерлері» журналында Франсуа Трюффо «Француз киносының бір тенденциясы туралы» (*«Об одной тенденции во французском кино»*) [102] мақаласында «автор саясаты» ұғымы жарияланды. Кейінірек бұл түсінікті америкалық сыншы Эндрю Саррис «Авторлық кино теориясына» [8] ретінде пайдаланды.

Арт-синема тақырыбын тереңнен зерттеген отандық кинотанушы, өнертану докторы А. Айдар өзінің ғылыми жұмысында: «Қазақ киносында алғаш рет арт-синеманың эстетикалық элементтері 1950-1960 жылдары қазақ киносының негізін қалаған аға буын өкілдері Шәкен Айманов («Атамекен», «Алдар Көсе»), Мәжит Бегалин («Шоқан Уәлиханов», «Тұлпардың ізімен»), Абдолла Қарсақбаев («Менің атым Қожа», «Қилы кезең», Сұлтанмахмұт Қожықов «Қыз Жібек») шығармашылығында орын алды. Қазақ арт-синема режиссерлері шығармашылығының басынан бастап өздерінің фильмдерінен цитата қолданған болатын, ал шетелдік арт-синема тәжірибесінде бұл үрдіс режиссерлердің шығармашылығының бір қорытындысы ретінде пайдаланылған [103, 9]. А. Айдар арт-синема элементтерін аталған қазақ классикалық режиссерлерінің фильмдерінен таба отырып, кинотанушы Б. Нөгербектің зерттеуіне сүйенеді. Кинотанушы монографиялық жұмысында қазақ режиссерлерінің арт-синема жанрына келу жолдары мен даму сатысын былай деп түсіндіреді: «Ұлттық көркем-суретті киноның дамуының алғашқы кезеңінде Ш. Айманов, М. Бегалин, С. Қожықовтардың бастауымен, ол, негізінен, актерлік кино болатын да, театр актерлерінің бейнелеу мүмкіндіктеріне иек артты, ал, кинокадр мизансценасы сахнаның композициялық шешіміне көбірек ұқсайтын, кинотуындының поэтикасы айтарлықтай кинематографиялық болмайтын. Атап өтерлігі, киноның белгілі бір даму кезеңінде театр дәстүрінің басым болуы дүниежүзінің бүкіл елдерінің кинематографына тән дүние. Осылайша, қазақ киносындағы кинотілінің дамуы сатылап, бірақ, жедел жүзеге асырылды, себебі, ұлттық режиссерлердің шығармашылығына кеңестік қана емес, шет елдік кино да әсер еткен еді» [103, 20].

1950-ші жылдардан бастап «жылымық» кезеңі тек қана Кеңес одағының саяси өмірінде ғана болған жоқ, қазақ киносында да өзгерістерге алып келді. Сталиндік қысымнан босаған режиссерлер өз фильмдерінде бейнелік шешімдерді басқаша пайдалануға, кино тілін қолдануға, сондай-ақ, туындылардың мазмұндық, баяндау формаларының өзгешелігіне баса назар қойды. Сол сәттен бастап олардың фильмдері «арт-синема», «өнер киносына» бет бұра бастады деп айтуға болады. С. Нилдің анықтап берген: «Арт фильмдер визуалды стильге баса назар аудару арқылы белгіленеді (көзқарас қатынасы институцияланған оқиғадан гөрі даралық көзқарастың болуымен анықталады), әрекеттің голливудтық мән-мағынасы барынша аз қолданып, оларда драмалық қақтығысты тудырған шиеленіске құралмай, кейіпкердің мінезіне акцент қойылады» [9, 18].

А. Қарсақбаевтың шығармашылығы 1950-70 жылдардағы режиссерлердің шығармашылығы секілді арт-синема, авторлық кино контекстіне қарастырылмайды, қазақ кинотанушылар тек олардан өнер санатындағы киноның эстетикалық элементтерін көреді. А. Қарсақбаев фильмдері 1980 жылдардан басталған авторлық фильмдердің тууына алғышарт болғанын жасырмайды.

Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі стиль мәселесі

Кино өнерінде стиль ұғымы – көркемдік формалар мен бейнелеу құралдарының жиынтығы ғана емес, режиссердің дүниетанымы мен көркемдік ұстанымдарының тұтас жүйесі ретінде танылады. «Бұл ретте кинотану саласында стильді зерттеудің өзіндік методологиялық ерекшеліктері бар. Эстетика мен өнертану теориясында стильді талдауға арналған жан-жақты амалдар қалыптасқанымен, оларды киноға тікелей көшіру көп жағдайда әдістемелік шектеулерге ұшырайды» [50, 74]. Киноның табиғаты уақыт пен кеңістікті синтездей отырып, көркемдік ойды экран тілі арқылы ұсынатын ерекше өнер түрі. Осы ерекшелікті ескере отырып, стиль мәселесін кинодискурстық және визуалды талдау аясында кешенді түрде зерттеу қажет.

Абдолла Қарсақбаев шығармашылығы – қазақ киноөнеріндегі стильдік және эстетикалық ізденістердің жарқын көрінісі. Оның фильмдерінде стиль тек формалық шешімдердің жиынтығы емес, сонымен қатар ұлттық болмыс пен дүниетанымды бейнелейтін көркемдік жүйе. Режиссердің визуалды тілі мен бейнелеу тәсілдері арқылы жасалған поэтикалық кеңістік, кейіпкерлердің ішкі психологиясын жеткізудегі нәзік көркемдік амалдар Қарсақбаевтың дара режиссерлік қолтаңбасын қалыптастырған басты элементтер.

Кинодағы стильдің негізгі бірлігі ретінде кадр қарастырылады. Бірақ Қарсақбаев фильмдерінде кадр тек композициялық құрылым емес, сонымен қатар кеңістік пен уақытты үйлестіретін символдық бірлік ретінде көрінеді. Алайда кино өнерінің спецификасы кадрдың өз ішіндегі құрылымынан емес, кадрлардың бір-бірімен байланысынан яғни монтаждан туындайды. Қарсақбаевтың монтаждық шешімдері кейіпкерлер психологиясын ашу, ұлттық өмір ритмін жеткізу және оқиғаның эмоционалдық әсерін күшейту қызметін атқарады.

Дегенмен режиссерлік стильді тек монтаж бен кадр алмасуы арқылы ғана түсіндіру жеткіліксіз. Қарсақбаевтың фильмдеріндегі стильдік құрылым халық ауыз әдебиетінің құрылымымен үндес поэтикалық ритм, табиғаттың метафоралық бейнесі, дыбыстық орта мен визуалды ырғақ арасындағы үйлесім сияқты күрделі элементтерден тұрады. Мұнда стиль ұлттық дүниетаным мен көркемдік форманың тоғысында қалыптасады.

Мәселен, «Менің атым Қожа» фильмінде пландардың ұзақтығы мен ритмі баланың ішкі әлеміндегі күмән, үміт пен күйзелісті дәл жеткізсе, «Қилы кезең» немесе «Балалықтың кермек дәмі» сияқты фильмдерде табиғат көріністері ұлттық кеңістік пен менталитетті сипаттаушы көркемдік құралға айналады.

Осы тәсілдер режиссердің стильдік жүйесін тарихи-мәдени контекстпен тығыз байланыстыра отырып, кинодискурстың терең қабаттарын ашады.

Абдолла Қарсақбаевтың стилін тарихи категория ретінде қарастыру маңызды. Оның шығармашылығы кеңестік кезеңнің идеологиялық, эстетикалық шектеулеріне қарамастан, ұлттық код пен рухани болмысты бейнелеудің үлгісін көрсетті. Бұл тұрғыдан қарасақ, Қарсақбаев – стиль мен мазмұн арасындағы тепе-теңдікті сақтай отырып, қазақ киносындағы көркемдік дискурсты жаңа деңгейге көтерген бірегей тұлға.

Осылайша, Абдолла Қарсақбаевтың фильмдерін кинодискурстық тұрғыдан зерттеу – кино өнеріндегі стильдің табиғатын, оның ұлттық ерекшеліктерін, визуалды поэтика мен көркемдік репрезентацияны тануға мүмкіндік береді. Бұл бағыттағы зерттеу қазақ кинотануына теориялық және әдіснамалық тұрғыдан тың серпін береді деп толық сеніммен айтуға болады.

Сюжеттердегі ерекшеліктер мен бірегей көркемдік шешімдер

Әр режиссердің өзіне ғана тән шығармашылық қолтаңбасы болады. Мәселен, Франсуа Трюффонның негізгі ерекшелігі – деректілік пен өмір шынайылығына жақындығы. Тіпті «Аталанта» романтикалық-лирикалық фильмінің өзінде заман көріністері мен Францияның күнделікті тұрмысының көріністері шынайы көрсетілген. Демек, әсірелеу аз. Ал Шәкен Аймановтың «Біздің сүйікті дәрігер» комедиялық-музыкалық фильмінде ғана емес, тіпті мұнды-философиялық сарынға ие «Бір ауданда» әлеуметтік драмасында режиссерге тән оптимистік сарын алдыңғы планға шығып, көрерменге айқын аңғарылады. Абдолла Қарсақбаевтың барша фильмдеріне ортақ қасиет – ұлттық нақыш пен тұрмыс шынайылығына деген стилистикалық ерекшелік бірден байқалып тұрады. Мысалы, «Менің атым Қожа» фильмінде болсын, «Алты жасар Алпамыс» туындысында болсын, колхоздағы социалистік өмірдің бейнесі шектен тыс жарқын етіп көрсетілмеген, мейлінше шынайы тепе-теңдік сақталған. «Әрине, идеологиялық себептермен тым үлкен әлеуметтік мәселелерді де толыққанды көрсетуге режиссердің мүмкіндігі болмады. Егер бүгінгі балалар киносымен салыстырсақ, Әмір Байғазиннің «Аслан сабақтары» драмасында әлеуметтік мәселелер Қазақстандағы орташа ауылға тән емес, құдды бір Нигерия немесе Сомалидің орташа кедей ауылынан бетер қара қою түсте бейнеленген» [53, 238]. Бұны көркемдік шешімнен гөрі шектен тыс әсірелеу ретінде ғана қабылдауға болады. Өкінішке қарай, қазіргі күні мұндай фильмдер аз емес.

Жалпы алғанда, А. Қарсақбаев фильмдеріне қазақилық тән. Режиссердің қай фильмін алып қарасаңыз, барлық картиналарында ұлттық ойындар, салт-дәстүрлерді шебер, көркемдік, драматургиялық шешімдермен орынды пайдалана білген. Ол мұндай тәсілді балалар фильмінде қолдану арқылы болашақта бала санасына сіңіруі қажет деген позициямен қолданса, екінші жағынан классикалық үлгіден алшақтамауға тырысады. Үшінші жағынан бұл тәрбие құралы. Сонымен қатар А. Қарсақбаев өмірде болатын адамға тән факторларды да қамтуға тырысады. Қожаның мектепте өз қатарластарымен тіл

табыса алмауы, сыныптастары ортаға салып, тәртібін талқылауы, ата-аналар жиналысындағы жеке тәртіп мәселесі. Сұлтанның қашып кетіп, бар күнәні өзіне алып сатқындықты сезінуі – әр адам баласының басында болатын жайттар. Қожа оқиғасы арқылы режиссер қазақ баласына тән қылықтарды көрсете білген.

«Менің атым Қожа» фильмінің тағы бір ерекшелігі фильмді әр көрген сайын жаңа көзқараспен қабылдайсың. Оны фильм алғаш жарық көрген кезден жарыққа шыққан мақалалар арқылы да байқауға болады. Фильм жайлы бүгінгі күнге дейін мыңдаған мақалалар жарық көрді. Пікір сан түрлі. Әр кезең көрермені түрлі қырынан қабылдайды. Кеңес кезінде жарық көрген мақалалар фильмді кеңестік кезең көзқарасымен қабылдаса, бүгінгі көрермен заманауи пікірлерге салыстырмалы түрде талдаулар жасайды. Бұл фильмнің құдіреті – құндылығын жоймауында. Барлық көрерменге тән ортақ ой – бала психологиясы, баланың балалығы жойылмау керек, ұлттық құндылықтан бала назарында болуы шарт, салт-дәстүріміз сақталуы маңызды. Режиссердің Б. Соқпақпаевтың шығармасын экрандаудағы негізгі мақсаты да осы болғаны анық. Және ғасырлар өтсе де, біз аталған шығармаға сан қырынан орала беретініміз сөзсіз.

Жалпы қай кезеңде болса да режиссерлер неге ұлттық көріністерге үйір деген сұраққа тоқталар болсақ, бұл – біздің қазақи генімізге қанымызбен келетін құндылықтар. Сонау кеңес кезеңінде жарыққа шыққан фильмдердің бастауында тұрған «Амангелді», «Жамбыл», «Ана туралы аңыз», «Алдар көсе» – бәрінде дерлік қазақи бояу бар. Жыл өткен сайын біз оларға оралып, көкпар десе «Амангелді», айтыс десе «Жамбыл» фильмдеріне орала бергіміз келіп тұрады. Ол фильмдерде қазақтың жанына керектің бәрі бар. Қанша жерден заман, қоғам, талаптар өзгерді десек те, тамырымыздан ажырағымыз келмейді. Бүгінгі күнгі режиссерлердің тамырына жиі оралып тұратындығы сондықтан.

Қазақ ұлттық киносы ғасырлар бойы тарихи кезеңдерді басына өткерді. Бірде құлдырады, енді бірде биіктен көрініп, халықаралық деңгейге өскенінің куәсі болдық. Әлі де талай биікті бағындыратынына сенім мол. Осындай үлкен өнер қайнарының бастауында тұрған А. Қарсақбаевтың шығармашылығының шоқтығы биік. Сондықтан қазақ киносының алтын қорына енген А.Қарсақбаев киноларының қаншалықты құнды екендігін ескеріп, оның картиналарының өміршеңдігін түсініп, жұмысымыздың басты нысанына негіз етіп алып отырмыз.

Әлемдік кино үрдістегі ірі көркемдік ағымдар және А. Қарсақбаев шығармашылығы

Абдолла Қарсақбаев өмір сүрген және еңбек еткен дәуірді алып қарасақ, кино әлемінде елеулі өзгерістер орын алып жатты. Нақтырақ айтсақ, Батыс Еуропа елдерінде неореализм ағымы өзінің даму шегіне жетіп, үстемдік құрып құлдырауға түсіп үлгерді. Осы кезең шамамен жиырма жыл уақытты алды. Бұл үлкен құбылыстар мен үрдістер режиссер Абдолла Қарсақбаевтың да шығармашылық жолының қалыптасуы мен дамуына ықпал етпей қоймады.

Бүкіл Кеңес режиссерлері біркелкі соцреализм жанры шеңберінен асып кете алмағаны рас, дегенмен, өте зор сынға алынып, қудаланса да, шығармашылық ерлікке бара алған бірқатар режиссерлер болды. Мысалы, Тарковский, Шукшин, Калатозов, Мәжит Бегалин және т.б. Иә, біздің Қарсақбаев жүйеге ашықтан-ашық қарсы шықпаса да, жанрлық шаблондар мен жаттанды сюжеттерден алшақ болуға тырысты. Оның әр туындысында Кеңестік тарихи заман, ішкі қазақы болмыс және тұрмыстық шынайылық бір-бірімен үйлесіп, біте қайнасып, қайталанбас симфониялық бүтін авторлық стильді құрап жатты. Бұл стиль «Біздің Ғани» фильмінде де, «Қилы Кезең» драмасында да, «Балалықтың кермек дәмі» кино туындысы және т.б. бірінші кадрдан-ақ айқын аңғарылады. Осындай қайталанбас қолтаңбаны 1990-шы жылдардағы Серік Апрымовтың шығармашылығынан байқаймыз да, өкінішке қарай бүгінгі жас буын режиссерлерінен сирек кездестіреміз. Осы жайт қазақ киносындағы дағдарысты көрсетеді.

Серік Апрымов туралы айтсақ, «Бауыр» (2013, С. Апрымов) – бүгінгі ауыл жайлы автордың үміті. Бұл фильмде өзіміздің ХХІ-ші ғасырдың ауылындағы қазақылықтың, дәстүрлі ұлттық сана-сезімінің дағдарысы көрсетіледі. Бала кейіпкер негізінде бүгінгі қазақтардың дәстүрді құрметтемейтігінен бұрын, бір-біріне деген бауырмалдықтың азайғандығы жайлы ой бар. Әрі белсенді, әрі қазақы тәрбиені сақтап қалған жас бала режиссердің келешекке деген үмітінің символы іспеттес көрініс табады. Ал Абдолла Қарсақбаевтың «Балалық шаққа саяхат» фильмінде бірінші сыныпқа қалаға оқуға кетіп бара жатқан кейіпкердің туған ауылына оралмаса да, есейсе де, жан сарайындағы қазақылықты сақтап қалатынына үмітті финалдағы кадрлардан да тағы қайта байқаймыз. Демек, режиссер өскелең буынға зор сеніммен, үмітпен қарағанын сеземіз.

Кино – бұл тек экрандағы оқиға ғана емес, ол – күрделі тіл, мәдени код, ұлттық сана мен жадыны сақтайтын құрал. Әсіресе, тарихи және фольклорлық тақырыптарға құрылған фильмдерде визуалды образдар мен көркемдік стиль ұлттық болмысты танытудың ерекше тәсіліне айналады. Қазақ киносының тарихында режиссер Абдолла Қарсақбаевтың орны айрықша. Оның шығармашылығы – кинематографиялық көркемдік тілді ұлттық дүниетаныммен ұштастырған сирек құбылыс.

Қарсақбаев фильмдеріндегі визуалды тіл – мазмұнды ашатын құрал ғана емес, оның эстетикалық мәні де бар. Ол кеңістік пен уақытты бейнелеуде табиғи көріністерге, этнографиялық дәлдікке, бейнелі монтажға сүйенеді. Бұл тәсілдер арқылы режиссер тек оқиға баяндап қана қоймайды, көрерменді сол заманның рухани әлеміне еніп, кейіпкерлердің ішкі күйін сезінуге жетелейді. Мәселен, «Менің атым Қожа» фильміндегі композициялық құрылым мен бейнелік шешімдер арқылы бала психологиясы, қоғаммен қатынасы терең көрсетіледі. Ал «Даладағы қуғын» мен «Қилы кезең» фильмдерінде режиссер тарих пен тағдыр, тұлға мен уақыт арасындағы драмалық қарым-қатынасты табиғи ландшафт пен көркем символдар арқылы бейнелейді.

Қарсақбаевтың кино тілі – ұлттық мәдениет пен фольклорлық дәстүрлерден қуат алған тіл. Ол дәстүрлі рәміздерді (табиғат көріністері,

ұлттық музыка, киім үлгілері, тұрмыс заттары) көркемдік жүйеге айналдырып, экрандағы бейнелерге терең символикалық мән береді. Бұл тәсілдер фильмнің стилистикасын тек реалистік емес, поэтикалық, метафоралық деңгейге көтереді.

Қарсақбаев режиссурасының тағы бір ерекшелігі – адам мен қоғам, тарих пен тағдыр арасындағы қатынасты көрсету үшін күрделі визуалды және баяндау құрылымдарын пайдалануы. Ол оқиғаны жай баяндап қана қоймай, бейнелер мен кадрлар арқылы көрерменнің эмоциясына әсер ете отырып, ойлануға, сезінуге итермелейді. Кино тілінің осындай күрделенуі мен тереңдеуі оны қазіргі визуалды дискурс тұрғысынан қарастыруға мүмкіндік береді.

Қазіргі цифрлық заманда кино өнері жаңа технологиялық деңгейге шықты. Алайда мұндай кезеңде Қарсақбаев сияқты режиссерлердің шығармашылығы – кино тілі мен ұлттық көркемдік стильдің үйлесімділігін, дәстүр мен жаңашылдықтың байланысын көрсететін құнды феномен ретінде бағаланады. Оның фильмдері – визуалды мәдениеттің архетиптерін сақтап қалған рухани мұра.

Абдолла Қарсақбаевтың фильмдері – қазақ кинодискурсының биік көркемдік үлгісі ғана емес, сонымен қатар визуалды тіл арқылы ұлттық болмысты, тарихи жад пен мәдени сана-күрделілігін жеткізетін ерекше өнер туындылары. Сондықтан оның шығармашылығын кино теориясы, стиль мен репрезентация тұрғысынан зерттеу – бүгінгі күннің өзекті міндеттерінің бірі.

Режиссер шығармашылығындағы реалистік сарынның орны

Бүгінгі тарихи фильмдердің көпшілігінің бір кемшілігі бар: тарихи шынайылық тұрмақ, тіпті әңгімелеу қисынан да алшақтау індеті асқынып кеткен. Бұл тек қазақ киносына ғана тән кемшілік емес, аталмыш өкінішті үрдіс басқа елдердің де кино салаларында да кеңінен орын алып жатыр. Мысалы, егер Ресей фильмінің «Викинг» драмасында режиссердің тым еркін қиялы VII-ші ғасырдың тарихының шынайылығы мен өмір шындығын ойсырата жеңсе, Қазақстанда түскен «Келін» фильмінде де дәл осындай олқылық әрі көшпенділер тарихының шынайылығына қиянат бірден байқалады. Ал, Абдолла Қарсақбаевтың тарихи-драмалық туындылары Кеңестік цензураның елегінен өтсе де, әңгімелеу қисыны мен тұрмыс шынайылығынан тым қатты жеңілмеген еді. «Қилы Кезең» және «Даладағы қуғын» туындыларында ақсүйектер жағымсыз кейіпкерлер болса да, олардың бейнелерінде күрделілік пен тереңдік байқалады.

Тарихи және тұрмыс шынайылық – жалпы реалистік сарын – бүгінгі күні дағдарысты кешіп жатқаны рас. Қарсақбаев тарихи шындықтан қашпай, тіпті «Балалық шаққа саяхат» фильмінде ұжымдастыру тақырыбы жанама және бүркеме түрде болса да көрініс тауып жатты. Көпшілік үшін тарих кітаптарындағы бір параграф ретінде қабылданған ақпарат болса, біз үшін ол бір мезгілде жұрттың бар байлығын алып кеткен саясат болып қабылданады. «Балалық шаққа саяхат» фильмі XIX ғасырдың 20-30 жылдары болған қасіретті уақытты көркем жанрда жеткізумен қатар, халықпен бірге сол кезеңді сезіну мүмкіндігін береді. Кеңес одағындағы кинематографияда ерекше орны бар

режиссер Абдолла Қарсақбаев – өз кезеңінде балалар тақырыбына өзінше жаңашылдықпен, кәсіби ерекшелікпен келген режиссер. Ол әлемді баланың көзімен қарау арқылы көркемдікке ұмтылды. Қарсақбаевтың өмір сүрген және шығармашылық жолын бастаған уақыты Кеңес Одағының тарихында нағыз тоталитарлық саяси жүйенің қызып тұрған кезі еді.

«Бұл ұрпақ өкілдерінің өмірлерін Сталиннің өлімі мен Хрущевтың баяндамасы анықтады. Кейбір «алпысыншы жылғылар» үшін бұл кезең көп жылдық дүниетаным дағдарысынан алып шығып, өмірлерін елмен байланыстырған рухани демеу болды» [52, 48]. Қоғамдық өмірде «жылымық» деп аталған бұл дәуір «алпысыншы жылғылардың» белсенді қызметінің контексті болды.

Алайда, КСРО Компартиясы мен әр одақтағы оның өкілдері елдегі дамып жатқан барлық өнер түрлерін қатал бақылауға алды. Барлық көркемдік шығарма түрлері коммунистік идеологияны дәріптеуге бағытталып, авторлардың жеке ойлары мен шығармашылық жаңалықтарына өте секемшіл қарап, көптеген түзетулер мен өңдеулерге түсіп отырды. Тіпті қатал цензураға түскен ұлттық фольклордың өзі де кеңестік жүйенің идеологиясына бейімделіп, қайта жазылды. Осындай қысымды кезеңде көптеген авторлардың еңбектері сол кезеңдердің көлеңкесінде қалып, жаңа заман туғанда өз құндылықтарын жоғалтты. Ал дарынды суреткерлер қылшылдап тұрған жүйеге қарамастан, әрбір ісі үшін күресіп, болашаққа шынайы өнердің бейнесін көрсетіп кетуге тырысты.

КСРО ыдырағаннан кейін соңғы жиырма бес жыл ішінде Қазақстан әлемдік нарықтық өнердің көшіне ілесудің жолын тауып, тәуелсіз өнердің дамуына бейімделді. Одақтар мемлекеті ыдырағаннан кейін егемендік уақытында дүниеге келген жас ұрпақ өткен жетпіс жылдық тарихты басқаша пайымдап, кезеңдер буынына тән теріске шығару ойларын да жасырмайды. Өйткені, қазір демократиялық бағытты ұстанған мемлекет идеологиясы өнер мен шығармашылықта жаңашылдыққа, ой еркіндігіне ұмтылуға мүмкіндік береді. Ашық саясатты ұстанған ел барлық салада да әлемдік ақпарат алмасу жағдайына тыйым салмайды. Цензура жоқ жерде оның күші қаншалықты екенін түсіну әдетте шығармашылыққа бағдарланған адамға қиын соғатыны анық. Сол секілді дәл сондай шабытқа ерік берген тұлғаны қатал цензуралармен, тыйымдармен шектеп тастаса, қандай шешім қолданбақ? Еңбегін жүзеге асыруға бекінген шебер цензураға көне тұра, сол цензураны айналып, не аттап өтетін жолды бәрібір табады. Сондай режиссердың бірі Абдулла Қарсақбаев болатын. Ол әдетте көпшілікке революциялық фильмдері арқылы тік мінезді режиссер ретінде белгілі болса, екінші жағынан балаларға арналған фильмдер түсірген бейкүнә өнер шебері ретінде кино тарихында қалды. Жоғарыда айтылған тоталитарлық жүйенің қазанында қайнап, кеңестік идеологияны бойына сіңіріп, бүкіл өмірін қылшылдаған қызыл үкіметтің аясында өткізе отырып, іштегі қарсылықты көрсетудің, тұлғалық дарынды дәлелдеудің кино өнерінде ең жаңа әрі жасырын, ең оңай әрі күрделі жолы балаларға арналған фильмдерін жасау арқылы екенін тапты. Заманның әрбір

бұрылысын өз бойынан өткізе отырып жасаған Қарсақбаевтың балаларға арнап түсірген кино туындылары дер кезінде бағаланбаса да, сол уақыттағы көпшіліктің сүйсініп көрер кинолары қатарынан табылды. «Менің атым Қожа» 1966 жылы Каннада сыйлыққа ие болды, «Алпамыс мектепке барады» Ригадағы Бүкілодақтық кинофестивалде басты сыйлықты жеңіп алды. Ал, «Балалық шаққа саяхат» және «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмдері көрермендердің көңілінде қалатын кинокартина ретінде қалды.

Қарсақбаевтың антиидеологиялық жағынан салмағы басым келесі бір фильмі – «Алты жасар Алпамыс». Әліппесін құшақтап алып, мектепке баруды армандайтын Алпамыс көрерменнің көңіліне жылу ұялатады. Алпамыс Қожадай емес, қиялшыл, сезімтал, айналасына бейкүнә көзқараспен қарайтын, қызығушылығы тым басым кейіпкер. Ол қоршаған ортамен бірге үйлесімді өмір сүруге, қоғамның барлық заңдылығын уақытысынан бұрын қабылдауға дайын. Ал, оның досы Қайырхан мектепке бармақ түгілі, жуынудың өзінен ат тонын ала қашатын нағыз антиидеологиялық кейіпкер. Алпамыс қазақ эпосындағы батырдың аты, кішкентай Алпамыс – өзін қоршаған әлемнің қайшылығында өзінше күрестің жолын бастаған бүлдіршін батыр. Ол өзінің елгезектік болмысын дәлелдеу үшін маңайында кездескен идеологиялық таптың өкілдерімен айқасқа түсіп қалып отырады. Ол Қожа секілді зардабын тартып, жазаланатындай қателіктер жасамаса да, өзін қорғау үшін нақты қадамдарға барып отырады. Қожамен салыстырғанда Алпамыс есейген, ақылды, ойшыл, оның тілегі Қожанікіндей еркіндікке ұмтылған өршілдік емес, сабырлыққа салынған ерік-күшін бақылай алатын жас жеткіншек. Өзін дәлелдеудің, мақсатына жетудің жолында ол бейбіт түрде жақсы қасиетімен ғана көзге түсетін байсалды бала.

Күрескер рухта түсірілген Қарсақбаевтың бір фильмі «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмін көрермендер жылы қабылдаса да, киносыншылар назарынан тыс қалып, дұрыс сараланбай келеді. Бірақ оның құндылық күші режиссердің басқа фильмдеріне қарағанда өзгеше әрі, күрделірек. Сондықтан, бұл фильмді талдау барысында балаларға арналған спорттық тақырып жағынан ғана қарастырмай, драматургиялық, режиссуралық мәнін ашу маңызды. Ал біздің мақсатымыз – «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмін антиидеологиялық қырынан көрсету. Фильм спорттық тақырыпқа сай, кеңестік идеологияның ережесіне сүйенген ашық сюжет болса да, оның көзге көрінетін және көрінбейтін антиидеологиялық желілермен құрылған. Өте ұсақ детальдармен беру арқылы, жақсы мен жаманның, күшті мен әлсіздің, ақылды мен арамзаның күресін кейіпкерлерге сіңіре отырып, астарлы түрде коммунистік жүйенің жасаған моралін мысқылдайды. Бас кейіпкер жасөспірім қыз Гуля, Қожа мен Алпамыстың мінезінің қосындысынан туған жаңа бейне секілді. Қожаның бұзықтығы, тік мінезділігі, тапқырлығы, еркінсүйгіштігі байқалса, Алпамыстың ұяңдық, тазалық, құштарлық қасиеті Гуляға әр бере түседі. Ол мақсатына жету үшін, яғни спорт жарысына қатысу үшін сыртқы күштердің қысымына төтеп беріп, жеңістің қиын соқпағынан өтті. Гуляның жаулары осал емес, әрі біреу емес, олар шырмауықтай тұтасқан әккі жүйенің өкілдері. Ал Гуля болса,

солармен жалғыз алысқан ержүрек қыз. Оның маңайындағы жақындары, туыс, достары оған демеуші, көмекші ғана, әйтпесе, алғашқы соққыны қабылдаушы – өзі ғана.

«Алпамыс мектепке барады» 1977 жылы Ригада өткен Бүкілодақтық кинофестивальде «Бала психологиясын жақсы ашқаны үшін» атты ең таңдаулы балалар фильміне берілетін бас жүлдені жеңіп алады. Фильм студияға 1975 жылы Роза Хұснутдинованың сценарийі бойынша «Алпамыс идет в школу» деген атпен келеді.

Өткен XX ғасырдың 60-70 жылдары, қазақ елінің өнердегі шырқау дәуірі десек, ешбір артық айтқандық болмас. Өнердің қай саласын алсақ та, ол театр өнері болсын, опера өнері болсын (балет), тіпті эстрада өнері де, шарықтау биігіне ұмтылуда еді. «Ана – жер Ана», «Қобыланды батыр», «Қан мен тер», «Бөлтірік бөрік астында», «Қозы мен Баян», «Еңлік пен Кебек» т.б. бұл тізімді одан әрі тізе беруге болар еді. Эстрада өнеріне келсек, сол жылдар елімізге жарық жұлдыздай жарқ етіп келген «Гүлдер», «Дос - Мұқасан» ансамбльдері, Алматының «Жас балеті» халқымыздың атын одаққа, одан әрі шет елдерге паш ете бастаған болатын.

Осы өнерлердің ішінде кенжелеу қалып, баяу дамыса да, енді-енді қаз-қаз тұрып келе жатқан өнердің ішіндегі ең маңыздысы кино өнері де, еңсесін көтеріп, қазақ елінің атынан сөйлей бастаған. Кино өнерінің тұсаукесерін 1965 жылы шыққан «Менің атым Қожа» кескен еді. Қазақ кино тарихында алғаш рет әлемдік додаға қатысып, Франция елінің Канн қаласындағы кинофестивальде кіші алтын медальді жеңіп алған болатын. Осы фестивальде балаларға арналған фильмдердің ең үздігі деп танылған еді. Осыдан кейін бұл фильм Кеңес өкіметінің атынан әлемді аралап кете барды. Көп уақыт кешігіп барып өз тілімізге аударылып дубляж жасады. Кинофильмнің көп алдында, балалар әдебиетінің классигі атанған Соқпақбаевтың осы аттас өмірбаяндық повесі дүниеге келген еді. Сол кітаптың желісі бойынша жазушы сценарий жазып, оны кино тілінде экранға шығарған қазақ киноөнерінің бірден-бір дарынды тұлғасы – Абдолла Қарсақбаев.

ҚР кино қайраткері Ш. Имашұлы «Мен білетін Абдолла» эссесінде аталмыш режиссер турасында сыр шертеді: «Абдолла Қарсақбаев 1926 жылы Алматы облысының Жамбыл ауданында малшының отбасында дүниеге келіпті. Отбасындағы кенжесі Абдолланың анасы оған дейін 15 құрсақ көтерген екен, көбі ауырып, аштыққа ұрынып дүниеден өтсе, ал, соңғы екеуі соғыстан оралмапты. Соғыс басталған 1941 жылы Жамбыл ауданынан Алматыға көшіп келеді. Оған дейін әкесі де дүние салады. Сол жылы қазақтың болашақ ұлы кинорежиссері Абдолла Қарсақбаев 14 жасқа толады. Буыны қатпаған жас баланың алдындағы өмірі әлі белгісіз бұлыңғыр еді. Кенет, 1943 жылы Алматыға бүкіл «Мосфильм», «Ленфильмдер» көшіп келгеннен кейін, баланың көңілі кино деген таңғажайып әлемге ауады да кетеді» [104]. Көп ұзамай Алматыда Киноактерлер мектебі ашылады да, Абдолла бала соған оқуға түседі. Сол жылдар орыстың ұлы режиссер, актерлерін көріп, киноға деген құлшыныс жас баланың өмірін шешіп береді.

Киноактерлер курсы ойдағыдай бітіріп, 1950 жылы Бүкіл Одақтық кинематография институтының (ВГИК) режиссерлік факультетіне Иван Пырьев пен Михаил Чаурелидің шеберханасына оқуға түседі [105]. 1956 жылы оқуын ойдағыдай бітіріп, Алматыға «Қазақфильм» киностудиясына режиссерлік жұмысқа келеді. Алғашқы жылдар жас режиссер деректі фильмдер түсіреді. Кез келген сюжеттегі киножурналдарға араласып, кейін әйтеуір табылған жұмыстың бәрін істейді. Ол жылдар студияда қойылатын киноның аздығынан болар, режиссер Абдолла өзінің жұлдызды жылын табаны күректей жеті жыл күтеді. 1963 жылы алғашқы қойылымы жарты әлемді аралаған «Менің атым Қожа» фильмі қоюға мүмкіндік алады. Содан кейінгі фильмі «Қилы кезең» (1966 жылы), 1968 жылы түсірген «Балалық шаққа саяхат» фильмі сценарийін жазған тағы да Бердібек Соқпақбаев ағамыз. 1971 жылы Ғани Мұратбаевтың өміріне арналған «Біздің Ғани» фильмі Қазақстан Ленин комсомолы сыйлығына ие болған болатын. 1974 жылы түсірген «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмі, 1977 жылы «Алпамыс мектепке барады» фильмі де Ригада өткен фестивальда балалар фильмдері арасында бас жүлдеге ие болады. Бұл фильмдердің қай-қайсы болмасын балалар тақырыбына арналған фильмдер еді. Режиссер Абдолланы басқа бір қырынан көрсеткен фильм, ол «Даладағы қуғын» («*Погоня в степи*») 1979 жылы түсірілген. Бұл фильм 1981 жылы Душанбеде өткен Бүкілодақтық кинофестивальде арнайы жылдың ең үздік әртісі деген құрметке ие болған. Басты рөлде ол кездегі жас әртіс, қазіргі, Қазақстанның халық әртісі Досхан Жолжақсынов және ол кезде мектеп қабырғасында оқып жүрген қазір белгілі актриса Гүлнар Досматова болатын. Бұл жерде баса айта кететін нәрсе режиссердің әртіс таңдаудағы көріпкелдігін де атап өткен дұрыс және әр фильмдерінде жаңа тұлға, жаңа талантқа жол ашып отыру оған парыз сияқты еді. Керек кезінде өзінің ойын толық жеткізе алатын, айтқанынан қайтпайтын өткір де қайсар мінезге бай еді. Кейде сол қайсар мінез көп жағдайларда билік басында отырған әлде кімдерге ұнамай, әрқашан өзіне тиесілі заңды сыбағасын ала алмай жүретін сәттері де болған. Кейін ойлап қарасам, Абдолла режиссер түсірген фильмдердің кез келгені әр жылдарда өткен жарыстардан құр алақан қайтпаған екен. Бірақ сол фильмдердің қызығын кім көрді, атағына кімдер ие болды, ол өз алдына бөлек әңгіме. «Даладағы қуғын» фильмнен соң араға 5 жыл салып тағы да балалар тақырыбына арналған «Балалық шақтың кермек дәмі» фильмін түсіреді. Мұнда да қазақтың біртуар дарынды режиссерінің әрбір түсірген киносы қазақ кинематографиясының алтын қорына айналады. Абдолла Қарсақбаев өмірінің соңы көбіне айтыс-тартыс, кедергісі көп қайшылықтардан тұрған. Ал, Абдолланың өмірде қандай адам болғанын бір Алланың өзі ғана біледі. Бұл сұраққа жауап беру, Абдолламен бірге жұмыс істеген, әрі жете таныс болған азаматтардың адамгершілік парызы болуға тиіс. Абекең секілді кез келген өнердің ірі тұлғаларының өмірі, қалай аяқталғанын қатыгез XX ғасыр жақсы біледі. «Бұрын «Менің атым Қожа», «Балалық шаққа саяхат» фильмдерінен бастап білетін бұл кинорежиссермен танысудың сәті 1974 жылы түскен еді. Осы жылы Әбекең оқыған кино институтының, орыстың әйгілі кино актері

«Чапаев» фильмімен аты әлемге әйгілі болған Борис Бабочкиннің шеберханасынан бітіріп келген жас актерлермен кездесу жасап (кино үйінде) бәрімізге табыс тілеп, өзінің кезекті фильмінің алғашқы байқау түсірліміне шақырғаны есімде. Сол жылы біз Қазақстанның әр түкпірінен жиналған 13 қыз-бозбала бітіріп келген едік. Бұл фильмге біздің ішімізден кімдер түскені анық есімде жоқ. Есімдегісі – қазақтың ұлы әртістері Кененбай Қожабеков пен Қаныбек Байсейітов. Ал, Абдолла ағамен етене жақын танысқаным 1978 жылы киностудияның дубляж залында болатын», – деп Ш. Имашұлы естелігін тәмамдайды [104, 67].

А. Қарсақбаев пен Ф.Трюффо шығармашылығын салыстыру

Ф. Трюффонның балаларға арналған өте ірі және ең танымал туындысы «400 соққы» («400 ударов») деп аталса, Қарсақбаевтың ең жарқын балалар туралы туындысы – «Менің атым Қожа» фильмі. Франциядағы соғыстан кейінгі кезеңдегі Антуан есімді баланың күрделі және қарама-қайшылыққа толы тағдыры мен қазақтың Қожа есімді пионерінің тағдырлары өте әртүрлі болғанымен, екеуі де құрдас, екеуі де соғыстан кейінгі жылдары өмір сүрді, екеуі де пысық мінезді болды, екеуі де жеке ішкі психологиялық жеткіншектік қиыншылықтарды бастан кешірді. Дегенмен, оның шалғайдағы париждік қалалық құрдасымен салыстырғанда, біздің ауылдық Қожаның тағдыры сәттірек болды. Әрине, «400 соққы» фильмінде романтизм аз, әлеуметтік қиын өмір шындықтары мен ауыр мәселелері басым. «Трюффо өз фильмінің мақсатын, көзқарасын әлемге бала мен ананың отбасылық қатынасының қиындыққа айналғанын көрсетеді. Бейнеліліктен туған әлеуметтілік – бұл режиссердің суреткерге айналғанының белгісі. Фильмнен «жаңа толқынның» субъективизмі байқалса да, Трюффо күнделікті әлемнен қоғамдық әлемді көреді» [106, 32].

Дәл осындай бақытсыздық тауқыметіне 1995 жылы біздің кинода «Кардиограмма» фильміндегі бала, басты кейіпкері ұшырайды – түсінбеушілік, қоғамға сіңе алмау, ортасымен ортақ тіл табыса алмау іспеттес мәселелерді ол да көреді. Ал 1960-шы жылдары қоғамдағы оптимисттік-идеологиялық сарынмен Қожаның тәрбиесі салыстырмалы түрде жақсы – жағымды бағытта орын алды.

Кесте 17. Ф. Трюффо және А. Қарсақбаев шығармашылығын салыстыру: ортақ құндылықтар және ерекшеліктер.

Категориясы	Франсуа Трюффо	Абдолла Қарсақбаев	Ерекшеліктері
Мектеп және эстетика	Франциялық «жаңа толқын»	Кеңестік мектеп, жанрлық кино	Авторлық кино өкілдері
Тақырыптары	Балалық шақ, махаббат, жалғыздық, ер	Балалық шақ, махаббат, отбасы.	Бала кейіпкердің ішкі жан дүниесін ашу

	жету		
Кейіпкер	Аутсайдер	Бала, жасөспірім	Идеологиялық басымдылық
Кино тілі	Импровизация, ашық диалог, ашық форма	Классикалық құрылым, метафора, визуалды поэзия	Поэтикалық драматургия
Әлеуметтік контекст	Соғыстан кейінгі Франция, тұлғалық контекст	Кеңестік одақ, тұлға мен қоғам қарым-қатынасы	Әлеуметтік жағдайы әр-түрлі.
Этика мен мораль	Жеке таңдау, экзистенциалдық ізденіс	Адамгершілік тазалық, жауапкершілік, рухани үйлесім	Екеуі де моральдық ізденісті көтереді
Мәдени негіздер	Еуропалық әдебиет пен кино дәстүрі	Қазақтың фольклоры мен дүниетанымдық мұрасы	Ұлттық тамырлары бар

Трюффо фильмінде Антуан бәрімен де конфликтте – ата-анасымен, сыныппен, мұғаліммен, тіпті заң мен католицизм дінімен де келіспеушілікте болады. Ал Абдолла Қарсақбаевтың «Қожасына» келер болсақ, Қожа пионерлік талаптардың шеңберінен тым қатты аттаған жоқ еді, дегенмен ұлттық болмыс пен арманшыл албырт мінезді жоғалтпаған да болатын. Ал байғұс Франциядағы Антуан балалар абақтысынан қашып шығып, тек Жерорта теңізінің жағасына ғана келіп жетеді. Ал ұлттық қазақы ауыл тәрбиесі мен коммунисттік арманшылдық пен қиялшылықты өз бойына әбден сіңірген бала Қожа фильмнің финалды кадрларында достары арқылы қоғамға сіңе алады. Бұл – туындының бірінші мағыналық планы, ал екінші мағыналық планға мән берсек, ол жақта психологиялық тұрғыдан баланың тұлға болып қалыптасып, өзінің «мені» қалыптасып жатқан кезең комедиялық сарында және соцреализм жанрының ішінде жүзеге асады. «Отбасындағы ырың-жырың, жұпыны мектеп, қала, бала қабылдауындағы ешқашан көрмеген, бірақ әрқашан көруді армандаған теңіз секілді еркін дүлей күш, бұл «400 соққы» фильміндегі кішкентай Антуанды қоршаған, атап айтқанда, бүкіл фильмді толықтырып тұрған қарапайым күйбең тіршілік. Бірақ Трюффо бұл күйбеңдікті бүкіл әлемді қамтыған әлемдік деңгейге шығарады» [107, 39]. Кезінде Трюффонның туындысы да сынға алынған еді, бірақ асқан пессимизмге бола, ал әлдеқайда оптимисттік рухтағы «Менің атым – Қожа» фильмін кезінде кеңестік сыншылар өзгеше баяндау тәсілі мен ерекше кейіпкер таңдағаны үшін сынады. Қожа идеалды Павлик Морозов немесе үлгілі Тимур пионер емес, ол шын өмірде кездесетін, өз кемшіліктері бар қарапайым жеткіншек балалардың бірі болып

шықты. Сондықтан болуы керек, бұл шедевр жарты ғасыр бойы экран төрінен түспей келеді. Алдағы уақытта да солай болып қала береді. Себебі қазақтың әр-бір баласы Соқпақбаев пен Қарсақбаевтың Қожасынан өзін таниды. Серік Апрымовтың «Бауыр» фильмі іспеттес заманауи өткір туынды болсын, «Алмас Семсер» іспеттес бүгінгі балалар фильмінде оқиға өте қиял-ғажайып және шытырман «экшн-ертегі» үлгісінде жасалған туынды болсын, мейілі ол туынды тіпті бала көрермендермен бастапқыда үлкен ынтамен фильмді қабылдансын, дәл «Менің атым Қожа» фильмінің деңгейіне жететінде туынды әлі де жоқ. Дәл осындай мәселе бүгінгі Францияда да орын алып жатыр, дәл бүгін «400 соққы» іспеттес жеткіншектік драманы ешкім түсірген жоқ. Бұл жөнінде Трюффонның замандасы Ж.-Л. Годар оған былай метафоралық баға береді: «400 соққы» фильмі Шындықты, Ұмтылысты, Өнерді, Жаңашылдықты, Кинематографиялықты, Бірегейлікті, Батылдықты, Салмақтылықты, Трагизмді, Балғындықты, Убю Патшасын, Фантастиканы, Қаһарды, Достықты, Өмбебаптықты, Нәзіктікті білдіреді» [108].

Ал, қазақ классикасына замандастары: «Дегенмен, Бердібек Соқпақбаев пен Абдолла Қарсақбаев альянсы фильмнің бағын ашты. Мәселен, «Менің атым Қожа» фильмінде Қожаны сомдаған – Нұрлан Сегізбаев, Сұлтан – Марат Кәкенов, Майқанова апайдың бейнесін сомдаған Рая Мұхамедиярова, Рахманов ағайды бейнелеген Кененбай Қожабеков, Қожаның анасының рөліндегі Бикен Римова сияқты саңлақтар шеберлігінің арқасында, фильм қазақ киносының тарихында алтын әріптермен жазылды», – деп жазады [104].

Әрине, Франция балалар киносы мен Қазақ балалар киносы – екі түрлі әлем. Оның үстіне ең алғашқы француз фильмі 1895 жылы түсірілсе, алғашқы қазақ фильмі 1920 жылы түсірілді, ал тура сол 20-шы жылдары Францияның Шәкен Аймановы Жан Виго қызу қызмет етіп жатты. Ал біздің Шәкен Айманов тек 1950-шы жылдардың соңында ғана киноға келді. Яғни, қазақ киносы кенжелеп, кешеуілдеп дамығаны рас. Егер француз жаңа толқыны 1930 жылдары пайда болып, 1950-жылдары әлемге танылып қойса, қазақ жаңа толқыны тек 1990 жылдары ғана пайда болып, шетелдік жеке-жеке кино фестивальдерге бара бастады. Әрине, әлемдік кино үрдістен шамамен 40 жылға артқа қалғандығымыз байқалып тұр. Дегенмен, бүгінгі Батыс киносы терең дағдарыста, жүйелілік-идеялық тоқырауда, постмодернизм үдесінен шыға алмай жатыр. Демек, қазіргі қазақ киносында болашаққа деген үміт әлі бар.

Жоғарыда айтылғандай, Қарсақбаев заманды бейнелей отырып, соцреализм ережелерін сақтай отырып қазақ ауылдық балалар тақырыбын комедиялық жанрмен болса да көтеруге тырысты. Оның әріптесі Франсуа Трюффо француз қалалық балаларының тағдырлары туралы драмалық туындылары арқылы сыр шертті. Бір қарағанда екі режиссердің міндеті бірдей сияқты, алайда, айтарлықтай ерекшеліктер бар. Ол туралы Трюффонның өзі «400 соққы» Канн фестивалінен жүлде алып, көпшіліктің жылы қабылдаған фильміне айналғаннан кейін берген сұхбатында былай деп айтады: «Отбасылық қаражатпен жасалған кішігірім қойылым барлық ассосациялардың, топтардың, қойылым ұйымдастырушыларының және көрсетілімдердің назарын аударған

гала-фильмге айналғанын көрдім: мен оны алдын ала қалай болжап білдім? Фильм менің қолымнан сырғып, академиялық сипатқа айналып, мен оны тіптен танымай қалдым. Ол фильмдерді ұнатпайтын көрерменге тиесілі» [106, 89]. Ал, М. Мартен бұл фильмнен: «таяқ жеген жастық пен қорғансыз наразылықты және моральді уағыз айтатын дұғалықтан гөрі анархиялық бүліктің жасын көреді» [106, 30].

Абдолла Қарсақбаев сол заманда сәнге айналғандай Кеңестік жүйені, әсіресе пионерлік жүйені әсіре мақтау науқанына қосыла қоймады. Ол да Қожа іспеттес «жасандылық мектебіне» асықпады. Өз мәнері мен өз әлемін табуға тырысты. Осы тұрғыдан алғанда мұндай көркемдік жолды таңдау біздің режиссерге таңдау әлдеқайда қиын болды. Себебі, КСРО кезінде қысқа уақытқа болса да, биліктің, қоғамның, зиялы қауымның және халықтың бағыты бір еді. Осы тұрғыдан Трюффонның жүгі әлдеқайда жеңіл болды. Себебі, 1950-шы жылдары Еуропа елдерінде билік пен халық арасында, дін мен заң арасында қарама-қайшылықтар көбейе түскен болатын. Осындай аумалы-төкпелі босаңсыған кезеңде еркін шығармашылықпен айналысу қиын емес. Оның үстіне ол кезде өнерде әлі де болса өте нақты неореализм және модерн эстетикасы үстемдік құрып жатты. «400 соққы» фильміндегі көше әлемі – метафора, ол орнын таппай жүрген соғыстан кейінгі ұрпақтың, Трюффонның әріптестері мен жақтастарының дүниені сезінуі, ол фильмде болып жатқан тікелей этикалық бағадан да маңызды» [106, 32].

Өкінішке қарай, бұл үрдіс 1990-шы жылдары құлдырап, бүгінгі барлық елдерге ортақ үлкен дағдарысқа алып келді. Және осы дағдарыстан ТМД елдерінің киносы да, қазақ киносы да шеткері қалмады. Идеясыз жалаң коммерциялық бағыт барлық өнер түрлерін жаулады. Сондықтан болу керек, бүгінгі Францияда болсын, АҚШ-та болсын, Ресейде болсын және Қазақстанда болсын жақсы фильмдер, әсіресе балаларға арналған үздік туындылар жоқтың қасы. Мысалы, кейінге кезде түсіп жатқан «Каникул оффлайн» іспеттес жобалар қазіргі жеткіншек көрермендерді күлдірте алса да, дәл 1960-70-шы жылдар туындыларының мазмұндық-философиялық биігінен тым алыс. Әрине, бүгінгі Қытай балалалар киносы сияқты Қытай пионериясы іспеттес өте нақты жүйелерді насихаттамай-ақ қойсын, тым болмаса Абдолла Қарсақбаев насихаттағандай кадрдағы шынайы ұлттық тәрбиелік мазмұн мен қазақы нақышты, Трюффо шақырғандай заманауи тұрмыстық-тарихи реализмді сақтау қазіргі режиссерлердің басты мақсатының біріне айналуы тиіс.

А. Қарсақбаев фильмдеріндегі ұлттық идея көрінісі

Қазақ кино тарихына көз жүгірте отырсақ, киносыншы Қ. Сирановтың: «Қазақ кеңестік киноөнерінің тууы мен дамуы социализмді сәтті құрып, коммунизмге – адам бақытының шыңына жеңіспен шыққан КСРО халықтарының тарихи жеңісімен тығыз байланысты» [37, 40] деп атап кетті. Тарихтан өздеріңізге белгілі болғандай, кеңестік кезеңде қазақ киносы коммунистік идеология мен тоталитарлық жүйенің әсерінде болды. Ал шын мәнісін Б. Нөгербек өз еңбегінде: «...кеңестік партиялық идеология мен

«мәдени революция» тәжірибесі миллиондаған адамдардың санасына европацентризмнің большевиктік вариантын кұйды, сондай-ақ, «ұлы орыс халқының ағалық көмегіне» екпін бере отырып, пролетарлық таптық-партиялық идеологиясын енгізді» [42, 26] деп жазды. Кеңес үкіметі ыдырап, жеке, тәуелсіз мемлекет статусына ие болған одақтық елдер жаңаша даму жолына түсіп, өз ұлтына тән рухани және мәдени идеологияны қайта жасау процесіне кірісті. Осы тұрғыда қазақ халқы тарихты бетке ала ала отырып, ұлттық идеологияны қайта жаңғырту жолын таңдады. «Ұлттық идея – ұлттың сол тарихи кезеңде өзін-өзі тануынан көрініс табатын ұлттық санада басымдыққа ие көзқарастар. Зерттеушілер бұл ұғымның екі қырына баса маңыз береді. Бір жағынан, қауымдастықтың өзін-өзі ұлт деп танып, түйсінуді, екінші жағынан оның ерекше тарихи адамдар қауымдастығы ретіндегі өз көзқарастары, ұстанымдары, құндылықтары жайлы жалпақ әлемге жар салуы» [109, 4].

Ұлттың ойы, санада көрініс табатын мақсат-мұраттары бола отырып, халықтың, этностың, ұлттың өмір сүру мәнін анықтап, ұлттың пайда болуы мен тарихын, оның тарихи миссиясын көрсетеді. Ол этникалық сезімдердің негізінде табиғи түрде пайда болса, ал идеология адамдар қалыптастырып, қоғамдық сананың дамуы сатысына көтеріліп, өзіндік мақсаты мен қызметі болады. Әр мемлекет өзінің құндылықтар мен идеалдар жүйесі, өзінің дүниетанымына байланысты тарихи даму барысында қандай да бір ұлы идеяны тудырушы немесе оны іске асырушысын таңдап, солай ұлттық идея тұтас бір халықтың ұлы идеясы ретінде мақсат, бағыт-бағдар, өмірлік мән береді.

«Егер ұлттық идеяның мәні – ұлттың тағдыр анықтағыш тілегі, ниеті, оны ілгері қадам басуға жұмылдырушы фактор, күн тәртібіндегі басты мәселені шешуге бағышталған мазмұнды әрі кесек ой десек, осылардың жиынтық формуласы М. Дулатов дәйектеген «Оян, қазақ!» тұғырнамасында жатыр. Бұл ұран емес, М. Дулатовтың өлеңдер жинағы да емес. Халық қасіретін, замана келбетін дәлме-дәл айқындаған сәуегейлік. Шынында да екі ғасырға жуық созылған отарлау, қорлық пен зорлық халықтың дүниетанымына, мінезіне, өмір салтына, шаруашылығына орасан зор нұқсан келтіріп, еңсесін түсірген еді, алды-артын бағамдау қасиеттерінен айыра бастаған-тын» [110].

«Оның туындылары ұлттық мәдениеттің қазынасына айналды. Кеңестік қоғамның түпкі мәдени құндылықтары қайта бағаланып жатқан кезде, бүгін де олар өзінің рухани мәнін жоғатпады» [41, 75]

А. Қарсақбаев фильмдерін талдау барысында ұлттық идея көрінісін бейнелеген ұқсас образдық, драматургиялық және режиссерлік шешімдерді ортақтастыруға тырыстық:

Кесте 18. А. Қарсақбаев фильмдеріндегі ұлтты бейне көрінісі.

Тақырыптық аспект	Мазмұндық сипаттама
Ақсақалдар образы	Ақылгөй, дана, салмақты қариялар – қазақ халқының тарихи жады мен рухани

	құндылықтарының сақтаушысы. Олар ұрпаққа жол сілтеуші, тәрбиеші ретінде көрінеді.
Балалар образы	Бүгінгі мен ертеңгі ел болашағы. Балалар – аңғал, шынайы, әділеттілікке ұмтылушы бейне. Олар ұлттық тәрбиенің, болашақ рухани жалғастығының символы
Қариялар мен балалардың байланысы	Ұрпақ сабақтастығы. Қария – тәрбиеші, бала – қабылдаушы. Бұл байланыс арқылы ұлттық сана, дәстүр, рух беріледі. Кино дискурста осы қатынас – рухани өзек ретінде көрінеді.
Бас кейіпкерлердің күрескерлік қасиеті	Еркіндікке ұмтылыс, әділет үшін күрес, өмірлік белсенділік. Басты кейіпкерлер бойында өршілдік пен шынайылық қатар өріледі.
Кейіпкерлер мен жүйелік идеология қақтығысы	Кейіпкерлердің ар-ождан, ұлттық болмыс пен еркіндікке ұмтылысы – кеңестік жүйенің нормативтік идеологиясымен қайшылыққа түседі.
Ұлттық қазақы ортаның үйлесімділігі	Табиғатпен байланыс, тұрмыс-салт, әдет-ғұрып, киім-кешек, тіл – қазақы болмыстың көркем репрезентациясы. Бұл ортада кейіпкерлер табиғи әрі үйлесімді өмір сүреді.

Сондай-ақ, саясат пен кино өнерінің қайшылығына, қазақ киносының даму тарихындағы кеңестік идеология кезеңіне тоқтала отырып, қазақтың ұлттық киноөнерінің негізін қалаушы Абдолла Қарсақбаевтың фильмдеріндегі ұлттық идея көрінісін образдық шешім арқылы талдау жасадық [111].

А. Қарсақбаев шығармалары рухани және мәдени мұра ретінде

«2021 жылдың қаңтар айында «Егемен Қазақстан» газетінде Президент мәдени саясат саласындағы негізгі идеологиялық міндеттерді нақты баяндаған болатын. Бұл дегеніміз – халықаралық кеңістікте ұлы бабалар дәуірінен бастап қазіргі күнге дейінгі қазақ халқының терең, драмалық оқиғаларына толы тарихын көрсете алатын тарихи контексте жарқын, ауқымды, мазмұнды картиналар жасау» [112]. Содан бері еліміздің мәдениетінде көптеген ілгерілеу байқалды. Соның нәтижесінде қазақ киносы да дамудың жаңа сатысына көтерілді. Тарихи оқиғаларға, тарихи тұлғалардың өміріне жаңа көзқараспен қайта қарап, көлемді фильмдер түсіріле бастады. Осы ойдың жетегінен шыға отырып А. Қарсақбаев шығармашылығын зерттеу, оның туындыларын ұрпақтан-ұрпаққа мұра етіп таныстырып отыру қазіргі қазақ киносының бір

бағдарына айналуы тиіс деген тұжырымға келдік. Олай дейтін себебіміз, А. Қарсақбаев фильмдері өз уақытында үлкен резонанстық оқиғаға айналып отырғанын сол кездегі баспасөз беттерінен шыққан мақалалардан білеміз. Кино тарихынан білетіндей, қазақ кинематографиясы тікелей жалғыз ғана жалпыұлттық КСРО-ның кинематография жөніндегі мемлекеттік комитетке қарағанын білеміз. Сондықтан да кинематография жөніндегі ҚазССР мемлекеттік комитетінің жауапкершілігіндегі «Қазақфильм» студиясының барлық өнімі тек одақтық жүйе арқылы іске асып отырды. Сол секілді А. Қарсақбаевтың қолға алған барлық кинотуындылары басынан бастап, аяғына дейін комитеттің бақылауында болды. Яғни, дайын болған туындыны экранға шығару, шығармау, көпшілікке қандай жағдайда насихаттау секілді кино тағдырын шешетін мәселелер жоғарыдан қадағаланды. Қазақстанның мұрағатынан А.Қарсақбаев жайлы баспасөз беттерінен жарияланған мақалаларға, оның фильмдеріне жасалған анонстық мәтіндеріне қарап-ақ режиссердің қаншалықты қоғамда, кино саласында беделі болғанын байқаймыз.

А. Қарсақбаевтың ең үздік туындыларының бірі «Менің атым Қожа» жайлы рецензияны бүкіл одаққа тарайтын беделді басылым 1965 жылы «Киноөнері» («*Искусство кино*») журналы алғаш рет қуана жарыққа шығарды [113]. Басылымда жаңа, жас режиссерді алғашқы жеңісімен құттықтап, оның өнердегі жолынан үміт күтетінін жасырмайтынын жазды. Бірақ, одан бұрын қазақ жеріне тарайтын «Казахстанская правда» газеті 1964 жылы журналистердің назарына ілініп, шығарманың әдеби нұсқасымен салыстыра отырып, фильм мен бас кейіпкер Қожаның бейнесіне талдау жасайды. «Қайталап айтамыз, жақсы фильм. Сонда да повестпен салыстыра қарағанда кейбір нәрселер жоғалған. Парадоксальды нәрсе болды: кітапта Қожа өзі туралы айтады, бірақ біз оның әрекетінің авторлық көзқарасын сезетінбіз. Фильмде Қожа сырт қалған, бірақ оның көзімен қараймыз» деп атап өтеді [114]. «Лениншіл жас» газетінің сол жылғы кезекті санында «Республика жаңадан шыққан бұл фильмді жылы қарсы алды. Балаларға арналған толық метражды тұңғыш шығарылған бұл фильмнің кемшіліктері бола тұра жетістіктері көп. «Қазақфильм» киностудиясының соңғы табысы деп атауға әбден атауға болады» дей келе режиссердің өзімен болған сұхбатты ұсынады. Режиссер фильмнің жасалу тарихын, қиындығын айта отырып, алдағы жоспарларымен бөліседі [115]. Сол кездердегі басылым беттерінде жарияланған мақалаларға көз жүгірткенімізде, фильмнің повестпен салыстыруы жағынан көп журналистер тарапынан сынға ұшырауын байқаймыз. Бірақ 1967 жылы VII-ші Халықаралық Канн жасөспірімдерге арналған фильмдер кинофестивалінің әділқазы мүшесі болған Георгий Мдивани «Ивестия» газетіне «Менің атым Қожа» фильмінің тартысты бәсекесінде жүлдеге ие болғанын жариялайды. «Бұл жерге отыздан астам елдің өкілі жиналды. Фестивальдің негізгі ұраны қазіргі жастардың гуманизм рухында тәрбиелеу, оларды пайдалы еңбек пен халықаралық ынтымаққа тәрбиелеу болып табылады» деп жазады [116].

Режиссердің «Алты жасар Алпамыс» фильмі көрермен көңіліне толықтай жаққан фильм болды. Ол туралы Одақтық және қазақ басылымдары жарыса

жазғанынан байқаймыз. 1977 жылы «Комсомольская правда» газетінде ресейлік ақпараттық агенттігінің тілшілері Ригада өткен Бүкілодақтың кинофестивалдің жүлдегерлерін марапаттау рәсімін баяндайды. «Фестивальде ұсынылған фильмдер идеялық кемелділік пен отандық кинематографияның кәсіби деңгейге өскенін көрсетеді. Барлық одақтың экран шеберлері халық өмірін кеңінен көрсетіп, картиналардың тақырыптық және стильдік әртүрлілігін көрсетті» дей келе, басты жүлдені қазақ киношеберінің туындысы ие болғанын жариялайды [117]. Ригадан қуанышты хабар алған «Қазақ әдебиеті» газеті: «Алдымен айтарымыз, режиссер Абдолла Қарсақбаев сценарийдің мазмұны мен көркемдігіне ерекше көңіл бөліп, таңдап алған. Фильмді көріп отырып ондағы басты, жанама рөлдердегі, тіпті эпизодтық ойындардағы артистердің өнеріне риза боласың. Құдды кинокартина өзегі осыларға арналып жазылған дерсің. Бұл режиссердің өнерге деген үлкен жауапкершілігінен, зор талғамымен, көрермендерді құрметтей білгенінен» деп жазады [118, 3]. Жүлдеден кейін режиссер «Лениншіл жас» газетінде берген сұхбатында жылы лебізімен бөліседі: «Өз басым кино өнері мен бағбан еңбегінен өзара ұқсастық көргендей боламын. Жерге дәнді екпес бұрын бағбанның құнарлы топырақ іздейтіні, не өсіруді күні бұрын ойланып-толғанатыны сияқты кинорежиссер де дайын сценарийді қолға алысымен оған лайықты адамдарды таңдай бастайды. Діттегенімді таптым-ау дегенде ғана кино түсіруге кіріседі. Сөйтіп, кино түсіріліп біткенге дейін күрделі процесс жалғаса береді. Тек осындай қиындықтардан кейін ғана жайқалып өскен гүлдей өз еңбегінің жемісін көресің. Сан баптаудан өткен туындыны көп игілігіне ұсынасың. Міне, «Алты жасар Алпамыс» та осыншама процестерді бастан өткізіп, дүниеге келген фильмдердің бірі» дейді [115].

А. Қарсақбаевтың «Балалық шаққа саяхат» фильмінің аяқталу процесінде «Вечерняя Алма-Ата» газетінің тілшісі «Қазақфильм» студиясына барып, режиссердің өзімен тілдеседі: «Әрбір адамның санасында еске ала бермейтін қасиетті бұрышы болады. Бұл бұрыштардың тазалығы дүниені тікелей қабылдауда алғашқы сезімдердің әсерімен өз әрекетінді талдауға көмектеседі. Ол дүние бірді нақты мінез ерекшеліктерін, құндылықтарды қалыптастырады. Мен үшін, біздің буын үшін ол әлем, сананың қасиетті бұрышы соғыстан кейінгі жылдар болып саналады. Сол жағынан алып қарағанда, фильм автобиографиялық болып есептеледі» деп бала кейіпкерлердің фильм бойындағы жеңген қиындықтарын, олардың үлкен өмірге басқан қадамдарын түсіндіріп береді [36].

Режиссердің «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмі бүкілодақтық балалардың сүйікті фильміне айналған еді. Жеңіске құштар кейіпкер қыздың бейнесі сол кезеңнің жастарының үлгісіне айналғанын, одақ мемлекеттерінде табысты болғанын, Коммунистік Шығыс Германияның атақты «Progress Film Verleih» кинопрокат ұйымының коллекциясына кіргенінен байқаймыз. 1950 жылы құрылған компания – Герман Демократиялық Республикасындағы фильмдердің дистрибуциясымен айналысатын жалғыз ұйым. Ал, «Жүйрік болсаң, озып көр» фильмі 1977 жылы «Progress Film Verleih» каталогынан орын алды [119].

А. Қарсақбаевтың тарихи тақырыпта түсірген фильмдері де баспасөз беттерінен қалыс қалмады. Мәселен, 1980 жылы «Қазақ әдебиетінде» жарық көрген: «Ізденістен туған «Даладағы қуғын» «Қазақфильм» киностудиясының қол жеткен табысы екені анық. Картина нәзік лирикалық, терең психологиялық планда шешілген. Шеберлігі шыңдалып, творчествасы толыса түскен режиссер А. Қарсақбаев тарихи-революциялық тақырыпқа тереңдей барып, халық бақыты жолында қалтқысыз қызмет еткен қаһармандар өмірінен осындай елеулі еңбек тудырып отыр» деп, мақалада режиссердың бұрынырақ түсірген «Қилы кезең» фильмімен салыстыра өтеді [120]. Ал, ол картинадағы Тоқтар мен Жүніс байдың бейнесі жайлы: «Осы екі кесек тұлғаны, жаңа мен ескінің күресін, күрескерлерінің бейнесін «Қилы кезең» картинасы сәтті шыққан дүние деуімізге әбден болады. Бұл бейнелерді берудегі негізгі табыс – бұрын етек алып келген қазақ фильмдерінде жиі ұшырасатын жасандылық жоғында жатыр» деп, «Жетісу» газетінің журналисті пікір қалдырады [121]. «Қилы кезең» картинасы елде ғана емес, Орта Азиялық деңгейде талқыға түскенін «Комсомолец Таджикистана» газетінде жарық көрген мақаладан байқаймыз: «Фильмнің бірінші жартысы қатты әсіреленген, сондықтан көп драматургиялық оқиғалар жұмарланған. Детальдармен дұрыс жұмыс істемеуі, олардың таяздығы фильмді көп жағынан анық көрсетпейді. Сонда да оны сахналары толғандырады. Өзінің трагизмімен, актерлардың керемет ойынымен толғандырады» деп автор алғашқы әсерімен бөліседі [122].

Мұрағаттан табылған баспасөз беттеріндегі А. Қарсақбаевтың фильмдері жайлы мақалаларды, сұхбаттарды шолып өткеннен кейін мынандай тұжырымдарға келдік: А. Қарсақбаев шығармашылығы көрермен назарынан ешқашан тыс қалмаған. Және оның фильмдері бүкілодақтық деңгейде танымал болып үлгеріп, қазақ кинематографиясын шетелге танылуына ықпал етті, яғни бұл – режиссердің кино өнерінде феномен ретінде таныла бастағанының белгісі. Соның бір айғағы ретінде 1986 жылы жарық көрген көлемді Кеңестік Кино Энциклопедиясына енгенін айта аламыз [123].

Ал, режиссер А. Қарсақбаев көз жұмғаннан кейін оның фильмдері қазақ киносының тарихына айналып, қазіргі киномамандарға мұра ретінде қалды. Режиссердің атын өшірмеу үшін, туындыларының рухани және мәдени мағынасын арттыра түсу үшін осы күнге дейін саусақпен санарлық жұмыстар жасалынды. Республикалық, және мемлекеттік деңгейде жасалынған мәдени шараларды атап айтар болсақ:

2007 жылы А. Қарсақбаев жайлы замандастары, әріптестері, достары, жақындарының естеліктерінен, сондай-ақ оның шығармашылығынан сыр шерткен кино мамандарының еңбектерінен құралған «Қазақ киносының Құлагері» [104] атты кітап жарық көрді.

2014 жылы А. Қарсақбаевтың шығармашылығы туралы өз замандастарының естелігінен құралған «Елім деп соққан жүрек» («Подлинно народный») атты көлемді деректі фильмі жарыққа шықты. Абдолла Қарсақбаев фильмдерінің өміршеңдігінің құпиясын Әбіш Кекілбаев: «Ол қазақтың болмысын ашуға қызмет еткен тұлғалардың бірі. Ең үлкен ерекшелігі

– осы. Қазақтың мінезін поэтизациялауға, идеализациялауға тырысқан жоқ. Сол өмір сүріп жатқан кезде дауыстап айтуға болмайтын халықтың тағдырына бойлап, сол халықтың өміріндегі мұң-мұқтажын жеткізуге тырысқан суреткер» деп түсіндіріп береді.

2016 жылы режиссердің туған жері Алматы облысы, Жамбыл ауданы, Жаңақұрылыс ауылында мектептің атауы Абдолла Қарсақбаев есімімен аталды;

2020 жылы «Менің атым Қожа» фильмі ағылшын тіліне аударылып, Лондон қаласында өткен (Ұлыбритания) Еуразия халықаралық кинофестивальде көрсетілді.

Сондай-ақ, қазіргі цифрлы ақпараттандырылған заманда режиссердің өмірі мен шығармашылығы жайлы дерек іздеу кезінде ғаламтор бетіндегі сансыз ақпараттар мен бейнематериалдарды шолып, әлі күнге дейін А. Қарсақбаевтың мұрасы өзекті екеніне көз жеткіздік.

3 тарауға тұжырым

«Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кино тілінің жаңашылдық феномені» тарауында режиссердің шығармашылығын зерттей келе мынадай қорындыларға келдік:

1. Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығында Кеңестік қоғам тура сол Кеңестік кино ережелерін сақтай отырып бейнеленгенмен, оқиғаны баяндау қисыны мен ұлттық нәзік нақыштарды дәл беру режиссердің негізгі ерекшеліктері болып табылады.

2. Тағы бір шығармашылығындағы назар аударарлық жайт – автордың қазақы бейнені барынша жан-жақты шынайы беруден жатырқамауы. Кейіпкерлері күрделі көлемді және қарама-қайшылықтарға толы.

3. Балалар және тарихи-революциялық тақырыбындағы фильмдердегі жанрлық жаңашылдық қазақ киносын бүкілодақ көлемінде және әлемдік деңгейде таныстырып қана қоймай, кино өнерінде феномендік бейнесін қалыптастырды.

4. Қазақ истерн жанрының негізін қалаушысы ретінде және режиссердің фильмдерінен қазақ арт-синема жанрының эстетикалық элементтерінің негізі бар екенін дәлелдей отырып, қазіргі және болашақ қазақ кино өнеріндегі ықпалының әлі де бәсеңсімегеніне көзіміз жетті.

5. Әлімдік кино үрдістердегі көркемдік ағымдарды саралай келе Ф.Трюффо мен А. Қарсақбаев шығармашылығының арасынан ортақ ұқсастықтар мен ерекшеліктердің болғаны белгілі болды.

6. А. Қарсақбаев фильмдерін талдау барысында кейіпкер бейнелері, драматургиялық және режиссерлік шешімдері арқылы ұлттық идея көрінісі талқыланды.

7. Режиссер А. Қарсақбаевтың шығармаларын рухани және мәдени мұра ретінде қарастыру үшін режиссердің фильмдері жайлы кеңестік кезеңдегі баспасөз беттерінде жарияланған материалдар сараланды.

ҚОРЫТЫНДЫ

«Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты диссертациялық зерттеу жұмысында кинематографияны кино өнері дәрежесіне көтерген визуалды тіл, көркем бейнелердің архетиптік және психологиялық көрінісі, кино теориясындағы семиотикалық тұжырымдар жайында ақпарат берілген. Сондай-ақ, қазақ киносында ерекше орын алатын режиссер А. Қарсақбаевтың шығармашылығын жіті талдау арқылы бүгінгі отандық фильмдердің көркемдік шешімін қарастырады. Жүргізілген теориялық және практикалық саралау нәтижесінде Абдолла Қарсақбаевтың шығармашылығындағы кинодискурс бүгінгі күні де өзекті мәселе екені айқындалды.

Кинорежиссердің фильмдеріндегі авторлық қолтаңба қазіргі режиссерлерге бағыт берер шоқжұлдыз екені сөзсіз. Сонымен қатар, оның кинотуындыларындағы метафора, символ, кейіпкерлер архетипі мен олардың көрініс табу деңгейі толыққанды дәлелді мысалдармен талданды. Нәтижесінде, бүгінгі қазақ киносының бағыт-бағдары сараланып, киногерлерге жеке қолтаңба жасау әдістері кинодискурс тұрғысында ұсынылды.

Зерттеу жұмысының бірінші бөлімінде диссертант «кинодискурс» терминіне тереңірек тоқталып, оның мән-мағынасын жан-жақты ашуға тырысты. Зерттеу барысында кинодискурс белгілі бір фильмді тек көркем туынды ғана емес, әлеуметтік, мәдени және идеологиялық мағынаға ие құрал ретінде қарастыру қажет екенін анықтады. Сондай-ақ, визуалды тіл және оның қолданылу реттілігі жайында тұшымды пікір білдірген М. Мартен, Б. Балаш, Ж. Кокто, А. Арну, Ж. Эпштейн, Л. Деллюктің еңбектері бүгінгі күнге дейін өзекті екенін ескереміз. Және де экран алдына жолдама алған фильмдер адамзат мәдениетінің бір бөлшегі болып табылады. Кино тілі құрылымы көрнекі қатар, дыбыстық қатар болып екіге бөлінеді, әрі қарай, пластикалық құрал, кеңістік құрал, сөздік құрал, сөздік емес құрал болып, «кино тілі» мүмкіндіктерінің қолданылу ауқымын кеңейте түскені ескерілді.

Осы ретте, кино теориясының қалыптасуына тікелей әсер еткен «кино тілі», алдымен, киношығарманың жарыққа шыққан кезеңі, сол кездегі техникалық мүмкіндіктері мен көркемдік бағытына байланысты екені анықталды. Сол бойынша зерттеуші кино тарихында ерекше орын алатын фильмдер қатарын негізгі кезеңдерге бөліп қарастыру қажеттегін ұсынады.

Визуалды тіл, кейіпкерлердің көркем бейне ретінде рөл атқаруы – кино тілі құрылымын байыта түседі. Осы термин аясында талданып отырған Абдолла Қарсақбаевтың режиссерлігімен түсірілген фильмдер кеңес кезеңіндегі мәдени-идеологиялық тақырыптарды қозғағанымен, оның көркем бейнесі, кейіпкер құрылымы, драматургиялық шиеленісінің тереңдігі қазақ кино өнерін жаңа жоғарғы деңгейге көтергенін мойындаймыз.

«Визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің кинотанудағы теориялық негіздері» тарауында визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің кинотанудағы теориялық негіздері жайлы әлемдік кинотеоретиктердің зерттеу жұмыстарына

сүйене отырып, олардың ойларын саралап, қазіргі заман кинематографиясындағы байқалатын элементтермен салыстыра отырып тұжырым жасалынады. Осы тараудың аясында визуалды тіл мен көркем бейнелердің басқа да тұжырымдамаларын зерделей отырып, аталмыш ұғымдарға кеңінен тоқталады. Зерттеу жұмысының негізгі тетігі болып табылатын кинодағы тіл мен көркемдік бейнелерге кинотеориялық тұрғыда баға беріледі.

«Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлер бейнесінің репрезентациясы» тарауында зерттеу нысаны кинорежиссер А.Қарсақбаевтың кейіпкерлер бейнесінің ерекшелігін анықтап, тараушаларда кейіпкерлердің классификациялық және психоанализ контекстіндегі бейнесі жүйеленеді. Осы орайда, кейіпкерлердің психо-физиологиялық ерекшеліктеріне мән беріліп, З.Фрейд және К. Юнг жүйесі бойынша кейіпкерлердің психологиялық типологиясы анықталып, талдаулар жасалынады.

Жұмыстың ғылыми өзегі ретінде А. Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлердің типологиясы, олардың психоанализдік репрезентациясы мен ұлттық архетиптер негізіндегі көркемдік бейнелері зерттеліп, кино теориясы мен кинотану әдіснамасы аясында кеңейтілген тұжырымдар жасалды.

Кейіпкер феномені А. Қарсақбаев фильмдерінде ұлттық дүниетаным мен тарихи-әлеуметтік жағдайдың көрінісі ретінде ұсынылды. Архетиптік құрылымдар (бала, дана, ұстаз, антагонист, жол көрсетуші және т.б.) арқылы режиссер әр кейіпкерге ерекше психологиялық тереңдік береді. Аталған архетиптер кино тарихында ерекше орын алатын А. Тарковский, Ф. Феллини фильмдеріндегі кейіпкерлер философиясына ұқсас келеді.

Кинорежиссер шығармашылығын жан-жақты талдау барысында көркем бейнелер интерпретациясы режиссердің кино тіліне деген көзқарасын, эстетикалық бағдарын және ұлттық сана-сезімін айқындап берді. Әсіресе, «бала көзімен әлемге қарау» тәсілін қолдану арқылы автор кеңестік идеологияның ішкі қарсылығын көрсетеді.

Сондай-ақ, А. Қарсақбаев жанрлық ерекшеліктерге қарай өз кейіпкерлерін өзгеше қырынан ашады. Тарихи-революциялық фильмдерде идеологиялық жүйеге қарсылық білдіруші антагонист кейіпкерге поэтикалық бейне ұсына отырып, оппозициялық көзқарасты айшықтайтыны нақты білінеді. Символ, метафора қолдана отырып, балалар киносындағы басты кейіпкерлермен қоғамда ұлттық рухты тәрбиелеудің көркем тәсілінің таба білген бірегей киногоер десек болады. Оның бұндай тәсілі итальяндық неореализм бағыты мен француз «Жаңа толқыны» өкілдерімен ұқсастығы анықталды.

-«Абдолла Қарсақбаев шығармашылығындағы жаңашыл кинодискурс» тарауында балалар және тарихи тақырыптағы фильмдеріндегі жанрлық кино тілінің сипатталу ерекшелігіне тоқталып, жаңашылдығы анықталды. Олардың мазмұндық мәтінін, идеялық және идеологиялық ұқсастықтарын зерттей отырып, кино тілінің сипаттық ерекшеліктері нақтыланады. Сондай-ақ режиссердің әлем және қазақ кино үрдісіндегі көркемдік-эстетикалық көрінісі сипатталады.

«Кинорежиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кинодискурс: визуалды тіл мен көркемдік бейнелер репрезентациясы» атты диссертациялық зерттеу жұмыс барысында визуалды тіл мен көркемдік бейнелердің кинотанудағы теориялық негіздері толық әрі жан-жақты қарастырылды. Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі кейіпкерлер бейнесінің репрезентациясы олардың психологиялық ерекшеліктері мен ұлттық мәдени контекст аясында терең зерттеліп, киноөнердегі бейнелеу тәсілдерінің күрделілігі айқындалды. Сонымен қатар, Қарсақбаев шығармашылығындағы жанрлық және эстетикалық жаңашылдықтар қазақ киносының дамуына жаңа дискурс енгізіп, оның көркемдік деңгейін көтеруге ықпал етті. Осылайша, зерттеу нәтижелері кинотану саласындағы маңызды теориялық және практикалық мәселелерді шешуге негіз бола отырып, қазақ киноматографиясының дамуына қосқан үлесті айқындайды.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. ҚР Президенті Қасым-Жомарт Тоқаевтың Ұлттық құрылтайдың IV отырысында сөйлеген сөзі. 14 наурыз 2025 жыл. // <https://www.akorda.kz/kz/memleket-basshysy-kasym-zhomart-tokaevtyn-ulttyk-kuryltaidyndyn-tortinshi-otyrysynda-soylegen-sozi-14242>
2. Марсель М. Язык кино. – М.: «Искусство», 1959. – 290 с.
3. Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
4. Гуидо А. История теорий кино. – М.: «Искусство», 1966. – 180 с.
5. Зигфрид К. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: «Искусство», 1974. – 238 с.
6. Астрюк А. Рождение нового авангарда. Камера- перо // Киноведческие записки: историко-теоретический журнал: № 104/105 : научное издание / Мин - во культуры РФ. - М.: Эйзенштейн-центр, 2013. – с. 126 – 130.
7. Андре Б. Что такое кино. – М.: «Искусство», 1972. – 325 с.
8. Levy E. Citizen Sarris, American Film Critic: Essays in Honor of Andrew Sarris. – Lanham, Maryland & London: The Scarecrow Press, Inc., 2001. – p. 300.
9. Neale S. Art Cinema as Institution // Screen, Vol.22, №1.1981 – p. 367.
10. Эльзессер Т., Хагенер М. Кино теориясы: сезім тұрғысынан кіріспе. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 232 б.
11. Hall S. Cultural Revolutions. – New Statesman, 5 December 1997, p. 24.
12. Bordwell D. Film Art: An Introduction. – McGraw-Hill Education. 2012. p. 544.
13. Эйзенштейн С. М. За кадром ключевые работы по теории кино. – Москва: Гаудеамус: Академический проект, 2016. – 727 с.
14. Эйзенштейн С.М. Избр. произв.: в 6 т. – М.: Искусство, 1964-1971. – Т.2. – 566 с.
15. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: 2000. – 592 с.
16. Фрейлих С.И. Кино теориясы: Эйзенштейннен Тарковскийге дейін. – Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 412 б.
17. Филиппов С. Киноязык и история. Краткая история кинематографа и киноискусства – М.: Клуб «Альма Анима», 2006. – 207 с.
18. Тарковский А. Запечатленное время. М.: Международный Институт имени Андрея Тарковского, 2024 – 288 с.
19. Фрейд З. Семейный роман невротиков. – Азбука-Классика. Non-Fiction, 2023. – 2024 с.
20. Фрейд З. Введение в психоанализ. – Азбука, 2024. – 448 с.
21. Фрейд З. Я и Оно. – АСТ, 2023. – 325 с.
22. Юнг К.Г. Архитип и символ. Страницы мировой философий. – М.: «Ренессанс», 1991. – 304 с.
23. Юнг К. Г. Структура психики и архетипы. – М.: Акад. проект, 2007. –302 с.

24. Юнг К. Г. Очерки по аналитической психологии. – Харвест, 2023. – 480 с.
25. Юнг К. Г. Алхимия снов. – Медков, 2022. – 288 с.
26. Mitry J. Semiotics and the analysis of film. - London : Athlone Press, 2000. – 277 p.
27. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики – Таллин: «Ээсти Раамат», 1973. – 65 с.
28. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – М.: Аргумент, 2010. – 303 с.
29. Метц К. Воображаемое означающее. Психопсихология и кино. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета, 2013. – 334 с.
30. Christian Metz. Language and Cinema. – Mouton, 1974 – 303 p.
31. Barbara Creed. Aus: John Hill/ Pamela Church Gibson. Film and psychoanalysis. The Oxford Guide to Film Studies Oxford University Press, 1998. – 250 p.
32. Сиранов Қ. Кино. Жылдар. Ойлар: Мақалалар жинағы. / Құраст. Б.Дәрімбетов // – Алматы: Өнер, 1983. 160 б.
33. Сиранов К. Кино туралы әңгіме. – Алматы: Жазушы, 1973. – 224 б.
34. Сиранов. К. Киноискусство Советского Казахстана. – Казахстан: Алма-Ата, 1966. – 399 б.
35. Смайылов К. Фильм осылай туады. – Алматы, Өнер, 1981. – 47 б.
36. Смайылов К. Қазақ киносының тарихы. – Алматы: Білім, 2010. – 74-76 б.
37. Абдулахатова Р. На экране народный герой // Очерки истории казахского кино. – Алматы: Наука, 1980. – 77-103 с.
38. Оспанова Р. Казахское киноискусство 60-х годов // Очерки истории казахского кино. – Алматы: Наука, 1980. – 151-179 с.
39. Айнагулова К., Алимбаева К. Тенденции развития киноискусства Казахстана. – Алма-Ата: Гылым, 1990. – 160 с.
40. Нөгербек Б.Р. Кино Казахстана. – Алматы: Национальный продюсерский центр, 1998. – 271 с.
41. Нөгербек Б. На экране «Казахфильма». Статьи, рецензии, эссе, интервью. – Алматы: RUAN, 2007. – 520 с.
42. Нөгербек Б. Экранно-фольклорные традиции в казахском игровом кино. – Алматы: «RUAN», 2008. – 376 с.
43. Нөгербек Б.Р. Кинотанушы Бауыржан Нөгербек. – Алматы: Қазақ университеті, 2020 -375
44. Абикеева Г. О. Нациостроительство в Казахстане и других странах Центральной Азии, и как этот процесс отражается в кинематографе. – Алматы: «Smart University Press» 2024. – 380 с.
45. Рахманқызы Н. Қазақ киносы: кеше және бүгін. – Астана: «Фолиант», 2017. – 464 б.
46. Мурсалимова Г. Қазақ көркемсуретті балалар киносының даму кезеңдері (1950-2010жж.): Монография. – Алматы: «KEMEL KİTAP», 2024. – 226 б.
47. Kilgour B. Shaken Aimanov and Abdullah Karsakbaev's Foundations of Kazakh National Cinema. – USA: University of Wisconsin–Madison, 2017. 47 p.

48. Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. – Rowman & Littlefield Publishers, 2016. – 890 p.
49. Ногербек Б.Р. Ногербек Б. Казахское игровое кино: экранно-фольклорные традиции и образ героя.:Монография. – Алматы: ТОО «Каратау КБ», «Дәстүр», 2014. – 424 с.
50. Jumabekov, Y., Nogerbek, B., Mursalimova, G., Boribayeva, D., Izimova, A. The Concepts of Film Language and Style in Film Theory // Rotura: Journal of Communication, Culture and Arts, 2025. – 71-82 p.
51. Ногербек. Б.Б., Джумабеков Е.Ф. Кино стилі мен кино тілі тұжырымдарына теориялық талдау // Central Asian Journal of Art Studies, т. 10, №1. 2025. – 76-96 с.
52. Джумабеков Е.Ф. Балалар фильмі антиидеологиялық құрал ретінде: А.Қарсақбаев фильмдеріне шолу // Наука и жизнь Казахстана, №2 (44), 2017. – 48-50 б.
53. Джумабеков. Е.Ф. Психология қызметіндегі екі кейіптілік формасының экран өнерінде көрінуі // Наука и жизнь Казахстана, №4 (39), 2016. – 237-238 б.
54. Cocteau J. The Art of Cinema. – Marion Boyars Publishers Ltd, 2000 – 224 p
55. Epstein Jean. Critical Essays and New Translations (Film Theory in Media History). – Amsterdam University Press, First Edition, 2012. –440 p.
56. Мартянова И. Кинематографичность как одна из доминант идиостилевого развития современной литературы. – Москва: Современная русская литература, 2005. – 310 с.
57. Askroyd Peter. Charlie Chaplin. – UK: Vintage books, 2014. – p 276.
58. Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино. – В сб.: Кино Италии. Неореализм. – М.: 1989. – 194 с.
59. Филлиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. – Киноведческие записки, №55. 2001. – 245-284 с.
60. Эйхенбаум. Б. Поэтика кино // Сборник статей. – Ленинград: Киноизд-во РСФСР Кинопечать, 1927. – 192 с.
61. Якобсон Р. Конец кино? (сост. Разлогов К.); Строение фильма: Некоторые проблемы анализа произведений экрана.М.: Радуга, 1984. – 279 с.
62. Raymond Spottiswoode. A Grammar of the Film - An Analysis of Film Technique. – Spencer Press, 2012. – 322 p.
63. Ямпольский М. Из истории французской киномысли. – Москва, «Искусство», 1988. – 317 с.
64. Де Бек Антуан, Тубиана Серж. Франсуа Трюффо. – Rosebud Publishing, 2020. – 848 p.
65. Даниэль С. Искусство видеть. – Ленинград: «Искусство», 1990. – 224 с.
66. Жұмабай Н. «Әртіс әлемі жұмбақ болуы керек». // Егемен Қазақстан. – 2020 ж. – 21 ақпан.
67. Нұрғалымұлы Ұ. «Ұлт киносы – ұлы мұрат». // Егемен Қазақстан. – 2012 ж. – 21 маусым.
68. Плахов А. Режиссеры будущего. – Санкт-Петербург: «Амфора». 2009. – 319 с.

69. Richard Kelly. The Name of this Book is Dogme95. – Faber & Faber (April 11, 2001) – 208 p.
70. Халықов Қ. Қазіргі заман өнеріндегі адам болмысы. Монография. – Алматы. – 2009. – 350 б.
71. Бердяев Н. Смысл творчество. – М.: АСТ: Хранитель, 2006. – 412 с.
72. Құсайынов Ш. Әдеби және драмалық шеберлікке баулу. Оқу-әдістемелік құрал. // Қазақ ұлттық өнер академиясы. – Алматы. 2008 ж.
73. Joseph Campbell. The Hero with a Thousand Faces. – Princeton University Press; Reprint edition, 1972. – 464 p.
74. Машурова А. Женские образы в игровом кинематографе исторического жанра Казахстана и Центральной Азии: Монография. – Алматы: ИД «Мир», 2024. – 256 с.
75. Қабдолов З. Сөз өнері. – Алматы: Санат, 2007 – 360 б.
76. Саморукова И. История и дискурс: структура повествования в художественных произведениях и книгах. – Самара: Самарский университет, 2002 – 203 с.
77. Бағдаулетқызы Ә. «Менің атым Қожа» жүйе құрсауынан құтылғысы келген қазақ болмысы. – Алматы, «Әл-жәбірдің атасы» ғылыми-танымдық журналы, № 13 шығарылым. – 2025. 30 б.
78. Iaccino James F. Jungian Reflections within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-Fi and Fantasy Archetypes. – Praeger, 1998. – 240 p.
79. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. – Энциклопедия; ғыл. ред. Н. Әлімбаев. – Алматы: DPS, – 735 б.
80. Смайылов К. Становление казахской кинодраматургии // Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата, 1980. – 201 б.
81. Адильжанова К.С. «Тұлға теориялары» пәннің оқу әдістемелік кешені. Педагогика және психология. – Шәкәрім атындағы Семей мемлекеттік университеті, 2013 – 140 б.
82. Психология: Адамзат ақыл-ойының қазынасы : 10 томдық ; құраст.: С. М. Жакыпов, Н. Қ. Тоқсанбаева. – Алматы: Таймас, 2006. – 448 б.
83. Құдиярова Ғ. Жасөспірімдердің мінез-құлқындағы ауытқушылықтар. – Алматы: Рауан, 1996, 208 б.
84. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. – М.: Соцэкгиз, – 1933, 257 с.
85. «Искусство кино» журналы – М.: №6, 1965.
86. «Ленинская смена» газеті – 28.09.1977.
87. Парамонова К.К. Образ-характер-роль в фильмах для детей. – М.: ВГИК, 1966.
88. Michel Foucault. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. – Pantheon Books, 1997. – 333 p.
89. Парамонова К.К. Советский детский кинематограф (1950-1979). – М.: ВГИК, 1985.
90. Жұмабаев М. Педагогика. – Алматы: Ана тілі, 1992. – 160 б.
91. Миргородская Т.Ф. Художественные возможности кино в раскрытии внутреннего мира личности. ВГИК им. С. Герасимова. – М.: 1986. – 221 с.

92. Тушкина Г. У кино неженское лицо. – Новое поколение, № 04 (244), 2003, 31 қаңтар.
93. Уразбаева Ш. Заманауи қазақ киносындағы гендердің репрезентациясы (1991-2016). Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация.
94. Федулин А., Резников Ю. Искусство рожденное дружбой. – М.:1972. 79 с.
95. Jumabekov Y., Mursalimova G., Kossay R. The presentation of totalitarian themes in the children's movies of director A. Karsakbayev: - Revista Espacios. - Vol. 38 (Nº 48) Year 2017.
96. Интернет-ресурс <https://www.akorda.kz/ru>
97. Ногербек Б.Б., Джумабеков Е.Ф. Трансформация героя историко-революционного фильма на примере кинокартины «Тревожное утро» (1966) Абдуллы Карсакабаева. – Modern Scientific Challenges and Trends; a collection scientific works of the International scientific conference (28th february, 2018) - Warsaw: Sp. z o. o. "iScience", 2018. - 159 p- с. 6-10
98. Ханютин, Ю. Проблемы социалистической морали в фильмах последнего времени // Вопросы киноискусства. [Вып. 2]: ежегодный ист.-теорет. сборник. Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: 1958. – 436 с.
99. Берген Р. Кино. Путеводитель по жанрам. – Кладезь, 2011. – 160 с.
100. Карцева Е. Вестерн. Эволюция жанра. – М.: Искусство, 1976. – с. 299.
101. Разлогов К. Строение фильма // Некоторые проблемы анализа произведений экрана. – М.: Радуга, 1984 – 279 б.
102. Беленький. И. (сост.) Франсуа Трюффо. – Москва: «Искусство» 1985
103. Айдар. А. Қазақ көркемсуретті киносындағы арт-синема ерекшеліктері. – Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Алматы. 2015.
104. Әдеби мемуарлар. Қазақ киносының құлагері: Абдолла Қарсақбаев туралы естеліктер. – Алматы: Білім, 2007. - 288 б.
105. Киноэнциклопедия Казахстана (сост. Смайлова Т.К). – Алматы, 2010 – 528 с.
106. Нусинова Н. Трюффо о Трюффо. Фильмы моей жизни. – Москва, 2012 – 271 с.
107. Кинематограф по Хичкоку / Хичкок Франсуа Трюффо (Ямпольский М, Цыркун Н). – М.: Скрипториум, 2021 – 237 с.
108. Godard Jean-Luc. «Les 400 Coups» (La photo du mois) // Cahiers du cinéma. No. 92. Février 1959. 44 p.
109. Саяси түсіндірме сөздік. - Алматы, 2007. - 616 б.
110. Ханкелді Ә. Ұлттық идея – Мәңгілік Ел // Егемен Қазақстан, <https://egemen.kz/article/29887-ulttyq-ideya---manhgilik-el> 06 Наурыз, 2014
111. Джумабеков Е.Ф. Режиссер Абдолла Қарсақбаев фильмдеріндегі ұлттық идея көрінісі // VII-е Боранбаевские чтения: Научный поиск в художественном образовании: проблемы, опыт, перспективы, Международная научно-практическая конференция, – Астана, 2018.

112. Асыл Т. Кино – креативті индустрияның көшбасшысы // «Айқын» ақпарат, <https://aikyn.kz/253055/kino-kreativti-industriyanyn-koshbasshysy> 18 шілде, 2023
113. А. Карсакбаев //Искусство кино – № 6, 1965
114. Казахстанская правда – № 3, 1965
115. А. Қарсақбаев. Фильм осылай туады // Лениншіл жас – 26 наурыз 1964.
116. Мдивани Г. Каннский молодежный // Известия. – 1967 № 14/1
117. Хорева Е. Ленты лауреатов // Комсомольская правда 26 мая 1977.
118. Әміртай Б. Жұлделі фильм // Қазақ әдебиеті – 1 шілде 1977.
119. Памяти Абдуллы Карсакбаева // Журнал Киноман – №2 2007.
120. Нысаналин А. Даладағы Құғын // Қазақ әдебиеті 7 наурыз 1980.
121. Нұрманбекова Р. Балалар өмірінің жыршысы // Жетісу гәзеті, 1 қаңтар 1997.
122. Неживой Е. Земля человека – земля людей // Комсомолец Таджикистана. 14 мамыр 1967.
123. Кино. Энциклопедический словарь. – М.: 1987. – 640 с.

ФИЛЬМОГРАФИЯ:

1. МЕНІҢ АТЫМ ҚОЖА

«Қазақфильм», 1963

Сценарий авторлары: Б. Соқпақбаев, Н. Зелеранский. Режиссер – А. Қарсақбаев. Оператор – М. Аранышев. Суретші – К. Ходжиков. Композитор – Н.Тлендиев. Дыбыс режиссері – С. Першин. Рольдерде: Н. Сегізбаев, М. Кокеов, Г. Курабаева, Е. Курмашев, Б. Римова, К. Кожобеков, Р. Мухамедьярова, З. Курманбаева, Б. Калтаев, М. Куланбаев, А. Толубаев, К. Адильшинов.

2. ҚИЛЫ КЕЗЕҢ

«Қазақфильм», 1966

Сценарий авторы – З. Шашкин. Режиссер – А. Қарсақбаев. Оператор – А. Кастеев. Суретшілер- Ю. Вайншток, Е Феллер. Композитор – Н. Тлендиев. Дыбыс режиссері – К. Кусаев. Рольдерде: И. Ногайбаев, А. Шамиев, Е Попов, А. Ашимов, А. Молдабеков, Б. Калтаев, Н Ихтымбаев, М. Мураталиев, К. Джандарбеков.

3. БАЛАЛЫҚ ШАҚҚА САЯХАТ

«Қазақфильм», 1968

Сценарий авторлары – Б. Соқпақбаев, Л. Толстой. Режиссер – А. Қарсақбаев. Оператор – М. Аранышев. Суретші – И. Карсакбаев. Композитор – Н. Тлендиев. Дыбыс режиссері – Г. Мирошниченко. Рольдерде: Н. Ихтымбаев, Н. Куланбаев, К. Жакибаев, Р. Мухамедьярова-Мусрепова, М. Бахтыгереев, Б. Калымбетов, К. Кенжетаев, Т. Косубаева, М. Мураталиев, К. Байсеитов, А. Ишанов, И. Карсакбаев, К. Джандарбеков, А. Толубаев, З. Курманбаева, С. Досмаганбетов, Ш. Абишева.

4. ЖҮЙРІК БОЛСАҢ ОЗЫП КӨР

«Қазақфильм», 1974

Сценарий авторы – А. Негго. Режиссер – А. Карсакбаев. Оператор – И. Вовнянко. Художник – В. Тихоненко. Композитор – Н. Тлендиев. Дыбыс режиссері – Е. Додонова, Ж. Мухамедханов. Рольдерде: Ч. Берсугурова, М. Ботабаев, Б. Шарденов, А. Байсеитов, Е. Кенжебаев, А. Шарденов, К. Байсеитов, М. Куланбаев, А. Нурбеков, А. Сейтказин.

5. АЛПАМЫС МЕКТЕПКЕ БАРАДЫ (АЛТЫ ЖАСАР АЛПАМЫС)

«Қазақфильм», 1977

Сценарий авторы – Р.Хуснутдинова. Режиссер – А.Карсакбаев. Оператор – А.Кастеев. Суретші – А.Дериганов. Композитор – Н.Тлендиев. Дыбыс режиссерлері – К.Кусаев. Рольдерде: Е. Толепбаев, У. Сарбасов, Б. Кыдыкеева,

М. Куланбаев, К. Бейсеитов, Ж. Кайырлиев, Т. Рулла, М. Отебаев, А. Айдарбеков, Д. Тлендиева.

6. БАНДЫНЫ ҚУҒАН ХАМИТ

«Қазақфильм», 1979

Сценарий авторы – А. Степанов. Режиссер – А. Карсакбаев. Операторы: М. Аранышев, Ф. Аранышев. Суретші – С. Романов. Композитор – Н. Тлендиев. Дыбыс режиссері – Н. Шуршаков. Рольдерде: Д. Жолжаксынов, Г. Дусматова, У. Лиелдидж, А. Чокубаев, Б. Омаров, В. Еремін, И. Васильев, М. Бахтыгереев, Д. Худайбергенов, Б. Қалымбетов.

7. БАЛАЛЫҚ ШАҚТЫҢ КЕРМЕК ДӘМІ

«Қазақфильм», 1983

Сценарий авторы – Б. Мансуров. Режиссер – А. Карсакбаев. Оператор – В. Осенников. Суретші – А. Дериганов. Композитор – А. Луначарский. Дыбыс режиссері – Г. Шутонова. Рольдерде: Н. Жантурин, Б. Тайкелова, Б. Османходжаев, М. Тойшубеков, С. Кумушалиева.