

ЕГЕМЕН ҚАЗАҚСТАН

Сценарийден экранға дейін...

«Кино түсіргім келеді». Мұндай талпыныс-тілекті қазіргі кезде, әсіресе, жастардың арасынан, тіпті кәнігі режиссерлердің аузынан да жиі естиміз. «Өлеңге әркімнің-ақ бар таласы» дегендей, кино түсіруге деген ынтығушылық соңғы кезде көбейе бастады, тіпті әнші-биші, күйшілер де продюсер болып, фильм түсіруге кірісіп жатыр. Кинорежиссер, киносценарист мамандығын кәсіби түрде меңгеру үшін талапкерлердің бәрі дерлік Алматыда, ВГИК-те, қала берді шетелде оқып келіп, «Қазақфильмнен» әрең дегенде алғашқы түсірілімдеріне кірісуші еді. Қазір заман өзгерді – ақша тапсаң болды, кино группаны жина да, түсіру алаңына аттана бер!



Сценарийді көркемдік кеңесте талқылатып, актерлерге кастинг өтізіп әуре болудың қажеті жоқ. Түсіру алаңынан экранға бір-ақ қарғиды. Фильмнің көркемдік деңгейі, моральдық ұстанымы мен идея, актерлік шеберлік, операторлық ерекшелік дегендердің бәрін фильмді көріп болған соң барып бір-ақ айтасың. Оған дейін үндемей тұра тұр, әліптің артын бақ.

Ал әнші болып ақша таппаған, әлі студенттік партадан босай қоймаған, бірақ кино түсіруді армандай бастаған жастар академия немесе университет қабырғасында жүріп, ең әуелі кино түсірудің қыр-сырын түсініп алулары керек. Теориялық біліммен, кино түсірудің кәсіптік принциптерімен, әлемдік кинотану ілімімен қаруланып алулары керек. Әлемге танымал кинорежиссерлердің озық тәжірибесімен, олардың жұмыс істеу тәсілдерімен егжей-тегжейлі танысып алу – жастарға өмірлік азық болатыны сөзсіз.

Ол үшін не істеу керек? Талап керек, білім керек, ізденіс керек. Ең бастысы – сценарий керек.

Ол қалай пайда болады? Қиялдан пайда болады. Бос қиял емес, өміршең қиялдан. Өміршең қиял деген не? Өмір шындығын көркем шындыққа айналдыра білу қабілеті. Ол қандай қабілет? Шығармашылық қиялына жауап бере алатын өмір шындықтарын талғам таразысында салмақтап, іріктеп ала білу. Яғни, конструктивті абстракциялай білу. Себебі күнделікті өмірде кездесетін үйреншікті оқиғалар көркем шығармаға негіз бола бермейді. Сіз сол үйреншікті өмірдің өзінен өзіңізге әсер еткен, өзіңіз байқаған ерекше мінездер мен адамдар арасындағы тосын қарым-қатынастарды көре біліп, сол көріністер мен оқиғаларды ойша байытып, дамытып, шындық шеңберінен шығарып алмай нанымды сюжет құра білуіңіз керек. Өмірде кездесетін бір ғана ерекше детальдан үлкен шығарма тудыруға болады. Ол үшін сіздің фантазияңыздың өзі бай болуы керек. Сіз бір аптаның ішінде ірілі-ұсақты талай көріністермен бетпе-бет келесіз. Өзіңіздің ойыңызға келген нақты идеяны жүзеге асыратын керекті мінездер мен көріністерді бір апта, немесе бір ай ішінде көрген оқиғаларды бір жіптің бойына тізіп, қажет деген шығарма тудыруыңызға әбден болады. Қырағы көз бен көреген көңіл үшін әрбір ұсақ оқиғаның ар жағында елеулі оқиға жатады.

Сіз автобуста келе жатырсыз. Адам көп. Сіздің аяғыңызды біреу басып тұр. Сіз ескерту жасайсыз. Ол елемейді. Тағы ескерту жасайсыз. Ол сізге дөрекі түрде жауап берді. Осы оқиғаны әрі қарай қалай дамытасыз? Қандай жанрда? Комедия ма, драма ма?

Сіз көшемен кетіп бара жатып жаралы құмырсқаны көрдіңіз. Ол орнынан қозғала алмай тырбанып жатыр. Бұл – драма. Оған жаныңыз ашып, еңкейіп, анықтап қарадыңыз. Әлдеқалай себептен оның екі аяғының мыжылып қалғанын көрдіңіз. Енді ол ешқайда бара алмайды. Бұл – трагедия. Оқиғаны бұдан да гөрі күшейте түскіңіз келе ме? Онда бірнеше адым жасаңыз. Құмырсқаның илеуін көресіз. Дәл сол құжынап жатқан құмырсқалардың үстінен өткен машина доңғалағының ізін көресіз. Жүздеген құмырсқа мыжылып қалған. Бұл – үлкен трагедия. Тірі қалған құмырсқалар тіршілігін жалғастыруда. Бір құмырсқа өзінен екі-үш есе үлкен қарбыздың шопағын ініне кіргізе алмай әлек болып жатыр. Бұл – комедия. Жай адам мән бермей өте шығатын мұндай көріністі көкірегі ояу, санасы сау, жүрегі жұмсақ адам ғана байқай алады.

Проза мен драманың айырмашылығы неде? Бұл екеуі де әдебиет болып саналғанымен, екеуінің айырмашылығы жер мен көктей. Прозада автор кейіпкердің көңіл күйін, ашу-ызасын, табиғат құбылыстарын, кей сәттерде оның өткен өмірін еске түсіріп, шегініс жасап кетуіне мүмкіндік мол, ал драмада немесе сценарийде ондай мүмкіндік жоқ. Бәрі шектеулі. Драматург немесе сценарист кейіпкердің барлық іс-әрекеті мен ішкі жан дүниесіндегі өзгерістерді диалог пен қысқа ремаркаларға сыйдыра білуі керек. Прозадағы поэтика диалогтағы сөздердің астарында жасырынып жатады.

Жазушы адам ең әуелі әңгімешіл болуы керек. Бір оқиғаны бес адам бес түрлі айтады. Сол бесеудің біреуінің әңгімесі қалған төртеуінің әңгімесінен қызықты, тартымды болуы мүмкін. Демек, ол басқаларға қарағанда байқағыш, басқаларға қарағанда сөздік қоры бай, әңгіменің әрін кіргізетін детальдарды көре білген, оқиғаның мәнін түсіне білген.

Сол оқиғаны драмаға, немесе кинодрамаға айналдыру үшін оқиғаның түйінді тұсын бірден айтып қоймай, біртіндеп баяндау шарт. Әрбір көрініс негізгі нәтижеге там-тұмдап барғаны абзал. Келесі эпизодта жаңа информация, одан соң тағы бір информация, шешуші кульминацияға жеткенше көрерменді ынтықтыра түсу үшін кейіпкерді негізгі мақсатқа жету жолында талай-талай кедергілерге ұшыратып, міне, келесі көріністе мақсатқа жетеді деп күтіп отырғанда тағы бір күтпеген кедергі.

«Мың бір түн» хикаяларында жиі кездесетін мынадай көшпелі сюжет бар. Шаршап-шалдыққан бәдәуи айдаладағы қаңыраған сарайға кезігеді. Ішке кірсе бірде-бір тірі жан жоқ. Тылсым сарайдың бір түкпірінде ақсақал отыр. Ол жігітті қарсы алып, осы ғимараттың қожасы енді сен боласың деп күтпеген хабар айтты. Драма жаңа бетбұрыс алды. Әрі қарай не болар екен деп көрермен ойға түсті. Ақсақал жігітті ертіп алып, сарай ішін түгел аралатып шығады. Алтындалған жиһаздар, алтын ыдыс-аяқтар... Шал бір қара есіктің тұсына келеді де: «Мына есікті ашушы болма. Бұл есікті ашсаң зор қайғыға ұшырайсың», – дейді.

Жігіт жалғыз өзі зәулім сарайдың қожасы боп, бақытты өмір сүріп жатады. Ол күнде әлгі қара есіктің жанынан өтеді. Оны ашқысы келеді. Кейіпкер де, көрермен де жаңа бір оқиғаны күтіп, экранға үніле түседі. Жігіт есіктің алдына кеп тоқтайды.

Көрермен енді не болар екен деп іштей тына қалды. Жігіт кейін шегініп кетті. Бірақ ойынан сол қара есікті ашу шықпай қойды. Міне, ол есік тұтқасын ұстады. Залда өлі тыныштық. Бәрі ерекше бір жаңалықты күтуде. Көрермен ұзақ күткен мақсатына жетті – жігіт қара есікті ашып қалды. Драманың негізгі мақсаты – көрерменді қызықтыра білу. Бәрін лақ еткізіп бірден айтпа, онда композицияның мәні кетеді.

«Драма является самым совершенным отражением человеческого бытия» деп жазған болатын ұлы философ Шопангауэр.

Біз кино жасағанда көрерменге тартымды, қызғылықты болып шығуын көздейміз. Сол мақсатпен ең әуелі сценарий жазылады. Ал сценарий бір қолдан екінші, үшінші қолға өтеді де, ең бастапқы идея көмескі тартып қалады. Өйткені әркім киноны бұдан да гөрі қызғылықты жасау мақсатында өз үлесін қосып қалуға тырысады. Бірақ режиссер болашақ киноны күні бұрын «көріп» шыққан. Ол түсірілім кезінде өз идеясының жүзеге асуын міндетті түрде қадағалап отырады. Сонан соң да, кино біткен кезде, әсіресе ол көрермен жағынан жоғары бағаға ие болып, қошеметке бөленіп жатса, бұл жетістікте әркім өз үлесім бар деп мақтан тұтады. Бірақ бәрінің тізгіні режиссердің қолында болғанын режиссердің өзінен артық ешкім түсіне алмайды. Солай бола тұрса да, кино – бір ғана адамның, тіпті ең ұлы деген режиссердің жеке жеңісі деп айта алмаймыз. Ол – синтезді өнер түрі, ұжымдық еңбек. Режиссердің міндеті – сол ұжымға кірген әр адамды бір идеяға бағындыра білу. Ол әркімге нақты тапсырма бере білуі тиіс және осы лентаның табысты болуы саған байланысты деп, олардың шабытына шабыт, жүрегіне от жаға білуі қажет. Режиссер – Колумб, оның мақсаты – Американы ашу, ал команда мүшелерінің үйлеріне қайтқылары келеді. Режиссер штурвалда. Ол әртістерге ғана емес олардың әрқайсысымен тіл табыса білуі керек. Олардың жүрегіне от жаға білуі керек. Олай болмаған жағдайда олардың талант көзі толық ашылмайды.

Белгілі кинорежиссер Александр Митта: «Кино – жұмақ пен тозақтың ортасында» деген кітабында осы анықтамаға орай өзінің басынан кешкен бір оқиғаны мысалға келтіреді. Ол өзінің жас кезінде атақты дыбыс операторын өзі түсіріп жатқан фильмге шақырады. Ол келіп жұмысқа кірісіп кетеді, бірақ өзі күткендей ол ерекше көзге түсе қоймайды. Сонан соң ол осы дыбыс операторын қояр да қоймай ұсынған Ролан Быковпен жолығып: «Рабинович! Рабинович!» деп аяқ-қолын жерге тигізбей мақтаған дыбыс операторларының өзгелерден еш артықтығы жоқ, сылбыр қимылдайтын біреу ғой», – деп шарасыздығын білдіреді. Сонда Ролан Быков: «Саша, сен оның жүрегіне от жаға білдің бе? Оған рөл жазып бердің бе? Рөл жазып бермесең ол нені ойнауы керек?» деп жауап береді.

Тағы бір мысал. Атақты оператор Вадим Носовты «Қабілетсіз, болашағы жоқ» деп аттай алты жыл жұмыс істеген оны «Мосфильм» жұмыстан босатып жібереді. Осы кезде Андрей Тарковский оны жұмысқа шақырады. «Иванның балалық шағы», «Андрей Рублев» атты фильмдерде оның таланты жалындап ашылып, көптеген халықаралық фестивальдерде «Ең үздік кинооператор» деген атаққа ие болады. Демек, «Мосфильмдегі» танымы төмен кәсіпқойлар оған рөл жазып бере алмаған, талант көзін аша алмаған. Бұл келтірілген мысалдар режиссер шеберлігіне байланысты. Ал сценарист шеберлігі деген не және біз оны қалай түсініп, қалай бағалаймыз? Өзіргі әңгіме кинодрама жазуға машықтанып жүрген жас талапкерге арналғандықтан, ең әуелі біз сюжет құрудан, сол сюжетті біртұтас конструктивті композицияға кезек-кезегімен бағындыра білуге баса назар аударуымыз қажет. Оқиғаны бір сарынмен баяндап, бір бояумен бояй беру көрерменді жалықтырып жібереді. Оқиғада күрт сыну, күрт өзгерістер, ойға келмеген бұрылыстар алмасып отыруы шарт. Мысалы, жігіт әскерге кетіп бара жатыр. Қоштасар сәтте қыз жігітінің өзімен сүйіп қоштасқанын қалап тұр. Жігіттің батылы жетпей тайсақтап тұр. Сол кезде қыз есінен танып құлап қалады. Жігіт оның аузынан үрлеп тұрғызып алады.

Қара киім киген екі адам жас жігітке:

– Сүй! – деп бұйырады.

– Сүйгім келмейді.

– Сүй деймін! Сүймесең атып тастаймын!

Ол еңкейгенде, біз табытты көреміз. Табытта кәрі кемпір жатыр. Немересі онымен қоштасуы керек.

Күлкі мен қайғының кенет алмасуы. Бұл эпизод киноға ғана тән көрініс. Егер сахналық көрініс болса көрермен табытта жатқан кемпірді көріп отырар еді де бұл көріністің еш құпиясы болмас еді.

Кез келген оқиғаның өзіне тән драмалық ситуациясы бар. Драмалық ситуация күшейген сайын кейіпкер образы да күрделене түседі. Ол өз мақсатына жету жолында талай-талай кедергілермен күресуіне тура келеді, ал көрермен басты кейіпкердің жеңіске жетуін қалап, оның тағдырымен ортақтасып отырады. Драмалық ситуация саспенске ұласады.

Саспенс – таза ағылшын сөзі, аудиторияның оқиғаға эмоционалды реакциясы: қорқу, жан ашу, үрейлену, тебірену, түңілу, ызалану, тағы-тағылар. Осы терминнің авторы Хичкок француз режиссері Ф.Трюффоға: «Мен белгілі бір оқиғаны жазғанда мені бәрінен бұрын толғандыратыны мінездер емес, сықырлап тұрған тепкішектер», – депті. «Ол қалай?» – деп сұрайды Трюффо. «Сықырлап тұрған ағаш тепкішек менің кейіпкерім жүгіріп келе жатқанда опырылып құлап түсуі мүмкін. Міне, бұл – саспенс».

Осыған қарап, Альфред Хичкокқа дейін саспенс деген термин белгілі болмаған деп ойлауымыз керек пе? Мүмкін емес. Шекспир драма өнерінің барлық сырын өте жақсы білді және ғажап пайдалана білді. Бұл – саспенс.

Ромео Джулеттаның өлгенін естіп, солай қарай құстай ұшып жүгірді. Ол Джулеттаның өліп қалған болып табытта тірі жатқанын білмейді. Ал оның тірі екенін біз білеміз, сондықтан Ромеоның Джулетта басын көтерерден қас-қағым сәт бұрын оның табытының жанына кеп өзін-өзі өлтіргеніне жан ұшыра қайғырамыз.

Достоевскийдің «Қылмыс пен жаза» романында Раскольников өсімқор кемпірді балтамен шауып өлтіріп жатқанда, оның немере сіндісі басқышпен көтеріліп келе жатыр. Үйде сұмдық кісі өлімі болып жатқанын біз білеміз, ал ол білмейді. Бұл да саспенстің айқын бір көрінісі.

Драманың Аристотель анықтап кеткен классикалық үш деңгейі бар. Басы, ортасы, аяғы. Демек, оқиға басталады, дамиды, аяқталады. Экспозиция, кульминация, финал. Бұл формулалардың бәрінде көрермен эмоциялық әсер ықпалында, яғни, саспенсте болса, финалдық бөлікте ол катарсистік күйде – толқу мен тебірену арқылы тазару күйде болады. Әр оқиғадан әр адам әртүрлі әсер алады. Шекспирдің бір ғана «Гамлет» трагедиясынан әр

адам саспенс пен катарсистік күйді әр басқа сезінеді. Шекспир трагедиясының тереңіне бойлай алмай оқиғаға үстірт қараған кейбір көрерменнің: «Мәссаған спектакль болғаныңа – алты бірдей адам өлім құшып, сахна өлікке толып кетті! Бұл – спектакль емес, барып тұрған қасапхана ғой!» деп ренжуі де мүмкін. Ондай адамдар болған, әлі де бар. Олар оқиғаны ғана түсініп, шығарманың жанын, жүрек соғысын ұғына алмағандар. Жарайды, ондайларға кешіріммен де қарауымызға болар. Ал ұлы ойшыл, данышпан жазушы Лев Толстойды қай категорияға жатқызуымыз керек? Ол Шекспирдің ең атақты «Гамлет», «Макбет» сияқты шығармаларын өлтіре сынай келіп: «Адамдар Шекспирді жалған мадақтаудан неғұрлым тезірек арылса, соғұрлым өздеріне өздері жақсылық жасаған болар еді» деп өзінше қатал үкім шығарған-ды.

«Макбетті» ерекше зейін қойып оқып шықтым – сайқымазақ пьеса. Чуркин дегенің барып тұрған қарақшы».

«Юлий Цезарьды оқып шықтық – мейлінше оспадарсыз шығарма.

«Гамлет» – барып тұрған тұрпайы, дөрекі, адамгершіліктен жұрдай, мейлінше жиіркенішті, әрі мән-мағынасыз шығарма».

Ұлы суреткердің мұндай қатал үкіміне әдебиетші қауым осы күнге дейін түсіне алмай бас қатырып келеді. Бұған не себеп? Шекспир пьесаларындағы диалогтар мен монологтардың астарында бұғып жатқан зор поэтикалық қуат пен кейіпкердің жан түбіндегі терең трагизмді аңғара алмағаны ма, әлде, аңғарғысы келмеді ме? Осының анық-қанығына жете алмаған әдебиетші қауым айналып келіп: «Қайтерсің, талғам деген осы!» деп қорытынды жасаумен тынды.

Драматургия – интрига. Конфликт. Кейіпкерлер арасындағы тартыс диалог арқылы беріліп отырады. Мәтін арасындағы ремаркалар болмаса, онда ұзын-сонар баяндау, суреттеу деген жоқ. Проза да, драматургия да, сценарий де әдебиет. Бірақ екеуінің арасында жер мен көктей айырмашылық бар. Прозада кейіпкердің сырт пошымы, киім-киісі, күнделікті тіршіліктегі әдеті, ауа райы, үй сыртындағы тосын көріністер, шегіністер сияқты толып жатқан штрихтар шығарма архитектуроникасына сіңімді боп қабылданғанмен, драматургия оны көтермейді. Драматургия мен сценарийдің қас жауы – көпсөзділік. Прозада, әсіресе қазақ қара сөзінде бір отбасының шай ішу сәтін 5-6 бетке созып суреттейтін болса, драмада «Пәленшенің отбасы дастарқан басында шай ішіп отыр» деп бір-ақ ремаркамен беруге тура келеді. Сондықтан да кейіпкердің мінез-құлқы мен ішкі психологиясы, тартысы, күйзелісі, қуаныш-қайғысы бәрі-бәрі де диалог ішінде болуға тиіс. Мұнда әрбір қимыл-әрекет, әрбір реплика драматургтің безбенінде он өлшеніп, он рет сұрыпталып барып қағазға түседі. Ол сөздер оқиғаны ілгері алып барушы, немесе көңіл күйдің температурасын білдіріп қана қоятын қарым-қатынас құралы емес, сахнада, я болмаса экранда орындаушы актердің мүдірмей, кібіртіктемей, шатасып қалмай айтуына лайықталған тіл болуы тиіс. Айтылуы қиын сөздерден тұратын құрмалас сөйлем, аралас-құрмалас сөйлемдер, немесе прозада құнды деп бағаланатын бір бетке созылатын монологтар көрерменнің қабылдау қабілетін тұсап, актердің жиі шатасуына, немесе мәтінді ұмытып қалуына әкеп соғады. Бұған қарап, драматургияның тілі жайдақ болуы керек деген ұғым тумауы тиіс. Әр адамның тілі әр басқа, әркімнің сөйлеу мәнері тағы бар. Драматург пьеса, немесе сценарий жазу үстінде өзі әбден зерттеп біткен кейіпкерлерінің мінез-құлқы мен болмысына сай әр адамның өзіне лайық тілдік қорын жасап беруі тиіс. Мұның бәрін былай қойғанда, 400-500 беттік роман оқиғасы компьютерлік өлшеммен санағанда 30-35 беттен аспауы тиіс. Сондықтан да болса керек, жүз прозаикке орта есеппен бір драматургтен келеді екен.

Театр театр боп, кино өнер боп қалыптасқалы бері олар өздеріне ең қажетті «азыққа» мұқтаж боп келеді. Ол азықтың аты – драма, ол азықтың аты – сценарий. Қазіргі күнде театр режиссерлері де, кино режиссерлері де ауыздарын ашса «жоқ» деген сөз шығады: «Жақсы пьеса жоқ, жақсы сценарий жоқ!» Ал жүз жазушыға бір драматургтен келетінін ескерсек, сол аз драматургтердің бәрі де киносценарист боп қалыптаса алмайды. Драмалық шығарма сахнада көрсетілгенде режиссер не көрсетеді, қалай көрсетеді,

аудитория қаласын, қаламасын сол көрсетіліммен қанағат тұтады. Спектакльге көрерменнің берер бағасы басқа әңгіме, мұнда айтылатын ой – театр мүмкіншілігінің шектеулі болатындығында. Ал кинода мүлде басқа. Кинотуындының тағдыры режиссер мен актердің, немесе оператор мен дыбыс режиссерінің өнеріне ғана емес, шофердің көңіл күйіне де байланысты. Кино – командалық өнер. Режиссер қандай команда жинай біледі – нәтиже де соған байланысты. Сценарий тамаша, режиссер талантты, бірақ команда нашар болса, кино да солай болып шығады.

1975 жылы «Қазақфильм» киностудиясы жас жазушыларды киноға тартпақ болып, бір топ жас ақын-жазушыларды кешкілік курсқа шақырды. Киноның ерекшелігімен таныстырды, актерлер, режиссерлер сабақ берді. Оның соңы Мәскеу түбіндегі киногерлердің демалыс үйіне барып, отандық, шетелдік фильмдермен етене танысатын бір айлық курстан өтуімізбен аяқталды. Одан қайтып келген соң бәрімізден болашақ сценарийдің жобасын жазып әкелуді тапсырды. Мен «Гауһартас» повесі бойынша жоба емес, сценарийдің алғашқы нұсқасын тапсырдым. Осы нұсқаның өзі сценарлық коллегияға ұнап қалыпты. Содан жұмыс қызу басталды да кетті. Сценарлық коллегияның редакторы Тельман Жанұзақов, Ларик Сон, бас редактор Әбіш Кекілбаев осы бірінші нұсқа бойынша «Қазақфильм» басшылығына, мемлекеттік комитетке автормен келісімшартқа отыруды ұсынды. Көп ұзамай келісімшартқа қол қойдым. Ендігі кезек, Лаврентий Сон екеуіміз сценарийді бастан-аяқ бірнеше рет өңдеп, прозалық стильді кино тіліне көшірген болдық. Барлық талқылау бітіп, от пен судан аман өткен соң «Госкиноның» сол кездегі бас редакторы Қалтай Мұхамеджанов сценарийді қолтығына қысып, Мәскеуге жол тартты. Айта кету керек, сол жылы жоспардағы бірнеше сценарийді Мәскеу жаратпай тастаған соң, «Қазақфильмнің» бар үміті «Гауһартаста» ғана қалып еді. Егер бұл сценарий де жарамай шықса киностудия бірде-бір аталымсыз қалғалы тұр. Демек, ақша да жоқ, абырой да жоқ. «Қазақфильмнің» жағдайы мен беделі одақтас республикалар бойынша бір жылда бірде-бір татымды сценарий дайындай алмаған, шығармашылық белсенділіктері де, потенциалы да ең төменгі дәрежедегі киностудия ретінде бағаланып, оның зардабы алдағы жылдарға да кесірін тигізбек.

Мәскеуде мынадай қызық жағдай болыпты. Мемлекеттік комитет қызметкерлері бір-екі күннің ішінде сценарийді мұқият оқып шығып, негізінен ұнатыпты да, Қалтай Мұхамеджановты ортаға алып: – Бәрі дұрыс, қолдауға тұрарлық дүние екен. Бірақ ұлттық жағынан үлкен бір олқылық бар. Сценарийде неге бірде-бір орыс кейіпкері жоқ?

Сол кезде Қалағаң өзінің өткір тілділігіне басып:

– Дұрыс байқағансыздар. Ол олқылықты өзіміз де білген едік. Сценарий қойшылар өмірінен ғой. Ал Қазақстанда сиыр баққан, шошқа баққан орыстар көптеп табылғанымен, қой бағып жүрген бірде-бір орысты таба алмадық, – деп жауап беріпті.

Қалағаңның бұл дәйекті дәлеліне отырғандар ду күліп жіберіпті де, сценарийді бекітіп, мөрін басып, бас редактордың қолын қойдырып, Алматыға қуанышпен қайтарыпты. Қалағаңның Мәскеуден осылай олжалы келуі бүкіл киногерлер үшін үлкен той болды. Біріншіден, жалғыз сценарий аман-есен бекіді, екіншіден, «Қазақфильм» бір де бір сценарий дайындай алмады» деген жаман аттан құтылды.

Киносценарий төңірегінде мұндай да оқиғалар жиі болып тұратынының талай куәсі болып едік.

Бұл – 1975 жылдың маусым айы болатын. Киностудияның жоспары бойынша фильм осы жылдың 31 желтоқсанынан қалдырмай премьерасын өткізу керек. Олай болмаған жағдайда, фильм «өткінші» фильм боп, келесі жылға ысырылады да, «Қазақфильмнің» басына қара бұлт үйірілгелі тұр.

Мемлекеттік комитеттің төрағасы Камал Смайлов шұғыл түрде түсіру тобын ұйымдастыруды тапсырып, актерлерді бір-екі күнде бекітіп, Зет Бошаевты картина директоры етіп тағайындап, асығыс түрде Талдықорған облысының Қапал ауданындағы «Ақсу» совхозының «Бала саз» деп аталатын ғажайып сұлу жайлауға аттандырды да жіберді. «Ақсу» совхозының директоры менің туған қайынағам Алматы Жармұхамбетов

ауданның келісімін алды да, түсіру тобын сол жерге орналастырып, фильмге қажетті 200 бас қойды олардың алдына салып берді.

1975 жылдың 30 желтоқсанында, Кино үйінде фильмнің премьерасы өтті. Осы премьераның арқасында «Қазақфильм» киностудиясы атаусыз қалу қауіпінен құтылып, режиссер Шәріп Бейсембаев пен бас оператор Асхат Ашрапов бастаған түсіру тобына алғыс жарияланды.

«Қыз Жібектен» кейінгі табысты фильмдердің бірі де «Гауһартас» болды. Бұл картина жас актриса Жанна Қуанышева мен Әнуар Боранбаевты бүкілодаққа кеңінен танытқан кино болды. Өйткені 1976 жылы Фрунзе (қазіргі Бішкек) қаласында өткен Бүкілодақтық кинофестивальға қатысқан «Гауһартас» (орысша нұсқасы – «Храни свою звезду») фестиваль сарапшыларының үлкен ықыласына бөленді. Салтанат бейнесін шынайы жасап шыққаны үшін Жанна Қуанышева «Үздік әйел бейнесін жасағаны үшін» деген арнайы жүлдеге ие болды.

Осы рөлден кейін кино әлеміне аты әйгілі болған Жанна бұдан кейін басқа да фильмдерде басты рөлдерде ойнады.

2018 жылдың 21 сәуір айындағы нөмірінде «Алматы ақшамы» газеті «Қазақ киносының Гауһартасы» деген мақала жариялады. Онда Жанна Қуанышеваның 50 сериалы «Тағдырлар тоғысы» («Перекресток»), «Астана – махаббатым менің», «Шегіртке» («Саранча») атты телесериалдарға түскенін, бірақ ол қалың көрерменге осыдан 40 жылдан астам бұрын түсірілген «Гауһартас» фильмі арқылы есте қалды» деп жазды.

«Мен эпизодтық, екінші рөлдерге түспеймін», деп жауап беріпті актриса журналистке. – Қазір қарап отырсам, жас актрисалар қайдағы бір романтикалық кейіпкерлерді ойнайды. Онда өмірдің шындығы аз, содан кейін көрерменді сендіре алмайды. Мен әрбір адам өз ісімен айналысуы керек деп білемін. Актер бірде режиссер, бірде продюсер болғысы келеді, екі кеменің құйрығынан ұстап, ақыр соңында өзін жоғалтып алады».

Қазақ киносының Гауһартасы атанған актрисаның бұл батыл пікірі бүгінгі бірсыдырғы, ұсақ эмоцияға құрылған, оқиғасы өмірден алшақ сериалдарға берілген баға деуге болады. Бұл, әрине, жеке адамның, киноөндірісі техника, технология жағынан жоғары профессионалдық деңгейге көтерілмеген елдің жағдайына байланысты айтылған пікір. Өйткені біздің елде продюсер, режиссер, актер деген профессияның ара жігі толық анықтала қойған жоқ. Ресей де бізден алыстай алмай жүр. Ал киноөнері индустрия дәрежесіне көтерілген елде продюсер, актер, тіпті режиссер міндеттерін бір адам атқара береді.

Киноның құндылығы – сценарийдің негізінде. Кино түсіруші компанияның әрбір мүшесі сценарийді түгел оқып, талқылап, пікірлерін қосады. Киностудияның сценарлық коллегиясының көптеген талқылаулардан өтіп барып бекітілген әдеби сценарий түсіру алаңына барған соң да түзетулерге ұшырап жатады. Ал белгілі актерлар режиссер ұсынған сценарий нұсқасымен түбегейлі келіспей, фильмге түсуден бас тартуы, немесе өзінің стиліне сәйкес көп өзгерістер жасауды талап етуі де мүмкін. Мұндай тәжірибе киноөндірісі дамыған елдерде жиі ұшырасып жатады. Өйткені оларда киноөндірісі сапалық жағын былай қойғанда сандық жағынан өте бай. Демек, олардың алдында рөл таңдаудың мол мүмкіндігі тұр. Солай бола тұрса да, ең атақты деген Кеңес одағының кезіндегі киношедевр боп есептелетін туындылардың өзі мағыналық, мақсаттық жағынан шындық тұрғысынан талдай келгенде, олардың түпкі мақсатының негізсіз, әлжуаз екеніне, шындық түбіне үңілмейтін, немесе үңілгісі келмейтін күлкіқұмар көрерменге арналған ертегі ретінде оңай «жұтыла» салатын кинобайка екенін білгір сыншылар аңғармай қалған жоқ. Тіпті ең атақты Эйзенштейннің төңірегінде де неше түрлі өсек-аяңдар толып жатыр.

Шетел көрермендері Кеңес одағында кинокомедияның шедеврi боп қалыптасқан «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница», «Ирония судьбы» фильмдері күлкіден гөрі

күдік шақыратын туындылар. Ресейдің ең атакты кинозерттеушісі Денис Горелов «Ресей көрермендерінің ең сүйікті фильмдері миф пен алдамшы оқиғаларға құрылған» деп батыл пікір білдірген болатын. Бұл фильмдерді ашық финал, жабық финал деген конструктивті теорияға салып бағалау мүмкін емес. «Эйзенштейннің бар мақсаты – қайткен күнде де көрерменге әсер ету» деп біз күтпеген, мүлде тосын баға берген Денис Горелов ойын әрмен қарай жалғастыра келе бұдан да қатты сын айтады. Сергей Эйзенштейннің атакты «Октябрь» деген фильміне жазған оның рецензиясы мынадай сөздермен басталады: «Сергей Михайлович очень любил дохлых детей. И если присмотреться – Эйзенштейн действительно кровожадный автор. Эйзенштейн делал то, что сейчас делает Ларс фон Триер. Его главной задачей было любой ценой пробить ту мозоль, которая выросла на сердце у людей. Он снимал после гражданской войны и разрухи: его зрители навидались такого, что их нужно было протаранить со страшной силой. И Ларс фон Триер и Сергей Михайлович – люди, безусловно, бессовестные: они любой ценой должны произвести впечатление (газета «Комсомольская правда», 1-8 августа 2018 г.).

Түпкі мақсаты негізсіз «Бриллиантовая рука» комедиясының оқиғасы да мейлінше абсурдты тарих: «Гипрорыба» деген мекеменің аға экономисі шетелеге барған кезде оның «сынған» қолына бриллианттарды тықпалап, дәкемен таңып береді де, қояндар туралы өлең айтқызып, үйіне қайтарады. Неге? Контрабандистер нені мақсат етті? Қымбатшылық пен дефолт меңдеген Кеңес одағында «Москвич» сатып алу үшін бе? Одан да ол кейіпкерлерін Түркияға аттандырса оқиға нанымдырақ болмас па еді? Режиссер Леонид Гайдай мен оның қосымша авторлары Яков Костюковский және Морис Слободской бұл сценарийді сату үшін талай машақатты бастан кешірді. Барлық инстанцияда алдарынан тас қамалдай тосқауыл кездесе берді. Ақырында олар ұятсыздау өтірік аннотация жазып, Орталық комитетке, «Госкиноға» ұсынды, олар былай деп шылғи өтіріктен тұратын заявка жазды: «Соңғы жылдары Совет ақшасы біршама нығайып, халықаралық валюта аренасында беделді позицияға айналып отыр. Ал контрабандистер болса КСРО-ға алтын мен бриллианттарды өткізіп, оны ақшаға айналдырып, сол ақшаны еліміздің сауда айналымынан шығарып, өз елдеріне алып кетпек». Кереметі сол, жоғары жақтағы билік осы уәжге сене қалды! Ал фильм экранға шыққан соң «бұл қалай?» деп сұраған ешкім болған жоқ. Бартольд Брехт айтатын «бесінші қулық – цензураны алдарқата білу» деген осы болса керек.

Көркем шығармаға, әсіресе көпшіліктің санасына бірден әсер ететін көркем фильмдерге негізінен бес түрлі көзқарас бар.

1. Цензураның көзқарасы (биліктің)
2. Интеллигенцияның көзқарасы
3. Сыншылардың көзқарасы
4. Көпшіліктің көзқарасы
5. Түсіруші топтың көзқарасы

Түсіруші топтың көзқарасы бесенеден белгілі – олардың туындысы өз ойларынша сөз жоқ бестселлер. Олар бұл пікірлерін жанын сала қорғайды. Дәлелдейді. Жеңеді. Ал туынды шын мәніндегі көркем туынды болса, қаншама кедергілерді жене отырып, ерте ме, кеш пе жалпыхалықтық шедеврге айналады, немесе сөреде ұзақ сақтауға түсіп, кейбіреуі сол бойы ұмытылады. Кейбіреулері архивтен қайта шығып, көрермендермен қайта табысады. Цензураның қатал қаһарына ұшыраған кейбір киноленталарды араға ұзақ уақыт салып қайта «тексеруден» өткізгенде, саясатқа да, қоғам өміріне де, заман талабы мен моральдық қағидаларға қиратып жіберердей зиян келтіре қоймайтын залалсыз дүниелер екеніне көзіміз жетіп, бір кездегі шектен тыс көрсеткен цензураның жойқын сынына күле қарайтын кездеріміз аз болған жоқ.

Ресейдің ішкі нарығында «Москва слезам не верит» фильмі «Пираты XX века» фильмінен кейінгі ең кассалық фильм боп, «Оскар» сыйлығына ие болды. Кинотанушы Денис Гореловтің пікірінше, ол да «қиялдан туған әдемі ертегі». Бұл фильммен қатар басқа да салмақты кинотуындылар конкурсқа түсіп еді, ал Ресей картинасының жеңісін

кездейсоқтық деп есептеуге болады. Режиссер Меньшовтың түпкі мақсатының өзі әйел көрермендерге ұнау еді. Ол сол мақсатына түгел жетті деуге болады. Дәлірек айтқанда, 40+ жастағы әйелдер үшін бұл шығарма ерекше бағаланды. Нағыз өмірім енді басталды деп ойлайтын әйелдер үшін Катеринаның өмірі идеалға айналды. Карьера үшін өжеттікпен өрге ұмтылу, аласұрып жүргенде армандаған нағыз еркекке жолығу, онысы темекі тартпайды, арақ ішпейді, машина жөндей алады, тамақ істеп, ыдыс жуады, тіпті ерегіскен адамымен ер жігіт ретінде тұмсығын да бұза алатын құдай бере салған ерекше жаралған жан. Солай бола тұрса да, бет-әлпеті мінезімен тіл табыса алмайтын интеллигент Алексей Баталовтың бет-әлпеті үйлеспей-ақ тұр. Бұл рөлді алғашқы кезде Меньшовтың өзі ойнамақ болған еді, ол ойынан айнығаны киноның сәтті шығуына басты себеп болды. Меньшов бұл рөлді құрдымға жіберер еді. Сөйте тұра, фильм оқиғасының өзі қиялға жуық ертегі. Қажырлы еркек, қажырлы әйел, бұл екеуі қатар өмір сүре алмайды. Екеуінің бір шеңберде тоғысуы машинаның руліне екі адам отырғандай қисынсыз қиял секілді. Катерина экранда мақсатына жетпей тынбайтын өжет әйел боп көріну үшін барын салып баққан. Ол әрекетіне илана қою қиын-ақ. Бірақ режиссердің де, актрисаның да берік сенген бір объектісі бар, ол – залда отырған әйел көрермендерінің аңғал психологиясы. Киноны көріп отырып олардың: «Мен де осындаймын, мен де мүлтіксіз Баталовты жақсы көремін, өйткені ол жұрттың бәрін пикникке шақырып, әйелдің қолы кәуап пісіруге икемсіз екенін ашық айта алады». Әйгілі кинозерттеушінің сарказмге толы пікірі тосын боп көрінгенмен кинотану әлемінде өткір де шыншыл пайымдауларымен танымал болған адамның пікіріне дау айту қиын.

Әлемдік кинотану ілімінде ағымдық уақыт (линейное время) және ағымдық емес уақыт (нелинейное время) деген киножасау өнерінде аса қажетті термин бар. Әлемдегі барлық кинотуынды осы екі негізгі терминнің төңірегінде жасалады. Оларды қалай түсінеміз?

Фильмдегі оқиға бірінен соң бірі дамып, көрермен үшін түсінікті тұрғыда баяндалатын болса, біз оны ағымдағы уақыт деп атаймыз. Яғни, фильм оқиғасына жұмсалатын уақыт.

Ағымдық уақыттағы фильмдердің классикалық үлгілерін америкалық атақты кинорежиссер Стэнли Кубрик жасады. XX ғасырдағы ең талантты, ең ықпалды режиссерлердің бірі.

Өзін болашақта кинодраматург, режиссер, киноактер болуға дайындаған, немесе киноөнерімен өмірін байланыстырғысы келген адам үшін Стэнли Кубриктің өмірімен, режиссерлік ерекшелігімен танысып өткен артық болмас деп ойлаймын. Әлемдегі барлық ұлы режиссерлердің жұмыс тәсілдері алуан түрлі болғанмен, негізгі принциптері бір-біріне ұқсас, ал, Кубриктің режиссерлік стилі ешбір жанға ұқсамайды. Ол – жұмыс барысында өзін де, өзгені де аямайтын, кейде сау мен жындының арасындағы режиссер боп бағаланатын ерекше тұлға. Ол 1928 жылы дүниеге келіп, 1999 жылы өзінің ең атақты фильмдерінің бірі –

«С широко закрытыми глазами» фильмін түсіріп біткен соң бір жетіден кейін кенеттен қайтыс болды.

Стэнли Кубрик – кино тарихындағы ең тұйық, ең экстровагант режиссерлердің бірі. Кино мамандары оның сау адамға ұқсамайтын қисық-қыңыр мінезі мен бірбеткейлігін, өз дегені болмаса жан адамның пікіріне құлақ аспайтын, аурушаң, перфекционизмге шалдыққан режиссер екенін түгел мойындап біткен еді. Ол бір фильмді бірнеше ай бойы, тіпті жылдар бойы түсіруден таймайтын.

Ол «С широко закрытыми глазами» фильмін 15 айда түсіріп бітті, бұл Гиннесстің кітабына енген рекорд еді. 15 ай азаппен түсірілген материалдың монтаждау кезінде бір пайызын ғана пайдаланатын. «Сияние» лентасы дәл осындай жағдайды бастан кешірді. Ол қиялында көріп шыққан кино мен түсіріп жатқан шығармасы барлық ұсақ-түйегіне дейін шын өмірдегі лентамен сәйкес болғанша бір эпизодты 70-80, кейде жүзден аса дубль жасаттыратын. Актерлер әбден қалжырап, арып-ашып, жындандудың аз-ақ алдында

жүретін. Әбден ызаланған актерлердің бірі оны балталап өлтіргісі де келген кезі болған деседі. «Ол өзінің болашақ фильмдері үшін көп шығармалар оқыды», – деп еске алады оның секретаршасы. Кубрик сол кездегі әйгілі романдарды арнайы тапсырыспен құшақ-құшақ етіп алдыртып, кабинетін тарс жауып алып, күні-түні оқумен болды. Анда-санда жабық есіктің ар жағынан ашуға толы ызалы айғай, тарс-тұрс еткен дыбыстар ғана естіліп жатты. Ол – лақтырылған бестселлер кітаптардың тарсылы еді.

Кенеттен ол жым-жырт бола қалады. Оның қолында Стивен Кингтің «Сияние» атты шығармасы еді. Негізінен бұл – аз ғана адам қатысатын, оқиғасы бір ғана қонақүйде өтетін камералық фильм. Бар болғаны кейіпкердің барға кіріп, онда бір топ елестермен кездесетін көріністі түсіру алдындағы репетицияны алты апта бойы жүргізсе, сол эпизодты түсіру үшін актер Джек Николсонды жүзге жуық дубль жасатып, оны есінен ауыстыруға шейін титықтатып бітірді. Ал басты кейіпкердің әйелінің рөлін ойнаған Шеми Дювальдың жүйкесінің тозғаны сонша, түсірілім біткенде шашының жартысынан айырылады. Кубрик маньяк-режиссер. Ол түсіру алаңында актерлерді шегіне жеткізіп қажыту арқылы олардың актер екенін ұмыттырып жіберетін жағдайға апаруды мақсат ететін. 80, 90 дубльден кейін есеңгіреп біткен актерге алғашқылардың бәрін жоққа шығарып, актерге де, фильмге де, өзіне де қажеті жоқ басқа дубль жасауға мәжбүрлейтін. Фильм түсіріліп болғанша ол ұйқы көрмейтін. Жұрттың бәрі шырт ұйқыда жатқанда, ол кенет Стивен Кингке телефон соғып: «айтыңызшы, сіз Құдайға сенесіз бе?» деп түнгі ұйқысын бұзудан таймайтын.

Том Круз бен Николь Кидман

«С широко закрытыми глазами» фильміне түсуге келісім беріп, не үшін шартқа қол қойғандарын түсінбей-ақ өтті. Олар фильмге түсуге шартқа отыра салғандары үшін өкінумен болды. Түсіру кезінде азап пен тозақтың түр-түрінен өткен әйгілі актер Джек Николсон режиссерді балталап өлтіргісі келсе, Том Круз оны буындырып өлтіре салғысы келген. Перфекционизмнің ушыққан бір стадиясында Кубрик, шын мәнінде психикалық ауытқуға ұшырап, оны ауруханаға жатқызып емдету мәселесі де көтеріліп қалды. Кейіпкердің серуендеп, қыдырып жүрген сәтін түсіру үшін азапқа толы 46 апта жұмсаған режиссерді дені сау деп кім айта қойсын? Кинотоп түгелдей арып-ашып, екінші рет Кубриктің құрығына түспеуге ант-су ішкен актерлер «уһ» деп аман-есен фильмді бітірген соң бір жетіден кейін Стэнли Кубрик–Тиран, маньяк-режиссер кенеттен қайтыс бола салды.

Фильм біткен соң Том Круз асқазан ауруына шалдығып (язва), әйелімен ажырасып тынды. Фильмде актриса Кидман ойнаған қысқа ғана көрініс бар. Экраннан көргенде алып бара жатқан жүгенсіздік байқалмайды, ал түсіру кезінде өтіп бара жатқан келбетті бейтаныс еркекпен «жата кету» эпизодын Кубрик 50 рет, әртүрлі позада түсіріп, күйеуі Том Крузды түсіру алаңы түгілі, павильон маңына да жолатпай қойды. Премьерадан соң бір жарым жыл өткенде Круз бен Кидман ажырасып, «ерлі-зайыпты» деген статустарымен қош айтысты. Солай бола тұрса да, фильмнің премьерасынан соң Том Круз басқа фильмдерден табатын 40 миллион долларлық қаламақысынан айрылғанына, денсаулығының нашарлағанына, әйелінен ажырасқанына қарамастан, Кубрикті кешіре білді. Өз дегенінен қайтпайтын диктатор, тиран, есалаң, маньяк-режиссердің табиғатына түсіністікпен қарайды. Өйткені, Стэнли Кубрик космосқа деп голливудтық көріністі (2001 жылғы сауда орталығындағы қайғылы оқиғаны) сол оқиғадан ондаған жыл бұрын, 1968 жылы түсірген «2001: Космос одиссеясы» деген фильмінде көрегендікпен болжай білді. «Заводной апельсин» фильмімен миллиондаған көрерменнің санасын дүр сілкіндірді, «Цельнометаллическая оболочка» фильмінде Вьетнамдағы әскерге жаңа алынған жасөспірімдер өмірін шынайы көрсете білуінің арқасында тағы да миллиондардың көзқарасын түбегейлі өзгерте білді.

Оның жұмыс кабинетінде «Наполеон» деп аталатын болашақ фильмнің жобасы табылды. Кезінде ол осы жобасына фантастикалық қаржы талап еткен екен. Бірақ

продюсерлер банкротқа ұшырап қалуымыз мүмкін деп, ол жобаны қаржыландырудан бас тартады.

Бәлкім, кезекті бір шедевр Кубрикпен бірге өлген шығар. Ол император Наполеонның рөліне Джек Николсонды, императрицаның рөліне Жозефина Одри Хепбернді шақырмақ болған екен. Кубрикті көрген азабы үшін балталап өлтірмек болған Николсон мұндай азаптың екінші түрін қайта көруге келісім бере қояр ма екен? Бұл – тарихи жұмбақ сұрақ.

Барлық фильмдері құрылымдық жағынан ашық финалға жататын Стэнли Кубриктің режиссерлық мектебі жаппай үлгі тұтатын үйрену мектебі болмаса да, іздену, көру, таңдау, сену, идея жолында өзін аямау, мейлінше еңбексүйгіштік жағынан келгенде оның шығармашылық кредосынан сабақ алудың болашақ кинематографистер үшін еш артықтығы жоқ.

Дулат ИСАБЕКОВ