

*O'zbekiston Respublikasi Madaniyat va sport ishlari vazirligi  
M. Uyg'ur nomidagi Toshkent Davlat san'at instituti*

*HANJARA. ABULQOSIMOVA*

*Kinoteleradio tarixi va nazariyasi  
(KINO ASOSLARI)*

**Toshkent-2008**

**HANJARA. ABULQOSIMOVA**

*Kinoteleradio tarixi va nazariyasi*  
**(KINO ASOSLARI)**  
**O'quv qo'llanma**

Rejissyor adabiyotni, teatrni, xaykaltaroshlikni, rangtasvirni, musiqani yaxshi bilishi kerak. Bu sohalarda ottirgan bilimlari kelgusi ijodida o'zining yorqin ifodasini topadi.

Jahon kinosi san'atining mumtoz asarlari rejissyorlarning muntazam ravishda izlanishlari bois dunyoga kelgan va kinoni XX asrning buyuk kashfiyotlaridan biriga aylantirgan.

### **Xulosa**

Kino-doimo rivojlanib boradigan san'atdir. Uning texnik jihatlari takomillashib, yangilanib borishda davom etmoqda. Bu afzalliklar kino poetikasini boyitadi. Kinochilar bir paytlar televideniye optikasidan foydalana boshlaganlarida bu uning tasviriy olamida sezilarli o'zgarishlar sodir etgandi.

Elektronikaning kinoga kirib kelganiga ancha bo'ldi . (30 yillardagi elektronika tufayli syujet yo'nalishi qiziqarli bo'lgan King-Kong haqidagi amerika filmini eslang). Bugun esa filmlarni yaratilishda kompyuter grafikasi faol ishtirok etmoqda. Biroq, kino texnikasida qanchalik o'zgarishlar ko'p bo'lmasin, uning san'at sifatidagi muhim asoslari o'zgarmasdir.

Bugun ham , kelajakda ham kino asari o'zining adabiy asosi-ssenariysiz dunyoga kelmaydi. Ayrim uslubiy yo'nalishlari, shakllari o'zgarishi mumkin, lekin badiiy kinoda eng muhimi- inson va uning taqdiri. Kino san'atining barcha tasviriy vositalari, ifodali lavhalar tizmasi, aktyorlik san'ati, rejissura mana shu maqsadga erishishga qaratiladi.

Badiiy kino kelgusida qanday rivojlanib bormasin, u jahon xalqlari uchun sevimli san'at bo'lib qolaveradi.

diqqat bilan quloq tutsangiz uning ovozi, musiqali oqimi ma'lum bir kompazitsiyaga terilib kelayotganini payqaysiz.

Kino "tilga kirganda", filmlardagi ovozlar tizmasi haqiqiy shovqinlardan olingani bilinadi. Ovozlarining tabiiy xolatda kiritilishi syujet rivojlanishiga to'sqinlik qiladi. Postanovkachi-rejissyorlar keyinchalik ovoz va musiqani filmda nazorat qilib, tartibga solish kerakligini tushinib yetadilar va bugun uni biz ovozlar obrazi, deb ataymiz. Rejissyorlar yana ovozli pauza-sukunatdan ifodali foydalanib, filmlarni musiqasiz ham yaratish mumkinligini tushundilar.

Sayqal berish paytida filmdagi so'z jarangi ustida ishlash ham rejissyorning muhim vazifalaridan biridir. Jumlar, so'zlashuvlar, monologlar odatda ovoz operatori tomonidan suratga olish maydonida yozib olinadi. So'ng ular tozalandi, jarangi yaxshilanadi. Shunday xollar bo'ladiki, biron bir so'z montaj sayqallash paytida u yoki bu sabab bilan birinchi bor yozilayotgan bo'lsa, rol ijrochilari taklif etiladi va ular ovozsiz ekran qarshisida turib qaytadan obrazga kirishadilar. Kinoda rolni bir aktyor ijro etsa, unga ovozni boshqa aktyor berishi mumkin. Bularni barchasini yozib olish rejissyordan ham va ovoz operatoridan ham ter to'kib mehnat qilishni talab etadi. Ovoz berayotgan aktyorning nutq harakati rol ijrosining lab harakatiga mos tushishi kerak.

Filmni sayqallash paytida qahramon nutqi matnni ba'zida almashtirishga to'g'ri kelib qoladi. Bu rejissyor va aktyor ishini yana qiyinlashtiradi. Shunda tasvirni ovoz bilan to'g'ri joylashtirishda diqqat lozim, chunki ohang va so'z tizmalarining bir bo'lib qo'shilib ketishi qahramonlar nutqlarining ma'nodorligini ahamiyatini oshiradi.

So'zning kinodagi vazifasi quyidagilardir. U voqealarga, tasviriy tizmalarga quruq bezak emas, rejissyor doimo qaysi so'z aktyor tomonidan qanday jaranglashiga diqqat qiladi. Bu narsa nafaqat suratga olish maydonida, balki qahramonlar istaklari yozilayotgan sayqallash xonasida ham e'tiborda bo'lishi kerak.

Film ustida ishlashning so'nggi bosqichida rejissyor bo'shshmay, unda mavjud bo'lgan ovozlar oqimi ham, plastik obrazlar kabi ta'sirchan chiqishi uchun bor kuch-g'ayratini sarflashi lozim.

Rejissyorning film ustida ishlashi undan ko'p kuch va mehnat talab qiladigan murakkab ijodiy jarayondir. Shuning uchun rejissyor o'zining ijodida muvaffaqiyat qozonishi uchun keng va chuqur badiiy tafakkurga ega bo'lishi kerak. Rejissyor esa san'atkorona salohiyat egasi. Bular esa o'z-o'zidan paydo bo'lmaydi. U shaxs sifatida o'qish yillari shakllana boshlaydi. Ayni shu davrda uning kasbiy mahoratiga zamin tayyorlana boshlaydi. Lekin, mahorat va ko'nikmalarni o'stirish, chuqurlashtirish kerakki, bular rejissyorlardan iroda, hohish va ko'nikmani talab etadi.

Tarjimon va ilmiy muharrir Hamidjon Ikromov

O'quv qo'llanma O'zDSI ilmiy kengashida 2007 yil ----- da nashrga  
tavsiya etilgan

Taqrizchilar: Nigora Karimov  
Maxkam Muhammedov

## MUALLIFDAN

“Kino asoslari” o‘quv qo‘llanmasi muallifning O‘zbekiston Davlat san’at institutida bir necha yillardan buyon olib borayotgan “Kino san’ati asoslari” ma’ruzalar kursiga asoslangan holda yaratildi. Mazkur qo‘llanmadan oldin ushbu kurs yuzasidan batafsil o‘quv dasturi yaratilib, shu institut talabalari auditoriyasi o‘rtasida sinovdan o‘tkazildi.

Muallif ushbu qo‘llanmada o‘z oldiga kinoning o‘ziga xos tomonlarini, alohidaligini, boshqa san’at turlaridan farq qilishini muxtasar shaklda ochib berish vazifasini qo‘ygan. Shu maqsaddan kelib chiqqan holda qo‘llanma uchun eng mos kompozitsiya tanlagan.

Ma’lumki, kino asosini sintez tashkil etadi. Kino boshqa san’at turlaridan ko‘p narsalarni o‘ziga qamrab olib, ularni sintezlashtiradi, o‘z hususiyatiga bo‘ysundiradi. Uning asosiy hususiyati shundan iboratki, kino asarlarida harakat va vaqt mavjud bo‘lib, ungacha bo‘lgan san’atlar doimo shunga intilganlar.

Kino o‘z tarixi mobaynida boshqa san’atlar bilan ijodiy munosabatda bo‘lib kelgan va shunday munosabatda bo‘ladi, bu kinoning rivojlanishida muhim rol o‘ynab kelganlar va o‘ynab kelmoqdalar. Shuning uchun ham ushbu aloqalarni yoritishga qo‘llanmada alohida bir bob mavjud.

Kino san’ati o‘zi mavjud bo‘lib, paydo bo‘lib, rivojlanib kelayotgan yuz yil mobaynida voqelikni, o‘tmish va hatto kelajakni aks ettirishning o‘ziga xos shakllarini ishlab chiqqan bo‘lib, ular kino san’ati turlarining paydo bo‘lishiga olib kelgan. Muallif ana shu turlar haqida alohida bobda to‘xtalib o‘tadi.

Kino tarixi-bu kino asarlarining janrlari tarixidir. Janrlarning rivojlanishi, ularning bir shaklda boshqa shaklga o‘tib o‘zgarishi kinoni boyitada.

Kinoni san’atning alohida bir turi sifatida tushunish uchun uning o‘ziga xos vositalarini bilish zarur bo‘ladi, shuning uchun ham qo‘llanmaning ikkinchi bo‘limi ana shu vositalarining bayoniga bag‘ishlangan.

Muallif qo‘llanmada ko‘pincha misol sifatida o‘zbek kinosidagi badiiy filmlarga murojaat qilgan. Mazkur qo‘llanmaning asosini aktyorlar ijro etadigan (badiiy) filmlar tashkil etgan. Kinoning boshqa turlari o‘ziga xos hususiyatlarga ega bo‘lib, boshqa alohida darslik yaratilishini talab qiladi.

Muallif, mazkur qo‘llanmada bayon qilgan kino san’atiga oid nazariy fikrlar filmlar tabiatini tushunishda yordam beradi, o‘ziga bu ajoyib san’atga xizmat qilishga bag‘ishlamochi bo‘lgan yoshlarga esa kino haqidagi dastlabki bilimlarni egallashda ko‘maklashadi, deb umid bildiradi.

### I. BO‘LIM. KINONING SAN’AT TURI SIFATIDA SHAKLLANISHI

#### 1. *Bob. Kino san’atining texnikaviy va badiiy asoslari.*

yoki maxsus sayqalxonada yaratiladi. Shu jarayonda film musiqasi ham o‘z o‘rniga qo‘yiladi. Bu oson, jarayon emas. Musiqa filmning qaysi joyida qanday jaranglashini uning dramaturgiyasidayoq aniqlab olishi kerak. Musiqani tasvir bilan moxirona uyg‘unlashtirish-uning muhim ifoda vositasi ekanligi filmning har bir syujetida sezilishi kerakdir.

Filmda yangragan har qanday musiqa, ovoz, shovqin bir kadrning ikkinchisiga, bir montaj birikmalarining boshqasiga o‘tishida, kadrlar kompozitsiyasi va uning yorug‘ligini bildirishda bir vosita vazifasini o‘taydi.

Filmdagi ovoz- bular musiqa, har xil ovozlari, shovqinlardir. Ularning barchasi tasviriy tizimlar bilan murakkab birlashuvga kirishadi. Ovoz va tasviriy tizimlarning to‘la moslashuvi va uyg‘unligi ovozlashirishning keng tarqalgan o‘zaro bog‘liqlik turidir. Boshqasi esa- kontrpunktli ovoz tizmasidir. Unda tasvir ovoz bilan qarama-qarshi qo‘yiladi.

Rejissyor U.Nazarovning “Surayyo” filmida syujet qahramon ayolning erinikiga ketayotib, yo‘lda shaxsiy hayoti haqida hayol surish asosiga qurilgan. U va eri nafaqat xarakteri jihatidan, balki hayotiy qiziqishlari, ichki dunyolari bilan ham turli odamlar edi. Ayol o‘ylagan, orzu qilgan baxtni oilasida topa olmaydi. Eri bilan uchrashuvi ko‘ngilsiz o‘tdi va allaqanday kat’iyatsizlik-la kalovlanib ko‘chadan o‘tib boradi va odamlar oqimiga qo‘shilib ketadi. Ishdan qaytayotgan odamlarning sho‘x kulgisi, xazil-xuzullari eshitiladi. Atrofdan hayot qaynamoqda. Va shu qaynoq hayot qahramonni ham o‘z oqimiga tortadi. Uning ko‘rinishidan qanday qarorga kelganini bilib bo‘lmaydi. Eri xuzuriga qaytib, baxt neligini bilmay o‘tsinmi yoki qaytmasinmi? Qahramonning ana shu holati tushirilgan lavhalarda M.Burxonovning musiqasi baland, ko‘tarinki ruhda yangraydi. Musiqa tasvirga, aktrisa ijodiga qarama-qarshi qo‘yiladi. Mana shu ko‘tarinki oxanglar qahramonning taqdiri boshqacha bo‘lishiga ishora qiladi. Musiqada kontrapunkt dan foydalanish film so‘nggida ma’lum bir xulosaga olib keladi, chunki musiqa shu joyda rejissyor ixtiyori bilan hikoyaga nuqta qo‘yuvchi dramaturgik vosita vazifasini o‘tagan.

Kompozitor ssenariy bilan tanishib chiqqan va rejissyor bilan kelishib olgan bo‘lsa, filmga musiqani syomkalar boshlanmasdan oldin yozishi mumkin. Lekin, ko‘pincha film tayyor bo‘lgandan so‘ng ovozsiz bo‘lsa ham, kompozitor uni ko‘rib so‘ng musiqa yozadi. Albatta, bu musiqa kompozitor uni qanday tushunishi va rejissyor asariga qanday musiqa zarurligini bayon etishga bog‘liq. Biroq, musiqaning o‘rnini va vazifasini moxirona nafis montajning tasviriy –plastik tizmasi belgilaydi. Bunday paytda filmga kino asari sifatida obrazlilik va tasviriylik zarur bo‘ladi.

Filmning plastik yechimidan kelib chiqqan holda uning ovozi va musiqasi bilan o‘zaro munosabati o‘rnatiladi. Agar yaxshi ishlangan filmga

noto'g'ri montaj, agar jangari epizod bo'lsa, kim kim bilan urishayotgani bilinmaydigan tartibsizlikni keltirib chiqaradi.

Rejissyor tomonidan tanlangan montajning barcha turlari, uning prinsiplari yagona bir maqsadga- asarning kinematografik ta'sirchan chiqishiga qaratiladi. Rejissyor aql-idroki, mahorati ila qo'llagan montaji orqali filmda o'z g'oya va maqsadini to'la amalga oshiradi. Demak, montajning barcha nozik jihatlarini bilish rejissyor uchun muhimdir. Shuningdek, montaj harakterida rejissyorning ijodiy dastxati ham ko'rinadi.

Rejissyorning qaysi montaj turini tanlashi dramaturgiyadan tashqari janrga ham bog'liq. Aytaylik, sarguzasht janri bo'lsa, postanovkachi-rejissyor birinchi kadrlardayoq hikoya qilish ritmini topib, butun film davomida uni saqlab qoladi. Kompozitsiyaning kuchli vositasi bo'lgan harakat bunday filmlar montajida oldinga chiqadi. Psixologik dramada esa montaj boshqacha xarakter kasb etadi. Bunda shoshilmaygina boshlangan umumiy temp -ritm rejissyor va aktyor qahramonlar obrazlarini batafsil, atroflicha ochib berishga yordam beradi. O'zaro bog'langan obrazli montaj ayni shu janrlariga qo'l keladi.

Psixologik filmlarda istak muhim o'rin egallaydi. Peyzajdan fon sifatida emas dramaturgiyani tarkibiy qismi sifatida foydalanish- faqat kino uchun xarakterlidir. Rejissyorlar ham kinosan'atning bu muhim imkoniyatidan samarali foydalaniishgan peyzaj film umumiy to'qimasining kuchli emotsional vositasi edi. Uning detallari, konkret ko'rinishlari (to'kilgan barglar, daryoning jo'shqin oqishi .... taqir-tuqur sahro) dramaturgiya va rejissyor fikridan kelib chiqib, g'oyani chuqurlashtirishga xizmat etadigan ramziyliklar vazifasini o'taydi.

Film montajida (ikki yoki uchta kadrlar birlashuvchi) bitta montaj birlashmasidan ikkinchisiga o'tish turli janrlarda turlicha bo'ladi. Ovozsiz kino davridagi filmlar montajida bunday o'tishlar yozuv-subtitrlar yoki qorong'ilashuv orqali amalga oshiriladi. Xujjatli, ilmiy –ommabop kinoda bir montaj birikmasining ikkinchisiga o'tishi diktora matni vositasi bilan bo'ladi. Uning mazmuni bu o'tishni asoslabgina qolmay, keyingi montaj birikmasi mazmunini ham ifodalaydi. Badiiy kinoda ham montaj brikmalar so'zlar orqali amalga oshiriladi. Xullas montajda so'zning vazifasi ham juda muhimligi uchun rejissyor so'z ustida ham qunt bilan ishlashi lozim. Shuning uchun film ustida ishning so'nggi bosqichidagi sayqallash montaj bilan birlashtirilgan.

Kinoda sayqal berish deganda, postanovkachi-rejissyorning filmni ovozlashtirishi tushuniladi. Bu jarayonda unga ovoz operatorlari va ovoz rejissyorlari yordamga keladilar, ular filmga zarur bo'lgan ovozlarni, shovqinlarni topadilar. Ular filmni suratga olish paytida yozib olingan bo'lib, sayqallash jarayonida esa ular tozalanadi, jaranglashi yaxshilanadi

San'atning yangi turi bo'lgan kinoning vujudga kelishi va rivojlanishi fan, texnika taraqqiyoti hamda ungacha bo'lgan san'at turlarining erishgan yutuqlari bilan bog'liqdir.

Kinoning paydo bo'lishi bir qator kashfiyotlarning ham tug'ilishiga sabab bo'ldi. XIX asrning oxirlarida odamlar turmushiga elektr quvvati kirib keldi, kimyo fani rivojlandi, u fotografiya (surat olish)ning paydo bo'lishiga, keyinroq esa plyonkani ixtiro qilishga (1887 yil) katta xizmat qildi. Bo'lajak kino uchun J. Plato ixtiro etgan harakatlanuvchi rasmlarga ega bo'lgan apparat, Edisonning harakatni plyonkaga uzatuvchi apparati muhim ahamiyatga kasb etdi. Ayni vaqtda proyeksiya apparatni ham yaratish yuzasidan tajribalar olib borildi. Bar qancha mamlakatlarda (AQSH, Germaniya, Fransiya, Rossiyada) kinoni kashf etish yuzasidan aniq maqsadga qaratilgan izlanishlar olib borildi va asosiy texnikaviy kashfiyotlar qilindi: suratga oluvchi va ko'rsatuvchi (syomka va proyeksiya) apparatlar yaratildi, maxsus kinoplyonka ishlab chiqildi. Huddi mana shu narsalardan aka-uka L. Va O. Lyumyerlar 1895 yil 28 dekabrda Parijda "Poyezdning kelishi", "Jiqqa ho'l sug'oruvchi", "Bolaning ovqatlanirish" nomli dastlabki filmlarni suratga olish va namoyish uchun foydalandilar. Shu kun kino san'atining vujudga kelish kuni hisoblanadi.

Kinoning san'at turi sifatida shakllanishiga an'anaviy san'atlar ham juda katta hissa qo'shdilar.

Qadim zamonlarda jahon xalqlarining qoyalarga chizib qoldirgan rasmlar, miniatyuralar, XVIII va XIX asrlarda esa grafikaning rivojlanishi, rangtasvir va nihoyat, fotografiyaning paydo bo'lishi-bularning hammasi makon va vaqt, harakat va vaqtni birlashtirish yo'llarini izlash bilan to'liq bo'ldi. Har bir san'at turini batafsil o'rganishda shu muhim vazifalarni hal etishga intilishni ko'ramiz. Masalan, har qanday sharq miniatyurasining kompozitsiyasi unda kechayotgan harakatning murakkab izchil uyg'unlashuvdan iborat bo'lib, bu esa ularning mualliflari o'z asarlarida vaqtni aks ettirishga intilganliklarini ko'rsatadi.

Ko'pgina rassomlarning ijodida (Domye: "Don Kixot va Sancho Panso"), mashhur fransuz fotografi Pol Nodarning olgan rasmlarida (hozir atama bilan ifodalanganda) "seriyalik"ning paydo bo'lishini, ularda vaqt va harakat jarayonini to'liq ko'rsatib berishga, gavdalanirishga intilishni ko'rish mumkin. Jahon rassomlari o'z san'atlarida shunday ifoda vositalarini izlaganlarki, natijada ular o'zlari ishlagan rasmlarda harakatni g'oyat xilma-xil plan va rakurslarda ko'rsatib berishga erishganlar.

Vaqt va makonda harakat dinamikasini tasviriy san'at orqali ko'rsatib berish yo'lidagi tinimsiz izlanishlarni, masalan, rassomlardan P. Breygel, I. Repin hamda impressionistlar asarlaridan topish mumkin. Binobarin, yosh kino ham ana shu izlanishlarga befarq bo'la olmadi, u o'zining rivojlanishida ana shu izlanishlar natijalaridan foydalandi. Kino ovozsiz bo'lgan davrda uning

tasviriy san'atga yaqinligi, ayniqsa yaqqol seziladi. Shunga ko'ra ko'pginakino nazariyotchilar kinoni tasviriy san'atga mansub deb hisoblashlari bejiz emas. Masalan, buyuk kinorejissor S. M. Eyzenshteynning fikricha, kino tarixi rangtasvir tarixining bir qismidir.

Kino o'zigacha bo'lgan barcha san'atlar tajribasini o'zlashtirgan holda shakllandi. Bu san'atlarning har biridan o'zining ifoda vositalarini rivojlantirishga yordam beradigan hususiyatlarni olishga intildi. O'zbek badiiy kinosi shakllanishi endi boshlanib kelayotgan 1927 yilda Fitrat o'zining "San'atning manbai (kelib chiqishi)" nomli maqolasida "kino ham teatr singari oltita ajoyib san'at: raqs, musiqa, adabiyot, rangtasvir, haykaltaroshlik, me'morlikdan kelib chiqqan: yoki boshqacha qilib aytganda: kino-oltita qadimiy ajoyib san'atning samarali mevasidir"<sup>1</sup>, deb yozgan edi.

Oradan biroz vaqt o'tgach kino muayyan tajribaga ega bo'ldi, bu tajriba nazariy umumlashmalar qilish imkonini berdi va kino to'g'risida ko'plab asarlar yozgan S. M. Eyzenshteyn ham "kinodagi har bir unsurning ildizlari boshqa san'atlarda yotadi", "chunki kinoning o'z-o'zidan vujudga kelish nazariyasi allaqachon o'z umrini yashab bo'lgan", "kinoning hususiyatlarini san'atning bir-biriga yaqin turlaridan qidirish kerak"<sup>2</sup>, deb hulosalari chiqargan.

Kino o'zining shakllanishida bir-biriga yaqin san'atlardan tajribalarni singdirib olganligi bois qisqa vaqt ichida chinakam san'atga aylanishiga, an'anaviy san'atlar bilan bir safga turishga imkon yaratildi.

Kino rivojlangani sari uning har bir muayyan mamlakatdagi badiiy madaniyat tizimi bilan munosabatlari murakkablashib, chuqurlashib o'zaro ijodiy aloqa, o'zaro yordamlashish hususiyatlarini kasb etadi.

### ***Kino va adabiyot***

Kino o'z taraqqiyotining boshlaridanoq adabiyotga murojaat qiladi va adabiy asarlarni ekranlashtiradi. Ekranlashtirish esa kinoga "o'z qaddini tiklab "oyoqqa turib olish"imkoniyatini beradi. Adabiyotning barcha tasvir, ifoda vositalaridan kino hikoya qilish san'atini, inson xarakterini ochib berishni, uning janr boyligini o'ziga meros qilib oldi. Barcha turdagi kinofilmlarda adabiyot ma'lum darajada tadbiiq etilganligini ko'ramiz. Masalan, hujjatli kinodagi diktora o'qiyotgan matn, uning uslubini faqat film syujeti belgilab berib qolmasdan, adabiyotning tarkibiy qismi hisoblangan gazeta va jurnal publitsistikasining ta'siri ham bordir.

### ***Kino va teatr***

<sup>1</sup> X.Болтабоев "Фитрат ва санъат назарияси". Газетаси. "Ўзбекистон адабиёти ва санъати газетаси", 1998 й.23 х.

<sup>2</sup> Эйзенштейн. Танланган асарлар.Т 5, 55,96 бет

**Parallel montaj** - bir minutning o'zida turli joylarda ro'y bergan voqealar tasvirlangan kadrlarni taqqoslashdir. Bu montaj film mazmunini kuchaytiradi, chuqurlashtiradi, undagi voqealar ko'lamini kengaytiradi. Montajning bu turi kinoda keng tarqalgan,. Undan birinchi bor D.U. Griffit "Betoqatlik" (1916 y) filmida foydalanganda, katta shov-shuvga sabab bo'lgan va kinoning san'at sifatida rivojlanishiga ta'sir ko'rsatgan.

**O'zaro bog'langan obrazli montaj-** bu montaj yo'li bilan film syujetini chuqurlashtirish, turli romantikalar, metaforalar oqali tasvir olamining badiiyligini oshirish, tomoshabinda yangi tasavvurlar uyg'otishdir ("Ish tashlash" filmidagi zavod trubasiga o'rnashib olgan qarg'ani eslang).

**Mavzuli montaj-** ko'pincha xujjatli, ilmiy-ommabop kinoda foydalaniladi, shu bilan birga filmda ko'tarilgan bitta mavzuni ochishga xizmat etadi va katta umumlashmalar hosil qiladi.

**Vertikal montaj-** uni kinoga S.M.Eyzenshteyn joriy qilgan. Bunda tasvir (kadr yoki epizod) musiqaning biror fazasi bilan uyg'unlashtirilgan holda montaj qilinadi. Bunday montajning ijodkori film obrazli qurilmasidan, g'oya va mazmundan kelib chiqib, musiqa bilan mutanosib uyg'unlashuvini tashkil etishini mumkinligini isbotlagan.

**Zakovatli (intelektual)montaj-** buni ham S.M.Eyzenshteyn kashf etgan. Uning mohiyati bugun juda oddiy tuyulishi mumkin. O'shanda esa dunyo miqyosidagi kino kashfiyoti bo'lgan edi. Turli tushuncha va mazmunga ega ikki kadr montajda yangi tushuncha, yangi ma'no kasb etadi. Zakovatli montaj kinosan'atining ruhiy-ma'naviy qudratini oshiridi, xizmatini estetikasini ham kengaytiradi. Rejissor izlanishlari bu montaj borasida yana bir kichik, lekin yorqin kashfiyot -"ichki monolog" prinsipiga yo'l ochdi. Bu prinsip kinodramaturgiya va rejissurada keng qanot yozdi. U qahramonning fikran teran, ruhan chuqur obrazini yaratishga yordam beradi. Zero ichki monologda qahramon xatti-harakatlarini , atrof-muhit bilan munosabatlarini tushunishga yordam beradigan his-tuyg'ular, o'ylari yorqin ochiladi.

Rejissor bir filmda uning dramaturgiyasidan kelib chiqib, montajning turlaridan uyg'unlikda foydalanishi mumkin. Bu ish filmni suratga olish jarayonida bajaradi. Shunday qilinsa montaj-sayqal paytida filmni "yig'ib" olish, unda kerakli vaqt va makonni yaratishi, qahramon obrazini ochishi, unga nisbatan o'z munosabatini ko'rsatishi mumkin bo'ladi. Montaj filmida voqealar ohangi va surati ritmi va tempini aniqlaydi, kadrning ichik ritmini filmning umumiy ritmi va tempi bilan uyg'unlashtiradi.

Ichki kadr ritmi- rejissor tanlagan mizansahna, aktyor plastikasi, so'z va musiqa yoki boshqa ovozlari yangrashi bilan ta'minlanadi. Montajda ichki kadr ritmi orqali butun film harakatini, jumladan, uning tempini kuchaytirish yoki susaytirish mumkin. Kadrlarning noto'g'ri montaji, ya'ni xarakat harakteriga epizodlarning mos tushmasligi tempning buzilishiga olib keladi. Bunday

Zamonaviy kinoda rejissyorlar hammadan ko'ra montajyor degan mutaxassisning ishiga umid bog'laydilar. Ha, ular chindan ham filmning umumiy ritmini, planlar, makon va vaqt bo'yicha kadrlarning to'g'ri uyg'unlashuvini yaratish uchun ko'p ishlarni amalga oshiradilar. Lekin, shunga qaramay, postanovkachi-rejissyorgina o'z filmining nozik jihatlarini biladi. Zero, o'z g'oya va maqsadi ularga singdirilgan. Shu g'oya va maqsadlar suratga olish jarayonida to'liq ifodasini topmay qolsa, u yoki bu sabablar bilan filmning ichki mazmun ipi yo'qotilgan bo'lsa, eng tajribali montajyor ham asarga kerakli ta'sirchanlik, ifodani topa olmaydi. U faqat rejissuradagi kamchilikni yopib keta oladi, yoki rejissyor xatosini yashiradi. Ammo filmning yashashi uchun zarur "havo"ni bera olmaydi. Bunday filmlarda rejissyorning o'ziga xos ijodiy dastxatlari yo'qoladi. Demak, montaj nafaqat kinoning ifoda vositasi, balki rejissyorlik mahoratini va iste'dodining ham ifodasidir.

Montajni kino san'atidagina emas, uni badiiy adabiyot, rang-tasvir, xatton arxitekturada ham uchratish mumkin. Montaj asarning asosiy g'oyasini yetkazishda yaxshi yordam beradi. Lekin, kino montaji, aytaylik adabiyot montajidan farq qiladi. U yana ham nozik, murakkab, xatto qarama-qarshi bo'lishi mumkin. Bu uning o'ziga xosligi va kuch-qudratidir.

Montaj ma'nosini quyidagicha tushuntiramiz: mazmuni turlicha bo'lgan ikki kadrni birlashtirish natijasida ularning yangi miqdorini emas, asarini hosil qilamiz. Matematikada qo'shiluvchilar joyi almashtirilgani bilan ular natijasi o'zgarmaydi. Kinoda esa kadrlar joyini almashtirganda, boshqacha qilib aytganda yangi montajda g'oya va mazmun ifodasi tubdan va har jihatdan o'zgaradi. Ana shu kinomontajning buyuk siridir.

Rejissyor kinodagi montaj xususiyatlarini yaxshi bilmog'i lozim. U plan, rakurslar, syomka usuli bir xil bo'lgan ikki kadrni birlashtirib bo'lmasligini, bunday holatda harakat yo'qolishini bilishi kerak. Harakatsiz kino esa kino emas. Bunday montaj "sakrash" tasavvurini beradi.

Demak, filmni to'g'ri montaj qilish, badiiy kinematografik ifodalilikka erishi uchun syomka paytidayoq uni montajbop qilib suratga olish kerak. Shuni unutmaslik keraki, filmning eng yaxshi montaji- bu uning montaj syomkasi bo'lib, natijada u rejissyorni g'oyalari, mavzusi, fikrlari, obrazlarni chuqur ochib berishga erishtiradi.

Yosh rejissyor montajning ahamiyatini amaliyotda tushunib yetadi. U montajdagi muhim jihatlarini o'zlashtirib olsa bas. Masalan, kinoda montajning qanday turlari borligini bilishi lozim.

Kadrlar mazmuni bo'yicha birin-ketin birlashtirib boriladi. Shu tarza syujet, voqelik rivojlanib boradi. Bunday montaj **uzviy montaj** deb ataladi. U ko'pincha multfilmlarda, xujjatli lentalarda qo'llaniladi.

Kino dunyoga kelganpaytda filmni teatrga qiyos qilib "suratga olingan spektakl", "plyonkadagi teatr" va shunga o'xshash ko'pgina iboralar, fikrlar paydo bo'lgan edi. Garchi bu ta'riflar mohiyat nuqtai nazaridan xato hisoblansa-da, shunga qaramasdan ularda badiiy filmning teatrga yaqinligi to'g'ri ochib berilgan edi.

Agar biron bir spektakl suratga olinadigan, ya'ni plyonkaga tushiriladigan bo'lsa, u o'ziga xos barcha hususiyatlari bilan spektaklligicha qolaveradi. Bu bilan u filmga aylanib qolmaydi, chunki film boshqacha prinsiplar (tamoyillar), qonunlar, vositalar asosida yaratiladi. Lekin badiiy film inson obrazini yaratishda aktyorlik san'ati vosita orqali, teatrning boy tajribasini o'ziga singdirib olgan. Shuning uchun ham dastlabki kinoaktyorlar teatrdan tanlab olingan. Keyinchalik ham ko'pgina milliy kinomatograflarda teatr aktyorlari filmlarda qatnashganlar va hozir ham qatnashib kelmoqdalar.

Kino hali ovozsiz bo'lgan dastlabki paytlarda aktyor ijrolari qisman bo'lsa ham teatrni eslatib turgan. Bu yaqqol ko'zga tashlanib turuvchi grim, kuchli mimika, ifodali plastikalarda namoyon bo'lgan.

Shuningdek kino mizansahnani tashkil etish, har bir kadrda yorug'lik berish san'atini teatrdan o'rgangan. Teatrdan kinoga obraz yaratishda muhim elementlardan hisoblangan dekoratsiya, liboslar san'ati ham, ning ahamiyati kirib kelgan. Dastlabki paytlarda kino mizansahnasi teatr mizansahnasidan deyarli kam farq qilardi, chunki filmlar pavilyonlarda suratga olingani uchun shunday bo'lardi. Dekoratsiya san'ati garchi teatrdan kirib kelgan bo'lsa ham, lekin kinoda u o'zining farqli tomonlari bilan ajralib turadi. Masalan, filmدا surati chizilgan deraza bilan cheklanish mumkin emas. Deraza tabiiy bo'lishi lozim, aks holda kadrlar mazmuni qalbaki bo'lib qoladi.

Kino bilan teatr biri ikkinchisiga yaqin bo'lgan san'at bo'lsa ham, ular bir-biridan ancha farq qiladi. Lekin ular doimiy ravishda ijodiy hamkorlikda bo'ladi. Misol tariqasida o'zbek badiiy kinosining tajribasini havola qilish kifoyadir.

O'zbek teatrlarining aktyorlari kinoda tez-tez rollar ijro etib keladilar. SH. Burxonov, H. Umarov, R. Hamroyev, M. Yoqubova, N. Rahimov, P. Saidqosimov, Z. Muhammadjonov va boshqalar kinoda ko'plab esda qoladigan qiziqarli obrazlar yaratganlar. Teatr aktyorlari kinoga (u "tilga kirgan" vaqtda) so'z san'atini olib kirdilar. Kinodagi nutq madaniyati, albatta teatr ta'sirini o'zida aks ettiradi, chunki teatrdan so'z qahramon tavsifining asosiy vositasi hisoblanadi. Vaqt o'tishi bilan kino san'at sifatida kamolotga erishgach, uning o'zi ham teatrga ta'sir o'tkaza boshladi. Bu batamom tushunarli narsa, chunki bu har ikkala san'at badiiy madaniyat tizimida o'zaro bir-biri bilan mustahkam bog'liqdir.

*Kino va tasviriy san'at*

Kino san'at sifatida shakllana boshlagan paytdan e'tiboran uning tasviriy san'atga juda yaqin turishi payqalgan. Badiiy kinoda qahramon muhitini, film vaziyatini yaratishda amaliy san'at muhim rol o'ynaydi. Film pavilyonlardan tashqariga chiqqanda, ayniqsa film rangli bo'lganda, peyzaj kadrlari peyzajli rangtasvirini eslatadi. Tasviriy san'atning barcha turlariga tegishli ifoda vositalari kinoning shakllanishida katta ahamiyat kasb etgan. Biroq, kino ulardan nusxa ko'chirgan emas. Kino, masalan, kadrni tuzishda grafika asaridan (oq-qora kinoda), rangtasvir asaridan (rangli kinoda) o'tadigan koloritni, filmning tasviriy uslubini yaratishni o'rgangan, bunda me'morchilik alohida rol o'ynagan.

Rangtasvir va grafikadan kino, aniqrog'i, operator yorug'lik bilan ishlashni, kadr kompozitsiyasini badiiy jihatdan ifodali qo'yishni o'rgatgan. Rangtasvir janri bo'lgan portret kinoning umumiy plan, o'rtacha plan, yirik plan kabi ifoda vositalarining rivojlanishiga ta'sir ko'rsatgan. Yirik planning paydo bo'lishida portret janrining roli ayniqsa ahamiyatlidir. Buni tushunish uchun qahramon yirik planda aks ettirilgan kadrni to'xtatish kifoya qiladi. Shunda uning rangtasviridagi portret asariga yaqinligi aniq ko'zga tashlanadi. Kino kadr, mizansahna tuzishda ham rangtasvir tajribasidan foydalangan. Haykaltaroshlik tajribasi kinoga qahramon obrazini plastik jihatdan hal etishda yordam beradi.

Kinoning tasviriy san'at turlari va janrlari bilan ijodiy aloqasi, ularning har birini rivojlanish darajasiga, ularda hukmron bo'lgan tamoyilga, rejissyorning ijodiy tafakkuriyu, uning vizual his etishiga, kinorassomlar va kino operatorlarning yuksak mahoratiga bog'liq.

### ***Kino va musiqa***

Musiqa alohida o'ziga xos ifoda vositalari orqali insonning eng nozik va murakkab his-tuyg'ularini, turli voqea-hodisalar mohiyati va ma'nosini eshituvchiga yetkazib berish hususiyatiga ega. Shuning uchun musiqa kinoning ovozsiz davridayoq filmga "kirib kelgan. Tapyorlik, ya'ni pianinoning ekran yonida filmga musiqa bilan jo'r bo'lib turish, amaliyotining keng yoyilganligi, film mazmunini emotsional jihatdan boyitishi, qahramonlar his-tuyg'ularining tushunarli bo'lishini kuchaytirishi lozim edi. Musiqadan bunday badiiy fon tarzida foydalanish tajribasi ovozi kinoning dastlabki bosqichida ham saqlanib qolgan. Keyinchalik vaqt o'tishi bilan kinoga bastakor jalb qilindi, ular badiiy filmlar uchun maxsus musiqalar yaratadigan bo'ldilar. Musiqa kinoda eng muhim ifoda vositalaridan biriga aylandi, filmlarning mazmunini ham, qahramonlar obrazlarini ham ochib berishga ko'maklashdi. Musiqadan kinosan'atning barcha turlari va janrlarida foydalanib kelinmoqda. U filmni, yorqin his-tuyg'ular bilan boyitadi, ular asarning mavzui, g'oyasini, rejissyorning niyatini yanada to'laroq ochib beradi, nihoyat, ekranda ro'y

suratga olish uslubini o'zgartirishga to'g'ri kelsa, buning hech qo'rqinchli joyi yo'q. Bir filmda syomkaning turli-tuman usullaridan foydalanish mumkin.

Syomkaning u yoki bu turini tanlashda syujet va obrazlarni ifodali, yorqin, chuqur ochib berishda qaysi biri mos kelishini ish boshidanoq aniqlab olish kerak. Syomkalar turlari mizansahnalar qurilmasini tuzishda ham muhim ahamiyatga ega ekanligini unutmaslik kerak.

Rejissyor tomonidan tanlangan syomka uslubi aktyorlar ijrosi uchun muhim ahamiyatga egadir. Aktyorlarga harakatli va panorama usulidagi syomkalar da rol ijro etish qulay ekanli ma'lum. Bunday kulayliklar siri shundaki, bunday aktyorlar o'zlarini yana ham erkin his qiladilar. Bu usul ko'proq naturada qo'llanadi. Syomkaning montaj usuli aktyordan katta-kichidan diqqatni talab etadi, chunki aynan shunday holatda syomka maydoni unga tor tuyuladi.

Kinoning qaysi bir turi bo'lmasin, film yaratishda suratga olish davri postanovkachi-rejissyor uchun eng mashaqqatli va mas'uliyatlidir. Zero, mana shu bosqichda u niyat qilgan film -kino asari yaratiladi. Ayni shu jarayonda rejissyor mahorati va tashkilotchilik qobiliyati yorqin namoyon bo'ladi. Rejissyor zimmasidagi ijodiy yuk, film postanovkasiga bog'liq ulkan mehnat, undan sabr-toqat, yuksak ijodiy tashkilotchilik namunasini talab etadi. Aks holda u maqsadi, natijaga erisha olmaydi.

Suratga olish jarayoni film yaratilishining eng katta davrini tashkil etadi. U nihoyasiga yetgach, filmning so'nggi **montaj –sayqal bosqichi** boshlanadi.

Rejissyor film yaratishga kirishar ekan, uning ssenariysini o'qiyotganidayoq montaj o'tishi joylarini aniqlaydi. Rejissyorlik ssenariysi yozilayotganidayoq u butun film montajini pishitib chiqadi. Suratga olish paytida u rejissyorlik ssenariysida qayd etilganlarni filmga kiritishga harakat qiladi. Lekin, syomka paytida ba'zi kutilmagan holatlar vujulga kelib, u ichki kadr montaji va epizodlar montaji harakterini o'zgartirishi, film umumiy ritmiga o'zgartirishlar kiritishi mumkin. Shuning uchun ham filmning uzil-kesil montaji montaj-tonirovka jarayonida amalga oshiriladi.

Montajning o'zi nima?. Suratga tushurgan kadrlarni bir-biriga ulash demakdir. Bu uning oddiy texnik ta'rifidir. Kinosan'ati tarixi tongida filmlar ana shunday montaj qilinardi. Biroq, oddiygina shu ta'rif ostida montajning ulkan imkoniyatlari yashiringan.

**Montaj-** kinoni san'atning bir turiga aylantiruvchi muhim ifoda vositasi hisoblanadi. Montaj ulkan ijodiy va ta'sir kuchiga ega. Montaj vositasi ila eng rang-barang mazmunli kadrlarni birlashtirib, o'z mavzusi, syujetiga ega film ham yaratsa bo'ladi. Buning ustiga kadrlar turli davrlarda, turli mamlakatlarda har xil planlar-u, rakurslarda suratga olingan bo'lishi mumkin. Shu bois mahoratli rejissyor montaj san'atini shunchaki emas, balki to'liq, chuqur bilishi lozim. Uning ham o'ziga xos xususiyatlari, talablari bor.



rejimda” ishlaydi. Shu usul jarayonda tezlashgan yoki sekinlashgan suratda syomka qilish kamdan-kam uchraydi.

**Tezlashgan (sekundiga 24 kadrдан ko‘p) syomkada-** ekrandagi tasvir obyektning sekin-asta harakatlanishini (xuddi parvozdagidek) ko‘rsatadi..

**Sekinlashgan (sekundiga 24 kadrдан kam) syomka** - ekranda kadrning tezlashgan harakati namoyon bo‘ladi.

Birinchi holatda biz hamma detallarni, aytaylik otlarning yugurishini xotirjam kuzata olamiz. Aynan shu syomka chopayotgan otlar tasvir tushirilgan qadimiy rasmlarning nechog‘lik haqqoniyligini ta’kidlaydi. Rasmlardan birida to‘rt oyog‘ini tanasiga yig‘ishtirib olgan ot ko‘rsatilgan edi. Shunday holatda qolgan ot yugura olmaydi, deb o‘ylashgandi olimlar. Otning yugurishi tezlashgan usulda suratga olinganda, ekranda bu kadrlar sekinlashgan harakatni namoyon etadi va qandaydir daqiqalar ichidagina ot to‘rt oyog‘ini tanasiga yig‘ishtirib olgani ko‘rinadi.

Tezlashgan syomka obyektga maksimal yaqinlashishiga va uni atroflicha ko‘rishga imkon beradi. Sekinlashgan syomka ko‘proq komediyalarda, multfilmlarda uchraydi va kinosan‘atning ifodali vositalaridan biri hisoblanadi.

Harakatli syomkadan aktyorlar rolning kattagina qismini uzmasdan o‘ynaydigan, metraji uchun kadrlarda foydalaniladi. Agar shularni harakatsiz nuqtadan turib olinsa, bu kadr teatrga o‘xshab qoladi, bu esa kino tabiatiga to‘g‘ri kelmaydi. Uzun kadr-ichida rejissyor va operator planlarni, rakurslarni tirgan holda ya‘ni uning kompazitsiyasini ham kamera harakati yordamida almashinuvi amalga oshiradi. Mazkur holatda kadr ichidagi montaj amalga oshiriladi va u ichki kadrlar montaji deb ataladi.

Syomkaning navbatdagi uslubi bu panarramadir. Uning nomlanishining o‘ziyoq syomkaning mazmunini aytib turibdi. Rejissyor va operator voqealar ko‘lamini, makon kengligini berish uchun panorama usulini qo‘llaydilar. Bunday usul ko‘pincha jangu jadallar bor bo‘lgan filmlarda qo‘llaniladi. Panorama yo‘li bilan yana yuqoridan turib olingan epizodlar alohida keng ko‘lamlikni kasb etadi. Panorama syomkasi vertikal ya‘ni apparat tepadan pastga qarab harakatlanadigan va gorizont masalan, qahramonning uzoq yurib o‘tib borayotgani, metrajning uzuni va nihoyat aylana ya‘ni apparat obyekt bo‘ylab aylanish usullardan iboratdir. SH.Abbasovning “Sen yetim emassan” filmidagi “Vanyaning isyoni” epizodi aylana panarama usulida suratga olingan. Aylana panorama kursi atrofida o‘tirgan har bir bolani kuzatishimizga, ular kayfiyatini bilishimizga imkon beradi. Aylana panorama odatda o‘rta yoki yirik planlarda suratga olinadi.

Rejissyor syomkaning barcha usullarini albatta bilishlari kerak. U postanovkachi sifatida butun filmni, ayrim epizodlarni qanday usullarda suratga olinishini tanlaydi. Mabodo syomka maydonida biror sabab bilan

berayotgan hodisalarning milliy o‘ziga xosligini yanada yaqqolroq namoyon qiladi.

...Kino san‘at turi sifatida endi vujudga kelgan vaqtda an‘anaviy san‘at turlari katta taraqqiyot yo‘lini bosib o‘tgan va muvaffaqiyatlarga erishgan edi. bu hol kino san‘atining tezroq rivojlanishiga imkon berdi. Kino bu san‘atlarning tajribasidan shunchaki nusxa ko‘chirib qolmasdan, bu tajribalar mohiyatiga chuqur kirib bordi, ularning elementlarini o‘z hususiyatiga imkon boricha singdirishga harakat qildi.

Film-bu turli san‘atlardan o‘zlashtirib olingan ifoda vositalarining majmui emas, balki ularning sintezidir, ya‘ni kinoning o‘ziga xos xususiyatlariga qattiq amal qilgan holda, u yoki bu san‘at turlarining ifoda vositalari bir-birlari bilan o‘zaro ta’sirga kirishadilar. Kino bir-biridan sintetik san‘at emasku degan savol tug‘ilishi mumkin. Zero, bunday san‘atga yana teatr spektakllari va opera ham kiradi. Ha, bular ham sintetik san‘atlar, lekin ularning har birida barcha ifoda vositalari qandaydir bitta san‘atga bo‘ysunadi: teatrdaktyorlik san‘atiga, operada-musiqaga. Kinoning barcha ifoda vositalarini birlashtirib turadigan asos faqat aktyorlik san‘ati emas, chunki badiiy kinodan tashqari uning boshqa turlari ham borki, unda aktyor bo‘lmaydi. Kinoda boshqa san‘at turlaridan olingan va o‘zgartirilgan ifoda vositalari bir-biriga qo‘shilib, uning (kinoning) tasviriy olami asosida sintezlashtiriladi. Kinodagi sintez, uning asarlaridagi ritm va temp tufayli ham yuzaga keladi. Temp va ritm raqsdan ham, she‘riyatda ham uchraydi, lekin kinoda ular orqali harakatdagi vaqt va makon beriladi.

Bir-biriga yaqin san‘atlar faqat badiiy filmlarga emas, shu bilan birga hujjatli, ilmiy-ommabop, animatsiyali kinolarga ham o‘z ta’sirini o‘tkazgan. Hujjatli kinoga bundan tashqari matbuot, jurnalistika ham o‘z ta’sirini o‘tkazgan. Masalan, gazetadagi ocherk hujjatli kinodagi ocherkni, inson haqidagi ocherk kinodagi kinoportretni yaratdi va hakozi.

Kino an‘anaviy san‘atlar tajribasini o‘rganib, ular bilan boyib, ularning ifoda vositalarini sintez qilish asosida o‘zining ifoda vositalarini vujudga keltirdi va tezda chinakam san‘atga aylandi.

Kino san‘ati-XX asrning buyuk kashfiyotidir. U chegara bilmaydi. Bir mamlakat kinematografchilari tomonidan yaratilgan yangi kashfiyotlar jahondagi barcha kinematografiyalarning mulkiga aylanadi. Masalan M. Kalatozov va operator O. Urusevskiyning “Turnalar uchmoqda” filmidagi Borisning o‘limi epizodida “aylanayotgan qayinlar”ni eslaylik. Bu buyuk kashfiyot, ixtiro edi. Bu qayinlar o‘layotgan kishining aqli-shuuridan lip-lip etib o‘tayotgan fikrlar hayolotni shu qadar aniq-ravshan bera olganki, bu kadrlar turli mamlakat rejissyorlari va operatorlarining mulkiga aylanib qoldi.

Kinosan‘ati yana bir nodir fazilatga ega bo‘lib, bu faoliyat ko‘rsatishiga aloqadordir. Bu san‘at demokratik, baynalminal san‘atdir. U millati, yoshi, ma‘lumoti va shu kabilardan qat‘iy nazar barchaga tushunarlidir. Albatta, har

qanday san'atda bo'lgani kibi kinoda ham ko'pincha o'z poetikasiga ko'ra murakkab filmlar yaratiladi, bunday filmlarni tushunish uchun tomoshabinni unga tayyorlash lozim bo'ladi. Bu xildagi filmlar nihoyatda muhim ahamiyatga egadir, chunki ular hamisha qandaydir bir yangilikni o'zida mujassam etadiki, u kinoning san'at sifatidagi taraqqiyotiga yordam beradi.

## **II. Bob. Kino san'atning turlari**

Kinosan'atning vujudga kelish jarayonida uning turlari ham rivojlandi. Kinoning turlari bir-biridan filmda gavdalangan material bilan, ifoda vositalari bilan, ularda ilgari surilgan maqsadlari bilan farq qiladi.

### **Aktyorlar ishtirokida olingan, yoki boshqacha aytganda badiiy kino.**

Bu kinoning paydo bo'lishiga fransuz rejissyori J. Meles ijodi asos soldi. U aka-uka Lyumyerlarning dastlabki filmlarni ko'rgach, filmlarni yaratishda (o'sha vaqtdagi filmlar 5-10 daqiqadan oshmasdi) aktyorlarni jalb qilgan holda turli syujetlardan foydalanish ham mumkinligini darhol tushunib yetdi. Kinoning bu turida zamonaviy voqelik, tarixiy o'tmish, turli xil fantastikalar filmda gavdalantrilishi va aktyor san'ati orqali ochib berilishi mumkinligini hayot tasdiqladi. Filmni barcha tarkibiy qismlari (komponentlari)-rejissura, rassom, operator va kompozitorlarning ishi inson taqdirini, uning fe'l-atvorini, u ishtirok etgan voqea va vaziyatlarni ochib berishga bo'ysundirildi.

Inson, o'tmishi, hozirgi kuni va ehtimol kelajagi badiiy kinoda tasvirlashning asosiy obyektidir. Kinoning bu turidagi filmlar to'lametrajli, qisqa metrajli va ko'p seriyali bo'lishi mumkin.

**Hujjatli kino.** Kinoning bu turida tasvirning asosiy materiali, mavzui o'tmishda ro'y bergan faktlar, voqea-hodisalar, hozirgi zamonaviy voqelikning o'zi bo'lishi mumkin. Barcha ifoda vositalari haqiqiy voqealarning mohiyatini, filmga asos qilib olingan haqiqiy inson taqdirining mohiyatini ochib berishga bo'ysundiriladi. Bu kinosan'at turining asosiy xususiyatlari-to'g'rilik, haqiqiylikdir. Bu kinoning filmlari obrazlilik, yuksak badiiyligi bilan ajralib turadi.

Hujjatli kino ichidan xronikani ya'ni-biror voqea, faktni qisqacha izoh bilan beradigan tezkor kinoaxborotni farqlash kerak. Bu filmlarni kinoreportaj deb ham atash mumkin. Kinoxronika bugungi kunda televideniya keng ommalashgan.

**Ilmiy-ommabop kino.** Kinoning bu turi uchun mavzu ilm-fan, mehnatdagi kishilarning kashfiyoti, ixtirolari, muhim, qiziqarli muammolardan iboratdir.

ifodalab borgan kadrlar montaji tufayli tug'iladi. Qahramon ko'pincha yirik planda olingan va bularda biz avval qandaydir quvonch, ko'tarinkilikni sezsak, so'ngra bot-bot toliqishgina emas, allaqanday tashvish, xavotir (tog'am kutib olarkin?) egallab borishini kuzatamiz.

Montaj usulida suratga olish jarayonida rejissyorlar planlar, rakurslardan mohirona foydalanishlari evaziga o'z g'oyalari voqealarga va qahramonlarga munosabatlarini yorqin ifodalab beraolishga erishishlari mumkin.

Suratga olishning bu usuli ovozsiz kino davrida keng quloqch yoydi va uning tasviriy imkoniyatlarini ixtirolar evaziga uzluksiz boyib borishga imkoniyat yaratildi.

Suratga olishning xarakatsiz usuli animatsiyali kinoda asosiy sanaladi. Ekranida bor-yo'g'i o'n daqiqa davom etadigan bir qismli multfilmni yaratish uchun operator juda ko'p (15 mingta) rasmlarni suratga olishi kerak. Ularning har biri bir dona kadr va qahramon harakatining birgina bo'lagi. Harakatsiz uslubda olingan bu suratlar montaj paytida qahramonni vaqt va makon ichida harakatlanishi effektini beradi. Shu o'rinda hamma sevib tomosha qiladigan rejissyor V.Kotyonochkinning "Senimi! Shoshmay tur!" multserialini eslash kifoY. Montaj paytida kadrlarni almashtirish ritmi film syujetiga sarguzasht janr xususiyatlarini bergan.

Ilmiy-ommabop kinoda sxemada biron nimanidir ko'rsatish zarur bo'lsa, bunday harakatsiz suratga olish uslubining o'rnini hech narsa bosolmaydi.

"Voqealarni quyushtirish, vaqtni qisqartirish yoki cho'zish, makonni shartli ravishda barpo etish, filmni turli rakurslar va aspektlarini bir-biriga to'qnashtirish, har xil nuqtai nazarlardan xabardor etish kabi montaj syomkasining xususiyatlari ovozsiz kinoda montajning tez takomillashuvchiga olib keldiki, bunda kartinaning mazmuni va badiiy ahamiyatini oshiradigan ko'rinishlar bosh o'ringa chiqqan" deb yozgan rejissyor M.I.Romm. Bu so'zlariga shuni qo'shimcha qilish mumkinki, ovozsiz kinoda qo'llanilgan harakatsiz syomka imkoniyatlari bugun ham kinoda muhim rol o'ynaydi va juda tezkorlik bilan kinoni an'anaviy san'at turlari darajasiga ko'tardi.

Kino ovozli bo'lgach, syomkaning montaj uslubi o'zining badiiy ahamiyatini, ta'sirchanligini yo'qotmadi. U endi suratga olishning boshqa, masalan harakatli syomka turi bilan birlashib bordi.

Syomkaning bu usul nomidanoq qanday ekanligining aniqlab beryapti: kamera doimo harakatda obyektga boradi, keladi, tepaga ko'tariladi, pastga tushadi v xakazo. Harakatli syomka kinoni san'at urti sifatida real hayotga yana ham yaqinlashtiradi. Bunday usulda ishlayotgan kamerani ko'z oldimizka keltirsak bo'ladi, u mutassil harakatda suratga olishning bu usuli kinoni yangi tasvir bilan boyitadi. Harakatdagi holatda operator "normal

ataladi. Harakatsiz usulda olingan kadrlarni oddiy ketma-ketlikda montaj qilishdan kino ancha jadallik bilan rivojlanib montaj sohasida jiddiy kashfiyotlar yaratdi.

Harakatsiz syomka rejissyorga filmda zamon va makonni ifodali tasvir etishning keng imkoniyatlarini ochadi. Rejissyor syujetni va obrazlarni chuqur ochish maqsadida ularni turlashi, ya'ni qisqaroq qilish, zaytirishi mumkin. Shu o'rinda yana "Bronenosets "Potyomkin" filmidagi "Odessa zinapoyasi" epizodiga e'tiborni qaratsak. Agar siz filmdagi o'sha mashhur zinapoyani eslab qolgan bo'lsangiz. Odessaga borib, haqiqiy zinapoyani ko'rgach, u filmdagidek juda uzun emasligidan hayron bo'lishingiz mumkin. Bu harakatsiz montaj syomka usulining sharofatidir.

S.M.Eyzenshteyn va operator E. Tisse shu epizodga kirgan barcha voqealarni alohida kadrlarda suratga oladilar va shunday montaj qiladilarki, broneosetsda qo'zg'alon ko'targanlarni olqishlash uchun kelgan tinch aholi ustidan qonli jazo qo'llaganlarini ta'sirchan ochib beradilar. Rejissyor o'sha bir xil kadrlarni ustma-ust, qaytariqlar bilan bera borib, zinapoya bo'ylab to'xtamay davom etgan o'qlar yomg'irini his etishimiz imkoniyatini yaratadi. Boshqacha qilib aytganda, harakatsiz syomka rejissyorga o'z iste'dodi ila filmning eng muxim epizodlaridan birini muvaffaqiyatli yaratishda yordam bergan. Yoki shu filmning o'zida harakatsiz (statik) syomkaning ajoyib holatlari topilgan. Zinapoyada ro'y bergan qonli jinoyatga (otishga) javoban broneosets shaharga qarata to'plardan "zalp" beradi. To'plar hayqirig'i ostida kadrda uch xil esolatdagi xaykal- sohil bo'yida yotgan sheo; ikkinchisi- g'azabdan oyoqqa tura boshlagan, uchinchi - hammaga hozirlangan sher ko'rinishlar beriladi. Lavhalar shahar bo'ylab sayr etilganda shunchaki suratga olingan edi, lekin keyinchalik rejissyor ulardan foydalanishning ajoyib yo'lini topgan, filmda ular broneosets bongidan tinchi buzlib, achchig'langan xalq ramzi sifatida ishlatilgan.

"Broneosets "Potyomkin" filmi rejissurasi jahon kinosan'ati rivojlanishiga ulkan hissa qo'shgan asardir.

O'zbek badiiy kinosida suratga olishning montaj usuli Oybekning "Qutlug' qon" romani asosida rejissyor L.Fayziyev suratga olgan shu nomli filmda qo'llangan.

Filmning bosh qahramoni Yo'lchi kelajak hayotini yaxshilashi umidda, shahardagi badavlat tog'asining madadiga ishonib, kindik qoni to'kilgan uyini tashlab ketadi. Uning bosib o'tgan qishloqdan shahargacha butun yo'li, kelishi montaj usulida suratga olingan (operator A.M.Pann). Kadrlar mazmuni yangi ko'rinishlar, yangi manzaralar bilan lekin eng muximi qahramon his-tuyg'ulari almashinib borishi bilan belgilanadi. Montajda birlashtirilgan bu kadrlar qahramon shag'arga uzoq yo'l bosib kelgani haqida to'la tasavvur beradi. Bu tasavvur qahramon hissiyotlarining o'zgarishini

Bu kino turining filmlari orqali ilmiy kashfiyotlar, ixtirolar, haqiqatlar, farzlar ommalashtiriladi.

**Animatsiyali (multiplikatsiyali) kino.** Kinoning bu turidagi filmlar har qanday mavzu, muammo, janrlarda bo'lishi mumkin. Bolalar va kattalar uchun mo'ljallangan ertaklar, hozirgi zamonning g'oyat keskin muammolari, masalan, ekologik muammolar, tarixiy o'tmish va hakoza shular jumlasidandir. Bu kino turining o'ziga xos hususiyati-uning filmlari badiiy asosga ega bo'lib, ishlanishi chizilgan rasmi, qo'g'irchoq tarzida bo'lishi mumkin. Zamonaviy animatsiyali kinoda kompyuter grafikasida keng foydalaniladi.

Garchi kinoning barcha turlari o'ziga xos ifodaviy vositalari bilan, mavzu va materiali bilan farq qilsa-da, ko'pincha qat'iy chegaralarga amal qilinmaydi. Badiiy filmda xronika kadrlaridan, hujjatli kino multiplikatsiyada esa ko'pincha badiiy kino vositalaridan foydalaniladi.

### **III. Bob. Kino san'atining janrlari.**

Kino turlarining janrlari adabiyot ta'siri bilan shakllangan. Adabiyot janrlar esa ko'p asrlar mobaynida vujudga kelgan va muayyan belgilar hamda tamoyillarga ega. Kinoning navqironlik davrida adabiy janrlar badiiy filmlarga o'tgan va rejissyorlar ularning qonun-qoidalariga qat'iy amal qilganlar. Biroq, kino rivojlanib borgan sari janr chegaralari kengayib borgan. Filmning g'oyasi, mavzui, maqsadini, qahramonlar xarakterini chuqurroq ochib berish uchun badiiy kinola janrlarning aralashuv sodir bo'ladi. Bu hodisa hozirgi zamon kinosida ham odatiy.

Mashhur rus rejissyori E. Ryazanovning "Avtomobildan saqlaning" nomli filmini eslaylik. Uni komediya janriga kiritish mumkin, lekin ayni vaqtda bizning oldimizda detektiv namoyon bo'ladi. U yoki bu janrning ifoda vositalari bir-biriga ko'chadi, biroq ular niyat va qahramon xarakterining birligi bilan yagona asarga aylanadi.

Kinoning barcha turlari janrlarning boy bo'lishi kinematografchilarning yangi-yangi mavzularni, syujetlarni, hayotiy materiallarni o'zlashtirishlari bilan bog'liqdir.

Kino ijodkor o'z ssenariysi va film uchun tanlagan janr, ijodkorning materialga bo'lgan munosabatini ham, uslubini ham talqinini aniq ifodalaydi. Janrda uning dunyoqarashi, badiiy tafakkurinamoyon bo'ladi. Ssenariy muallifi, rejissyor o'z asari uchun muayyan janrni tanlashi bu film dramaturgiyasiga asos qilib olingan materialni muayyan tarzda inkishof etishi bu asarning badiiy o'lchovini belgilamoq. Shunday qilib, janr rejissyorga niyatini amalga oshirish uchun zarur ifoda vositalarini tanlanishini belgilab beradi.

Janrni tanlash-ssenariy muallifining ham, rejissyorning ham ishidagi ma'suliyatli jihatlardan biridir. "Asarning janrga mansubligi yuzaki bir hususiyat emas, balki u asarning butun badiiy to'qimasini belgilab beradigan fazilatdir"<sup>1</sup>. Bu so'zlar ertaklar morfologiyasi va janrlarini tadqiq etgan mashhur olim V. Y. Propp qalamiga mansubdir.

Kinoning har bir turida janrlar o'z hususiyatlariga egadir. Kinosan'ati poetikasi esa janrlar hususiyatini, ulardan foydalanish yo'llarini belgilab beradi.

Misol uchun rangtasvirdagi va hujjatli kinodagi portret janrini taqqoslab ko'raylik. Har ikkala san'atda bu janrda bir inson haqida hikoya qilinadi. Unisida ham, bunisida ham mualliflar ushbu insonning o'ziga xosligini, betakrorligini ko'rsatib berishga intiladilar. Lekin bunda rassom ham, kinematografchi ham turli ifoda vositalaridan foydalanadilar. Rassom o'z asari uchun kompozitsiyasidan, koloritdan foydalanadi, e'tiborni qahramonning kiyimiga, uning detallariga qaratadi va ayniqsa qahramonning chehrasini sinchiklab tasvirlaydi, bundan maqsad uning shaxsini yorqin ochib berishdan iboratdir. Kinoda bularning hammasiga qahramonning plastikasi va albatta, nutqi qo'shib, obrazning ichki dunyosini alohida kuch bilan ochib berishi mumkin. Zero makon va vaqtdagi harakat kino uchun xos bo'lib, portret janrida muhim ahamiyatga egadir.

Kinodagi janr qotib qolgan narsa emas. Ular rivojlanib, yangilanib boradi, ayrimlari o'tmishda qolib ketadi. Janr qonunlari badiiy usullar, qoidalar majmuidan iborat. Ular har bir janr uchun zarur, chunki film janrini rivojlantirib yangi qonun-qoidalar bilan boyitadi. Rejissyor o'z niyatini amalga oshirishda ifodaviy yorqinlikka intilib ba'zan janr qonunlaridan chetga chiqishi mumkin. Ko'p hollarda buni rejissyorning shaxsi, o'ziga xosligi emas, balki filmga tanlangan material taqazo etadi.

Rejissyor E. Ryazanov o'zining har bir filmida janrni yangilashdan iborat maxsus vazifani o'z oldiga qo'ymaydi, balki syujetlar qonun-qoidasidan chetga chiqishni nazarda tutadi. Shuning uchun ham uning mashhur "Karnaval kechasi" filmi ayni vaqtda ham lirik, ham hajviy komediya hisoblanadi. "Shafqatsiz romans" filmni satira va tragediya unsurlariga ega bo'lgan melodramalar, "Orzular osmoni" esa-yaqqol ifodalangan dramadir. Lekin rejissyor chegaralarini buzib, ularga komediya va tragediya ohanglarini kiritgan.

Janglarni bir-biriga aralashib ketishi - bu ularning ifoda vositalari va tamoyillarini filmni yaratishda vujudga keladigan vazifalar bilan bog'liq ravishda ichki jihatdan qayta joylashtirishdir. Hozirgi zamon kinosida janrlarni aralash holda ishlatilishi odatiy voqeadir. Dramaturgiya, g'oya, rejissura jiddiy

Film- montaj orqali tarkib topadigan kadrlar sistemasidir. Bu narsa kino san'atiga kiruvchi barcha kino turlariga, barcha janrlarga to'la taalluqlidir. Film syomkasi – bu eng avvalo rejissyor g'oyasidan, qaroridan kelib chiqqan holda, suratga tushurib bo'lingan va rejissyor (ular sifatida) qoniqish hosil qilgan, kun sayn ko'payib boruvchi kadrlar yig'indisidan iboratdir. Mabodo rejissyor u yoki bu kadr ko'ngildagidek suratga olinmagan deb hisoblasa, u syomkani qaytadan tashkil etishi mumkin.

Suratga olish kunining boshida postanovkachi-rejissyor yordamchilari, rassom va operator bilan kadri "qo'yadi", ya'ni uning mazmunini, mizansahnani, kompozitsiyasini aniqlaydi, operator bilan birgalikda syomkaning planlari va rakurslarini tanlaydi.

Kino planlari: 1) Kadring eng umumiy (aytaylik vertolyotdan) ko'rinishi. 2) Kadring umumiy (aytaylik kishi yoki peyzaj haqida umumiy tasavvur beradigan) ko'rinishi. 3) Kadring o'rtacha (ya'ni naturaning, yoki binoning bir qismi, kishi bo'lsa, uning beligacha). Kadring yirik (kishi, predmet butun kadri egallaydi) ko'rinishi. Bundan tashqari agarda dramaturgiya bo'yicha zarurat tug'lsa, qahramonning birgina nigohi, boshining burilishi shunchaki qo'lining panjasi va xokazolar yirik planda suratga olinadi. Yirik plan zarur hollarda peyzajni, hayvonot va o'simlik olami detallarini xujjatli, manzarali, ilmiy-ommabop film uchun suratga olishda ham foydalaniladi.

Rejissyor kadr mizansahnasi va kompozitsiyasini belgilagach, planlar turini ham tanlaydi. Ular doimo rejissyorlik ssenariysida ko'rsatiladi. Tanlab olingan planlar operator tomonidan bevosita rejissyor bilan birgalikda kelishgan rakurslarda suratga olinadi.

Kinoda rakurslarning rang-barangligi kishi nigohining boyligi, odamlarning obyektlarni turli nuqtalarda ko'ra bilishlik bilan belgilanadi. Syomkaga jalb etilgan barcha texnika anjomlari ularni aql bovar qilmas nuqtalardan suratga olish imkonini beradi.

Planlar, rakurslar, suratga olish usullari bilan bog'liqdir. Suratga olish usullari- statik (harakatsiz), harakatli, ponaramali, yashirin kamera bilan kabilarga bo'linadi. Bu usullar kinoda ijodiy tajriba, texnika, rejissura va operatorlik san'atining taraqqiy etish sharofati bilan qaror topgan.

Suratga olishning u yoki bu usulini tanlash albatta rejissyor maqsadi bilan bog'liqdir. Barcha rejissyorlar maqsadi esa bitta-mazmuni teran, shaklan ifodali kino san'at asari yaratishdir. Ana shu umumiylik filmni qo'yish jarayonida konkretlashib boradi.

Kinoning ilk davrida suratga olishning harakatsiz (statik) usuli paydo bo'lgan. Bu bitta harakatsiz nuqtadan suratga olishdir. Navbatdagi kadr ham xuddi shunday olinadi. Montaj vositasida ularni birlashtirish esa sahna mazmuni, g'oyasi, holat va vaziyatlari, qahramonlari haqida tasavvurga ega bo'lish imkonini beradi. Suratga olishning bu uslubi montaj usuli deb ham

<sup>1</sup> Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М.наука. 1976. 38 б.

planda qahramonlar tepalikdan o'ynab-kulib sayr qilishadi. Agar ikkinchi plan harakatda hal etilgan va mizansahna gorizontol holatda bo'lsa, birinchi plan statuar, ya'ni harakatsiz mizansahnada olingan, ikkala muallif o'z asari qahramonlari munosabatlarini ochishda shunday mizansahnalarni yaratadiki, bu uning uchun eng to'g'ri va ifodalidek tuyuladi. Agar postanovkachi - rejissyor adabiy ssenariy ustida ishlayotib, muallif mizansahnalari sabablarini, asosini oydinlashtiraolsa, taniqli rejissyor S.Yutkevich aytganidek, bu "rejissyorlik va aktyorlik mizansahnasi yuzaga kelishi uchun kalitdir".

"Aktyorlik mizansahnasi"- bunda mizansahnaning markazini aktyor egallaydi.

"Rejissyorlik mizansahnasi" – rejissyor nafaqat aktyorlarni, balki butun tasviriy vositalarni qo'llagan holda yaratadigan mizansahnadir.

Mizansahna va umuman kino qanday bo'lishligida kinorejissyorning ijodiy dastxati ham o'z ta'sirini ko'rsatadi. U rejissyorning qanday qahramonlarni yoki mavzuni qanday yoritishnigina emas, mizansahnalar qurilmasi harakterini ham belgilaydi. Rejissyor L.Fayziyev o'z filmlarida matonatli, dovyurak, jasoratga otalnuvchi qahramonlarni ko'rsatishni yoqtirgani uchun mizansahnalari ham alohida shiddatligi bilan ajralib turadi.

Kinoda mizansahnalarni kadrlar tashkil etadi. Rejissyor ularni ma'lum ritmda almashtirib badiiy sayqal topgan harakat elementini vujudga keltiradi. Harakat esa ma'lum vaqt omilisiz bo'lmaydi. Kino voqealari zamon va makonda, vaqt va harakatda rivojlanuvchi san'at bo'lgani bois, filmda ritmdan tashqari voqealar tempi ham mavjuddir. Musiqada temp uning ijro etilishiga qarab o'zgarishi mumkin, kinoda, film ekranda namoyish etilganda esa temp o'zgarishi mumkin emas.

Lekin postanovkachi-rejissyor filmni yaratayotganda harakatlar tempini ulkan badiiy voqelikni tasvirlovchi vositalardan biri sifatida qo'llashi mumkin. Shu o'rinda jangari film va psixologik dramadagi voqealar tempini eslab, taqqoslab ko'rsak, kinoda temp qanchalik muhimligini darhol anglab olamiz. Birinchi jangari janrdagi filmlarda voqealar syujetga ko'ra shiddatli tus oladi, qahramon obrazlari, ularning xatti-harakatlari yig'indisidan tashkil topadi. Psixologik drama janridagi filmlarda syujet jangari yoki eksentrik komediyalardan farqli o'laroq, asta –sekinlik bilan rivojlanadi, negaki janr voqeani, qahramonlar harakterini batafsil bayon etishni talab etadi.

Kino rejissyorda filmning tepm-ritmini samarali hal etish mahorati yuksak bo'lsa, u montajchi mutaxassis ishiga yordamiga umid qilmaydi, filmi muvaffaqiyatli chiqadi, deb ishonishi mumkin. Rejissyor dramaturgiyadan va o'z tasavvuridan kelib chiqqan holda kadrning ichki harakati ritmini tanlaydi. Kadrlar epizodlarga "joylashtiriladi", ritm esa kadrlarga bog'liqdir. Kadrlar oddiygina epizodlarga "yig'ilmadi", balki montaj vositalari orqali, harakatlar bo'ylab, maydon-makon bo'ylab sintezlashtriladi.

bo'lganda janrlarning aralash kelishi ijobiy natijalar beradi. Masalan, M. Kalotozovning "Turnalar uchmoqda" filmida melodramatik syujet tragediyaga yaqinlashib qolgan vizual uzviy birlikda o'zaro munosabatga kirishadi. Shuning uchun plastik yechim bilan g'oyat xilma-xil janr vositalari filmga chuqur, boy ma'no bag'ishlaydi. Dramaturgiya yetarli darajada pishiqlik bo'lganda janrni aniq tanlash, o'ziga xos ifoda vositalardan foydalanish filmning muvaffaqiyatini belgilab berishi mumkin.

XX asr ikkinchi yarmidagi badiiy filmlarda quyidagi janrlarni ajratib ko'rsatish mumkin:

Tragediya-L. Fayziyevning "Ulug'bek yulduzi", G. Kozinsevning "Qirol Lir", D. Kameronning "Titanik" filmlari;

Drama- (SH. Abbosovning "Sen yetim emassan", E. Eshmuhammedovning "Alvido, g'o'r yoshligim...", B. Flemingning "Shamollarda uchgan hislarim");

Komediya- (Y. Protazanovning "Nasriddin Buxoroda", N. G'aniyevning "Nasriddinning sarguzashtlari", M. Abzalovning "Kelinlar qo'zg'aloni", "Chimildiq" filmlari);

Melodrama- (Hindistondagi Bombay maktabi filmlari); Shuningdek, Detektiv, sarguzashtlar, fantastik janrlarga filmlar.

Deyarli har bir janrdan ularning har xil turlari uchraydi. Komediya- o'ziga xos belgilarga ega bo'lgan alohida janr bo'lib, u musiqali (Y. A'zamovning "Maftuningman"), maishiy (rejissyor SH. Abbosovning "Mahallada duv-duv gap"), hajviy (E. Ryazanovning "Garaj") bo'lishi mumkin. Vaziyat komediyalar ham (Chaplinning ilk filmlari) mavjud. Kinoning dastlabki-boshlanish paytlarida "piroxen" komediyalar ommalashgan edi, bu komediyalarda albatta qahramonlar bir-biriga tortlar otishardi.

Hujjatli va ilmiy-ommabop kinoda portret, ocherk, manzarali film, film-intervyular janrlari ommalashgan.

Animatsioye kino esa mavjud janrlarning butun boyligini o'zida mujassamlashtirgandir.

Badiiy ijodda bo'lajak filmning qaysi janrga mansub bo'lishi alohida muhim ahamiyatga egadir, chunki u aktyorning rol ijro etishdagi uslub va harakat tarzini ham belgilaydi.

Film qaysi janrga mansubligining aniqligi uni tomoshabin tomonidan yaxshi idrok etilishiga samarali ta'sir ko'rsatadi.

## II BO'LIM. KINOSAN'ATNING TARKIBIY QISMLARI

### *1 bob. Ssenariy-filmning asosi.*

Kino san'atning har qanday turiga oid filmlar ssenariy asosida yaratiladi. Ssenariy-alohida shakldagi adabiy asar bo'lib, u shu asosida film yaratishga muljallangandir. Ssenariyning bu mavqey kinoning butun tarixi va dramaturgiyasining rivoji natijasida vujudga kelgan. Ssenariy hususidagi katta-katta munozaralar, jahon kinoamaliyotida bu sohada olib borilgan ijodiy tajribalar kinodramaturgiyaning shakllanishiga imkon yaratdi.

Bugungi kunda adabiyotning kinodramaturgiya deb ataluvchi ushbu janrning tarixi ancha murakkab rivojlanish yo'lini bosib o'tdi. Kino tarixining dastlabki bosqichidagi badiiy filmlar umuman ssenariy talab qilmadi, chunki u filmlar bor-yo'g'i 5-7-10 daqiqa davom etardilar. Ularni syujetlarini yozib olish sxema yoki plani eslatardi. Ko'pincha rejissyorning fikri, niyati syujet vazifasini o'tab, bevosita film syomkasi vaqtida namoyon bo'lardi.

Kinoning rivojlanib borish jarayonida bo'lajak film syujetini oldindan yozib olishga ehtiyoj tug'iladi. Dastlabki ssenariylar bo'lajak film voqealarini kadrlar bo'yicha muayyan nomerlar bilan yozib olinishidan iborat edi. Bu texnik ssenariy edi. Keyinchalik kino uchun asar yozadigan mualliflar teatr dramaturgiyasi tajribasiga murojaat qildilar, shu tariqa ssenariylar pyesaga o'xshay boshladi. To'g'ri, bunday ssenariylarda so'z juda oz o'rin egallagan, chunki u vaqtlarda kino ovozsiz edi. Kino ovozli bo'lgandan keyin kinodramaturgiyaning rivojlanishi jadal hususiyat kasb etdi.

Bugungi kunda badiiy kino ssenariysi to'laqonli asar bo'lib, u kinoning o'ziga xos tomonlarini hisobga olgan holda yoziladi va u asosida film yaratish mo'ljallanadi. Shuningdek ssenariy bo'yicha film yaratilmasa, uni odatdagi badiiy asar sifatida o'qish ham mumkin. Ssenariy yozish uchun uning muallifi o'z materialini emas, shu bilan birga kinoning tabiatini, uning turlarini, xos hususiyatini chuqur bilishi kerak. Masalan, hujjatli filmning ssenariysi badiiy film ssenariysidan farq qiladi.

Hujjatli film ssenariysida muallifning materialni chuqur mushohada qilish va bayon etishi adabiyotning ocherk janri shaklida bo'ladi. Unda diktora o'qishi lozim bo'lgan matnning mazmunli va ifodali bo'lishiga alohida e'tibor beriladi. Diktora matni hujjatli kinoning eng muhim tamoyillaridan biri bo'lgan kuzatuv uslubining uzoq muddat davom etishiga asoslanadigan bo'lsa, bunday holda ssenariy ana shu-oddiy bo'lmagan jarayonga mos qilib yoziladi. Hujjatli kinoda montajli filmlar ssenariysi ish uchun zarur bo'ladigan xronika materiallarini ko'rgandan keyin yoziladi.

Animatsiyali filmning ssenariysi ham badiiy film ssenariysi singari yoziladi, lekin unda kinoning bu turiga xos bo'lgan hususiyatlar hisobga olinadi.

Badiiy kinoning ssenariysi avvalo pirovard maqsadi-spektakl qo'yish uchun emas, balki kino yaratish uchun mo'ljallanganligi bilan farq qiladi. Bu maqsad ssenariyning hususiyatini belgilaydi. Unda voqealar vaqt va makonda

Film qahramoni uchrashuvga keldi. Uchrashuv joyi- favvora oldi. Qahramonni o'ynaydigan aktyor rejissyor g'oyasi, qarori bo'yicha favvora atrofida u yoqdan bu yoqqa yuradi. Shu orada u uzoqqa, o'ngga, chapga qarab-qarab qo'yadi. Uning chehrasi syujetda yozilganidek, tashvishli yoki quvonchli kutish onlaridan darak berishi kerak. Shu mizansahnani rejissyor operatorga yuqori nuqtadan turib (kran vositasi bilan) umumiy planda olishni taklif qiladi. Ushbu mizansahna – kadrning bitta kompozitsiyasidir. Shu kadrni turg'un holatda yoki harakatda (kamera qahramon bilan birga harakatlanadi) suratga olish mumkin. Bu endi o'sha mizansahna – kadrning boshqacha kompozitsiyasi bo'ladi. Shu tariqa kadr mazmunini ochuvchi bitta mizansahnada rejissyor turli-tuman kompozitsiyalardan foydalanish mumkin.

Kinoda mizansahna teatr mizansahnasidan farq qiladi, chunki uning yaratilishida rejissyor va rassomdan tashqari operator o'z san'ati bilan ishtirok etadi. Kinoda mizansahnani teatrdagi kabi eng avval rassom jihozlaydi. U yaratgan makonga rejissyor aktyorni yoki qatnashuvchilarni (bu xatto hayvon bo'lishi ham mumkin) kiritadi, ular harakatni belgilaydi. Rejissyor va operator aynan shu holatda zarur bo'lgan planlar va rakurslardan foydalangan holda tayyorlangan mizansahnani suratga ola boshlaydilar. Pavilyonda bu jarayon oson kechishi mumkin. Tabiatda esa xalal beruvchi detallar ehtimoli borligi uchun ham qiyinroq.

Kinoda rejissyorlar qo'llaydigan mizansahnalarning bir qancha turlari bor. Ular jahon kinosan'ati tajribasida shakllanib qaror topgan.

Chuqurlashgan mizansahna . U aktyor hamda ommaviy ishtirokchilar harakati apparatdan kadr ich-ichiga kirib borishi yoki aksincha-eng ichkarilikdagi kadrdan birinchi plandagi kadrda, apparatga qarab aktyor yoki ommaviy ishtirokchilarning harakati natijasida yaratiladi.

Kinoda ko'pincha statuar, ya'ni harakatsiz mizansahnadan ham foydalaniladi. Bu mizansahnada aytaylik aktyorlar makonda harakatsiz holda turadilar. Lekin, bunday mizansahnada kamera "faol"lik ko'rsatib ishtirok etadi. "Maftuningman" komediyasidagi zardo'zchi qizlarning do'ppi tikib, qo'shiq kuylayotgan sahnasini misol sifatida keltirsak bo'ladi.

Ko'pplanli mizansahna – bu birinchi plandagi qahramon harakatining ikkinchi plandagi harakat bilan ifodali uyg'unlashuvidir. Bu kinoda makon bilan erkin munosabatda bo'lish imkonini beruvchi an'anaviy mizansaxnadir. Rejissyor E.Eshmuhamedov va operator D.Fatxullinlar "Nafosat" filmidagi "Lena" novellasida qahramonlar shahar chetiga dam olishga chiqqan epizodni ko'pplanli mizansahnada suratga olganlar.

Birinchi planda daryo bo'yida Temur (R. Naxapetov) bilan Ma'mura (M.Muhamedova) o'tirishibdi. Temur Ma'muraga A.Babyusning "Nafosat" hikoyasini ayta turib, ahyon –ahyonda Lena tomonga qarab qo'yadi. Ikkinchi

izlab, A.S.Pushkin asarlariga murojaat etgan. Biz ham “Yevgeniy Onegin” dan parcha keltiramiz. (Oybek tarjimasini)

Mana, qish!...Dehqon ham tantana ila  
Chetan aravada yo‘lni yangilar.  
Uning oriq oti qor iskabgina  
Zo‘r-bazo‘r sudralib do‘qqilab ketar.  
Iz soladi yumshoq qorni ag‘darib,  
Soyabonli chana uchadi qalqib ,  
Oldinda o‘tirar haydovchi uni,  
Belda qizil belbog‘, ustida po‘stini.  
Chanaga ot bo‘lib o‘zini qo‘shar,  
Kuchugini o‘tqazib, bir dehqon bola,  
Qorlarda o‘ynaydi u chopa-chopa;  
Bu sho‘xning barmog‘in izg‘irin yalar  
U og‘riq ham sezar, kuladi ham shan  
Onasi koyidi uni oynadan....

Agar parchani diqqat bilan o‘qisangiz, Pushkin tomonidan yaratilgan ajoyib kartinani, bir emas, bir qancha yorqin mizansahnalarni ko‘rish mumkin. Mazkur parcha voqealarga boy, ular turli –tuman mizansahnalar orqali berilgan. Ular to‘rtta. Pushkinga qishning boshlanishigina emas, alki, uni intiqlik bilan uzoq kutgan dillar nihoyat shodlikka to‘lganini ko‘rsatish ham muhim bo‘lgan. Bu quvonch, shodlik shoir tomonidan mizansahnalarda bo‘lgani kabi ushbu parchaning kompozitsiyasida ham beriladi.

Endi mizansahnalarni kompozitsion joyini almashtrib ko‘ramiz: parchaning boshiga chana uchgan bolani, so‘ng dehqonni qo‘ysak, qishning boshlanishidan , momiqday oppoq qordan tug‘ilgan quvonch va hayrat hislarini jo‘shib kelishi yo‘qoladi. Shoir shunday kompozitsiyani topadiki, har bir mizansahna- voqea u uyg‘otmoqchi bo‘lgan xush kayfiyatni, ko‘tarinkilikni ochib beradi. Mizansaxnalarning almashuvi harakatlarni his etish imkonini beradi.

Badiiy kinoda mizansahna orqali voqealar mohiyati zamon va makon nuqtai nazardan ochib beriladi.. Kinodagi mizansahnalarni teatrdagi kabi kompozitsiya bilan aralashtrib bo‘lmaydi. . Film kompozitsiyasi keng bo‘lib, o‘z ichiga turli karakter, ma‘no va mazmundan iborat qator mizansahnalarni o‘z ichiga oladi. Kadr mizansahnasi va uning kompozitsiyasini farqlay bilish kerak. Agar kadr mizansahnasini rejissyor qo‘yib, aytaylik aktyor bajarsa, shu kadrlarning kompozitsiyasini yaratishda rassom, rejissyor yana o‘sha aktyor va albatta opertor ishtirok etadi. Oddiy bir misol keltiramiz.

rivojlanishi kerak. Bu voqealarning kadrda olinishi keyinchalik montaj vositasida yagona bir narsaga-filmga “aylanadi”. Ssenariy yozilayotgan vaqtda uning muallifi buni esdan chiqarmasligi lozim. Aks holda ssenariy quruq tasvirdan nariga o‘tmaydi. Shunday qilib, ssenariy muallifi o‘zi yaratayotgan asar asosida film qo‘yilishini unutmasligi, unda tovush va tasviriy tizimlarni sintezlashtirish zarur. Zero, haqiqiy ssenariy ham har ikki tasvir, ham tovush qatorlarini o‘zida birlashtiradi.

Ssenariyda muallifning dunyoqarashi, uning badiiy tafakkuri, kinematografik hissiyoti, ayniqsa yorqin namoyon bo‘ladi. Kinodramaturg ssenariy yozish uchun tanlagan materialni yaxshi egallab olgach uning mavzui va g‘oyasini belgilaydi.

**Mavzu**-bu ssenariyda nima haqida hikoya qilishidir. Biz “urush haqidagi film” deganimizda, avvalo uning mavzuini nazarda tutamiz. Mazkur filmlar shakli, mazmuni bo‘yicha turlicha bo‘lsa ham o‘zining mavzulari bo‘yicha umumiy (bir xil) bo‘ladi. Masalan, SH. Abbosovning “Sen yetim emassan”, H. Fayziyevning “Oy borib, omon qayt”, R. Botirovning “Unutilmagan qo‘shiq” filmlar bir-biridan o‘zining aniq syujeti, qahramonlari bilan farq qiladi, lekin ular bitta mavzuga-o‘zbek xalqining ikkinchi jahon urushi yillarida ko‘rsatgan jasoratiga bag‘ishlangan.

**G‘oya**-muallifning (o‘z asarida) tasvirlangan voqealar va qahramonlarga qarashi, ya‘ni syujetda ifodalangan narsalarga munosabatidir. G‘oya ssenariyning umumiy nafasini va o‘zi keltirib chiqaradigan umumiy hulosani belgilab beradi. Ssenariy g‘oyasi qahramonning muayyan xatti-harakatlarida ochib beriladi va ular filmdagi uzluksiz harakatini tashkil etadilar. Ssenariydagi harakat va qahramonlarning badiiy ifodali bo‘lishi uchun muallif ularning yorqin tuzilmasi, ya‘ni kompozitsiyasini topishi kerak.

Ssenariy kompozitsiyasi g‘oyaga mos bo‘lishi voqeaning tuguni, rivojlanishi, kulminatsiyasi, yechimi kabi barcha tamoyillariga rioya qilinishi kerak. Zarurat bo‘lmagan holda kompozitsiya tarkibiy qismlarining nisbati buzilsa, u holda muallifning niyati-asardagi g‘oya lozim darajada ochildmay qoladi. Masalan, tugun hajm bo‘yicha asosiy voqeaning rivojidan ko‘proq bo‘lsa, unda kompozitsiya tarkibiy unsurlarining ichchizligi o‘zgarib, ularning o‘rni almashib qolishi mumkin. Odatda bunday holga janr talabi bilan yoki materialning o‘zi shuni taqazo qilganda yo‘l qo‘yiladi. Masalan, detektivda harakat yechim bilan boshlanishi mumkin, bunda butun film ana shu yakunni keltirib chiqargan sabablarni aniqlash, jinoyat yoki hatti-harakatni sodir etish asosini qidirish bilan o‘tadi.

Kino ssenariylarning bunday noan‘anaviy kompozitsion tuzilmalarini tez-tez uchratish mumkin. Masalan, R. Botirovning “41-yil olmalari” filmini bunga misol tariqasida ko‘rsatish mumkin. Zero, bu film (ssenariyst D. Xolendro) bugungi kun voqealaridan boshlanadi. U keksa Otaxon tarixining o‘ziga xos

yakuni. Uni tugun deb ham hisoblash mumkin. Chunki Otaxonning yoshlar bilan uchrashuvi qahramonni o'z xotiralarini so'zlab berishga undaydi. Shu xotiralar film ssenariysining mazmuni-syujetini tashkil etadi.

Film mavzusi-urush, g'oyasi-vatanparvarlik, xalqlar do'stligidir. Ssenariy va filmning bosh qahramoni kekxa Otaxon o'ziga o'xshagan yana ikki kishi bilan frontga jangchilar uchun bir eshelon olma olib borishadi. Ushbu sarguzashtning kulminatsiyasi (demak, filmni ham kulminatsiyasi) olmalarning askarlar qo'liga yetib borishidir. Olmalar sovuqda muzlab qolgan bo'lsa ham, ularga bu ne'matlarni yetishtirgan, tergan, jo'natgan va olib borgan kishilarning mehr-muhabbat tafti iliqlik bag'ishlab turibdi. Otaxonning bu hikoyasini tinglab o'tirgan talaba yigit bunga ishonmaydi. Chunki Otaxon qahramonligi yigitning qahramonlik haqidagi tasavvurlariga hecham mos kelmaydi. Talaba Otaxonning hikoyasini amalga oshmagan orzu deb hisoblaydi. Biroq u urush yillar xronikasi tomosha qilib o'tirib, Otaxon askarlar bilan uchrashib, ularga olma topshirayotgani, askarlar esa quvonch bilan qabul qilib olishayotganlari tushirilgan kadrlarga ko'zi tushadi. Bu hol talabani hayajondan larzaga soladi. U dunyoga, odamlarga yangicha nigoh bilan qaray boshlaydi. Huddi shu narsa butun ssenariy (film)ning yakuniy yechimi hisoblanadi. U tomoshabinni muayyan xulosalarga olib keladi.

Zamonaviy kino dramaturgiya o'z rivojida shu darajaga erishdiki, hozirgi ssenariylar chuqur falsafiy g'oyalarni nihoyatda g'ayrioddiy-murakkab kompozitsion qurilmalarda gavdalantirishi mumkin.

S. Nazarmuhammedovning "Yolg'iz yodgorim" filmi ssenariysi yozuvchi X. Sultonovning shu nomli qissasi asosida hamkorlikda yozilgan. Qissa syujeti o'zining murakkab tuzilmasi bilan ajralib turadi, bu ssenariyda ham saqlanib qolgan. Unda syujetning ikki qatlamdan iborat ekanligini, ya'ni-bosh qahramon Adash Karvonning bugungi kuni va o'tmishi aks ettirilganligini va ayni vaqtda har bir qatlam o'z kompozitsiyasi, o'z syujetiga ega ekanligini ko'rish mumkin. Hikoya davomidagi turli qatlamlardan bir-biriga dramaturgik o'tishlar qahramon hayotining ichki olami-uning xotiralarini, hayoloti, tush ko'rishlari orqali beriladi. Ssenariydagi bunday murakkab kompozitsiya yordamida bizning zamondoshimiz bo'lgan bosh qahramonning g'ayrioddiy, fojeaviy taqdiri haqida hikoya qilinadi.

Ssenariy kompozitsiyasi hamisha syujetdan kengroq bo'ladi. Kompozitsiyaga epizodlar qo'shilishi, (ular syujetdan tashqari bo'lsa ham) bo'lg'usi filmning hissiy tuzilishini yaratishda va eng asosiysi-qahramonning xarakterini ochib berishda alohida rol o'ynashi mumkin. Masalan, O. Agishevning "Nafosat" ssenariysidagi "Sanjar" nomli birinchi novellada-Sanjarning bog'dagi orkestrda baraban chalgan epizodi bor. Bu epizod syujetni rivojlantirishda keraksiz tuyulsa-da, qahramonning tuyg'ularini juda yaqqol yetkazib beradi. Zero, sanjar sevgilisi bilan bo'lgan uchrashuvdan keyin uning

keyinchalik davom ettirishda qiynalmaslik uchun eslarida saqlab qolishlari kerak bo'ladi.

Shunday hollar bo'ladiki, suratga olinayotgan paytda to'satdan aktyor u yoki bu sabab bilan rolni rejissyor o'ylagandek uddalay olmay qoladi, shunda operator san'ati yordamga keladi. U aktyorni shunday suratga oladiki, obrazni yaratishdagi kamchiliklar "berkitiladi".

Film suratga olingan paytda rejissyor uning tomoshaviy bo'lishini ham o'ylashi kerak. Shu bois, o'z san'ati bilan filmning barcha tasviriy ollamini yoritadigan operatorning ishiga alohida diqqat qilishi kerak. Suratga olish maydonida ilgari rejissyor va operator bir necha bor gaplashgan, xatto ssenariy ustida ishlash davrida nazarda tutilgan narsalar endi filmda o'z shakliga ega bo'ladi.

Aktyorlar obrazga, ma'lum bir vaziyatda, holatga kirish uchun aktyorga yordam berish bilan bir vaqtda o'zida rejissyor operator kadrlarini ham eng yaxshi tasviriy uslubda suratga tushirishni kuzatib borishi talab etiladi.

Suratga olish davri rejissyor uchun nafaqat aktyorlar bilan ishlash, balki ssenariyda ommaviy sahnalar bo'lsa, shular bilan ishlash nuqtai nazardan ham muhimdir. Bu sahnalarning tasviriy yechimi kino tabiatga xos bo'lgan epiklikni oshiradi. Tomoshabin filmning ko'rimli tomonlariga mahliyo bo'lib, hikoya mazmunini yo'qotib qo'ymasligi uchun rejissyor dramaturgiyaga bog'liq holda ommaviy sahnalarning deduktiv va induktiv shakllaridan foydalanadi.

Deduktiv ommaviy sahna -uning mohiyati va ta'sirchanligini ochib berish uchun rejissyor umumiy planlardan yirik planga o'tishdir.

Induktiv ommaviy sahna esa, aksincha, ularning umumlashtiruvchi kuchini oshirish uchun rejissyor operator bilan birga yirik prlanlardan umumiy planlarga o'tadi.

Ommaviy sahnalarning va umuman filmning ifodali talqiniga erishi uchun rejissyor yorqin ifodali mizansahnalar qurishi zarurdir.

Mizansahna -nafaqat teatr balki kinoning ham muhim vositasidir. Usiz badiiy film kino san'ati asari bo'lolmaydi.

Mizansahna -bu rejissyor g'oyasini filmda aktyorlarning tabiiy-organik xatti-harakatlari orqali plastik va makon nuqtai nazaridan hal qilishdir.

Mizansahna atamasi (termini) kinoga teatrdan kirib kelgan bo'lib, aktyorlarning va anjomlarning sahnada joylashuvini anglatadi. Biroq, mizansahndan muhim ifoda vositasi sifatida nafaqat kino va teatrdan, balki adabiyot, rangtasvir san'atida ham foydalaniladi. Hohlagan rangtasvir polotnosini esga olib ko'rsangiz, asar mazmunini ochish uchun rassom o'z polotnosida figuralarini ma'lum tarzda joylashtiradi va makon muxitini yuzaga keltiradi. Adabiyot asarini diqqat bilan o'qisangiz, undan ajoyib mizansahnalar topasiz. Rossiyalik taniqlik rejissyor M.I.Romm mizansahnalar



tushunishga yordam beradi. Boshqa bir turdagi aktyorlar esa tajribali, xatto yuksak mahorat egasi bo'lsa ham bo'lajak roli haqida rejissyor batafsil gapirib berishini hohlaydilar. Demak, har qanday holatda ham rejissyor o'z filmida badiiy obraz yaratadigan aktyorlarga diqqat-e'tibor bilan qarashi kerak.

Rejissyorlar shartli ravishda ikki turga bo'linadilar: ulardan birini "aktyorlik" rejissyori deyiladi. Bu turdagi rejissyorlar kinoning barcha tasviriy vositalarini teatrda bo'lgandek aktyor imkoniyatlari orqali ifodalaydilar. Bizning kinomizda N.G'aniyev, SH.Abbasov, E.Eshmuxamedov, A.Hamroyevlar shunday rejissyorlardandir.

Boshqa tipdagi rejissyorlar esa o'z fikr va g'oyalarini kino san'atining barcha ifoda vositalari, shu jumladan, aktyorlar orqali ochishni ma'qul ko'radilar. K.Yormatov, L.Fayziyevlar ana shunday rejissyorlardan edilar.

Teleekranlarda tez-tez namoyish etib turiladigan filmlardan misol keltirsak bo'ladi. Jangari filmlarda aktyorlar o'yini bir qancha maxsus effektlar bilan boyitiladi, ular filmdagi asosiy obrazni yaratishda aktyorga ham, rejissyorga ham yordam beradilar.

Rejissyor qaysi tipga taalluqli bo'lmasin, badiiy kinoda uning ishi ayniqsa aktyorsiz bitmaydi. Suratga olish ishlari ketayotganda ham rejissyor aktyor bilan ishlashni davom ettiradi.

Suratga olish davri - murakkab va mas'uliyatli davr. Zero, postanovkachi rejissyor nimaniki yaratishni o'ylab, pishitib yurgan bo'lsa, g'oyasini shu davrda amalga oshiradi. Bu davrni buyuk rejissyor Federiko Fellini hammadan ham yaxshi ta'riflab qo'ygan: "Film ishlab chiqarish juda murakkab tashkillashtirishni talab qiladiki, bu narsa yengil-yelpi qarorlarni tamoman rad etadi. Kuniga yuz martadan kadrlarni, aktyorlarni, yorug'likni, kalendar muddatlarini, bu ijrochi kiyimining rangini, boshqasining so'zlaydigan nutqi matnini, ko'rib berishga ma'qul optikani tekshirib ko'rishga to'g'ri keladi. Agar shularning hammasi qat'iy tartibga keltirilib qo'yilmasa, film amalga oshmaydi, deyavering".

Bu so'zlarda suratga olishning bir kuni va undagi rejissyorning vazifalari keltirilgan. Bunday kunlar unda yarim yilni, ikki-uch oylarni tashkil etsa ajabmas. Har qanday holatda ham rejissyorning vazifasi oson emas: hali ob-havo o'zgaragan, hali aktyor kelmagan yoki kasal bo'lib qolgan, hali zarur texnika yo'q, hali plyonka "brak" chiqib qoladi va xakazo. Shunday paytda ish to'xtab qolmasligi uchun rejissyor kinoga xarakterli bo'lgan imkoniyatini ishga soladi. U syujet bo'yicha suratga olish davomiyligini buzib, hozirgi sharoitga mos kadrlarni suratga ola boshlaydi. Suratga olish davomiyligining buzulishi qoida emas, kino uchun oddiy xol sanaladi. Lekin bu hol rejissyorning va butun, ijodiy guruxning ishi qiyinlashtiradi. Zero, postanovkachi-rejissyor, operator, aktyorlar suratga olishning barcha ikr - chikirlarini, kadr ichidagi so'z va luqmalarni, syomka uslubi va boshqalarni

butun vujudini ana shunday his-tuyg'ular qamrab olgan edi. O. Agishev ssenariysining o'zi esa novellalar asosida ssenariy tuzishning namunasi hisoblanadi. Ssenariy kompozitsiyasi "Sanjar", "Lena", "Ma'mura" nomli uch novelladan tashkil topgan. Ularning har biri o'z syujetiga, kompozitsiyasiga ega. Syujet tuzilishidagi bunday shakl birligiga novelladan-novellaga ko'chib yuradigan qahramonlar orqali, ssenariy muallifining umumiy maqsadi-sevgi va nafosat haqidagi hikoyalari orqali erishilgan.

**Syujet**-bu, ssenariydagi voqealar va qahramonlarning shunchaki rasman birlashuvidangina iborat emas. Syujet-ana shu voqealar va qahramonlarni tahlil etish vositasi hamdir. Voqealar zanjirining o'zi esa fabuladan iborat. Fabula, masalan, qahramon xarakterini chuqur ochib bermaydi. Bunday ochib berish syujetda ro'y beradi. Demak, syujet fabulaga tayanadi, lekin shak-shubhasiz undan boyroqdir. Syujet odatda bir qancha epizod-bloklardan tashkil topadi. Har bir epizod qator sahnalarni o'z ichiga oladi. Epizod ham o'z kompozitsiyasiga ega bo'ladi. Misol uchun, S. Abdulla va A. Speshnevlarning "Tohir va Zuhra" ssenariysidan "Ov" epizodini qarab chiqamiz. Bu epizoddan oldin shunday bir epizod bor: unda Tohirning otasi Bohir zulmiga qarshi halq xarakatining boshlig'i Sardorni qatldan saqlash uchun ajal qopini o'zi kiyib, uni qo'yib yuboradi. Bu narsa dor tagida ma'lum bo'ladi. Xon hammaning ko'z o'ngida Bohirni qo'yib yuborishga majbur bo'ladi. Lekin uning kuni bitgan. Vazir qanday qilib Bohirdan qutulish mumkinligini, ya'ni ov hiylasini taklif etadi. Ovda esa nimalar bo'lmaydi deysiz...

"O'rmon, ov payti. Xonning odamlari bug'uni ta'qib qilib bormoqdalar. Ot mingan xon va uning mulozimlari ham ketib borishmoqda. Xonning yonida Bohir, ulardan keyinroq vazir va Qorabotir. Orqada Nozim bormoqdalar.

Xonning yuzida sovuq xotirjamlik. Xon qurib qolgan yong'oq daraxtiga qaraydi. Shohda ikkita boyo'g'li o'tiribdi. Ular sekingina bir-birlariga bosh qimirlatadilar.

Xon (Bohirga): Bohir! Menga aytishlaricha, siz hayvon va qushlarning tilini bilar emishsiz? Bu boy o'g'li nima haqida shu qadar jon kuydirib gaplashmoqda?

Bohir: Bular er va xotin. Xotini shahardan vayrona uy topishini eridan so'rayapti, shu yerda boyo'g'li uyasini qurishmoqchi...

Xon: Eri nima deb javob beryapti?

Bohir: Eri-tashvishlanma azizim, xonning vaziri mening do'stim bo'ladi. U birinchi maslahatchi bo'lib turar ekan, davlatimizda vayrona uylardan kamchilik bo'lmaydi,-deyapti.

Xonning yuzida beparvo osoyishtalik hukmron. Xon o'q-yoyni ko'tarib tezda boyo'g'liga o'q uzadi. Qonga bo'yalgan qush suvga qulaydi. Suv uni oqizib ketadi.

Vazir bilan Qorabotir yonma-yen ketishyapti.

Vazir: Qorabotir, sen bugun o‘z baxtingni sinash uchun ov qilasan. (O‘qni Qorabotirga uzatadi). U zaharlangan.

Shuni esingda tut: ba‘zan butun davlating taqdiri to‘g‘ri otilgan o‘qqa bog‘liq bo‘ladi.

Qorabotir: (Oldinda otni yo‘rg‘alatib borayotgan Bohirning ortidan qarab). Bugun mening qo‘lim qaltirshdi, otaginam”<sup>1</sup>.

Bu “ov” epizodining (ekspozitsiya)si bo‘lib, unda epizodning maqsadi aniq belgilab berilgan-xon, vazir va Qorabotir Bohirni o‘ldirish niyati bilan to‘lib toshganlari ayon bo‘ladi.

Ana shu epizod ko‘rinishining davomi quyidagicha rivojlantirilgan.

“Chakalazordan bug‘u yugurib chiqadi. Bohir otini choptirib, bug‘u ortidan quvadi.

Qorabotir to‘xtaydi. Daraxt ortiga o‘tib berkinib, o‘q-yoyni ko‘taradi.

Bohir bug‘uni nishonga oladi. Qorabotirga esa Bohirni...

Bohirning otgan o‘qidan bug‘u yiqiladi. Qorabotirning otgan o‘qi esa Bohirning qulog‘i yonidan vizillab o‘tib borib yong‘oq daraxtiga sanchiladi. Bohir atrofiga alanglab qaraydi. Vazirning oqarib ketgan yuziga ko‘zi tushadi. Xon hech narsa bo‘lmagandek otda osoyishta borardi. Bohir daraxt yonida. U hamma narsaga tushungan edi. Bohir Qorabotirning o‘qini daraxt tepasidan sug‘urib oladi-da, bir zumda mo‘ljal olib, vazirga o‘q-yoy otadi. O‘q tekkan vazir otdan behush bo‘lib yiqiladi. Qorabotir hangu-mang bo‘lib qoladi.

Xon (beparvogina Qorabotirga): Uquvsizlik bilan otilgan o‘q hamisha o‘z egasining ko‘ksidan joy oladi. Qorabotir noiloj holda qoladi.

Qorabotir: Mening qon to‘kishimga ruxsat berishingizni so‘rayman, buyuk xon! Tohirning hayoti-mening otam hayoti uchun qurbon bo‘ladi.

Xon: Sen qanday qon to‘kish haqida vaysayapsan, Qorabotir? Sening otang, Tohirning otasi ham ovdagi baxtsiz voqea tufayli halok bo‘lgan...

Buni esdan chiqarma.

Qorabotir boshini quyi soladi. Xon beparvolik bilan nishonga oladi”.

Epizodning kulminatsiyasi:

“Bohir daraxtlar orasida yosh yong‘oq daraxtlari shoh-shabbalarni bosib-yanchib otini yeldek uchirib boradi.

Xon o‘q-yoyni qo‘yib yubordi.

Bohirning oti yoy o‘qidan yaralanib, yiqiladi. Nozimning yuzida azob-ububat izlari.

Bohir otdan sakrab tushib, daraxtzor orasiga chopadi. Xon yana sovuqqonlik bilan Bohirni nishonga oladi. Nozim xonni quvib yetib, uning qo‘lini ushlab qolmoqchi bo‘ladi. Biroq xon yoy o‘qini otishga ulguradi. Bohir yuzi bilan yerga yiqiladi. Xon shoshmasdan kamonni yelkasidan o‘tkazib oladi.

<sup>1</sup> Ўзбек киносценарийлари тўплами, Т. 1958 й. 208 бет

“Eslatma”dagi “turg‘un holatda suratga olish”, ya‘ni apparatni harakatsiz ishlatish, deganidir. Rejissyorlik ssenariysida eslatmalar har xil bo‘lishi mumkin. Ular asosan rassom bilan operator ishiga bog‘liq bo‘ladi.

Kadr-filmning bir bo‘lagi. “Motor” komandasi berilgandan “Stop!” komandasi berilgungacha suratga olinadi. Kadrlarning uzunligi har xil bo‘lib ko‘pincha uning mazmuni bilan bog‘liqdir. Ba‘zida mazmunan juda muxim kadrlarning uzunligi 200 metrni ham tashkil qilishi mumkin. Kadrlarning uzunligini va suratga olish uslubini yuqorida ko‘rsatilgandek, rejissyor belgilaydi. Rejissyorlik ssenariysida rejissyor zarur texnikani ham ko‘rsatib o‘tishi mumkin.

Rejissyor kadrlarning metrajlarini ko‘rsatib o‘tishi juda muhim, chunki metrajlari aniq ko‘rsatilgan kadrlarni uyg‘un birlashtirilishi oxir oqibat filmning tempo-ritmini ham belgilaydi.

Ssenariyning “Shovqin, musiqa” bo‘limida rejissyor musiqaning qanday harakterdaligini yoki qaysi bir musiqaning aniq nomini ko‘rsatadi. Masalan, “Shopen vals” deb yozib qo‘yish mumkin. Lekin bu kamdan-kam bo‘ladi.

Rejissyorlik ssenariysi ustida ishlash film yaratilishida muhim o‘rin tutadi. Zero uning sifati, aniqligi, ravonligi uning syomkaning muvaffaqiyatini ta‘minlaydi. Ssenariy bosqichi- adabiy va rejissyorlik ssenariylari ustida ish olib boradigan muhim bosqichdir. Rejissyor “tayyorgarlik bosqichida” ko‘p kuch-g‘ayratni sarflaydi. Afsuski, bu davr ko‘pincha butun ish jarayonining eng qisqa qismi bo‘ladi. Vaholanki u filmni ishlashdagi qolgan bosqichlari kabi juda mas‘uliyatlidir.

“Tayyorlash bosqichida” aktyorlar tanlash, natura izlash, barcha moddiy texnik qismni taxt qilish, syomkalar grafigini tuzish, studiyadagi barcha sexlar uchun tegishli vazifalar tayinlash kabi juda muhim vazifalar o‘z ichiga oladi. Lekin bu paytda rejissyor uchun eng muximi aktyorlar bilan ishlashdir. Aktyorlarning rollarga tanlash nihoyatda mas‘uliyatli ish. Unda xatoga yo‘l qo‘yilsa, film muvaffaqiyatsiz chiqishi mumkin.

Agar rejissyor aktyor tanlashda xato qilmaslikni istasa, birinchidan qahramonlar obrazlari ustida yaxshilab o‘ylab olish kerak. U yordamchilarga qarab o‘tirmay o‘z g‘oyasi va maqsadidagi aniq obrazni ijro etishga qodir ijrochini bexato topish uchun turli teatr aktyorlarini va kinoaktyorlarni yaxshi bilishi kerak.

Teatrdan farqli o‘laroq, kino rejissyori aktyorlar bilan yetarlicha mashq qilish uchun “tayyorgarlik davrini” cho‘zib yuborolmaydi. Agarda rejissyor aktyorni avvaldan yaxshi bilgan, ya‘ni o‘zining boshqa filmlarida u qatnashgan bo‘lsa, u holda ish ancha yengillashadi.

Rejissyorning aktyorlar bilan ishlash uslubi, xarakteri rejissyorgagina emas, aktyorlarning o‘ziga ham bog‘liq. Ulardan ba‘zilari alohida mashq etishni talab etmaydi, chunki tajribasi, mahorati rejissyorning talabini

Razyezd (poyezd o'tkazib yuborish shahobchasi) 26 t/m  
 "Qandog'och" stansiyasi 35 t/m  
 Qishki Registon 62 t/m

**Qo'shimcha qurilgan interyerlar:**

Folbinning uyi 43 t/m  
 Hayvonlar shifoxonasi 37 t/m  
 Arxiv 98 t/m  
 To'y 85 t/m

**Qo'shimcha qurilgan inshootda natura:**

Yarmarka 77 t/m  
 Onaning eski uyi 68 t/m

"Qo'shimcha qurilgan" interyer naturadagi qo'shimcha qurilishni anglatadi. Masalan, "Yarmarka" epizodi uchun Registon maydonida do'konchalar, sotuvchilar uchun rastalar qurish va shunga yarasha jihozlash lozim.

Voqealar bo'lib o'tadigan obyektlar aniqlangandan so'ng rejissyor adabiy ssenariy asosida kino tasviriy vositalarini, syemka harakterini batafsil bnlgilab chiqadi. Shu ish rejissyor ssenariysi deb ataladi. Rejissyorning kinematografik tafakkuri, bo'lajak filmni butun boricha ko'ra olish qobiliyati shunda bilinadi. Yana o'sha A.Hamroyevning "Men sizni eslayman" rejissyorlik ssenariysidan kichkina misol keltiramiz.

No	Syomka obyekti, syomka joyi	Plan, syomka uslubi	m/m	Kadrning mazmuni	Shovqin musiqai	Eslatma
1.	Folbinning uyi	o'rta	8	"Bola-mola, bola-mola..." Bir paytlar xushro'y bo'lganligi bilinib turgan keksa ayol o'zicha vaysab o'tiradi. Rangi o'chgan, lekin ko'zlari tiyrak, o'tkir.	-	Folbin bilan bog'liq sahnalar alohida turg'un holda suratga olinsin.
2.	Yana o'sha jo	yirik	5	Ikki bolakay folbin oldiga o'tirib olishgan. Ularning boshlari stol chetidan arang ko'rinib turibdi		

Xonning yuzida xotirjamlik.

Ov. Beboshlik bilan ot choptirish. Otilgan bug'ularning ag'darib tashlangan tanalari".

Bu murakkab va katta epizod qahramonlarning istaklari va o'zaro munosabatlari ayonlashishi bilan yakun topadi.

"Bohir yerda yotibdi. U og'ir yaralangan, lekin u oxirgi kuchini yig'ib, orqasidan yoy o'qini chiqarib oladi. O'qning uchida qon. Bohir bir parcha yog'och po'stloq topib, qonli o'q bilan nimanidir yozadi. Otliqlar o'tib ketayotgani eshilib turibdi. Tuyoq ovozlari uzoqlashib tinadi. Shu payt otning no'xtasidan ushlagan holda Nozim o'lib yotgan Bohirga yaqinlashadi. U egilib, yozuvli yog'och po'stlog'ini oladi, unda "Tohir! Mening qotilim-buyuk xon" degan so'zlar qon bilan yozilgan edi".

O'zining mustaqil kompozitsiyasiga ega bo'lgan "Ov" epizodidan navbatdagi epizod kelib chiqadi, unda Tohir otasining qotili kim ekanligini bilib oladi.

Ssenariy syujeti bir qator zarur unsurlarga ega bo'lib, ular haqida to'xtalib o'tish joiz.

Ssenariy syujeti asosini dramaturgik konflikt tashkil etadi.

Konflikt-bu turli qahramonlar manfaatlari o'rtasidagi kurash, to'qnashuvdir. Konfliktning mazmuni esa u yoki bu ziddiyatlardan iborat. Konfliktsiz ssenariy (kinodramaturgiya) bo'lishi mumkin emas.

A. Oripov, B. Ahmedov, B. Sodiqovning "Buyuk Amir Temur" ssenariysidagi konflikt Amir Temurning mo'g'ullarga qarshi kurashiga asoslangan. A. Ramazonov va B. Restning "Mahallada duv-duv gap" ssenariysida yoshlarning o'z shaxsiy hayotlarini yangicha qurishga bo'lgan zamonaviy qarashlar bilan ularning ota-onalari amal qilayotgan eskicha an'analarning to'qnash kelishi ushbu komediyaning konfliktini tashkil etadi.

Konflikt umuman olganda bir qator vaziyatlarda namoyon bo'ladi va ularning jami syujetni tashkil etadi. Vaziyat-kuchlari joy-joyiga qo'yishdan iborat bo'lib, ularda bo'lajak harakat mag'zi yashiringan bo'ladi. Mushkul ahvol (peripetiya)-voqealarning borishidagi o'zgarishidir. "Buyuk Amir Temur" ssenariysidagi ana shunday mushkul holatlardan biri-Amir Temur mug'ullarga qarshi birgalikda kurash olib borishida safdosh bo'lishi mumkin bo'lgan Amir-Husaynni ozod qilish bo'lsa, yana bir kutilmagan voqea-Husaynni sotqinlik qilishidir. Fitna (intriga)-bu qarama-qarshi voqealar, harakatlarning birgalikda kelishi, ro'y berishidir. A. Qodiriy, M. Abzalov, X. Fayziyevlarning "O'tkan kunlar" ssenariysida Homid Otabekka qarshi fitna boshlaydi, uning nomidan Kumushga undan voz kechganligi haqida uydirma xatlar yozadi.

Syujetda ssenariy mavzusini, g'oyasini, qahramonlar tavsifini yorqin ochib berish, konfliktni hal etish uchun undagi muhit yaxshi tasvirlangan bo'lishi

muhim ahamiyatga egadir. Ssenariyda muhitning tasvirlanishi asardagi voqealarni belgilash imkonini beradi. Muhit-bu qahramonlarni qurshab turgan moddiy shart-sharoit muhit, tabiat va ikkinchi plandagi qahramonlardir. Qahramonning muhit bilan o'zaro bog'liqligi, uning xarakterini tushunishga yordam beradi. Ssenariyda mohirlik bilan tasvirlangan muhit rejissyorga filmning ta'sirchan tuzilishini ta'minlashda ko'maklashadi. SH. Abbosovning "Otamdan qolgan dalalar" filmida qahramonlarni taqdiri, ularning hatti-harakatlari davrdan kelib chiqqan muhit bilan bog'liq edi.

Kinoning ayrim janrlarida syujet va uning kompozitsiyasi o'ziga xos xususiyatlarga ega bo'ladi. Janrlar ko'pincha ssenariyning tuzilishiga xos bo'ladi. Janrlar bobini esga oladigan bo'lsak, buni tushunish mumkin. Agar detektivda syujet, uning kompozitsiyasi mazkur janr uchun xos bo'lgan barcha unsurlari ko'proq saqlanadigan bo'lsa, drama biz janrlarning ko'proq aralash holda bo'lganini kuzatamiz, shu sababli ular syujetning kompozitsiyasi ayniqsa boyligi bilan ajralib turadi. Ssenariy materialini tashkil etish shakli bo'lgan syujet tuzilishi bir joyda turmaydi, u rivojlanib, murakkablashib boradi, bu esa kinodramaturgiyaning shak-shubhasiz rivojlanayotganidan dalolat beradi.

Ssenariy yozishning muhim jihataridan biri bu muallifning so'z ustida ishidir. Teatrdan farqli o'laroq, kinoda so'zdan tejab-tergab foydalaniladi, chunki ko'p narsalar kinoda tasvir vositalari orqali ifodalanadi. Kinoda so'z barcha kinematografik ifoda vositalari bilan mustahkamlanadi va u huddi teatrdagi kabi qahramon fe'l-atvorini ochib beradi. Hatti-harakat uchun turtki bo'lib xizmat qiladi, sahna va har bir epizodning vaziyatini hamda ruhiyatini aks ettiradi. Qahramonning tili o'ziga xosligi aktyorga o'zi ijro etadigan obraz ustida ishlashida yordamlashadi, uning ichki olamini tushunib olishda ko'maklashadi.

Ssenariyning so'zi ustida ishlash kinodramaturg ijodidagi eng murakkab jarayondir. Qahramonlar nutqidagi monologlar va savol-javoblardagi har bir so'z qat'iy ishlangan bo'lishi darkor. So'z qahramon hatti-harakat bezagini emas, balki ta'sirchanligi bilan uning ichki g'alayonlarni, kechinmalarini o'zida mujassam etishi lozim. Badiiy yuki bo'lmagan ko'pso'zlik kinoga to'g'ri kelmaydi. Hatto monologlar qisqa-lo'nda va tub ma'noli bo'lishi kerak. Aks holda rol qiziqarli chiqmaydi. Ssenariyda, so'ngra filmida so'z o'z mantiqiga ega bo'lmog'i va uning har bir qat'iy zaruratidan kelib chiqib ishlatilmog'i kerak. Busiz so'z kinoasarida o'z ma'nosini yo'qotib, voqealar rivoji, qahramonlar xarakteridagi shiddatni to'xtatib qo'yadi. Badiiy filmida ekran ortidan matn jaranglashi ham mumkin. U odatda voqealarni, qahramonlar hatti-harakatlarni sharhlaydi, tushuntiradi. Bunday nutq esa filmga, demakki tomoshabinga ham ko'tarinki ruh bag'ishlaydi.

Rejissyor Y. Roziqov o'z nevarasi asosida yaratgan "Voiz" filmidagi voqealar bosh qahramonning ssenariysi tilidan hikoya qilinadi. Uning

aloqa yuzaga keladi. Bunga qator rus filmlari ta'sirida yuzaga kelgan, italyan "neorealizmi", urush haqida mashhur filmlar yaratgan "Polsha kino maktabi", o'tgan asrning oltimishinchi yillarida kashf bo'lgan o'ziga xos yapon kinosi yorqin misol bo'lishi mumkin.

Rejissyor adabiy ssenariyni o'rganib, tahlil etib bo'lgach, rassom va operatorni ham tanishib chiqish uchun taklif etadi. Keyin bu uch ijodkor ssenariy haqidagi o'z fikr - mulohazalari bilan bir necha bor o'rtoqlashadilar. Uni ishlab chiqarishga shundayligicha qabul qilish yoki oldin tuzatishlar kiritish haqida maslahatlashib oladilar. Ssenariy rejissyor fikricha uzil kesil tayyor bo'lgach ishning navbatdagi bosqichi boshlanadi. Rejissyor, rejissyorlik ssenariysini ijod qilish pallasiga kirishadi. Uni yaratish davomida postanovkachi-rejissyorning kinematografik tafakkuri, tovush va tomoshaviy obrazlar shaklida fikrlay olish qobiliyati namoyon bo'ladi Adabiy ssenariy ustida ishlay boshlagandayoq rejissyor butun voqealarni, obrazlarni hayolan "ko'rib borishi" kerak.

Taniqli rejissyor N.Mixalkov ("Mexanik pianino uchun tugallanmagan pyesa", "Oblomov", "Urga", "Qon-qarindosh", "Toliqqan quyosh", "Sibirlik sartarosh") shunday deydi: "Biror ish boshlash niyati tug'lsa, uni oldin o'zim tasavvur qilishim kerak..." Mana shu "tasavvur qilishlik" fazilati rejissyorlarda ma'lum darajada bo'lishi kerak. Zero, usiz film yaratib bo'lmaydi. Shuni ham tan olib aytish kerakki, agar rejissyorda kinematografik o'ra bilishlik qobiliyati zaif bo'lsa, unga filmida birga ishlashga kirishgan rassom va operator yordamga keladilar.

Rejissyorlik ssenariysi-bu qog'ozdagi filmidir. Unda syujet, obrazlar rivoji batafsil "ko'rsatilgan", bo'lajak filmidagi insonlarni o'rab turgan tabiat va atrof muhit "tiklangan", musiqa, shovqin, ko'rsatilgani bo'ladi. Rejissyorlik ssenariysida har bir kadrda molik msahnalar, epizodlar metraji, rakurslari, planlari albatta ko'rsatiladi. Rejissyorlik ssenariysida filmning adabiy asosi kinematografik ifoda vositalari asosida qayta tuzib (tizib) chiqiladi. Bu narsa asar mohiyatini suratga olish guruhi o'qishi (uqishini) yengillashtiradi, ishlarini osonlashtiradi. Shu o'rinda yana ta'kidlamoq kerakki, suratga olish jarayonida ssenariyning ba'zi joylariga o'zgartirish, xatto turli sabablarga ko'ra jiddiy o'zgarishlar kiritilishi mumkin.

Rejissyorlik ssenariysida filmida ishtirok etuvchi bosh va ikkinchi plandagi qahramonlarning hammasi aniq ko'rsatiladi. Rejissyor rassom bilan birgalikda suratga olish obyektlarini bnlgilaydi va ularni batafsil rejalashtiradi. A.Hamroyevning "Men sizni eslayman" filmi rejissyorlik ssenariysidan misol keltiramiz:

"Obyekt ro'yhati"

**Natura:**

Samarqandning qishki ko'chalari

28 t/m (ya'ni to'la metr)

shunga bo'ysundiradi. Xullas, ssenariyga shu kabi aniqliklar, o'zgartirishlar kiritilishi, ortiqchalarini olib tashlanishi rejissyor o'z filmini avvaldan tayyor holda ko'ra olish qobiliyatiga bog'liq. Shu bois, rejissyor o'z kasbiga aloqador ana shu o'ta muhim fazilatga ega bo'lishi nihoyatda muhim.

Rejissyor, ijodiy o'ziga xosligi (ya'ni idividualligi) dan kelib chiqqan holda imkon qadar o'z talabiga to'la javob beradigan film dramaturgiyasi ustida ishlashni hohlaydi. Agar shunaqasi uchramasa, adabiy ssenariy ustida uzoq vaqt va qunt bilan ishlaydi, unga qo'shimchalar, butun-butun yangi epizodlar kiritadi. Xullas, ssenariy ustida mualliflardan biri sifatida ishlaydi. Bizning filmlarimiz titrlarida ssenariy muallifning yonida rejissyorning ham ismi-sharifi ko'rsatilishi shundandir. Ba'zan boshidanoq rejissyor ssenariy muallifi sifatida qatnashishi mumkin. Bu hol ko'pincha kinodramaturgiya xususiyatlaridan bexabar yozuvchi ssenariy yozishga kirishganda bo'ladi. Masalan, "Yolg'iz yodgorim" filmi ssenariysi yozuvchi X.Sultonov va rejissyor S.Nazarmammedovlar hamkorligida yozilgan.

Kinoda mualliflik filmlari deb yuritiluvchi filmlarni ham uchratib turamiz. Bunday filmlarning ssenariy muallifi ham, postanovkachi-rejissyor ham bitta odam bo'ladi. Bizning badiiy kinoda A.Hamroyevning "Men sizni eslayman", Y.Roziqovning "Voiz", N.Abbasovning "Fellini" filmlari mualliflik asarlardir.

Adabiy ssenariy ustida ishlash vaqti har xil bo'ladi, bu asosan rejissyorga, ba'zida esa muallifga bog'liq bo'ladi. Muallif rejissyor kiritadigan o'zgartirishlarga qo'shimasligi mumkin, shunda ikkovlari o'zaro murosa yo'lini izlab, umumiy bitimga kelishga harakat qiladilar. Bu esa ko'p hollarda osonlikcha hal bo'lmaydi, garchi ssenariy sotib olingan va rejissyor unga o'zgartirishlar kiritish xuquqiga ega bo'lsa ham.

Adabiyot asarini ekranlashtirganda uning muallifi bilan ikki variantdagi munosabatlar mavjud:

Birinchi-yozuvchi asarini ekranlashtirish xuquqini kinematografistlarga sotadi. Ular esa asarga o'zlari ma'qul ko'rgan tarzda muomalada bo'ladilar.

Ikkinchi- yozuvchining o'zi ssenariy yozilishida qatnashishni istaydi. Bunday taqdirda unga kinodramaturg yoki rejissyor hamkorlik qiladilar.

Kino o'ziga xos san'at turi bo'lib unda ssenariydan tashqari filmlarning o'zi ham oldi- sotti qilinadi. Bunday oldi-sottisiz kinoning kelgusi taraqqiyoti samarali bo'lmay qolishi mumkin. Film –san'at asarigina emas, balki sotilishi lozim bo'lgan tovar hamdir. Shu bois uni qanchalik ko'p mamlakatlar sotib olsa, shuncha yaxshi. Chunki, rejissyor studiyaga yaxshi foyda oladi. Buning kino uchun yana bir muhim tomoni shuki, filmni turli mamlakat kino ustalari va tomoshabinlari ko'rishga muvaffaq bo'ladilar. Festivallarda filmni chegaralangan miqdordagi tomoshabin ko'rsada, ijodiy tajribalar almashiladi. Oldi-sotti orqali esa tomoshabin yanada kengroq qamraladi, butun jahon kino san'ati, dunyodagi har bir davlat kinosi taraqqiyotiga hissa qo'shuvchi ijodiy

g'amgin, kinoyali, ba'zida nozik yumor bilan yo'g'rilgan sharhlarida muallif "Y. Roziqov"ning o'z qahramoniga bo'lgan munosabati ochib beriladi. Kechagi aravakash taqdir taqazosi bilan inqilobning jo'shqin tashviqotchisiga aylanadi. Ekran ortidan yangragan matn qahramonning boshqalarga o'xshamagan oilasi bilan bog'liq ichki iztiroblarini tushunishga, ba'zi g'ussali, ba'zida kulgili, hatto tanholik fojeasi ko'lanka solgan hayotini anglab olishga yordam beradi.

So'z va tasvirning bog'liqligi-kinosan'atning boshqa turlaridan farqanishini ko'rsatuvchi muhim jihatlardandir. Film yaratish jarayonlarida, jahon kinosining mumtoz nazariy asarlarida hamda kinoshunoslar tadqiqotlarda bu masala ko'p o'rganilgan. Kinoda so'z bilan tasvir bog'liqligining to'laqonli ijodiy yechimiga erishish filmning kinematografik saviyasi va badiiy ta'sirchanligini belgilaydi.

Nafaqat qahramon nutqida, monolog va dialoglarda, balki ssenariyning yozilish uslubidayoq voqea-hodisalarni quruq bayon etishdan qochish kerak. Ssenariy so'zlar vositasi bilan voqeaning tasviriy (kinematografik) lavhasini, muhitini yorqin jonlantirish lozim. S. Abdulla va A. Speshnevlarning "Tohir va Zuhra" ssenariysidan kichik bir lavhani keltiramiz: "Xon saroyining devori. Devorning narigi tomonida qo'lida yoy ushlagan chavandoz. U hozirgina o'qotgan. Qodir. O'roqli qog'oz Tohirning qo'lga yetganiga ishonchi hosil qilgach. Qodir otga qamchi urib, ko'cha muyulishida ko'zdan g'oyib bo'ladi. Bog'. Tohir qo'lida o'rog'lik qog'oz. Tohir o'qiydi."

Matn: "Tohir! Mana shu o'q bilan otangiz o'ldirilgan. Bugun, tungi soat uchda sandiqchilar mahallasida Sizni Qodir ismli yigit kutadi. U Sizni tegishli uyga olib boradi va qotil ismini bilib olasiz".

Bu yerda mualliflar ssenariydagi eng muhim vaziyat burilishini ko'rsatganlar. Shunisi ahamiyatga molikki, bu parchada voqea joyigina emas, voqeaning o'zi va uning ishtirokchilari ham ko'rsatilgan, Tohirningina emas, ssenariy o'quvchisini ham qattiq qiziqtirib qo'yadigan fitna tasvirlanadi. Film ijodkorlari ushbu parchada o'zlari uchun mazkur materialni ko'rganlar. Shu bois ssenariydagi voqeani qanday bo'lsa shunday suratga olganlar, faqat qahramonlar yirik planda berilgan. Xullas, muallifning ish qanchalik pishiq bo'lsa, operatorlar tomonidan buzmay suratga olingan, aktyorlar tomonidan jonli ijro etilgan, eng muhimi rejissyor tomonidan nozik talqin etilgan bo'lsa, bu ssenariy tomoshabin tomonidan ham maroqli qabul qilinadi va boy tasavvurlar uyg'otadi.

Badiiy filmning ssenariysi kino xususiyatlarini hisobga olgan holda yoziladi. U kinohikoya ham (O. Agishevning "Nafosat" idagi uch hikoya), kinoqissa ham (Y. Roziqovning "Voiz"i), kinoroman ham (H. Qodiriy, X. Fayziyev, M. Abzalovning "O'tkan kunlar"i) bo'lishi mumkin. Kinodramaturgiyaning murakkab shakllaridan biri bu adabiy asarni ssenariyga

aylantirish, ya'ni badiiy va animatsiyali kinosan'atining ajralmas qismi bo'lgan ekranlashtirishdir.

Kino, o'ziga xos badiiy adabiyot asarlarini ekranlashtirish evazida san'atning bir turi sifatida shakllangan. Albatta, uning xarakteri, saviyasi kino taraqqiyotiga qarab o'zgargan. Aytaylik, rus kinosi tongida-filmlar 12-15 daqiqa davom etgan bir paytlarda L. Tolstoyning "Urush va tinchlik" roman ekranlashtirilgan. O'shanda romandagi ayrim voqealarni tizmasidan bo'lak hech narsasini saqlab qolishning iloji bo'lmaganini tasavvur etish qiyin emas. Oradan bir necha o'n yillar o'tib, S. Bondarchuk roman asosida to'rt qismdan iborat epopxya yaratdi. Hatto mazkur ekranlashtirish- ham mazmuni ham uslubi jihatdan romanga juda yaqin bo'lishiga qaramay bo'lajak kino ustalariga asarga yana murojaat etish imkonini qoldirgan.

Hozirda kino san'ati adabiyot asarini namoyish etish yo'lidan uni hikoya qilishga, o'z tasvir vositalari orqali syujetning o'ziga xos tomonlarinigina emas, uning uslubini ham berishga o'tgan. Bu eng avvalo kinodramaturg zimmasiga qiyin vazifa yuklaydi. Bunda kinodramaturg, ijodi o'ziga yaxshi tanish, tushunarli va sevimli bo'lgan muayyan bir yozuvchining asarini tanlaydi. Asar badiiy saviyasidan qolishmaydigan ssenariy yaratish endi yozuvchi emas, kinodramaturg mahoratiga bog'liq bo'ladi. Ekranlashtirish-kinoning ma'suliyatli janridir. Asarni ekranga o'chirishga jazm qilgan ssenariy muallifi va rejissyor kitobxonning sezgir nigohi ostida bo'ladilar, chunki ular filmni asl manbai bilan solishtiradilar. Ekranlashtiruvchi mualliflari mahoratlari yetganicha filmni adabiy asarga yaqin bo'lishiga harakat qiladilar.

Ekranlashtirishda rioya qilish zarur bo'lgan qat'iy qonun-qoida yo'q. Lekin, adabiy asar voqealari va qahramonlar zamonaviylikka ko'chirilganda, (yapon rejissyori A. Kurosava F. Dostoyevskiyning "Telba" asari asosida yaratilgan filmni eslaymiz), uning o'ziga xos va betakrorligini yangi dramaturgik uslubida ham saqlanib qolishi g'oyat muhim ekanligini jahon kino tajribasi ko'rsatadi.

Masalan, nima uchun Rossiya kinosida M. Y. Lermontovning "Zamonamiz qahramoni"dek romani asosida ajoyib film qilinmadi? Negaki, kim uni film qilgan bo'lsin, tashqi qatlami-fabulasiga mahliyo bo'lib, Lermontovga xos so'zosti mazmuni bir chetda qolib ketadi.

O'zbek kinosida A. Qodiriyning "O'tkan kunlar" romani asosida 1969 yilda Y. A'zamov, 1999 yilda M. Abzalov va X. Fayziyev tomonidan ikkita film yaratildi. Ikkala film ham asarning chuqur g'oyasiga, o'ziga xos uslubiga, qay bir jihatdan romanning matniga yaqinlashgan, xolos.

Ekranlashtirishda ssenariy muallifi va rejissyorning badiiy fikri ular tanlagan asarga mos kelishi juda muhimdir. Aks holda E. A'zam hikoyasi bo'yicha yaratilgan "Piyoda" filmi kabi muvaffaqiyatsiz natija yuzaga kelishi mumkin. Ssenariy Y. Roziqov tomonidan yozilgan bo'lib, u yozuvchi ilgari

Badiiy kino ishlab chiqarilishi jahon kino tajribasidan kelib chiqqan to'rtta majburiy bosqichda amalga oshiriladi. Bular: ssenariy, tayyorgarlik ko'rish, suratga olish, montaj va sayqal berish bosqichlaridir.

Har bir rejissyorning o'zi xush ko'rgan, orzu qilgan mavzusi, syujetlari, qahramonlari bo'ladi, imkon qadar shular haqida film olishga intiladi. Shuning uchun u ssenariy izlaydi, topilgan kinossenariy uning ko'nglidagi ijod intilishlariga mos kelsa jon deb ish boshlaydi. Mabodo ssenariy unga to'g'ri kelmasa, o'zi ssenariy yozishi yoki uni hamfikir kinodramaturg bilan hamkorlikda yaratishi mumkin.

Mazkur holat hech qanday shubha, e'tiroz yoki qarshilik uyg'otmaydi. Lekin, ssenariyni yozishga ketgan kuch-g'ayrat, mehnat o'zini oqlashi dargumon va rejissyorlar hohlaydilar, yo'qmi, tajribadan ma'lumki, buning salbiy natijasi filmni suratga olish jarayonida seziladi.

Tayyor ssenariy ustida ish anchayin murakkab jarayondir. U ssenariy muallifi bilan hamkorlikda kechadi. Mavzu, g'oya aniqlanadi, obrazlarga aniqliklar kritiladi. Lekin, eng muhimi, bu bosqichda rejissyor fikrida bo'lajak filmning umumiy g'oyasi pishib yetiladi. O'z filmi orqali o'ziga ya'ni bizga aytmoqchi bo'lgan fikrlari aniqlanadi, tartibga keladi. Rejissyor fikri-niyatisiz bir qadam ham siljish bo'lmaydi, chunki aynan shu narsalar syujet rivojini, bo'lajak filmning obrazli qurilmasini belgilaydi. Fikr-niyat (zamis) aniq bo'lmasa, filmning qurilmasi nurab ketadi., uni ko'rgan tomoshabin esa film nima haqidaligini bilmay qolaveradi.

Fikr-niyat aniq bo'lgandan keyin, navbatdagi bosqich- filmni qanday janrda yaratish hisoblanadi. Janrni belgilash bo'lajak filmning shakli va stilini aniqlash demakdir. Rejissyor filmga qaysi aktyorlarni taklif etishi ham, uning janriga bog'liq.

Dramaturg D.Bulgakov "Ajoyib hayolparast" ssenariysini komediya janrida yozgan edi. Filmni esa hech qachon komediyaga mayli bo'lmagan rejissyor R.Botirov suratga oldi. Ssenariy syujetida u boylik ketidan quvish kishining ma'naviy olamini kemtik qilib qo'yish mumkinligini ko'radi va uni ko'rsatishga ahd qiladi. Bu bo'lajak filmning rejissyorlik niyati (zamis) edi. Fikrini komik aktyor B.Ixtiyorov yordami bilan amalga oshirdi. Rejissyor va aktyor tomonidan obrazni talqin etilishi sof komediyaga janrida emas, balki undan-da murakkabroq shakl-tragikomediyaga yaqinroq bo'ladi.

Adabiy ssenariy ustida ishlash jarayonida bo'lajak filmning janrini aniqlash shart. Zero, film kompozitsiyasi, obrazlar talqini, film tempo -ritmi, stilistikasi hamma-hammasi shunga bog'liq.

Rejissyor mushohadalarining mazmuni, uning ssenariy ustida muallif bilan, yoki bir o'zi ishlashining mohiyati- qahramonlar xarakterlari, ular xatti-harakatlarining sabablari, dialoglar aniqligi, lo'ndaligini kabi aniq natijalarni ko'zlaydi. Zero, rejissyor kelgusida filmning boshqa tarkibiy jihatlarini aynan

qiziqarsiz chiqib qolishi shundan. Postanovkachi-rejissyor o'z qo'li ostidagi birlashgan ijodiy xodimlar faoliyatining xususiyatlari nimalardan iboratligini atroflicha bilishi kerak. U rassom, operator, aktyor, kompozitor oldiga ijodiy vazifalar qo'yishni va ularni yechimi yo'llarini bilishi lozim. Chunki ushbu bilimlari rejissyorlarga o'zi rahbarligida suratga oluvchi guruh-“orkestrni” tuzish, san'at asari- filmni yaratish imkonini beradi. Suratga olish guruhi a'zolari o'rtasida o'zaro bir-birini tushunib harakat qilishga erishish, rejissyor uchun samarali ijod imkoniyatlarini yaratadi.

Rejissyorning keng dunyoqarashi, uning oliy o'quv yurtida olgan bilimlari bilan chegaralanmaydi. Rejissyor o'zi ustida doimo ishlashi, izlanishi lozim. Boy ijodiy tafakkurga ega bo'lish – o'z ustida muntazam ishlash samarasidir. Aniq hayotiy pozitsiyaga ega bo'lish, hayotda ro'y bergan voqelarani kuzatib borish, jahon kinosan'ati jarayonlaridan xabardor bo'lish-bular ustoz rejissyor uchun g'oyat zarurdir.

Postanovkachi –rejissyor filmning g'oyaviy-badiiy saviyasiga javob beradi. Asar ustida katta ijodiy jamoa ishlasada, rejissyor uning bosh rahbari hisoblanadi.

Filmning butun ijodiy jamoasi bir vazifani- g'oyaviy jihatdan teran, badiiy jihatdan yuksak kino asari yaratishdek ulug' vazifani o'z oldiga maqsad qilib qo'yadi. Agarda ijodiy jamoaga bir maqsad va maslakdagi xodimlar yig'ilgan bo'lsa, rejissyor va u boshliq guruhning ishi so'zsiz samarali bo'ladi.

Biz ko'pincha “rejissyor ishi” degan iborani ishlatamiz. Ha, chindan ham ish, lekin o'tin yorish kabi ish emas. Rejissyor ishi- murakkab ijodiy jarayondir. Rejissyor ijodi dirijyorniki kabi agar musiqa va orkestr bilan bog'liq qiyosimizni davom ettirsak, bu yerda ham ijod.U ilhom bilan, quvonu-mashaqqatlar bilan bog'liqdir. Kutilmaganda tug'iladigan qiyinchiliklarni yengish uchun rejissyordan dirijyorda bo'lgani kabi mahorat, pedagogik va psixologik nazokat, ulug' strateg kabi uzoqni ko'ra bilish xislatlari talab etiladi.

Kino-moddiy harajatlar, ko'pincha juda katta mablag' bilan bog'liq san'at hisoblanadi. Filmni suratga olish esa dekoratsiyalar qurish, og'ir murakkab texnika bilan ijodiy safarlarga chiqishdan iborat ishlab chiqarish jarayonidir. Shu bois, postanovkachi-rejissyor yaxshi tashkilotchi, tejankor xo'jayin bo'lishga majbur. Film ma'muriyati yordami bilan rejissyor xo'jalik planidagi qiyinchiliklarni bartaraf etolmas ekan, moliyaviy bo'xronlarda g'arq bo'ladi va ijodiy jarayonni qo'ldan chiqarib yuboradi.

Yuqorida qayd etilgan holatlarning barchasi qanday film badiiymi, xujjatlimi, ilmiy-ommabopli, animatsiyalimi, televizionmi yoki videofilmlar olinayotgan bo'lishidan qat'iy nazar hamma rejissyorlarga taalluqlidir.

surgan zamondoshlarimizning ma'naviy olami, uning ona yerga muhabbati mavzusini yoritgan. Afsuski, ssenariy g'oyasi, mazmuni, qahramonlari rejissyor R. Malikov uchun tushunarsiz bo'ldi, aftidan uni ishontiraolmadi. Natijada, hikoya va ssenariyda aytilmoqchi bo'lgan fikr, g'oya filmda ochilmay qoldi. Ushbu ekranlashtirishning saviyasi pastligi tufayli hikoya muallifi E. A'zam o'z nomini titrdan olib tashlashgacha bordi.

Ekranlashtirilgan filmlarning titrlarida ko'pincha “asosida”, “bo'yicha” deb alohida uqtirilgan so'zlarni o'qiyimiz. Bu kinodramaturgning adabiyot asarini kino tiliga moslashda erkin yo'l tutganidan dalolat beradi. Ayrim ekranlashtirishlarda adabiyot asarining ayrim syujet yo'nalishini yoki alohida qahramonlarini tanlab olib, syujetga ayrim o'zgarishlar kiritib ishlashlar ham uchrab turadi.

Kino ustalarining adabiyot asarlariga murojaat etishlarining ko'plab obyektiv va subyektiv sabablari bor.

Qirg'iz badiiy kinosining shakllanishida yozuvchi CH. Aytmatovning asarlari bo'yicha yaratilgan filmlar katta rol o'ynaydi. Rejissyorning biron bir asarga muhabbat qo'yishi (N. Mixalkovning “Dvoryanlar uyasi”, “Oblomov” filmlari), adabiyot asarining badiiy ahamiyatga molikligi (jahon kinosi tajribasida F. Dostoyevskiy, A. Chexovning bir qator asarlari) ularni ekranga ko'chirishiga turtki bo'lgan.

O'zbek kinosida ssenariylar kamligi uchun ham adabiy asarlarga ko'proq murojaat etilgan. Bunda kino ustalari tomonidan tanlangan adabiyot asarlari o'ziga xos xususiyatlarga ega bo'lib, ekranlashtirilgan asarlar asl manbaiga yaqinligi (“Tohir va Zuhra”, “Nasriddinning sarguzashtlari”, “Shum bola”, “Yolg'iz yodgorim” va boshqalar) bilan o'ziga xos namuna bo'lib maydonga keldi.

Damir Salimovning G'. G'ulom qissasi asosida suratga olgan “Shum bola” filmi kinomizda muhim voqea bo'lgan. Ssenariy mualliflari SH. Abbosov va N. Naumovlar yozuvchining bosh qahramon Shum bola obrazini gavdalantirishda foydalangan xalq og'zaki ijodi, o'tkir hajviyalari, latifalariga ehtiyotkorlik bilan yondoshdilar. Ularning qissani ssenariyga ko'chirishda qo'llagan uslublari asarni yana ham boyitgan, mazmunni chuqurlashtirgan, obrazlarni to'laqonli etgan, voqealarni qo'rimli va zavqli qilgan.

Ssenariyda va so'ngra filmda huddi qissadagi kabi kulgi va fojea, soddalik va riyokorlik, xursandchilik va shafqatsizlik bir-biri bilan chambarchas bog'langan va shu hislat nafaqat bosh qahramon hamda uni o'rab turgan muhitni, balki voqea sodir bo'layotgan davrning ham o'ziga xos jihatlarini ochib berishga xizmat qilgan.

Kinoning barcha turlariga molik ssenariylari o'zaro bir-biridan farq qiladi. Ssenariysiz, quruq improvizatsiya bilan qiziqarli, mazmunan teran film yaratib bo'lmaydi. Ssenariyning boshlanishidayoq bo'lajak filmning mazmun va

g'oyasi, obrazlari o'z ifodasini topmog'i kerak. Filmni yaratish jarayonida ssenariydagi u-bu detallarga, obrazlarga aniqlik kiritilishi mumkin, ammo tubdan o'zgartirilmasligi kerak, aks holda u butunlay boshqa ssenariyga aylanib qoladi.

Kinodramaturgiya ravnaqi, saviyasining o'sishi kino san'atining rivojlanishi bilan bog'liq.

## II. Bob. FILMNING TASVIRIY OLAMI

Tasvirsiz film bo'lmaydi, chunki avval uni suratga olishadi, so'ng ekranda namoyish etishadi. Filmning asosi bo'lgan ssenariy tasviriy lavhalarda ifodasini topadi. Kino san'atning bir turi sifatida shakllanar ekan shu jarayonda uning ahamiyati, plastikasi va ta'sirchanligi o'sdi.

Kino san'atining tasviriy olami fotografiya, grafika, rassomlikka yaqin bo'lsada o'zigagina xos xususiyatlari bilan farqlanadi.

Kino san'ati asarlarida tasvir, makon va davr ichida harakat qiladi. Kinoning tasviriy o'ziga xosligi uni boshqa san'atlardan farqlantiruvchi asosiy omilidir.

Kino ovozsiz bo'lgan davrda uning ijodkorlari so'z o'rnini bosuvchi tasviriy yechimni izlaganlar. Shunda kinoning tasviriy olamida ajoyib ixtirolar qilingan. Shunday ixtirolardan biri voqelik mazmunini va qahramon holatini yetkazib beruvchi o'ziga xos tasvir ramziyligidir.

Masalan, ishchilar ish tashlagani bois zavod to'xtab qolganini ovozsiz filmda qanday berish mumkin? Buni subtitrlarda so'zlar orqali bersa bo'ladi. Biroq, bu juda ko'p qo'llanilgan usul va uning kinemotografik ta'sirchanligi ham sust. Shunda S. M. Eyzenshteyn o'zining "Ish tashlash" filmida zavod trubasiga qarg'ani o'tqazib qo'yadi. Qarg'a-zavodning ishlamayotganligining ramzidir. Agar ish yurishib turganida, trubadan chiqayotgan issiq bug' birorta ham qushning unga o'tirib olishiga imkon bermasdi. Hullas, yuzaga kelgan muhim vaziyat shu tariqa mahorat bilan ochib berilgan.

"Bronenosets Potyomkin" filmida shu kabi lavhalar talaygina. Masalan, go'dak yotgan aravachaning baland zinalari uzra qarovsiz holda g'ildirab kelishi haqidagi mashhur kadrlar. Kemada qo'zg'alon ko'targan dengizchilarni olqishlash uchun to'plangan tinch aholi ustidan hokimiyatning zo'raonlik shafqatsizlik siyosatining ramzi sifatida gavdalangan.

K. T. Dreyerning "Janna d'Ark iztiroblari" (1928 y.) filmida ommani ingliz bosqinchlariga qarshi qo'zg'alon ko'tarishga chorlagan oddiy dehqon qizi va uning fojeali halokati haqida hikoya qilinadi. Bunda rejissyor yirik plan va kadrlar kompozitsiyasining kuchi va ta'sirchanligi borasida muhim kashfiyot ochgan.

Filmning tasviriy yechimlari novatorlik "ovozsiz" davridan keyin, ovozli kino pallasi boshlanganda yana ham rivojlandi. Agar dastlabki paytlarda tasvir

kitobda keltirilgan (demokratik jamiyat sari intilishimizda qo'lga kiritilgan) muvaffaqiyatlarini, uchrashi mumkin bo'lgan to'siqlarni oldindan ko'ra bilgan Prezidentimizning kuchli irodasi va matonatini badiiy jihatdan ifodali ochib berishga xizmat qiladiganlari tanlab olindi.

Ijodkorlar filmda erishishga muvaffaq bo'lgan mazmun ulug'vorligi va umumlashmasi taxsinga sazovordir. Shu bilan birga nafaqat lavxalarda, balki mualliflarning o'z qaxramonlariga munosabatlarida ajib lirizimni xis etish mumkin. Bunda aktyor V. Bagramov aloxida mehr va mahorat bilan o'qigan ma'nodor matnning xizmati kattadir. Mualliflar va aktyor diktor matni ohangida rasmiyatchiligidan qochdilar. Diktor matni oxangidan taralib turgan ishonch, mehr nafasi filmini, uning mazmunini yanada boyitgan. Bu film o'zbek kino ustalarining katta yutug'idir.

Shunday qilib, aktyor kinoda yetakchi o'rin egallaydi. Aktyor san'ati barcha kino turlarining tarkibiy qismi sanaladi va boshqa tasviriy vositalar uyg'unligida ularning badiiy ifodaligini ta'minlaydi.

## V Bob. Kino rejissyori

Turli-tuman kino asarlarining titrlaridan biz albatta "rejissyor" "postanovkachi rejissyor" degan so'zlarni uchratamiz. Kino rejissyori-bu filmning tarkibiy qismiga kirgan barcha komponentlarni birlashtiruvchi ijodkor insondir

Badiiy kinodagi postanovkachi-rejissyorni katta simfonik orkestr dirijyoriga qiyosi qilsa bo'ladi. Turli sozlarda chalinadigan sozandalarning har biri bilan dirijyor uzluksiz ter to'kib ishlash orqali yagona ijro uslubga, o'zi o'ylab qo'ygan niyatdagi musiqiy talqinga erishgani kabi rejissyor ham kinodramaturg (ssenarist), rassom operator, aktyorlar, yordamchilar, assistentlar va boshqalardan iborat o'z "orkestri"ga boshchilik qiladi. Ushbu "orkestrga" samarali rahbarlik qilish uchun rejissyor bir qator xislatlarga ega bo'lishi kerak.: U eng avvalo o'z kasbining shubhasiz ustasi bo'lishi darkor. Busiz u o'z ishining ayrim joylarinigina bilib olgan xunarmandgina xalos. Zero, shunday rejissyorlar ham anchagina. Ular yaratgan filmlar ko'pincha



ansambli tuzdiki, natijada ular, o'z oldilariga qo'yilgan vazifani ajoyib tarzda ado etdilar.

Kinoning o'ziga hos tabiati rollarga juda xilma xil ijrochilarni jamlash imkon beradi. Buni hamkorlikda sur'atga olingan filmlarda ham ko'rish mumkin. O'zbek xind kino ijodkorlari xamkorligida yaratilgan «Alibobo va qirq qaroqchi sarguzashtlari» filmi bunga yaqqol misol bo'la oladi. Ikki rejissyor- L. Fayziyev bilan U. Mehra turli- tuman ijro maktablariga mansub, turli darajadagi tajribaga ega aktyorlar jamoasini tuzdilarki dastlab ular bir yerga to'planib yagona maqsad uchun ishlaydigan jamoa bo'lishiga ko'z yetishi qiyin edi. Zero ular nafaqat turli mamlakatlar aktyorlari, balki turli ijro uslublariga, har hil ijodiy tajribaga ega ijrochilar edilar. O'zbekistondan (Z.Muhammadjonov, X.Umarov, YO.Axmedov) Hindistondan (Dxarmendra, Xema Malini, Zinat Omon), Gruziyadan (S. Chiaureli), Armanistondan (F. Mkrtychyan), Rossiyadan (R.Bikov) aktyorlar jalb etilgandi. Film tayyor bo'lgach, barcha shubxalar tarqaldi. Aktyorlar ijro etgan rollar o'z dramaturgiyasi, ijro uslubi jihatidan farq qilsada, lekin ifodaviyligi bilan bir hil edi. Hamkorlikning ajoyib mevasi bo'lgan bu film nainki o'zining qiziqarli voqeabandligi, ichki tashqi rangdorligi, tamoshaviyligi bilan, balki yorqin qaxramonlari bilan ham muvaffaqiyat qozondi.

Aktyorlar badiiy filmlarda qatnashish bilan cheklanmaydilar. Ular animatsiali va hujjatli kino filmlarni yaratilishida ham ishtirok etadilar. Multfilmlarda ularni ko'rmaymiz, lekin ovozlari eshitamiz. Hujjatli filmlarda ham shunday, ular ko'pincha diktora matnini o'qib beradilar.

Hujjatli, ilmiy ommabop kinoda diktora matni aloxida ahamiyatga egadir. U nafaqat axborot mazmunidan iborat, balki matn mavzuni atroflicha ochib beradi, mualliflarning ekrandagi voqeliklarga bo'lgan munosabatlarini ifodalaydi. Odatda diktora matniga singdiriluvchi dramaturgik yuk (nagruzka) agar u ifodali va ma'noli o'qilsa, uning mazmunini yangi bo'yoqlar, his tuyg'ular bilan boyitadi. Agar rejissyor diktora matniga, uni aktyor qanday o'qishiga jiddiy e'tibor bermay, faqat filmning tasviriy qurilmasiga ishonib qolsa, material har qancha qiziqarli bo'lmasin, u ko'p narsani yo'qotadi.

O'ta muhim axborotni ko'tarib chiqqan, dolzarb ifodali vosita sifatida xizmat etuvchi diktora matniga ijodiy yondashuvni V. Isxoqov va SH. Qurbonboyevning «O'zbekiston XXI asr bo'sag'asida» hujjatli filmida yaqqol ko'rish mumkin. Film oltita lentadan iborat bo'lib, har biri o'z vazifasiga ega va diktora matni xarakteri ham turlichadir.

Mazkur film mualliflari mustaqil O'zbekistonning shakllanish va taraqqiyot bosqichlarini ko'rsatishni va birinchi marta hujjatli kinoda Prezidentimiz I. A. Karimov obrazini yaratishni o'z oldilariga maqsad qilib qo'yanlar. Ular ixtiyorida juda ko'p xronika materiallari bo'lib, ularorasidan bosib o'tilgan yo'limizga tegishli «O'zbekiston XXI asr bo'sag'asida» nomli

va so'z sintezi tajriba tariqasida o'tgan bo'lsa, vaqt o'tishi bilan kino harakatlanuvchi va yangrovchi tasvirning ulug' san'ati darajasiga ko'tarildi.

Oradan yana o'n yillardan ortiqroq vaqt o'tgach, kino yana bir ulug' vositarangli bo'ldi. Rassomlikda bo'lgani kabi kinoda ham filmning tasviriy yechimida ranglar munosabati va uyg'unligi muhim ahamiyatiga ega bo'la boshladi.

Kino san'ati ancha tezlik bilan o'zining maxsus estetik asarlarini ishlab chiqdi. Shu jumladan o'zigagina xos bo'lgan tasviriy yechimlar ham yuzaga keldi. Bunda avvalo, fotografiya, grafika, rassomlik, arxitekturaga suyandi. Ikkinchidan, kino baynalminal san'at bo'lgani uchun: bir mamlakatda ochilgan ixtiro umumjahon kino ustalarining madaniy boyligiga aylandi. S. M. Eyzenshteyning «Bronenosets Potyomkin», D. Griffitning «Toqatsizlik» yoki K. T. Dreyerning filmlarida ochilgan ixtirolar turli mamlakat kinorejissyorlari tomonidan unumli foydalanildi. O'zbek rejissyori S. Xo'jayev ham o'zining «Tong oldidan» filmida jahon kino ustalarining 1934 yilgacha erishgan ijodiy tajribalaridan foydalandi.

Shunday qilib kinoning tasviriy olami katta taraqqiyot yo'lini bosib o'tdi. Uni anglash o'ziga xos tasvir hususiyatlarini tushunish uchun o'tmishga to'xtalib o'tish joizdir.

Kino tarixining boshlarida filmning tasviriy-plastik yechimi rejissyor va operator tomonidan voqea-hodisalar rivojini shunchaki ketma-ket qayd etib borish yo'li bilan hal etilgan. Bunday holatda filmning ta'sirchanligi voqealar va qahramonlar hisobigagina erishilgan, tasvir tizimi esa bir chekkada qolib ketgan. Kino ustalarining tasviriy olamdagi izlanishlari o'laroq zamonaviy kinoda yuksak saviyaga, eng murakkab, nozik his-tuyg'ularni chuqur ochib berishga erishildi. Shu o'rinda operator S. Urusevskiy tomonidan suratga olingan rejissyor M. Kalotozovning «Turnalar uchmoqda» filmidagi qahramon o'limi lavhasini eslasak: qattiq yarador bo'lgan Borisning hushidan ketib yiqilishi, qayin daraxtlarining chir aylanishi bilan beriladi va bu lahzalar yo'qlik sari uchib borayotgan uning aqlu hushidan ro'yobga chiqmagan orzu-sevgilisi bilan bo'ladigan to'ylari bir dam namoyon bo'ladi. Qahramonning o'limi lavhalarida rejissyor va operator tanlagan murakkab tasviriy kompozitsion-montaj uslubi qahramonning manguликka ko'z yumishi oldidagi ruhiyatini tomoshabinga nozik yetkaza olgan. Bu lavhalar qalbning chuqur kechinmalarini, inson aql-idrokini ta'sirchan ochib berish borasidagi izlanishlar samarasi sifatida o'z paytida buyuk kashfiyot sanalgan. Ular jahon kinochilarning bebaho mulki bo'lib qoldi.

Tasviriy olamning kinodagi roli shu darajada o'sib ketdiki, rejissyorlar ba'zida film dramaturgiyasidagi sayozlikni ham u bilan yopib, to'ldirib ketadilar. Ba'zida esa filmning plastik yechimi uning yetakchi vositasiga aylanadi. Masalan, «Buyuk Amir Temur» filmidagi operator R. Ibrohimovning

ishi umuman filmning butun obrazli qurilmalar ichida ustuvorlik qiladi. Shu bois o'z yechimi bilan bu operator ishi filmning muhim yutug'i bo'ldi.

Tomoshabinga birinchi navbatda filmning qo'rimli jihati-tasviriy yechimi ta'sir etadi. Shuning uchun ham tomoshabin "men film ko'rdim" deb bejiz aytmaydi. Agar filmning tasviriy yechimi bayon tarzidan nariga o'tmasa-bu saviyasi o'rta miyona lentalaridir. Shu uchun zamonaviy tomoshabin uni uncha xushlamay qabul qiladi.

Filmning tasviriy olami dramaturgiya, rejissura, aktyorlar ijrosi bilan birga qo'shilib, ulkan ta'sirov kuchiga ega. Plastik yechim filmning boshqa tarkibiy qismlari qatori kino asarini dunyoga keltiruvchi murakkab sintezning muhim bir halqasidir. Asar ustida ishga kirishgan butun ijodiy jamoa uning ta'sirchan bo'lishiga intiladi. Mana shu ijodiy jarayonda kino rassomi va operator mehnati ham muhim ahamiyatga egadir.

### ***Kino rassomi***

Badiiy kinoni rassomsiz tasavvur etib bo'lmaydi. Rangtasvir ustasidan farqli o'laroq, kino rassomi o'z mahoratini kinodramaturg va rejissyor g'oyasini fikrini ro'yobga chiqarishga qaratadi. Dastgohli rangtasvir ustasi bo'lajak polotnosi uchun u yoki bu mavzuni shaxsan o'zi tanlab, kompozitsiya va ranglarni ham o'z xohishiga ko'ra belgilasa, kino rassomi filmni yaratayotgan ijodiy guruhning bir a'zosi sifatida umumiy maqsad va g'oyaga bo'ysunib, ishlaydi. Badiiy kinoda uning o'rni juda muhim va zarurdir. U ssenariy o'qib chiqilgandan keyin o'z bo'lajak filmning voqea va qahramonlarini eskizlarda jonlantiradigan birinchi ijodkor. Buning uchun u kino san'atining barcha xususiyat va talablarini bilishi kerak.

Kino rassomining ish hajmi keng qamrovlidir. Shu boisdan bosh rassom film yaratish jarayonida o'z ixtiyorida asosiy fikrni ro'yobga chiqarishda yordam beradigan maxsus jamoaga ega bo'ladi. Bu jamoa rassom ssenariy bilan tanishgandan keyin yuzaga keladi. Rassom kinodagi ijodida eng avvalo bo'lajak filmning umumg'oyaviy va badiiy konsepsiyasiga tayanib ish ko'radi. Ssenariyni o'rganish jarayoni rassom filmning janrini, bino ichida va tabiatda suratga olinajak lavhalar qanchaligi va hususiyatini o'rganadi. Hullas, rassom ijod doirasini ana shular belgilaydi. Aytaylik, agar film tarixiy mavzuda bo'lsa, o'sha davrga oid materiallarni, eng mayda detallar-u, libos va anjom-buyumlargacha o'rganishi kerak. Rejissyorning operator bilan bo'lajak film hususidagi suhbat jarayonida, rassom o'z oldida turgan vazifani yanada aniqlab-ravshanlashtirib oladi.

Kino rassomi o'z ishini yo'liga qo'yish uchun bu san'atning barcha tasviriy vositalari bo'yicha bilimga ega bo'lishi kerak. U filmning kompozitsiyasini, lavhalar mizansahnasini, ularning montajda bog'lanishlarini hisobga olmag'i, hamda bu ishda u o'zining kasbiy mahoratini, ijodiy fantaziyasini, bilimini, badiiy didini ishga solmog'i lozim.

A. Alixo'jayeva ijro etgan Maryam Fozilovna obrazi so'nggi yillarda o'zbek kinosida yaratilgan diqqatga sazovor ayol obrazlardan biri bo'ldi. Uning obrazi bilan birga filmga eng lirik va eng fojiviy epizodlar kirib keladi.

Y. Roziqov tamonidan bu obraz inqilob qahramonining xukumatga o'ta sodiqligiyu, yosh ayol siyratidagi nazokati, shirin xislari, sevgiga intizorligi kabi o'tkir qirralarda yaratilgandi. Rol ijrochisi ham o'z o'yinida aktyorlik san'atining juda nafis ko'zga bazo'r tashlanadigan ijro vositalarini qo'llaydi. A. Alixo'jayevaning Maryam Fozilovnasi ko'z o'ngimizda ja'sur va qatiyatli, shu bilan barobar sevib qolgan oddiy ayol sifatida namoyon bo'ladi. Bu ayolga chuqur nazokat, ham rashk ham begona emas. Uning qismati og'ir: hibsga olinadi, o'g'lini qamoqxonada tug'adi, shu yerda o'ladi...

Teatrda, xatto yosh tomoshabinlar teatrida: yosh qaxramonlar rollarini ham katta aktyorlar ijro etishadi. Teatrda o'smirlar rolini o'ynaydigan travesti amplusidagi aktrisalarining borligi ham tasodifiy emas. Kinoda esa bunga yo'l qo'yib bo'lmaydi. Film syujeti bo'yicha agar aktyor qiz bola kiyimini kiysa, yoki buning aksi bo'lsa, bu boshqa gap. Kinoning teatrdan farqi shundaki, bolalar xaqidagi filmda bolalarning o'zlari rol ijro etadilar, kattalar uchun filmlarda ham bola bo'lsa, unda ham bolalar o'ynaydilar.

Rejissyorning tipaj bilan ishlashi qiyin, bolalar bilan esa undan ham qiyin. Ular rolning g'oyasini bilishlari shart emas. Bolalar bilan ishlash tajribasi shuni ko'rsatadiki, ularga xar bir aniq epizod mohiyatini tushuntirish kerak.

Yana shunday tushuntirish kerakki, buni ular rejissyor tashabbusi bilan boshlangan qandaydir o'yin deb qabul qilsinlar. Bolalar buyuk hayolparast va ishonuvchandirlar, shu boisdan ularning o'yinga o'z rollariga kirishishlari qiyin emas. Bolalar ijro etgan rollar hamma vaqt soddaligi, erkinligi va samimiyligi bilan ajralib turadi. SH. Abbosovning «Sen yetim emassan», «Toshkent – non shaxri», Q. Kamolovning «Ertaga chiqasanmi?», «Achchiq danak» filmlari qaxramonlari ana shundaydir. Bunga ko'plab misollar keltirish mumkin, negaki o'zbek kinosida bolalar uchun kino aloxida rivojlangan.

Kinoda- badiiy filmlarda rollarni turli aktyorlik maktabiga molik bo'lgan, turli yo'nalishlardagi teatrlarga aloqador aktyorlar tipajlar bilan yonma- yon ijro etishlari mumkin. Bunday turfa xarakterli birlik faqat kinoda bo'lishi mumkin. Yagona maqsadga intiluvchi aktyorlar ansamblini yig'ish rejissyor vazifasiga kiradi. Agar u bu rejissyor masalani ijobiy hal eta olsa u filmda darhol o'z samarasini beradi.

SH. Abbosovning «Maxallada duv duv gap» komediyasidagi rollarni Milliy teatr aktyorlari M. Yoqubova, I. Boltayeva, Muqimiy nomidagi teatr aktyorlari L. Sarimsoqova, H. Umarov, R. Hamroyev, kino aktyor R. Pirmuxammedov, tipajlar X. Ishoqova, R. Rizamuhammedova, A. Aliyevlar ijro etishgan. Rejissyor boshchiligidagi ushbu ijrochilardan shunday ijodkorlar

Tipaj har qanday shartlilikdan xoli, tabiatan aynan hayotiylikka yaqin bo'lgani bois undan kino san'ati foydalanadi. Teatrda tipaj aslo mumkin emas. Rus teatri tarixidan bilamizki, K.S. Stanislavskiye xaqoniylikka erishish uchun, masalan «Zulmat saltanati» («Vlasttim») spektakilida xaqiqiy dexqon ayolni kiritgandi. Unga bor- yo'g'i nimanidir xirgoya qilgan xolda sahna bo'ylab yurib o'tish kimnidir chaqirish vazifasi yuklanadi. Sahnada xaqiqiy xayot yuzgaga keladi. Lekin, rejissyorning tan olib aytishicha u bu niyatidan darxol voz kechishga majbur bo'lgan, negaki dexqon ayoldan keyin teatr san'ati shartlilikini o'ziga mujassam etgan professional aktyorlarning saxnaga chiqishi mumkin bo'lmay qolgan. Zero o'rtada qandaydir soxtalik paydo bo'lgan. Tipaj teatr uchun tamoman yot ekanligi ayon bo'lgan.

O'zbek badiiy kinosida tipaj tajribasi doimo o'z o'rniga ega bo'lgan. Kinomiz endi shakllana boshlangan yigirmanchi yillardagi ilk filmlarimizdayoq professional bo'lmagan aktyorlar rollar ijro etishgan. Elliginchi yillar filmlarida ham tipajlarni ko'p uchratish mumkin. Chunki yosh kino aktyorlar yo'q edi, rejissyorlar rollarga, hatto bosh qaxramonlar roliga kino san'atida yiroq kishilarni taklif etganlar ( R. Madrahimova «Qutlug' qon» filmlarida.) Ko'pincha ular bir ikki marrrta rol o'ynab, keyinchalik kinoda boshqa sur'atga tushmaganlar.

Rejissyor kinoga professional bo'lmagan ijrochilarni taklif etarkan o'z ishini qiyinlashtiradi. U ijrochiga rol mohiyatini tushuntirishdan tashqari aktyorning kinodagi ijro hususiyatlarini ham batafsil o'rgatishi lozim bo'ladi. Ammo tipajlar bilan ishlash qanchalik qiyin bo'lmasin, rejissyorlar hayotiy haqiqatga erishish ilinjida aktyor bo'lmagan kishilarga muttasil murojaat etib qoladilar.

E.Ishmuxammedovning «Nafosat» (1966 y.) filmidagi Sanjar haqqoniyligi, obraz teranligi va ifodaliligi rejissyor o'ylagan obrazga tipaj xarakterining mos kelganligi bilan, shuningdek suratga olish maydonida uning (rejissyorning) R. A'zamov bilan sabr toqat bilan ishlaganligi samarasi deyish mumkin.

1977 yili Davron Salimov tomonidan suratga olingan «Shum Bola» filmidagi o'ta murakkab bosh qahramon rolini yana maktab o'quvchisi A. Abdurahobov o'ynaydi. Uning bu filmidagi muvafaqiyati kelajakda teatr aktyori bo'lishiga turtki bo'ldi.

Y. Roziqovning «Voiz» filmidagi (1999 y.) dramaturgiya jihatidan muhim bo'lgan Maryam Fozilovna rolini noaktyor A. Alixo'jayeva mahorat bilan ijro etgan. Rejissyor uni tanlarkan tashqi ko'rinishiga e'tibor qaratmadi. Zero rolga tashqi ko'rinishni ahamiyati yo'q edi. Ko'plab talabgorlar ichidan Y. Roziqov aynan A. Alixo'jayeva nomzodiga to'xtashining boisi uning professional sezgirligi, o'ylagan obrazi shu tipaj ijrochi yarata olishiga ishonchining komilligida edi.

Ssenariy bilan tanishish va rejissyor bilan suhbatlashish jarayonlarida vazifani aniqlab olgach, rassom ishga kirishadi. Uning birinchi bosqichi film uchun eskizlar yaratishdan iborat. Bu eskizlarda rassomni filmning voqealariga va qahramonlariga bo'lgan munosabati o'z ifodasini topadi. Shunda bo'lajak filmning hususiyat va hislat mutanosibliqi, koloriti ilk bor ko'zga tashlanadi.

**Eskiz**-ssenariy, mavzu, kompozitsiya, rang va uslubga asoslangan badiiy asardir. Film plastik yechimining asoslari eskizlarga singdiriladi. Rassomlar ijodiy hususiyatlarining o'ziga xosligiga va ijro texnikalariga qarab bilan farqlanadilar.

Garchi rassomning ishi ssenariyga, rejissyor g'oyasiga va kinoning o'ziga xos hususiyatlariga bo'ysundirilgan bo'lsa-da, uning ijodiy dastxatini eskizlardagina emas, tayyor filmda ham ko'rish mumkin. Rassom SH. Abdusalomov ishtirokida yaratilgan eskizlar va filmlarni («Laylak keldi-yoz bo'ldi», «Inson qushlar ortidan boradi»), rassom S. Gulenko ijodiga mansub kinolentalar bilan («Toshsanam», «Karaxtlik», «Alvido g'o'r yoshligim...») aslo adashtirib bo'lmaydi.

Kino rassomlari faqat ekran uchun ishlaydilar. Ular ko'pincha mo'yqalam ustasi sifatida alohida eskiz va polotnolari bilan ko'rgazmalarda ham ishtirok etadilar. Ularning kinodan tashqari ijodlarida tasviriy san'at tendensiyalari ko'zga tashlanadi. Rassom ana shu tajribasini kinoga tadbiiq etish orqali uning tasvir olamini yangi, o'ziga xos sifatlar bilan boyitadi.

Rassomning kinodagi o'rnini aniq bilish uchun o'zbek badiiy kinosiga tasvir madaniyatini olib kirgan V. N. Yeremyan ijodiga to'xtatamiz.

O'zbek tasviriy san'atida o'ziga xos o'rniga ega bo'lgan taniqli rassom V. N. Yeremyan butun filmni oxirgi lavhalargacha eskizlarda tasavvur eta olgan rassomlardandir. U eskizlar ustida dastgohlik rangtasvir darajasida ishlar eskizlarining har biri mustaqil asar sifatida qabul qilinadi, faqat mazmun-mohiyati bilan bo'lajak filmning asosini tashkil qilardi. Uning uchun bo'lajak filmda arzimasi narsa yo'q edi. Avval eskizlarda, so'ng dekoratsiya yoki liboslarda o'z ifodasini topgan har bir detal o'z ta'sirchanligi va ishonarligi bilan ajralib turardi.

U bir qator filmlarga yuzozor va choyxonalarni qanchalik ko'p chizgan bo'lmasin, bir-birini qaytarmasdi. Hammasida u dramaturgiyadan kelib chiqar va har safar turli arxitektura yechimida yangi-yangi kinoobrazlar yaratib, interyerlarda o'zining betakror ifodasini topardi. Bunga V. Yeremyan postanovkachi-rassomlik qilgan rus rejissyori Y. Protazanovning «Nasriddin Buxoroda» komediyasidagi choyxona misol bo'lishi mumkin.

Choyxonada Nasriddin-L. Sverdlin quvlik bilan eski buyumlarni sotmoqda. Kambag'allar mahallasida joylashgan choyxonaning ko'rinishi ham rassom tomonidan g'aribona tasvirlangan: devorlarini qurum bosgan, so'rda uniqib, ishlatishga holi qolmagan paloslar. Lekin bu lavhadagi eng muhimi-zinapoY.

U dekoratsiyaning markaziga qo'yilgan. Nasriddinning savdosi huddi shu zinapoyada qizimoqda. U kambag'allar xayr-ehson qilgan buyumlarni shu zinaga chiqib olib ko'z-ko'z qiladi va xaridorlarni chaqiradi.

Y. Protazanov qo'ygan ushbu filmda rollarni asosan rus aktyorlari o'ynagan bo'lsalar-da, asar milliy ruhiyat bilan yo'g'rilgan. Bunda rassom mehnatining samarasi ham ulug'dir.

V. N. Yerevyan rassomning kinodagi vazifasi va o'rni yaxshi anglardi. U film g'oyasi va obrazlarini ochish uchun rassom o'z ishida izchillik va ifodalilikka erishishi lozimligini yaxshi tushunardi. Uning uchun masalan, yaratilgan eskizlar, dekoratsiyalardan, aktyorlar o'z ijodlari uchun jon deb foydalanishlari juda muhim edi.

"Tohir va Zuhra" filmining boshlanishida Bohir Boboxon qizi bilan bir kunda tug'ilgan o'g'li Tohirni qo'lida xon saroyiga ko'tarib kelishi aks ettiriladi. Bohir bozor rastalari oralab ketmoqda. Bizning butun diqqat-e'tiborimiz Bohir-S. Tolipovga, uning kayfiyatiga qaratilgan. Rassom tomonidan bezatilgan savdo do'konchalari hammasi batafsil ko'rsatilmasa-da, bu aktyor uchun butun borlig'i bilan rolga kirishish va ijro tabiiyligiga erishishi uchun hayotiy omil bo'lgan.

N. G'aniyevning "Tohir va Zuhra" filmi rassomninggina emas, balki operator, rejissyor va aktyorlarning ishlari nimalardan iboratligiga yorqin misol bo'la oladi, shu boisdan biz ushbu qo'llanmada qayta-qayta ularga to'xtalib o'tamiz. Lekin, bu bo'limda so'z rassom haqida ketar ekan, shu mavzuni davom ettiramiz.

"Tohir va Zuhra"da birinchi bor kinoning muhim hususiyati hisoblangan **tasviriy tagma'no** ta'sirchan ishlatiladi.

Filmda voqealar bir necha marta zinapoyada kechadi. U nafaqat voqea o'tadigan joy, balki o'zida ma'lum dramaturgik ma'noni ifodalaydi. Zinapoya, ya'ni shu tasviriy obraz o'zida bo'ladigan voqealarni chuqurlashtiruvchi tagma'no vazifasini o'taydi.

Ulg'aygan Qorabotir (SH. Burhonov) zinapoyadan chiqib bormoqda. Qaddi-basti oldinga intilgan, keng tashlangan qadamlari alohida ko'rsatilgan, xiyol ko'zlari qisilgan, og'ir nigoh tashlaydi, qo'lida esa qamchi. Qorabotir ekranda haq va nohaqlik ila toj-taxtiga intilgan inson sifatida gavdalanadi. Uning maqsadi aniq: Tohirni chetlatib, Zuhraga uylanish va maqsadiga erishish. Qorabotirning ilk bor zinapoyadan ko'tarilishi xuddi oddiy lavhadek qabul qilinadi. Lekin zinapoya talab etgan va rejissyor tomonidan ataylab qo'llanilgan qiyalama suratga olish uslubi qahramonning xarakterini va yashirin maqsadini ochib beradi (buyuk SH. Burhon rolni shunday ijro etgan edi). Xuddi shu zinapoya filmdagi Qorabotirning halok bo'lishi sahnasida takroran berilishi bejiz emas.

mahoratidagi ana shu yangi qirralarni ochib berdilar. Afsuski, bu tajriba shu kunlargacha o'z davomini topmadi.

Kinoning san'at sifatidagi noyob xususiyatlaridan biri badiiy filmlarda tipaj ishlatishidir. Tipaj- aktyor emas. Rejissyorlar o'ylagan obrazni ifodali, haqqoniy, va tabiiy chiqishi uchun ko'pincha professional bo'lmagan ijrochilar ham filmda qatnashdilar. Tipajlar ko'p sonli da'vogarlar ichidan yoki rejissyor assistentlarining turli tashkilotlardan yoki to'g'ridan to'g'ri ko'chadan izlashlari natijasida qidirib topiladi va tanlab olinadi. Rejissyorlar tipajlarni tanlashda ularning tashqi ko'rinishiga, o'ynaydigan rolga nechog'lik muvofiq kelishiga qaraydilar. Tajribali rejissyor bu muvofiqlikni darhol ilg'aydi. Tipaj o'zi mos keladigan rolni ijro etarkan qaxramon xolatiga kirmaydi (garchi uni grim qilishsa ham) balki rejissyor taklif etgan shart sharoitlarda o'zini o'zi o'ynaydi. Aktyor va tipaj o'rtasidagi prinsipial tafovut ( garchi u nechog'li iste'dodli bo'lsada) shundan iboratdir.

Yigirmanchi yillar kinoda maxsus « tipaj nazariyasi» ishlab chiqilgan. Uning mohiyatida «hayotning o'zidan olingan har hil yo'llar bilan buzilmagan» kishilar filmlarga jalb etilsa, kinoda badiiy ifodaviylikka, xaqqoniylikka to'liqroq erishish mumkin bo'ladi degan fikr yotardi.

Badiiy kinoning dastlabki rivojlanish bosqichida melodramalar, yuraklarni ezuvchi drama va tragediyalar yaratilgan va ularda aktyorlar kinoning boshlang'ich davriga xos eng yomon an'alarida notabiiy plastika, xatti-harakat va imo- ishoralar orqali rollarni ijro etganlar. Shu boisdan ham 20 - yillarda sohaga yangi kirib kelgan yosh kinochi novatorlar bunday ijro usulini qabul qilmadilar. Kinoda xaqqoniy obrazlarni faqat tipajlar yarata oladilar, deb xisobladilar. S.M. Eyzenshteyn va uning safdoshlari «tipaj nazariyasi»ni yaratdilar va o'z filmlarida uni amalga oshiradilar.

Butun zamon va xalqlarning buyuk filmi xisoblangan «Bronenosets Potyomkin»da S.M. Eyzenshteyn bu nazariyadan g'oyat mohirona foydalanilgan. Unda qunt bilan tanlab olingan tipajlar rejissyor g'oyasini shu darajada muvaffaqiyat bilan amalga oshirganlarki, ular professional aktyorlar emas, balki tipajlar ekanlariga ishonish qiyin. Ko'plab odamlar xalok bo'lgan, fojiiyali «Odessa zinapoyalari» epizodini eslash o'rinli. Uning barcha ishtirokchilari yonida o'g'li bilan borayotgan daydi o'qdan xalok bo'lgan muallima, yosh go'dagini aravachada olib ketayotgan onaning o'limi va zinapoya bo'ylab go'dak yotgan aravachaning tomoshabinni qo'rquv va sarosimaga solib qarovsiz uchib borishi qattiq qo'rqib ketgan nogiron, ushbu fojiiyaning boshqa ishtirokchilari tipaj usulida tanlab olingan edi. S.M. Eyzenshteyn faqat «Aleksandr Nevskiy» va «Ivan Grozniye» filmlaridagina professional aktyorlarga murojaat etadi. Lekin uning «tipaj nazariyasi» kinoda u yoki bu darajada o'z o'rniga ega bo'lib kelmoqda.

CH. Chaplin qahramonlari xam turli holat va vaziyatlarni ifodalovchi qisqa metrajli filmlarda bir xilligicha qoldilar. Shu filmlardan uning Charli degan ajoyib qaxramoni tugʻilgan. Katta qalb egasi boʻlgan jussasi kichik bu odam juda ogʻir vaziyatda ham topqirlik, aql va farosat oʻziga hos jasurlik koʻrsatib, oʻzligini, gʻururini saqlab qoladi («Kichkintoy», «Yangi zamonlar», «Oltin vasvasasi», «Katta shahar chiroqlari»).

Amplua komediyalardagina boʻlib qolmay, boshqa janrlarda ham koʻzga tashlanadi. Aktyor bir paytlar maʼlum bir rolni zoʻr ijro etib qoʻyadida soʻng bir umr uning bandisiga aylanadi. Jahon kinosida faqat salbiy qahramonlarni yoki bir xil plandagi obrazlarni oʻynagan aktyorlardan koʻpini bilamiz (V. Demyanenko student). oʻzbek kinosida aktyor YO. Ahmedov bilan ham shunday hol yuz berdi: Uning kinodagi aksariyat rollari yo eshon-u mullalar, yoki raykom kotiblari boʻlgan. Rollardagi mafkuraviy tafovutlarga qaramay, aktyor ularni («Yoqimtoy uchar yigit», «Qora konsulning halokati», «Olovli yoʻllar», «Oʻtgan kunlar»-1) bir hil ijro vositalari yordamida oʻynagan edi. Hullas ushbu aktyorning kinodagi taqdiri shunday boʻldi, lekin teatrd esa mohiyat- eʼtiboran va ijro uslubi jihatidan bir- biridan tubdan farq qiluvchi obrazlar yaratishga erishdi.

Teatrd boʻlgani kabi kinoda ham aktyor oʻz ampluasini yoki rollari bir xildaligini yanchib oʻtishi mumkin. Bu uchun aktyorda qatʼiyat va hohish boʻlsa bas. Ekrandagi komik rollari va sirk arenasidagi masharabozlik sanʼati bilan Y. Nikulin «Daraxtlar ulgʻayganda» (Y. Kulijanov) yoki «Urushsiz yigirma kun» (A. German) filmlarida murakkab taqdirli qahramonlarni oʻynab, katta isteʼdodli dramatik aktyor ekanligini ham namoyon etgan.

Taniqli oʻzbek aktyori B. Ixtiyorov bir qator kino kamediyalarda surʼatga tushgan. Biz uning oʻziga xos ampluasi va obraz yaratishdagi bir hil ijro vositalariga oʻrganib qolganmiz. Lekin bu aktyor dramatik ijro mahoratiga ham ega. Ammo rejissyorlar uning bu fazilatidan deyarli foydalanmayaptilar.

1971 yili rejissyor U. Nazarov yaratgan «Shiddat» filmida B. Ixtiyorov oʻziga yopishtirilgan amplua niqobini sindirdi. U tomorqa hisobiga paxta dalalarini kengaytirilishiga ochiqcha qarshi chiqishga jurʼat etgan Olim ismli yigitning oʻtkir dramatik obrazini yaratdi. B. Ixtiyorov bu rolni ichki his tuygʻulari tugʻyon urgan bir holatda ijro etadiki, natijada uning qaxramoni tomoshabinda hayrihohlik va tushunish hislarini uygʻotdi.

1977 yili B. Ixtiyorov R. Botirovning «Ajoyib xayolparast» filmida (xotining talabiga binoan) tezda boyib ketish ilinjida quyonlar koʻpaytirishni ixtiyor etgan, ammo shuning barobarinda shahs sifatida maydalashib, insoniylik qiyofasini yoqotib borayotgan qishloq vrachi obrazini yaratgan edi. Bu rol drama va komediya vositalari tutashuvida yaratilgan boʻlib, aktyor ijroda obrazning ana shu ikki qirrasini ochishga erishgandi. Rejissyorlar U. Nazarov, R. Botirovlar bu filmlarida taniqli komik aktyor B. Ixtiyorov

Hashamdor toʻy libosini kiygan, xursand va baxtiyor Qorabotir yana zinapoyadan koʻtarilmoqda. Biroq, tepada uni faqat Zuhra emas, uning rejalarini chippakka chiqargan Tohir ham kutardi. Zinapoyada ular oʻrtasida yakkama-yakka jang boshlanadi. Tohirning keskin zarbasidan soʻng Qorabotir yiqiladi va zinapoyadan pastga qarab uning sallasi gʻildiragancha yoyilib ketadi. Bu lavhada zinapoya orqali berilgan tagmaʼno-yuqoriga, toj-taxt tomonga intilishni, sallaning yoyilib ketishi esa Qorabotir ichidagi gʻarazli niyatni fosh etilishiga ishora qilinganini anglash qiyin emas.

Film ustida ish boshlanar ekan, rassom va operator rejissyor bilan birgalikda naturaga olinajak joylarni tanlaydi. Manzara, tabiat filmda betaraf, shunchaki fon vazifasini ham oʻtashi mumkin. Lekin ular mahorat bilan tanlasa film, voqealari muhitini yoki qahramonlar his-tuygʻularini toʻlaroq namoyon etuvchi dramaturgik ahamiyat kasb etilishi ham mumkin. N. Gʻaniyevning filmida tabiat (oʻzbek kinosida birinchi bor) voqea-hodisalarning faol ishtirokchisiga aylandi.

Tohirni sandiqqa solib oqizishayotganda tabiat jonli vujud kabi Zuhraga qoʻshilib “yigʻlaydi” (yomgʻir yogʻadi), “qaygʻuradi”, “junbushga keladi” (kuchli shamol esadi).

“Tohir va Zuhra”, “Alisher Navoiy”, “Nasriddinning sarguzashtlari” filmlarida V. N. Yeremyan oʻz sanʼati bilan oʻzbek kinosida tasviriy yechimning bayon yoʻliga barham berdi. U kinoning tasviriy madaniyatini yangi ijodiy bosqichga koʻtardi. Ammo, ushbu filmlar ustida ishlash rassomga oson boʻlmadi. Zero, ular mohiyatan tarixiy filmlar boʻlsa-da, ssenariyda voqealar qaysi davrga va muhitga mansubligi baʼzida koʻrsatilmagan, shu bois unda rassomga tasviriy yechimni topishga yordam beradigan dramaturgik material kam edi. Hullas, ushbu filmlarda qoʻlga kiritilgan katta yutuq-yuksak tasviriy madaniyat V. Yeremyan isteʼdodining, oʻzbek xalqi tarixi, arxitekturasi, amaliy sanʼati borasidagi chuqur bilimi natijasidir.

“Alisher Navoiy” filmidagi fojeali voqealardan biri (shahzoda Moʻminning oʻldirilishi) ssenariyda “moʻgʻul xonining qarorgohiga oʻxshash” saroyda boʻlib oʻtadi deb yozilgan. Aynan shu qisqa jumlani rassom va rejissyor, operator bilan birgalikda mudhish-alamli epizodga aylantiradilar. Filmni diqqat bilan koʻrayotgan tomoshabin oʻrta asrga xos qoʻrqinchli muhit sharoitini chuqur anglab olishi qiyin emas. Bu lavha oʻz mazmuni va tasviriy yechimi bilan filmning katta yutuqlaridan biridir.

Rassom har bir filmda rekvizit bilan ham ish olib boradi. Bunda qahramonlarni oʻrab turgan anjom va buyumlar uning tomonidan shunday tanlanishi kerakki, toki ular atrof-muhitning haqqoniyligi uchun xizmat qilsin. Masalan, kinoda teatrd boʻlgandek rostakasim boʻlmagan mevalarni ishlatib boʻlmaydi. Xullas filmda hamma narsaning asl oʻzi boʻlishi lozim..

Rassomning ishi voqeaalar va qahramonlar jonlanishi uchun hayotiy muhit yaratishga, filmning umumiy g'oyasini ochib berishga qaratilishi kerak. Lekin, undan ham muhimi qahramonlarning mukammal obrazini yaratishdir. Bunda dekoratsiyalardan tashqari yana natura, peyzaj, rekvizit va qahramonlar uchun liboslar muhim ahamiyat kasb etadi.

Badiiy filmda liboslarning ahamiyati katta. Libos davr obrazini, qahramon xarakterini belgilash bilan birga uning didini, qiziqishlarini tushunishga yordam beradi, qaysi millatga ijtimoiy qatlamga mansubligini anglatadi.

Qahramonlarning liboslarini yaratish murakkab jarayon. Ular ustida ishlashda hamma narsani-ya'ni muayyan voqea joyini, davrni, kostumni kiyishi lozim bo'lgan aktyorning shaxsini, filmga kirgan har bir lavhaning o'ziga xos tomonlarini belgilovchi rakurslar va planlarni inobatga olish kerak bo'ladi.

O'zbek kinosining dastlabki paytlarida film liboslari qat'iy ijtimoiy xarakterga ega bo'lgan. Qahramonning kambag'al-boyligiga qarab libos tikish uchun materiallar tanlab olingan. Kinomiz taraqqiy etgan sayin liboslar bo'yicha rassomlar paydo bo'ldilar. Bungacha V. Yeremyan hamma ishni o'zi bajarishiga to'g'ri kelgan. Shunga qaramay uning liboslar bo'yicha qilingan ishlari libos yaratuvchi rassom ijodining eng yuksak namunasi desa bo'ladi. U yaratgan liboslar qahramonlarning xarakterlaridan kelib chiqib yaratilgan. Qorabotirning makkorona aqli, qahri-g'azabi SH. Burhonovning zo'r mahorati bilan bir qatorda u kiygan liboslar orqali ham ochib berilgan. Qora rangdagi libos ko'rinishdan-Qorabotirning haqiqiy maqsad va rejalarini yashirib, mavhumlashtirib turganday hissiyot uyg'otadi.

Kino rassomi o'z san'ati orqali film qahramonlari va atrof-muhitning o'ziga xos jihatlari ochib ko'rsatishga yordam beradi. Bunda libos qanday matodan tikilgani, hatto uning eng arzimast detallarigacha katta rol o'ynaydi.

Liboslar avvaliga eskizlarda yoki oddiy rasmlarda dunyoga keladi. Rejissyor bilan kelishilgach, mato tanlanib, studiyaning tikish sexida tayyorlashga kirishiladi.

Badiiy kinoda postanovkachi-rassom va liboslar bo'yicha rassomlardan tashqari yana grim (pardoz)lar bo'yicha rassom ham ishlaydi. Kino grimi teatrnikidan farq qiladi. Agar teatrda grim quyuqroq berilsa, kinoda ancha nozik-sezilmaydigan bo'lishiga e'tibor qaratiladi.

Grim, libos aktyorni obrazga kirishiga yordam beradi. Pardoz oshirib yuborilsa, yoki noaniq bo'lsa, rolning ekrandagi ko'rinishi soxta bo'lib chiqadi. Kinoda grimni qo'llash-aktyor qiyofasini o'zgartirish (ertak-filmlardan tashqari) degani emas, balki obrazning o'ziga xosligini ta'kidlash, uning ta'sirchanligini oshirish uchun alohida chizgilar berishdir. Aktyor yuzi, terisidagi ba'zi nuqsonlarni yopishi uchun ham kinoda grim qo'llaniladi. Grimchi-rassom obraz mohiyatini, dramaturgiyasini yaxshi bilsa, u eng ma'qul grim topa oladi. Shunday qilib grim tanlash bo'lajak film dramaturgiyasi bilan

etuvchi sifatlar shudir. Yana o'sha amerika kinosiga qaytsak, ularda uzoq vaqt xush bichim, kelishgan aktyorlar hukmronlik qilgan bo'lsalar, bugun esa Dastin Xofman, Jek Nikolson singari aktyorlar ma'qul ko'rilmogda. Kino san'atida teatrdan farqli o'laroq, aktyor ijrosi uchun sinov bo'luvchi yirik plan degan tasvir vositasi bor. Yirik plan juda o'tkir, nozik bo'lib darhol aktyorning bor imkoniyatini, ijro saviyasini ko'rsatadi qo'yadi. Yirik plan xuddi rentgen kabi, aktyor mahorati bormi yoki yo'qligini aniqlab beradi. Uncha -muncha aktyor yirik planga bardosh berolmaydi. Shuning uchun rejissyorlar undan ehtiyotkorlik bilan foydalanadilar.

Qaxramonning his- tuyg'ulari, fikr o'ylari, uning begona ko'zlardan yashirin ichki olamini zamonaviy kino nafaqat yirik planda monolog orqali berish mumkin. Balki uni zamonaviy kino syujet yo'li bilan yoki tasviriy yechim orqali ifodalashga ham qodir. Inest xotiralari, tasavvurlari, kinoda yaqqol va aniq namoyon bo'ladi. Shu bois qahramon qalbi, o'y maqsadlari orzu umid, iztiroblari tomoshabinni chuqur hayajonga soladi.

Kino ijodkorlari inson ichki olamini ana shunday uslubda tasvirlashni allaqachon o'zlashtirib olgandilar, lekin bu usulning o'tkir ifodaviy va kuchli emotsionallik darajasiga M. Kalatozovning "TURNALAR UCHMOQDA" (1957y.) filmidagi Borisning o'limi epizodida erishildi va bu sahna kashfiyot darajasiga ko'tarildi. Rejissyor, operator S. Urusevskiy va aktyor A. Batalov qattiq jarohat tufayli jon berayotgan insonning fikr- o'ylarini g'oyat ifodali tasvir vositalari orqali beradilarki bu sahna kishini larzaga soladi: Boris o'q yeb yiqiladi, chir aylanayotgan qayinlarning lip-lip etuvchi xorovodi ichidan qahramonning butun hayoti, ushalmagan orzu- istaklari, sevgan yori bilan amalga oshmay savil qolgan to'ylari namoyon bo'ladi.

O'zbek rejissyori S. Nazarmuhammedovning "YOLG'IZ YODGORIM" (1999 y.) filmida qahramon Adash Karvonning ichki olami uning kundalik ishlarida emas, hotiralarida, tushlarida, hayolidagi ko'rinishlarda aks etadi. Ushbu epizodlarda bir keksa insonning hech kimga aytolmayotgan yurak dardlari, yolg'izlik alamlari yorqin namoyon bo'ladi.

Teatrda bo'lgani kabi, kino aktyorligi san'atida ham amplua mavjud. Bir qator aktyorlar butun ijodiy faoliyatlari davomida deyarli bir hildagi rollarni ijro etganlar: oshiq qahrohamon, so'tak qahramon kabilar shular jumlasidan Ko'pincha bunday rollarni o'ynab kelgan aktyorlar tomoshabin yodida bir umrga saqlanib qoladilar.

Rossiya kinosida Axmoq ,(Balbes) Tullak, (Bivaliy) va Qo'rroq (Trus) kabi unutilmas obrazlarni yaratgan YE. Morgunov, Y. Nikulin, G. Vitsinlar juda mashhur edilar. Ular ishtirokidagi filmlarning syujeti («Samogonchilar», «It Barbos va g'aroyib poyga» , «Kavkaz asirasi» , «I operatsiyasi» va x.k.) o'zgarib borsada, ammo aktyorlar tomonidan yaratilgan obrazlar o'shandog'ligicha qolib, filmdan filmga o'tgan.

xatti-harakatlar asosida qurilgan. Operator ularni yirik planlarda suratga tushirgan. Epizod o'zining so'zsizligiga qaramasdan zarur fikriy va hissiy asoslarga to'liq bo'lgan. Yoki Tohir bilan Qorabotirning yakkama-yakka olishuvi epizodini eslaylik. Sodir bo'layotgan voqelik, olishayotganlarning kayfiyati, jangni havotirlik va qo'rquv bilan kuzatayotgan Zuhra va uning xizmatkori ahvoli, Qorabotirning nafrati va g'azabi, Tohirning diqqat bilan olib borayotgan mardonavor kurashi shiddatli, harakatchan mizansahnalar va yirik planlarda ifodalab beriladi. Shu lavhalarda aktyorlarga musiqa yordamga keladi, ular harakatidan yuzaga keluvchi hissiyotlar, kechinmalar yana ham ta'sirchanlik kasb etadi.

Jahon kinosi tarixida aktyorni asosan uning tashqi qiyofasiga qarab tanlangan paytlar bo'lgan va hozir ham uchrab turadi. Chunki, ssenariy yozilayotgandayoq qahramonlarning tashqi qiyofasi ta'riflanadi va rejissyor shu ta'rifga mos aktyorni izlaydi. Lekin, ko'pincha postanovkachi-rejissyor o'zi o'ylagan maqsaddagi qahramonga mos ijrochi izlaydi.

Gollivud atayn rasm qilgan "yulduzlar" sistemasida aktyorlarning, ayniqsa aktrisalarning tashqi qiyofalariga alohida e'tibor beradilar. Amerika kinosining mashhur aktrisasi Merilin Monro ("Jazda faqat qizlar") ajoyib iste'dod egasi bo'lishiga qaramay, rejissyorlar uning tashqi go'zalligiga e'tiborlarini qaratganlar va aktrisaning shu xislatini ayamay eksplutatsiya qilganlar.

Albatta, rejissyorlar o'z filmlarida bosh rollarni kelishgan aktyorlar ijro etishiga intilishadi, chamasi ular go'zallik inson ma'naviyatini ifodalaydi, deya o'ylashadi shekilli. Kino tarixi rejissyorlarning bu fikrini tasdiqlovchi ko'plab misollarga ega, lekin bu fikrlar rad qilingan hollar ham yo'q emas.

Rejissyor Y.A'zamov "Furqat" filmida (1959 y) bosh rolga san'at instituti talabasi YO.Ahmedovni taklif qiladi. U jozibali tashqi ko'rinishiga ega edi. Biroq, u o'ynashi kerak bo'lgan rol katta mahoratni talab etardi. Shu bois, bosh roli ijrochisiga o'zbek xalqining mashhur shoiri Furqatning boy ichki olamini, fojeali qismatini ochib berishda faqat tashqi sifatlar yordam berolmadi. Y,A'zamov keyinroq suratga olgan "Beshalasi Farg'onadan" (1963 y) filmidagi bosh qahramon Abdulla Nabiyevning go'zal ichki olamini yana tashqi sifatlar orqali ifodalashga harakat qilib, shu institutning talabasi O'.Alixo'jayevni taklif etadi. Bu safar rejissyor o'ylagan maqsadiga erishdi.

Tashqi ko'rinish kinoda ma'lum axamiyatiga ega albatta, lekin u hal qiluvchi emas. Zamonaviy jaxon kinosida rejissyorlar eng avvalo aktyorning boy ma'naviy olamini, ijrochilik mahoratini, iste'dodini afzal ko'rmoqdalar. Ha ba'zi filmlardagi qahramonlar uchun A. Shvarneggerdagi mushakdorlik muhimdir. Lekin bugungi kun kinosidagi umumiy tendensiya aktyorning tashqi fakturasidan ustun turuvchi aql - zakovati, ma'naviy sifatleri va nihoyat iste'dodidir. Zamonaviy rejissyorlarni o'ziga jalb

belgilanadi. Grimlar har-xil bo'ladi- masalan, yoshini yoki millatini belgilovchi, portret o'xshashlik talab etuvchi grimlar qatori, hajviy va karikatura haslatlarni, o'zida mujassam etuvchilar grimlar shular jumlasidandir.

Grim bo'yicha rassom suratga olish sharoiti, rejalari, rakurslariga, yoritilishiga qarab grimni xarakterini aniqlaydi, uni to'liqroq yoki kamroq bo'lishini ta'minlaydi. Agar yirik plan bo'lsa (ekrandan tashqari) grim salgina bilinishi kerak, umumiy va o'rta planlarda esa butunlay boshqacha bo'ladi. Grimchi-rassom uchun suratga olish paytida planlargina emas, rakurslar, yorug'likning qanday o'rnatilganini kuzatib borish ham juda muhimdir. Chunki grim shularga ham bog'liq.

Animatsiyali kinoda rassomning ishi o'ziga xosdir. Uning vazifasi rasmlari yoki qo'g'irchoq filmligiga qarab belgilanadi. Ektranda hammasi bo'lib o'n daqiqa davom etadigan, bir qismli rasmlar multfilm uchun rassom qahramonlarning turli harakat va ko'rinishidagi holatini salkam besh mingta suratda chizishi kerak bo'ladi. Bu suratlarda rassom voqealar rivojinigina emas, qahramonlar xarakterlarini ham ochib berishi lozim. So'ng bu suratlar kerakli ritm va tempda syujet bo'yicha suratga olinadi, hamda tomoshabinga ko'rsatiladi.

Qo'g'irchoq filmda maxsus qo'g'irchoqlar yasaladi. Bu alohida rassomlar guruhining ishi. Boshqalar guruh rassomlar qahramon-qo'g'irchoq harakat qiladigan tevarak-muhitni yaratadilar. Rassomlarning bunday murakkab va sermashaqqat ishlari jajji tomoshabinlar qatori kattalar tomonidan ham doimo olqishlanadi. Bugun kinoga kirib kelgan kompyuter imkoniyatlari ishni ancha yengillashtirdi. Hozir filmlar kompyuter grafikasi asosida ham yaratilmoqda.

Badiiy va animatsiyali filmlarni rassomlarsiz tasavvur etish qiyin. Ular filmning tasviriy olamini yaratadilar. Tomoshabin ushbu olamni ekranda ko'rishi uchun film yaratilishiga kino operatorni ham jalb etiladi.

### ***Kino operatori***

San'at turlaridan biri bo'lgan kinoni operatorning ijodisiz tasavvur etib bo'lmaydi. Ssenariy, rejissyor va aktyorlar bilan bir qatorda operatorning ham ijodiy mehnatlari evaziga ekranda tasvir o'z ifodasini topadi. Operator filmni suratga olish ishlarini tayyorlashda albatta rejissyor yonida bo'lishi kerak. U rejissyor va rassom bilan birgalikda naturani, dekoratsiyalarni, eskizlarni tanlaydi, o'zining filmdagi ijodiy mehnatini belgilaydi. Operator kinoning boshqa yetakchi xodimlari kabi aql-zakovatli bo'lishi, o'z ishining butun nozik tomonlarini qatori suratga olish guruhining barcha ishlarini ham yaxshi bilishi shart. Bu ayniqsa rejissyor va rassom ishlariga taalluqlidir.

Rassom guruhdan birinchi bo'lib bo'lajak filmning tasviriy uslubi-koloritini izlab topib tavsiya etadi. Rejissyor va operator rassom tavsiyasini to'liq qabul etish yoki etmasliklari mumkin, lekin har qanday holatda ham

tasviriy yechim filmda o‘z aksini topadi. Rassom taklifi va tavsiyasi rejissyor va operator tomonidan hech qachon butunlay rad etilmagan. Bu orada operator, rejissyorning bo‘lajak film hususida fikriy tasavvurini bilib olib, ishga hozirlik ko‘ra boshlaydi. Shu boisdan ham biz ko‘pincha kinoapparatni boshqarayotgan operator ortidagi rejissyorga ko‘zimiz tushadi. Rejissyor suratga olish nuqtasi yoki lavha kompozitsiyasi to‘g‘ri tanlanganiga ishonch hosil qilish uchun operator yonida bo‘ladi.

Operator hozirgina suratga olgan lavha oldingi yoki keyingi lavhalarining bir qismigina ekanligini yaxshi biladi. Bu lavhalar montajda jamlanib, yaxlit epizodni tashkil etadi. Epizodlar esa behisob. Operator yanglishib ketmaslik va uslubning bir xilligini, suratga olishda yakdillikni saqlash uchun filmni oldindan to‘laligicha “ko‘rishi” kerak. Bu albatta, operatorning yuksak kasbiy mahoratiga bog‘liq. Nafaqat kinematografiya ilmi, balki o‘z kasbining nozik texnik tomonlarini chuqur bilgan operator suratga olgan film ma‘nodor va ifodali chiqishi shubhasizdir.

Operator suratga olish guruhi qatori rejissyorga bo‘ysunsa-da, agar u o‘ziga xos yorqin iste‘dod egasi bo‘lsa filmning plastik yechimda ham shu narsa ifodalanadi. Har bir operatorning u yoki bu turdagi filmga, ma‘lum bir uslubga moyilligi bo‘ladi. Masalan, operator D. Fatxullin (o‘zbek kinosida “Uchrashuv”, “Laydak keldi-yoz bo‘ldi”, “Dorbozlar”, “Nafosat”, “Oy borib, omon qayt” filmlarini suratga olgan) lirizmga intilsa, M. Krasnyanskiy qat‘iy talabchanlik taqazo etiladigan tarixiy janrni ma‘qul ko‘rardi. Operator H. Fayziyev suratga olgan filmlarda (“Sen yetim emassan”, “Toshkent-non shahri”, “Muhabbat mojarosi”, “O‘tkan kunlar-2”, “Ayollar saltanati”) har bir lavha yorug‘ligida uyg‘unlikka aniqlikka intilishini, qandaydir nurlar yoki kompozitsion effektlardan qochishini intilishni ko‘ramiz.

SH. Abbosovning “Sen yetim emassan” filmida “Vanyaning isyoni” epizodi bor. O‘z mazmuni bilan kishida chuqur emotsional taassurot uyg‘otuvchi bu epizod X. Fayziyevning katta mehnati samarasidir. Ekranda yupqa kesilgan non bo‘laklari solingan likopcha (tepadan turib suratga olingan) ko‘rinadi. Bolalar qo‘lchalari non bo‘laklarini birma-bir olib bitirgach kadrning yonlari kengayib, dasturxon atrofida o‘tirgan o‘n to‘rt bolani ko‘ramiz. Har birining oldida idish, idish tagida esa urush yillaridagi kundalik ovqat-bir xo‘plamdan atala ko‘rinadi. Har bir bolaning ovqat yeyishi o‘zgacha. Operator shularni ko‘rsatar ekan, alohida e‘tibor bilan Vanyaning suratga oladi. U birinchilar qatori o‘g‘il qilib olingan yetimlardan, shu bois o‘zini shu xonadonning xo‘jayinlaridan deb biladi, bolalar ko‘paysa, rizq-nasiba qiyiladi, deb hisoblaydi. Operator uning ko‘zlari ila boshqa bolalarning ovqat yeyishlarini ko‘rsatadi. Vanyaning nayzadek o‘tkir nigohi asta-sekin nafratga aylanadi. U ovqat yemayapti, uning ichida nimadir to‘lib-toshib, portlash darajasiga kelib qolgan. Buni biz rejissyor ko‘magida yuzaga kelgan. T.

dovdirab qoladilar. Lekin rejissyorlar bunday paytda debutantlarga alohida e‘tibor beradilar. Keyinchalik filmda xatto bir marta ishtirok etgan aktyor kinoning bu xususiyatini anglab, o‘zlashtirib oladi, rejissyor esa doimo unga boshchilik qilib turadi.

Teatrda bo‘lgani kabi kinoda ham aktyor ijrochiligida nutq ustida ishlash muhim o‘rin egallaydi. Teatrdan farqli o‘laroq kinoda so‘z tejab ishlatiladi. Aktyorning filmidagi o‘yinini boshqa ifoda vositalari bilan to‘ldirilib borilishi bois dialoglar qisqaroq bo‘ladi. Lekin teatrdagiga nisbatan kinoda so‘zlar hajmi qanchalik kam bo‘lmasin, baribir so‘z orqali asar mazmunini, chuqur tagma‘nolarni ochib berish lozim bo‘ladi. Zero, aynan so‘zda qahramon ichki olami, uning xatti-harakatining sabablari yashirin bo‘ladi. Kino aktyori ham teatrdagi kabi tovush ohangi, imo-ishorasi, xatti-harakatlari bilan, lozim bo‘lgan paytlarda aytilgan so‘zlarni “mustaxkamlab” boradi. Shu boisdan aniq, ifodali, ohangdor, obrazli nutq nafaqat teatrdagi, kinoda ham juda zarurdir. Ohangdorlikda, uning turlanishida, film qahramonining his-tuyg‘ularigina emas, uning karakteridagi milliy fazilatlar ham yuzaga chiqadi.

O‘zbek badiiy kinosining eng yaxshi filmlaridagi qahramonlarning nutqlari o‘zining yuksak madaniyati bilan ajralib turadilar. Buning sababi esa-kinoda muntazam qatnashib kelgan o‘zbek teatri aktyorlarining mahorati tufaylidir. Ular o‘zlarining teatrdagi ottirgan tajribalari bilan o‘zbek kinosidagi nutq madaniyatini boyitadilar. A.Hidoyatov, SH.Burxonov, A.Ismatov, O.Jalilov, L.Sarimsoqova, M.Yoqubova, O.Xo‘jayev, N.Rahimov, R.Hamroyev, A.Bakirov, X.Umarov va boshqa sahna ustalari ishtirok etgan filmlarda so‘z jozibasi, ovoz jarangi yuksak darajada ekanligi yaqqol seziladi.

O‘zbek teatrining aktyorlari kinoda ilk bor rol o‘ynab uning o‘ziga xos xususiyatlarni o‘zlashtirib olar edilar. Kinodagi rollari ularning teatrdagi ijodlariga ham yordam berardi, mahoratlarini o‘stirardi, ijrochilik san‘atlarining yangi qirralarini ochardi. Bugun –televideofilmlar yaratilayotgan davrda- ular qatnashayotgan aktyorlar oldida ham yangi, o‘ziga xos xususiyatlarini o‘rganish vazifasi turibdi. Bunda ularga o‘zbek kinosida bo‘lganidek rejissyorlar yordamga kelishlari zzarur. Rejissyorlarning o‘zlari ham kinoning bu turini yangi o‘zlashtirayotganliklari uchun ular ko‘pincha kinopoetikaga tayanib ish yuritmoqdalar. Vaholanki tele va videofilmning o‘z xususiyatlari bor va bular eng avvalo aktyorlar san‘atiga bog‘liqdir.

Aktyorni kinodagi o‘yining yana bir xususiyati – qahramon o‘y-fikrlarini imo-ishora, xatti-harakat, mimika, ko‘z nigohlari orqali ifoda etishdir. Ayniqsa tasvir yirik planda bo‘lsa, shu usullar ko‘proq qo‘llanadi. Yana o‘sha N.G‘aniyevning “Tohir va Zuhra” filmidagi “Ov” sahnasini eslaylik. Rejissyor bu epizodni yaratishda aktyorning (so‘zidan tashqari bo‘lgan) ifoda vositalaridan mahorat bilan foydalangan. Epizod to‘laligicha



filmga taklif etilgan aktyorning kasbiy mahoratini yaxshi bilan, aktyor rol o'ynalayotganida uni o'z bilimi, obro'-mavqei bilan bosmagan. Rejissyor ijrochini ehtiyotlik bilan obraz yaratishning to'g'ri yo'liga yo'naltirgan. Vaqt jihatidan ancha qisqa repetitsiya paytlarida u aktyorga to'la ozodlik berib, rolni to'g'ri anglab olish imkonini yaratgan. Aktyorlar ham undan ilxom olib, rollari yuzasidan fantaziya qilganlar, o'zaro fikrlashganlar, ma'lum bir epizod yoki rolni qanday qilib yaxshiroq hal qilishni muxokama etganlar. Mabodo bu muxokamalarda rol uchun zarur yechim chiqib qolgudek bo'lsa, rejissyor aktyorlar bilan birga ularni yanada chuqurlatishga harakat qilgan.

Nabi G'aniyev o'z filmlarida rol ijro etayotgan har bir aktyor bilan sabr-toqat, qunt va mehr bilan ishlardi. Shu bois aynan Nabi G'aniyev 1927 yilda birinchi bo'lib, kichik bo'lsada "Aktyor kinoda" deb nomlangan kitobni yozgan edi. Muallif o'z kitobida aktyorning badiiy kinodagi o'rnini qanday tushunishini, kinoda aktyor ijrosining o'ziga xos xususiyatlarini, filmni suratga olishdagi o'ziga xosliklarni bayon etgan edi.

Aktyor Razzoq Xamroyev o'zbek kinosida Nabi G'aniyev tomonidan kashf etildi. U aktyorni Namangan drama teatri sahnasida ko'rib, mahoratini haqqoniy baholab, "Tohir va Zuhra" filmidagi murakkab obrazlardan biri tarixchi -shoir Nozim roliga taklif etadi. Bu R.Xamroyevning kinodagi birinchi roli edi, ikkinchi roli esa K.Yormatovning "Alisher Navoiy" filmidagi Alisher Navoiy obrazi bo'ldi. Aktyor o'zbek badiiy kinosida ko'plab obrazlar yaratishga erishdi, va ularning aksariyati muvaffaqiyatli chiqdi. Bu yutuqlarga asos N.G'aniyev tomonidan qo'yilgandi. Aktyor ustози Nabi G'aniyevning ijrochilar bilan ishlash uslublarini ko'p eslab: "N.G'aniyev repetitsiyalarining har biri maroqli suhbatga aylanib ketar, u kishi filmdagi obrazlar haqida jo'shib so'zlar, o'zi ham bizni qiziqib tinglardi". Shu tariqa u yoki bu qahramon obrazi sayqallanib, salmoqli bo'lib borardi. Domla aytardiki: "Rolni oshirib yubormay ijro etish kerak. Yaxshisi sal yetkazmay -99 foizga ijro etgan ma'qulroq. Zero vositalardan meyorida foydalanish-ifodaning dushmani emas"- degan edi. Xuddi ana shu tejamkor, meyordagi ijro kino aktyor uchun muhim xususiyatlardan biridir. Kinoda rol ijro etish uchun ba'zida qiyinchilik tug'diradigan vaziyatlardan biri suratga olish jarayonida izchillik va ketma-ketlikni buzulishidir.

Turli sabablar bilan (ob-havoning buzilishi, texnikaning bandligi) film syomkasi har xil ketma-ketlikda davom etishi mumkin. Masalan, rejissyor ma'lum bir sabablarga ko'ra filmni boshi, o'rtasi yoki oxiridan suratga oladi. Bu kinoga xos xususiyatdir. Bu xususiyat filmga jalb etilgan qatnashchilarning barchasini diqqat-e'tiborida bo'lishi kerak. Bunday vaziyat aktyordan katta mahorat talab etadi. Zero aktyor u rolga tezda kirishib, duch kelgan epizoddan o'ynab ketishi uchun rolni juda yaxshi bilishi lozim bo'ladi. Kinoda birinchi bor o'ynayotgan aktyorlar bunday holatda ko'pincha

Tkachenko ijrosida hamda X. Fayziyevning operatorlik mahoratida yaqqol ko'ramiz. Mazkur sahnada kishini chalg'ituvchi ortiqcha narsa yo'q, kamera shunchaki qat'iyatlik bilan bolalarning yuzlarini, hatti-harakatlarini kuzata borib, eng mayda detallarni jamlab, vaziyatning tarangligini yaratadi.

Operatorlik san'ati bugungi yuksak saviyaga birdaniga erishgani yo'q. Ancha paytgacha operatorlar ijodiy xodim sanalmagan. Ular rejissyor tomonidan qo'yilgan, rassom tomonidan jihozlangan epizodlarni va umuman filmni kinotasmalarga oddiy ko'chiruvchi bo'lishgan. Vaqt o'tishi bilan operator san'ati o'sib, rivojlanib, bir nuqtadan oddiy ko'chirib olishdek soddadillikdan zamonaviy suratga olishning eng murakkab usullarini o'zlashtirish darajasiga ko'tarildi.

Kinooperatorlarning san'atda ta'sirchan va ifodali vositalar ustida izlanishlari lavhalarni shunchaki chiroyli ko'chirishga emas, balki film g'oyasini obrazli tasvirlashga qaratiladi. Operator ixtiyorida bo'lgan va tobora mukammallashib borayotgan texnika, sezgirligi kuchaygan plyonka va optika film tasviriy olami yechimining yuksak badiiyligi uchun xizmat qilishga qaratiladi.

Ho'sh, kinooperator ixtiyorida qanday ifoda vositalari mavjud? Bir qaraganda ular tasviriy san'at va fotografiya bilan bog'liqdek tuyuladi. Bular yorug'lik, rang, rakurs, panorama, kompozitsiyadir. Tasviriy san'at orqali tanish bo'lgan ushbu ifoda vositalari kinoda yangicha kuchga, sifatlarga ega bo'ladi. Kinoda ushbu tasvir davriy va makoniy xarakter hususiyatiga ega bo'lib, o'ziga xos shiddati va o'ziga xos ohangga ega deganidir. Bular kinoni sintez qiluvchi asosiy hususiyatlar bo'lib, operatorlik san'ati ularga bo'ysunadi. Operatorlik san'atidagi barcha izlanishlar, bugun bizga oddiydek tuyulgan, quyidagi kashfiyotlarni yuzaga keltirdi: harakatda suratga olish, yashirin kamera, koinot kengliklarida, nuqtalarida (koinotdan, vertolyot va samolyot va hokazo) turib suratga olishlar, shular jumlasidan.

Operator kadr kompozitsiyasi, yorug'ligi, rangliligi ustida astoydil ishlaydi, rejissyor bilan birga plan va rakurslarni tanlaydi.

Badiiy va hujjatli kinoda qahramonga ifodali xarakter berishda, uning ma'naviy olamini ochish uchun noyob vosita-yirik plan, ya'ni qahramon portreti uslubi qo'llaniladi. Bunday kadrda qahramonning fikr-o'ylari, tuyg'ulari jamlanadi. Kinodagi portret tasviriy portretga, hatto badiiy adabiyotlardagi portretga o'xshab ketadi, lekin ulardan vaqt omili bilan adabiyot portretidan esa ko'rsatmalik bilan farq qiladi. Kinodagi portret, ya'ni yirik plandan qanday foydalanish dramaturgiya va aktyor imkoniyatiga bog'liqdir. Hamma aktyorlar ham yirik planga chiday olmasliklari sir emas. Rejissyorlar yirik planda ishlarkanlar-bu narsa filmdagi voqealar xarakterini bir soniya bo'lgasa-da, ushlab, to'xtatib qolish ekanini yaxshi biladilar. Shuning uchun operator tomonidan ifodali suratga olingan yirik plan, u qanchalik

jozibali bo'lmasin syujetdan chiqib ketmasligi kerak. Kinodagi portret kuchliroq taassurotlar uyg'otadi. Kinoda kollektiv portret (yuqorida eslangan "Sen yetim emassan" filmidan olingan epizod) ham bo'ladi va uning yaratishi uchun operator qahramonlar yuzlarni panorama uslubida suratga oladi.

Operator dramaturgiyadan kelib chiqqan holda filmda umumiy, o'rta, yirik planlardan foydalanadi.

Ko'chada bir guruh yoshlar turibdi. Bu qanday guruh ekanligini anglash uchun operator ularning hammalarini bo'y-bastlari bilan kadirga tushirish maqsadida mahlum masofada umumiy planda suratga oladi. Guruhga yaqinroq kelib, bellarigacha kadrda tushirish (harakatda suratga olish)-o'rta plan hisoblanadi va nihoyat operator guruh ichidan bittasiga yaqin kelib to'xtaydi va ekranda yirik plan paydo bo'ladi.

Bu guruhni turli nuqtalardan-yuqoridan, yonidan, pastdan, xullas turli rakurslardan suratga olish mumkin. Kinoda rakurslar turli-tumandir.

San'atda operator lavha ta'sirchanligini oshirish uchun turli uslublarni qo'llaydi. Tezlashgan va sekinlashgan suratga olish uslublari ham shunga kiradi. Tezlashgan tarzda suratga olish filmda voqelikning asta-sekin rivojlanishini, parvozga ohista ko'tarilish effektini beradi. Bunday uslub aytaylik, detektiv filmlarda qo'llaniladi. Komediyalarda esa operatorlar sekinlashgan uslubni qo'llab, bunda aksincha filmda harakat tezlashish effektiga erishadi.

Operatorlik san'atida kadrda ranglar uyg'unligi-nur va soyaning o'zaro mutanosib bog'lanishi muhimdir. Operatorlar agar imkon bo'lsa filmda jamiki ranglarni berishga intiladilar. Biz ko'pincha filmlarda nur va soya o'yinini kuzatganmiz. Bunga shunchalik o'rganib qolganmizki, ba'zida uni sezmaymiz ham, lekin nur va soya o'yini, ya'ni tuslanishi filmga bejiz kiritilmaydi. Tuslanuvchi nur hamma vaqt dramaturgik ma'noga ega bo'lib, u rejissyor yoki operatorning injiqligi emasdir.

Ssenariy haqidagi bobda "Tohir va Zuhra" filmidagi ov lavhasini misol sifatida keltirgandik. Unda voqea ishtirokchilari ko'p marotaba gaplashadilar, tagma'nolar ularda ko'p ishlatilgan. Bu lavhadagi so'zlashuv muhim dramaturgik o'ringa ega. Rejissyor N. G'aniyev ssenariy ustida ishlayotganida qanchalik muhim bo'lmasin so'zlashuvlarni, ya'ni dialoglarni olib tashlab, haqiqiy kino yo'lini tanlaydi: bu lavha (kadr) yechimini, uning fojeali mag'zini ochib berishni, syujetning keyingi rivojiga ta'sir ko'rsatishini aktyorlar SH. Burhonov, A. Ismatov, O. Jalilov, R. Hamroyev, S. Tolipov va operator D. Demuskiylar zimmasiga yuklaydi. Rejissyor masalani bu tarzda hal qilarkan faqat yutgan va u mahorat bilan ishlagan filmning eng muvaffaqiyatli chiqqan epizodi bo'lgan.

...Yozning quyoshli kuni. O'rmon ertaklardagi kabi go'zal. Quyoshning yorqin nurlari bahaybat daraxtlar barglarida sho'x o'ynaydi. Ov ishtirokchilari

aytish kerakki, ko'pincha bu zarurat tomoshabin ta'sirida uning qahramonni qanday qabul qilishi natijasida yuzaga keladi.

Kinoda esa aktyor plyonkaga muhrlangan ijrosiga, yaratgan obraziga birorta o'zgartirish kiritolmaydi. Suratga olish paytidagina bir necha dubl qilishi mumkin, o'shanda ham buni rejissyor hohlasagina. Bundan tashqari montaj paytida shu dubllarni aktyor emas, rejissyor tanlaydi.

Aktyor suratga olish maydonchasida rol ijro etayotganida odatiy tushunchadagi tomoshabin bo'lmaydi. Suratga olish guruhi ish bilan band, bo'sh bo'lgan chog'larida ham aktyor ijrosiga munosabat bildira olmaydilar, chunki suratga olishga faqat postanovkachi-rejissyor boshchilik qiladi va faqat ugina aktyor ijrosiga mulohaza bildirish, ishiga tuzatish kiritish mumkin. Teatr aktyoriga qaraganda kino aktyorning yaratgan obrazi ko'proq rejissyorga bog'liq. U rejissyor obraz xususida qanday yechimga kelsa, shunday o'ynaydi. Kinoda qahramon obrazi yoki boshqacha qilib aytganda, aktyor ijrosi rejissyor filmni "yig'ayotgan" montaj stoli ustida o'z yakuniga yetadi.

Kino san'ati real hayotga maksimal darajada yaqinligi bois, aktyorning filmdagi o'yini ham barcha shartliliklardan, (ba'zi janrlardan, masalan, ertaklardan tashqari) holi bo'lishi, tabiiyligi, sofligi (ya'ni naturalligi) bilan ajralib turishi lozim. Xullas, kinoda hamma narsa hayotdagidek bo'lishi kerak. Shu qatorida aktyor ijro etadigan obraz ham.

Kino san'atining o'ziga xos xususiyatlari aktyordan og'ir-bosiq ijro uslubini taqozo etadi. Plastika, mimika, ovoz imkon qadar haqqoniy bo'lishi kerak, negaki kionapparat juda nozik, ilg'ash qiyin bo'lgan haratlar qarashlar, mimimkallarni ham muhrlab boradi. Agar ular reallikka (ya'ni hayotga) yaqin bo'lmalar notabiiylik darhol ko'zga tashlanib qoladi. Har qanday soxtalik ekranda darhol seziladi. Buning ustiga aktyor shartli interyerlar muhitda emas, ochiq tabiat, ko'cha-ko'yda, xonada, sovuqda jaziramada, yomg'irda qorda harakat qiladi va ijrosi ham shunga mos tabiiy bo'lishi lozim.

Kino dekoratsiyalari har qandaydir shartlilikdan (ertak-filmlardan tashqari) holi bo'lishi shart. Amerikalik rejissyor V.Fleminning "Shamollarda uchgan hislarim" (1939 y) filmidagi voqealar ko'proq qurilgan dekoratsiyalarda kechadi va ular bilinib qolgan. Bugungi amerika kinosida dekoratsiya yaratish saviyasi shu darajada ko'tarilganki, uni "naturadan" ya'ni tabiiysidan ajratib bo'lmaydi. Kinoda shunday bo'lishi kerak.

Aktyorning kino rolidagi mazmundorlik uning tashqi shaklidagi lo'nda va aniqlik bilan ham ifodalanadi. Aktyor o'ynayotgan rolining tabiiyligi suratga olishga boshchilik qilayotgan rejissyor bilan yaqindan hamkorlikda erishadi.

Har bir rejissyorning aktyor bilan ishlashda o'z uslubi bor. O'zbek badiiy kinosi asoschisi Nabi G'aniyev aktyorlar bilgan quyidagicha ishlagan: U o'z

Xullas bir necha yil oldin “Tohir va Zuhra”, “Alisher Navoiy” va boshqalar qator filmlarda unutilmas obrazlar yaratgan ikki iste’dodli aktyor bu safar o‘z ijodiy imkoniyatlarini yaxshi ochib berolmadilar. Bu misoldan ko‘rinib turibdiki, dramaturgiya to‘laqonli bo‘lmas ekan, aktyorning iste’dodi va mahorati qanchalik yuqori bo‘lmasin badiiy jihatdan to‘laqonli obraz yaratib bo‘lmaydi. I.Ergashev, U.Azim va M. To‘ychiyevlar ssenariysi bo‘yicha 1999 yilda suratga olingan “Sevgi” filmida aktyor M.Rajabovga ham qiyin, ham oson bo‘ldi deyish mumkin. Chunki ssenariyda aktyor uchun qiladigan ish deyarli yo‘q edi. Shuning uchun filmning birinchi yarmi aktyor ijrosi uchun birmuncha material bo‘lgani bois biroz jonli chiqqan bo‘lsada, ikkinchi yarmida aktyor mutlaqo ortiqcha bo‘lib, yigirma besh yil o‘z yurtida bo‘lmagan oddiy ekskursiyachiga o‘xshab qolgan. Xulosa shuki, agarda rol kinodramaturg tomonidan bo‘sh yozilgan bo‘lib, rejissyor o‘z vositalari bilan chuqurlashtira olmagan bo‘lsa, unda aktyor rolni, rasman va yuzaki ijro etishga majbur bo‘ladi. Demak, teatrdan bo‘lgani kabi kinoda ham dramaturgiyaning saviyasi aktyor uchun obrazning muvaffaqiyatli yechimini topishga asos bo‘ladi.

Aktyorning kino va teatrdagi ishida bir-biriga tutash, umumiy nuqtalar ko‘p. Teatr aktyorlarini kinoda muntazam ishtirok etishlarining bosh sababi ana shunda. Shu bilan bir qatorda teatr va kino aktyorlari ishida har ikki san’at xususiyatlaridan kelib chiquvchi jiddiy o‘ziga xosliklari ham bor. Lekin eng muhimi aktyor ijodining maqsadi, vazifasi kino va teatrdan bir xil: ular o‘z san’atlari bilan inson obrazini yaratishlari kerak. Aktyorning kinodami, teatr sahnasidami oldida turuvchi oliy maqsadi ham shu.

Kino va teatr aktyorining san’ati asosida butun dunyo tan olgan K.S.Stanislavskiy sistemasini yotadi. Aktyorlar ushbu sistemani mukammal o‘zlashtirib olsalar, rollarni ijro etishda chuqurlik, haqqoniylik va ifodalilikka erishadilar. Ikkala yo‘nalishdagi aktyorlarning ifoda vositalari yagona. Bularga plastika, mimika, xatti-harakat, ifodali nigoh, so‘zlashuv ohanglar kabi unsurlar kiradi. Lekin kino va teatr aktyorining o‘yinidagi farq ikkala san’atning o‘ziga xosliklaridan kelib chiquvchi shart-sharoitlar bilan farqlanadi.

Teatrdan aktyor rassom tomonidan yaratilgan shartli makonda o‘ynaydi. Bu makonda to‘rtinchi devor yo‘q. Aktyor zalda o‘tirgan tomoshabin qarshisida rol ijro etadi. Tomoshabin zalning turli joylarida o‘tirgani bois aktyor rolni ta’sirchan chiqishi uchun o‘z qahramoniga alohida grim qiladi, mimikasini, xatti-harakatlarini kuchaytiradi, ovozi “galyorka”ning oxirigi qatoridan ham eshitilishiga mo‘ljallab sozlaydi. Aktyorning bunday ijro usuli tomoshabin tomonidan xotirjam qabul qilinadi, zero u teatrning shartlilikini o‘ziga xos tabiatini tushunadi. Teatr spektaklida agar lozim bo‘lib qolsa, aktyor yaratayotgan obrazni yaxshilash imkoniyatiga ega. Shuni

Qorabotir, Boboxon, vazir, Nozim, Bohirlar otda ketmoqdalar. Hamma jim. Ov qatnashchilari yirik planda olingan, ularning xayollarida nimalar kechayotgani aniq bilinib turibdi: muarrix Nozim chehrasida xavotirlik; Boboxon o‘zini atayin beparvo ko‘rsatmoqda; vazir va uning o‘g‘li Qorabotirda umid va tashvish ko‘lankasi. Tarang, xavotirli kayfiyat nurlar tuslanishi natijasida film qahramonlaridan tomoshabinga o‘tadi: qahramonlar chehrasida goh nur, goh soya paydo bo‘ladi, yana bunga aktyorlar ijrosidagi nozik, ruhiy o‘zgarishlarni qo‘shsak, operatorning mazkur lavhadagi ishini yaqqol his etamiz.

Rang ta’sirchan ifoda vositasi sifatida kinoda muayyan dramaturgik yukka ega bo‘ladi. Shuning uchun ham operatorlar rangni nur va soyalar uyg‘unligida, rakurslar, planlar, kompozitsiyalar hamohangligida, olinayotgan film g‘oyasini haqqoniy, ta’sirchan ochib berishga qaratadilar. Operator go‘yoki tasviriy san’at ustasi sifatida ranglar bilan ishlar ekan, ranginlikka-ranglarning ifodali muhtarakligiga erishishga intiladi.

K. Yormatovning “Gullar ochilganda” (1959) filmida rassom V. N. Yeremyan, operator G. Garibyan ranglarni ifodali tasviri va ularning tuslanishi orqali sahroni jonli obraz darajasiga ko‘tardilar. Mualliflarning maqsadi sahro go‘zalligini ko‘rsatish emas, balki qahramonlarga u yoki bu darajada ta’sir etgan, ular xarakterini ochilishiga xizmat qilgan turli vaziyatlarni tug‘dirgan obrazni yaratishdir.

Rejissyor Y. Roziqovning “Voiz” (1999 y.) filmida operator U. Hamroyev ranglar imkoniyatidan kelib chiqib, har bir kadr dramaturgiyasini chuqurlashtirishga, dramaturgik tagma’no yaratishga erishgan. Bu Maryam Fozilovna (A. Alixo‘jayeva) bilan bosh qahramon Iskandar (B. Odilov)ning uchrashuv sahnasida yaqqol ko‘rinadi. Ularning avtomobilda ketishlari olovsimon qizilsariq ufq fonida beriladi. Bu uchrashuvda shafqatsiz sinfiy janglar ketayotgan payt ramziy ko‘rsatilgan. Shu bilan birga ufqning bu ranglanishi ular taqdirleri fojeali ekanligiga ishora ham edi.

Filmning ranglar qurilmasi keng imkoniyatlarni qamrab olgan tasvir vositasi sifatida ham ishtirok etadi. U filmda turli-tuman mazmun-mohiyatni yaratadi. Ranglar uyg‘unligi-ranginlik (kolorit) operatorga dramaturgiya va rejissyor g‘oyasi uchun zarur bo‘lgan kayfiyatni filmda yaratishga qo‘l keladi. Rengin, ya’ni kolorit, filmda mualliflarning voqealarga, qahramonlarga bo‘lgan munosabatlarini ham bildiradi. Kolorit filmning umumiy uslubini, umumiy badiiy shaklini yaratishga qodirdir. Lekin, shuni bilish va unutmaslik kerakki, kinoda tasvir etish uslubi butun filmning umumiy uslubiga hamma vaqt ham mos kelavermaydi. Filmning umumiy uslubini tasviriy olam, aktyorlar san’ati, musiqa belgilaydi va o‘z vazifasi, o‘ziga xos xususiyatlari bilan ular rejissyor g‘oyasini amalga oshirish uchun birlashadilar. Kino san’atining diqqatga sazovor xususiyati va tasviriy san’atdan farqli tomoni ham shundadir. Tasviriy san’atda rassom o‘z asarida tanlagan uslubiga, dastxatiga qat’iy amal qiladi.

Masalan, u o'z polotnosini impressionizmga boshlab, abstraksionizm uslubida tamom qilmaydi. Kinoda bitta umumiy uslubiy yechimdagi filmga ayrim lavhalar, obrazlar o'ziga xos ifodali, dramaturgik jihatdan turlicha bo'lishi mumkin. Masalan, hech qachon eskirmaydigan ma'naviy axloqiy mavzu-otalar va bolalar o'rtasidagi munosabat "mahallada duv-duv gap" filmida komediya uslubda o'z yechimini topgan. Lekin, Arslon (R. Pirmuhamedov) va uning xotini Oyposhsha (M. Yoqubova) obrazlari satirik yechimda hal etilgan, ular bilan yonma-yon Mehrixon (L. Sarimsoqova) obrazi lirizm bilan yo'g'rilgan. Mana shunday turli xarakterli yo'nalishlarni bir filmga birlashtira olish faqat kinodagina mumkin va bu bilan hayotiy haqiqatga erishiladi. Zero, hayotda ham hajviylik va lirizm, qayg'u holatlari bir-biriga bog'langan holda yonma-yon yuradi.

Postanovkachi-operator filmning tasviriy-plastik yechimini yaratuvchilaridan biri hisoblanadi. Suratga olish paytida uning ixtiyorida hamma vaqt bir guruh operatorlar bo'ladilar. Ayniqsa, tarixiy filmlarda ko'plab obyektlarni baravar suratga olishga to'g'ri keladi. Operatorlar guruhi postanovkachi-operator rahbarligida ishlaydi, negaki u film g'oyasini yaxshi biladi va o'z yordamchilari oldiga aniq vazifalarni qo'yadi.

Filmni boshdan-oyoq ishlanishida bo'lgani kabi uning tasviriy olamini yaratish jarayonida ham suratga olish guruhi ichida, ayniqsa yetakchi mualliflar o'rtasida yaxshi, ijodiy munosabatlar qaror topmog'i kerak. Kino tarixida, aytaylik, rejissyor va operator uzoq yillar ijodiy hamkorlik va do'stlik rishtalarini davom ettirib, bir emas, bir qancha filmlarni yaratganiga misollar talaygina: S. M. Eyzenshteyn-E. Tisse, V. Pudovkin-A. Golovnya, A. Dovjenko-D. Demuskiy, SH. Abbosov-X. Fayziyev, N. G'aniyev-D. Demuskiy, L. Fayziyev-L. Travitskiy.

Zamonaviy kinoda operator roli ijodkor shaxs sifatida o'sgan. Lekin ularning ijodiy faoliyatlariga bo'lgan talab ham yuksak. Agar operatorda ijodiy tashabbuskorlik bo'lmay, u faqat rejissyorga ishonib, uning ko'rsatmalarini bajarib yuraversa undan o'ziga xos ifodali izlanishlar kutish amri maholdir. Bugun chinakam kasbiy mahorat egalarining davridir. Operator bugun shunchaki ko'chiruvchi, kinostudiya yoki telestudiyaning oddiy texnik xodimi emas. U tub ma'nodagi ijod sohibi, u filmni suratga olish yoki teleko'rsatuvlar yaratish jarayonida o'zining ijodiy hususiyatlarini namoyish etishi kerak.

Kinoning tasviriy olamini boyitish va yangi kashfiyotlar ochish uning texnik imkoniyatlariga ham bog'liqdir. Kino yangi shakllana boshlagan ilk damlarda operatorlar qariyb yuz kilogramm keladigan, yana tagligi, (ya'ni shtativi,) albatta bo'lgan og'ir apparatlar bilan ishlaganlar. Mabodo syomka jarayonida planni o'zgartirish kerak bo'lsa, operator apparatni ko'chirib olib kelishi kerak bo'lgan. Masalan, yirik planni olishga to'g'ri kelsa, og'ir apparatni suratga olish obyektiga yaqin olib kelganlar. Vaqti kelib apparat

Rejissyorlar aktyorlarni turli prinsiplarga asosan tanlaydilar. Aktyorlar ham rollarini turlicha tasavvur etadilar va o'ynaydilar. O'z navbatida tomoshabin ham ular ishini turlicha qabul etadi, baholaydi.

Agar ssenariyning o'zida rol bo'sh yozilgan bo'lsa, aktyor yaratayotgan obrazini o'ziga xos-teran yorit olmaydi va ko'zlagan natijaga erishishi qiyin bo'ladi. Shunday bo'sh rollarga rejissyorlar katta mahoratga ega aktyorlarni taklif etib, ular o'z ijrolari bilan jonsiz obrazlarga hayot bag'ishlaydi, deb umid qiladilar.

Nega aktyorlar bunday rollarga rozi bo'ladilar, degan savol tug'ilishi mumkin. Buning obyektiv va subyektiv sabablari ko'p. Masalan, aktyor rolsiz yurishini hohlamaydi yoki shunchaki rejissyorni "qutqarmoqchi" bo'ladi. 50-yillardagi o'zbek kinosining tajribasi fikrimizga dalil bo'la oladi.

1948 yil sobiq Ittifoq kino vazirligini maxsus qaroriga ko'ra barcha milliy kinostudiyalarda badiiy filmlar yaratish man etiladi. Milliy studiyalarda jonlanish 50-chi yillar o'rtalaridan boshlandi. Bu jarayon o'zbek badiiy kinosiga ham tegishli bo'ldi. Elliginchi yil o'rtalariga yaqin o'zbek badiiy kinosi qayta tiklana boshladi. Jarayon oson kechmadi. Zero, kinostudiyada badiiy kino uchun ssenariylar yo'q edi. Biroq o'zbek kinematografistlarining milliy kinomizni tiklash g'ayrati juda kuchli edi. Shu bois, ssenariylar saviyasi ancha past bo'lsada kutib turmay filmlar yaratish zarur deb bildilar. Bir necha filmlar ishga tushurildi. Ularda suratga tushish uchun o'zbek teatrining ustalari taklif etildilar. O'zbek teatri ustalarining bunday filmlarda ishtirok etishlarining boisi, birinchidan ular kino san'atini kadrlash va sevislarida, ikkinchidan uzoq vaqt suratga tushmay kinoni sog'inib qolgan edilar, uchinchidan o'zbek kinosining fidoiy ustalariga ularning o'zbek badiiy kinosini tiklashdek oliyanob intilishlariga yaqindan yordam berish istagining kuchliligida edi.

SH.Burxonov va O.Jalilov rejissyor Y.A'zamovning "Gulbahor"(1956) filmida qatnashdilar. Ularning biri zavod direktori Karimov, ikkinchisi uning otasi Karimbobo obrazlarini yaratdilar. Ikkisini ham musiqaga hech toqati yo'q. Shu tufayli konfliktidan ko'ra ko'proq anglashilmovchilikka o'xshab ketuvchi voqea davomida Karimov-SH.Burxonov xotini pianinochi Gulbahorga musiqaga bilan shug'ullanishni man etadi. Otasi Karimbobo (O.Jalilov) esa "kasb xunari betayin" deb qizining orkestr dirijyoriga turmushga chiqishga rozilik bermaydi. Xullas, S.Yelenin va G.Maryanovskiy yozgan ssenariyda na xarakter bor edi, na xatti-harakatlarda mantiq. Chunki ular yaratgan adabiy asosda ota-bola intilishlarining sabablari mutlaqo ochilmay qolgandi. Lekin, shunga qaramay SH.Burxonov, O. Jalilovlar o'z mahoratlari hisobiga qahramonlarni sal bo'lsada jonlantira olgan edilar. Ota-bola oilaviy muammolarini mustaqil hal qilolmaganlar. Shu bois zavod firqa kotibining aralashuvi orqali film baxtli tugagan.

#### IV bob. Aktyor kinoda

Badiiy kinoda inson obrazni yaratadigan aktyordir. U talqin etadigan obrazlar muhitida film g'oyasi ro'yobga chiqadi.

Filmda qatnashishga rozi bo'lgan aktyor ssenariyni qo'lga olib, diqqat bilan tanishib, o'zini qatori, birga o'ynaydigan partnyor aktyorlar rollarini ham o'rganib chiqadi. Zero bo'lajak filmda ishtirok etadigan aktyorlarning barchasi bilan ijodiy hamkorliksiz o'z ishida muvaffaqiyat qozonish mumkin emasligini yaxshi biladi.

Kinodramaturg ssenariy yozishni boshlagan ilk damlaridanoq qahramonlar obrazlarini, ularning harakterini yaxshi va batafsil yozilishiga harakat qiladi. Ssenariy muallifi tomonidan obrazlarning chuqur ishlab chiqilishi –aktyorning filmda erishadigan yutug'i uchun garovidir. Aktyor o'z roli haqida mushohada etib ko'rarkan, ba'zi tuzatishlar kiritishi, qahramonning hatti-harakatlarini, so'zlarini o'zgartirishi mumkin. Rejissyor bularga qo'shilishi yoki qo'shilmasligi mumkin, lekin har qanday xolatda ham bu uning filmda ijro etgan roli mag'zida izziz qolmaydi.

“Osiyo ustida bo'ron” filmda (1964 y) ssenaristlar K.Yormatov, M.Melkumov, N.Safarov, V.Alekseyev, O. Agishevlar yosh qahramon haqida hikoya qilmoqchi bo'ladilar. Ikkinchi plandagi Yalangto'sh (ya'ni o'zbeklarning Robin Gudi) obraziga rejissyor K.Yormatov SH.Burxonovni taklif etadi. Aktyor rozi bo'ladi. Lekin ssenariy bilan tanishib chiqqach, o'zining bo'lajak qahramoni haqida o'ylab qoladi, so'ng Yalangto'shda ssenaristlar foydalanmay qolgan dramaturgik imkoniyatlar borligiga ishonch hosil qiladi. U bu obrazda o'zbek pahlavonining dilkash tabiatini, ko'ngli ochiqligini, saxovati-yu kuch-qudratini ko'radi. Aktyor film qahramonining o'rni haqidagi o'z taklifini o'rtaga tashlaydi. SH.Burxonov mulohazalari rejissyor shu qadar qiziqtirib qo'yadiki, oqibatda u tavakkal ish tutadi- bosh qahramon o'rni almashtiradi va SH.Burxonov talqinidagi Yalangto'sh o'zbek kinosisining unutilmas obrazlaridan biriga aylanib qoladi.

Aktyorning obrazga kirishi, uning mahorati, ijodiy tajribasi, rolni qanchalik tushunishi va tasavvur etishi bilan bog'liqdir. Lekin aktyor ijodida va rejissyorning aktyor tanlashida muhim bir jihat ham bor.

Aktyorning harakteri yaratilayotgan obraz xarakteriga to'g'ri kelmasa, unda aktyorning ijodiy tasavvuri ishga tushadi, obraz talqin etiladi. Agar aktyor xarakter o'ynayotgan roliga to'la mos kelsa, muvofiq bo'lsa, talqin etish ustida ishlashga xojat qolmaydi.

yengillashdi, uning harakatlanuvchi imkoniyati kengaydi, sal keyinroq yashirin kameralar bilan syomka qilish imkoniyati paydo bo'ldi. Televizion optikalarning takomillashuvi natijasida yirik planlarni ancha uzoqdan suratga olish imkoniyatlari tug'ildi (hayvonlar, ayniqsa yirtiqich hayvonlarni endi yaqindan ko'rish mumkin bo'ladi).

Lekin eng mukammal texnika kasbiy mahoratga ega bo'lmagan kishi qo'lga tushsa, undan hech qanday foyda yo'q. Bugungi kun nuqtai nazardan qoloq hisoblangan apparatda yigirmanchi yillarda jahon kinosida ajoyib filmlar suratga olingani bunga misol bo'la oladi.

Badiiy kinoda tasvir olami kinodramaturg, rejissyor, rassom, operator va hatto aktyorlar o'zaro hamkorligida yaratiladi. Kino san'atining tasviriy olamida ochilgan buyuk kashfiyotlar uning imkoniyatlarini yanada kengaytirdi, boyitdi. Bugungi kunda kino shunday saviyaga ko'tarildiki, o'z imkoniyatlari, ayniqsa tasviriy mo'jizalari bilan- birgina kadr (aytaylik aktyorning qarashi yoki imo-ishorasi) adabiyot asarini butun bir sahifasini ifoda etishi mumkin.

Kinoning tasviriy olami-film g'oyasini ekranga olib chiquvchi o'ziga xos murakkab san'atdir. Kino o'z hususiyatiga ko'ra san'atning turli ko'rinishlarini qamrab oladi, sintezning eng asosini tasvir olami tashkil etadi.

#### III. Bob. KINODA MUSIQA

Bugungi kino sana'tini musiqasiz tasavvur etish qiyin. Uning qaysi bir (badiiy, xujjatli, ilmiy-ommabop, animatsiyali) turida bo'lmasin musiqaga ehtiyoj kuchli. Filmning ta'sirchanligi badiiy ifodaliligi unda yargagan musiqaga ham bog'liqdir.

Filmdagi musiq ta'vir bilan o'zaro murakkab munosabatga kirishadi. Bu jarayon asl maqsadidagi uyg'unlashuvga erishilsa, demak postanovkachi-rejissyor o'z niyatlaridan biriga erishgan, musiq o'z vazifasini a'lo darajada bajargan, film dramaturgiyasining umumiy tuzulishiga ijobiy ta'sir etgan bo'ladi. Chunki tasvir bilan uyg'un holda birlashgan musiq film mazmuni va obrazlarini chuqurlashtiradi. Bunday musiq filmga alohida muhit, muayan lavhalar, tasviriga ko'tarinki kayfiyat, bosh qahramonga his tuyg'ularga chuqurlik bag'ishlaydi. Nihoyat musiq filmni milliy hislatlar bilan boyitadi.

Kino va musiqa o'rtasidagi munosabatlarning, uni filmni muhim bir elementi sifatida ishlatilishining o'z tarixi bor. Kino nafaqat ifodali so'zlarga, shovqinlarga, balki musiqa ham muhtoj edi. Buni kino san'atining namoyandalari ham, ovozsiz filmlar namoyish etiladigan kinoteatr egalari ham yaxshi tushunishgan. O'sha paytlarda dunyoning barcha kinoteatrlarida ekranga yaqin lekin undan pastroq joyda tapyor (sozanda) pianino chalib o'tirardi. Bu odam oldindan filmni bir ko'rib chiqqan va film namoyishi chog'ida voqealar mazmuniga mos ohanglarda (jo'r bo'lib) musiqa chalgan. Turli musiqalardan tanlab olingan xilma-xil ohangli parchalar sozandaning musiqani qanchalik yaxshi bilishidan va did-farosatidan darak bergan.

Kinoda musiqadan ijodiy foydalanish muhim tarkibiy qismga aylanishi uchun musiqaning o'zi ham samarali ravnaq topishi lozim edi. Professional musiqada –uning simfonik, xor, kantata, oratoriya, qo'shiq va boshqa janrlari yaxshi qaror topmog'i lozim edi. Kino shunday bir san'atki, unda dramaturgiyadan kelib chiqqan holda musiqaning hohlagan janriga ehtiyoj tug'iladi.

Kinofilmidagi musiqa uning muhim tarkibiy qismlaridan biri bo'libgina qolmay, u qahramonlar obrazini gavdalantirishda jiddiy dramaturgik vosita hamdir. (J.Demining "Sherburg soyabonlari", G. Aleksandrovning "Volga-Volga" filmlarini eslang).

Y.A'zamovning "Maftuningman" musiqali lirik komediyasi (1959) nafaqat janri, balki unda jaranglagan qo'shiq va musiqalari bilan ham hanuzgacha muvaffaqiyat qozonib kelmoqda. Filmning mazmuni musiqa tufayli o'z mantiqiy yakuniga ega. Mazkur komediyada musiqa yosh qahramonlarning his-tuyg'ularini ifodalabgina qolmay, shu qahramonlar karakterlarini belgilashda ham muhim dramaturgik vosita bo'lgan. "Maftuningman" dagi kuy-qo'shiqlar shu janrning durdona namunalariidan biriga aylandi. Kompazitorlar M.Leviyev, M.Burxonov yozgan musiqalar bir tomondan respublikamizning eng nodir musiqiy an'alarini o'ziga singdirgan bo'lsa, ikkinchi tomondan o'zbek musiqasini o'ziga xos asarlar bilan boyitgan.

Tasvir bilan musiqaning o'zaro bog'liqligi –muhim va murakkab vazifadir. Bu haqda qator ilmiy ishlar yozgan S.M.Eyzenshteyn – "musiqasiz yaratilgan film musiqaning karakteri, ko'lami va vazifasini to'laqonli bosa oladigan badiiy kinematografik ta'sirchanlikka ega bo'lishi lozim" deb hisoblagan<sup>2</sup>.

Demak, musiqadan ijodiy foydalanish, bevosita film saviyasini ta'minlar ekan. Kinoda ishlashni hohlagan kompozitor kino musiqaning hammasini bilmasa ham, uning muhim va nozik tomonlarini bilishi shart. Kompozitor

<sup>2</sup> Эйзенштейн С.М. Танланган. Асар 6 томлик М."Искусство" 1964 й.  
2 –том, 335 бет.

Film musiqasining vazifaviy ko'lami, dramaturgiya, uning janri, rejissyor g'oyasi bilan bog'liqdir. Janr haqida gapiradigan bo'lsak, masalan, detektiv filmlarda syujet rivojini kuchaytiruvchi kadr orti musiqasidan ko'pincha foydalaniladi.

Filmning tarkibiy qismi bo'lgan musiqa, uning jamiki tasviriy vositalar sinteziga, filmning obrazli qurilmasiga, o'z hissasini qo'shadi, mohiyatining chuqurlashuviga ta'sir etadi, umumlash-tirmalar tomon yettaklaydi.

Umuman musiqasiz ham film yaratsa bo'ladi. Bu holda hammasi ssenariy muallifi, rejissyor qarashlaridan kelib chiqadi. Bunday yo'l ongli ravishda tanlanadi. Yapon rejissyori K.Sindoning "Yalong'och orol" filmida nafaqat musiqa, balki dialoglar ham yo'q, bo'lsa ham ular bir necha luqmadangina iborat. Filmning butun mazmuni, teran g'oyasi aktyorlarning ifodali o'yinlari, og'ir sharoitda yashovchi oila hayoti haqida shoshilmay so'zlab berishlar orqali yaratiladi.

Shunday qilib, musiqaning kinodagi roli ulkandir. U rejissyorning niyati va uni qanday talqin etilishiga bog'liq. Musiqaning filmidagi o'rni, saviyasi kompozitorga qanchalik bog'liq bo'lsa, filmning ifodaliligi ham unga shunchalik dahldordir.

Musiqa, filmning kinematografik ifodaviyligini ta'minlovchi tengxuquqli komponent sifatida uning tarkibiga kiradi.

Leytmotivda filmning dramaturgiyasi, g'oyasi va rejissyorning fikr-hayoli tufayli dunyoga kelgan eng asosiy melodiya (kuy) yangraydi. Leytmotiv ohangi ilk bor film uvertyurasida (musiqali kirish)da yangrab, butun film davomida, takrorlanib borar ekan eng muhim epizodlar mazmunini boyitadi, tomoshabin qalbida u yoki bu hissiyotlarni uyg'otadi. Amerikaning "Titanik" filmi boshida yangrovchi qo'shiq (uvertyura) uning leytmotividir. Aksariyat seriallar musiqali uvertyura bilan boshlanadi va ular film belgisi deb qabul qilinadi.

Film musiqasi ko'pincha ijodkorning voqealarga va qahramonlarga bo'lgan munosabati belgisi bo'lib xizmat etadi. Y.Roziqovning "Voiz" filmidagi kadr orti musiqasi (hikoya qiluvchi) bosh qahramon nevarasining o'z buvasiga, u bilan bog'liq butun voqea-xodisalarga bo'lgan munosabatini aniq ifodalab beradi. D.Yanov-Yanovskiy musiqasining boshlanishida biz kinoyali ohanglarni eshitamiz va ayni paytda ayrim lavhalar ohanglarida nevaraning buvasiga nisbatan ilk mehri va tabassumini sezgandek bo'lamiz. Asta-sekin filmidagi musiqqa fojeaviy tus olib, bosh qahramonga nisbatan achinish va hamdardlik tuyg'ularini uyg'otadi.

Shu tariqa kadr ortidagi musiqqa faqat kompozitor tomonidan yozilgani uchungina emas, balki film ijodkorlarining munosabati nuqtai nazarlarini ifoda etganligi uchun ham muallifli sanaladi. Mualliflarning filmidagi voqealarga, qahramonlarga bo'lgan munosabatlari kadr ichi musiqasida ham o'z ifodasini topishi mumkin.

L.Fayziyev 1953 yilda yaratgan "Boy ila xizmatchi" filmida kompozitor M.Burxonov G'ofir va Jamila to'yi epizodini tasvirlashda kuy-qo'shiqlardan foydalangan. Aynan shu musiqqa erini Sibirga surgun etib, Jamilaga uylanayotgan boyni to'yida ham kontrast tarzda jaranglaydi. To'y ohanglarining qarama-qarshi kontrast tarzda berilishi qahramon ayolning g'am-anduhli holatini, ro'y bergan xodisaning fojeaviyligini oshiradi. Bunda musiqqa ulkan ruhiy umumlashma darajasiga ko'tarilgan.

Ushbu filmida "Alla" qo'shig'i ikki bor jaranglaydi. Lekin ularning har birida o'ziga xos ma'no mujassam. Gulbahor (Y.Abdullayeva) bola tebratib aytgan allada onalik baxtiga ega ayol qalbi navosi taralsa, bolasi o'ldirilgani tufayli aqlidan ozgan Gulbahorning ikkinchi allasi voqeaning qanchalik ayanchli va qahramon qismatining naqadar fojeali ekanligidan dalolat beradi.

Kinodagi musiqqa kadr ichida yoki kadr ortida bo'lishidan qat'iy nazar, filmidagi sinteziga qarab quyidagi vazifalarni bajaradi: ya'ni syujetda dramaturgik vosita sifatida xizmat qilishi, qahramonlar his-tuyg'ularini ochish ya'ni aktyor o'yiniga yordam berishi, muallif qarashini ifoda etishi, epizodlarni o'zaro bog'lashi, imkon darajasida ularni milliy xususiyatlar bilan to'ldirishi mumkin. Fikr va tuyg'ularni berishda o'ziga xos vositalarga ega musiqqa tomoshabinga filmni to'la tushunib olishiga yordam beradi.

filmni bir ko'rib olsa bas. Tezda unga musiqqa yozib tashlayveradi, deguvchilar xato qiladilar. Tinch ijodxonada o'tirib, filmga musiqqa bastalash oson ish emas. Kompozitor erkin mavzuga emas, aniq bir filmga kuy bastalaydi. Kompozitorning ish ko'lemi filmning umumiy dramaturgiyasi va ayrim epizodlari, o'z harakteri-xususiyatlariga ega qahramonlari bilan chegaralangani. Ular o'zining aniq musiqiy ifodasini tanlab qilishi ehtimoldan holi emas.

Kinoga musiqani kompozitor yozadi. Qaysi kompozitorni filmga taklif etish, uning oldiga qanday vazifa qo'yish, har bir aniq holatlar uchun musiqqa harakteri va uning vazifasini belgilash postanovkachi-rejissyor zimmasida bo'ladi. Shu bois, o'z mamlakatining musiqqa madaniyatini, kompozitorlari ijodini yaxshi bilish rejissyor uchun juda muhim. Shuningdek u, kompozitorlar bilan ishlash, film va musiqqa tayyor bo'lgach, ularni mahorat bilan sintezlashtirishdek kasbiy xususiyatlarni to'la egallagan bo'lishi zarur.

Ushbu shartlarning birortasi buzilgudek bo'lsa, salbiy natija yuzaga keladi. Masalan, filmning dramaturgiyasi bo'sh bo'lsa yoki rejissyor musiqadan ijodiy foydalanishni bilmasa, tasvir bilan kompozitor tomonidan yozilgan musiqqa o'rtasida uzulish sodir bo'ladi. F.Haydarovning "Gunoh-2" filmidagi musiqqa va qo'shiqlar ana shunday muvaffaqiyatsiz chiqqan.

Aftidan, rejissyor hind melodramalariga taqlid etib, qahramon qiz hayotidagi u yoki bu holatlar oqibatida tug'ilgan his-tuyg'ularni, iztiroblarini qo'shiqlar orqali mustaxkamlamoqchi bo'lgan. Umuman olganda filmidagi qo'shiqlar ijrosiga e'tiroz yo'q. Bu qo'shiqlar SH.Qilicheva repertuaridan olingan va filmda uning o'zi kuylaydi. Lekin, ular bosh qahramon ijrosini (artist Y.Hamidova) to'ldirmagan. Qo'shiqlar muayan dramaturgik vazifaga ega bo'lishi, ma'lum bir mazmun bilan bog'lanishi uchun rejissyor hech nima qilmagan. Oqibatda ular oddiy bezak - konsert nomeri bo'lib qolgan. Xatto o'sha hind melodramalarida ham qo'shiqchilar, aktyorlar ijrosi mazmunidan kelib chiqadi, kuy-qo'shiq yangragan mizansahna esa uni quvvatlab, to'ldiradi. "Gunoh-2"ning musiqiy kamchiliklariga esa kinoda ozmi-ko'pmi ishlab qo'ygan bastakor A.Ergashev emas, rejissyor aybdor. Zero, A.Ergashev turli janrlardagi filmlarga anchagina musiqqa bastalab sinovdan o'tgan.

Har bir rejissyor o'zining filmida musiqiy obrazlarni, syujetlarni boyitishini hohlaydi. Agar ssenariyning o'zi bo'sh yozilgan bo'lsa, bu ishni amalga oshirish qiyin. Mabodo bunday filmga iste'dodli kompozitor taklif etilgan bo'lsa, uning musiqasi ma'lum ma'noda filmni qutqarish ehtimolidan holi emas.

1956 yili Y.A'zamov, M.Yelenin, G.Maryanovskiylar ssenariysi asosida yaratgan "Gulbahor" filmining syujet qurilmasida I.Akbarovning musiqasi ustunlik qilgan. Mazkur vaziyat kompozitor musiqani bastalashda filmning butun mazmuniga emas, bosh qahramon - pianino chaluvchi ayol obraziga

tayanib ish ko'rgani tufayli yuzaga keladi. Qahramonning baxtiyorligi, ma'naviy boyligi, musiqaga bo'lgan muhabbati, erining qistovi bilan sevimli ishidan chetlashuvi unda tufayli chekkan kuchli iztirobi uyg'otish I.Akbarovning o'ychan, tuyg'ularga, yuksak pafoslarga boy musiqada ifoda yorqin etiladi.

30-yillarning ikkinchi yarmidan o'zbek badiiy kinosi ovozli bo'lgach, filmlardagi musiqa qurama shaklida bo'ladi. Ular mashhur xalq kuylaridan tuzilgan bo'lib, filmdagi roliga kelsak voqeaning foni yoki sharhlovchisi vazifasini o'tagan. A.Usolvevning "Qasam", M.Yegorov va V. Kazachkovlarning "Asal" filmlarida shunday bo'ldi. Kompazitorlar A. Knyazevskiy bilan YE. Brusilovskiy bu filmlarda bo'lgan musiqiy zaruriyatni mashhur qo'shiqlar va xalq kuylaridan olingan namunalar bilan qondirganlar. Bu kuy-qo'shiqlar film mazmunining muhim belgisi bo'lib xizmatasa qilmasa-da, tomoshabinda ma'lum emotsional kayfiyat uyg'otgan.

N.G'aniyevning "Tohir va Zuhra" filmi o'zbek badiiy kinosida maxsus musiqa yozilgan birinchi asar bo'ldi. Bugungi kunda professional musiqamizning ajralmas janri bo'lgan o'zbek kinomusiqasi tarixi ayna shu film bilan boshlanadi.

N.G'aniyev filmidagi musiqa sezilarli dramaturgik vazifalari qatori umumiy g'oya va obrazlarni yorqin hal qilishda ham muhim ahamiyat kasb etgan. O'zbek xalq musiqasini yaxshi bilgan kompozitor A.Kozlovskiy filmga asoslangan partiturasida yozgan. Xalq qo'shiqlaridan samarali foydalangan. U qo'shiqlardan birini Zuhra bilan uchrashuvni kutayotgan Tohir kuylagan. Nozik lirika bilan sug'orilgan bu qo'shiqda qahramon ichki olamida kechayotgan hayajonli his-tuyg'ular mujassam bo'lgan.

Kadr ortida ayniqsa, turli voqealar mohiyati chertuvchi o'tuvchi yangragan kuylar kishi diqqatini tortadi. Bu ohanglar ekranda kechayotgan voqealardagi romantika va qahramonlikni ochib berishdi, qahramonlarga xarakterini yaratishda, xatti-harakatlarini umumlashtirishda kuchli emotsional vosita bo'lib xizmat qilgan. Xullas dramaturgiga tayangan holda kompozitor ularning qahramonlarning obrazini yaratgan. Jumladan, buyuk aktyor A.Hidoyatov ijrosidagi xalq qo'zg'olonchilari rahnamosi Sardor obrazi filmda qat'iyatli, dovyurak kishi bo'lib gavdalanadi va uning musiqali obrazi qahramonona ohanglarda beriladi. Tohirga yordam berish uchun shoshayotgan Sardor boshliq otliqlar tasvirlangan kadrlarda yangragan ohanglar, film so'ngida xalq kuch-qudratining xalqning ramzi sifatida tushuniladi.

Qorabotir obrazining musiqiy yechimini yaratish kompozitor umumlashtirish yo'ldan boradi. Bu obrazga yuklangan musiqiy mavzu uning shaxsiy xislatlarini ifodalabgina qolmay, yovuzlik ramzi bo'lib jaranglaydi. Shu bois bu musiqiy mavzu Qorabotir ishtirokidagi kadrlardagina emas,

ezgulik va yovuzlik o'rtasidagi kurash tasvirlangan boshqa muhim lavhalarda ham (masalan, Tohirning qatl etilishi) yangraydi.

Ushbu filmda kompozitor birinchi bor kinomusiqada kontrapunkt usulini qo'llaydi, rejissyor esa bu ajaoyib imkoniyatdan mohirona foydalanadi. Musiqa Tohir bilan Qorabotir o'rtasidagi yakkama-yakka kurashni, keskinlikni sharhlamaydi, balki tasviriy tizim mazmunini qarmaqarshi (kontrast) tasvirlash orqali tantanali ohanglarda ezgulikning (Tohir) yovuzlik (Qorabotir) ustidan g'alabasiga ishora qiladi. Filmida dramaturgiyadan kelib chiqqan holda bosh qahramonlar bilan bog'liq bir qancha musiqiy mavzular bo'lishi mumkin. Masalan, N. G'aniyevning "Nasriddinning sarguzashtlari" komediyasidagi musiqada uchta mavzuga o'rin berilgan. Birinchisi bosh qahramon bilan bog'langan: "Zog'ora" qo'shig'ining hayotbaxsh oxanglari kompozitor A. Kozlovskiy va rejissyor tomonidan komediyaning boshlanishidayoq kiritilgan bu qo'shiq bosh qahramon tomonidan kuylanadi. U komediya syujetining rivojiga ko'ra o'zgaruvchan va albatta bosh qahramon Nasriddin bor kadrlarda paydo bo'ladi. Ikkinchi musiqali mavzu Zulfi va Umar hayotlari bilan bog'langan. Bu musiqa ikki yosh munosabatlaridagi soflik, go'zallik, nafosat talqinlarini ifodalovchi lirik ohanglardan iborat. Ko'l xo'jayini Og'abek obrazini hajviy chizgilarida o'ynagan O.Jalilov ishtiroki bilan bog'liq sahnalarda komik effektlar yorqinligiga erishish uchun kompozitor bu qahramonning harakteriga mos mavzusidan kelib chiqqan holda satirik uslubdan foydalanilgan.

Toj-taxtga jon-jahdi bilan intilgan Og'abek, shahzodani ins-jinlar eshakka aylantirib qo'yaniga astoydil ishonadi, eshakka yaltoqlanib unga mulozamat qila boshlaydi, o'taketgan xasisligiga qarmay, unga yoqish uchun ko'zalarini birin-ketin sindirib tashlayveradi. Ushbu kadrlar ortidan yangragan musiqa ohanglarida biz mualliflarning bu qahramon timsolida ahmoqlik, farosatsizlik ustida zaharxandalik bilan kulayotganini tushunib olamiz.

Filmida musiqa ikki turda- kadr ichidan va kadr ortidan yangraydi. Atamalarning o'ziyoq bunday musiqalar filmida qanday o'rin egallashini bildirib turadi. Radio yoki teleekranda yangrab turgan har qanday kuy, qo'shiq yoki biror asar qahramon aytish mumkin bo'lgan qo'shiq kadr ichidagi musiqa deb ataladi. Bu musiqa ko'pincha qahramonni, muhitni harakterlashga xizmat qiladi, sodir bo'layotgan voqea-xodisaga kayfiyat bag'ishlaydi.

Kadr ortidagi musiqa kompozitor tomonidan film uchun maxsus yozilgan musiqadir. Bu turdagi musiqa (alohida xollardan tashqari) simfonik asoslarda yaratilib, filmida sharhlovchi sifatida namoyon bo'lishi mumkin. Uning vazifasi esa syujet va qahramonlar obrazlarini rivojlanishiga ta'sir etishdir. Kadr ortidagi musiqaning ushbu vazifasi unda leytmotiv bo'lgandagina ro'yobga chiqishi mumkin.