

*Ўзбекистон Республикаси Маданият ва спорт ишлари вазирлиги
М. Уйғур номидаги Тошкент Давлат санъат институти*

ҲАНЖАРА. АБУЛҚОСИМОВА

*Кинотелерадио тарихи ва назарияси
(КИНО АСОСЛАРИ)*

Тошкент-2008

*Ўзбекистон Республикаси Маданият ва спорт ишлари вазирлиги
М. Уйғур номидаги Тошкент Давлат санъат институти*

ҲАНЖАРА. АБУЛҚОСИМОВА

*Кинотелерадио тарихи ва назарияси
(КИНО АСОСЛАРИ)*

Ўқув қўлланма

Таржимон ва илмий муҳаррир Ҳамиджон Икромов

Ўқув қўлланма ЎзДСИ илмий кенгашида 2007 йил ----- да
нашрга тавсия этилган

Тақризчилар: Нигора Каримов
Махкам Муҳаммедов

МУАЛЛИФДАН

“Кино асослари” ўқув қўлланмаси муаллифнинг Ўзбекистон Давлат санъат институтида бир неча йиллардан буён олиб бораётган “Кино санъати асослари” маърузалар курсига асосланган ҳолда яратилди. Мазкур қўлланмадан олдин ушбу курс юзасидан батафсил ўқув дастури яратилиб, шу институт талабалари аудиторияси ўртасида синовдан ўтказилди.

Муаллиф ушбу қўлланмада ўз олдига киновнинг ўзига хос томонларини, алоҳидалигини, бошқа санъат турларидан фарқ қилишини мухтасар шаклда очиб бериш вазифасини қўйган. Шу мақсаддан келиб чиққан ҳолда қўлланма учун энг мос композиция танлаган.

Маълумки, кино асосини синтез ташкил этади. Кино бошқа санъат турларидан кўп нарсаларни ўзига қамраб олиб, уларни синтезлаштиради, ўз хусусиятига бўйсундиради. Унинг асосий хусусияти шундан иборатки, кино асарларида ҳаракат ва вақт мавжуд бўлиб, унганча бўлган санъатлар доимо шунга интилганлар.

Кино ўз тарихи мобайнида бошқа санъатлар билан ижодий муносабатда бўлиб келган ва шундай муносабатда бўлади, бу киновнинг ривожланишида муҳим роль ўйнаб келганлар ва ўйнаб келмоқдалар. Шунинг учун ҳам ушбу алоқаларни ёритишга қўлланмада алоҳида бир боб мавжуд.

Кино санъати ўзи мавжуд бўлиб, пайдо бўлиб, ривожланиб келаётган юз йил мобайнида воқеликни, ўтмиш ва ҳатто келажакни акс эттиришнинг ўзига хос шакллари ишлаб чиққан бўлиб, улар кино санъати турларининг пайдо бўлишига олиб келган. Муаллиф ана шу турлар ҳақида алоҳида бобда тўхталиб ўтади.

Кино тарихи-бу кино асарларининг жанрлари тарихидир. Жанрларнинг ривожланиши, уларнинг бир шаклда бошқа шаклга ўтиб ўзгариши киновни бойитади.

Кинони санъатнинг алоҳида бир тури сифатида тушуниш учун унинг ўзига хос воситаларини билиш зарур бўлади, шунинг учун ҳам қўлланманинг иккинчи бўлими ана шу воситаларининг баёнига бағишланган.

Муаллиф қўлланмада кўпинча мисол сифатида ўзбек киносидаги бадий фильмларга мурожаат қилган. Мазкур қўлланманинг асосини актёрлар ижро этадиган (бадий) фильмлар ташкил этган. Киновнинг бошқа турлари ўзига хос хусусиятларга эга бўлиб, бошқа алоҳида дарслик яратилишини талаб қилади.

Муаллиф, мазкур қўлланмада баён қилган кино санъатига оид назарий фикрлар фильмлар табиатини тушунишда ёрдам беради, ўзига бу

ажойиб санъатга хизмат қилишга бағишламоқчи бўлган ёшларга эса кино ҳақидаги дастлабки билимларни эгаллашда кўмаклашади, деб умид билдиради.

I. БЎЛИМ. КИНОНИНГ САНЪАТ ТУРИ СИФАТИДА ШАКЛЛАНИШИ

1. Боб. Кино санъатининг техникавий ва бадиий асослари.

Санъатнинг янги тури бўлган кинонинг вужудга келиши ва ривожланиши фан, техника тараққиёти ҳамда унгача бўлган санъат турларининг эришган ютуқлари билан боғлиқдир.

Кинонинг пайдо бўлиши бир қатор кашфиётларнинг ҳам туғилишига сабаб бўлди. XIX асрнинг охирларида одамлар турмушига электр қуввати кириб келди, кимё фани ривожланди, у фотография (сурат олиш)нинг пайдо бўлишига, кейинроқ эса плёнкани ихтиро қилишга (1887 йил) катта хизмат қилди. Бўлажак кино учун Ж. Плато ихтиро этган ҳаракатланувчи расмларга эга бўлган аппарат, Эдисоннинг ҳаракатни плёнкага узатувчи аппарати муҳим аҳамиятга касб этди. Айни вақтда проекцион аппаратни ҳам яратиш юзасидан тажрибалар олиб борилди. Бар қанча мамлакатларда (АҚШ, Германия, Франция, Россияда) кинони кашф этиш юзасидан аниқ мақсадга қаратилган изланишлар олиб борилди ва асосий техникавий кашфиётлар килинди: суратга олувчи ва кўрсатувчи (съёмка ва проекцион) аппаратлар яратилди, махсус киноплёнка ишлаб чиқилди. Худди мана шу нарсалардан ака-ука Л. Ва О. Люмьерлар 1895 йил 28 декабрда Парижда “Поезднинг келиши”, “Жикқа хўл суғорувчи”, “Боланинг овқатлантириш” номли дастлабки фильмларни суратга олиш ва намойиш учун фойдаландилар. Шу кун кино санъатининг вужудга келиш куни ҳисобланади.

Кинонинг санъат тури сифатида шаклланишига анъанавий санъатлар ҳам жуда катта ҳисса қўшдилар.

Қадим замонларда жаҳон халқларининг қояларга чизиб қолдирган расмлар, миниатюралар, XVIII ва XIX асрларда эса графиканинг ривожланиши, рангтасвир ва ниҳоят, фотографиянинг пайдо бўлиши-буларнинг ҳаммаси макон ва вақт, ҳаракат ва вақтни бирлаштириш йўллари излаш билан тўлиқ бўлди. Ҳар бир санъат турини батафсил ўрганишда шу муҳим вазифаларни ҳал этишга интилишни кўрамиз. Масалан, ҳар қандай шарқ миниатюрасининг композицияси унда кечаётган ҳаракатнинг мураккаб изчил уйғунлашувдан иборат бўлиб, бу эса уларнинг муаллифлари ўз асарларида вақтни акс эттиришга интиланликларини кўрсатади.

Кўпгина рассомларнинг ижодида (Домье: “Дон Кихот ва Санчо Пансо”), машҳур француз фотографи Поль Нодарнинг олган расмларида

(ҳозир атама билан ифодаланганда) “сериялик”нинг пайдо бўлишини, уларда вақт ва ҳаракат жараёнини тўлиқ кўрсатиб беришга, гавдалантиришга интилишни кўриш мумкин. Жаҳон рассомлари ўз санъатларида шундай ифода воситаларини излаганларки, натижада улар ўзлари ишлаган расмларда ҳаракатни ғоят хилма-хил план ва ракурсларда кўрсатиб беришга эришганлар.

Вақт ва маконда ҳаракат динамикасини тасвирий санъат орқали кўрсатиб бериш йўлидаги тинимсиз изланишларни, масалан, рассомлардан П. Брейгель, И. Репин ҳамда импрессионистлар асарларидан топиш мумкин. Бинобарин, ёш кино ҳам ана шу изланишларга бефарқ бўла олмади, у ўзининг ривожланишида ана шу изланишлар натижаларидан фойдаланди. Кино овозсиз бўлган даврда унинг тасвирий санъатга яқинлиги, айниқса яққол сезилади. Шунга кўра кўпгинакино назариётчилар кинони тасвирий санъатга мансуб деб ҳисоблашлари бежиз эмас. Масалан, буюк кинорежиссёр С. М. Эйзенштейннинг фикрича, кино тарихи рангтасвир тарихининг бир қисмидир.

Кино ўзигача бўлган барча санъатлар тажрибасини ўзлаштирган ҳолда шаклланди. Бу санъатларнинг ҳар биридан ўзининг ифода воситаларини ривожлантиришга ёрдам берадиган хусусиятларни олишга интилди. Ўзбек бадиий киноси шаклланиши энди бошланиб келаётган 1927 йилда Фитрат ўзининг “Санъатнинг манбаи (келиб чиқиши)” номли мақоласида “кино ҳам театр сингари олтига ажойиб санъат: рақс, мусиқа, адабиёт, рангтасвир, ҳайкалтарошлик, меъморликдан келиб чиққан: ёки бошқача қилиб айтганда: кино-олтига қадимий ажойиб санъатнинг самарали мевасидир”¹, деб ёзган эди.

Орадан биров вақт ўтгач кино муайян тажрибага эга бўлди, бу тажриба назарий умумлашмалар қилиш имконини берди ва кино тўғрисида кўплаб асарлар ёзган С. М. Эйзенштейн ҳам “кинодаги ҳар бир унсурнинг илдизлари бошқа санъатларда ётади”, “чунки кинонинг ўз-ўзидан вужудга келиш назарияси аллақачон ўз умрини яшаб бўлган”, “кинонинг хусусиятларини санъатнинг бир-бирига яқин турларидан қидириш керак”², деб хулосалар чиқарган.

Кино ўзининг шаклланишида бир-бирига яқин санъатлардан тажрибаларни сингдириб олганлиги боис қисқа вақт ичида чинакам санъатга айланишига, анъанавий санъатлар билан бир сафга туришга имкон яратилди.

¹ Х.Болтабоев “Фитрат ва санъат назарияси”. Газетаси. “Ўзбекистон адабиёти ва санъати газетаси”, 1998 й.23 х.

² Эйзенштейн. Танланган асарлар.Т 5, 55,96 бет

Кино ривожлангани сари унинг ҳар бир муайян мамлакатдаги бадий маданият тизими билан муносабатлари мураккаблашиб, чуқурлашиб ўзаро ижодий алоқа, ўзаро ёрдамлашиш хусусиятларини касб этади.

Кино ва адабиёт

Кино ўз тараққиётининг бошлариданоқ адабиётга мурожаат қилади ва адабий асарларни экранлаштиради. Экранлаштириш эса кинога “ўз қаддини тиклаб “оёққа туриб олиш”имкониятини беради. Адабиётнинг барча тасвир, ифода воситаларидан кино ҳикоя қилиш санъатини, инсон характерини очиб беришни, унинг жанр бойлигини ўзига мерос қилиб олди. Барча турдаги кинофильмларда адабиёт маълум даражада тадбиқ этилганлигини кўрамиз. Масалан, ҳужжатли кинодаги диктор ўқиётган матн, унинг услубини фақат фильм сюжети белгилаб бериб қолмасдан, адабиётнинг таркибий қисми ҳисобланган газета ва журнал публицистикасининг таъсири ҳам бордир.

Кино ва театр

Кино дунёга келганпайтда фильмни театрга қиёс қилиб “суратга олинган спектакл”, “плёнкадаги театр” ва шунга ўхшаш кўпгина иборалар, фикрлар пайдо бўлган эди. Гарчи бу таърифлар моҳият нуқтаи назаридан хато ҳисобланса-да, шунга қарамасдан уларда бадий фильмнинг театрга яқинлиги тўғри очиб берилган эди.

Агар бирон бир спектакл суратга олинадиган, яъни плёнкага шушириладиган бўлса, у ўзига хос барча хусусиятлари билан спектаклгича қолаверади. Бу билан у фильмга айланиб қолмайди, чунки фильм бошқача принциплар (тамойиллар), қонунлар, воситалар асосида яратилади. Лекин бадий фильм инсон образини яратишда актёрлик санъати восита орқали, театрнинг бой тажрибасини ўзига сингдириб олган. Шунинг учун ҳам дастлабки киноактёрлар театрдан танлаб олинган. Кейинчалик ҳам кўпгина миллий киноматографларда театр актёрлари фильмларда қатнашганлар ва ҳозир ҳам қатнашиб келмоқдалар.

Кино ҳали овозсиз бўлган дастлабки пайтларда актёр ижролари қисман бўлса ҳам театрни эслатиб турган. Бу яққол кўзга ташланиб турувчи грим, кучли мимика, ифодали пластикаларда намоён бўлган.

Шунингдек кино мизансаҳнани ташкил этиш, ҳар бир кадрда ёруғлик бериш санъатини театрдан ўрганган. Театрдан кинога образ яратишда муҳим элементлардан ҳисобланган декорация, либослар санъати ҳам, нинг аҳамияти кириб келган. Дастлабки пайтларда кино мизансаҳнаси театр мизансаҳнасидан деярли кам фарқ қиларди, чунки фильмлар павильонларда суратга олингани учун шундай бўларди. Декорация

санъати гарчи театрдан кириб келган бўлса ҳам, лекин кинода у ўзининг фарқли томонлари билан ажралиб туради. Масалан, фильмда сурати чизилган дераза билан чекланиш мумкин эмас. Дераза табиий бўлиши лозим, акс холда кадрлар мазмуни қалбаки бўлиб қолади.

Кино билан театр бири иккинчисига яқин бўлган санъат бўлса ҳам, улар бир-биридан анча фарқ қилади. Лекин улар доимий равишда ижодий ҳамкорликда бўлади. Мисол тариқасида ўзбек бадиий киносининг тажрибасини ҳавола қилиш kifоядир.

Ўзбек театрларининг актёрлари кинода тез-тез роллар ижро этиб келадилар. Ш. Бурхонов, Ҳ. Умаров, Р.Ҳамроев, М. Ёқубова, Н. Раҳимов, П. Саидқосимов, З. Муҳаммаджонов ва бошқалар кинода кўплаб эса қоладиган қизиқарли образлар яратганлар. Театр актёрлари кинога (у “тилга кирган” вақтда) сўз санъатини олиб кирдилар. Кинодаги нутқ маданияти, албатта театр таъсирини ўзида акс эттиради, чунки театрда сўз қахрамон тавсифининг асосий воситаси ҳисобланади. Вақт ўтиши билан кино санъат сифатида камолотга эришгач, унинг ўзи ҳам театрга таъсир ўтказа бошлади. Бу батамом тушунарли нарса, чунки бу ҳар иккала санъат бадиий маданият тизимида ўзаро бир-бири билан мустаҳкам боғлиқдир.

Кино ва тасвирий санъат

Кино санъат сифатида шакллана бошлаган пайтдан эътиборан унинг тасвирий санъатга жуда яқин туриши пайқалган. Бадиий кинода қахрамон муҳитини, фильм вазиятини яратишда амалий санъат муҳим роль ўйнайди. Фильм павильонлардан ташқарига чиққанда, айниқса фильм рангли бўлганда, пейзаж кадрлари пейзажли рангтасвирини эслатади. Тасвирий санъатнинг барча турларига тегишли ифода воситалари кинонинг шаклланишида катта аҳамият касб этган. Бироқ, кино улардан нусха кўчирган эмас. Кино, масалан, кадрни тузишда графика асаридан (оқ-қора кинода), рангтасвир асаридан (рангли кинода) ўтадиган колоритни, фильмнинг тасвирий услубини яратишни ўрганган, бунда меъморчилик алоҳида роль ўйнаган.

Рангтасвир ва графикадан кино, аниқроғи, оператор ёруғлик билан ишлашни, кадр композициясини бадиий жиҳатдан ифодали қўйишни ўргатган. Рангтасвир жанри бўлган портрет кинонинг умумий план, ўртача план, йирик план каби ифода воситаларининг ривожланишига таъсир кўрсатган. Йирик планнинг пайдо бўлишида портрет жанрининг роли айниқса аҳамиятлидир. Буни тушуниш учун қахрамон йирик планда акс эттирилган кадрни тўхтатиш kifоя қилади. Шунда унинг рангтасвиридаги портрет асарига яқинлиги аниқ кўзга ташланади. Кино кадр, мизансаҳна тузишда ҳам рангтасвир тажрибасидан фойдаланган.

Ҳайкалтарошлик тажрибаси кинога қаҳрамон образини пластик жиҳатдан ҳал этишда ёрдам беради.

Кинонинг тасвирий санъат турлари ва жанрлари билан ижодий алоқаси, уларнинг ҳар бирини ривожланиш даражасига, уларда ҳукмрон бўлган тамойилга, режиссёрнинг ижодий тафаккурию, унинг визуал ҳис этишига, кинорассомлар ва кино операторларнинг юксак маҳоратига боғлиқ.

Кино ва мусиқа

Мусиқа алоҳида ўзига хос ифода воситалари орқали инсоннинг энг нозик ва мураккаб ҳис-туйғуларини, турли воқеа-ҳодисалар моҳияти ва маъносини эшитувчига етказиб бериш хусусиятига эга. Шунинг учун мусиқа кинонинг овозсиз давридаёқ фильмга “кириб келган. Тапёрлик, яъни пианиночининг экран ёнида фильмга мусиқа билан жўр бўлиб туриш, амалиётининг кенг ёйилганлиги, фильм мазмунини эмоционал жиҳатдан бойитиши, қаҳрамонлар ҳис-туйғуларининг тушунарли бўлишини кучайтириши лозим эди. Мусикадан бундай бадиий фон тарзида фойдаланиш тажрибаси овозли кинонинг дастлабки босқичида ҳам сақланиб қолган. Кейинчалик вақт ўтиши билан кинога бастакор жалб қилинди, улар бадиий фильмлар учун махсус мусикалар яратадиган бўлдилар. Мусиқа кинода энг муҳим ифода воситаларидан бирига айланди, фильмларнинг мазмунини ҳам, қаҳрамонлар образларини ҳам очиб беришга кўмаклашди. Мусикадан киносанъатнинг барча турлари ва жанрларида фойдаланиб келинмоқда. У фильмни, ёрқин ҳис-туйғулар билан бойитади, улар асарнинг мавзуи, ғоясини, режиссёрнинг ниятини янада тўлароқ очиб беради, ниҳоят, экранда рўй бераётган ҳодисаларнинг миллий ўзига хослигини янада яққолроқ намоён қилади.

...Кино санъат тури сифатида энди вужудга келган вақтда анъанавий санъат турлари катта тараққиёт йўлини босиб ўтган ва муваффақиятларга эришган эди. бу ҳол кино санъатининг тезроқ ривожланишига имкон берди. Кино бу санъатларнинг тажрибасидан шунчаки нусха кўчириб қолмасдан, бу тажрибалар моҳиятига чуқур кириб борди, уларнинг элементларини ўз хусусиятига имкон борича сингдиришга ҳаракат қилди.

Фильм-бу турли санъатлардан ўзлаштириб олинган ифода воситаларининг мажмуи эмас, балки уларнинг синтезидир, яъни кинонинг ўзига хос хусусиятларига қаттиқ амал қилган ҳолда, у ёки бу санъат турларининг ифода воситалари бир-бирлари билан ўзаро таъсирга киришадилар. Кино бир-биридан синтетик санъат эмаску деган савол туғилиши мумкин. Зеро, бундай санъатга яна театр спектакллари ва опера ҳам киради. Ҳа, булар ҳам синтетик санъатлар, лекин уларнинг ҳар бирида барча ифода воситалари қандайдир битта санъатга бўйсунди: театрда-актёрлик санъатига, операда-мусиқага. Кинонинг барча ифода

воситаларини бирлаштириб турадиган асос фақат актёрлик санъати эмас, чунки бадиий кинодан ташқари унинг бошқа турлари ҳам борки, унда актёр бўлмайди. Кинода бошқа санъат турларидан олинган ва ўзгартирилган ифода воситалари бир-бирига қўшилиб, унинг (кинонинг) тасвирий олами асосида синтезлаштирилади. Кинодаги синтез, унинг асарларидаги ритм ва темп туфайли ҳам юзага келади. Темп ва ритм рақсада ҳам, шеъриятда ҳам учрайди, лекин кинода улар орқали ҳаракатдаги вақт ва макон берилади.

Бир-бирига яқин санъатлар фақат бадиий фильмларга эмас, шу билан бирга ҳужжатли, илмий-оммабоп, анимацияли киноларга ҳам ўз таъсирини ўтказган. Ҳужжатли кинога бундан ташқари матбуот, журналистика ҳам ўз таъсирини ўтказган. Масалан, газетадаги очерк ҳужжатли кинодаги очеркни, инсон ҳақидаги очерк кинодаги кинопортретни яратди ва ҳақозо.

Кино анъанавий санъатлар тажрибасини ўрганиб, улар билан бойиб, уларнинг ифода воситаларини синтез қилиш асосида ўзининг ифода воситаларини вужудга келтирди ва тезда чинакам санъатга айланди.

Кино санъати-XX асрнинг буюк кашфиётидир. У чегара билмайди. Бир мамлакат кинематографчилари томонидан яратилган янги кашфиётлар жаҳондаги барча кинематографияларнинг мулкига айланади. Масалан М. Калатозов ва оператор О. Урусевскийнинг “Турналар учмоқда” фильмдаги Бориснинг ўлими эпизодида “айланаётган қайинлар”ни эслайлик. Бу буюк кашфиёт, ихтиро эди. Бу қайинлар ўлаётган кишининг ақли-шууридан лип-лип этиб ўтаётган фикрлар ҳаёлотни шу қадар аниқ-равшан бера олганки, бу кадрлар турли мамлакат режиссёрлари ва операторларининг мулкига айланиб қолди.

Киносанъати яна бир нодир фазилатга эга бўлиб, бу фаолият кўрсатишига алоқадордир. Бу санъат демократик, байналминал санъатдир. У миллати, ёши, маълумоти ва шу қабилардан қатъий назар барчага тушунарлидир. Албатта, ҳар қандай санъатда бўлгани киби кинода ҳам кўпинча ўз поэтикасига кўра мураккаб фильмлар яратилади, бундай фильмларни тушуниш учун томошабинни унга тайёрлаш лозим бўлади. Бу хилдаги фильмлар ниҳоятда муҳим аҳамиятга эгадир, чунки улар ҳамиша қандайдир бир янгиликни ўзида мужассам этадики, у кинонинг санъат сифатидаги тараққиётига ёрдам беради.

II. Боб. Кино санъатнинг турлари

Киносанъатнинг вужудга келиш жараёнида унинг турлари ҳам ривожланди. Кинонинг турлари бир-биридан фильмда гавдаланган материал билан, ифода воситалари билан, уларда илгари сурилган мақсадлари билан фарқ қилади.

Актёрлар иштирокида олинган, ёки бошқача айтганда бадиий кино.

Бу кинонинг пайдо бўлишига француз режиссёри Ж. Мельес ижоди асос солди. У ака-ука Люмьерларнинг дастлабки фильмларни кўргач, фильмларни яратишда (ўша вақтдаги фильмлар 5-10 дақиқадан ошмасди) актёрларни жалб қилган ҳолда турли сюжетлардан фойдаланиш ҳам мумкинлигини дарҳол тушуниб етди. Кинонинг бу турида замонавий воқелик, тарихий ўтмиш, турли хил фантастикалар фильмда гавдалантирилиши ва актёр санъати орқали очиб берилиши мумкинлигини ҳаёт тасдиқлади. Фильмни барча таркибий қисмлари (компонентлари)-режиссура, рассом, оператор ва композиторларнинг иши инсон тақдирини, унинг феъл-атворини, у иштирок этган воқеа ва вазиятларни очиб беришга бўйсундирилди.

Инсон, ўтмиши, ҳозирги куни ва эҳтимол келажаги бадиий кинода тасвирлашнинг асосий объектидир. Кинонинг бу туридаги фильмлар тўламетражли, қисқа метражли ва кўп серияли бўлиши мумкин.

Хужжатли кино. Кинонинг бу турида тасвирининг асосий материали, мавзу ўтмишда рўй берган фактлар, воқеа-ҳодисалар, ҳозирги замонавий воқеликнинг ўзи бўлиши мумкин. Барча ифода воситалари ҳақиқий воқеаларнинг моҳиятини, фильмга асос қилиб олинган ҳақиқий инсон тақдирининг моҳиятини очиб беришга бўйсундирилади. Бу киносанъат турининг асосий хусусиятлари-тўғрилиқ, ҳақиқийликдир. Бу кинонинг фильмлари образлиги, юксак бадиийлиги билан ажралиб туради.

Хужжатли кино ичидан хроникани яъни-бирор воқеа, фактни қисқача изоҳ билан берадиган тезкор киноахборотни фарқлаш керак. Бу фильмларни кинорепортаж деб ҳам аташ мумкин. Кинохроника бугунги кунда телевидениеда кенг оммалашган.

Илмий-оммабон кино. Кинонинг бу тури учун мавзу илм-фан, меҳнатдаги кишиларнинг кашфиёти, ихтиролари, муҳим, қизиқарли муаммолардан иборатдир. Бу кино турининг фильмлари орқали илмий кашфиётлар, ихтиролар, ҳақиқатлар, фарзлар оммалаштирилади.

Анимацияли (мультипликацияли) кино. Кинонинг бу туридаги фильмлар ҳар қандай мавзу, муаммо, жанрларда бўлиши мумкин. Болалар ва катталар учун мўлжалланган эртақлар, ҳозирги замоннинг ғоят кескин муаммолари, масалан, экологик муаммолар, тарихий ўтмиш ва ҳақозолар шулар жумласидандир. Бу кино турининг ўзига хос хусусияти-унинг

фильмлари бадий асосга эга бўлиб, ишланиши чизилган расми, кўғирчоқ тарзида бўлиши мумкин. Замонавий анимацияли кинода компьютер графикасида кенг фойдаланилади.

Гарчи кионинг барча турлари ўзига хос ифодавий воситалари билан, мавзу ва материали билан фарқ қилса-да, кўпинча қатъий чегараларга амал қилинмайди. Бадий фильмда хроника кадрларидан, ҳужжатли кино мультипликацияда эса кўпинча бадий кино воситаларидан фойдаланилади.

III. Боб. Кино санъатнинг жанрлари.

Кино турларининг жанрлари адабиёт таъсири билан шаклланган. Адабиёт жанрлар эса кўп асрлар мобайнида вужудга келган ва муайян белгилар ҳамда тамойилларга эга. Кионинг навқиронлик даврида адабий жанрлар бадий фильмларга ўтган ва режиссёрлар уларнинг қонун-қоидаларига қатъий амал қилганлар. Бироқ, кино ривожланиб борган сари жанр чегаралари кенгайиб борган. Фильмнинг гоёси, мавзуи, мақсадини, қаҳрамонлар характери чуккурроқ очиб бериш учун бадий кинола жанрларнинг аралашув содир бўлади. Бу ҳодиса ҳозирги замон киносида ҳам одатий.

Машҳур рус режиссёри Э. Рязановнинг “Автомобилдан сақланинг” номли фильмини эслайлик. Уни комедия жанрига киритиш мумкин, лекин айти вақтда бизнинг олдимизда детектив намоён бўлади. У ёки бу жанрнинг ифода воситалари бир-бирига кўчади, бироқ улар ният ва қаҳрамон характерининг бирлиги билан ягона асарга айланади.

Кионинг барча турлари жанрларнинг бой бўлиши кинематографчиларнинг янги-янги мавзуларни, сюжетларни, ҳаётини материалларни ўзлаштиришлари билан боғлиқдир.

Кино ижодкор ўз сценарийси ва фильм учун танлаган жанр, ижодкорнинг материалга бўлган муносабатини ҳам, услубини ҳам талқинини аниқ ифодалайди. Жанрда унинг дунёқараши, бадий тафаккуринамоён бўлади. Сценарий муаллифи, режиссёр ўз асари учун муайян жанрни танлаши бу фильм драматургиясига асос қилиб олинган материални муайян тарзда инкишоф этиши бу асарнинг бадий ўлчовини белгиламоқ. Шундай қилиб, жанр режиссёрга ниятини амалга ошириш учун зарур ифода воситаларини танланишини белгилаб беради.

Жанрни танлаш-сценарий муаллифининг ҳам, режиссёрнинг ҳам ишидаги маъсулиятли жиҳатлардан биридир. “Асарнинг жанрга мансублиги юзаки бир хусусият эмас, балки у асарнинг бутун бадий

тўқимасини белгилаб берадиган фазилатдир”¹. Бу сўзлар эртақлар морфологияси ва жанрларини тадқиқ этган машҳур олим В. Я. Пропп қаламига мансубдир.

Кинонинг ҳар бир турида жанрлар ўз хусусиятларига эгадир. Киносанъати поэтикаси эса жанрлар хусусиятини, улардан фойдаланиш йўллари белгилаб беради.

Мисол учун рангтавирдаги ва ҳужжатли кинодаги портрет жанрини таққослаб кўрайлик. Ҳар иккала санъатда бу жанрда бир инсон ҳақида ҳикоя қилинади. Унисида ҳам, бунисида ҳам муаллифлар ушбу инсоннинг ўзига хослигини, бетакрорлигини кўрсатиб беришга интиладилар. Лекин бунда рассом ҳам, кинематографчи ҳам турли ифода воситаларидан фойдаланадилар. Рассом ўз асари учун композициясидан, колоритдан фойдаланади, эътиборни қаҳрамоннинг кийимига, унинг деталларига қаратади ва айниқса қаҳрамоннинг чеҳрасини синчиклаб тасвирлайди, бундан мақсад унинг шахсини ёрқин очиб беришдан иборатдир. Кинода буларнинг ҳаммасига қаҳрамоннинг пластикаси ва албатта, нутқи қўшилиб, образнинг ички дунёсини алоҳида куч билан очиб бериши мумкин. Зеро макон ва вақтдаги ҳаракат кино учун хос бўлиб, портрет жанрида муҳим аҳамиятга эгадир.

Кинодаги жанр қотиб қолган нарса эмас. Улар ривожланиб, янгиланиб боради, айримлари ўтмишда қолиб кетади. Жанр қонунлари бадиий усуллар, қоидалар мажмуидан иборат. Улар ҳар бир жанр учун зарур, чунки фильм жанрини ривожлантириб янги қонун-қоидалар билан бойитади. Режиссёр ўз ниятини амалга оширишда ифодавий ёрқинликка интилиб баъзан жанр қонунларидан четга чиқиши мумкин. Кўп ҳолларда буни режиссёрнинг шахси, ўзига хослиги эмас, балки фильмга танланган материал тақозо этади.

Режиссёр Э. Рязанов ўзининг ҳар бир фильмида жанрни янгилашдан иборат махсус вазифани ўз олдига қўймайди, балки сюжетлар қонун-қоидасидан четга чиқишни назарда тутаяди. Шунинг учун ҳам унинг машҳур “Карнавал кечаси” фильми айни вақтда ҳам лирик, ҳам ҳажвий комедия ҳисобланади. “Шафқатсиз романс” фильми сатира ва трагедия унсурларига эга бўлган мелодрамалар, “Орзулар осмони” эса-яққол ифодаланган драмдир. Лекин режиссёр чегараларини бузиб, уларга комедия ва трагедия оҳанглари киритган.

Жанрларни бир-бирига аралашиб кетиши - бу уларнинг ифода воситалари ва тамойилларини фильмни яратишда вужудга келадиган вазифалар билан боғлиқ равишда ички жиҳатдан қайта жойлаштиришдир. Ҳозирги замон киносида жанрларни аралаш ҳолда ишлатилиши одатий

¹ Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.наука. 1976. 38 б.

вокеадир. Драматургия, ғоя, режиссура жиддий бўлганда жанрларнинг аралаш келиши ижобий натижалар беради. Масалан, М. Калотозовнинг “Турналар учмоқда” фильмида мелодраматик сюжет трагедияга яқинлашиб қолган визуал узвий бирликда ўзаро муносабатга киришади. Шунинг учун пластик ечимибилан ғоят хилма-хил жанр воситалари фильмга чуқур, бой маъно бағишлайди. Драматургия етарли даражада пишиқ бўлганда жанрни аниқ танлаш, ўзига хос ифода воситалардан фойдаланиш фильмнинг мувафаққиятини белгилаб бериши мумкин.

XX аср иккинчи ярмидаги бадий фильмларда куйидаги жанрларни ажратиб кўрсатиш мумкин:

Трагедия-Л. Файзиевнинг “Улуғбек юлдузи”, Г. Козинцевнинг “Қирол Лир”, Д. Кэмероннинг “Титаник” фильмлари;

Драма- (Ш. Аббосовнинг “Сен етим эмассан”, Э. Эшмухаммедовнинг “Алвидо, ғўр ёшлигим...”, Б. Флемингнинг “Шамолларда учган хисларим”);

Комедия- (Я. Протазановнинг “Насриддин Бухорода”, Н. Ғаниевнинг “Насриддиннинг саргузаштлари”, М. Абзаловнинг “Келинлар кўзгалони”, “Чимилдик” фильмлари);

Мелодрама- (Ҳиндистондаги Бомбей мактаби фильмлари); Шунингдек, Детектив, саргузаштлар, фантастик жанрларга фильмлар.

Деярли ҳар бир жанрда уларнинг ҳар хил турлари учрайди. Комедия-ўзига хос белгиларга эга бўлган алоҳида жанр бўлиб, у мусиқали (Й. Аъзамовнинг “Мафтунингман”), маиший (режиссёр Ш. Аббосовнинг “Маҳаллада дув-дув гап”), ҳажвий (Э. Рязановнинг “Тараж”) бўлиши мумкин. Вазият комедиялар ҳам (Чаплиннинг илк фильмлари) мавжуд. Кинонинг дастлабки-бошланиш пайтларида “пирокен” комедиялар оммалашган эди, бу комедияларда албатта қаҳрамонлар бир-бирига тортлар отишарди.

Хужжатли ва илмий-оммабоп кинода портрет, очерк, манзарали фильм, фильм-интервьюлар жанрлари оммалашган.

Анимационое кино эса мавжуд жанрларнинг бутун бойлигини ўзида мужассамлаштиргандир.

Бадий ижодда бўлажак фильмнинг қайси жанрга мансуб бўлиши алоҳида муҳим аҳамиятга эгадир, чунки у актёрнинг роль ижро этишдаги услуб ва ҳаракат тарзини ҳам белгилайди.

Фильм қайси жанрга мансублигининг аниқлиги уни томошабин томонидан яхши идрок этилишига самарали таъсир кўрсатади.

II БЎЛИМ. КИНОСАНЪАТНИНГ ТАРКИБИЙ ҚИСМЛАРИ

1 боб. Сценарий-фильмнинг асоси.

Кино санъатнинг ҳар қандай турига оид фильмлар сценарий асосида яратилади. Сценарий-алоҳида шаклдаги адабий асар бўлиб, у шу асосида фильм яратишга мулжаллангандир. Сценарийнинг бу мавкей кинонинг бутун тарихи ва драматургиясининг ривожини натижасида вужудга келган. Сценарий ҳусусидаги катта-катта мунозаралар, жаҳон киноамалиётида бу соҳада олиб борилган ижодий тажрибалар кинодраматургиянинг шаклланишига имкон яратди.

Бугунги кунда адабиётнинг кинодраматургия деб аталувчи ушбу жанрнинг тарихи анча мураккаб ривожланиш йўлини босиб ўтди. Кино тарихининг дастлабки босқичидаги бадиий фильмлар умуман сценарий талаб қилмасди, чунки у фильмлар бор-йўғи 5-7-10 дақиқа давом этардилар. Уларни сюжетларини ёзиб олиш схема ёки планни эслатарди. Кўпинча режиссёрнинг фикри, нияти сюжет вазифасини ўтаб, бевосита фильм съёмкаси вақтида намоён бўларди.

Кинонинг ривожланиб бориш жараёнида бўлажак фильм сюжетини олдиндан ёзиб олишга эҳтиёж туғилади. Дастлабки сценарийлар бўлажак фильм воқеаларини кадрлар бўйича муайян номерлар билан ёзиб олинишидан иборат эди. Бу техник сценарий эди. Кейинчалик кино учун асар ёзадиган муаллифлар театр драматургияси тажрибасига мурожаат қилдилар, шу тариқа сценарийлар пьесага ўхшай бошлади. Тўғри, бундай сценарийларда сўз жуда оз ўрин эгаллаган, чунки у вақтларда кино овозсиз эди. Кино овозли бўлгандан кейин кинодраматургиянинг ривожланиши жадал ҳусусият касб этди.

Бугунги кунда бадиий кино сценарийси тўлақонли асар бўлиб, у кинонинг ўзига хос томонларини ҳисобга олган ҳолда ёзилади ва у асосида фильм яратиш мўлжалланади. Шунингдек сценарий бўйича фильм яратилмаса, уни одатдаги бадиий асар сифатида ўқиш ҳам мумкин. Сценарий ёзиш учун унинг муаллифи ўз материални эмас, шу билан бирга кинонинг табиатини, унинг турларини, хос ҳусусиятини чуқур билиши керак. Масалан, ҳужжатли фильмнинг сценарийси бадиий фильм сценарийсидан фарқ қилади.

Ҳужжатли фильм сценарийсида муаллифнинг материални чуқур мушоҳада қилиш ва баён этиши адабиётнинг очерк жанри шаклида бўлади. Унда диктор ўқиши лозим бўлган матннинг мазмунли ва ифодали бўлишига алоҳида эътибор берилади. Диктор матнни ҳужжатли кинонинг энг муҳим тамойилларидан бири бўлган кузатув услубининг узок муддат давом этишига асосланганидан бўлса, бундай ҳолда сценарий ана шу-оддий бўлмаган жараёнга мос қилиб ёзилади. Ҳужжатли кинода

монтажли фильмлар сценарийси иш учун зарур бўладиган хроника материалларини кўргандан кейин ёзилади.

Анимацияли фильмнинг сценарийси ҳам бадиий фильм сценарийси сингари ёзилади, лекин унда кинонинг бу турига хос бўлган хусусиятлар ҳисобга олинади.

Бадиий кинонинг сценарийси аввало пировард мақсади-спектакль қўйиш учун эмас, балки кино яратиш учун мўлжалланганлиги билан фарқ қилади. Бу мақсад сценарийнинг хусусиятини белгилайди. Унда воқеалар вақт ва маконда ривожланиши керак. Бу воқеаларнинг кадрга олинаши кейинчалик монтаж воситасида ягона бир нарсага-фильмга “айланади”. Сценарий ёзилаётган вақтда унинг муаллифи буни эсдан чиқармаслиги лозим. Акс ҳолда сценарий куруқ тасвирдан нарига ўтмайди. Шундай қилиб, сценарий муаллифи ўзи яратаётган асар асосида фильм қўйилишини унутмаслиги, унда товуш ва тасвирий тизимларни синтезлаштириш зарур. Зеро, ҳақиқий сценарий ҳам ҳар икки тасвир, ҳам товуш қаторларини ўзида бирлаштиради.

Сценарийда муаллифнинг дунёқараши, унинг бадиий тафаккури, кинематографик ҳиссиёти, айниқса ёрқин намоён бўлади. Кинодраматург сценарий ёзиш учун танлаган материални яхши эгаллаб олгач унинг мавзуи ва ғоясини белгилайди.

Мавзу-бу сценарийда нима ҳақида ҳикоя қилишидир. Биз “уруш ҳақидаги фильм” деганимизда, аввало унинг мавзуини назарда тутамиз. Мазкур фильмлар шакли, мазмуни бўйича турлича бўлса ҳам ўзининг мавзулари бўйича умумий (бир хил) бўлади. Масалан, Ш. Аббосовнинг “Сен етим эмассан”, Ҳ. Файзиевнинг “Ой бориб, омон қайт”, Р. Ботировнинг “Унутилмаган кўшик” фильмлар бир-биридан ўзининг аниқ сюжети, қаҳрамонлари билан фарқ қилади, лекин улар битта мавзуга-ўзбек халқининг иккинчи жаҳон уруши йилларида кўрсатган жасоратига бағишланган.

Ғоя-муаллифнинг (ўз асарида) тасвирланган воқеалар ва қаҳрамонларга қараши, яъни сюжетда ифодаланган нарсаларга муносабатидир. Ғоя сценарийнинг умумий нафасини ва ўзи келтириб чиқарадиган умумий ҳулосани белгилаб беради. Сценарий ғояси қаҳрамоннинг муайян хатти-ҳаракатларида очиб берилади ва улар фильмдаги узлуксиз ҳаракатини ташкил этадилар. Сценарийдаги ҳаракат ва қаҳрамонларнинг бадиий ифодали бўлиши учун муаллиф уларнинг ёрқин тузилмаси, яъни композициясини топиши керак.

Сценарий композицияси ғояга мос бўлиши воқеанинг тугуни, ривожланиши, кульминацияси, ечими каби барча тамойилларига риоя қилиниши керак. Зарурат бўлмаган ҳолда композиция таркибий қисмларининг нисбати бузилса, у ҳолда муаллифнинг нияти-асардаги ғоя

лозим даражада очилмай қолади. Масалан, тугун хажм бўйича асосий воқеанинг ривожидан кўпроқ бўлса, унда композиция таркибий унсурларининг изчизлиги ўзгариб, уларнинг ўрни алмашиб қолиши мумкин. Одатда бундай ҳолга жанр талаби билан ёки материалнинг ўзи шуни тақазо қилганда йўл қўйилади. Масалан, детективда ҳаракат ечим билан бошланиши мумкин, бунда бутун фильм ана шу якунни келтириб чиқарган сабабларни аниқлаш, жиноят ёки ҳатти-ҳаракатни содир этиш асосини кидириш билан ўтади.

Кино сценарийларнинг бундай ноанъанавий композицион тузилмаларини тез-тез учратиш мумкин. Масалан, Р. Ботировнинг “41-йил олмалари” фильмини бунга мисол тариқасида кўрсатиш мумкин. Зеро, бу фильм (сценарийст Д. Холендро) бугунги кун воқеаларидан бошланади. У кекса Отахон тарихининг ўзига хос якуни. Уни тугун деб ҳам ҳисоблаш мумкин. Чунки Отахоннинг ёшлар билан учрашуви қаҳрамонни ўз хотираларини сўзлаб беришга ундайди. Шу хотиралар фильм сценарийсининг мазмуни-сюжетини ташкил этади.

Фильм мавзуси-уруш, ғояси-ватанпарварлик, халқлар дўстлигидир. Сценарий ва фильмнинг бош қаҳрамони кекса Отахон ўзига ўхшаган яна икки киши билан фронтга жангчилар учун бир эшелон олма олиб боришади. Ушбу саргузаштнинг кульминацияси (демак, фильмни ҳам кульминацияси) олмаларнинг аскарлар қўлига етиб боришидир. Олмалар совуқда музлаб қолган бўлса ҳам, уларга бу неъматларни етиштирган, терган, жўнатган ва олиб борган кишиларнинг меҳр-муҳаббат тафти илиқлик бағишлаб турибди. Отахоннинг бу ҳикоясини тинглаб ўтирган талаба йигит бунга ишонмайди. Чунки Отахон қаҳрамонлиги йигитнинг қаҳрамонлик ҳақидаги тасаввурларига ҳечам мос келмайди. Талаба Отахоннинг ҳикоясини амалга ошмаган орзу деб ҳисоблайди. Бироқ у уруш йиллар хроникаси томоша қилиб ўтириб, Отахон аскарлар билан учрашиб, уларга олма топшираётгани, аскарлар эса қувонч билан қабул қилиб олишаётганлари туширилган кадрларга кўзи тушади. Бу ҳол талабани ҳаяжондан ларзага солади. У дунёга, одамларга янгича нигоҳ билан қарай бошлайди. Худди шу нарса бутун сценарий (фильм)нинг якуний ечими ҳисобланади. У томошабинни муайян хулосаларга олиб келади.

Замонавий кино драматургия ўз ривожидида шу даражага эришдики, ҳозирги сценарийлар чуқур фалсафий ғояларни ниҳоятда ғайриоддий-мураккаб композицион қурилмаларда гавдалантириши мумкин.

С. Назармуҳаммедовнинг “Ёлғиз ёдгорим” фильми сценарийси ёзувчи Х. Султоновнинг шу номли қиссаси асосида ҳамкорликда ёзилган. Қисса сюжети ўзининг мураккаб тузилмаси билан ажралиб туради, бу сценарийда ҳам сақланиб қолган. Унда сюжетнинг икки қатламдан иборат

эканлигини, яъни-бош қаҳрамон Адаш Карвоннинг бугунги куни ва ўтмиши акс эттирилганлигини ва айни вақтда ҳар бир қатлам ўз композицияси, ўз сюжетига эга эканлигини кўриш мумкин. Ҳикоя давомидаги турли қатламлардан бир-бирига драматургик ўтишлар қаҳрамон ҳаётининг ички олами-унинг хотиралари, ҳаёлот, туш кўришлари орқали берилди. Сценарийдаги бундай мураккаб композиция ёрдамида бизнинг замондошимиз бўлган бош қаҳрамоннинг ғайриоддий, фожевий тақдири ҳақида ҳикоя қилинади.

Сценарий композицияси ҳамisha сюжетдан кенгроқ бўлади. Композицияга эпизодлар қўшилиши, (улар сюжетдан ташқари бўлса ҳам) бўлғуси фильмнинг ҳиссий тузилишини яратишда ва энг асосийси-қаҳрамоннинг характерини очиб беришда алоҳида роль ўйнаши мумкин. Масалан, О. Агишевнинг “Нафосат” сценарийсидаги “Санжар” номли биринчи новеллада-Санжарнинг боғдаги оркестрда барабан чалган эпизоди бор. Бу эпизод сюжетни ривожлантиришда кераксиз туюлса-да, қаҳрамоннинг туйғуларини жуда яққол етказиб беради. Зеро, санжар севгилиси билан бўлган учрашувдан кейин унинг бутун вужудини ана шундай ҳис-туйғулар камраб олган эди. О. Агишев сценарийсининг ўзи эса новеллалар асосида сценарий тузишнинг намунаси ҳисобланади. Сценарий композицияси “Санжар”, “Лена”, “Маъмура” номли уч новелладан ташкил топган. Уларнинг ҳар бири ўз сюжетига, композициясига эга. Сюжет тузилишидаги бундай шакл бирлигига новелладан-новеллага кўчиб юрадиган қаҳрамонлар орқали, сценарий муаллифининг умумий мақсади-севги ва нафосат ҳақидаги ҳикоялари орқали эришилган.

Сюжет-бу, сценарийдаги воқеалар ва қаҳрамонларнинг шунчаки расман бирлашувидангина иборат эмас. Сюжет-ана шу воқеалар ва қаҳрамонларни таҳлил этиш воситаси ҳамдир. Воқеалар занжирининг ўзи эса фабуладан иборат. Фабула, масалан, қаҳрамон характерини чуқур очиб бермайди. Бундай очиб бериш сюжетда рўй беради. Демак, сюжет фабулага таянади, лекин шак-шубҳасиз ундан бойроқдир. Сюжет одатда бир қанча эпизод-блоклардан ташкил топади. Ҳар бир эпизод қатор сахналарни ўз ичига олади. Эпизод ҳам ўз композициясига эга бўлади. Мисол учун, С. Абдулла ва А. Спешневларнинг “Тоҳир ва Зухра” сценарийсидан “Ов” эпизодини қараб чиқамиз. Бу эпизоддан олдин шундай бир эпизод бор: унда Тоҳирнинг отаси Боҳир зулмига қарши ҳалқ харакатининг бошлиғи Сардорни қатлдан сақлаш учун ажал қопини ўзи кийиб, уни қўйиб юборади. Бу нарса дор тагида маълум бўлади. Хон ҳаммининг кўз ўнгида Боҳирни қўйиб юборишга мажбур бўлади. Лекин унинг куни битган. Вазир қандай қилиб Боҳирдан қутулиш

мумкинлигини, яъни ов ҳийласини таклиф этади. Овда эса нималар бўлмайди дейсиз...

“Ўрмон, ов пайти. Хоннинг одамлари буғуни таъқиб қилиб бормоқдалар. От минган хон ва унинг мулозимлари ҳам кетиб боришмоқда. Хоннинг ёнида Бохир, улардан кейинроқ вазир ва Қоработир. Орқада Нозим бормоқдалар.

Хоннинг юзида совуқ хотиржамлик. Хон қуриб қолган ёнғоқ дарахтига қарайди. Шохда иккита бойўғли ўтирибди. Улар секингина бир-бирларига бош кимирилатадилар.

Хон (Бохирга): Бохир! Менга айтишларича, сиз ҳайвон ва қушларнинг тилини билар эмишсиз? Бу бой ўғли нима ҳақида шу қадар жон куйдириб гаплашмоқда?

Бохир: Булар эр ва хотин. Хотини шаҳардан вайрона уй топишини эридан сўраяпти, шу ерда бойўғли уясини қуришмоқчи...

Хон: Эри нима деб жавоб берапти?

Бохир: Эри-ташвишланма азизим, хоннинг вазири менинг дўстим бўлади. У биринчи маслаҳатчи бўлиб турар экан, давлатимизда вайрона уйлардан камчилик бўлмайди,-деяпти.

Хоннинг юзида бепарво осойишталик ҳукмрон. Хон ўқ-ёйни кўтариб тезда бойўғлига ўқ узади. Қонга бўялган қуш сувга қулайди. Сув уни окизиб кетади.

Вазир билан Қоработир ёнма-ён кетишяпти.

Вазир: Қоработир, сен бугун ўз бахтингни синаш учун ов қиласан. (Ўқни Қоработирга узатади). У заҳарланган.

Шуни эсингда тут: баъзан бутун давлатинг тақдири тўғри отилган ўққа боғлиқ бўлади.

Қоработир: (Олдинда отни йўрғалатиб бораётган Бохирнинг ортидан қараб). Бугун менинг қўлим қалтиршди, отагинам”¹.

Бу “ов” эпизодининг (экспозиция)си бўлиб, унда эпизоднинг мақсади аниқ белгилаб берилган-хон, вазир ва Қоработир Бохирни ўлдириш нияти билан тўлиб тошганлари аён бўлади.

Ана шу эпизод кўринишининг давоми қуйидагича ривожлантирилган.

“Чакалақзордан буғу югуриб чиқади. Бохир отини чоптириб, буғу ортидан қувади.

Қоработир тўхтади. Дарахт ортига ўтиб беркиниб, ўқ-ёйни кўтаради.

Бохир буғуни нишонга олади. Қоработирга эса Бохирни...

Бохирнинг отган ўқидан буғу йиқилади. Қоработирнинг отган ўқи эса Бохирнинг қулоғи ёнидан визиллаб ўтиб бориб ёнғоқ дарахтига санчилади. Бохир атрофига аланглаб қарайди. Вазирнинг оқариб кетган

¹ Ўзбек киносценарийлари тўплами, Т.1958 й. 208 бет

юзига кўзи тушади. Хон ҳеч нарса бўлмагандек отда осойишта борарди. Боҳир дарахт ёнида. У ҳамма нарсага тушунган эди. Боҳир Қоработирнинг ўқини дарахт тепасидан суғуриб олади-да, бир зумда мўлжал олиб, вазирга ўқ-ёй отади. Ўқ теккан вазир отдан беҳуш бўлиб йиқилади. Қоработир хангу-манг бўлиб қолади.

Хон (бепарвогина Қоработирга): Уқувсизлик билан отилган ўқ ҳамиша ўз эгасининг кўксидан жой олади. Қоработир ноилож ҳолда қолади.

Қоработир: Менинг қон тўкишимга рухсат беришингизни сўрайман, буюк хон! Тоҳирнинг ҳаёти-менинг отам ҳаёти учун қурбон бўлади.

Хон: Сен қандай қон тўкиш ҳақида вайсаяпсан, Қоработир? Сенинг отанг, Тоҳирнинг отаси ҳам овдаги бахтсиз воқеа туфайли ҳалок бўлган...

Буни эсдан чиқарма.

Қоработир бошини қуйи солади. Хон бепарволик билан нишонга олади”.

Эпизоднинг кульминацияси:

“Боҳир дарахтлар орасида ёш ёнғоқ дарахтлари шоҳ-шаббаларни босиб-янчиб отини елдек учуриб боради.

Хон ўқ-ёйни қўйиб юборди.

Боҳирнинг оти ёй ўқидан яраланиб, йиқилади. Нозимнинг юзида азоб-укубат излари.

Боҳир отдан сакраб тушиб, дарахтзор орасига чопади. Хон яна совуққонлик билан Боҳирни нишонга олади. Нозим хонни қувиб етиб, унинг қўлини ушлаб қолмоқчи бўлади. Бирок хон ёй ўқини отишга улгуради. Боҳир юзи билан ерга йиқилади. Хон шошмасдан камонни елкасидан ўтказиб олади.

Хоннинг юзида хотиржамлик.

Ов. Бебошлик билан от чоптириш. Отилган буғуларнинг ағдариб ташланган таналари”.

Бу мураккаб ва катта эпизод қаҳрамонларнинг истаклари ва ўзаро муносабатлари аёнлашиши билан якун топади.

“Боҳир ерда ётибди. У оғир яраланган, лекин у охирги кучини йиғиб, орқасидан ёй ўқини чиқариб олади. Ўқнинг учида қон. Боҳир бир парча ёғоч пўстлоқ топиб, қонли ўқ билан ниманидир ёзади. Отлиқлар ўтиб кетаётгани эшитилиб турибди. Туёқ овозлари узоқлашиб тинади. Шу пайт отнинг нўхтасидан ушлаган ҳолда Нозим ўлиб ётган Боҳирга яқинлашади. У эгилиб, ёзувли ёғоч пўстлоғини олади, унда “Тоҳир! Менинг қотилим-буюк хон” деган сўзлар қон билан ёзилган эди”.

Ўзининг мустақил композициясига эга бўлган “Ов” эпизодидан навбатдаги эпизод келиб чиқади, унда Тоҳир отасининг қотили ким эканлигини билиб олади.

Сценарий сюжети бир қатор зарур унсурларга эга бўлиб, улар ҳақида тўхталиб ўтиш жоиз.

Сценарий сюжети асосини драматургик конфликт ташкил этади.

Конфликт-бу турли қаҳрамонлар манфаатлари ўртасидаги кураш, тўқнашувдир. Конфликтнинг мазмуни эса у ёки бу зиддиятлардан иборат. Конфликтсиз сценарий (кинодраматургия) бўлиши мумкин эмас.

А. Орипов, Б. Аҳмедов, Б. Содиқовнинг “Буюк Амир Темур” сценарийсидаги конфликт Амир Темурнинг мўғулларга қарши курашига асосланган. А. Рамазонов ва Б. Рестнинг “Маҳаллада дув-дув гап” сценарийсида ёшларнинг ўз шахсий ҳаётларини янгича куришга бўлган замонавий қарашлар билан уларнинг ота-оналари амал қилаётган эскича анъаналарнинг тўқнаш келиши ушбу комедиянинг конфликтини ташкил этади.

Конфликт умуман олганда бир қатор вазиятларда намоён бўлади ва уларнинг жами сюжетни ташкил этади. Вазият-кучлари жой-жойига кўйишдан иборат бўлиб, уларда бўлажак ҳаракат мағзи яширинган бўлади. Мушкул аҳвол (перипетия)-воқеаларнинг боришидаги ўзгаришидир. “Буюк Амир Темур” сценарийсидаги ана шундай мушкул ҳолатлардан бири-Амир Темур мўғулларга қарши биргаликда кураш олиб боришида сафдош бўлиши мумкин бўлган Амир-Ҳусайнни озод қилиш бўлса, яна бир кутилмаган воқеа- Ҳусайннинг соткинлик қилишидир. Фитна (интрига)-бу қарама-қарши воқеалар, ҳаракатларнинг биргаликда келиши, рўй беришидир. А. Қодирий, М. Абзалов, Х. Файзиевларнинг “Ўткан кунлар” сценарийсида Ҳомид Отабекка қарши фитна бошлайди, унинг номидан Қумушга ундан воз кечганлиги ҳақида уйдирма хатлар ёзади.

Сюжетда сценарий мавзусини, ғоясини, қаҳрамонлар тавсифини ёрқин очиб бериш, конфликтни ҳал этиш учун ундаги муҳит яхши тасвирланган бўлиши муҳим аҳамиятга эгадир. Сценарийда муҳитнинг тасвирланиши асардаги воқеаларни белгилаш имконини беради. Муҳит-бу қаҳрамонларни қуршаб турган моддий шарт-шароит муҳит, табиат ва иккинчи пландаги қаҳрамонлардир. Қаҳрамоннинг муҳит билан ўзаро боғлиқлиги, унинг характерини тушунишга ёрдам беради. Сценарийда моҳирлик билан тасвирланган муҳит режиссёрга фильмнинг таъсирчан тузилишини таъминлашда кўмаклашади. Ш. Аббосовнинг “Отамдан қолган далалар” фильмида қаҳрамонларни тақдири, уларнинг ҳатти-ҳаракатлари даврдан келиб чиққан муҳит билан боғлиқ эди.

Кинонинг айрим жанрларида сюжет ва унинг композицияси ўзига хос хусусиятларга эга бўлади. Жанрлар кўпинча сценарийнинг тузилишига хос бўлади. Жанрлар бобини эсга оладиган бўлсак, буни тушуниш мумкин. Агар детективда сюжет, унинг композицияси мазкур жанр учун

хос бўлган барча унсурлари кўпроқ сақланидиган бўлса, драма биз жанрларнинг кўпроқ аралаш ҳолда бўлганини кузатамиз, шу сабабли улар сюжетнинг композицияси айниқса бойлиги билан ажралиб туради. Сценарий материални ташкил этиш шакли бўлган сюжет тузилиши бир жойда турмайди, у ривожланиб, мураккаблашиб боради, бу эса кинодраматургиянинг шак-шубҳасиз ривожланаётганидан далолат беради.

Сценарий ёзишнинг муҳим жиҳатларидан бири бу муаллифнинг сўз устида ишидир. Театрдан фарқли ўлароқ, кинода сўздан тежаб-тергаб фойдаланилади, чунки кўп нарсалар кинода тасвир воситалари орқали ифодаланади. Кинода сўз барча кинематографик ифода воситалари билан мустаҳкамланади ва у худди театрдаги каби қаҳрамон феъл-атворини очиб беради. Ҳатти-ҳаракат учун туртки бўлиб хизмат қилади, сахна ва ҳар бир эпизоднинг вазиятини ҳамда руҳиятини акс эттиради. Қаҳрамоннинг тили ўзига хослиги актёрга ўзи ижро этадиган образ устида ишлашида ёрдамлашади, унинг ички оламини тушуниб олишда кўмаклашади.

Сценарийнинг сўзи устида ишлаш кинодраматург ижодидаги энг мураккаб жараёндир. Қаҳрамонлар нутқидаги монологлар ва савол-жавоблардаги ҳар бир сўз қатъий ишланган бўлиши даркор. Сўз фаҳрамон ҳатти-ҳаракат беагани эмас, балки таъсирчанлиги билан унинг ички ғалаёнларни, кечинмаларини ўзида мужассам этиши лозим. Бадиий юки бўлмаган кўпсўзлик кинога тўғри келмайди. Ҳатто монологлар қисқа-лўнда ва туб маъноли бўлиши керак. Акс ҳолда роль қизиқарли чикмайди. Сценарийда, сўнгра фильмда сўз ўз мантиқига эга бўлмоғи ва унинг ҳар бир қатъий заруратидан келиб чиқиб ишлатилмоғи керак. Бусиз сўз киноасарида ўз маъносини йўқотиб, воқеалар ривожи, қаҳрамонлар характеридаги шиддатни тўхтатиб қўяди. Бадиий фильмда экран ортидан матн жаранглаши ҳам мумкин. У одатда воқеаларни, қаҳрамонлар ҳатти-ҳаракатларни шарҳлайди, тушунтиради. Бундай нутқ эса фильмга, демакки томошабинга ҳам кўтаринки руҳ бағишлайди.

Режиссёр Ю. Розиков ўз невараси асосида яратган “Воиз” фильмидаги воқеалар бош қаҳрамоннинг сценарийси тилидан ҳикоя қилинади. Унинг ғамгин, кинояли, баъзида нозик юмор билан йўғрилган шарҳларида муаллиф Ю. Розиковнинг ўз қаҳрамонига бўлган муносабати очиб берилади. Кечаги аравакаш тақдир тақазоси билан инқилобнинг жўшқин ташвиқотчисига айланади. Экранидан янграган матн қаҳрамоннинг бошқаларга ўхшамаган оиласи билан боғлиқ ички изтиробларини тушунишга, баъзи ғуссали, баъзида кулгили, ҳатто танҳолик фожеаси кўланка солган ҳаётини англаб олишга ёрдам беради.

Сўз ва тасвирнинг боғлиқлиги-киносанъатнинг бошқа турларидан фарқанишини кўрсатувчи муҳим жиҳатлардандир. Фильм яратиш жараёнларида, жаҳон киносининг мумтоз назарий асарларида ҳамда киношунослар тадқиқотларда бу масала кўп ўрганилган. Кинода сўз билан тасвир боғлиқлигининг тўлақонли ижодий ечимига эришиш фильмнинг кинематографик савияси ва бадиий таъсирчанлигини белгилайди.

Нафақат қаҳрамон нутқида, монолог ва диалогларда, балки сценарийнинг ёзилиш услубидаёқ воқеа-ҳодисаларни куруқ баён этишдан қочиш керак. Сценарий сўзлар воситаси билан воқеанинг тасвирий (кинематографик) лавҳасини, муҳитини ёрқин жонлантириш лозим. С. Абдулла ва А. Спешневларнинг “Тоҳир ва Зухра” сценарийсидан кичик бир лавҳани келтирамиз: “Хон саройининг девори. Деворнинг нариги томонида кўлида ёй ушлаган чавандоз. У ҳозиргина ўқотган. Қодир. Ўроқли қоғоз Тоҳирнинг кўлига етганига ишончи ҳосил қилгач. Қодир отга қамчи уриб, кўча муюлишида кўздан ғойиб бўлади. Боғ. Тоҳир кўлида ўроғлик қоғоз. Тоҳир ўқийди.”

Матн: “Тоҳир! Мана шу ўқ билан отангиз ўлдирилган. Бугун, тунги соат учда сандиқчилар маҳалласида Сизни Қодир исмли йигит кутади. У Сизни тегишли уйга олиб боради ва котил исмини билиб оласиз”.

Бу ерда муаллифлар сценарийдаги энг муҳим вазият бурилишини кўрсатганлар. Шуниси аҳамиятга молиқки, бу парчада воқеа жойигина эмас, воқеанинг ўзи ва унинг иштирокчилари ҳам кўрсатилган, Тоҳирнигина эмас, сценарий ўқувчисини ҳам қаттиқ кизиқтириб қўядиган фитна тасвирланади. Фильм ижодкорлари ушбу парчада ўзлари учун мазкур материални кўрганлар. Шу боис сценарийдаги воқеани қандай бўлса шундай суратга олганлар, фақат қаҳрамонлар йирик планда берилган. Хуллас, муаллифнинг иш қанчалик пишиқ бўлса, операторлар томонидан бузмай суратга олинган, актёрлар томонидан жонли ижро этилган, энг муҳими режиссёр томонидан нозик талқин этилган бўлса, бу сценарий томошабин томонидан ҳам мароқли қабул қилинади ва бой тасаввурлар уйғотади.

Бадиий фильмнинг сценарийси кино хусусиятларини ҳисобга олган ҳолда ёзилади. У киноҳикоя ҳам (О. Агишевнинг “Нафосат”идаги уч ҳикоя), киноқисса ҳам (Ю. Розиковнинг “Воиз”и), кинороман ҳам (Х. Қодирий, Х. Файзиев, М. Абзаловнинг “Ўткан кунлар”и) бўлиши мумкин. Кинодраматургиянинг мураккаб шаклларида бири бу адабий асарни сценарийга айлантириш, яъни бадиий ва анимацияли киносанъатининг ажралмас қисми бўлган экранлаштиришдир.

Кино, ўзига хос бадиий адабиёт асарларини экранлаштириш эвазида санъатнинг бир тури сифатида шаклланган. Албатта, унинг характери,

савияси кино тараққиётига қараб ўзгарган. Айтайлик, рус киноси тонгида-фильмлар 12-15 дақиқа давом этган бир пайтларда Л. Толстойнинг “Уруш ва тинчлик” роман экранлаштирилган. Ўшанда романдаги айрим воқеаларни тизмасидан бўлак ҳеч нарсасини сақлаб қолишнинг иложи бўлмаганини тасаввур этиш қийин эмас. Орадан бир неча ўн йиллар ўтиб, С. Бондарчук роман асосида тўрт қисмдан иборат эпопхя яратди. Ҳатто мазкур экранлаштириш- ҳам мазмуни ҳам услуби жиҳатдан романга жуда яқин бўлишига қарамай бўлажак кино усталарига асарга яна мурожаат этиш имконини қолдирган.

Ҳозирда кино санъати адабиёт асарини намоиш этиш йўлидан уни ҳикоя қилишга, ўз тасвир воситалари орқали сюжетнинг ўзига хос томонларинигина эмас, унинг услубини ҳам беришга ўтган. Бу энг аввало кинодраматург зиммасига қийин вазифа юклайди. Бунда кинодраматург, ижоди ўзига яхши таниш, тушунарли ва сеvimли бўлган муайян бир ёзувчининг асарини танлайди. Асар бадий савиясидан қолишмайдиган сценарий яратиш энди ёзувчи эмас, кинодраматург маҳоратига боғлиқ бўлади. Экранлаштириш-кинонинг маъсулиятли жанридир. Асарни экранга ўчиришга жазм қилган сценарий муаллифи ва режиссёр китобхоннинг сезгир нигоҳи остида бўладилар, чунки улар фильмни асл манбаи билан солиштирадилар. Экранлаштирувчи муаллифлари маҳоратлари етганча фильмни адабий асарга яқин бўлишига ҳаракат қиладилар.

Экранлаштиришда риоя қилиш зарур бўлган қатъий қонун-қоида йўқ. Лекин, адабий асар воқеалари ва қаҳрамонлар замонавийликка кўчирилганда, (япон режиссёри А. Куросава Ф. Достоевскийнинг “Телба” асари асосида яратилган фильмни эслаймиз), унинг ўзига хос ва бетакрорлигини янги драматургик услубида ҳам сақланиб қолиши ғоят муҳим эканлигини жаҳон кино тажрибаси кўрсатади.

Масалан, нима учун Россия киносида М. Ю. Лермонтовнинг “Зомонамиз қаҳрамони”дек романи асосида ажойиб фильм қилинмади? Негаки, ким уни фильм қилган бўлсин, ташқи қатлами-фабуласига маҳлиё бўлиб, Лермонтовга хос сўзости мазмуни бир четда қолиб кетади.

Ўзбек киносида А. Қодирийнинг “Ўткан кунлар” романи асосида 1969 йилда Й. Аъзамов, 1999 йилда М. Абзалов ва Х. Файзиев томонидан иккита фильм яратилди. Иккала фильм ҳам асарнинг чуқур ғоясига, ўзига хос услубига, қай бир жиҳатдан романнинг матнига яқинлашган, холос.

Экранлаштиришда сценарий муаллифи ва режиссёрнинг бадий фикри улар танлаган асарга мос келиши жуда муҳимдир. Акс ҳолда Э. Аъзам ҳикояси бўйича яратилган “Пиёда” фильми каби муваффақиятсиз натижа юзага келиши мумкин. Сценарий Ю. Розиков томонидан ёзилган бўлиб, у ёзувчи илгари сурган замондошларимизнинг маънавий олами,

унинг она ерга муҳаббати мавзусини ёрита олган. Афсуски, сценарий ғояси, мазмуни, қаҳрамонлари режиссёр Р. Маликов учун тушунарсиз бўлди, афтидан уни ишонтираолмади. Натижада, ҳикоя ва сценарийда айтилмоқчи бўлган фикр, ғоя фильмда очилмай қолди. Ушбу экранлаштиришнинг савияси пастлиги туфайли ҳикоя муаллифи Э. Аъзам ўз номини титрдан олиб ташлашгача борди.

Экранлаштирилган фильмларнинг титрларида кўпинча “асосида”, “бўйича” деб алоҳида уқтирилган сўзларни ўқиймиз. Бу кинодраматургнинг адабиёт асарини кино тилига мослашда эркин йўл туганидан далолат беради. Айрим экранлаштиришларда адабиёт асарининг айрим сюжет йўналишини ёки алоҳида қаҳрамонларини танлаб олиб, сюжетга айрим ўзгаришлар киритиб ишлашлар ҳам учраб туради.

Кино усталарининг адабиёт асарларига мурожаат этишларининг кўплаб объектив ва субъектив сабаблари бор.

Қирғиз бадиий киносининг шаклланишида ёзувчи Ч. Айтматовнинг асарлари бўйича яратилган фильмлар катта роль ўйнайди. Режиссёрнинг бирон бир асарга муҳаббат кўйиши (Н. Михалковнинг “Дворянлар уяси”, “Обломов” фильмлари), адабиёт асарининг бадиий аҳамиятга моликлиги (жаҳон киноси тажрибасида Ф. Достоевский, А. Чеховнинг бир қатор асарлари) уларни экранга кўчиришишга туртки бўлган.

Ўзбек киносидида сценарийлар камлиги учун ҳам адабий асарларга кўпроқ мурожаат этилган. Бунда кино усталари томонидан танланган адабиёт асарлари ўзига хос хусусиятларга эга бўлиб, экранлаштирилган асарлар асл манбаига яқинлиги (“Тоҳир ва Зухра”, “Насриддиннинг саргузаштлари”, “Шум бола”, “Ёлғиз ёдгорим” ва бошқалар) билан ўзига хос намуна бўлиб майдонга келди.

Дамир Салимовнинг Ғ. Ғулом қиссаси асосида суратга олган “Шум бола” фильми киномизда муҳим воқеа бўлган. Сценарий муаллифлари Ш. Аббосов ва Н. Наумовлар ёзувчининг бош қаҳрамон Шум бола образини гавдалантиришда фойдаланган халқ оғзаки ижоди, ўтқир ҳажвиялари, латибаларига эҳтиёткорлик билан ёндошдилар. Уларнинг қиссани сценарийга кўчиришда қўллаган услублари асарни яна ҳам бойитган, мазмунни чуқурлаштирган, образларни тўлақонли этган, воқеаларни кўримли ва завқли қилган.

Сценарийда ва сўнгра фильмда худди қиссадаги каби қулги ва фожеа, соддалик ва риёкорлик, хурсандчилик ва шафқатсизлик бир-бири билан чамбарчас боғланган ва шу ҳислат нафақат бош қаҳрамон ҳамда уни ўраб турган муҳитни, балки воқеа содир бўлаётган даврнинг ҳам ўзига хос жиҳатларини очиб беришга хизмат қилган.

Кинонинг барча турларига молик сценарийлари ўзаро бир-биридан фарқ қилади. Сценарийсиз, қуруқ импровизация билан қизиқарли,

мазмунан теран фильм яратиб бўлмайди. Сценарийнинг бошланишидаёқ бўлажак фильмнинг мазмун ва ғояси, образлари ўз ифодасини топтоғи керак. Фильмни яратиш жараёнида сценарийдаги у-бу деталларга, образларга аниқлик киритилиши мумкин, аммо тубдан ўзгартирилмаслиги керак, акс холда у бутунлай бошқа сценарийга айланиб қолади.

Кинодраматургия равнақи, савиясининг ўсиши кино санъатининг ривожланиши билан боғлиқ.

II. Боб. ФИЛЬМНИНГ ТАСВИРИЙ ОЛАМИ

Тасвирсиз фильм бўлмайди, чунки аввал уни суратга олишади, сўнг экранда намойиш этишади. Фильмнинг асоси бўлган сценарий тасвирий лавҳаларда ифодасини топади. Кино санъатнинг бир тури сифатида шаклланар экан шу жараёнда унинг аҳамияти, пластикаси ва таъсирчанлиги ўсди.

Кино санъатининг тасвирий олами фотография, графика, рассомликка яқин бўлсада ўзигагина хос хусусиятлари билан фарқланади.

Кино санъати асарларида тасвир, макон ва давр ичида ҳаракат қилади. Кинонинг тасвирий ўзига хослиги уни бошқа санъатлардан фарқлантирувчи асосий омилдир.

Кино овозсиз бўлган даврда унинг ижодкорлари сўз ўрнини босувчи тасвирий ечимни излаганлар. Шунда кинонинг тасвирий оламида ажойиб ихтиролар қилинган. Шундай ихтиролардан бири воқелик мазмунини ва қахрамон ҳолатини етказиб берувчи ўзига хос тасвир рамзийлигидир.

Масалан, ишчилар иш ташлагани боис завод тўхтаб қолганини овозсиз фильмда қандай бериш мумкин? Буни субтитрларда сўзлар орқали берса бўлади. Бироқ, бу жуда кўп қўлланилган усул ва унинг кинематографик таъсирчанлиги ҳам суст. Шунда С. М. Эйзенштейн ўзининг “Иш ташлаш” фильмида завод трубасига қаргани ўтказиб қўяди. Қарға-заводнинг ишламаётганлигининг рамзидир. Агар иш юришиб турганида, трубадан чиқаётган иссиқ буғ бирорта ҳам қушнинг унга ўтириб олишига имкон бермасди. Хуллас, юзага келган муҳим вазият шу тарика маҳорат билан очиб берилган.

“Броненосец Потёмкин” фильмида шу каби лавҳалар талайгина. Масалан, гўдак ётган аравачининг баланд зиналари узра қаровсиз ҳолда ғилдираб келиши ҳақидаги машҳур кадрлар. Кемада қўзғалон кўтарган денгизчиларни олқишлаш учун тўпланган тинч аҳоли устидан ҳокимиятнинг зўравонлик шафқатсизлик сиёсатининг рамзи сифатида гавдаланган.

К. Т. Дрейернинг “Жанна д`Арк изтироблари” (1928 й.) фильмида оммани инглиз босқинчларига қарши қўзғалон кўтаришга чорлаган оддий деҳқон қизи ва унинг фожеали ҳалокати ҳақида ҳикоя қилинади. Бунда

режиссёр йирик план ва кадрлар композициясининг кучи ва таъсирчанлиги борасида муҳим кашфиёт очган.

Фильмнинг тасвирий ечимлари новаторлик “овозсиз” давридан кейин, овозли кино палласи бошланганда яна ҳам ривожланди. Агар дастлабки пайтларда тасвир ва сўз синтези тажриба тариқасида ўтган бўлса, вақт ўтиши билан кино ҳаракатланувчи ва янғровчи тасвирнинг улуғ санъати даражасига кўтарилди.

Орадан яна ўн йиллардан ортиқроқ вақт ўтгач, кино яна бир улуғ восита-рангли бўлди. Рассомликда бўлгани каби кинода ҳам фильмнинг тасвирий ечимда ранглар муносабати ва уйғунлиги муҳим аҳамиятига эга бўла бошлади.

Кино санъати анча тезлик билан ўзининг махсус эстетик асарларини ишлаб чиқди. Шу жумладан ўзигагина хос бўлган тасвирий ечимлар ҳам юзага келди. Бунда аввало, фотография, графика, рассомлик, архитектурага суянди. Иккинчидан, кино байналминал санъат бўлгани учун: бир мамлакатда очилган ихтиро умумжаҳон кино усталарининг маданий бойлигига айланди. С. М. Эйзенштейннинг “Броненосец Потёмкин”, Д. Гриффитнинг “Тоқатсизлик” ёки К. Т. Дрейернинг фильмларида очилган ихтиролар турли мамлакат кинорежиссёрлари томонидан унумли фойдаланилди. Ўзбек режиссёри С. Хўжаев ҳам ўзининг “Тонг олдида” фильмида жаҳон кино усталарининг 1934 йилгача эришган ижодий тажрибаларидан фойдаланди.

Шундай қилиб кинонинг тасвирий олами катта тараққиёт йўлини босиб ўтди. Уни англаш ўзига хос тасвир хусусиятларини тушуниш учун ўтмишга тўхталиб ўтиш жоиздир.

Кино тарихининг бошларида фильмнинг тасвирий-пластик ечими режиссёр ва оператор томонидан воқеа-ҳодисалар ривожини шунчаки кетма-кет қайд этиб бориш йўли билан ҳал этилган. Бундай ҳолатда фильмнинг таъсирчанлиги воқеалар ва қаҳрамонлар ҳисобигагина эришилган, тасвир тизими эса бир чеккада қолиб кетган. Кино усталарининг тасвирий оламдаги изланишлари ўлароқ замонавий кинода юксак савияга, энг мураккаб, нозик ҳис-туйғуларни чуқур очиб беришга эришилди. Шу ўринда оператор С. Урусевский томонидан суратга олинган режиссёр М. Калотозовнинг “Турналар учмоқда” фильмидаги қаҳрамон ўлими лавҳасини эсласак: қаттиқ ярадор бўлган Бориснинг ҳушидан кетиб йиқилиши, қайин дарахтларининг чир айланиши билан берилади ва бу лаҳзалар йўқлик сари учиб бораётган унинг ақлу ҳушидан рўёбга чиқмаган орзу-севгилиси билан бўладиган тўйлари бир дам намоён бўлади. Қаҳрамоннинг ўлими лавҳаларида режиссёр ва оператор танлаган мураккаб тасвирий композицион-монтаж услуби қаҳрамоннинг мангуликка кўз юмиши олдидаги руҳиятини томошабинга нозик етказа

олган. Бу лавҳалар қалбнинг чуқур кечинмаларини, инсон ақл-идрокини таъсирчан очиб бериш борасидаги изланишлар самараси сифатида ўз пайтида буюк кашфиёт саналган. Улар жаҳон киночиларнинг бебаҳо мулки бўлиб қолди.

Тасвирий оламнинг кинодаги роли шу даражада ўсиб кетдики, режиссёрлар баъзида фильм драматургиясидаги саёзликни ҳам у билан ёпиб, тўлдириб кетадилар. Баъзида эса фильмнинг пластик ечими унинг етакчи воситасига айланади. Масалан, “Буюк Амир Темур” фильмидаги оператор Р. Иброҳимовнинг иши умуман фильмнинг бутун образли қурилмалар ичида устуворлик қилади. Шу боис ўз ечими билан бу оператор иши фильмнинг муҳим ютуғи бўлди.

Томошабинга биринчи навбатда фильмнинг кўримли жиҳат-тасвирий ечими таъсир этади. Шунинг учун ҳам томошабин “мен фильм кўрдим” деб бежиз айтмайди. Агар фильмнинг тасвирий ечими баён тарзидан нарига ўтмаса-бу савияси ўрта миёна ленталардир. Шу учун замонавий томошабин уни унча хушламай қабул қилади.

Фильмнинг тасвирий олами драматургия, режиссура, актёрлар ижроси билан бирга кўшилиб, улкан таъсирот кучига эга. Пластик ечим фильмнинг бошқа таркибий қисмлари қатори кино асарини дунёга келтирувчи мураккаб синтезнинг муҳим бир халқасидир. Асар устида ишга киришган бутун ижодий жамоа унинг таъсирчан бўлишига интилади. Мана шу ижодий жараёнда кино рассоми ва оператор меҳнати ҳам муҳим аҳамиятга эгадир.

Кино рассоми

Бадийй кинони рассомсиз тасаввур этиб бўлмайди. Рангтасвир устасидан фарқли ўлароқ, кино рассоми ўз маҳоратини кинодраматург ва режиссёр ғоясини фикрини рўёбга чиқаришга қаратади. Дастгохли рангтасвир устаси бўлажак полотноси учун у ёки бу мавзунини шахсан ўзи танлаб, композиция ва рангларни ҳам ўз хоҳишига кўра белгиласа, кино рассоми фильмининг яратаётган ижодий гуруҳнинг бир аъзоси сифатида умумий мақсад ва ғояга бўйсуниб, ишлайди. Бадийй кинода унинг ўрни жуда муҳим ва зарурдир. У сценарий ўқиб чиқилгандан кейиноқ бўлажак фильмнинг воқеа ва қаҳрамонларининг эскизларда жонлантирадиган биринчи ижодкор. Бунинг учун у кино санъатининг барча хусусият ва талабларининг билиши керак.

Кино рассомининг иш ҳажми кенг камровлидир. Шу боисдан бош рассом фильм яратиш жараёнида ўз ихтиёрида асосий фикрни рўёбга чиқаришда ёрдам берадиган махсус жамоага эга бўлади. Бу жамоа рассом сценарий билан танишгандан кейин юзага келади. Рассом кинодаги ижодида энг аввало бўлажак фильмнинг умумғоявий ва бадийй концепциясига таяниб иш кўради. Сценарийни ўрганиш жараёни рассом

фильмнинг жанрини, бино ичида ва табиатда суратга олинажак лавҳалар қанчалиги ва хусусиятини ўрганеди. Хуллас, рассом ижод доирасини ана шулар белгилайди. Айтайлик, агар фильм тарихий мавзуда бўлса, ўша даврга оид материалларни, энг майда деталлар-у, либос ва анжом-буюмларгача ўрганиши керак. Режиссёрнинг оператор билан бўлажак фильм хусусидаги суҳбат жараёнида, рассом ўз олдида турган вазифани янада аниқлаб-равшанлаштириб олади.

Кино рассоми ўз ишини йўлига қўйиш учун бу санъатнинг барча тасвирий воситалари бўйича билимга эга бўлиши керак. У фильмнинг композициясини, лавҳалар мизансаҳнасини, уларнинг монтажда боғланишларини ҳисобга олмоғи, ҳамда бу ишда у ўзининг касбий маҳоратини, ижодий фантазиясини, билимини, бадиий дидини ишга солмоғи лозим.

Сценарий билан танишиш ва режиссёр билан суҳбатлашиш жараёнларида вазифани аниқлаб олгач, рассом ишга киришади. Унинг биринчи босқичи фильм учун эскизлар яратишдан иборат. Бу эскизларда рассомни фильмнинг воқеаларига ва қаҳрамонларига бўлган муносабати ўз ифодасини топади. Шунда бўлажак фильмнинг хусусият ва ҳислат мутаносиблиги, колорити илк бор кўзга ташланади.

Эскиз-сценарий, мавзу, композиция, ранг ва услубга асосланган бадиий асардир. Фильм пластик ечимининг асослари эскизларга сингдирилади. Рассомлар ижодий хусусиятларининг ўзига хослигига ва ижро техникаларига қараб билан фарқланадилар.

Гарчи рассомнинг иши сценарийга, режиссёр ғоясига ва кинонинг ўзига хос хусусиятларига бўйсундирилган бўлса-да, унинг ижодий дастхатини эскизлардагина эмас, тайёр фильмда ҳам кўриш мумкин. Рассом Ш. Абдусаломов иштирокида яратилган эскизлар ва фильмларни (“Лайлак келди-ёз бўлди”, “Инсон қушлар ортидан боради”), рассом С. Гуленко ижодига мансуб киноленталар билан (“Тошсанам”, “Қарахтлик”, “Алвидо ғўр ёшлигим...”) асло адаштириб бўлмайди.

Кино рассомлари фақат экран учун ишламайдилар. Улар кўпинча мўйқалам устаси сифатида алоҳида эскиз ва полотнолари билан кўргазмаларда ҳам иштирок этадилар. Уларнинг кинодан ташқари ижодларида тасвирий санъат тенденциялари кўзга ташланади. Рассом ана шу тажрибасини кинога тадбиқ этиш орқали унинг тасвир оламини янги, ўзига хос сифатлар билан бойитади.

Рассомнинг кинодаги ўрнини аниқ билиш учун ўзбек бадиий киносига тасвир маданиятини олиб кирган В. Н. Еремян ижодига тўхтамамиз.

Ўзбек тасвирий санъатида ўзига хос ўрнига эга бўлган таниқли рассом В. Н. Еремян бутун фильмни охириги лавҳаларгача эскизларда тасаввур

эта олган рассомлардандир. У эскизлар устида дастгоҳлик рангтасвир даражасида ишлар эскизларининг ҳар бири мустақил асар сифатида қабул қилинар, фақат мазмун-моҳияти билан бўлажак фильмнинг асосини ташкил қиларди. Унинг учун бўлажак фильмда арзимас нарса йўқ эди. Аввал эскизларда, сўнг декорация ёки либосларда ўз ифодасини топган ҳар бир детал ўз таъсирчанлиги ва ишонарлиги билан ажралиб турарди.

У бир қатор фильмларга юозор ва чойхоналарни қанчалик кўп чизган бўлмасин, бир-бирини қайтармасди. Ҳаммасида у драматургиядан келиб чиқар ва ҳар сафар турли архитектура ечимида янги-янги кинообразлар яратиб, интерьерларда ўзининг бетакрор ифодасини топарди. Бунга В. Еремян постановкачи-рассомлик қилган рус режиссёри Я. Протазановнинг “Насриддин Бухорода” комедиясидаги чойхона мисол бўлиши мумкин.

Чойхонада Насриддин- Л.Свердлин қувлик билан эски буюмларни сотмоқда. Камбағаллар маҳалласида жойлашган чойхонанинг кўриниши ҳам рассом томонидан ғарибона тасвирланган: деворларини курум босган, сўрида униқиб, ишлатишга ҳоли қолмаган палослар. Лекин бу лавҳадаги энг муҳими-зинапоя. У декорациянинг марказига кўйилган. Насриддиннинг савдоси худди шу зинапояда қизимоқда. У камбағаллар хайр-эхсон қилган буюмларни шу зинага чиқиб олиб кўз-кўз қилади ва харидорларни чақиради.

Я. Протазанов қўйган ушбу фильмда ролларни асосан рус актёрлари ўйнаган бўлсалар-да, асар миллий руҳият билан йўғрилган. Бунда рассом меҳнатининг самараси ҳам улуғдир.

В. Н. Еремян рассомнинг кинодаги вазифаси ва ўрнини яхши англади. У фильм ғояси ва образларини очиш учун рассом ўз ишида изчиллик ва ифодалиликка эришиши лозимлигини яхши тушунарди. Унинг учун масалан, яратилган эскизлар, декорациялардан, актёрлар ўз ижодлари учун жон деб фойдаланишлари жуда муҳим эди.

“Тоҳир ва Зухра” фильмининг бошланишида Боҳир Бобоҳон қизи билан бир кунда туғилган ўғли Тоҳирни қўлида хон саройига кўтариб келиши акс эттирилади. Боҳир бозор расталари оралаб кетмоқда. Бизнинг бутун диққат-эътиборимиз Боҳир- С.Толиповга, унинг кайфиятига қаратилган. Рассом томонидан безатилган савдо дўкончалари ҳаммаси батафсил кўрсатилмаса-да, бу актёр учун бутун борлиги билан ролга киришиш ва ижро табиийлигига эришиши учун ҳаётий омил бўлган.

Н. Ғаниевнинг “Тоҳир ва Зухра” фильми рассомнинггина эмас, балки оператор, режиссёр ва актёрларнинг ишлари нималардан иборатлигига ёрқин мисол бўла олади, шу боисдан биз ушбу қўлланмада қайта-қайта уларга тўхталиб ўтамиз. Лекин, бу бўлимда сўз рассом ҳақида кетар экан, шу мавзунини давом эттирамиз.

“Тоҳир ва Зухра”да биринчи бор кинонинг муҳим хусусияти ҳисобланган *тасвирий тағмаъно* таъсирчан ишлатилади.

Фильмда воқеалар бир неча марта зинапояда кечади. У нафақат воқеа ўтадиган жой, балки ўзида маълум драматургик маънони ифодалайди. Зинапоя, яъни шу тасвирий образ ўзида бўладиган воқеаларни чуқурлаштирувчи тағмаъно вазифасини ўтайди.

Улғайган Қоработир (Ш. Бурҳонов) зинапоядан чиқиб бормоқда. Қадди-басти олдинга интилган, кенг ташланган қадамлари алоҳида кўрсатилган, хиёл кўзлари қисилган, оғир нигоҳ ташлайди, кўлида эса қамчи. Қоработир экранда ҳақ ва ноҳақлик ила тож-тахтига интилган инсон сифатида гавдаланади. Унинг мақсади аниқ: Тоҳирни четлатиб, Зухрага уйланиш ва мақсадига эришиш. Қоработирнинг илк бор зинапоядан кўтарилиши худди оддий лавҳадек қабул қилинади. Лекин зинапоя талаб этган ва режиссёр томонидан атайлаб қўлланилган қиялама суратга олиш услуби қахрамоннинг характерини ва яширин мақсадини очиб беради (буюк Ш. Бурҳон ролни шундай ижро этган эди). Худди шу зинапоя фильмдаги Қоработирнинг ҳалок бўлиши саҳнасида такроран берилиши бежиз эмас.

Ҳашамдор тўй либосини кийган, хурсанд ва бахтиёр Қоработир яна зинапоядан кўтарилмоқда. Бироқ, тепада уни фақат Зухра эмас, унинг режаларини чиппака чиқарган Тоҳир ҳам кутарди. Зинапояда улар ўртасида яккама-якка жанг бошланади. Тоҳирнинг кескин зарбасидан сўнг Қоработир йиқилади ва зинапоядан пастга қараб унинг салласи ғилдираганча ёйилиб кетади. Бу лавҳада зинапоя орқали берилган тағмаъно-юқорига, тож-тахт томонга интилишни, салланинг ёйилиб кетиши эса Қоработир ичидаги ғаразли ниятни фош этилишига ишора қилинганини англаш қийин эмас.

Фильм устида иш бошланар экан, рассом ва оператор режиссёр билан биргаликда натурага олинажак жойларни танлайди. Манзара, табиат фильмда бетараф, шунчаки фон вазифасини ҳам ўташи мумкин. Лекин улар маҳорат билан танласа фильм, воқеалари муҳитини ёки қахрамонлар ҳис-туйғуларини тўлароқ намоён этувчи драматургик аҳамият касб этилиши ҳам мумкин. Н. Ғаниевнинг фильмида табиат (ўзбек киносида биринчи бор) воқеа-ҳодисаларнинг фаол иштирокчисига айланди.

Тоҳирни сандиққа солиб оқизишаётганда табиат жонли вужуд каби Зухрага қўшилиб “йиғлайди” (ёмғир ёғади), “қайғуради”, “жунбушга келади” (кучли шамол эсади).

“Тоҳир ва Зухра”, “Алишер Навоий”, “Насриддиннинг саргузаштлари” фильмларида В. Н. Еремян ўз санъати билан ўзбек киносида тасвирий ечимнинг баён йўлига барҳам берди. У кинонинг тасвирий маданиятини янги ижодий босқичга кўтарди. Аммо, ушбу

фильмлар устида ишлаш рассомга осон бўлмади. Зеро, улар моҳиятан тарихий фильмлар бўлса-да, сценарийда воқеалар қайси даврга ва муҳитга мансублиги баъзида кўрсатилмаган, шу боис унда рассомга тасвирий ечимни топишга ёрдам берадиган драматургик материал кам эди. Хуллас, ушбу фильмларда қўлга киритилган катта ютуқ-юксак тасвирий маданият В. Еремян истеъдодининг, ўзбек халқи тарихи, архитектураси, амалий санъати борасидаги чуқур билими натижасидир.

“Алишер Навоий” фильмидаги фожеали воқеалардан бири (шаҳзода Мўминнинг ўлдирилиши) сценарийда “мўғул хонининг қароргоҳига ўхшаш” саройда бўлиб ўтади деб ёзилган. Айнан шу қисқа жумлани рассом ва режиссёр, оператор билан биргаликда мудҳиш-аламли эпизодга айлантирадилар. Фильмни диққат билан кўраётган томошабин ўрта асрга хос кўрқинчли муҳит шароитини чуқур англаб олиши қийин эмас. Бу лавҳа ўз мазмуни ва тасвирий ечими билан фильмнинг катта ютуқларидан биридир.

Рассом ҳар бир фильмда реквизит билан ҳам иш олиб боради. Бунда қаҳрамонларни ўраб турган анжом ва буюмлар унинг томонидан шундай танланиши керакки, токи улар атроф-муҳитнинг ҳаққонийлиги учун хизмат қилсин. Масалан, кинода театрда бўлгандек ростакасим бўлмаган меваларни ишлатиб бўлмайди. Хуллас фильмда ҳамма нарсанинг асл ўзи бўлиши лозим..

Рассомнинг иши воқеалар ва қаҳрамонлар жонланиши учун ҳаётий муҳит яратишга, фильмнинг умумий ғоясини очиб беришга қаратилиши керак. Лекин, ундан ҳам муҳими қаҳрамонларнинг мукамал образини яратишдир. Бунда декорациялардан ташқари яна натура, пейзаж, реквизит ва қаҳрамонлар учун либослар муҳим аҳамият касб этади.

Бадий фильмда либосларнинг аҳамияти катта. Либос давр образини, қаҳрамон характерини белгилаш билан бирга унинг дидини, қизиқишларини тушунишга ёрдам беради, қайси миллатга ижтимоий қатламга мансублигини англатади.

Қаҳрамонларнинг либосларини яратиш мураккаб жараён. Улар устида ишлашда ҳамма нарсани-яъни муайян воқеа жойини, даврни, костбмни кийиши лозим бўлган актёрнинг шахсини, фильмга кирган ҳар бир лавҳанинг ўзига хос томонларини белгиловчи ракурслар ва планларни инобатга олиш керак бўлади.

Ўзбек киносининг дастлабки пайтларида фильм либослари қатъий ижтимоий характерга эга бўлган. Қаҳрамоннинг камбағал-бойлигига қараб либос тикиш учун материаллар танлаб олинган. Киномиз тараққий этган сайин либослар бўйича рассомлар пайдо бўлдилар. Бунгача В. Еремян ҳамма ишни ўзи бажаришига тўғри келган. Шунга қарамай унинг либослар бўйича қилинган ишлари либос яратувчи рассом ижодининг

энг юксак намунаси деса бўлади. У яратган либослар қахрамонларнинг характерларидан келиб чиқиб яратилган. Қоработирнинг маккорона ақли, қаҳри-ғазаби Ш. Бурхоновнинг зўр маҳорати билан бир қаторда у кийган либослар орқали ҳам очиб берилган. Қора рангдаги либос кўринишдан-Қоработирнинг ҳақиқий мақсад ва режаларини яшириб, мавхумлаштириб тургандай ҳиссиёт уйғотади.

Кино рассоми ўз санъати орқали фильм қахрамонлари ва атроф-муҳитнинг ўзига хос жиҳатларини очиб кўрсатишга ёрдам беради. Бунда либос қандай матодан тикилгани, ҳатто унинг энг арзимас деталларигача катта роль ўйнайди.

Либослар аввалига эскизларда ёки оддий расмларда дунёга келади. Режиссёр билан келишилгач, мато танланиб, студиянинг тикиш цехида тайёрлашга киришилади.

Бадий кинода постановкачи-рассом ва либослар бўйича рассомлардан ташқари яна грим (пардоз)лар бўйича рассом ҳам ишлайди. Кино грими театрникидан фарқ қилади. Агар театрда грим куюқроқ берилса, кинода анча нозик-сезилмайдиган бўлишига эътибор қаратилади.

Грим, либос актёрни образга киришига ёрдам беради. Пардоз ошириб юборилса, ёки ноаниқ бўлса, ролнинг экрандаги кўриниши сохта бўлиб чиқади. Кинода гримни қўллаш-актёр киёфасини ўзгартириш (эртак-фильмлардан ташқари) дегани эмас, балки образнинг ўзига хослигини таъкидлаш, унинг таъсирчанлигини ошириш учун алоҳида чизгилар беришдир. Актёр юзи, терисидаги баъзи нуксонларни ёпиши учун ҳам кинода грим қўлланилади. Гримчи-рассом образ моҳиятини, драматургиясини яхши билса, у энг маъқул грим топа олади. Шундай қилиб грим танлаш бўлажак фильм драматургияси билан белгиланади. Гримлар ҳар-хил бўлади- масалан, ёшини ёки миллатини белгиловчи, портрет ўхшашлик талаб этувчи гримлар қатори, ҳажвий ва карикатура ҳаслатларни, ўзида мужассам этувчилар гримлар шулар жумласидандир.

Грим бўйича рассом суратга олиш шароити, режалари, ракурсларига, ёритилишига қараб гримни характерини аниқлайди, уни тўлиқроқ ёки камроқ бўлишини таъминлайди. Агар йирик план бўлса (экрандан ташқари) грим салгина билиниши керак, умумий ва ўрта планларда эса бутунлай бошқача бўлади. Гримчи-рассом учун суратга олиш пайтида планларгина эмас, ракурслар, ёруғликнинг қандай ўрнатилганини кузатиб бориш ҳам жуда муҳимдир. Чунки грим шуларга ҳам боғлиқ.

Анимацияли кинода рассомнинг иши ўзига хосдир. Унинг вазифаси расмни ёки кўғирчоқ фильмлигига қараб белгиланади. Экранда ҳаммаси бўлиб ўн дақиқа давом этадиган, бир қисмли расмни мультфильм учун рассом қахрамонларнинг турли ҳаракат ва кўринишидаги ҳолатини

салкам беш мингта суратда чизиши керак бўлади. Бу суратларда рассом воқеалар ривожинигина эмас, қаҳрамонлар характерларини ҳам очиб бериши лозим. Сўнг бу суратлар керакли ритм ва темпда сюжет бўйича суратга олинади, ҳамда томошабинга кўрсатилади.

Кўғирчоқ фильмда махсус кўғирчоқлар ясалади. Бу алоҳида рассомлар гуруҳининг иши. Бошқалар гуруҳ рассомлар қаҳрамон-кўғирчоқ ҳаракат қиладиган теварак-муҳитни яратадилар. Рассомларнинг бундай мураккаб ва сермашаққат ишлари жажжи томошабинлар қатори катталар томонидан ҳам доимо олқишланади. Бугун кинога кириб келган компьютер имкониятлари ишни анча енгиллаштирди. Ҳозир фильмлар компьютер графикаси асосида ҳам яратилмоқда.

Бадий ва анимацияли фильмларни рассомларсиз тасаввур этиш қийин. Улар фильмнинг тасвирий оламини яратадилар. Томошабин ушбу оламни экранда кўриши учун фильм яратилишига кино операторни ҳам жалб этилади.

Кино оператори

Санъат турларидан бири бўлган кинони операторнинг ижодисиз тасаввур этиб бўлмайди. Сценарий, режиссёр ва актёрлар билан бир қаторда операторнинг ҳам ижодий меҳнатлари эвазига экранда тасвир ўз ифодасини топади. Оператор фильмини суратга олиш ишларини тайёрлашда албатта режиссёр ёнида бўлиши керак. У режиссёр ва рассом билан биргаликда натурани, декорацияларни, эскизларни танлайди, ўзининг фильмдаги ижодий меҳнатини белгилайди. Оператор кинонинг бошқа етакчи ходимлари каби ақл-заковатли бўлиши, ўз ишининг бутун нозик томонларини қатори суратга олиш гуруҳининг барча ишларини ҳам яхши билиши шарт. Бу айниқса режиссёр ва рассом ишларига тааллуқлидир.

Рассом гуруҳдан биринчи бўлиб бўлажак фильмнинг тасвирий услуби-колоритини излаб топиб тавсия этади. Режиссёр ва оператор рассом тавсиясини тўлиқ қабул этиш ёки этмасликлари мумкин, лекин ҳар қандай ҳолатда ҳам тасвирий ечим фильмда ўз аксини топади. Рассом таклифи ва тавсияси режиссёр ва оператор томонидан ҳеч қачон бутунлай рад этилмаган. Бу орада оператор, режиссёрнинг бўлажак фильм ҳусусида фикрий тасаввурини билиб олиб, ишга ҳозирлик кўра бошлайди. Шу боисдан ҳам биз кўпинча киноаппаратни бошқараётган оператор ортидаги режиссёрга кўзимиз тушади. Режиссёр суратга олиш нуқтаси ёки лавҳа композицияси тўғри танланганига ишонч ҳосил қилиш учун оператор ёнида бўлади.

Оператор ҳозиргина суратга олган лавҳа олдинги ёки кейинги лавҳаларнинг бир қисмигина эканлигини яхши билади. Бу лавҳалар

монтажда жамланиб, яхлит эпизодни ташкил этади. Эпизодлар эса беҳисоб. Оператор янглишиб кетмаслик ва услубнинг бир хиллигини, суратга олишда яқдилликни сақлаш учун фильмни олдиндан тўлалигича “кўриши” керак. Бу албатта, операторнинг юксак касбий маҳоратига боғлиқ. Нафақат кинематография илми, балки ўз касбининг нозик техник томонларини чуқур билган оператор суратга олган фильм маънодор ва ифодали чиқиши шубҳасиздир.

Оператор суратга олиш гуруҳи қатори режиссёрга бўйсунса-да, агар у ўзига хос ёрқин истеъдод эгаси бўлса фильмнинг пластик ечимда ҳам шу нарса ифодаланади. Ҳар бир операторнинг у ёки бу турдаги фильмга, маълум бир услубга мойиллиги бўлади. Масалан, оператор Д. Фатхуллин (ўзбек киносига “Учрашув”, “Лайдак келди-ёз бўлди”, “Дорбозлар”, “Нафосат”, “Ой бориб, омон қайт” фильмларини суратга олган) лиризмга интилса, М. Краснянский қатъий талабчанлик тақазо этиладиган тарихий жанрни маъқул кўради. Оператор Х. Файзиев суратга олган фильмларда (“Сен етим эмассан”, “Тошкент-нон шаҳри”, “Муҳаббат можароси”, “Ўткан кунлар-2”, “Аёллар салтанати”) ҳар бир лавҳа ёруғлигида уйғунликка аниқликка интилишини, қандайдир нурлар ёки композицион эффектлардан қочишини интилишни кўради.

Ш. Аббосовнинг “Сен етим эмассан” фильмида “Ванянинг исёни” эпизоди бор. Ўз мазмуни билан кишида чуқур эмоционал таассурот уйғотаувчи бу эпизод Х. Файзиевнинг катта меҳнати самарасидир. Экранда юпка кесилган нон бўлаклари солинган ликопча (тепадан туриб суратга олинган) кўринади. Болалар кўлчалари нон бўлақларини бирма-бир олиб битиргач кадрнинг ёнлари кенгайиб, дастурхон атрофида ўтирган ўн тўрт болани кўради. Ҳар бирининг олдида идиш, идиш тагида эса уруш йилларидаги кундалик овқат-бир хўпламдан атала кўринади. Ҳар бир боланинг овқат ейиши ўзгача. Оператор шуларни кўрсатар экан, алоҳида эътибор билан Ванянинг суратга олади. У биринчилар қатори ўғил қилиб олинган етимлардан, шу боис ўзини шу хонадоннинг хўжайинларидан деб билади, болалар кўпайса, ризқ-насиба қийилади, деб ҳисоблайди. Оператор унинг кўзлари ила бошқа болаларнинг овқат ейишларини кўрсатади. Ванянинг найзадек ўткир нигоҳи аста-секин нафратга айланади. У овқат емаяпти, унинг ичида нимадир тўлиб-тошиб, портлаш даражасига келиб қолган. Буни биз режиссёр кўмагида юзага келган. Т. Ткаченко ижросида ҳамда Х. Файзиевнинг операторлик маҳоратида яққол кўради. Мазкур сахнада кишини чалғитувчи ортиқча нарса йўқ, камера шунчаки қатъиятлик билан болаларнинг юзларини, ҳатти-ҳаракатларини кузата бориб, энг майда деталларни жамлаб, вазиятнинг таранглигини яратади.

Операторлик санъати бугунги юксак савияга бирданига эришгани йўқ. Анча пайтгача операторлар ижодий ходим саналмаган. Улар режиссёр томонидан қўйилган, рассом томонидан жиҳозланган эпизодларни ва умуман фильмни кинотасмаларга оддий кўчирувчи бўлишган. Вақт ўтиши билан оператор санъати ўсиб, ривожланиб, бир нуктадан оддий кўчириб олишдек соддадилликдан замонавий суратга олишнинг энг мураккаб усулларини ўзлаштириш даражасига кўтарилди.

Кинооператорларнинг санъатда таъсирчан ва ифодали воситалар устида изланишлари лавҳаларни шунчаки чиройли кўчиришга эмас, балки фильм ғоясини образли тасвирлашга қаратилади. Оператор ихтиёрида бўлган ва тобора мукамаллашиб бораётган техника, сезирлиги кучайган плёнка ва оптика фильм тасвирий олами ечимининг юксак бадиийлиги учун хизмат қилишга қаратилади.

Хўш, кинооператор ихтиёрида қандай ифода воситалари мавжуд? Бир қараганда улар тасвирий санъат ва фотография билан боғлиқдек туюлади. Булар ёруғлик, ранг, ракурс, панорама, композициядир. Тасвирий санъат орқали таниш бўлган ушбу ифода воситалари кинода янгича кучга, сифатларга эга бўлади. Кинода ушбу тасвир даврий ва маконий ҳаракат хусусиятига эга бўлиб, ўзига хос шиддати ва ўзига хос оҳангга эга деганидир. Булар кинони синтез қилувчи асосий хусусиятлар бўлиб, операторлик санъати уларга бўйсунди. Операторлик санъатидаги барча изланишлар, бугун бизга оддийдек туюлган, қуйидаги кашфиётларни юзага келтирди: ҳаракатда суратга олиш, яширин камера, коинот кенгликлариди, нукталариди (коинотдан, вертолёт ва самолёт ва ҳоказо) туриб суратга олишлар, шулар жумласидан.

Оператор кадр композицияси, ёруғлиги, ранглилиги устида астойдил ишлайди, режиссёр билан бирга план ва ракурсларни танлайди.

Бадиий ва ҳужжатли кинода қаҳрамонга ифодали характер беришда, унинг маънавий оламини очиш учун ноёб восита-йирик план, яъни қаҳрамон портрети услуги қўлланилади. Бундай кадрда қаҳрамоннинг фикр-ўйлари, туйғулари жамланади. Кинодаги портрет тасвирий портретга, ҳатто бадиий адабиётлардаги портретга ўхшаб кетади, лекин улардан вақт омили билан адабиёт портретидан эса кўрсатмалик билан фарқ қилади. Кинодаги портрет, яъни йирик пландан қандай фойдаланиш драматургия ва актёр имкониятига боғлиқдир. Ҳамма актёрлар ҳам йирик планга чидай олмасликлари сир эмас. Режиссёрлар йирик планда ишларканлар-бу нарса фильмдаги воқеалар ҳаракатини бир сония бўлгаса-да, ушлаб, тўхтатиб қолиш эканини яхши биладилар. Шунинг учун оператор томонидан ифодали суратга олинган йирик план, у қанчалик жозибали бўлмасин сюжетдан чиқиб кетмаслиги керак. Кинодаги портрет кучлироқ таассуротлар уйғотади. Кинода коллектив

портрет (юқорида эсланган “Сен етим эмассан” фильмидан олинган эпизод) ҳам бўлади ва унинг яратиши учун оператор қаҳрамонлар юзларни панорама услубида суратга олади.

Оператор драматургиядан келиб чиққан ҳолда фильмда умумий, ўрта, йирик планлардан фойдаланади.

Кўчада бир гуруҳ ёшлар турибди. Бу қандай гуруҳ эканлигини англаш учун оператор уларнинг ҳаммаларини бўй-бастлари билан кадрига тушириш мақсадида маҳлум масофада умумий планда суратга олади. Гуруҳга яқинроқ келиб, белларигача кадрга тушириш (ҳаракатда суратга олиш)-ўрта план ҳисобланади ва ниҳоят оператор гуруҳ ичидан биттасига яқин келиб тўхтади ва экранда йирик план пайдо бўлади.

Бу гуруҳни турли нуқталардан-юқоридан, ёнидан, пастдан, хуллас турли ракурслардан суратга олиш мумкин. Кинода ракурслар турли-тумандир.

Санъатда оператор лавҳа таъсирчанлигини ошириш учун турли услубларни қўллайди. Тезлашган ва секинлашган суратга олиш услублари ҳам шунга қиради. Тезлашган тарзда суратга олиш фильмда воқеликнинг аста-секин ривожланишини, парвозга оҳиста кўтарилиш эффектини беради. Бундай услуб айтайлик, детектив фильмларда қўлланилади. Комедияларда эса операторлар секинлашган услубни қўллаб, бунда аксинча фильмда ҳаракат тезлашиш эффектига эришади.

Операторлик санъатида кадрда ранглар уйғунлиги-нур ва соянинг ўзаро муносиби боғланиши муҳимдир. Операторлар агар имкон бўлса фильмда жамики рангларни беришга интиладилар. Биз кўпинча фильмларда нур ва соя ўйинини кузатганмиз. Бунга шунчалик ўрганиб қолганмизки, баъзида уни сезмаймиз ҳам, лекин нур ва соя ўйини, яъни тусланиши фильмга бежиз киритилмайди. Тусланувчи нур ҳамма вақт драматургик маънога эга бўлиб, у режиссёр ёки операторнинг инжиқлиги эмасдир.

Сценарий ҳақидаги бобда “Тоҳир ва Зухра” фильмидаги ов лавҳасини мисол сифатида келтиргандик. Унда воқеа иштирокчилари кўп маротаба гаплашадилар, тағмаёнолар уларда кўп ишлатилган. Бу лавҳадаги сўзлашув муҳим драматургик ўринга эга. Режиссёр Н. Ғаниев сценарий устида ишлаётганида қанчалик муҳим бўлмасин сўзлашувларни, яъни диалогларни олиб ташлаб, ҳақиқий кино йўлини танлайди: бу лавҳа (кадр) ечимини, унинг фожеали мағзини очиб беришни, сюжетнинг кейинги ривожига таъсир кўрсатишини актёрлар Ш. Бурҳонов, А. Исматов, О. Жалилов, Р. Ҳамроев, С. Толипов ва оператор Д. Демуцкийлар зиммасига юклайди. Режиссёр масалани бу тарзда ҳал қиларкан фақат ютган ва у маҳорат билан ишлаган фильмнинг энг муваффақиятли чиққан эпизоди бўлган.

...Ёзнинг куёшли куни. Ўрмон эртақлардаги каби гўзал. Куёшнинг ёркин нурлари баҳайбат дарахтлар баргларида шўх ўйнайди. Ов иштирокчилари Қоработир, Бобоҳон, вазир, Нозим, Боҳирлар отда кетмоқдалар. Ҳамма жим. Ов қатнашчилари йирик планда олинган, уларнинг хаёлларида нималар кечаётгани аниқ билиниб турибди: муаррих Нозим чехрасида хавотирлик; Бобоҳон ўзини атайин бепарво кўрсатмоқда; вазир ва унинг ўғли Қоработирда умид ва ташвиш кўланкаси. Таранг, хавотирли кайфият нурлар тусланиши натижасида фильм қахрамонларидан томошабинга ўтади: қахрамонлар чехрасида гоҳ нур, гоҳ соя пайдо бўлади, яна бунга актёрлар ижросидаги нозик, рухий ўзгаришларни қўшсак, операторнинг мазкур лавҳадаги ишини яққол ҳис этамиз.

Ранг таъсирчан ифода воситаси сифатида кинода муайян драматургик юкка эга бўлади. Шунинг учун ҳам операторлар рангни нур ва соялар уйғунлигида, ракурслар, планлар, композициялар ҳамоҳанглигида, олинаётган фильм ғоясини ҳаққоний, таъсирчан очиб беришга қаратадилар. Оператор гўёки тасвирий санъат устаси сифатида ранглар билан ишлар экан, рангинликка-рангларнинг ифодали муштараклигига эришишга интилади.

К. Ёрматовнинг “Гуллар очилганда” (1959) фильмида рассом В. Н. Еремян, оператор Г. Гарибян рангларни ифодали тасвири ва уларнинг тусланиши орқали саҳрони жонли образ даражасига кўтардилар. Муаллифларнинг мақсади саҳро гўзаллигини кўрсатиш эмас, балки қахрамонларга у ёки бу даражада таъсир этган, улар характерини очилишига хизмат қилган турли вазиятларни туғдирган образни яратишдир.

Режиссёр Ю. Розиковнинг “Воиз” (1999 й.) фильмида оператор У. Ҳамроев ранглар имкониятидан келиб чиқиб, ҳар бир кадр драматургиясини чуқурлаштиришга, драматургик тағмаёно яратишга эришган. Бу Марям Фозиловна (А. Алихўжаева) билан бош қахрамон Искандар (Б. Одилов)нинг учрашув саҳнасида яққол кўринади. Уларнинг автомобилда кетишлари оловсимон қизилсарик уфқ фониди берилади. Бу учрашувда шафқатсиз синфий жанглар кетаётган пайт рамзий кўрсатилган. Шу билан бирга уфқнинг бу рангланиши улар тақдирлари фожеали эканлигига ишора ҳам эди.

Фильмнинг ранглар қурилмаси кенг имкониятларни камраб олган тасвир воситаси сифатида ҳам иштирок этади. У фильмда турли-туман мазмун-моҳиятни яратади. Ранглар уйғунлиги-рангинлик (қолорит) операторга драматургия ва режиссёр ғояси учун зарур бўлган кайфиятни фильмда яратишга қўл келади. Ренгин, яъни қолорит, фильмда муаллифларнинг воқеаларга, қахрамонларга бўлган муносабатларини ҳам

билдиради. Колорит фильмнинг умумий услубини, умумий бадий шаклини яратишга қодирдир. Лекин, шуни билиш ва унутмаслик керакки, кинода тасвир этиш услуби бутун фильмнинг умумий услубига ҳамма вақт ҳам мос келавермайди. Фильмнинг умумий услубини тасвирий олам, актёрлар санъати, мусиқа белгилайди ва ўз вазифаси, ўзига хос хусусиятлари билан улар режиссёр ғоясини амалга ошириш учун бирлашадилар. Кино санъатининг диққатга сазовор хусусияти ва тасвирий санъатдан фаркли томони ҳам шундадур. Тасвирий санъатда рассом ўз асарида танлаган услубига, дастхатига қатъий амал қилади. Масалан, у ўз полотносини импрессионизмда бошлаб, абстракционизм услубида тамом қилмайди. Кинода битта умумий услубий ечимдаги фильмда айрим лавҳалар, образлар ўзига хос ифодали, драматургик жиҳатдан турлича бўлиши мумкин. Масалан, ҳеч қачон эскирмайдиган маънавий ахлоқий мавзу-оталар ва болалар ўртасидаги муносабат “маҳаллада дув-дув гап” фильмида комедия услубда ўз ечимини топган. Лекин, Арслон (Р. Пирмухамедов) ва унинг хотини Ойпошша (М. Ёқубова) образлари сатирик ечимда ҳал этилган, улар билан ёнма-ён Меҳрихон (Л. Саримсоқова) образи лиризм билан йўғрилган. Мана шундай турли характерли йўналишларни бир фильмда бирлаштира олиш фақат кинодагина мумкин ва бу билан ҳаётий ҳақиқатга эришилади. Зеро, ҳаётда ҳам ҳажвийлик ва лиризм, қайғу ҳолатлари бир-бирига боғланган ҳолда ёнма-ён юради.

Постановкачи-оператор фильмнинг тасвирий-пластик ечимини яратувчиларидан бири ҳисобланади. Суратга олиш пайтида унинг ихтиёрида ҳамма вақт бир гуруҳ операторлар бўладилар. Айниқса, тарихий фильмларда кўплаб объектларни барабар суратга олишга тўғри келади. Операторлар гуруҳи постановкачи-оператор раҳбарлигида ишлайди, негаки у фильм ғоясини яхши билади ва ўз ёрдамчилари олдига аниқ вазифаларни қўяди.

Фильмни бошдан-оёқ ишланишида бўлгани каби унинг тасвирий оламини яратиш жараёнида ҳам суратга олиш гуруҳи ичида, айниқса етакчи муаллифлар ўртасида яхши, ижодий муносабатлар қарор топмоғи керак. Кино тарихида, айтайлик, режиссёр ва оператор узок йиллар ижодий ҳамкорлик ва дўстлик ришталарини давом эттириб, бир эмас, бир қанча фильмларни яратганига мисоллар талайгина: С. М. Эйзенштейн-Э. Тиссэ, В. Пудовкин-А. Головня, А. Довженко-Д. Демуцкий, Ш. Аббосов-Х. Файзиев, Н. Ғаниев-Д. Демуцкий, Л. Файзиев-Л. Травицкий.

Замонавий кинода оператор роли ижодкор шахс сифатида ўсган. Лекин уларнинг ижодий фаолиятларига бўлган талаб ҳам юксак. Агар операторда ижодий ташаббускорлик бўлмай, у фақат режиссёрга ишониб, унинг кўрсатмаларини бажариб юраверса ундан ўзига хос ифодали

изланишлар кутиш амри маҳолдир. Бугун чинакам касбий маҳорат эгаларининг давридир. Оператор бугун шунчаки кўчирувчи, киностудия ёки телестудиянинг оддий техник ходими эмас. У туб маънодаги ижод соҳиби, у фильмни суратга олиш ёки телекўрсатувлар яратиш жараёнида ўзининг ижодий хусусиятларини намойиш этиши керак.

Кинонинг тасвирий оламини бойитиш ва янги кашфиётлар очиш унинг техник имкониятларига ҳам боғлиқдир. Кино янги шакллана бошлаган илк дамларда операторлар қарийб юз килограмм келадиган, яна таглиги, (яъни штативи,) албатта бўлган оғир аппаратлар билан ишлаганлар. Мабодо съёмка жараёнида планни ўзгартириш керак бўлса, оператор аппаратни кўчириб олиб келиши керак бўлган. Масалан, йирик планни олишга тўғри келса, оғир аппаратни суратга олиш объектига яқин олиб келганлар. Вақти келиб аппарат енгиллашди, унинг ҳаракатланувчи имконияти кенгайди, сал кейинроқ яширин камералар билан съёмка қилиш имконияти пайдо бўлди. Телевизион оптикаларнинг такомиллашуви натижасида йирик планларни анча узоқдан суратга олиш имкониятлари туғилди (хайвонлар, айниқса йиртиқич хайвонларни энди яқиндан кўриш мумкин бўлади).

Лекин энг мукамал техника касбий маҳоратга эга бўлмаган киши кўлига тушса, ундан ҳеч қандай фойда йўқ. Бугунги кун нуқтаи назардан қолоқ ҳисобланган аппаратда йигирманчи йилларда жаҳон кинотида ажойиб фильмлар суратга олингани бунга мисол бўла олади.

Бадий кинода тасвир олами кинодраматург, режиссёр, расом, оператор ва ҳатто актёрлар ўзаро ҳамкорлигида яратилади. Кино санъатининг тасвирий оламида очилган буюк кашфиётлар унинг имкониятларини янада кенгайтди, бойитди. Бугунги кунда кино шундай савияга кўтарилдики, ўз имкониятлари, айниқса тасвирий мўъжизалари билан- биргина кадр (айтайлик актёрнинг қарашини ёки имо-ишорасини) адабиёт асарини бутун бир саҳифасини ифода этиши мумкин.

Кинонинг тасвирий олами-фильм ғоясини экранга олиб чиқувчи ўзига хос мураккаб санъатдир. Кино ўз хусусиятига кўра санъатнинг турли кўринишларини қамраб олади, синтезнинг энг асосини тасвир олами ташкил этади.

III. Боб. КИНОДА МУСИҚА

Бугунги кино санъатини мусиқасиз тасаввур этиш қийин. Унинг қайси бир (бадий, хужжатли, илмий-оммабоп, анимацияли) турида бўлмасин мусиқага эҳтиёж кучли. Фильмнинг таъсирчанлиги бадий ифодалилиги унда ярграган мусиқага ҳам боғлиқдир.

Фильмдаги мусиқа тасвир билан ўзаро мураккаб муносабатга киришади. Бу жараён асл мақсадидаги уйғунлашувга эришилса, демак постановкachi-режиссёр ўз ниятларидан бирига эришган, мусиқа ўз вазифасини аъло даражада бажарган, фильм драматургиясининг умумий тузулишига ижобий таъсир этган бўлади. Чунки тасвир билан уйғун ҳолда бирлашган мусиқа фильм мазмуни ва образларини чуқурлаштиради. Бундай мусиқа фильмга алоҳида муҳит, муаян лавҳалар, тасвирига кўтаринки кайфият, бош қаҳрамонга ҳис туйғуларга чуқурлик бағишлайди. Ниҳоят мусиқа фильмни миллий ҳислатлар билан бойитади.

Кино ва мусиқа ўртасидаги муносабатларнинг, уни фильмни муҳим бир элементи сифатида ишлатилишининг ўз тарихи бор. Кино нафақат ифодали сўзларга, шовкинларга, балки мусиқага ҳам муҳтож эди. Буни кино санъатининг намоёндалари ҳам, овозсиз фильмлар намоиш этиладиган кинотеатр эгалари ҳам яхши тушунишган. Ўша пайтларда дунёнинг барча кинотеатрларида экранга яқин лекин ундан пастрок жойда тапёр (созанда) пианино чалиб ўтирарди. Бу одам олдиндан фильмни бир кўриб чиққан ва фильм намоиши чоғида воқеалар мазмунига мос оҳангларда (жўр бўлиб) мусиқа чалган. Турли мусиқалардан танлаб олинган хилма-хил оҳангли парчалар созанданинг мусиқани қанчалик яхши билишидан ва дид-фаросатидан дарак берган.

Кинода мусикадан ижодий фойдаланиш муҳим таркибий қисмга айланиши учун мусиқанинг ўзи ҳам самарали раванқ топиши лозим эди. Профессионал мусикада –унинг симфоник, хор, кантата, оратория, қўшиқ ва бошқа жанрлари яхши қарор топмоғи лозим эди. Кино шундай бир санъатки, унда драматургиядан келиб чиққан ҳолда мусиқанинг ҳоҳлаган жанрига эҳтиёж туғилади.

Кинофильмдаги мусиқа унинг муҳим таркибий қисмларидан бири бўлибгина қолмай, у қаҳрамонлар образини гавдалантиришда жиддий драматургик восита ҳамдир. (Ж.Демининг “Шербург соябонлари”, Г. Александровнинг “Волга-Волга” фильмларини эсланг).

Й.Аъзамовнинг “Мафтунингман” мусиқали лирик комедияси (1959) нафақат жанри, балки унда жаранглаган қўшиқ ва мусиқалари билан ҳам ҳанузгача муваффақият қозониб келмоқда. Фильмнинг мазмуни мусиқа туйғули ўз мантикий якунига эга. Мазкур комедияда мусиқа ёш

қахрамонларнинг хис-туйғуларини ифодалабгина қолмай, шу қахрамонлар характерларини белгилашда ҳам муҳим драматургик восита бўлган. “Мафтунингман” даги куй-қўшиқлар шу жанрнинг дурдона намуналаридан бирига айланди. Композиторлар М.Левиев, М.Бурхонов ёзган мусиқалар бир томондан республикамизнинг энг нодир мусиқий анъаналарини ўзига сингдирган бўлса, иккинчи томондан ўзбек мусиқасини ўзига хос асарлар билан бойитган.

Тасвир билан мусиқанинг ўзаро боғлиқлиги –муҳим ва мураккаб вазифадир. Бу ҳақда қатор илмий ишлар ёзган С.М.Эйзенштейн – “мусиқасиз яратилган фильм мусиқанинг характери, кўлами ва вазифасини тўлақонли боса оладиган бадиий кинематографик таъсирчанликка эга бўлиши лозим” деб ҳисоблаган².

Демак, мусиқадан ижодий фойдаланиш, бевосита фильм савиясини таъминлар экан. Кинода ишлашни хоҳлаган композитор кино мусиқанинг ҳаммасини билмаса ҳам, унинг муҳим ва нозик томонларини билиши шарт. Композитор фильмни бир кўриб олса бас. Тезда унга мусиқа ёзиб ташлайверади, дегувчилар хато қиладилар. Тинч ижодхонада ўтириб, фильмга мусиқа басталаш осон иш эмас. Композитор эркин мавзуга эмас, аниқ бир фильмга куй басталайди. Композиторнинг иш кўлами фильмнинг умумий драматургияси ва айрим эпизодлари, ўз характери-хусусиятларига эга қахрамонлари билан чегараланганги. Улар ўзининг аниқ мусиқий ифодасини танлаб қилиши эҳтимолдан ҳоли эмас.

Кинога мусиқани композитор ёзади. Қайси композиторни фильмга таклиф этиш, унинг олдига қандай вазифа қўйиш, ҳар бир аниқ ҳолатлар учун мусиқа характери ва унинг вазифасини белгилаш постановкачи-режиссёр зиммасида бўлади. Шу боис, ўз мамлакатининг мусиқа маданиятини, композиторлари ижодини яхши билиш режиссёр учун жуда муҳим. Шунингдек у, композиторлар билан ишлаш, фильм ва мусиқа тайёр бўлгач, уларни маҳорат билан синтезлаштиришдек касбий хусусиятларни тўла эгаллаган бўлиши зарур.

Ушбу шартларнинг бирортаси бузулгудек бўлса, салбий натижа юзага келади. Масалан, фильмнинг драматургияси бўш бўлса ёки режиссёр мусиқадан ижодий фойдаланишни билмаса, тасвир билан композитор томонидан ёзилган мусиқа ўртасида узулиш содир бўлади. Ф.Ҳайдаровнинг “Гуноҳ-2” фильмидаги мусиқа ва қўшиқлар ана шундай муваффақиятсиз чиққан.

² Эйзенштейн С.М. Танланган. Асар 6 томлик М.”Искусство” 1964 й. 2 –том, 335 бет.

Афтидан, режиссёр ҳинд мелодрамаларига таклид этиб, қахрамон киз ҳаётидаги у ёки бу ҳолатлар оқибатида туғилган ҳис-туйғуларни, изтиробларини кўшиқлар орқали мустаҳкамламоқчи бўлган. Умуман олганда фильмдаги кўшиқлар ижросига эътироз йўқ. Бу кўшиқлар Ш.Қиличева репертуаридан олинган ва фильмда унинг ўзи куйлайди. Лекин, улар бош қахрамон ижросини (артист Ю.Ҳамидова) тўлдирмаган. Кўшиқлар муаян драматургик вазифага эга бўлиши, маълум бир мазмун билан боғланиши учун режиссёр ҳеч нима қилмаган. Оқибатда улар оддий безак - концерт номери бўлиб қолган. Хатто ўша ҳинд мелодрамаларида ҳам кўшиқчилар, актёрлар ижроси мазмунидан келиб чиқади, куй-кўшиқ янграган мизансаҳна эса уни қувватлаб, тўлдиради. “Туноҳ-2”нинг мусиқий камчиликларига эса кинода озми-кўпми ишлаб кўйган бастакор А.Эргашев эмас, режиссёр айбдор. Зеро, А.Эргашев турли жанрлардаги фильмларга анчагина мусиқа басталаб синовдан ўтган.

Ҳар бир режиссёр ўзининг фильмда мусиқий образларни, сюжетларни бойитишини хоҳлайди. Агар сценарийнинг ўзи бўш ёзилган бўлса, бу ишни амалга ошириш қийин. Мабодо бундай фильмга истеъдодли композитор таклиф этилган бўлса, унинг мусиқаси маълум маънода фиолъмни кутқариш эҳтимолидан ҳоли эмас.

1956 йили Й.Аъзамов, М.Еленин, Г.Марьяновскийлар сценарийси асосида яратган “Гулбаҳор” фильмининг сюжет қурилмасида И.Акбаровнинг мусиқаси устунлик қилган. Мазкур вазият композитор мусиқани басталашда фильмнинг бутун мазмунига эмас, бош қахрамон - пианино чалувчи аёл образига таяниб иш кўргани туфайли юзага келади. Қахрамоннинг бахтиёрлиги, маънавий бойлиги, мусиқага бўлган муҳаббати, эрининг қистови билан севимли ишидан четлашуви унда туфайли чеккан кучли изтироби уйғотиш И.Акбаровнинг ўйчан, туйғуларга, юксак пафосларга бой мусиқада ифода ёрқин этилади.

30-йилларнинг иккинчи ярмидан ўзбек бадиий киноси овозли бўлгач, фильмлардаги мусиқа қурама шаклида бўлади. Улар машҳур халқ куйларидан тузилган бўлиб, фильмдаги ролига келсак воқеанинг фони ёки шарҳловчиси вазифасини ўтаган. А.Усолицевнинг “Қасам”, М.Егоров ва В. Казачковларнинг “Асал” фильмларида шундай бўлди. Композиторлар А. Князевский билан Е. Брусилловский бу фильмларда бўлган мусиқий заруриятни машҳур кўшиқлар ва халқ куйларидан олинган намуналар билан қондирганлар. Бу куй-кўшиқлар фильм мазмунининг муҳим белгиси бўлиб хизматаса қилмаса-да, томошабинда маълум эмоционал кайфият уйғотган.

Н.Ғаниевнинг “Тоҳир ва Зухра” фильми ўзбек бадиий киносида махсус мусиқа ёзилган биринчи асар бўлди. Бугунги кунда профессионал

музиқамизнинг ажралмас жанри бўлган ўзбек киномузиқаси тарихи айна шу фильм билан бошланади.

Н.Ғаниев фильмидаги музиқа сезиларли драматургик вазифалари қатори умумий ғоя ва образларни ёрқин ҳал қилишда ҳам муҳим аҳамият касб этган. Ўзбек халқ музиқасини яхши билган композитор А.Козловский фильмга асосланган партитурасида ёзган. Халқ кўшиқларидан самарали фойдаланган. У кўшиқлардан бирини Зухра билан учрашувни кутаётган Тоҳир куйлаган. Нозик лирика билан суғорилган бу кўшиқда қаҳрамон ички оламида кечаётган ҳаяжонли ҳис-туйғулар мужассам бўлган.

Кадр ортида айниқса, турли воқеалар моҳияти чертувчи ўтувчи янграган куйлар киши диққатини тортади. Бу оҳанглар экранда кечаётган воқеалардаги романтика ва қаҳрамонликни очиб беришди, қаҳрамонларга характерини яратишда, хатти-ҳаракатларини умумлаштиришда кучли эмоционал восита бўлиб хизмат қилган. Хуллас драматургига таянган ҳолда композитор уларнинг қаҳрамонларнинг образини яратган. Жумладан, буюк актёр А.Ҳидоятлов ижросидаги халқ кўзғолончилари раҳнамоси Сардор образи фильмда қатъиятли, довюрак киши бўлиб гавдаланади ва унинг музиқали образи қаҳрамонна оҳангларда берилади. Тоҳирга ёрдам бериш учун шошаётган Сардор бошлиқ отлиқлар тасвирланган кадрларда янграган оҳанглар, фильм сўнггида халқ куч-қудратининг халқнинг рамзи сифатида тушунилади.

Қоработир образининг музиқий ечимини яратиш композитор умумлаштириш йўлдан боради. Бу образга юкланган музиқий мавзу унинг шахсий ҳислатларини ифодалабгина қолмай, ёвузлик рамзи бўлиб жаранглайди. Шу боис бу музиқий мавзу Қоработир иштирокидаги кадрлардагина эмас, эзгулик ва ёвузлик ўртасидаги кураш тасвирланган бошқа муҳим лавҳаларда ҳам (масалан, Тоҳирнинг қатл этилиши) янграйди.

Ушбу фильмда композитор биринчи бор киномузиқада контрапункт усулини қўллайди, режиссёр эса бу ажаойиб имкониятдан моҳирона фойдаланади. Музиқа Тоҳир билан Қоработир ўртасидаги яккама-якка курашни, кескинликни шарҳламайди, балки тасвирий тизим мазмунини қарма-қарши (контраст) тасвирлаш орқали тантанали оҳангларда эзгуликнинг (Тоҳир) ёвузлик (Қоработир) устидан ғалабасига ишора қилади. Фильмда драматургиядан келиб чиққан ҳолда бош қаҳрамонлар билан боғлиқ бир қанча музиқий мавзулар бўлиши мумкин. Масалан, Н. Ғаниевнинг “Насриддиннинг саргузаштлари” комедиясидаги музиқада учта мавзуга ўрин берилган. Биринчиси бош қаҳрамон билан боғланган: “Зоғора” кўшиғининг ҳаётбахш оҳанглари композитор А. Козловский ва режиссёр томонидан комедиянинг

бошланишидаёқ киритилган бу кўшиқ бош қахрамон томонидан куйланади. У комедия сюжетининг ривожига кўра ўзгарувчан ва албатта бош қахрамон Насриддин бор кадрларда пайдо бўлади. Иккинчи мусикали мавзу Зулфи ва Умар ҳаётлари билан боғланган. Бу мусика икки ёш муносабатларидаги софлик, гўзаллик, нафосат талкинларини ифодаловчи лирик оҳанглардан иборат. Кўл хўжайини Оғабек образини ҳажвий чизгиларида ўйнаган О.Жалилов иштироки билан боғлиқ сахналарда комик эффектлар ёрқинлигига эришиш учун композитор бу қахрамоннинг ҳарактерига мос мавзусидан келиб чиққан ҳолда сатирик услубдан фойдаланилган.

Тож-тахтга жон –жаҳди билан интилган Оғабек, шахзодани инс-жинслар эшакка айлантириб қўйганига астойдил ишонади, эшакка ялтоқланиб унга мулозамат қила бошлайди, ўтакетган хасислигига қармай, унга ёқиш учун кўзаларини бирин-кетин синдириб ташлайверади. Ушбу кадрлар ортидан янграган мусика оҳангларида биз муаллифларнинг бу қахрамон тимсолида аҳмоқлик, фаросатсизлик устида заҳархандалик билан кулаётганини тушуниб оламиз.

Фильмда мусика икки турда- кадр ичидан ва кадр ортидан янграйди. Атамаларнинг ўзиёқ бундай мусикалар фильмда қандай ўрин эгаллашини билдириб туради. Радио ёки телеэкранда янграб турган ҳар қандай куй, кўшиқ ёки бирор асар қахрамон айтиш мумкин бўлган кўшиқ кадр ичидаги мусика деб аталади. Бу мусика кўпинча қахрамонни, муҳитни ҳарактерлашга хизмат қилади, содир бўлаётган воқеа-ходисага кайфият бағишлайди.

Кадр ортидаги мусика композитор томонидан фильм учун махсус ёзилган мусикадир. Бу турдаги мусика (алоҳида ҳоллардан ташқари) симфоник асосларда яратилиб, фильмда шарҳловчи сифатида намоён бўлиши мумкин. Унинг вазифаси эса сюжет ва қахрамонлар образларини ривожланишига таъсир этишдир. Кадр ортидаги мусиканинг ушбу вазифаси унда лейтмотив бўлгандагина рўёбга чиқиши мумкин.

Лейтмотивда фильмнинг драматургияси, ғояси ва режиссёрнинг фикр-хаёли туфайли дунёга келган энг асосий мелодия (куй) янграйди. Лейтмотив оҳанги илк бор фильм увертюрсиди (мусикали кириш)да янграб, бутун фильм давомида, такрорланиб борар экан энг муҳим эпизодлар мазмунини бойитади, томошабин қалбида у ёки бу ҳиссиётларни уйғотади. Американинг “Титаник” фильми бошида янгрочки кўшиқ (увертюра) унинг лейтмотивидир. Аксарият сериаллар мусикали увертюра билан бошланади ва улар фильм белгиси деб қабул қилинади.

Фильм мусикаси кўпинча ижодкорнинг воқеаларга ва қаҳрамонларга бўлган муносабати белгиси бўлиб хизмат этади. Ю.Розиқовнинг “Воиз” фильмидаги кадр орти мусикаси (ҳикоя қилувчи) бош қаҳрамон неварасининг ўз бувасига, у билан боғлиқ бутун воқеа-ходисаларга бўлган муносабатини аниқ ифодалаб беради. Д.Янов-Яновский мусикасининг бошланишида биз кинояли оҳангларни эшитамиз ва айни пайтда айрим лавҳалар оҳангларида неваранинг бувасига нисбатан илк меҳри ва табассумини сезгандек бўламиз. Аста-секин фильмдаги мусика фожеавий тус олиб, бош қаҳрамонга нисбатан ачиниш ва ҳамдардлик туйғуларини уйғотади.

Шу тариқа кадр ортидаги мусика фақат композитор томонидан ёзилгани учунгина эмас, балки фильм ижодкорларининг муносабати нуқтаи назарларини ифода этганлиги учун ҳам муаллифли саналади. Муаллифларнинг фильмдаги воқеаларга, қаҳрамонларга бўлган муносабатлари кадр ичи мусикасида ҳам ўз ифодасини топиши мумкин.

Л.Файзиёв 1953 йилда яратган “Бой ила хизматчи” фильмида композитор М.Бурхонов Ғофир ва Жамила тўйи эпизодини тасвирлашда куй-қўшиқлардан фойдаланган. Айнан шу мусика эрини Сибирга сургун этиб, Жамилага уйланаётган бойни тўйида ҳам контраст тарзда жаранглайди. Тўй оҳангларининг карама-қарши контраст тарзда берилиши қаҳрамон аёлнинг ғам-андуҳли ҳолатини, рўй берган ходисанинг фожеавийлигини оширади. Бунда мусика улкан руҳий умумлашма даражасига кўтарилган.

Ушбу фильмда “Алла” кўшиғи икки бор жаранглайди. Лекин уларнинг ҳар бирида ўзига хос маъно мужассам. Гулбаҳор (Я.Абдуллаева) бола тебратиб айтган аллада оналик бахтига эга аёл қалби навоси таралса, боласи ўлдирилгани туфайли ақлдан озган Гулбаҳорнинг иккинчи алласи воқеанинг қанчалик аянчли ва қаҳрамон қисматининг нақадар фожеали эканлигидан далолат беради.

Кинодаги мусика кадр ичида ёки кадр ортида бўлишидан қатъий назар, фильмдаги синтезига қараб қуйидаги вазифаларни бажаради: яъни сюжетда драматургик восита сифатида хизмат қилиши, қаҳрамонлар ҳис-туйғуларини очиш яъни актёр ўйинига ёрдам бериши, муаллиф қарашини ифода этиши, эпизодларни ўзаро боғлаши, имкон даражасида уларни миллий хусусиятлар билан тўлдириши мумкин. Фикр ва туйғуларни беришда ўзига хос воситаларга эга мусика томошабинга фильмни тўла тушуниб олишига ёрдам беради.

Фильм мусикасининг вазифавий кўлами, драматургия, унинг жанри, режиссёр ғояси билан боғлиқдир. Жанр ҳақида гапирадиган бўлсак, масалан, детектив фильмларда сюжет ривожини кучайтирувчи кадр орти мусикасидан кўпинча фойдаланилади.

Фильмнинг таркибий қисми бўлган мусиқа, унинг жамики тасвирий воситалар синтезига, фильмнинг образли қурилмасига, ўз ҳиссасини қўшади, моҳиятининг чуқурлашувига таъсир этади, умумлаштирмалар томон еттаклайди.

Умуман мусиқасиз ҳам фильм яратса бўлади. Бу ҳолда ҳаммаси сценарий муаллифи, режиссёр қарашларидан келиб чиқади. Бундай йўл онгли равишда танланади. Япон режиссёри К.Синдонинг “Ялонғоч орол” фильмида нафақат мусиқа, балки диалоглар ҳам йўқ, бўлса ҳам улар бир неча лўқмадангина иборат. Фильмнинг бутун мазмуни, теран ғояси актёрларнинг ифодали ўйинлари, оғир шароитда яшовчи оила ҳаёти ҳақида шошилмай сўзлаб беришлар орқали яратилади.

Шундай қилиб, мусиқанинг кинодаги роли улқандир. У режиссёрнинг нияти ва уни қандай талқин этилишига боғлиқ. Мусиқанинг фильмдаги ўрни, савияси композиторга қанчалик боғлиқ бўлса, фильмнинг ифодалилиги ҳам унга шунчалик даҳлдордир.

Мусиқа, фильмнинг кинематографик ифодавийлигини таъминловчи тенгхуқуқли компонент сифатида унинг таркибига киради.

IV боб. Актёр кинода

Бадийий кинода инсон образни яратадиган актёрдир. У талқин этадиган образлар муҳитида фильм ғояси рўёбга чиқади.

Фильмда қатнашишга рози бўлган актёр сценарийни қўлга олиб, диққат билан танишиб, ўзиники қатори, бирга ўйнайдиган партнёр актёрлар ролларини ҳам ўрганиб чиқади. Зеро бўлажак фильмда иштирок этадиган актёрларнинг барчаси билан ижодий ҳамкорликсиз ўз ишида муваффақият қозониш мумкин эмаслигини яхши билади.

Кинодраматург сценарий ёзишни бошлаган илк дамлариданок қаҳрамонлар образларини, уларнинг характерини яхши ва батафсил ёзилишига ҳаракат қилади. Сценарий муаллифи томонидан образларнинг чуқур ишлаб чиқилиши – актёрнинг фильмда эришадиган ютуғи учун гаровидир. Актёр ўз роли ҳақида мушоҳада этиб кўраркан, баъзи тузатишлар киритиши, қаҳрамоннинг ҳапти-ҳаракатларини, сўзларини ўзгартириши мумкин. Режиссёр буларга кўшилиши ёки кўшилмаслиги мумкин, лекин ҳар қандай ҳолатда ҳам бу унинг фильмда ижро этган роли мағзида изсиз қолмайди.

“Осиё устида бўрон” фильмида (1964 й) сценаристлар К.Ёрматов, М.Мелькумов, Н.Сафаров, В.Алексеев, О. Агишевлар ёш қаҳрамон ҳақида ҳикоя қилмоқчи бўладилар. Иккинчи пландаги Ялангтўш (яъни ўзбекларнинг Робин Гуди) образига режиссёр К.Ёрматов Ш.Бурхоновни таклиф этади. Актёр рози бўлади. Лекин сценарий билан танишиб чикқач, ўзининг бўлажак қаҳрамони ҳақида ўйлаб қолади, сўнг Ялангтўшда сценаристлар фойдаланмай қолган драматургик имкониятлар борлигига ишонч ҳосил қилади. У бу образда ўзбек паҳлавонининг дилкаш табиатини, қўнгли очиклигини, саховати-ю куч-қудратини кўради. Актёр фильм қаҳрамонининг ўрни ҳақидаги ўз таклифини ўртага ташлайди. Ш.Бурхонов мулоҳазалари режиссёрни шу қадар қизиқтириб қўядики, оқибатда у таваккал иш тутади- бош қаҳрамон ўрнини алмаштиради ва Ш.Бурхонов талқинидаги Ялангтўш ўзбек киносининг нутилмас образларидан бирига айланиб қолади.

Актёрнинг образга кириши, унинг маҳорати, ижодий тажрибаси, ролни қанчалик тушуниши ва тасаввур этиши билан боғлдиқдир. Лекин актёр ижодида ва режиссёрнинг актёр танлашида муҳим бир жиҳат ҳам бор.

Актёрнинг характери яратилаётган образ характерига тўғри келмаса, унда актёрнинг ижодий тасаввури ишга тушади, образ талқин этилади. Агар актёр характери ўйнаётган ролига тўла мос келса, мувофиқ бўлса, талқин этиш устида ишлашга хожат қолмайди.

Режиссёрлар актёрларни турли принципларга асосан танлайдилар. Актёрлар ҳам ролларини турлича тасаввур этадилар ва ўйнайдилар. Ўз навбатида томошабин ҳам улар ишини турлича қабул этади, баҳолайди.

Агар сценарийнинг ўзида роль бўш ёзилган бўлса, актёр яратаётган образини ўзига хос-теран ёритолмайди ва кўзлаган натижага эришиши қийин бўлади. Шундай бўш ролларга режиссёрлар катта маҳоратга эга актёрларни таклиф этиб, улар ўз ижролари билан жонсиз образларга ҳаёт бағишлайди, деб умид қиладилар.

Нега актёрлар бундай ролларга рози бўладилар, деган савол туғилиши мумкин. Бунинг объектив ва субъектив сабаблари кўп. Масалан, актёр ролсиз юришини хоҳламайди ёки шунчаки режиссёрни “қутқармоқчи” бўлади. 50-йиллардаги ўзбек киносининг тажрибаси фикримизга далил бўла олади.

1948 йил собиқ Иттифоқ кино вазирлигини махсус қарорига кўра барча миллий киностудияларда бадиий фильмлар яратиш ман этилади. Миллий студияларда жонланиш 50-чи йиллар ўрталаридан бошланди. Бу жараён ўзбек бадиий киносига ҳам тегишли бўлди. Эллигинчи йил ўрталарига яқин ўзбек бадиий киноси қайта тиклана бошлади. Жараён осон кечмади. Зеро, киностудияда бадиий кино учун сценарийлар йўқ эди. Бироқ ўзбек кинематографистларининг миллий киномизни тиклаш ғайрати жуда кучли эди. Шу боис, сценарийлар савияси анча паст бўлсада кутиб турмай фильмлар яратиш зарур деб билдилар. Бир неча фильмлар ишга тушурилди. Уларда суратга тушиш учун ўзбек театрининг усталари таклиф этилдилар. Ўзбек театри усталарининг бундай фильмларда иштирок этишларининг боиси, биринчидан улар кино санъатини кадрлаш ва севишларида, иккинчидан узоқ вақт суратга тушмай кинони соғиниб қолган эдилар, учинчидан ўзбек киносининг фидоий усталарига уларнинг ўзбек бадиий киносини тиклашдек олийжаноб интилишларига яқиндан ёрдам бериш истагининг кучлилигида эди.

Ш.Бурхонов ва О.Жалилов режиссёр Й.Аъзамовнинг “Тулбаҳор”(1956) фильмида қатнашдилар. Уларнинг бири завод директори Каримов, иккинчиси унинг отаси Каримбобо образларини яратдилар. Иккисини ҳам мусикага ҳеч тоқати йўқ. Шу туфайли конфликтдан кўра кўпроқ англашилмовчиликка ўхшаб кетувчи воқеа давомида Каримов-Ш.Бурхонов хотини пианиночи Гулбаҳорга мусика билан шуғулланишни ман этади. Отаси Каримбобо (О.Жалилов) эса “касб хунари бетайин” деб қизининг оркестр дирижёрига турмушга чиқишга розилик бермайди. Хуллас, С.Еленин ва Г.Марьяновский ёзган сценарийда на характер бор эди, на хатти-ҳаракатларда мантиқ. Чунки улар яратган адабий асосда ота-бола интилишларининг сабаблари

мутлақо очилмай қолганди. Лекин , шунга қарамай Ш.Бурхонов, О. Жалиловлар ўз маҳоратлари ҳисобига қаҳрамонларни сал бўлсада жонлантира олган эдилар. Ота-бола оилавий муаммоларини мустақил ҳал қилолмаганлар. Шу боис завод фирқа котибининг аралашуви орқали фильм бахтли тугаган .

Хуллас бир неча йил олдин “Тоҳир ва Зухра”, “Алишер Навоий” ва бошқалар қатор фильмларда унутилмас образлар яратган икки истеъдодли актёр бу сафар ўз ижодий имкониятларини яхши очиб беролмадилар. Бу мисолдан кўришиб турибдики, драматургия тўлақонли бўлмас экан, актёрнинг истеъдоди ва маҳорати қанчалик юқори бўлмасин бадиий жиҳатдан тўлақонли образ яратиб бўлмайди. И.Эргашев, У.Азим ва М. Тўйчиевлар сценарийси бўйича 1999 йилда суратга олинган “Севги” филмида актёр М.Ражабовга ҳам қийин, ҳам осон бўлди дейиш мумкин. Чунки сценарийда актёр учун қиладиган иш деярли йўқ эди. Шунинг учун фильмнинг биринчи ярми актёр ижроси учун бирмунча материал бўлгани боис бироз жонли чиққан бўлсада, иккинчи ярмида актёр мутлақо ортиқча бўлиб, йигирма беш йил ўз юртида бўлмаган оддий экскурсиячига ўхшаб қолган. Хулоса шуки, агарда роль кинодраматург томонидан бўш ёзилган бўлиб, режиссёр ўз воситалари билан чуқурлаштира олмаган бўлса, унда актёр ролни, расман ва юзаки ижро этишга мажбур бўлади. Демак, театрда бўлгани каби кинода ҳам драматургиянинг савияси актёр учун образнинг муваффақиятли ечимини топишга асос бўлади.

Актёрнинг кино ва театрдаги ишида бир-бирига туташ, умумий нукталар кўп. Театр актёрларини кинода мунтазам иштирок этишларининг бош сабаби ана шунда. Шу билан бир қаторда театр ва кино актёрлари ишида ҳар икки санъат хусусиятларидан келиб чиқувчи жиддий ўзига хосликлари ҳам бор. Лекин энг муҳими актёр ижодининг мақсади, вазифаси кино ва театрда бир хил: улар ўз санъатлари билан инсон образини яратишлари керак. Актёрнинг кинодами, театр саҳнасидами олдида турувчи олий мақсади ҳам шу.

Кино ва театр актёрининг санъати асосида бутун дунё тан олган К.С.Станиславский системаси ётади. Актёрлар ушбу системани мукамал ўзлаштириб олсалар, ролларни ижро этишда чуқурлик, ҳаққонийлик ва ифодалиликка эришадилар. Иккала йўналишдаги актёрларнинг ифода воситалари ягона. Буларга пластика, мимика, хатти-ҳаракат, ифодали нигоҳ, сўзлашув оҳанглар каби унсурлар қиради. Лекин кино ва театр актёрининг ўйинидаги фарқ иккала санъатнинг ўзига хосликларидан келиб чиқувчи шарт-шароитлар билан фарқланади.

Театрда актёр расом томонидан яратилган шартли маконда ўйнайди. Бу маконда тўртинчи девор йўқ. Актёр залда ўтирган

томошабин қаршисида роль ижро этади. Томошабин залнинг турли жойларида ўтиргани боис актёр ролнинг таъсирчан чиқиши учун ўз қахрамонига алоҳида грим қилади, мимикасини, хатти-ҳаракатларини кучайтиради, овозини “галёрка”нинг охириги қаторидан ҳам эшитилишига мўлжаллаб созлайди. Актёрнинг бундай ижро усули томошабин томонидан хотиржам қабул қилинади, зеро у театрнинг шартлилигини ўзига хос табиатини тушунади. Театр спектаклида агар лозим бўлиб қолса, актёр яратаётган образни яхшилаш имкониятига эга. Шунини айтиш керакки, кўпинча бу зарурат томошабин таъсирида унинг қахрамонни қандай қабул қилиши натижасида юзага келади.

Кинода эса актёр плёнкага муҳрланган ижросига, яратган образига бирорта ўзгартириш киритолмайди. Суратга олиш пайтидагина бир неча дубл қилиши мумкин, ўшанда ҳам буни режиссёр хоҳласагина. Бундан ташқари монтаж пайтида шу дублларни актёр эмас, режиссёр танлайди.

Актёр суратга олиш майдончасида роль ижро этаётганида одатий тушунчадаги томошабин бўлмайди. Суратга олиш гуруҳи иш билан банд, бўш бўлган чоғларида ҳам актёр ижросига муносабат билдира олмайдилар, чунки суратга олишга фақат постановкachi –режиссёр бошчилик қилади ва фақат угина актёр ижросига мулоҳаза билдириш, ишига тузатиш киритиш мумкин. Театр актёрига қараганда кино актёрнинг яратган образи кўпроқ режиссёрга боғлиқ. У режиссёр образ хусусида қандай ечимга келса, шундай ўйнайди. Кинода қахрамон образи ёки бошқача қилиб айтганда, актёр ижроси режиссёр фильмни “йиғаетган” монтаж столи устида ўз якунига этади.

Кино санъати реал ҳаётга максималъ даражада яқинлиги боис, актёрнинг фильмдаги ўйини ҳам барча шартлиликлардан, (баъзи жанрлардан, масалан, эртақлардан ташқари) ҳоли бўлиши, табиийлиги, софлиги (яъни натураллиги) билан ажралиб туриши лозим. Хуллас, кинода ҳамма нарса ҳаётдагидек бўлиши керак. Шу қаторида актёр ижро этадиган образ ҳам.

Кино санъатининг ўзига хос хусусиятлари актёрдан оғир-босиқ ижро услубини тақозо этади. Пластика, мимика, овоз имкон қадар ҳаққоний бўлиши керак, негаки кионаппарат жуда нозик, илғаш қийин бўлган ҳаратлар қарашлар, мимикаларни ҳам муҳрлаб боради. Агар улар реалликка (яъни ҳаётга) яқин бўлмасалар нотабиийлик дарҳол кўзга ташланиб қолади. Ҳар қандай сохталик экранда дарҳол сезилади. Бунинг устига актёр шартли интерьерлар муҳитда эмас, очиқ табиат, кўча-кўйда, хонада, совуқда жазирамада, ёмғирда қорда ҳаракат қилади ва ижроси ҳам шунга мос табиий бўлиши лозим.

Кино декорациялари ҳар қандайдир шартлиликдан (эртак-фильмлардан ташқари) холи бўлиши шарт. Америкалик режиссёр В.Флеминнинг “Шамолларда учган ҳисларим” (1939 й) фильмидаги воқеалар кўпроқ қурилган декорацияларда кечади ва улар билиниб қолган. Бугунги америка киносида декорация яратиш савияси шу даражада кўтарилганки, уни “натурадан” яъни табиийсидан ажратиб бўлмайди. Кинода шундай бўлиши керак.

Актёрнинг кино ролидаги мазмундорлик унинг ташқи шаклидаги лўнда ва аниқлик билан ҳам ифодаланади. Актёр ўйнаётган ролининг табиийлиги суратга олишга бошчилик қилаётган режиссёр билан яқиндан ҳамкорликда эришади.

Ҳар бир режиссёрнинг актёр билан ишлашда ўз услуби бор. Ўзбек бадиий киноси асосчиси Наби Ғаниев актёрлар билган қуйидагича ишлаган: У ўз фильмига таклиф этилган актёрнинг касбий маҳоратини яхши билан, актёр роль ўйналаётганида уни ўз билими, обрў-мавқеи билан босмаган. Режиссёр ижрочини эҳтиётлик билан образ яратишнинг тўғри йўлига йўналтирган. Вақт жиҳатидан анча қисқа репетиция пайтларида у актёрга тўла озодлик бериб, ролни тўғри англаб олиш имконини яратган. Актёрлар ҳам ундан илхом олиб, роллари юзасидан фантазия қилганлар, ўзаро фикрлашганлар, маълум бир эпизод ёки ролни қандай қилиб яхшироқ ҳал қилишни муҳокама этганлар. Мабодо бу муҳокамаларда рол учун зарур ечим чиқиб қолгудек бўлса, режиссёр актёрлар билан бирга уларни янада чуқурлатишга ҳаракат қилган.

Наби Ғаниев ўз фильмларида роль ижро этаётган ҳар бир актёр билан сабр-тоқат, қунт ва меҳр билан ишларди. Шу боис айнан Наби Ғаниев 1927 йилда биринчи бўлиб, кичик бўлсада “Актёр кинода” деб номланган китобни ёзган эди. Муаллиф ўз китобида актёрнинг бадиий кинодаги ўрнини қандай тушунишини, кинода актёр ижросининг ўзига хос хусусиятларини, фильмни суратга олишдаги ўзига хосликларни баён этган эди.

Актёр Раззоқ Хамроев ўзбек киносида Наби Ғаниев томонидан кашф этилди. У актёрни Наманган драма театри сахнасида кўриб, маҳоратини ҳаққоний баҳолаб, “Тоҳир ва Зухра” фильмидаги мураккаб образлардан бири тарихчи –шоир Нозим ролига таклиф этади. Бу Р.Хамроевнинг кинодаги биринчи роли эди, иккинчи роли эса К.Ёрматовнинг “Алишер Навоий” фильмидаги Алишер Навоий образи бўлди. Актёр ўзбек бадиий киносида кўплаб образлар яратишга эришди, ва уларнинг аксарияти муваффақиятли чикди. Бу ютуқларга асос Н.Ғаниев томонидан қўйилганди. Актёр устози Наби Ғаниевнинг ижрочилар билан ишлаш услубларини кўп эслаб: “Н.Ғаниев репетицияларининг ҳар бири мароқли суҳбатга айланиб кетар, у киши фильмдаги образлар ҳақида жўшиб

сўзлар, ўзи ҳам бизни қизиқиб тингларди”. Шу тариқа у ёки бу қаҳрамон образи сайқалланиб, салмоқли бўлиб борарди. Домла айтардики: “Ролни ошириб юбормай ижро этиш керак. Яхшиси сал етказмай -99 фоизга ижро этган маъқулроқ. Зеро воситалардан меъёрида фойдаланиш-ифоданинг душмани эмас”- деган эди. Худди ана шу тежамкор, меъёрдаги ижро кино актёр учун муҳим хусусиятлардан биридир. Кинода роль ижро этиш учун баъзида қийинчилик туғдирадиган вазиятлардан бири суратга олиш жараёнида изчиллик ва кетма-кетликни бузулишидир.

Турли сабаблар билан (об-ҳавонинг бузилиши, техниканинг бандлиги) фильм съёмкаси ҳар хил кетма-кетликда давом этиши мумкин. Масалан, режиссёр маълум бир сабабларга кўра фильмни боши, ўртаси ёки охиридан суратга олади. Бу кинога хос хусусиятдир. Бу хусусият фильмга жалб этилган қатнашчиларнинг барчасини диққат-этиборида бўлиши керак. Бундай вазият актёрдан катта маҳорат талаб этади. Зеро актёр у ролга тезда киришиб, дуч келган эпизоддан ўйнаб кетиши учун ролни жуда яхши билиши лозим бўлади. Кинода биринчи бор ўйнаётган актёрлар бундай ҳолатда кўпинча довдираб қоладилар. Лекин режиссёрлар бундай пайтда дебютантларга алоҳида этибор берадилар. Кейинчалик фильмда хатто бир марта иштирок этган актёр киносинг бу хусусиятини англаб, ўзлаштириб олади, режиссёр эса доимо унга бошчилик қилиб туради.

Театрда бўлгани каби кинода ҳам актёр ижрочилигида нутқ устида ишлаш муҳим ўрин эгаллайди. Театрдан фаркли ўлароқ кинода сўз тежаб ишлатилади. Актёрнинг фильмдаги ўйинини бошқа ифода воситалари билан тўлдирилиб борилиши боис диалоглар қисқароқ бўлади. Лекин театрдагига нисбатан кинода сўзлар ҳажми қанчалик кам бўлмасин, барибир сўз орқали асар мазмунини, чуқур тағмаёноларни очиб бериш лозим бўлади. Зеро, айнан сўзда қаҳрамон ички олами, унинг хатти-ҳаракатининг сабаблари яширин бўлади. Кино актёри ҳам театрдаги каби товуш оҳанги, имо-ишораси, хатти-ҳаракатлари билан, лозим бўлган пайтларда айтилган сўзларни “мустаҳкамлаб” боради. Шу боисдан аниқ, ифодали, оҳангдор, образли нутқ нафақат театрда, кинода ҳам жуда зарурдир. Оҳангдорликда, унинг турланишида, фильм қаҳрамонининг ҳис-туйғуларигина эмас, унинг характеридаги миллий фазилатлар ҳам юзага чиқади.

Ўзбек бадиий киносининг энг яхши фильмларидаги қаҳрамонларнинг нутқлари ўзининг юксак маданияти билан ажралиб турадилар. Бунинг сабаби эса- кинода мунтазам қатнашиб келган ўзбек театри актёрларининг маҳорати туфайлидир. Улар ўзларининг театрда оттирган тажрибалари билан ўзбек киносидаги нутқ маданиятини

бойитадилар. А.Ҳидоятлов, Ш.Бурхонов, А.Исмаилов, О.Жалилов, Л.Саримсоқова, М.Ёқубова, О.Хўжаев, Н.Раҳимов, Р.Ҳамроев, А.Бакиров, Х.Умаров ва бошқа сахна усталари иштирок этган фильмларда сўз жозибаси, овоз жаранги юксак даражада эканлиги яққол сезилади.

Ўзбек театрининг актёрлари кинода илк бор рол ўйнаб унинг ўзига хос хусусиятларни ўзлаштириб олар эдилар. Кинодаги роллари уларнинг театрдаги ижодларига ҳам ёрдам берарди, маҳоратларини ўстирарди, ижрочилик санъатларининг янги қирраларини очарди. Бугун –телевидеofilmлар яратилаётган даврда- уларда қатнашаётган актёрлар олдида ҳам янги, ўзига хос хусусиятларини ўрганиш вазифаси турибди. Бунда уларга ўзбек киносига бўлганидек режиссёрлар ёрдамга келишлари ззарур. Режиссёрларнинг ўзлари ҳам кинонинг бу турини янги ўзлаштираётганликлари учун улар кўпинча кинопоэтикага таяниб иш юритмоқдалар. Ваҳоланки теле ва видеofilmнинг ўз хусусиятлари бор ва булар энг аввало актёрлар санъатига боғлиқдир.

Актёрни кинодаги ўйинининг яна бир хусусияти – қаҳрамон ўй-фикрларини имо-ишора, хатти-ҳаракат, мимика, кўз нигоҳлари орқали ифода этишидир. Айниқса тасвир йирик планда бўлса, шу усуллар кўпроқ қўлланади. Яна ўша Н.Ғаниевнинг “Тоҳир ва Зухра” фильмидаги “Ов” сахнасини эслайлик. Режиссёр бу эпизодни яратишда актёрнинг (сўздан ташқари бўлган) ифода воситаларидан маҳорат билан фойдаланган. Эпизод тўлалигича хатти-ҳаракатлар асосида қурилган. Оператор уларни йирик планларда суратга туширган. Эпизод ўзининг сўзсизлигига қарамадан зарур фикрий ва ҳиссий асосларга тўлиқ бўлган. Ёки Тоҳир билан Қоработирнинг яккама-якка олишуви эпизодини эслайлик. Содир бўлаётган воқелик, олишаётганларнинг кайфияти, жангни ҳавотирлик ва қўрқув билан қузатаётган Зухра ва унинг хизматкори аҳволи, Қоработирнинг нафрати ва ғазаби, Тоҳирнинг диққат билан олиб бораётган мардонавор кураши шиддатли, ҳаракатчан мизансаҳналар ва йирик планларда ифодалаб берилади. Шу лавҳаларда актёрларга мусиқа ёрдамга келади, улар ҳаракатидан юзага келувчи ҳиссиётлар, кечинмалар яна ҳам таъсирчанлик касб этади.

Жаҳон киноси тарихида актёрни асосан унинг ташқи қиёфасига қараб танланган пайтлар бўлган ва ҳозир ҳам учраб туради. Чунки, сценарий ёзилаётгандаёқ қаҳрамонларнинг ташқи қиёфаси таърифланади ва режиссёр шу таърифга мос актёрни излайди. Лекин, кўпинча постановкачи-режиссёр ўзи ўйлаган мақсаддаги қаҳрамонга мос ижрочи излайди.

Голливуд атайн расм қилган “юлдузлар” системасида актёрларнинг , айниқса актрисаларнинг ташқи қиёфаларига алоҳида эътибор берадилар. Америка киносининг машҳур актрисаси Мэрилин Монро (“Жазда фақат

қизлар”) ажойиб истеъдод эгаси бўлишига қарамай, режиссёрлар унинг ташқи гўзаллигига эътиборларини қаратганлар ва актрисанинг шу хислатини аямай эксплуатация қилганлар.

Албатта, режиссёрлар ўз фильмларида бош ролларни келишган актёрлар ижро этишига интилишади, чамаси улар гўзаллик инсон маънавиятини ифодалайди, дея ўйлашади шекилли. Кино тарихи режиссёрларнинг бу фикрини тасдиқловчи кўплаб мисолларга эга, лекин бу фикрлар рад қилинган ҳоллар ҳам йўқ эмас.

Режиссёр Й.Аъзамов “Фурқат” фильмида (1959 й) бош ролга санъат институти талабаси Ё.Аҳмедовни таклиф қилади. У жозибали ташқи кўринишига эга эди. Бироқ, у ўйнаши керак бўлган роль катта маҳоратни талаб этарди. Шу боис, бош роли ижрочисига ўзбек халқининг машхур шоири Фурқатнинг бой ички оламини, фожеали қисматини очиб беришда фақат ташқи сифатлар ёрдам беролмади. Й.Аъзамов кейинроқ суратга олган “Бешаласи Фарғонадан” (1963 й) фильмидаги бош қаҳрамон Абдулла Набиевнинг гўзал ички оламини яна ташқи сифатлар орқали ифодалашга ҳаракат қилиб, шу институтнинг талабаси Ў.Алихўжаевни таклиф этади. Бу сафар режиссёр ўйлаган мақсадига эришди.

Ташқи кўриниш кинода маълум аҳамиятига эга албатта, лекин у ҳал қилувчи эмас. Замонавий жаҳон киносида режиссёрлар энг аввало актёрнинг бой маънавий оламини, ижрочилик маҳоратини, истеъдодини афзал кўрмоқдалар. Ҳа баъзи фильмлардаги қаҳрамонлар учун А. Шварцнеггердаги мушакдорлик муҳимдир. Лекин бугунги кун киносидаги умумий тенденция актёрнинг ташқи фактурасидан устун турувчи ақл - заковати, маънавий сифатлари ва ниҳоят истеъдодидир. Замонавий режиссёрларни ўзига жалб этувчи сифатлар шудир. Яна ўша америка киносига қайтсак, уларда узоқ вақт хуш бичим, келишган актёрлар ҳукмронлик қилган бўлсалар, бугун эса Дастин Хофман, Жек Николсон сингари актёрлар маъқул кўрилмоқда. Кино санъатида театрдан фарқли ўларок, актёр ижроси учун синов бўлувчи йирик план деган тасвир воситаси бор. Йирик план жуда ўткир, нозик бўлиб дарҳол актёрнинг бор имкониятини, ижро савиясини кўрсатади қўяди. Йирик план худди рентген каби, актёр маҳорати борми ёки йўқлигини аниқлаб беради. Унча -мунча актёр йирик планга бардош беролмайди. Шунинг учун режиссёрлар ундан эҳтиёткорлик билан фойдаланадилар.

Қаҳрамоннинг ҳис- туйғулари, фикр ўйлари, унинг бегона кўзлардан яширин ички оламини замонавий кино нафақат йирик планда монолог орқали бериш мумкин. Балки уни замонавий кино сюжет йўли билан ёки тасвирий ечим орқали ифодалашга ҳам қодир.

Инест хотиралари, тасаввурлари, кинода яққол ва аниқ намоён бўлади. Шу боис қаҳрамон қалби, ўй мақсадлари орзу умид, изтироблари томошабинни чуқур ҳаяжонга солади.

Кино ижодкорлари инсон ички оламини ана шундай услубда тасвирлашни аллақачон ўзлаштириб олгандилар, лекин бу усулнинг ўткир ифодавий ва кучли эмоционаллик даражасига М. Калатозовнинг “ТУРНАЛАР УЧМОҚДА” (1957й.) фильмидаги Бориснинг ўлими эпизодида эришилди ва бу саҳна кашфиёт даражасига кўтарилди. Режиссёр, оператор С. Урусевский ва актёр А. Баталов қаттиқ жароҳат туфайли жон бераётган инсоннинг фикр- ўйларини ғоят ифодали тасвир воситалари орқали берадиларки бу саҳна кишини ларзага солади: Борис ўқ еб йикилади, чир айланаётган қайинларнинг лип-лип этувчи хоровади ичидан қаҳрамоннинг бутун ҳаёти, ушалмаган орзу- истаклари, севган ёри билан амалга ошмай савил қолган тўйлари намоён бўлади.

Ўзбек режиссёри С. Назармухаммедовнинг “ЎЛҒИЗ ЁДГОРИМ” (1999 й.) фильмида қаҳрамон Адаш Карвоннинг ички олами унинг кундалик ишларида эмас, хотираларида, тушларида, ҳаёлидаги кўринишларда акс этади. Ушбу эпизодларда бир кекса инсоннинг ҳеч кимга айтолмаётган юрак дардлари, ёлғизлик аламлари ёркин намоён бўлади.

Театрда бўлгани каби, кино актёрлиги санъатида ҳам ампула мавжуд. Бир қатор актёрлар бутун ижодий фаолиятлари давомида деярли бир ҳилдаги ролларни ижро этганлар: ошиқ қаҳроҳамон, сўтак қаҳрамон кабилар шулар жумласидан Кўпинча бундай ролларни ўйнаб келган актёрлар томошабин ёдида бир умрга сақланиб қоладилар.

Россия киносиди Аҳмоқ (Балбес) Туллак, (Бывалый) ва Кўрқоқ (Трус) каби унутилмас образларни яратган Е. Моргунов, Ю. Никулин, Г. Вицинлар жуда машҳур эдилар. Улар иштирокидаги фильмларнинг сюжети («Самогончилар», «Ит Барбос ва ғаройиб пойга», «Кавказ асираси», «Ы операцияси» ва х.к.) ўзгариб борсада, аммо актёрлар томонидан яратилган образлар ўшандоғлигича қолиб, фильмдан фильмга ўтган.

Ч. Чаплин қаҳрамонлари ҳам турли ҳолат ва вазиятларни ифодаловчи қисқа метражли фильмларда бир хиллигича қолдилар. Шу фильмлардан унинг Чарли деган ажойиб қаҳрамони туғилган. Катта қалб эгаси бўлган жуссаси кичик бу одам жуда оғир вазиятда ҳам топқирлик, ақл ва фаросат ўзига хос жасурлик кўрсатиб, ўзлигини, ғурурини сақлаб қолади («Кичкинтой», «Янги замонлар», «Олтин васвасаси», «Катта шаҳар чироқлари»).

Ампула комедиялардагина бўлиб қолмай, бошқа жанрларда ҳам кўзга ташланади. Актёр бир пайтлар маълум бир ролни зўр ижро этиб кўядида

сўнг бир умр унинг бандисига айланади. Жаҳон киносида фақат салбий қаҳрамонларни ёки бир хил пландаги образларни ўйнаган актёрлардан кўпини биламиз (В. Демяненко студент). Ўзбек киносида актёр Ё. Аҳмедов билан ҳам шундай ҳол юз берди: Унинг кинодаги аксарият роллари ё эшон-у муллалар, ёки райком котиблари бўлган. Роллардаги мафкуравий тафовутларга қарамай, актёр уларни («Ёкимтой учар йигит», «Қора консулнинг ҳалокати», «Оловли йўллар», «Ўтган кунлар»-1) бир хил ижро воситалари ёрдамида ўйнаган эди. Хуллас ушбу актёрнинг кинодаги тақдири шундай бўлди, лекин театрда эса моҳият- эътиборан ва ижро услуби жиҳатидан бир- биридан тубдан фарқ қилувчи образлар яратишга эришди.

Театрда бўлгани каби кинода ҳам актёр ўз амплуасини ёки роллари бир хилдалигини янчиб ўтиши мумкин. Бу учун актёрда қатъият ва хоҳиш бўлса бас. Экрандаги комик роллари ва цирк аренасидаги масҳарабозлик санъати билан Ю. Никулин «Дарахтлар улғайганда» (Я. Кулижанов) ёки «Урушсиз йигирма кун» (А. Герман)фильмларида мураккаб тақдирли қаҳрамонларни ўйнаб,катта истеъдодли драматик актёр эканлигини ҳам намоён этган.

Таниқли ўзбек актёри Б. Ихтиёров бир қатор кино комедияларда суръатга тушган. Биз унинг ўзига хос амплуаси ва образ яратишдаги бир хил ижро воситаларига ўрганиб қолганмиз. Лекин бу актёр драматик ижро маҳоратига ҳам эга. Аммо режиссёрлар унинг бу фазилатидан деярли фойдаланмаптилар.

1971 йили режиссёр У. Назаров яратган «Шиддат» фильмида Б. Ихтиёров ўзига ёпиштирилган амплуа ниқобини синдирди. У томорқа ҳисобига пахта далаларини кенгайтирилишига очиқча қарши чиқишга журъат этган Олим исмли йигитнинг ўткир драматик образини яратди. Б. Ихтиёров бу ролни ички ҳис туйғулари туғён урган бир ҳолатда ижро этадики, натижада унинг қаҳрамони томошабинда ҳайрихоҳлик ва тушуниш ҳисларини уйғотди.

1977 йили Б. Ихтиёров Р. Ботировнинг «Ажойиб хаёлпараст» фильмида (хотинининг талабига биноан) тезда бойиб кетиш илинжида куёнлар кўпайтиришни ихтиёр этган, аммо шунинг баробаринда шахс сифатида майдалашиб, инсонийлик қиёфасини ёқотиб бораётган қишлоқ врачлари образини яратган эди. Бу роль драма ва комедия воситалари туташувида яратилган бўлиб, актёр ижрода образнинг ана шу икки қиррасини очишга эришганди. Режиссёрлар У. Назаров, Р. Ботировлар бу фильмларида таниқли комик актёр Б. Ихтиёров маҳоратидаги ана шу янги қирраларни очиб бердилар. Афсуски, бу тажриба шу кунларгача ўз давомини топмади.

Кинонинг санъат сифатидаги ноёб хусусиятларидан бири бадий фильмларда типаж ишлатишидир. Типаж- актёр эмас. Режиссёрлар ўйлаган образни ифодали, ҳаққоний, ва табиий чиқиши учун кўпинча профессионал бўлмаган ижрочилар ҳам фильмда қатнашдилар. Типажлар кўп сонли даъвогарлар ичидан ёки режиссёр ассисентларининг турли ташкилотлардан ёки тўғридан тўғри кўчадан излашлари натижасида қидириб топилади ва танлаб олинади. Режиссёрлар типажларни танлашда уларнинг ташки кўринишига, ўйнайдиган ролга нечоғлик мувофиқ келишига қарайдилар. Тажрибали режиссёр бу мувофиқликни дархол илғайди. Типаж ўзи мос келадиган ролини ижро этаркан қахрамон ҳолатига кирмайди (гарчи уни грим қилишса ҳам) балки режиссёр таклиф этган шарт шароитларда ўзини ўзи ўйнайди. Актёр ва типаж ўртасидаги принципиал тафовут (гарчи у нечоғли истеъдодли бўлсада) шундан иборатдир.

Йигирманчи йиллар кинода махсус « типаж назарияси» ишлаб чиқилган. Унинг моҳиятида «ҳаётнинг ўзидан олинган ҳар қил йўллар билан бузилмаган» кишилар фильмларга жалб этилса, кинода бадий ифодавийликка, ҳаққонийликка тўлиқроқ эришиш мумкин бўлади деган фикр ётарди.

Бадий кинонинг дастлабки ривожланиш босқичида мелодрамалар, юракларни эзувчи драма ва трагедиялар яратилган ва уларда актёрлар кинонинг бошланғич даврига хос энг ёмон анъаналарида нотабиий пластика, хатти- ҳаракат ва имо- ишоралар орқали ролларни ижро этганлар. Шу боисдан ҳам 20 - йилларда соҳага янги кириб келган ёш киночи новаторлар бундай ижро усулини қабул қилмадилар. Кинода ҳаққоний образларни фақат типажлар ярата оладилар, деб ҳисобладилар. С.М. Эйзенштейн ва унинг сафдошлари «типаж назарияси»ни яратдилар ва ўз фильмларида уни амалга оширадилар.

Бутун замон ва халқларнинг буюк фильми ҳисобланган «Броненосец Потёмкин»да С.М. Эйзенштейн бу назариядан ғоят моҳирона фойдаланилган. Унда кунт билан танлаб олинган типажлар режиссёр ғоясини шу даражада муваффақият билан амалга оширганларки, улар профессионал актёрлар эмас, балки типажлар эканлигига ишониш қийин. Кўплаб одамлар халок бўлган, фожияли «Одесса зинапоялари» эпизодини эслаш ўринли. Унинг барча- иштирокчилари ёнида ўғли билан бораётган дайди ўқдан халок бўлган муаллима, ёш гўдагини аравачада олиб кетаётган онанинг ўлими ва зинапоя бўйлаб гўдак ётган аравачанинг томошабинни кўрқув ва саросимага солиб қаровсиз учиб бориши қаттиқ кўрқиб кетган ногирон, ушбу фожиянинг бошқа иштирокчилари типаж усулида танлаб олинган эди. С.М. Эйзенштейн фақат «Александр Невский» ва «Иван Грозные» фильмларидагина профиссионал актёрларга

мурожаат этади. Лекин унинг «типаж назарияси» кинода у ёки бу даражада ўз ўрнига эга бўлиб келмоқда.

Типаж ҳар қандай шартлиликдан холи, табиатан айнан ҳаётийликка яқин бўлгани боис ундан кино санъати фойдаланади. Театрда типаж асло мумкин эмас. Рус театири тарихидан биламизки, К.С. Станиславские ҳақонийликка эришиш учун, масалан «Зулмат салтанати» («Властьтым») спектаклида ҳақиқий дехқон аёлни киритганди. Унга бор- йўғи ниманидир хиргоя қилган холда сахна бўйлаб юриб ўтиш кимнидир чақириш вазифаси юкланади. Сахнада ҳақиқий ҳаёт юзага келади. Лекин, режиссёрнинг тан олиб айтишича у бу ниятидан дархол воз кечишга мажбур бўлган, негаки дехқон аёлдан кейин театр санъати шартлилигини ўзига мужассам этган профессионал актёрларнинг сахнага чиқиши мумкин бўлмай қолган. Зеро ўртада қандайдир сохталик пайдо бўлган. Типаж театр учун тамоман ёт эканлиги аён бўлган.

Ўзбек бадиий киносида типаж тажрибаси доимо ўз ўрнига эга бўлган. Киномиз энди шакллана бошланган йигирманчи йиллардаги илк фильмларимиздаёқ профессионал бўлмаган актёрлар роллар ижро этишган. Эллигинчи йиллар фильмларида ҳам типажларни кўп учратиш мумкин. Чунки ёш кино актёрлар йўқ эди, режиссёрлар ролларга, ҳатто бош қахрамонлар ролига кино санъатида йироқ кишиларни таклиф этганлар (Р. Мадраҳимова «Қутлуғ қон» фильмларида.) Кўпинча улар бир икки мартта рол ўйнаб, кейинчалик кинода бошқа суръатга тушмаганлар.

Режиссёр кинога профессионал бўлмаган ижрочиларни таклиф этаркан ўз ишини қийинлаштиради. У ижрочига роль моҳиятини тушунтиришдан ташқари актёрнинг кинодаги ижро хусусиятларини ҳам батафсил ўргатиши лозим бўлади. Аммо типажлар билан ишлаш қанчалик қийин бўлмасин, режиссёрлар ҳаётий ҳақиқатга эришиш илнжида актёр бўлмаган кишиларга муттасил мурожаат этиб қоладилар.

Э.Ишмухаммедовнинг «Нафосат» (1966 й.) фильмидаги Санжар ҳаққонийлиги, образ теранлиги ва ифодалилиги режиссёр ўйлаган образга типаж характерининг мос келганлиги билан, шунингдек суратга олиш майдонида унинг (режиссёрнинг) Р. Аъзамов билан сабр тоқат билан ишлаганлиги самараси дейиш мумкин.

1977 йили Даврон Салимов томонидан суратга олинган «Шум Бола» фильмидаги ўта мураккаб бош қахрамон ролини яна мактаб ўқувчиси А. Абдувахобов ўйнайди. Унинг бу фильмидаги мувафақияти келажакда театр актёри бўлишига тurtки бўлди.

Ю. Розиковнинг «Воиз» фильмидаги (1999 й.) драматургия жиҳатидан муҳим бўлган Марям Фозиловна ролини ноактёр А. Алихўжаева маҳорат билан ижро этган. Режиссёр уни танларкан ташқи

кўринишига эътибор қаратмади. Зеро ролга ташки кўринишни аҳамияти йўқ эди. Кўплаб талабгорлар ичидан Ю. Розиков айнан А. Алихўжаева номзодига тўхташининг боиси унинг профессионал сезгирлиги, ўйлаган образи шу типаж ижрочи ярата олишига ишончининг комиллигида эди.

А. Алихўжаева ижро этган Марям Фозиловна образи сўнгги йилларда ўзбек киносида яратилган диққатга сазовор аёл образлардан бири бўлди. Унинг образи билан бирга фильмга энг лирик ва энг фожиявие эпизодлар кириб келади.

Ю. Розиков тамонидан бу образ инкилоб қахрамонининг ҳукуматга ўта содиқлигию, ёш аёл сийратидаги назокати, ширин хислари, севгига интизорлиги каби ўткир қирраларда яратилганди. Роль ижрочиси ҳам ўз ўйинида актёрлик санъатининг жуда нафис кўзга базўр ташланадиган ижро воситаларини қўллайди. А. Алихўжаеванинг Марям Фозиловнаси кўз ўнгимизда жаъсур ва қатиятли, шу билан баробар севиб қолган оддий аёл сифатида намоён бўлади. Бу аёлга чуқур назокат, ҳам рашк ҳам бегона эмас. Унинг қисмати оғир: хибсга олинади, ўғлини қамоқхонада туғади, шу ерда ўлади...

Театрда, хатто ёш томошабинлар театрида: ёш қахрамонлар ролларини ҳам катта актёрлар ижро этишади. Театрда ўсмирлар ролини ўйнайдиган траверсти амплуасидаги актрисаларнинг борлиги ҳам тасодифий эмас. Кинода эса бунга йўл қўйиб бўлмайди. Фильм сюжети бўйича агар актёр қиз бола кийимини кийса, ёки бунинг акси бўлса, бу бошқа гап. Кинонинг театрдан фарқи шундаки, болалар ҳақидаги фильмда болаларнинг ўзлари роль ижро этадилар, катталар учун фильмларда ҳам бола бўлса, унда ҳам болалар ўйнайдилар.

Режиссёрнинг типаж билан ишлаши қийин, болалар билан эса ундан ҳам қийин. Улар ролнинг ғоясини билишлари шарт эмас. Болалар билан ишлаш тажрибаси шунини кўрсатадики, уларга хар бир аниқ эпизод моҳиятини тушунтириш керак.

Яна шундай тушунтириш керакки, буни улар режиссёр ташаббуси билан бошланган қандайдир ўйин деб қабул қилсинлар. Болалар буюк ҳаёлпараст ва ишонувчандирлар, шу боисдан уларнинг ўйинга ўз ролларига киришишлари қийин эмас. Болалар ижро этган роллар ҳамма вақт соддалиги, эркинлиги ва самимийлиги билан ажралиб туради. Ш. Аббосовнинг «Сен етим эмассан», «Тошкент – нон шаҳри», Қ. Камоловнинг «Эртага чиқасанми?», «Аччиқ данак» фильмлари қахрамонлари ана шундайдир. Бунга кўплаб мисоллар келтириш мумкин мумкин, негаки ўзбек киносида болалар учун кино алоҳида ривожланган.

Кинода- бадий фильмларда ролларни турли актёрлик мактабига молик бўлган, турли йўналишлардаги театрларга алоқадор актёрлар типажлар билан ёнма- ён ижро этишлари мумкин. Бундай турфа

характерли бирлик фақат кинода бўлиши мумкин. Ягона мақсадга интилувчи актёрлар ансамблини йиғиш режиссёр вазифасига киради. Агар у бу режиссёр масалани ижобий ҳал эта олса у фильмда дарҳол ўз самарасини беради.

Ш. Аббосовнинг «Махаллада дув дув гап» комедиясидаги ролларни Миллий театр актёрлари М. Ёқубова, И. Болтаева, Муқимий номидаги театр актёрлари Л. Саримсоқова, Ҳ. Умаров, Р. Ҳамроев, кино актёр Р. Пирмухаммедов, типажлар Х. Исҳоқова, Р. Ризамуҳаммедова, А. Алиевлар ижро этишган. Режиссёр бошчилигида ушбу ижрочилардан шундай ижодкорлар ансамбли туздики, натижада улар, ўз олдидларига кўйилган вазифани ажойиб тарзда адо этдилар.

Кинонинг ўзига ҳос табиати ролларга жуда хилма хил ижрочиларни жамлаш имкон беради. Буни ҳамкорликда суръатга олинган фильмларда ҳам кўриш мумкин. Ўзбек хинд кино ижодкорлари ҳамкорлигида яратилган «Алибобо ва қирқ қароқчи саргузаштлари» фильми бунга яққол мисол бўла олади. Икки режиссёр- Л. Файзиев билан У. Меҳра турли- туман ижро мактабларига мансуб, турли даражадаги тажрибага эга актёрлар жамоасини туздиларки дастлаб улар бир ерга тўпланиб ягона мақсад учун ишлайдиган жамоа бўлишига кўз етиши кийин эди. Зеро улар нафақат турли мамлакатлар актёрлари, балки турли ижро услубларига, ҳар хил ижодий тажрибага эга ижрочилар эдилар. Ўзбекистондан (З.Муҳаммаджонов, Х.Умаров, Ё.Аҳмедов) Ҳиндистондан (Дхармендра, Хема Малини, Зинат Омон), Грузиядан (С. Чиатурели), Арманистондан (Ф. Мкртчян), Россиядан (Р.Биков) актёрлар жалб этилганди. Фильм тайёр бўлгач, барча шубҳалар тарқалди. Актёрлар ижро этган роллар ўз драматургияси, ижро услуби жиҳатидан фарқ қилсада, лекин ифодавийлиги билан бир хил эди. Ҳамкорликнинг ажойиб меваси бўлган бу фильм наинки ўзининг қизиқарли воқеабандлиги, ички ташқи рангдорлиги, тамошавийлиги билан, балки ёрқин қахрамонлари билан ҳам муваффақият қозонди.

Актёрлар бадиий фильмларда қатнашиш билан чекланмайдилар. Улар анимациали ва хужжатли кино фильмларни яратилишида ҳам иштирок этадилар. Мультфильмларда уларни кўрмаймиз, лекин овозларини эшитамиз. Хужжатли фильмларда ҳам шундай, улар кўпинча диктор матнини ўқиб берадилар.

Хужжатли, илмий оммабоп кинода диктор матни алоҳида аҳамиятга эгадир. У нафақат ахборот мазмунидан иборат, балки матн мавзунини атрафлича очиб беради, муаллифларнинг экрандаги воқеликларга бўлган муносабатларини ифодалайди. Одатда диктор матнига сингдирилувчи драматургик юк (нагрузка) агар у ифодали ва маъноли ўқилса, унинг мазмунини янги бўёқлар, хис туйғулар билан бойитади. Агар режиссёр

диктор матнига, уни актёр қандай ўқишига жиддий эътибор бермай, фақат фильмнинг тасвирий қурилмасига ишониб қолса, материал ҳар қанча қизиқарли бўлмасин, у кўп нарсани йўқотади.

Ўта муҳим ахборотни кўтариб чиққан, долзарб ифодали восита сифатида хизмат этувчи диктор матнига ижодий ёндашувни В. Исхоков ва Ш. Қурбонбоевнинг «Ўзбекистон ХХІ аср бўсағасида» хужжатли фильмида яққол кўриш мумкин. Фильм олти лентадан иборат бўлиб, ҳар бири ўз вазифасига эга ва диктор матни характери ҳам турличадир.

Мазкур фильм муаллифлари мустақил Ўзбекистоннинг шаклланиш ва тараққиёт босқичларини кўрсатишни ва биринчи марта хужжатли кинода Президентимиз И. А. Каримов образини яратишни ўз олдларига мақсад қилиб қўйганлар. Улар ихтиёрида жуда кўп хроника материаллари бўлиб, уларорасидан босиб ўтилган йўлимизга тегишли «Ўзбекистон ХХІ аср бўсағасида» номли китобда келтирилган (демократик жамият сари интилишимизда қўлга киритилган) муваффақиятларини, учраши мумкин бўлган тўсиқларни олдиндан кўра билган Президентимизнинг кучли иродаси ва матонатини бадиий жиҳатдан ифодали очиб беришга хизмат қиладиганлари танлаб олинди.

Ижодкорлар фильмда эришишга муваффақ бўлган мазмун улуғворлиги ва умумлашмаси таҳсинга сазовордир. Шу билан бирга нафақат лавҳаларда, балки муаллифларнинг ўз қахрамонларига муносабатларида ажиб лиризмни хис этиш мумкин. Бунда актёр В. Баграмов алоҳида меҳр ва маҳорат билан ўқиган маънодор матннинг хизмати каттадир. Муаллифлар ва актёр диктор матни оҳангида расмиятчилигдан қочдилар. Диктор матни оҳангидан таралиб турган ишонч, меҳр нафаси фильмини, унинг мазмунини янада бойитган. Бу фильм ўзбек кино усталарининг катта ютуғидир.

Шундай қилиб, актёр кинода етакчи ўрин эгаллайди. Актёр санъати барча кино турларининг таркибий қисми саналади ва бошқа тасвирий воситалар уйғунлигида уларнинг бадиий ифодалигини таъминлайди.

У Боб. Кино режиссёри

Турли-туман кино асарларининг титрларидан биз албатта “режиссёр” “постановкачи режиссёр” деган сўзларни учратамиз. Кино режиссёри-бу фильмнинг таркибий кисмига кирган барча компонентларни бирлаштирувчи ижодкор инсондир

Бадий кинодаги постановкачи-режиссёрни катта симфоник оркестр дирижёрига қиёси қилса бўлади. Турли созларда чалинадиган созандаларнинг ҳар бири билан дирижёр узлуксиз тер тўкиб ишлаш орқали ягона ижро услубга, ўзи ўйлаб қўйган ниятдаги мусиқий талқинга эришгани каби режиссёр ҳам кинодраматург (сценарист), рассом оператор, актёрлар, ёрдамчилар, ассисентлар ва бошқалардан иборат ўз “оркестори”га бошчилик қилади. Ушбу “оркестрга” самарали раҳбарлик қилиш учун режиссёр бир қатор хислатларга эга бўлиши керак: У энг аввало ўз касбининг шубҳасиз устаси бўлиши даркор. Бусиз у ўз ишининг айрим жойларинигина билиб олган хунармандгина халос. Зеро, шундай режиссёрлар ҳам анчагина. Улар яратган фильмлар кўпинча қизикарсиз чиқиб қолиши шундан. Постановкачи-режиссёр ўз қўли остидаги бирлашган ижодий ходимлар фаолиятининг хусусиятлари нималардан иборатлигини атрофлича билиши керак. У рассом, оператор, актёр, композитор олдида ижодий вазифалар қўйишни ва уларни ечими йўлларини билиши лозим. Чунки ушбу билимлари режиссёрларга ўзи раҳбарлигида суратга олувчи гуруҳ-“оркестрни” тузиш, санъат асари-фильмни яратиш имконини беради. Суратга олиш гуруҳи аъзолари ўртасида ўзаро бир-бирини тушуниб ҳаракат қилишга эришиш, режиссёр учун самарали ижод имкониятларини яратади.

Режиссёрнинг кенг дунёқараши, унинг олий ўқув юртида олган билимлари билан чегараланмайди. Режиссёр ўзи устида доимо ишлаши, изланиши лозим. Бой ижодий тафаккурга эга бўлиш – ўз устида мунтазам ишлаш самарасидир. Аниқ ҳаётий позицияга эга бўлиш, ҳаётда рўй берган воқеаларни кузатиб бориш, жаҳон киносанъати жараёнларидан хабардор бўлиш- булар устоз режиссёр учун ғоят зарурдир.

Постановкачи –режиссёр фильмнинг ғоявий-бадий савиясига жавоб беради. Асар устида катта ижодий жамоа ишласада, режиссёр унинг бош раҳбари ҳисобланади.

Фильмнинг бутун ижодий жамоаси бир вазифани- ғоявий жиҳатдан теран, бадий жиҳатдан юксак кино асари яратишдек улўғ вазифани ўз олдида мақсад қилиб қўяди. Агарда ижодий жамоага бир мақсад ва маслақдаги ходимлар йиғилган бўлса, режиссёр ва у бошлиқ гуруҳнинг иши сўзсиз самарали бўлади.

Биз кўпинча “режиссёр иши” деган иборани ишлатамиз. Ҳа, чиндан ҳам иш, лекин ўтин ёриш каби иш эмас. Режиссёр иши- мураккаб ижодий

жараёндир. Режиссёр ижоди дирижёрники каби агар мусиқа ва оркестор билан боғлиқ қиёсимизни давом эттирсак, бу ерда ҳам ижод. У илҳом билан, қувону-машаққатлар билан боғлиқдир. Кутилмаганда туғиладиган қийинчиликларни енгиш учун режиссёрдан дирижёрда бўлгани каби маҳорат, педагогик ва психологик назокат, улуғ стратег каби узокни кўра билиш хислатлари талаб этилади.

Кино-моддий ҳаражатлар, кўпинча жуда катта маблағ билан боғлиқ санъат ҳисобланади. Фильмни суратга олиш эса декорациялар куриш, оғир мураккаб техника билан ижодий сафарларга чиқишдан иборат ишлаб чиқариш жараёнидир. Шу боис, постановкачи-режиссёр яхши ташкилотчи, тежамкор хўжайин бўлишга мажбур. Фильм маъмурияти ёрдами билан режиссёр хўжалик планидаги қийинчиликларни бартараф этолмас экан, молиявий бўҳронларда фарқ бўлади ва ижодий жараёни кўлдан чиқариб юборади.

Юқорида қайд этилган ҳолатларнинг барчаси қандай фильм бадийи, хужжатлими, илмий-оммабопли, анимациялими, телевизионми ёки видеофильмлар олинаётган бўлишидан қатъий назар ҳамма режиссёрларга тааллуқлидир.

Бадий кино ишлаб чиқарилиши жаҳон кино тажрибасидан келиб чиққан тўртта мажбурий босқичда амалга оширилади. Булар: сценарий, тайёргарлик кўриш, суратга олиш, монтаж ва сайкал бериш босқичларидир.

Ҳар бир режиссёрнинг ўзи хуш кўрган, орзу қилган мавзуси, сюжетлари, қаҳрамонлари бўладиги, имкон қадар шулар ҳақида фильм олишга интилади. Шунинг учун у сценарий излайди, топилган киносценарий унинг кўнглидаги ижод интилишларига мос келса жон деб иш бошлайди. Мабодо сценарий унга тўғри келмаса, ўзи сценарий ёзиши ёки уни ҳамфикр кинодраматург билан ҳамкорликда яратиши мумкин.

Мазкур ҳолат ҳеч қандай шубҳа, эътироз ёки қаршилик уйғотмайди. Лекин, сценарийни ёзишга кетган куч-ғайрат, меҳнат ўзини оқлаши даргумон ва режиссёрлар хоҳлайдиларми, йўқми, тажрибадан маълумки, бунинг салбий натижаси фильмни суратга олиш жараёнида сезилади.

Тайёр сценарий устида иш анчайин мураккаб жараёндир. У сценарий муаллифи билан ҳамкорликда кечади. Мавзу, ғоя аниқланади, образларга аниқликлар критилади. Лекин, энг муҳими, бу босқичда режиссёр фикрида бўлажак фильмнинг умумий ғояси пишиб этилади. Ўз фильми орқали ўзига яъни бизга айтмоқчи бўлган фикрлари аниқланади, тартибга келади. Режиссёр фикри-ниятсиз бир қадам ҳам силжиш бўлмайди, чунки айнан шу нарсалар сюжет ривожини, бўлажак фильмнинг образли қурилмасини белгилайди. Фикр-ният (замысл) аниқ

бўлмаса, фильмнинг қурилмаси нураб кетади., уни кўрган томошабин эса фильм нима ҳақидалигини билмай қолаверади.

Фикр-ният аниқ бўлгандан кейин, навбатдаги босқич- фильмни қандай жанрда яратиш ҳисобланади. Жанрни белгилаш бўлажак фильмнинг шакли ва стилини аниқлаш демакдир. Режиссёр фильмга қайси актёрларни таклиф этиши ҳам, унинг жанрига боғлиқ.

Драматург Д.Булгаков “Ажойиб ҳаёлпараст” сценарийсини комедия жанрида ёзган эди. Фильмни эса ҳеч қачон комедияга майли бўлмаган режиссёр Р.Ботиров суратга олди. Сценарий сюжетида у бойлик кетидан қувиш кишининг маънавий оламини кемтик қилиб қўйиш мумкинлигини кўради ва уни кўрсатишга аҳд қилади. Бу бўлажак фильмнинг режиссёрлик нияти (замысл) эди. Фикрини комик актёр Б.Ихтёров ёрдами билан амалга оширди. Режиссёр ва актёр томонидан образни талқин этилиши соф комедияга жанрида эмас, балки ундан-да мураккаброқ шакл-трагикомедияга яқинроқ бўлади.

Адабий сценарий устида ишлаш жараёнида бўлажак фильмнинг жанрини аниқлаш шарт. Зеро, фильм композицияси, образлар талқини, фильм темпо –ритми, стилистикаси ҳамма-ҳаммаси шунга боғлиқ.

Режиссёр мушоҳадарининг мазмуни, унинг сценарий устида муаллиф билан, ёки бир ўзи ишлашининг моҳияти- қаҳрамонлар характерлари, улар хатти-ҳаракатларининг сабаблари, диалоглар аниқлиги, лўндалигини каби аниқ натижаларни кўзлайди. Зеро, режиссёр келгусида фильмнинг бошқа таркибий жиҳатларини айнан шунга бўйсундиради. Хуллас, сценарийга шу каби аниқликлар, ўзгартиришлар киритилиши, ортиқчаларини олиб ташланиши режиссёр ўз фильмини аввалдан тайёр ҳолида кўра олиш қобилиятига боғлиқ. Шу боис, режиссёр ўз касбига алоқадор ана шу ўта муҳим фазилатга эга бўлиши ниҳоятда муҳим.

Режиссёр, ижодий ўзига хослиги (яъни идивидуаллиги) дан келиб чиққан ҳолда имкон қадар ўз талабига тўла жавоб берадиган фильм драматургияси устида ишлашни ҳоҳлайди. Агар шунақаси учрамаса, адабий сценарий устида узоқ вақт ва қунт билан ишлайди, унга кўшимчалар, бутун-бутун янги эпизодлар киритади. Хуллас, сценарий устида муаллифлардан бири сифатида ишлайди. Бизнинг фильмларимиз титрларида сценарий муаллифнинг ёнида режиссёрнинг ҳам исми-шарифи кўрсатилиши шундандир. Баъзан бошиданок режиссёр сценарий муаллифи сифатида қатнашиши мумкин. Бу ҳол кўпинча кинодраматургия хусусиятларидан беҳабар ёзувчи сценарий ёзишга киришганда бўлади. Масалан, “Ёлғиз ёдгорим” фильми сценарийси ёзувчи Х.Султонов ва режиссёр С.Назармуҳаммедовлар ҳамкорлигида ёзилган.

Кинода муаллифлик фильмлари деб юритилувчи фильмларни ҳам учратиб тураемиз. Бундай фильмларнинг сценарий муаллифи ҳам, постановкачи-режиссёр ҳам битта одам бўлади. Бизнинг бадиий кинода А.Хамроевнинг “Мен сизни эслайман”, Ю.Розиқовнинг “Воиз”, Н.Аббасовнинг “Феллини” фильмлари муаллифлик асарлардир.

Адабий сценарий устида ишлаш вақти ҳар хил бўлади, бу асосан режиссёрга, баъзида эса муаллифга боғлиқ бўлади. Муаллиф режиссёр киритадиган ўзгартиришларга қўшилмаслиги мумкин, шунда икковлари ўзаро муроса йўлини излаб, умумий битимга келишга ҳаракат қиладилар. Бу эса кўп ҳолларда осонликча ҳал бўлмайди, гарчи сценарий сотиб олинган ва режиссёр унга ўзгартиришлар киритиш ҳуқуқига эга бўлса ҳам.

Адабиёт асарини экранлаштирганда унинг муаллифи билан икки вариантдаги муносабатлар мавжуд:

Биринчиси-ёзувчи асарини экранлаштириш ҳуқуқини кинематографистларга сотади. Улар эса асарга ўзлари маъқул кўрган тарзда муомалада бўладилар.

Иккинчиси-ёзувчининг ўзи сценарий ёзилишида қатнашишни истади. Бундай тақдирда унга кинодраматург ёки режиссёр ҳамкорлик қиладилар.

Кино ўзига хос санъат тури бўлиб унда сценарийдан ташқари фильмларнинг ўзи ҳам олди-сотти қилинади. Бундай олди-соттисиз кионинг келгуси тараққиёти самарали бўлмай қолиши мумкин. Фильм – санъат асаригина эмас, балки сотилиши лозим бўлган товар ҳамдир. Шу боис уни қанчалик кўп мамлакатлар сотиб олса, шунча яхши. Чунки, режиссёр студияга яхши фойда олади. Бунинг кино учун яна бир муҳим томони шуки, фильмни турли мамлакат кино усталари ва томошабинлари кўришга муваффақ бўладилар. Фестивалларда фильмни чегараланган миқдордаги томошабин кўрсада, ижодий тажрибалар алмашилади. Олди-сотти орқали эса томошабин янада кенгрок қамралади, бутун жаҳон кино санъати, дунёдаги ҳар бир давлат киноси тараққиётига ҳисса қўшувчи ижодий алоқа юзага келади. Бунга қатор рус фильмлари таъсирида юзага келган, итальян “неореализми”, уруш ҳақида машҳур фильмлар яратган “Польша кино мактаби”, ўтган асрнинг олтинчи йилларида кашф бўлган ўзига хос япон киноси ёрқин мисол бўлиши мумкин.

Режиссёр адабий сценарийни ўрганиб, таҳлил этиб бўлгач, расом ва операторни ҳам танишиб чиқиш учун таклиф этади. Кейин бу уч ижодкор сценарий ҳақидаги ўз фикр –мулоҳазалари билан бир неча бор ўртоқлашадилар. Уни ишлаб чиқаришга шундайлигича қабул қилиш ёки олдин тузатишлар киритиш ҳақида маслаҳатлашиб оладилар. Сценарий

режиссёр фикрича узил кесил тайёр бўлгач ишнинг навбатдаги босқичи бошланади. Режиссёр, режиссёрлик сценарийсини ижод қилиш палласига киришади. Уни яратиш давомида постановкачи-режиссёрнинг кинематографик тафаккури, товуш ва томошавий образлар шаклида фикрлай олиш қобилияти намоён бўлади Адабий сценарий устида ишлаш бошлагандаёқ режиссёр бутун воқеаларни, образларни ҳаёлан “кўриб бориши” керак.

Таниқли режиссёр Н.Михалков (“Механик пианино учун тугалланмаган пьеса”, “Обломов”, “Урга”, “Қон-қариндош”, “Толиққан қуёш”, “Сибирлик сартарош”) шундай дейди: “Бирор иш бошлаш нияти туғилса, уни олдин ўзим тасаввур қилишим керак...” Мана шу “тасаввур қилишлик” фазилати режиссёрларда маълум даражада бўлиши керак. Зеро, усиз фильм яратиб бўлмайди. Шунини ҳам тан олиб айтиш керакки, агар режиссёрда кинематографик ўра билишлик қобилияти заиф бўлса, унга фильмда бирга ишлашга киришган рассом ва оператор ёрдамга келадилар.

Режиссёрлик сценарийси-бу қоғоздаги фильмдир. Унда сюжет, образлар ривожига батафсил “кўрсатилган”, бўлажак фильмдаги инсонларни ўраб турган табиат ва атроф муҳит “тикланган”, мусиқа, шовқин, кўрсатилгани бўлади. Режиссёрлик сценарийсида ҳар бир кадрга молик мсаҳналар, эпизодлар метражи, ракурслари, планлари албатта кўрсатилади. Режиссёрлик сценарийсида фильмнинг адабий асоси кинематографик ифода воситалари асосида қайта тузиб (тизиб) чиқилади. Бу нарса асар моҳиятини суратга олиш гуруҳи ўқиши (ўқишини) енгиллаштиради, ишларини осонлаштиради. Шу ўринда яна таъкидламоқ керакки, суратга олиш жараёнида сценарийнинг баъзи жойларига ўзгартириш, хатто турли сабабларга кўра жиддий ўзгаришлар киритилиши мумкин.

Режиссёрлик сценарийсида фильмда иштирок этувчи бош ва иккинчи пландаги қаҳрамонларнинг ҳаммаси аниқ кўрсатилади. Режиссёр рассом билан биргаликда суратга олиш объектларини бнлгилайди ва уларни батафсил режалаштиради. А.Ҳамроевнинг “Мен сизни эслайман” фильми режиссёрлик сценарийсидан мисол келтирамиз:

“Объект рўйхати”

Нагура:

Самарқанднинг кишки кўчалари	28 т/м (яъни тўла метр)
Разъезд (поезд ўтказиб юбориш шаҳобчаси)	26 т/м
“Қандоғоч” станцияси	35 т/м
Кишки Регистон	62 т/м

Кўшимча қурилган интерьерлар:

Фолбиннинг уйи	43 т/м
Ҳайвонлар шифохонаси	37 т/м
Архив	98 т/м
Тўй	85 т/м
Қўшимча қурилган иншоатда натура:	
Ярмарка	77 т/м
Онанинг эски уйи	68 т/м

“Қўшимча қурилган” интерьер натурадаги қўшимча қурилишни англатади. Масалан, “Ярмарка” эпизоди учун Регистон майдонида дўкончалар, сотувчилар учун расталар қуриш ва шунга яраша жиҳозлаш лозим.

Воқеалар бўлиб ўтадиган объектлар аниқлангандан сўнг режиссёр адабий сценарий асосида кино тасвирий воситаларини, съёмка характерини батафсил билгилан чикади. Шу иш режиссёр сценарийси деб аталади. Режиссёрнинг кинематографик тафаккури, бўлажак фильмни бутун борича кўра олиш қобилияти шунда билинади. Яна ўша А.Ҳамроевнинг “Мен сизни эслайман” режиссёрлик сценарийсидан кичкина мисол келтирамиз.

№	Съёмка объекти, съёмка жойи	План, съёмка услуби	м/м	Кадрнинг мазмуни	Шовқин мусиқаи	Эслатма
1.	Фолбиннинг уйи	ўрта	8	“Бола-мола, бола-мола...” Бир пайтлар хушрўй бўлганлиги билиниб турган кекса аёл ўзича вайсаб ўтиради. Ранги ўчган, лекин кўзлари тийрак, ўткир.	-	Фолбин билан боғлиқ сахналар алоҳида турғун ҳолда суратга олинсин.
2.	Яна ўша жой	йирик	5	Икки болакай фолбин олдида ўтириб олишган. Уларнинг бошлари стол четидан аранг кўриниб турибди		

“Эслатма”даги “турғун ҳолатда суратга олиш ”, яъни аппаратни ҳаракатсиз ишлатиш, деганидир. Режиссёрлик сценарийсида эслатмалар

ҳар хил бўлиши мумкин. Улар асосан рассом билан оператор ишига боғлиқ бўлади.

Кадр-фильмнинг бир бўлаги. “Мотор” командаси берилгандан “Стоп!” командаси берилгунгача суратга олинади. Кадрнинг узунлиги ҳар хил бўлиб кўпинча унинг мазмуни билан боғлиқдир. Баъзида мазмунан жуда муҳим кадрнинг узунлиги 200 метрни ҳам ташкил қилиши мумкин. Кадрнинг узунлигини ва суратга олиш услубини юқорида кўрсатилгандек, режиссёр белгилайди. Режиссёрлик сценарийсида режиссёр зарур техникани ҳам кўрсатиб ўтиши мумкин.

Режиссёр кадрларнинг метражларини кўрсатиб ўтиши жуда муҳим, чунки метражлари аниқ кўрсатилган кадрларни уйғун бирлаштирилиши охир оқибат фильмнинг темпо-ритмини ҳам белгилайди.

Сценарийнинг “Шовқин, мусиқа” бўлимида режиссёр мусиқанинг қандай характердалигини ёки қайси бир мусиқанинг аниқ номини кўрсатади. Масалан, “Шопен вальси” деб ёзиб қўйиш мумкин. Лекин бу камдан-кам бўлади.

Режиссёрлик сценарийси устида ишлаш фильм яратилишида муҳим ўрин тутлади. Зеро унинг сифати, аниқлиги, раволиги унинг съёмканинг муваффақиятини таъминлайди. Сценарий босқичи- адабий ва режиссёрлик сценарийлари устда иш олиб борадиган муҳим босқичдир. Режиссёр “тайёргарлик босқичида” кўп куч-ғайратни сарфлайди. Афсуски, бу давр кўпинча бутун иш жараёнининг энг қисқа қисми бўлади. Ваҳоланки у фильми ишлашдаги қолган босқичлари каби жуда масъулиятлидир.

“Тайёрлаш босқичида” актёрлар танлаш, натура излаш, барча моддий техник қисмни тахт қилиш, съёмкалар графигини тузиш, студиядаги барча цехлар учун тегишли вазифалар тайинлаш каби жуда муҳим вазифалар ўз ичига олади. Лекин бу пайтда режиссёр учун энг муҳими актёрлар билан ишлашдир. Актёрларнинг ролларга танлаш ниҳоятда масъулиятли иш. Унда хатога йўл қўйилса, фильм муваффақиятсиз чиқиши мумкин.

Агар режиссёр актёр танлашда хато қилмасликни истаса, биринчидан қаҳрамонлар образлари устида яхшилаб ўйлаб олиш керак. У ёрдамчиларга қараб ўтирмай ўз ғояси ва мақсадидаги аниқ образни ижро этишга қодир ижрочини бехато топиш учун турли театр актёрларини ва киноактёрларни яхши билиши керак.

Театрдан фарқли ўлароқ, кино режиссёри актёрлар билан етарлича машқ қилиш учун “тайёргарлик даврини” чўзиб юборолмайди. Агарда режиссёр актёрни аввалдан яхши билган, яъни ўзининг бошқа фильмларида у қатнашган бўлса, у ҳолда иш анча енгиллашади.

Режиссёрнинг актёрлар билан ишлаш услуби, характери режиссёргагина эмас, актёрларнинг ўзига ҳам боғлиқ. Улардан баъзилари алоҳида машқ этишни талаб этмайди, чунки тажрибаси, маҳорати режиссёрнинг талабини тушунишга ёрдам беради. Бошқа бир турдаги актёрлар эса тажрибали, хатто юксак маҳорат эгаси бўлса ҳам бўлажак роли ҳақида режиссёр батафсил гапириб беришини хоҳлайдилар. Демак, ҳар қандай ҳолатда ҳам режиссёр ўз фильмида бадий образ яратадиган актёрларга диққат-эътибор билан қараши керак.

Режиссёрлар шартли равишда икки турга бўлинадилар: улардан бирини “актёрлик” режиссёри дейилади. Бу турдаги режиссёрлар киновнинг барча тасвирий воситаларини театрда бўлгандек актёр имкониятлари орқали ифодалайдилар. Бизнинг киномизда Н.Ғаниев, Ш.Аббасов, Э.Эшмухамедов, А.Ҳамроевлар шундай режиссёрлардандир.

Бошқа типдаги режиссёрлар эса ўз фикр ва ғояларини кино санъатининг барча ифода воситалари, шу жумладан, актёрлар орқали очишни маъқул кўрадилар. К.Ёрматов, Л.Файзиевлар ана шундай режиссёрлардан эдилар.

Телеэкранларда тез-тез намоёиш этиб туриладиган фильмлардан мисол келтирсак бўлади. Жангари фильмларда актёрлар ўйини бир қанча махсус эффектлар билан бойитилади, улар фильмдаги асосий образни яратишда актёрга ҳам, режиссёрга ҳам ёрдам берадилар.

Режиссёр қайси типга тааллуқли бўлмасин, бадий кинода унинг иши айниқса актёрсиз битмайди. Суратга олиш ишлари кетаётганда ҳам режиссёр актёр билан ишлашни давом эттиради.

Суратга олиш даври - мураккаб ва масъулиятли давр. Зеро, постановкачи режиссёр ниманики яратишни ўйлаб, пишитиб юрган бўлса, ғоясини шу даврда амалга оширади. Бу даврни буюк режиссёр Федерико Феллини ҳаммадан ҳам яхши таърифлаб қўйган: “Фильм ишлаб чиқариш жуда мураккаб ташкиллаштиришни талаб қиладик, бу нарса енгил-елпи қарорларни тамоман рад этади. Кунига юз мартадан кадрларни, актёрларни, ёруғликни, календар муддатларини, бу ижрочи кийимининг рангини, бошқасининг сўзлайдиган нутқи матнини, кўриб беришга маъқул оптикани текшириб кўришга тўғри келади. Агар шуларнинг ҳаммаси қатъий тартибга келтирилиб қўйилмаса, фильм амалга ошмайди, деяверинг”.

Бу сўзларда суратга олишнинг бир куни ва ундаги режиссёрнинг вазифалари келтирилган. Бундай кунлар унда ярим йилни, икки-уч ойларни ташкил этса ажабмас. Ҳар қандай ҳолатда ҳам режиссёрнинг вазифаси осон эмас.: ҳали об-ҳаво ўзгарган, ҳали актёр келмаган ёки касал бўлиб қолган, ҳали зарур техника йўқ, ҳали плёнка “брак” чиқиб қолади ва ҳаказо. Шундай пайтда иш тўхтаб қолмаслиги учун режиссёр

кинога характерли бўлган имкониятини ишга солади. У сюжет бўйича суратга олиш давомийлигини бузиб, ҳозирги шароитга мос кадрларни суратга ола бошлайди. Суратга олиш давомийлигининг бузулиши қоида эмас, кино учун оддий ҳол саналади Лекин бу ҳол режиссёрнинг ва бутун , ижодий гуруҳнинг иши қийинлаштиради. Зеро, постановкачи-режиссёр, оператор, актёрлар суратга олишнинг барча икр –чикирларини, кадр ичидаги сўз ва лукмаларни, съёмка услуги ва бошқаларни кейинчалик давом эттиришда қийналмаслик учун эсларида саклаб қолишлари керак бўлади.

Шундай ҳоллар бўладика, суратга олинаётган пайтда тўсатдан актёр у ёки бу сабаб билан ролни режиссёр ўйлагандек уддалай олмай қолади, шунда оператор санъати ёрдамга келади. У актёрни шундай суратга оладика, образни яратишдаги камчиликлар “беркитилади”.

Фильм суратга олинган пайтда режиссёр унинг томошавий бўлшини ҳам ўйлаши керак. Шу боис, ўз санъати билан фильмнинг барча тасвирий олламини ёритадиган операторнинг ишига алоҳида диққат қилиши керак. Суратга олиш майдонида илгари режиссёр ва оператор бир неча бор гаплашган, хатто сценарий устида ишлаш даврида назарда тутилган нарсалар энди фильмда ўз шаклига эга бўлади.

Актёрлар образга , маълум бир вазиятда, ҳолатга кириш учун актёрга ёрдам бериш билан бир вақтда ўзида режиссёр оператор кадрларини ҳам энг яхши тасвирий услубда суратга туширишни кузатиб бориши талаб этилади.

Суратга олиш даври режиссёр учун нафақат актёрлар билан ишлаш, балки сценарийда оммавий саҳналар бўлса, шулар билан ишлаш нуқтаи назардан ҳам муҳимдир. Бу саҳналарнинг тасвирий ечими кино табиатга хос бўлган эпикликни оширади. Томошабин фильмнинг кўримли томонларига маҳлиё бўлиб, ҳикоя мазмунини йўқотиб қўймаслиги учун режиссёр драматургияга боғлиқ ҳолда оммавий саҳналарнинг дедуктив ва индуктив шаклларидадан фойдаланади.

Дедуктив оммавий саҳна -унинг моҳияти ва таъсирчанлигини очиб бериш учун режиссёр умумий планлардан йирик планга ўтишдир.

Индуктив оммавий саҳна эса, аксинча, уларнинг умумлаштириувчи кучини ошириш учун режиссёр оператор билан бирга йирик прланлардан умумий планларга ўтади.

Оммавий саҳналарнинг ва умуман фильмнинг ифодали талқинига эриши учун режиссёр ёрқин ифодали мизансаҳналар куриши зарурдир.

Мизансаҳна -нафақат театр балки кинонинг ҳам муҳим воситасидир. Усиз бадиий фильм кино санъати асари бўлолмайди.

Мизансаҳна –бу режиссёр ғоясини фильмда актёрларнинг табиий-органик хатти-ҳаракатлари орқали пластик ва макон нуқтаи назаридан ҳал қилишдир.

Мизансаҳна атамаси (термини) кинога театрдан кириб келган бўлиб, актёрларнинг ва анжомларнинг саҳнада жойлашувини англатади. Бироқ, мизансаҳнадан муҳим ифода воситаси сифатида нафақат кино ва театрда, балки адабиёт, рангасвир санъатида ҳам фойдаланилади. Ҳоҳлаган рангасвир полотносини эсга олиб кўрсангиз, асар мазмунини очиш учун рассом ўз полотносида фигураларини маълум тарзда жойлаштиради ва макон мухитини юзага келтиради. Адабиёт асарини диққат билан ўқисангиз, ундан ажойиб мизансаҳналар топасиз. Россиялик таниқлик режиссёр М.И.Ромм мизансаҳналар излаб, А.С.Пушкин асарларига мурожаат этган. Биз ҳам “Евгений Онегин” дан парча келтирамиз. (Ойбек таржимаси)

Мана, қиш!...Дехқон ҳам тантана ила
Четан аравада йўлни янгилар.
Унинг ориқ оти қор искабгина
Зўр-базўр судралиб дўккилаб кетар.
Из солади юмшоқ қорни ағдариб,
Соябонли чана учади қалқиб,
Олдинда ўтирар ҳайдовчи уни,
Белда қизил белбоғ, устида пўстини.
Чанага от бўлиб ўзини кўшар,
Кучугини ўтказиб, бир деҳқон бола,
Қорларда ўйнайди у чопа-чопа;
Бу шўхнинг бармоғин изғирин ялар
У оғриқ ҳам сезар, кулади ҳам шан
Онаси койиди уни ойнадан....

Агар парчани диққат билан ўқисангиз, Пушкин томонидан яратилган ажойиб картинани, бир эмас, бир қанча ёрқин мизансаҳналарни кўриш мумкин. Мазкур парча воқеаларга бой, улар турли –туман мизансаҳналар орқали берилган. Улар тўртта. Пушкинга қишнинг бошланишигина эмас, балки, уни интиқлик билан узоқ кутган диллар ниҳоят шодликка тўлганини кўрсатиш ҳам муҳим бўлган. Бу қувонч, шодлик шоир томонидан мизансаҳналарда бўлгани каби ушбу парчанинг композициясида ҳам берилади.

Энди мизансаҳналарни композицион жойини алмаштриб кўрамиз: парчанинг бошига чана учган болани, сўнг деҳқонни кўйсак, қишнинг бошланишидан, момикдай оппоқ қордан туғилган қувонч ва ҳайрат

ҳисларини жўшиб келиши йўқолади. Шоир шундай композицияни топадики, ҳар бир мизансаҳна- воқеа у уйғотмоқчи бўлган хуш кайфиятни, кўтаринкиликни очиб беради. Мизансаҳналарнинг алмашуви ҳаракатларни ҳис этиш имконини беради.

Бадиий кинода мизансаҳна орқали воқеалар моҳияти замон ва макон нуқтаи назардан очиб берилади.. Кинодаги мизансаҳналарни театрдаги каби композиция билан аралаштриб бўлмайди. . Фильм композицияси кенг бўлиб, ўз ичига турли ҳарактер, маъно ва мазмундан иборат қатор мизансаҳналарни ўз ичига олади. Кадр мизансаҳнаси ва унинг композициясини фарқлай билиш керак. Агар кадр мизансаҳнасини режиссёр қўйиб, айтайлик актёр бажарса, шу кадрнинг композициясини яратишда рассом, режиссёр яна ўша актёр ва албатта оператор иштирок этади. Оддий бир мисол келтирамиз.

Фильм қаҳрамони учрашувга келди. Учрашув жойи- фаввора олди. Қаҳрамонни ўйнайдиган актёр режиссёр ғояси, қарори бўйича фаввора атрофида у ёқдан бу ёққа юради. Шу орада у узокқа, ўннга, чапга қараб-қараб қўяди. Унинг чехраси сюжетда ёзилганидек, ташвишли ёки қувончли кутиш онларидан дарак бериши керак. Шу мизансаҳнани режиссёр операторга юқори нуқтадан туриб (кран воситаси билан) умумий планда олишни таклиф қилади. Ушбу мизансаҳна – кадрнинг битта композициясидир. Шу кадрни турғун ҳолатда ёки ҳаракатда (камера қаҳрамон билан бирга ҳаракатланади) суратга олиш мумкин. Бу энди ўша мизансаҳна – кадрнинг бошқача композицияси бўлади. Шу тариха кадр мазмунини очувчи битта мизансаҳнада режиссёр турлитуман композициялардан фойдаланиш мумкин.

Кинода мизансаҳна театр мизансаҳнасидан фарқ қилади, чунки унинг яратилишида режиссёр ва рассомдан ташқари оператор ўз санъати билан иштирок этади. Кинода мизансаҳнани театрдаги каби энг аввал рассом жиҳозлайди. У яратган маконга режиссёр актёрни ёки қатнашувчиларни (бу хатто ҳайвон бўлиши ҳам мумкин) киритади, улар ҳаракатни белгилайди. Режиссёр ва оператор айнан шу ҳолатда зарур бўлган планлар ва ракурслардан фойдаланган ҳолда тайёрланган мизансаҳнани суратга ола бошлайдилар. Павильонда бу жараён осон кечиши мумкин. Табиатда эса халал берувчи деталлар эҳтимоли борлиги учун ҳам қийинроқ.

Кинода режиссёрлар қўллайдиган мизансаҳналарнинг бир қанча турлари бор. Улар жаҳон киносанъати тажрибасида шаклланиб қарор топган.

Чуқурлашган мизансаҳна . У актёр ҳамда оммавий иштирокчилар ҳаракати аппаратдан кадр ич-ичига кириб бориши ёки аксинча-энг

ичкариликдаги кадрдан биринчи пландаги кадрга, аппаратга қараб актёр ёки оммавий иштирокчиларнинг ҳаракати натижасида яратилади.

Кинода кўпинча статуар, яъни ҳаракатсиз мизансаҳнадан ҳам фойдаланилади. Бу мизансаҳнада айтайлик актёрлар маконда ҳаракатсиз ҳолда турадилар. Лекин, бундай мизансаҳнада камера “фаол”лик кўрсатиб иштирок этади. “Мафтунингман” комедиясидаги зардўзчи қизларнинг дўппи тикиб, кўшиқ куйлаётган саҳнасини мисол сифатида келтирсак бўлади.

Кўппланли мизансаҳна – бу биринчи пландаги қаҳрамон ҳаракатининг иккинчи пландаги ҳаракат билан ифодали уйғунлашувидир. Бу кинода макон билан эркин муносабатда бўлиш имконини берувчи анъанавий мизансаҳнадир. Режиссёр Э.Эшмухамедов ва оператор Д.Фатхуллинлар “Нафосат” фильмидаги “Лена” новелласида қаҳрамонлар шаҳар четига дам олишга чиққан эпизодни кўппланли мизансаҳнада суратга олганлар.

Биринчи планда дарё бўйида Темур (Р. Нахапетов) билан Маъмура (М.Муҳамедова) ўтиришибди. Темур Маъмурага А.Бабюснинг “Нафосат” ҳикоясини айта туриб, ахён –ахёнда Лена томонга қараб кўяди. Иккинчи планда қаҳрамонлар тепаликдан ўйнаб-кулиб сайр қилишади. Агар иккинчи план ҳаракатда ҳал этилган ва мизансаҳна горизонталь ҳолатда бўлса, биринчи план статуар, яъни ҳаракатсиз мизансаҳнада олинган, иккала муаллиф ўз асари қаҳрамонлари муносабатларини очишда шундай мизансаҳналарни яратадики, бу унинг учун энг тўғри ва ифодалидек туюлади. Агар постановкачи -режиссёр адабий сценарий устида ишлаётиб, муаллиф мизансаҳналари сабабларини, асосини ойдинлаштираолса, таниқли режиссёр С.Юткевич айтганидек, бу “режиссёрлик ва актёрлик мизансаҳнаси юзага келиши учун калитдир”.

“Актёрлик мизансаҳнаси”- бунда мизансаҳнанинг марказини актёр эгаллайди.

“Режиссёрлик мизансаҳнаси” – режиссёр нафақат актёрларни, балки бутун тасвиррий воситаларни қўллаган ҳолда яратадиган мизансаҳнадир.

Мизансаҳна ва умуман кино қандай бўлишлигида кинорежиссёрнинг ижодий дастхати ҳам ўз таъсирини кўрсатади. У режиссёрнинг қандай қаҳрамонларни ёки мавзунини қандай ёритишнигина эмас, мизансаҳналар қурилмаси ҳарактерини ҳам белгилайди. Режиссёр Л.Файзиев ўз фильмларида матонатли, довюрак, жасоратга оталнувчи қаҳрамонларни кўрсатишни ёқтиргани учун мизансаҳналари ҳам алоҳида шиддатлилиги билан ажралиб туради.

Кинода мизансаҳналарни кадрлар ташкил этади. Режиссёр уларни маълум ритмда алмаштирабориб бадиий сайқал топган ҳаракат элементини вужудга келтиради. Ҳаракат эса маълум вақт омилисиз бўлмайди. Кино воқеалари замон ва маконда, вақт ва ҳаракатда ривожланувчи санъат бўлгани боис, фильмда ритмдан ташқари воқеалар темпи ҳам мавжуддир. Муסיқада темп унинг ижро этилишига қараб ўзгариши мумкин, кинода, фильм экранда намойиш этилганда эса темп ўзгариши мумкин эмас.

Лекин постановкачи-режиссёр фильмини яратаётганда ҳаракатлар темпини улкан бадиий воқеликни тасвирловчи воситалардан бири сифатида қўллаши мумкин. Шу ўринда жангари фильм ва психологик драмадаги воқеалар темпини эслаб, таққослаб кўрсак, кинода темп қанчалик муҳимлигини дарҳол англаб оламиз. Биринчи жангари жанрдаги фильмларда воқеалар сюжетга кўра шиддатли тус олади, қаҳрамон образлари, уларнинг хатти-ҳаракатлари йиғиндисидан ташкил топади. Психологик драма жанридаги фильмларда сюжет жангари ёки эксцентрик комедиялардан фарқли ўларок, аста –секинлик билан ривожланади, негаки жанр воқеани, қаҳрамонлар характериани батафсил баён этишни талаб этади.

Кино режиссёрда фильмнинг темп-ритмини самарали ҳал этиш маҳорати юксак бўлса, у монтажчи мутахассис ишига ёрдамига умид қилмайди, фильми муваффақиятли чиқади, деб ишониши мумкин. Режиссёр драматургиядан ва ўз тасаввуридан келиб чиққан ҳолда кадрнинг ички ҳаракати ритмини танлайди. Кадрлар эпизодларга “жойлаштирилади”, ритм эса кадрларга боғлиқдир. Кадрлар оддийгина эпизодларга “йиғилмади”, балки монтаж воситалари орқали, ҳаракатлар бўйлаб, майдон-макон бўйлаб синтезлаштирилади.

Фильм- монтаж орқали таркиб топадиган кадрлар системасидир. Бу нарса кино санъатига кирувчи барча кино турларига, барча жанрларга тўла тааллуқлидир. Фильм съёмкаси – бу энг аввало режиссёр ғоясидан, қароридан келиб чиққан ҳолда, суратга тушуриб бўлинган ва режиссёр (улар сифатида) қониқиш ҳосил қилган, кун сайн кўпайиб борувчи кадрлар йиғиндисидан иборатдир. Мабодо режиссёр у ёки бу кадр кўнгилдагидек суратга олинмаган деб ҳисобласа, у съёмкани қайтадан ташкил этиши мумкин.

Суратга олиш кунининг бошида постановкачи-режиссёр ёрдамчилари, рассом ва оператор билан кадрни “қўяди”, яъни унинг мазмунини, мизансаҳнани, композициясини аниқлайди, оператор билан биргаликда съёмканинг планлари ва ракурсларини танлайди.

Кино планлари: 1) Кадрнинг энг умумий (айтайлик вертолётдан) кўриниши. 2) Кадрнинг умумий (айтайлик киши ёки пейзаж ҳақида

умумий тасаввур берадиган) кўриниши. 3) Кадрнинг ўртача (яъни натуранинг, ёки бинонинг бир қисми, киши бўлса, унинг белигача) . Кадрнинг йирик (киши, предмет бутун кадрни эгаллайди) кўриниши. Бундан ташқари агарда драматургия бўйича зарурат туғилса, қахрамоннинг биргина нигоҳи, бошининг бурилиши шунчаки кўлининг панжаси ва хоказолар йирик планда суратга олинади. Йирик план зарур ҳолларда пейзажни, ҳайвонот ва ўсимлик олами деталларини хужжатли, манзарали, илмий-оммабоп фильм учун суратга олишда ҳам фойдаланилади.

Режиссёр кадр мизансаҳнаси ва композициясини белгилагач, планлар турини ҳам танлайди. Улар доимо режиссёрлик сценарийсида кўрсатилади. Танлаб олинган планлар оператор томонидан бевосита режиссёр билан биргаликда келишган ракурсларда суратга олинади.

Кинода ракурсларнинг ранг-баранглиги киши нигоҳининг бойлиги, одамларнинг объектларни турли нуқталарда кўра билишлик билан белгиланади. Съёмкага жалб этилган барча техника анжомлари уларни ақл бовар қилмас нуқталардан суратга олиш имконини беради.

Планлар, ракурслар, суратга олиш усуллари билан боғлиқдир. Суратга олиш усуллари- статик (ҳаракатсиз), ҳаракатли, понарамали, яширин камера билан кабиларга бўлинади. Бу усуллар кинода ижодий тажриба, техника, режиссура ва операторлик санъатининг тараққий этиш шарофати билан қарор топган.

Суратга олишнинг у ёки бу усулини танлаш албатта режиссёр мақсади билан боғлиқдир. Барча режиссёрлар мақсади эса битта-мазмунни теран, шаклан ифодали кино санъат асари яратишдир. Ана шу умумийлик фильмни қўйиш жараёнида конкретлашиб боради.

Кинонинг илк даврида суратга олишнинг ҳаракатсиз (статик) усули пайдо бўлган. Бу битта ҳаракатсиз нуқтадан суратга олишдир. Навбатдаги кадр ҳам худди шундай олинади. Монтаж воситасида уларни бирлаштириш эса саҳна мазмуни, ғояси, ҳолат ва вазиятлари, қахрамонлари ҳақида тасаввурга эга бўлиш имконини беради. Суратга олишнинг бу услуби монтаж усули деб ҳам аталади. Ҳаракатсиз усулда олинган кадрларни оддий кетма-кетликда монтаж қилишдан кино анча жадаллик билан ривожланиб монтаж соҳасида жиддий кашфиётлар яратди.

Ҳаракатсиз съёмка режиссёрга фильмда замон ва маконни ифодали тасвир этишнинг кенг имкониятларини очади. Режиссёр сюжетни ва образларни чуқур очиш мақсадида уларни турлаши, яъни қисқарок қилиш, зайтириши мумкин. Шу ўринда яна “Броненосец “Потёмкин”” фильмидаги “Одесса зинапояси” эпизодига эътиборни қаратсак. Агар сиз фильмдаги ўша машҳур зинапояни эслаб қолган бўлсангиз. Одессага

бориб, ҳақиқий зинапояни кўргач, у фильмдагидек жуда узун эмаслигидан ҳайрон бўлишингиз мумкин. Бу ҳаракатсиз монтаж съёмка усулининг шарофатидир.

С.М.Эйзенштейн ва оператор Э. Тиссе шу эпизодга кирган барча воқеаларни алоҳида кадрларда суратга оладилар ва шундай монтаж қиладиларки, бронеонсецда кўзғалон кўтарганларни олқишлаш учун келган тинч аҳоли устидан қонли жазо қўллаганларини таъсирчан очиб берадилар. Режиссёр ўша бир хил кадрларни устма-уст, қайтариқлар билан бера бориб, зинапоя бўйлаб тўхтамай давом этган ўқлар ёмғирини ҳис этишимиз имкониятини яратади. Бошқача қилиб айтганда, ҳаракатсиз съёмка режиссёрга ўз истеъдоди ила фильмнинг энг муҳим эпизодларидан бирини муваффақиятли яратишда ёрдам берган. Ёки шу фильмнинг ўзида ҳаракатсиз (статик) съёмканинг ажойиб ҳолатлари топилган. Зинапояда рўй берган қонли жиноятга (отишга) жавобан бронеонсец шаҳарга қарата тўплардан “залп” беради. Тўплар ҳайқириги остида кадрда уч хил эсолатдаги хайкал- соҳил бўйида ётган шео; иккинчиси- ғазабдан оёққа тура бошлаган, учинчиси - ҳаммага ҳозирланган шер кўринишлар берилади. Лавҳалар шаҳар бўйлаб сайр этилганда шунчаки суратга олинган эди, лекин кейинчалик режиссёр улардан фойдаланишнинг ажойиб йўлини топган, фильмда улар бронеонсец бонгидан тинчи бузлиб, аччиғланган халқ рамзи сифатида ишлатилган.

“Бронеонсец “Потёмкин” фильми режиссураси жаҳон киносанъати ривожланишига улкан ҳисса қўшган асардир.

Ўзбек бадий киносида суратга олишнинг монтаж усули Ойбекнинг “Қутлуғ қон” романи асосида режиссёр Л.Файзиев суратга олган шу номли фильмда қўлланган.

Фильмнинг бош қаҳрамони Йўлчи келажак ҳаётини яхшилаши умидда, шаҳардаги бадавлат тоғасининг мададига ишониб, киндик қони тўкилган уйини ташлаб кетади. Унинг босиб ўтган қишлоқдан шаҳаргача бутун йўли, келиши монтаж усулида суратга олинган (оператор А.М.Панн). Кадрлар мазмуни янги кўринишлар, янги манзаралар билан лекин энг муҳими қаҳрамон ҳис-туйғулари алмашилиб бориши билан белгиланади. Монтажда бирлаштирилган бу кадрлар қаҳрамон шаҳарга узоқ йўл босиб келгани ҳақида тўла тасаввур беради. Бу тасаввур қаҳрамон ҳиссиётларининг ўзгаришини ифодалаб борган кадрлар монтажи туфайли туғилади. Қаҳрамон кўпинча йирик планда олинган ва буларда биз аввал қандайдир қувонч, кўтаринкиликни сезсак, сўнгра бот-бот толиқишгина эмас, аллақандай ташвиш, хавотир (тоғам қутиб оларкин?) эғаллаб боришини кузатамиз.

Монтаж усулида суратга олиш жараёнида режиссёрлар планлар, ракурслардан мохируна фойдаланишлари эвазига ўз ғояларини воқеаларга ва қаҳрамонларга муносабатларини ёрқин ифодалаб бераолишга эришишлари мумкин.

Суратга олишнинг бу усули овозсиз кино даврида кенг кулоч ёйди ва унинг тасвирий имкониятларини ихтиролар эвазига узлуксиз бойиб боришга имконият яратилди.

Суратга олишнинг ҳаракатсиз усули анимацияли кинода асосий саналади. Экранда бор-йўғи ўн дақиқа давом этадиган бир қисмли мультфильмни яратиш учун оператор жуда кўп (15 мингта) расмларни суратга олиши керак. Уларнинг ҳар бири бир дона кадр ва қаҳрамон ҳаракатининг биргина бўлаги. Ҳаракатсиз услубда олинган бу суратлар монтаж пайтида қаҳрамонни вақт ва макон ичида ҳаракатланиши эффектини беради. Шу ўринда ҳамма севиб томоша қиладиган режиссёр В.Котёночкиннинг “Сеними! Шошмай тур!” мультсериалини эслаш кифоя. Монтаж пайтида кадрларни алмаштириш ритми фильм сюжетига саргузашт жанр хусусиятларини берган.

Илмий-оммабоп кинода схемада бирон ниманидир кўрсатиш зарур бўлса, бундай ҳаракатсиз суратга олиш услубининг ўрнини ҳеч нарса босолмайди.

“Воқеаларни қуюклаштириш, вақтни қисқартириш ёки чўзиш, маконни шартли равишда барпо этиш, фильмни турли ракурслар ва аспектларини бир-бирига тўқнаштириш, ҳар хил нуқтаи назарлардан хабардор этиш каби монтаж съёмкасининг хусусиятлари овозсиз кинода монтажнинг тез такомиллашувчига олиб келдики, бунда картинанинг мазмуни ва бадиий аҳамиятини оширадиган кўринишлар бош ўринга чиққан” деб ёзган режиссёр М.И.Ромм. Бу сўзларига шуни қўшимча қилиш мумкинки, овозсиз кинода қўлланилган ҳаракатсиз съёмка имкониятлари бугун ҳам кинода муҳим роль ўйнайди ва жуда тезкорлик билан кинони анъанавий санъат турлари даражасига кўтарди.

Кино овозли бўлгач, съёмканинг монтаж услуги ўзининг бадиий аҳамиятини, таъсирчанлигини йўқотмади. У энди суратга олишнинг бошқа, масалан ҳаракатли съёмка тури билан бирлашиб борди.

Съёмканинг бу усул номиданоқ қандай эканлигининг аниқлаб берапти: камера доимо ҳаракатда объектга боради, келади, тепага кўтарилади, пастга тушади в ҳаказо. Ҳаракатли съёмка кинони санъат урти сифатида реал ҳаётга яна ҳам яқинлаштиради. Бундай усулда ишлаётган камерани кўз олдимизка келтирсак бўлади, у мутассил ҳаракатда суратга олишнинг бу усули кинони янги тасвир билан бойитади. Ҳаракатдаги ҳолатда оператор “нормал режимда” ишлайди.

Шу усул жараёнда тезлашган ёки секинлашган суратда съёмка қилиш камдан-кам учрайди.

Тезлашган (секундига 24 кадрдан кўп) съёмкада- экрандаги тасвир объектнинг секин-аста ҳаракатланишини (худди парвоздагидек) кўрсатади..

Секинлашган (секундига 24 кадрдан кам) съёмка - экранда кадрнинг тезлашган ҳаракати намоён бўлади.

Биринчи ҳолатда биз ҳамма деталларни, айтишлик отларнинг югуришини хотиржам кузата оламиз. Айнан шу съёмка чопаётган отлар тасвир туширилган қадимий расмларнинг нечоғлик ҳаққонийлигини таъкидлайди. Расмлардан бирида тўрт оёғини танасига йиғиштириб олган от кўрсатилган эди. Шундай ҳолатда қолган от югура олмайди, деб ўйлашганди олимлар. Отнинг югуриши тезлашган усулда суратга олинганда, экранда бу кадрлар секинлашган ҳаракатни намоён этади ва қандайдир дақиқалар ичидагина от тўрт оёғини танасига йиғиштириб олгани кўринади.

Тезлашган съёмка объектга максимал яқинлашишига ва уни атрофлича кўришга имкон беради. Секинлашган съёмка кўпроқ комедияларда, мультфильмларда учрайди ва киносанъатнинг ифодали воситаларидан бири ҳисобланади.

Ҳаракатли съёмкадан актёрлар ролнинг каттагина қисмини узмасдан ўйнайдиган, метражи учун кадрларда фойдаланилади. Агар шуларни ҳаракатсиз нуктадан туриб олинса, бу кадр театрга ўхшаб қолади, бу эса кино табиатига тўғри келмайди. Узун кадр-ичида режиссёр ва оператор планларни, ракурсларни тирган ҳолда яъни унинг композициясини ҳам камера ҳаракати ёрдамида алмашинуви амалга оширади. Мазкур ҳолатда кадр ичидаги монтаж амалга оширилади ва у ички кадрлар монтажи деб аталади.

Съёмканинг навбатдаги услуби бу панаррамадир. Унинг номланишининг ўзиёқ съёмканинг мазмунини айтиб турибди. Режиссёр ва оператор воқеалар кўламини, макон кенглигини бериш учун панорама усулини қўллайдилар. Бундай усул кўпинча жангу жадаллар бор бўлган фильмларда қўлланилади. Панорама йўли билан яна юқоридан туриб олинган эпизодлар алоҳида кенг кўламликни касб этади. Панорама съёмкаси вертикал яъни аппарат тепадан пастга қараб ҳаракатланадиган ва горизонтал масалан, қахрамоннинг узоқ юриб ўтиб бораётгани, метражнинг узунлиги ва ниҳоят айлана яъни аппарат объект бўйлаб айланиш усуллардан иборатдир. Ш.Аббасовнинг “Сен етим эмассан” фильмидаги “Ванянинг исёни” эпизоди айлана панорама усулида суратга олинган. Айлана панорама курси атрофида ўтирган ҳар бир болани кузатишимизга, улар кайфиятини билишимизга имкон

беради. Айлана панорама одатда ўрта ёки йирик планларда суратга олинади.

Режиссёр съёмканинг барча усулларини албатта билишлари керак. У постановкачи сифатида бутун фильмни, айрим эпизодларни қандай усулларда суратга олинишини танлайди. Мабодо съёмка майдонида бирор сабаб билан суратга олиш услубини ўзгартиришга тўғри келса, бунинг ҳеч қўрқинчли жойи йўқ. Бир фильмда съёмканинг турли-туман усулларидан фойдаланиш мумкин.

Съёмканинг у ёки бу турини танлашда сюжет ва образларни ифодали, ёрқин, чуқур очиб беришда қайси бири мос келишини иш бошиданок аниқлаб олиш керак. Съёмкалар турлари мизансаҳналар қурилмасини тузишда ҳам муҳим аҳамиятга эга эканлигини унутмаслик керак.

Режиссёр томонидан танланган съёмка услуби актёрлар ижроси учун муҳим аҳамиятга эгадир. Актёрларга ҳаракатли ва панорама усулидаги съёмкалар да рол ижро этиш қулай эканли маълум. Бундай қулайликлар сири шундаки, бундай актёрлар ўзларини яна ҳам эркин ҳис қиладилар. Бу усул кўпроқ натурада қўлланади. Съёмканинг монтаж усули актёрдан катта-кичидан диққатни талаб этади, чунки айнан шундай ҳолатда съёмка майдони унга тор туюлади.

Кинонинг қайси бир тури бўлмасин, фильм яратишда суратга олиш даври постановкачи-режиссёр учун энг машаққатли ва масъулиятлидир. Зеро, мана шу босқичда у ният қилган фильм -кино асари яратилади. Айни шу жараёнда режиссёр маҳорати ва ташкилотчилик қобилияти ёрқин намоён бўлади. Режиссёр зиммасидаги ижодий юк, фильм постановкасига боғлиқ улкан меҳнат, ундан сабр-тоқат, юксак ижодий ташкилотчилик намунасини талаб этади. Акс ҳолда у мақсади, натижага эриша олмайди.

Суратга олиш жараёни фильм яратилишининг энг катта даврини ташкил этади. У ниҳоясига етгач, фильмнинг сўнги **монтаж –сайқал босқичи** бошланади.

Режиссёр фильм яратишга киришар экан, унинг сценарийсини ўқиётганидаёқ монтаж ўтиши жойларини аниқлайди. Режиссёрлик сценарийси ёзилаётганидаёқ у бутун фильм монтажини пишитиб чиқади. Суратга олиш пайтида у режиссёрлик сценарийсида қайд этилганларни фильмга киритишга ҳаракат қилади. Лекин , съёмка пайтида баъзи қутилмаган ҳолатлар вужулга келиб , у ички кадр монтажи ва эпизодлар монтажи ҳарактерини ўзгартириши, фильм умумий ритмига ўзгартиришлар киритиши мумкин. Шунинг учун ҳам фильмнинг узил-кесил монтажи монтаж-тонировка жараёнида амалга оширилади.

Монтажнинг ўзи нима?. Суратга тушурган кадрларни бир-бирига улаш демакдир. Бу унинг оддий техник таърифидир. Киносанъати тарихи тонгида фильмлар ана шундай монтаж қилинарди. Бироқ, оддийгина шу таъриф остида монтажнинг улкан имкониятлари яширинган.

Монтаж- кинони санъатнинг бир турига айлантирувчи муҳим ифода воситаси ҳисобланади. Монтаж улкан ижодий ва таъсир кучига эга. Монтаж воситаси ила энг ранг-баранг мазмунли кадрларни бирлаштириб, ўз мавзуси, сюжетига эга фильм ҳам яратса бўлади. Бунинг устига кадрлар турли даврларда, турли мамлакатларда ҳар хил планлар-у, ракурсларда суратга олинган бўлиши мумкин. Шу боис маҳоратли режиссёр монтаж санъатини шунчаки эмас, балки тўлиқ, чуқур билиши лозим. Унинг ҳам ўзига хос хусусиятлари, талаблари бор.

Замонавий кинода режиссёрлар ҳаммадан кўра монтажёр деган мутахассиснинг ишига умид боғлайдилар. Ҳа, улар чиндан ҳам фильмнинг умумий ритмини, планлар, макон ва вақт бўйича кадрларнинг тўғри уйғунлашувини яратиш учун кўп ишларни амалга оширадилар. Лекин, шунга қарамай, постановкачи-режиссёргина ўз фильмининг нозик жиҳатларини биледи. Зеро, ўз ғоя ва мақсади уларга сингдирилган. Шу ғоя ва мақсадлар суратга олиш жараёнида тўлиқ ифодасини топмай қолса, у ёки бу сабаблар билан фильмнинг ички мазмун ипи йўқотилган бўлса, энг тажрибали монтажёр ҳам асарга керакли таъсирчанлик , ифодани топа олмайди. У фақат режиссурадаги камчикликни ёпиб кета олади, ёки режиссёр хатосини яширади. Аммо фильмнинг яшаши учун зарур “ҳаво”ни бера олмайди. Бундай фильмларда режиссёрнинг ўзига хос ижодий дастхатлари йўқолади. Демак, монтаж нафақат кинонинг ифода воситаси, балки режиссёрлик маҳоратини ва истеъдодининг ҳам ифодасидир.

Монтажни кино санъатидагина эмас, уни бадий адабиёт, ранг-тасвир, хаттон архитектурада ҳам учратиш мумкин. Монтаж асарнинг асосий ғоясини етказишда яхши ёрдам беради. Лекин, кино монтажи, айтайлик адабиёт монтажидан фарқ қилади. У яна ҳам нозик, мураккаб, хатто қарама-қарши бўлиши мумкин. Бу унинг ўзига хослиги ва куч-қудратидир.

Монтаж маъносини қуйидагича тушунтирамиз: мазмуни турлича бўлган икки кадрни бирлаштириш натижасида уларнинг янги миқдорини эмас, асарини ҳосил қиламиз. Математикада қўшилувчилар жойи алмаштирилгани билан улар натижаси ўзгармайди. Кинода эса кадрлар жойини алмаштирганда, бошқача қилиб айтганда янги монтажда ғоя ва мазмун ифодаси тубдан ва ҳар жиҳатдан ўзгаради. Ана шу киномонтажнинг буюк сиридир.

Режиссёр кинодаги монтаж хусусиятларини яхши билмоғи лозим. У план, ракурслар, съёмка усули бир хил бўлган икки кадрни бирлаштириб бўлмаслигини, бундай ҳолатда ҳаракат йўқолишини билиши керак. Ҳаракатсиз кино эса кино эмас. Бундай монтаж “сакраш” тасаввурини беради.

Демак, фильмни тўғри монтаж қилиш, бадиий кинематографик ифодалиликка эриши учун съёмка пайтидаёқ уни монтажбоп қилиб суратга олиш керак. Шуни унутмаслик кераки, фильмнинг энг яхши монтажи- бу унинг монтаж съёмкаси бўлиб, натижада у режиссёрни ғоялари, мавзуси, фикрлари, образларни чуқур очиб беришга эриштиради.

Ёш режиссёр монтажнинг аҳамиятини амалиётда тушуниб етади. У монтаждаги муҳим жиҳатларини ўзлаштириб олса бас. Масалан, кинода монтажнинг қандай турлари борлигини билиши лозим.

Кадрлар мазмуни бўйича бирин-кетин бирлаштириб борилади. Шу тарза сюжет, воқелик ривожланиб боради. Бундай монтаж **узвий монтаж** деб аталади. У кўпинча мультфильмларда, хужжатли ленталарда қўлланилади.

Параллел монтаж - бир минутнинг ўзида турли жойларда рўй берган воқеалар тасвирланган кадрларни таққослашдир. Бу монтаж фильм мазмунини кучайтиради, чуқурлаштиради, ундаги воқеалар кўламини кенгайтиради. Монтажнинг бу тури кинода кенг тарқалган,. Ундан биринчи бор Д.У. Гриффит “Бетоқатлик” (1916 й) фильмида фойдаланганда, катта шов-шувга сабаб бўлган ва кинонинг санъат сифатида ривожланишига таъсир кўрсатган.

Ўзаро боғланган образли монтаж- бу монтаж йўли билан фильм сюжетини чуқурлаштираш, турли романтикалар, метафоралар оқали тасвир оламининг бадиийлигини ошириш, томошабинда янги тасаввурлар уйғотишдир (“Иш ташлаш” фильмидаги завод трубасига ўрнашиб олган қарғани эсланг).

Мавзули монтаж- кўпинча хужжатли, илмий-оммабоп кинода фойдаланилади, шу билан бирга фильмда кўтарилган битта мавзунини очишга хизмат этади ва катта умумлашмалар ҳосил қилади.

Вертикал монтаж- уни кинога С.М.Эйзенштейн жорий қилган. Бунда тасвир (кадр ёки эпизод) мусиқанинг бирор фазаси билан уйғунлаштирилган ҳолда монтаж қилинади. Бундай монтажнинг ижодкори фильм образли қурилмасидан, ғоя ва мазмундан келиб чиқиб, мусиқа билан мутаносиб уйғунлашувини ташкил этишини мумкинлигини исботлаган.

Заковатли (интеллектуал) монтаж- буни ҳам С.М.Эйзенштейн кашф этган. Унинг моҳияти бугун жуда оддий туюлиши мумкин. Ўшанда эса дунё миқёсидаги кино кашфиёти бўлган эди. Турли тушунча ва

мазмунга эга икки кадр монтажда янги тушунча, янги маъно касб этади. Заковатли монтаж киносанъатининг рухий-маънавий қудратини ошириди, хизматини эстетикасини ҳам кенгайтиради. Режиссёр изланишлари бу монтаж борасида яна бир кичик, лекин ёрқин кашфиёт -“ички монолог” принцига йўл очди. Бу принцип кинодраматургия ва режиссурада кенг қанот ёзди. У қахрамоннинг фикран теран, рухан чуқур образини яратишга ёрдам беради. Зеро ички монологда қахрамон хатти-ҳаракатларини , атроф-муҳит билан муносабатларини тушунишга ёрдам берадиган ҳис-туйғулар, ўйлари ёрқин очилади.

Режиссёр бир фильмда унинг драматургиясидан келиб чиқиб, монтажнинг турларидан уйғунликда фойдаланиши мумкин. Бу иш фильмни суратга олиш жараёнида бажаради. Шундай қилинса монтаж-сайқал пайтида фильмни “йиғиб” олиш, унда керакли вақт ва маконни яратиши, қахрамон образини очиши, унга нисбатан ўз муносабатини кўрсатиши мумкин бўлади. Монтаж фильмида воқеалар оҳанги ва сурати ритми ва темпини аниқлайди, кадрнинг ички ритминини фильмнинг умумий ритми ва темпи билан уйғунлаштиради.

Ички кадр ритми- режиссёр танлаган мизансаҳна, актёр пластикаси, сўз ва мусиқа ёки бошқа овозлар янграши билан таъминланади. Монтажда ички кадр ритми орқали бутун фильм ҳаракатини, жумладан, унинг темпини кучайтириш ёки сусайтириш мумкин. Кадрларнинг ногўғри монтажи, яъни ҳаракат ҳарактерига эпизодларнинг мос тушмаслиги темпнинг бузилишига олиб келади. Бундай ногўғри монтаж, агар жангари эпизод бўлса, ким ким билан уришаётгани билинмайдиган тартибсизликни келтириб чиқаради.

Режиссёр томонидан танланган монтажнинг барча турлари, унинг принциплари ягона бир мақсадга- асарнинг кинематографик таъсирчан чиқишига қаратилади. Режиссёр ақл-идроки, маҳорати ила қўллаган монтажи орқали фильмда ўз ғоя ва мақсадини тўла амалга оширади. Демак, монтажнинг барча нозик жиҳатларини билиш режиссёр учун муҳимдир. Шунингдек, монтаж ҳарактерида режиссёрнинг ижодий дастхати ҳам кўринади.

Режиссёрнинг қайси монтаж турини танлаши драматургиядан ташқари жанрга ҳам боғлиқ. Айтайлик, саргузашт жанри бўлса, постановкachi-режиссёр биринчи кадрлардаёқ ҳикоя қилиш ритминини топиб, бутун фильм давомида уни сақлаб қолади. Композициянинг кучли воситаси бўлган ҳаракат бундай фильмлар монтажида олдинга чиқади . Психологик драмада эса монтаж бошқача характер касб этади. Бунда шошилмайгина бошланган умумий темп -ритм режиссёр ва актёр қахрамонлар образларини батафсил, атрофлича очиб беришга ёрдам

беради. Ўзаро боғланган образли монтаж айни шу жанрларига кўл келади.

Психологик фильмларда истак муҳим ўрин эгаллайди. Пейзаждан фон сифатида эмас драматургияни таркибий қисми сифатида фойдаланиш- фақат кино учун характерилидир. Режиссёрлар ҳам киносанъатнинг бу муҳим имкониятидан самарали фойдаланишган пейзаж фильм умумий тўқимасининг кучли эмоционал воситаси эди. Унинг деталлари, конкрет кўринишлари (тўкилган барглар, дарёнинг жўшқин оқиши тақир-туқур саҳро) драматургия ва режиссёр фикридан келиб чиқиб, ғояни чуқурлаштиришга хизмат этадиган рамзийликлар вазифасини ўтайди.

Фильм монтажида (икки ёки учта кадрлар бирлашувчи) битта монтаж бирлашмасидан иккинчисига ўтиш турли жанрларда турлича бўлади. Овозсиз кино давридаги фильмлар монтажида бундай ўтишлар ёзув-субтитрлар ёки қоронғилашув орқали амалга оширилади. Хужжатли, илмий –оммабоп кинода бир монтаж бирикмасининг иккинчисига ўтиши диктор матни воситаси билан бўлади. Унинг мазмуни бу ўтишни асослабгина қолмай, кейинги монтаж бирикмаси мазмунини ҳам ифодалайди. Бадий кинода ҳам монтаж бирикмалар сўзлар орқали амалга оширилади. Хуллас монтажда сўзнинг вазифаси ҳам жуда муҳимлиги учун режиссёр сўз устида ҳам қунт билан ишлаши лозим. Шунинг учун фильм устида ишнинг сўнги босқичидаги сайқаллаш монтаж билан бирлаштирилган.

Кинода сайқал бериш деганда, постановкачи-режиссёрнинг фильмни овозлаштириши тушунилади. Бу жараёнда унга овоз операторлари ва овоз режиссёрлари ёрдамга келадилар, улар фильмга зарур бўлган овозларни, шовқинларни топадилар. Улар фильмни суратга олиш пайтида ёзиб олинган бўлиб, сайқаллаш жараёнида эса улар тозаланади, жаранглаши яхшиланади ёки махсус сайқалхонада яратилади. Шу жараёнда фильм мусиқаси ҳам ўз ўрнига қўйилади. Бу осон, жараён эмас. Мусиқа фильмнинг қайси жойида қандай жаранглашини унинг драматургиясидаёқ аниқлаб олиши керак. Мусиқани тасвир билан мохирона уйғунлаштириш-унинг муҳим ифода воситаси эканлиги фильмнинг ҳар бир сюжетида сезилиши керакдир.

Фильмда янграган ҳар қандай мусиқа, овоз, шовқин бир кадрнинг иккинчисига , бир монтаж бирикмаларининг бошқасига ўтишида, кадрлар композицияси ва унинг ёруғлигини билдиришда бир восита вазифасини ўтайди.

Фильмдаги овоз- булар мусиқа, ҳар хил овозлар, шовқинлардир. Уларнинг барчаси тасвирий тизимлар билан мураккаб бирлашувга киришади. Овоз ва тасвирий тизимларнинг тўла мослашуви ва

уйғунлиги овозлаштиришнинг кенг тарқалган ўзаро боғлиқлик туридир. Бошқаси эса- контрапунктли овоз тизмасидир. Унда тасвир овоз билан қарама-қарши қўйилади.

Режиссёр У.Назаровнинг “Сурайё” фильмида сюжет қаҳрамон аёлнинг эриникига кетаётиб, йўлда шахсий ҳаёти ҳақида ҳаёл суриш асосига қурилган. У ва эри нафақат характери жиҳатидан, балки ҳаётий қизиқишлари, ички дунёлари билан ҳам турли одамлар эди. Аёл ўйлаган, орзу қилган бахтни оиласида топа олмайди. Эри билан учрашуви кўнгилсиз ўтди ва аллақандай катъиятсизлик-ла каловланиб кўчадан ўтиб боради ва одамлар оқимиға қўшилиб кетади. Ишдан қайтаётган одамларнинг шўх кулгиси, хазил-хузуллари эшитилади. Атрофда ҳаёт қайнамоқда. Ва шу қайноқ ҳаёт қаҳрамонни ҳам ўз оқимиға тортади. Унинг кўринишидан қандай қарорга келганини билиб бўлмайди. Эри хузурига қайтиб, бахт нелигини билмай ўтсинми ёки қайтмасинми? Қаҳрамоннинг ана шу ҳолати туширилган лавҳаларда М.Бурхоновнинг мусикаси баланд, кўтаринки руҳда янграйди. Мусиқа тасвирга, актриса ижодига қарама-қарши қўйилади. Мана шу кўтаринки оханглар қаҳрамоннинг тақдири бошқача бўлишиға ишора қилади. Мусиқада контрапунктдан фойдаланиш фильм сўнггида маълум бир хулосаға олиб келади, чунки мусиқа шу жойда режиссёр ихтиёри билан ҳикояға нукта қўювчи драматургик восита вазифасини ўтаган.

Композитор сценарий билан танишиб чиққан ва режиссёр билан келишиб олган бўлса, фильмға мусиқани съёмкалар бошланмасдан олдин ёзиши мумкин. Лекин, кўпинча фильм тайёр бўлгандан сўнг овозсиз бўлса ҳам, композитор уни кўриб сўнг мусиқа ёзади. Албатта, бу мусиқа композитор уни қандай тушуниши ва режиссёр асарига қандай мусиқа зарурлигини баён этишға боғлиқ. Бирок, мусиқанинг ўрнини ва вазифасини мохирона нафис монтажнинг тасвирий –пластик тизмаси белгилайди. Бундай пайтда фильмға кино асари сифатида образлилик ва тасвирийлик зарур бўлади.

Фильмнинг пластик ечимидан келиб чиққан ҳолда унинг овози ва мусикаси билан ўзаро муносабати ўрнатилади. Агар яхши ишланган фильмға диққат билан қулоқ тутсангиз унинг овози, мусиқали оқими маълум бир композицияға терилиб келаётганини пайқайсиз.

Кино “тилға кирганда”, фильмлардаги овозлар тизмаси ҳақиқий шовқинлардан олингани билинади. Овозларнинг табиий ҳолатда киритилиши сюжет ривожланишиға тўсқинлик қилади. Постановкачи-режиссёрлар кейинчалик овоз ва мусиқани фильмда назорат қилиб, тартибға солиш кераклигини тушиниб етадилар ва бугун уни биз овозлар образи, деб атаймиз. Режиссёрлар яна овозли пауза- сукунатдан

ифодали фойдаланиб, фильмларни мусикасиз ҳам яратиш мумкинлигини тушундилар.

Сайқал бериш пайтида фильмдаги сўз жаранги устида ишлаш ҳам режиссёрнинг муҳим вазифаларидан биридир. Жумлалар, сўзлашувлар, монологлар одатда овоз оператори томонидан суратга олиш майдонида ёзиб олинади. Сўнг улар тозаланди, жаранги яхшиланади. Шундай холлар бўладики, бирон бир сўз монтаж сайқаллаш пайтида у ёки бу сабаб билан биринчи бор ёзилаётган бўлса, роль ижрочилари таклиф этилади ва улар овозсиз экран қаршисида туриб қайтадан образга киришадилар. Кинода ролни бир актёр ижро этса, унга овозни бошқа актёр бериши мумкин. Буларни барчасини ёзиб олиш режиссёрдан ҳам ва овоз операторидан ҳам тер тўкиб меҳнат қилишни талаб этади. Овоз бераётган актёрнинг нутқ ҳаракати роль ижросининг лаб ҳаракатига мос тушиши керак.

Фильмни сайқаллаш пайтида қаҳрамон нутқи матнни баъзида алмаштиришга тўғри келиб қолади. Бу режиссёр ва актёр ишини яна қийинлаштиради. Шунда тасвирни овоз билан тўғри жойлаштиришда диққат лозим, чунки оҳанг ва сўз тизмаларининг бир бўлиб қўшилиб кетиши қаҳрамонлар нутқларининг маънодорлигини аҳамиятини оширади.

Сўзнинг кинодаги вазифаси қуйидагилардир. У воқеаларга, тасвирий тизмаларга қуруқ безак эмас, режиссёр доимо қайси сўз актёр томонидан қандай жаранглашига диққат қилади. Бу нарса нафақат суратга олиш майдонида, балки қаҳрамонлар истаклари ёзилаётган сайқаллаш хонасида ҳам эътиборда бўлиши керак.

Фильм устида ишлашнинг сўнгги босқичида режиссёр бўшашмай, унда мавжуд бўлган овозлар оқими ҳам, пластик образлар каби таъсирчан чиқиши учун бор куч-ғайратини сарфлаши лозим.

Режиссёрнинг фильм устида ишлаши ундан кўп куч ва меҳнат талаб қиладиган мураккаб ижодий жараёндир. Шунинг учун режиссёр ўзининг ижодида муваффақият қозониши учун кенг ва чуқур бадиий тафаккурга эга бўлиши керак. Режиссёр эса санъаткорона салоҳият эгаси. Булар эса ўз-ўзидан пайдо бўлмайди. У шахс сифатида ўқиш йиллари шакллана бошлайди. Айни шу даврда унинг касбий маҳоратига замин тайёрлана бошлайди. Лекин, маҳорат ва кўникмаларни ўстириш, чуқурлаштириш керакки, булар режиссёрлардан ирода, ҳоҳиш ва кўникмани талаб этади.

Режиссёр адабиётни, театрни, хайкалтарошликни, рангтасвирни, мусиқани яхши билиши керак. Бу соҳаларда оттирган билимлари келгуси ижодида ўзининг ёрқин ифодасини топади.

Жаҳон киноси санъатининг мумтоз асарлари режиссёрларнинг мунтазам равишда изланишлари боис дунёга келган ва кинони XX асрнинг буюк кашфиётларидан бирига айлантирган.

Хулоса

Кино-доимо ривожланиб борадиган санъатдир. Унинг техник жиҳатлари такомиллашиб, янгилашиб боришда давом этмоқда. Бу афзалликлар кино поэтикасини бойитади. Киночилар бир пайтлар телевидение оптикасидан фойдалана бошлаганларида бу унинг тасвирий оламида сезиларли ўзгаришлар содир этганди.

Электрониканинг кинога кириб келганига анча бўлди . (30 йиллардаги электроника туфайли сюжет йўналиши қизиқарли бўлган Кинг-Конг ҳақидаги америка фильмини эсланг). Бугун эса фильмларни яратилишда компьютер графикаси фаол иштирок этмоқда. Бироқ, кино техникасида қанчалик ўзгаришлар кўп бўлмасин, унинг санъат сифатидаги муҳим асослари ўзгармасдир.

Бугун ҳам , келажакда ҳам кино асари ўзининг адабий асоси-сценарийсиз дунёга келмайди. Айрим услубий йўналишлари, шакллари ўзгариши мумкин, лекин бадиий кинода энг муҳими- инсон ва унинг тақдири. Кино санъатининг барча тасвирий воситалари, ифодали лавҳалар тизмаси, актёрлик санъати, режиссура мана шу мақсадга эришишга қаратилади.

Бадиий кино келгусида қандай ривожланиб бормасин, у жаҳон халқлари учун сеvimли санъат бўлиб қолавереди.