

Kamran QASIMOV

QAZAX KINOSUNUN “YENİ DALĞA”SINDA FİLM-NUAR ƏNƏNƏLƏRİ

Аннотация

Взглянув на историю мирового кинематографа Если мы посмотрим на историю мирового кинематографа, то увидим, что традиции нуара на экране формировались в результате влияния факторов, обусловивших социальные и политические события. Хотя появление жанра нуар в казахстанском кинематографе является проявлением пессимистических настроений, в отличие от Соединенных Штатов Америки, здесь нуар появился как важное направление казахстанской «Новой волны». Движение «Новая волна», сформированное стилевыми поисками казахстанских режиссеров, играет важную роль в признании казахстанского кинематографа на международных кинофестивалях. Как мы уже упоминали выше, сегодня казахстанские фильмы участвуют в самых престижных кинофестивалях мира и получают награды. Сегодня кино является одной из ведущих креативных индустрий Казахстана. Одной из главных причин высокого достижения казахстанского кинопроизводства в зеркале страны являются представители массовой культуры.

Ключевые слова: *Казахстан, Байгазин, фильм-нуар, Труффо, Ерманов, Уроки гармонии, Новая волна*

Summary

Looking at the history of world cinema If we look at the history of world cinema, we will see that the traditions of film noir on the screen were formed as a result of the influence of factors that caused social and political events. Although the emergence of the noir genre in Kazakh

cinema is a manifestation of a pessimistic mood, unlike in the United States of America, noir appeared here as an important direction of the Kazakh "New Wave". The "New Wave" movement, formed by the style searches of Kazakh directors, plays an important role in the recognition of Kazakh cinematography at international film festivals. As we mentioned above, today Kazakh films participate in the most prestigious film festivals in the world and win awards. Today, cinema is one of the leading creative industries in Kazakhstan. One of the main reasons for the high achievement of turning the Kazakh film industry into a mirror of the country is the representatives of mass culture.

Key words: *Kazakhstan, Baygazin, film-noir, Truffo, Ercanov, Harmony lessons, New wave*

1970-ci ildə Fransanın kinojurnallarından birində rejissor və tənqidçi Jan-Lui Bodrinin kino nəzəriyyəsində tamamilə yeni bir mərhələ açan "Təməl kinematoqrafik aparatın ideoloji effekti" adlı məqaləsi çıxdı. Həqiqətən də kino sənəti üçün epoxal əhəmiyyət kəsb edən bu məqalə iki böyük müəllifin fundamental araşdırmalarından sonra meydana gələ bilirdi - filosof Lui Altüsser və psixanalitik Jak Lakan. "Jan-Lui Bodri adıçəkilən məqaləsində Platonun alleqoriyasından daha çox, fransız psixanalitiki Jak Lakanın güzgü fazasına çıxmaq üçün istifadə edir. Lakan nəzəriyyəsinə görə, körpə uşağın mən-i üç aylığından on səkkiz aylığına qədər güzgü mərhələsindən keçərək formalaşır. Uşaq güzgüdə ondan nəzərlərini çəkməyən özgə ilə üzləşir. Burada üçüncü nəfər, böyük adam, çox zaman uşağın anası güzgüdəki özgəni ona göstərərək "bu sənən" deyir və güzgüdəki özgəyə uyğun olaraq körpə vücudaşır-bütövləşir mən-ə çevirilir. Bodri isə ekranın da güzgü kimi haşiyələnərək reallıqdan ayrıldığını vurğulayır. Ekranı baxan kino tamaşaçısının üçaylıq körpədən tək bir fərqi odur ki, körpə güzgüdə reallığın və özünün əksini görür, tamaşaçı isə ekranda surətləri görür. Buna görə də körpə üçün güzgüdəki özgəni özü ilə eyniləşdirmək imkanı tamaşaçının ekrandakı fiqurları konkret personajlarla eyniləşdirmək (identifikasiya) imkanı ilə əvəz olunur." [2, s.20] Əslində məhz bu nəzəri yanaşma Qazax kinosunun yeni nəsillə rejissorlarının üslub axtarışları üçün əlverişli zəmin yaratmış oldu. Qazax kinosuna film-nuar janrının təsiri isə postmodernizmin inkar prinsipinin dərinləşməsi, nikbin əhvalatların bədbin əhvalatlarla əvəz edilməsində hiss olunmağa başladı. Qazax kinosunun "yeni dalğa"çıları digər Mərkəzi Asiya "yeni dalğa"çılarından fərqləndirən başlıca amil fatalizm və pessimizm, qəhrəmanla antiqəhrəman arasında sərhədlərin silinməsi, məhəlli problemlərin daha bədbin şəkildə postmodernist cəhətdən təqdimatı ilə xarakterizə olunmalıdır. Qazaxıstan kinosunun bu yarımfəsildə tədqiqata cəlb edilən dövrü həm də ötən əsrin 40-50-ci illərində alman ekspressionistlərinin təsiri nəticəsində Amerika Birləşmiş Ştatlarında meydana gələn film-nuar

ənənələrinin davam etməsi ilə səciyyələndir. Bəzi tənqidçilər hesab edir ki, film-nuar əslində janr yox, kinematoqrafik üslubdur və onun hər bir janrda tətbiq edilməsi mümkündür. Nuar janrının Qazaxıstan kinosuna yol tapması və inkişaf etdirilməsi səyləri isə rejissorların üslub axtarışlarından savayı böhran vəziyyətinə subyektiv kameradan baxış prinsiplərindən irəli gəlirdi. Məlumdur ki, istənilən nəzəri biliklərin əhəmiyyəti, incəsənətin inkişaf mərhələlərindəki böhran məqamlarında üzə çıxır. Lui Dellyuk, Ziqfrid Krakauer, Andre Bazən, Semyon Freylix kino nəzəriyyəsinə müxtəlif aspektlərdən yanaşmağa çalışıblar. Məsələn bu gün təsvir rejissorlarının daha çox istifadə etdikləri “subyektiv kamera” termini ilk dəfə fransız nəzəriyyəçisi Jan Mitri tərəfindən irəli sürülüb. Bu isə nəzəriyyənin coğrafi baxımından mühüm əhəmiyyətə malik olduğunu, prinsipal şəkildə incəsənətin digər növləri ilə əlaqəli şəkildə üzə çıxdığını göstərir. İstənilən lokal (yerli) kinematoqrafın problemi dünya kinosunun problemləri kontekstindən kənarında həll edilə bilməz. Bu səbəbdən kino nəzəriyyəsi prinsipal xarakterə malikdir. Kinematoqrafın nəzəri əsaslarını müqayisə edən Andre Bazən yazırdı: “Kinematoqrafik ideya hələ kinonun texniki kəşfinə insanın şüurunda yaşadığından, o bu və ya digər dərəcədə digər incəsənət növlərində özünü büruzə verməli idi” [4, s.46]. Həm Əmir Bayqazın, həm də onun həmfikiri olan Adilxan Erjanov “subyektiv kamera”nın bütün imkanlarından istifadə etməklə, qazax kinosunda fərdi üslubun bu və ya digər mənada yeni istiqamətlərini üzə çıxarmış oldular. Deməli ekranda İkinci Dünya Müharibəsinin yaratdığı bədbinliklə, sosial böhranın səbəb olduğu gərginlik tamamilə eyni xüsusiyyətlərə malikdir. Ə.Bayqazın rejissoru olduğu “Harmoniya dərsləri” oyun filmində tamaşaçı ilə səlist dialoq yaratmağa çalışır, bir çox səhnələrin məntiqlə qavranılmasını onun ixtiyarına buraxır.

Bəzi tənqidçilər hesab edir ki, Qazaxıstan kinosunda rejissorlar digər Mərkəzi Asiya ölkələrinə xas olmayan tamamilə başqa dildən istifadə edirdilər. Amma qazax rejissorlarının üslub axtarışlarına gəldikdə, qeyd etmək lazımdır ki, hələ İkinci Dünya Müharibəsindən sonra, soyuq müharibənin ilk illərində alman ekspressionistlərinin təsiri nəticəsində Amerika Birləşmiş Ştatlarında meydana gəlmiş film-nuar janrına olan maraq da xüsusi qeyd olunmalıdır. Bədbinlik notları üzərində qurulmuş film-nuarçılıq inamsızlıq, məyusluq, əxlaqi dəyərlərin kobud şəkildə pozulması ilə xarakterizə olunurdu. Nur fransız sözü olub, tərcümədə “qara” mənasını ifadə edir. “Film noir” – qara film anlayışı ötən əsrin 40-ci illərində ilk dəfə fransız kino tənqidçisi Nino Frank tərəfindən işlədilmiş, Amerika kino sənətində yeni istiqamətin təyini kimi meydana çıxmışdı. Tənqidçi K.Orozbayev hesab edir ki, fransız nəzəriyyəçilərinin irəli sürdüyü “müəllif kinosu” film-nuarın elementləri üzərində formalaşmış: “Klassik nuar, qürubundan ötən 60 il ərzində doğulmağa, inkişaf etməyə və “müəllif kinosu” ideyasına qovuşmağa macal tapdı. Belə ki, 1950-ci illərin sonlarında Andre Bazən və onun “Kaye dyu Cinema” qəzetinin ətrafında toplaşan

gənc kinematoqrafçılar özlərinin məşhur müəllif nəzəriyyəsini irəli sürdülər. Onlar bunu müəyyən qədər “film nuar” materiallarının əsasında həyata keçirirdilər.” [9, s.109] Əksər məşhur mənbələrdə “nuar”ın tərifinin janr kimi müəyyən edilməsini görmək mümkündür. Bundan başqa bu fikrə daha çox akademik dairələrdə rast gəlmək mümkündür. Amma bununla belə bir klassik tədqiqatda belə “nuar” janr kimi təfsir edilmir. Görkəmli tədqiqatçı Raymind Dyurqnat “nuar”ı janr kimi deyil, “motivlər və yarımtonlar məkanı” kimi müəyyən edir. Klassik nuarın sonuncu nümunəsi hesab edilən “Şər möhürü” filmi 1958-ci ildə rejissor Orson Uells tərəfindən lentə alınsa da, nuarçılıq metodları ötən əsrin 60-70-ci illərdə də davam etdi. 80-ci illərin sonlarında Sovet İttifaqında baş verən inqilabi proseslər post-sovet məkanının yeni nəsil kinematoqrafçılarında nuar ənənələrinin dirçəlməsinə zəmin yaratdı. Bu proses Mərkəzi Asiya regionunda, xüsusilə də qeyd etdiyimiz kimi Qazaxıstanda 2000-ci illərin əvvəllərindən başlayaraq mütəşəkkil xarakter almağa başladı.

T.Jurqenov adına Qazaxıstan Milli İncəsənət Akademiyasının məzunları – Emir Bayqazin və Adilxan Ercanov “Harmoniya dərsləri”(2013) və “Sahiblər” (2014) oyun filmləri ilə qazax kinosunun yeni inkişaf mərhələsinin əsasını qoymuş oldular. Bu filmlər ictimai həyatın kəskin sosial problemlərini postmodernist yanaşma ilə təqdim edirdilər. Komediya janrında çəkilmiş “Sahiblər” oyun filmi 2014-cü ildə Kann Beynəlxalq Film Festivalı, eləcə də Toronto Beynəlxalq Film Festivalında təqdim edilmiş, Tuluza Beynəlxalq Film Festivalının Baş mükafatına layiq görülmüşdü. Filmin süjet xəttinə əsasən 25 yaşlı Con, onun qardaşı Yerbol və onlardan yaşca kiçik olan kövrək bacısı Aliyə Almatıdakı evlərini tərk etmək məcburiyyətində qalırlar. Bir qədər sonra bəlli olur ki, anaları onlara ucqar bir dağ kəndində ev vəsiyyət edib və uşaqlar orada məskunlaşmaq niyyətindədirlər. Amma on ildir ki, evdən qanunsuz istifadə edən yerli icra başçısının qardaşı onu sahiblərinə verməyə tələsmir. Filmin ilk səhnəsində anaları tərəfindən vəsiyyət edilən evdə yaşayan Con, Yerbol və Aliyədən polis əməkdaşının gecə saatlarında evi tərk etməsi tələbi və növbəti səhnədə kəndin yerli administrasiyasının rəhbəri Jubanın peyda olaraq ev üzərində hüququnun olduğunu söyləməsi mövzu-problem əlaqələrini səciyyələndirmiş olur. Klassik “nuar”ın başlıca xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmiş olur. Juba antoqonist personaj olaraq xarici görkəm baxımından klassik Amerika vesternlərinin personajlarını xatırladaraq süjet xəttinin sarkastik tərzdə qavranılmasına xidmət edir. Polisin kabinetinin küncündə hələ də V.İ.Leninin portretinin gözə dəyməsi işarələr sisteminin mühüm elementi kimi çıxış edərək, kənddə total idarəçilik mexanizminin hökm sürməsinə nümayiş etdirir. Yuri Lotman “Kinonun semiotikası və kinoestetikanın problemləri” kitabında informasiya yükünə malik olan əşyaları belə şərh edir: “Hər bir təsvir əslində ayrılmaz, həllolunmaz mahiyyət kimi görünür, struktur cəhətdən

qurulmuş müqayisə və əksliyə asanlıqla münasib olan differensial əlamətləri təqdim edir.”

[11, s.109]

“Sahibləri”in protoqonist personajları olan qardaş və bacının aldadılaraq evdən çıxarılması, onların təkərləri oğurlanan köhnə “Volqa”da gecələməsi filmin kulminasiya nöqtəsini təşkil etməklə yanaşı, təsvir burada xüsusi informasiya yükünün daşıyıcısına çevrilir: Təkərsiz maşın yeniyetmələr üçün zamanın dayanmasına işarə edir. Aliyenin xərçəng xəstəliyindən vəfat etməsindən sonra ortancıl qardaşı Yerbolun tapdığı tapança ilə polisləri və kənd sakini Jubanı öldürməsi, filmin final səhnəsində isə onun ölmüş bacısını araba ilə uçuq-sökük evlərinə aparması klassik nura filmlərində düynün açılışından finala qədər olan ardıcılığını özündə əks etdirir.

Əsas ziddiyyəti sosial kolliziya üzərində quran Erjanov mövzunun ekran həllində postmodernist düşüncəyə köklənərək maksimal subyektivliyi qarşıya məqsəd kimi qoymuşdu. Erjanovun rejissor kimi fəlsəfi traktovkası cəmiyyətdə kök salmış problemlərin həllini ilk növbədə cəmiyyətin yenidən dəyərləndirilməsində axtarır ki, bu da bilavasitə postmodernizmin mühüm göstəricilərindən hesab olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, həm “Sahiblər”, həm də “Harmoniya dərsləri” oyun filmlərində əsas personajlar, eləcə də ideyanın mahiyyət daşıyıcıları yeniyetmələrdir. Cəmiyyətin problemlərinin yeniyetmələrin vasitəsilə qabardılması Fransua Trüffonun “400 zərbə”sindəki 12 Antuan Duanel personajının vəziyyəti ilə assosiasiya yaratmış olur. Hər iki filmdə qaldırılan problem fərqli olsa da, personajların baxış bucağı demək olar ki, oxşar mahiyyət kəsb edərək, yeniyetmə tamaşaçılara şüuraltı təsir göstərməyə çalışır və burada əsas problem əslində cəmiyyət və yeniyetmələr arasında olan uçurumun qabardılması ilə səciyyələnir. Eyni zamanda hər iki filmin çəkiliş metodları iri planların növbələşməsi, işıq kölgə kontrastları, statik kadrlar baxımından oxşarlıq təşkil edir. Montaj həllinə gəldikdə isə, “Harmoniya” dərslərindən fərqli olaraq “Sahiblər” filmində kadrların qismən dinamik ardıcılıqla təqdim olunur.

Komediya janrında çəkilən, sarkastik elementlərlə zəngin olan “Sahiblər”dən fərqli olaraq “Harmoniya dərsləri” süjet xəttini dramatik təhkiyyə metodu ilə təqdim edir. Filmin rejissoru Əmir Bayqazın əvvəlcə Aktyubinsk teatrının nəzdindəki aktyor studiyasında təhsil almış, daha sonra isə təhsilini Qazaxıstan İncəsənət Akademiyasında davam etdirmişdi. Ə.Bayqazın qısa müddət ərzində Busan Beynəlxalq Kino Festivalı, həmçinin Berlin Beynəlxalq Kino Festivalı nəzdindəki gənc istedadlar düşərgəsində iştirak etmişdi. Ümumilikdə, Ə.Bayqazın dünyanın 50 beynəlxalq kinofestivalında (Berlin, Sietl, Nyu-York, San-Paulu, Bazel, Slovakiya və s.), iştirak etmiş, bunların sırasında 10 festivalda “Harmoniya dərsləri” oyun filmi Qran-priyə sahib olmuş, həmçinin sözügedən film Asiya Oskarında xüsusi qeyd edilmişdir. Amma bu mükafatların

içerisində ən mötəbəri isə, 2013-cü ildə Berlin Beynəlxalq Kinofestivalında qazandığı “Gümüş ayı” mükafatı oldu.

Tammetrajlı film üzrə debütü “Harmoniya dərsləri” ilə edən Əmir Bayqazın, filmin premyerasını Berlin Beynəlxalq Film Festivalının çərçivəsində təşkil etdi və bununla da Qazax kinosunun tarixinə yenilik gətirdi. “Harmoniya dərsləri” oyun filmində “13 yaşlı Aslan daxili instinkti ilə təmizliyə can atır, amma çirkablıq, zorakılıq və təhqirlə üzləşir. O özünə əmindir, lakin bütün həmyaşıdları- yeniyetmələr kimi kompleksləri var. Onun kişi kimi böyümək istəyi, həmyaşıdlarının, onu əhatə edənlərinin nəzərində quldur kimi böyümək deməkdir ki, bu da Aslanın xarakterinə ziddiyyət təşkil edir”. [6] Ə.Bayqazının psixoloji dram janrından çəkdiyi “Harmoniya dərsləri”nin açar personajı olan Aslan (Timur Aydarbekov), F.Trüffonun “400 zərbə” oyun filminin açar fiquru Antuanın davamçısı kimi meydana çıxır. F.Trüffo insan təfəkkürünü araşdıraraq, insanın sosial varlıq kimi formalaşmasında yeniyetməlik dövrü və bu dövrdəki ətraf mühitin qarşılıqlı əlaqələrini təqdim etmişdi: “Mən “400 zərbə”də mən sevgi və zəriflikdən məhrum şəraitdə böyümüş uşağı göstərmişəm”. [13, s.8]

Tənqidçi İvan Çuvliyev “Bəs sən dərslərini” oxumusan? məqaləsində yeniyetmə personajı ilə bağlı yazır: “Harmoniya dərsləri”ndə isə “əsas personaj məktəblidir, hansı ki, sinif yoldaşlarının axmaq zarafatları səbəbindən oyundankənar oyunçu təsirini bağışlayır”. [8, s.46] Ümumiyyətlə müəllif filmə tipajlara üstünlük verərək, personajların zahiri ifadəliliyini ön plana çəkməyə müvəffəq olur. «Filmdə dialoqların azlıq təşkil etməsi, plastika və montajın köməyi ilə ekranda hərəkətin yaranması üzərində qurulan lal kinonun göstəricisi kimi meydana çıxır.» [9, s.243] Əmir Bayqazını müasirlərindən fərqləndirən cəhətlərdən biri, onun filmdəki personajlar arasında həqiqi əlaqənin qurulmasına yönəlmiş traktovkasıdır ki, bu da müəyyən qədər nuar janrında çəkilməmiş “Sansee Bulvarı” oyun filmində gənc jurnalist oğlanla yaşlı aktrisanın arasındakı əlaqəni xatırladır. Andrey Tarkovski insanları birləşdirən əlaqənin qurulması amilini müəllifi olduğu “Kino sənətinin sirləri haqqında” kitabında belə izah edir: “Bütün filmlərdə mənə vacib görünən bir cəhət var: insanları birləşdirən əlaqəni qurmaq. Məni bəşəriyyətlə, bizi əhatə edən aləmlə birləşdirən əlaqəni aşkar etməyə çalışıram... Hər birimizin daxilində bir qiymət şkalası olmalıdır.” [1, s.76].

Postmodernist düşüncəyə söykənən ənənələri növbəti işlərində də davam etdirən Əmir Bayqazın hələ 2017-ci ildə yazdığı “Həyat” dramının ssenarisinə 2022-ci ildə quruluş vermək imkanına nail oldu. Filmin süjet xəttinə əsasən hadisələr gənc Armanın (Erkebulan Tasınov) ətrafında cərəyan edir. Filmin əsas personajı – protoqonist meyarları özündən əks etdirən Arman ən çətin və son dərəcə ciddi maliyyə problemləri ilə üz-üzə gəlir. Buna baxmayaraq ümidini itirmədən fəal şəkildə özünə iş axtarışlarına davam edir, hətta özü ilə yanaşı hamilə dostuna belə iş

axtarır. Cütlüklər arasındakı münasibətlərin hələ də qeyri-dəqiq olması, onların gələcək həyatının şübhə altında olmasından xəbər verir. Qız Armanla münasibətləri, eləcə də uşaqla bağlı qərarlarına əmin deyil. Amma Arman onu bir daha əmin edir ki, o artıq alkoqol qəbul etmir və onu hər şeyin yaxşı olacağına inandırır. “Nəticədə, insan həyatının əhəmiyyətsizliyindən, klişeli dialoqlarla, qadınların və əlillərin şübhəli təmsil olunduğu sönük bir film oldu. Akademiyanın qaydalarına riayət etmək üçün kommersiya kinoteatrında cəmi yeddi gün kassada "Həyat"ı tərək etmək yalnız bu filmin tamaşaçılarının o qədər də vacib olmadığına inandırır. Belə bir uğursuzluq “bu bir sənət evidir” və “hamı başa düşməyəcək” ifadələrinin arxasında, hətta sənətkarın bürünc fiqurunun arxasında gizlənmə bilməz.” [13, s.8] “Harmoniya dərsləri” filminin uğurlu mövzu həllindən sonra Əmir Bayqazinin sonuncu filminin uğursuzluq kimi təqdim olunması nədən irəli gəlirdi? Bundan əvvəl də qeyd etmişdik ki, Mərkəzi Asiya Türk Xalqları Kinosunda meydana gələn “Yeni Dalğa” cərəyanı əslində Qərbdən Şərqə doğru hərəkət edən axının özü ilə gətirdiyi tendensiyalardan ibarət idi. Şübhəsiz ki, Aysulu Toyşibekova öz məqaləsində Bayqazinin uğursuz “art house” yanaşmasını tənqid edirdi. Bildiyimiz kimi Adətən bu cür filmlərdə kinematoqrafçılar bədii təsvirin daha ifadəli formalarının axtarışı ilə məşğul olur və kino dilini genişləndirir. Buna görə də həmin filmlər kino sənətini kifayət qədər anlayan, fərdi bilik səviyyəsi buna imkan verən tamaşaçı üçün nəzərdə tutulub. Mövzu və süjet xəttinin janrla uyğunlaşmaması isə ilk növbədə tamaşaçı üçün qaçılmaz problemə çevrilmiş olur. Bəzi tənqidçilər mövzu və süjet arasındakı uyğunsuzluğu rejissorun materiala bələd olmaması ilə izah edirlər. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, Bayqazinin “Həyat” filmində nuarçılıq prinsiplərindən bir qədər uzaqlaşmışdı. Bayqazinin mövzu və janr uyğunlaşmasını mükəmməl şəkildə nümayiş etdirdiyini iddia edən fikirlər illər öncə - 2011-ci ildə Terrens Malikin “Həyat ağacı” oyun filmi ilə bağlı fikirlərlə üst-üstə düşdü: “İş orasındadır ki, son 15-20 (bəlkə də, daha çox) il ərzində ən iyirənc qeyri-insani keyfiyyətlərin-seksual pozğunluğun (homoseksualizm), narkotiklərin, bütün din formalarına, xüsusən islama azğın nifrətin (nədənsə, islam o dəqiqə fundamentalıqla eyniləşdirilir) və s. işıq sürəti ilə ortaya çıxdığı və legitimləşdiyi neoliberal sosialmədəni məkanda liberal tamaşaçının – kütbeyinin tam konkret tipi formalaşmış. Yəni, o, əvvəl tamaşaçı-istehlakçı qismində formalaşmağa başlayıb, amma özünü kütbeyin debil statusunda son zamanlar təsdiqləyib. Başlanğıcını istehlakçı-tamaşaçıdan götürən kütbeyin-tamaşaçı liberal qərb-mərkəzçi televiziya “mədəniyyəti”nin məhsuludur; o məhz TV “estetikasıyla” tərbiyə alıb və informasiya ötürülməsinin qalan bütün ekran formalarını, xüsusən interneti artıq hazırlıqlı şəkildə qarşılayıb.” [3, s.18]. Bayqazinin reallıqla irrealıq arasında yaratdığı mühitin personajları gerçək qəhrəmanlardır. Məhz protoqonist-antoqonist kolliziyası Bayqazinin özünün müəllifi olduğu mühitdə daha aydın və əhatəli şəkildə özünü büruzə vermiş olur. Kinorejissor özünün konseptual yanaşmasını müsahibələrinin birində belə izah edir: “Mənim

üçün filmin “daxili divarı” önəmlidir. Mən də kinoda lazım bildiklərimi qoyub, “səbət”ə çox göndərərək işçiləri incidirəm. Gözəllik var, gözəllik var. Əgər montaj zamanı soyuqqanlıqla filmin daxili, görünməz inkişafı haqqında düşünürsənsə, deməli birincini alırsan. Sonra çərçivələr ekranı “yandırır” və diqqəti cəlb edir. Odur ki, kino sənayesi təsviri sənət qürubunda dəniz kimidir, amma onun dərinliyində çoxlu sərt daşlar var” [7] Bayqazinin yaradıcılığı yaxından izləyən “Hollywood reporter” dərgisi onun üslubunun hər kadrda dərhal tanındığını və bu xüsusiyyətin zərif kompozisiya möcüzəsi olduğunu yazır: “Onun obrazları evin interyerində, kənd çöllərində və ətrafdakı təbiətin geniş gözəlliyində nəfəs alır, dramaturgiyanın ləng inkişafını başa düşmək üçün əlavə olaraq. . . Rejissor ilk dəfə olaraq filmin operatoru kimi çıxış edir. Geniş kadrlar məkan dinamikası baxımından ustalıqla kalibrlənmişdir və personajlar həddən artıq xoreoqrafiyaya məruz qalmadan sabitləşir və ya təbii şəkildə hərəkət edir. Çay sənət evindən kənara çıxan sirli səyahətin qəribə və cəlbedici obrazıdır. O, vizual olaraq çox ləzzətlidir və humanist müşahidələrlə zəngindir”. [12],

Ümumiyyətlə qazax kinosunda xüsuilə son 10 il ərzində baş verən dəyişikliklər, mövzu azadlığına geniş yol açdı. Müəllif kinosu janr çərçivələrini aşaraq, müxtəlif aspektlərə sirayət etməyə başladı. “Klasstastar”, “Mən bəyəm” kinokomediyaları və “Altıncı post” dramı meynstrim istiqamətini özündə ehtiva etsə də, müəllif kinosunun ənənələri əsasında qurulub ki, bu da rejissorun bilavasitə müəllif kimi tamaşaçı ilə “söhbəti”ni formalaşdırmış olur. Qeyd etmək lazımdır ki, hələ 2005-ci ildə Qazaxıstan və ABŞ-ın birgə istehsalı olan “Köçəri” bədii filmi də meynstrim istiqamətində çəkilməmişdi və müəllif kinosunun özəllikləri bura da qabarıq şəkildə özünü büruzə verirdi. Lakin film Qazaxıstan ictimaiyyəti tərəfindən birmənalı qarşılanmadı, üstəlik müxtəlif kinematoqrafçılar tərəfindən tənqid olundu.

Dünya kino tarixinə nəzər saldıqda görərik ki, ekranda nuarçılıq ənənələri ictimai-siyasi hadisələrə səbəb olan amillərin təsiri nəticəsində formalaşmışdır. Qazaxıstan kinosunda nuar janrının meydana gəlməsi pessimist əhval-ruhiyyənin təzahürü olsa da, Amerika Birləşmiş Ştatlarından fərqli olaraq burada nuar qazax “Yeni dalğa”sının mühüm istiqaməti kimi meydana çıxdı. Qazax rejissorlarının üslub axtarışları ilə formalaşan “Yeni dalğa” cərəyanının Qazaxıstan kinematoqrafının beynəlxalq kinofestivallarda tanınmasında mühüm rol oynayır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi bu gün qazax filmləri dünyanın ən nüfuzlu kinofestivallarında iştirak edir, mükafatlara sahib olurlar. Bu gün kino sahəsi Qazaxıstanda aparıcı yaradıcı sənayelərdən biri kimidir. Qazaxıstan kino sənayesinin ölkənin güzgüsünə çevrilməsi ilə bağlı yüksək nailiyyətin əsas səbəbkarlarından biri kütləvi mədəniyyətin təmsilçiləridir.

Ədəbiyyat:

1. Andrey Tarkovski “Kino sənətinin sirləri haqqında”, Bakı 2020, səh. 76
 2. Nadir Bədəlov “Kino və ideologiya”, Ədəbiyyat qəzeti.- 2019.- 17 avqust.- səh.20-22;
 3. Teymur Daimi “Kinonun fəvqündə: Terens Malikin kino fəlsəfəsi”, “Fokus” analitik kino jurnalı, №01 (07) may 2012, səh.32;
 4. Андре Базен «Что такое кино?», Издательство "Искусство" Москва 1972, ст.46;
 5. Айсулу Тойшибекова “Безжизненность «Жизни» Эмира Байгазина”, Информационный портал «Власть», 11 ноября, 2022, <https://vlast.kz/filmy/52522-bezziznennost-zizni-emira-bajgazina.html>;
 6. Валерий Кичин «В Берлине состоялся дебют казахского кино», «Российская газета», 14.02.2013;
 7. Улпан Рамазанова “Эмир Байгазин: «Индустрия кино — как море при живописном закате, но на его дне много острых камней», www.the-village-kz.com, 19 апрель, 2019 г.
 8. Иван Чувиляев «А ты уроки выучил?», «Искусство кино», 20.02.2014, ст.46;
 9. К.Орозбаев «Стиль «нуар» в классическом и современном искусствоведении», Вестник Вгик | Март 2017 | № 1 (31), ст.109;
 10. С.Фрейлих «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского», Москва-1991, ст.243;
 11. Юрий Лотман «Семиотика кино и проблема киноэстетики», Издательство "Ээсти Раамат" Таллин, 1973, ст. 57;
 12. “The Wounded Angel (Ranenyu Angel): Berlin Preview 16 february, 2016”<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/wounded-angel-berlin-review-867254/>
 13. L'Avant-Scene Cinema.- 1970 - № 107.- oct.- P. 8.
-