

O‘ZBEK KINEMATOGARFI BADIY ESTETIKASI RIVOJLANISHIDA YORUG‘LIKNING O‘RNI (60-chi yillar badiiy filmlari misolida)



Kadirov Bexzod Baxodirovich

*Kamoliddin Behzod nomidagi Milliy rassomlik va dizayn
instituti “Amaliy
grafika va badiiy fotografiya” kafedrası o‘qituvchisi. PhD
Toshkent shaxri.*

Annotatsiya: Maqolada 1960-yillar o‘zbek badiiy kinematografida yorug‘lik vositasining vizual ifodada tutgan o‘rni va estetik ahamiyati tahlil qilinadi. Yorug‘likning tasviriy vosita sifatida qahramonlar tashqi ko‘rinishi va ichki holatini ifodalashdagi roli, turli janrlar va texnologik imkoniyatlar bilan bog‘liq holda o‘rganiladi. Shu davr kinoasarlari tabiiy muhitdagi mavjud yorug‘likdan foydalanish, keng formatli tasvir, dinamik kamera harakatlari orqali tasvirning ifodaviy kuchayishiga erishilgan. Yorug‘lik orqali mazmunni ramziy va psixologik ifodalash, mualliflik uslubining shakllanishi hamda tomoshabin bilan vizual muloqotni ta‘minlash kabi masalalar yoritilgan. Maqolada, shuningdek, belgilar, predmetlar va vizual detallar orqali ichki holatlar tasvirida yorug‘likning semiotik vazifalariga e‘tibor qaratiladi.

Kalit so‘zlar: Yorug‘lik, vizual ifodasi, obraz, dramaturgiya, estetika, janr, kino tasvir, kino nazariyasi.

Аннотация: В статье анализируется роль и эстетическое значение света как визуального выразительного средства в узбекском игровом кинематографе 1960-х годов. Функция света как изобразительного элемента рассматривается в связи с отображением внешнего облика и внутренних состояний персонажей, а также в контексте различных жанров и технологических возможностей. Использование естественного освещения, широкоформатной композиции и динамичного движения камеры в фильмах того периода способствовало усилению визуальной выразительности. В статье также исследуется, как свет применялся для символической и психологической передачи смысла, формирования авторского визуального стиля и установления коммуникации со зрителем. Кроме того, уделяется внимание семиотическим функциям света при изображении внутренних эмоциональных состояний через знаки, предметы и визуальные детали.

Ключевые слова: Свет, визуальная выразительность, изображение, драматургия, эстетика, жанр, кинообраз, теория кино.

Abstract: This article analyzes the role and aesthetic significance of light as a visual expressive tool in Uzbek feature cinematography of the 1960s. The function of light as a pictorial element is examined in connection with the representation of characters' external appearance and inner states, as well as in relation to various genres and technological possibilities. The use of available natural lighting, widescreen composition, and dynamic camera movements in the films of that period contributed to enhancing visual expressiveness. The article also explores how light was used to symbolically and psychologically convey meaning, to form the author's visual style, and to establish communication with the audience. In addition, attention is given to the semiotic functions of light in depicting inner emotional states through signs, objects, and visual details.

Keywords: Light, visual expression, image, dramaturgy, aesthetics, genre, film imagery, film theory.

1920–1950 yillarda soya va nur yordamida ziddiyatlarga urg‘u berilgan bo‘lsa, 1960–1980

yillarga kelib, yorug'likka bu vazifalar yuklanmadi. Yorug'likdan, asosan, ramziy muhitni ifodalashda keng qo'llanildi. "O'tgan asrning elliginchi yillari oxiri va oltmishinchi yillari boshlari badiiy filmlar ishlab chiqarishning bosqichma-bosqich ko'payishi, ularning janrlari va uslubi doiralarning kengayib borishi, zamonaviy mavzularga yanada jadalroq tarzda murojaat qilish hodisalari bilan tavsiflanadi" [1].

Endilikda yuqori kalitli yorug'lik nafaqat ijobiylik va ko'tarinkilikni, balki salbiylikni ham ifoda eta boshladi. Quyi kalit esa salbiyliknigina emas, osudalik, xotirjamlik kayfiyatini ham yaratish imkoniyatini berdi. Ekranlarda sun'iy dabdaba muhitining o'rniga insonni o'rab turgan oddiy, hayotiy detallar; ommaning tashqi ko'rinishidan ko'ra, yakka shaxsning ichki dunyosi, kechinmalaridagi savollarga javoblar izlana boshlandi. Ma'lum reja asosida jihozlangan hayotiy manzaralar (xonadon chirog'i, ko'cha va xiyobon) asosiy yoritish manbalariga aylandi. Ekranlarda rangning paydo bo'lishi, rangli plyonka atrofida barcha texnologik jarayonlar, naturada elektr manbalari bilan ta'minlash, yoritish asboblari sifatining oshishi tasvirda kundalik hayotga yaqin muhitni paydo qilish imkoniyatini yaratdi. 1960-yillardan boshlab avvalgi davrdagidan farqli Demutskiyning ta'kidiga xilof o'laroq kunning tasvirga olish mumkin emas, degan vaqtda tasvirga olish ishlari amalga oshirildi va bu o'ziga xos obrazli ifodani vujudga keltirdi. Albatta, tasvirga olish vaqtining bunday tanlanishida o'ziga xos asoslar mavjud edi. Bunga E.Tisse va S.Eyzenshteynlarining "Katta Farg'ona" kanali haqida film suratga olish niyatida o'nlab joylarga qilgan sayohati xulosasidan so'ng, E.Tissening qaydlarini keltirish o'rinli: "Ba'zilar, O'rta Osiyoda ertalab soat yettidan o'n birgacha, kechki soat to'rt dan oltigacha suratga olish mumkin, deb ta'kidlashadi. Balki ular haqdirlar. Ba'zilar O'rta Osiyoni suratga olish umuman mushkuldir, degan fikrni kelirishadi. Ular ham haq bo'lishlari mumkin. Lekin, menimcha, O'rta Osiyoni, uning boy va o'ziga xos tabiatini aynan quyosh to'liq qiyomda bo'lganida, ya'ni tasvirga tushirish mumkin emas, degan mahalda suratga olishingiz kerak! Shundagina siz O'rta Osiyoga xos bo'lgan holatdagi muhitni qo'lga kiritasiz" [2].

1960-yillarda komediya o'zbek badiiy kinosining yetakchi janri sifatida yangi davrni boshlab berdi. "Mahallada duv-duv gap" (rej. Sh.Abbosov, 1960), "Sinchalak" (rej. L.Fayziyev, 1961), "Yor-yor" (rej. A.Hamroyev, 1964) kabi ko'ngilochar filmlarda yorqinlik, yengillik muhiti ustun bo'lib, film ishlab chiqishdagi texnologiya ham bunga mos edi. Ovozsiz davrda urf bo'lgan ort tomondan yo'naltiriladigan kontur yorug'lik bo'lmasa-da, ijrochilarning o'zi va atrofi jilvador, yaltiroq yorug'lik bilan yoritila boshlandi. Bu jarayonni oq-qora rangli filmlarda kuzatish mumkin. Yuqoridagi filmlarda salbiy qahramonlar bo'lsa ham, keskin tafovutli yorug'likda yoritilmagan.

O'tgan asrning 60-yillaridagi kinokadr formatlari avvalgilariga nisbatan kengroq bo'ldi. G'arbda televideniye raqobatchi sifatida yuzaga kelgan keng formatli kinematograf sobiq Ittifoq kinosanoatida "hikoya qilish"ning yangi vositasiga aylandi. Bu davr filmlarida inson erki va huquqi, uning ichki olami, shaxs jamiyatning tarkibiy qismi, degan qarashlar ko'rinda boshladi. Italiya kinosidagi "neorealizm" oqimi, fransuz kinosidagi "yangi to'lqin"ning badiiy-estetik xususiyatlari jahon kino san'atiga, shu jumladan, yurtimizga ham kirib kelib, yosh ijodkorlar faoliyatida sezilarli darajada kuzatildi.

Ijodkorlarning mavzuni yoritishdagi, aktyorlar bilan ishlashdagi talablari an'anaviy uslubdan yangi shakllarga o'tdi. Texnologiyalar rivoji, xususan, keng ekranli, keng formatli kino kadrlar filmlar yaratilishida tamomila yangicha yondoshuvni keltirib chiqardi.

Keng formatli plyonkada yaratilgan bu davrdagi filmlarning o'ziga xosligi tabiiy va sun'iy yorug'likning turli ko'rinishida, tabiiy muhitda biror-bir vositalarsiz inshaotning mavjud yorug'ligida tasvirga tushirila boshlanganida edi. Uyushtirilmagan, real hayot oqimini mavjud yorug'lik vositasida tasvirga tushirish filmlar umumiy ko'rinishida "kuzatuv" usulini yuzaga keltirdi. Bunga linzalari yoritilgan, ko'p yorug'lik talab qilmaydigan, halqalarini siljitish bilan turli masshtablarni hosil qiluvchi "transfokator" obyektivlarining paydo bo'lishi sabab bo'ldi. Kadr kompozitsiyasining kengligi sokinlik va tartibni ifodalardi. Shu sababli yorug'lik vositasida jadallikni paydo qilish vazifasi murakkablashdi. Bu formatdagi barcha kadrlarning ichki dinamikasi, ritmini operator kadr ichidagi obyektlarni harakatli joylashtirish bilan hal qila oldi. 1960-yillarda boshlangan texnologik o'zgarishlar kelgusi o'n yillikda ham davom etib, filmlar strukturasi va

qissago'yiligida yaqqol namoyon bo'lganini ko'rish mumkin. Shuningdek, kinokadrda qahramonlarni real muhitdagi turli yorug'likda kuzatishdek texnik yangilik tomoshabin va ijodkorlar orasida bog'lovchi ko'prikn hosil qildi. Tomoshabin filmlarda o'ziga o'xshash insonlarning kundalik muammo va tashvish, ba'zan shodliklarini ko'ra boshladi. Kadrlarni bunday uslubda tasvirga tushirish, avvalo, uzun fokusli, o'zgaruvchan fokusli obyektivlarning paydo bo'lishi bilan bog'liq. Ichki montajli kadrlar bir plan bilan boshlanib, bir necha o'n metr uzunroq planlar bilan amalga oshirildi. Bunday uzunlikdagi planlarda kadr kompozitsiya elementlarini tashkillashtirish bilan birga, ularni yoritish masalasini ham hal qilish kerak edi. Bu borada "Laylak keldi, yoz bo'ldi" (rej. A. Hamroyev, 1966) filmida Malika turmush o'rtog'idan uning hayotidan ketishga izn so'ragan paytidagi erining g'azabga kelish epizodi yaxshi misol bo'la oladi. Kamera erining yirik ko'rinishidan harakatga kelib, xonadan chiqib ketgunigacha bo'lgan jarayonni "kuzatadi". Kamera jahil bilan yopilgan eshik oldida biroz turib, vaziyatga aralasha olmagan onasi tarafga buriladi. Epizod bir ko'rinish (plan)da tasvirga tushirilgan bo'lsa-da eri, ayoli, devor, eshik hamda onasi o'tirgan yerdagi besh xil kontrastdagi yorug'lik bilan yoritilgan.

Filmlar vizual ifodasi tarkibida "yirik ko'rinish"dek tomoshabin bilan muloqot qiluvchi kuchli ifoda vositasi mavjud emas. Yirik ko'rinish, asosan, ovozsiz filmlar davrida ijodkorlar tomonidan tomoshabinga ta'sir o'tkazuvchi vosita bo'lgan. Yirik ko'rinish kadr kompozitsiyasi, unga yuklangan vazifadan kelib chiqib, tanlangan obyektivning xususiyatini hisobga olgan holda tasvirga tushiriladi. Tomoshabin yirik plandagi obrazni tomosha qilishi bilan ular o'rtasida turli emotsional muloqot boshlanadi. Bu plan tomoshabinda kuchli hissiy taassurot, muhim xabar – agar inson qiyofasi bo'lsa, uning yuz ifodalarini eng nozik va o'rta umumiy planlarda namoyish etib bo'lmaydigan jihatlarini ko'rsatadi. Yirik ko'rinish natura yoki pavilonda bo'lsin uni ta'sirchan yoritish masalasi muhitni yoritish masalasidan muhimdir.

Yirik ko'rinishga chiroqni yo'naltirish ko'pchilik operatorlarning ijodiy faoliyatidan kelib chiqadi. Masalan, ba'zi operatorlar pavilondagi chiroq porteturasini umumiy ko'rinishdan boshlasalar, Hotam Fayziyev yirik ko'rinishdan boshlashini ta'kidlagan. "Yirik ko'rinish epizodning ustunidir, barcha jarayonlar mana shu ko'rinish atrofida jamlanadi. Albatta, erkak va ayolning yirik ko'rinishi bir-biridan farqlanadi. Garchi ayol salbiy qahramon bo'lsa ham unga yo'naladigan yorug'lik erkaknikidan yumshoqroq, yorqinroq bo'lishi kerak" [3], – deb o'z tajribasini ulashadi. Bu fikrlarni tasdiqlab rejissyor Shuhrat Abbosov shunday eslaydi: "U aktyorning psixologik holatini ochib berish uchun juda ko'p chiroq qo'yardi. Lekin, to qo'ygan chirog'i o'zi talab qiladigan qoidaga mos kelmaguncha, operatorlik ishini yaxshi qilib ko'rsatguncha, vijdoni va san'at oldidagi burchini bajarmasa, hech kimni tinch qo'ymasdi. Cho'zib, sudrab 2-3 soatlab naturada aktyorlarning yirik planiga chiroq qo'yardi. Katta-katta diglarni qo'yib aktyorlarni qiynaverardi. Bir tomondan, u bilan ishlaganlar azob chekardi. Ikkinchi tomondan, ekranda natijasini ko'rib, "voh" deb qo'llarini o'pgim kelardi. Bu inson haqiqiy iste'dod, tasviriy san'atni yaxshi tushunadigan, sohasini yaxshi egallagan katta san'atkor edi" [4].

Yirik ko'rinishni o'ziga xos tasvirga olgan operator Aleksandr Panning pavilondagi yoritishni umumiy ko'rinishdan boshlashini unda assistent bo'lgan Hasan Fayziyev alohida ta'kidlab o'tgan edi: "Umumiy ko'rinishga yo'naltirilgan yorug'lik mukammal bajarilsa, garchi u ko'p vaqt talab qilsa ham, yirik ko'rinishni tasvirga tushirish jarayonida aktyor chiroqlarning yorqin nuri va jihozlarning issiq taftidan qiynalmaydi" [5]. Mutaxassislarning suhbatlaridan ko'rinib turibdiki, har bir ijodkorning faoliyatidan kelib chiqqan o'z ishlash uslubi bor. Yirik ko'rinishni to'g'ridan to'g'ri yoritishdan tashqari, bu ko'rinishdagi ko'z, kipriklar va burun osti soya, ajinlar, yuz terisi rangi, yuz pardozi kabi nazoratda ushlab turadigan talablar mavjud.

Shu o'rinda, texnik jihatlar bilan badiiy obraz yaratish borasidagi yirik mutaxassislarning fikrlarini keltirib o'tish o'rinli hisoblanadi. Xususan, Aleksandr Astryuk o'zining "Yangi avangardning tug'ilishida kameraning uslubi" manifestida bo'lg'usi yo'nalishning umumiy ko'rinishi haqidagi ba'zi g'oyalarini keltiradi. Fransuz "Yangi to'lqin"i asoschilaridan bo'lgan Fransua Tryuffo esa "Cahiers du cinema" jurnalida yuqoridagi fikrni rivojlantirib: "Kino tasviriy san'at hamda roman kabi o'zini namoyon qilishning yangi bosqichidir. Bu shunday holatki, ijodkor qarashlari qanchalar abstrakt ko'rinishida bo'lmasin, zamonaviy roman yoki essedagi kabi to'liq

namoyon eta oladi. Shuning uchun men bu yangi davrni kamera uslubi (samera stily) deb atayman. Kinokamera har qachongidan ham faol. U voqeani muhrlovchi emas, balki o'zi hikoya shaklini yaratadi. Biz endi kuzatuvchi emas, voqeani ma'lum shaklda paydo qiluvchiga aylanayapmiz. Yorug'lik, rang, optika, harakatlanish, bu bizning ifoda vositamiz" [6], – deydi.

Bu yo'nalish tarafdorlari kino sanoatining an'anaviy usullari – katta ijodiy guruh, serharajat texnik vositalar, chiroqchi "gaffer"lar xizmatidan voz kechib, son jihatidan katta bo'lmagan tasvirga tushirish guruhi bilan filmlar yarata boshladilar. Ko'plab kinoshunos va kinotanqidchilar bu davrda yaratilgan filmlar uslubini "poetik" yoki bo'lmasa, "tasviriy ifodaviy", – deya ta'riflashadi.

Bu va undan avvalgi davr filmlari tarkibidagi bosh g'oya va boshqa tushunchalar bir xil bo'lsa-da, avvallari film ijodkorlari adabiyotga xos xususiyatlarga, filmning dramatik tuzilishiga katta ahamiyat qaratishar edilar. Ko'rilayotgan davr ijodkorlari esa tasviriy san'atga yaqinlashish, filmning tasviriy yechimiga, tasviriy ifodaga e'tibor qaratishga intildilar.

V.Mixalkovich kinoga nisbatan "tasviriy uslub" tushunchasidan foydalanib, ushbu badiiy hodisaning o'ziga xosligini juda aniq belgilab bergan: "Tasviriy uslub"da kadrning barcha tafsilotlari, detallari to'liq sayqallanishi bilan u hayotiy mazmun va ma'noga ega bo'ladi. Bunda epizoddagi ma'lum detallar va tafsilotlar qahramon faoliyatining tarkibiga singdirib yuboriladiki, u bir qarashda ko'zga tashlanmaydi. Garchi oldindan rejalashtirilgan bo'lsa-da, tasvirdagi ramziylik va detallar odatiy jarayondagi bir holatdek taassurot uyg'otishi mumkin. Bu, go'yo, rassomning avvaldan o'ylab qo'ygan muhim detalni umumiy kartinaga ko'z ilg'amas darajada singdirib yuborishidek holatdir" [7].

O'sha davr tadqiqotchilari "tasviriy kinematografda" tasvir va undagi aktyorlar joylashgan muhit katta ma'noga ega ekanligini ta'kidlashadi [8]. Operator V.Jeleznyakov ham qahramon atrofidagi makon va muhit tomoshabin kerakli manzaraga moslashishi, hissiy holatga ega bo'lishi uchun muhim ekanligini ta'kidlaydi. O'zbek badiiy kinosida ham hissiy holat namoyon bo'lgan qator filmlar tasvirga tushirildi. "Sening izlaring" (rej. R.Botirov, oper. M.Maslennikov, 1963), "Uchrashuv" (rej. E.Eshmuhammedov, oper. D.Fatxulin, 1963), "Surayyo" (rej. U.Nazarov, oper. H.Fayziyev, 1965), "Muhtalo" (rej. Z.Sobitov, oper. L.Travitskiy, 1965), "Qalbingda quyosh" (rej. Sh.Abbosov, oper. M.Penson, L.Eftimovskiy, 1965), "Laylak keldi, yoz bo'ldi" (rej. A.Hamroyev, oper. D.Fatxulin, 1966), "Nafosat" (rej. E.Eshmuhammedov, oper. D.Fatxulin, 1966), "Dilorom" (rej. A.Hamroyev, oper. H.Fayziyev, 1968), "Yigit va qiz" (rej. U.Nazarov, oper. L.Travitskiy, 1968), "Sevishganlar" (rej. E.Eshmuhammedov, oper. G.Tutunov, 1969), "Seni kutamiz, yigit" (rej. R.Botirov, oper. L.Eftimovskiy, 1971) kabi filmlarning barchasi oq-qora tasvirli plyonkalarda yaratilgan bo'lib, maqsadni bayon qilishdagi uslubiy kamchiliklari ko'rinib tursa-da, lekin real hayotda uchraydigan turli holatlar, ichki kechinmalarni chiqarib berishda, tasviriy ifoda vositalaridan, yoritish uslublaridan foydalanishda ijodiy guruhning o'zaro hamkorligi yaqqol sezilib turadi.

Shuhrat Abbosovning "Mahallada duv-duv gap" filmida yangilanayotgan Toshkentning turli yerlaridagi qurilishlar, zavod, ko'cha va xiyobonlaridagi kundalik hayot manzaralari aks etadi. Rejissyor kadrlardagi aktyorlarning erkin harakatlarini ba'zan yengil improvizatsiyali mizansahnalarga quradi. Shu davrgacha tasvirga tushirilgan o'zbek badiiy filmlarida bunday yengillik, aktyorlarning jonli ijrosi qo'llanilmagan edi. Komediya janridagi film maxsus dekoratsiyalarsiz, real holatdagi mahallalarda, paxsa devorli, mo'jazzina oshxonali, suvga to'la ariqli hovlilarda, oddiy xonadon muhitida tabiiy quyosh yorug'ligida tasvirga tushirilgan. Lokatsiyadagi tabiiy qurilmalar ham hayotning ekrandagi aksini namoyon etadi. Filmning yorug'lik porteturasini ham maishiy janrdagi komediyaga xos bo'lib, tasvirlardagi yorqinlik ijobiy va salbiy qahramonlar dunyoqarashini ko'rsatib beradi.

Shuhrat Abbosov rejissyorligidagi "Qalbingda quyosh" (oper. V.Vladimirov, 1965) filmi jismoniy imkoniyati cheklangan Akbar Sodiqovning (Xommat Mullak ijrosida) hayot sinovlari oldida insoniy sabot va kuchli irodasini, o'z e'tiqodiga sobitligini ifodalovchi jiddiy mavzuga bag'ishlandi. Film ijtimoiy mavzudagi bir qancha alohida yo'nalishga ega syujetlar jamlanmasidan iborat. Film qahramoni Akbar hayotiga muqobil ravishda yana bir ko'zi ojiz yigitning turmush qiyinchiliklari oldidagi noiloj bosh egishi tasvirlanadi. Avvaliga Akbarning o'z o'g'li bilan

kelishmovchiligi va uning sabablarini ko'rsatish orqali keskin dramatik holat yuzaga chiqarilsa, rejissyor topilmalari tufayli film so'nggida ota va o'g'il orasi isloh bo'ladi.

Filmning vizual ifodasidagi komponentlarga nazar solinsa, bu davrdagi boshqa filmlar qatori planlarning xilma-xilligi, ramzlarda fikr aytish, turli davrlarning yaxlit vaqt birligida namoyish etilishi va alohida-alohida tasvirga olingan voqealarning montaj yordamida jamlanib, san'at darajasiga ko'tarilganining guvohi bo'lish mumkin. Yorug'lik komponentining filmni hikoya qilishda ahamiyati juda katta. Film aynan yangilanish davrida qamoqxonadan ozodlikka chiqayotgan yigitning ota-onasi bilan uchrashish voqeadan boshlanadi. Bunday ko'rinishdagi epizod shu davrgacha avval bo'lmaganligi uchun kameraning harakatlanishi tomoshabinda savollarni keltirib chiqaradi. Bu savollar film davomida birin-ketin javobini topadi.

Ota va o'g'il, ikki do'st, er va xotin orasida kechadigan voqealar yagona o'zakka kelib bog'lanadi. Ijobiy va salbiy qahramonlarning fe'llariga baho berish tomoshabin hukmiga havola etiladi. Yuqori va quyi kalit tusidagi yorug'lik vizual yechimda ijodkorlar maqsadini namoyon etadi. Jarayonda kechayotgan barcha holat, ijodiy guruh tomonidan rejalashtirilgan, puxta ishlab chiqilgan vositalar bilan to'ldirilgan. Masalan, Kamolning qamoqxona hovlisidan ozodlikka chiqishidagi yengillikni ifoda etish uchun kamera turg'unlikdan xoli ravishda qo'lda tasvirga tushirilib, uning ortidan boradi va qamoqxona hududida qoladi. Bunday kadr qurilmasi bu jarayonni kuzatib turgan mahbuslar nigohi va mahkumlik ortda qolayotganligiga ishora etadi.

Nazorat joyidagi derazadan tushayotgan quyosh nuridan devorda akslanayotgan yorug'lik xonani ko'tarinki, ijobiy ruhga to'ldirib, Kamolning kayfiyatiga ishora qiladi. Kamolning onasi diydoriga talpinishini namoyon etish uchun kadr biya va toyning daraxt oldida o'tlab turgan ramziy-poetik manzarasi bilan boyitilgan.

Epizoddagi Kamolning otasi bilan uchrashuvi ham aniq reja asosida, kelajakda sodir bo'lib o'tadigan voqealarga ishora qiladi. Voqea kunduzi bo'lib o'tayotgani sababli Kamol oftobda – yorug'likda, ota esa soyada – qorong'ulikda. Ikkala personajlar joylashuvidagi yorug'lik muhiti ham tomoshabinda savollarni keltirib chiqaradi. Kompozitsiya yechimi oddiydek ko'rinsa-da, qamoqxonaga kelgan Akbarning xotiniga: "U meni kechirarmikin?" – degan savolida o'tmishda otaning Kamol uchun qilgan bir aybi anglashiladi va voqealarning keyingi rivojiga yo'l ochiladi.

Suhbatni vizuallashtirish uchun Kamol va kamera oralig'idagi umumiy va yirik planlardagi daraxtlar, izchil o'tayotgan nur va soyadan paydo bo'lgan taranglikdan mahorat bilan foydalanilgan. Kameraning joylashuv nuqtasi esa ota va o'g'il oralig'idagi masofaning naqadar olis ekanligi va ular uchrashuvdagi ko'ngilsizlikni ko'rsatadi. Aktyorlar joylashuvi orqali ifodalanuvchi ishonchsizlik film yakunidagi Kamol va Gulchehraning o'zaro uzoq masofadagi so'nggi epizodida ham namoyon bo'ladi.

Kamolning ko'chada, odamlar orasida yurishi hujjatli kino uslubida sun'iy chiroqlarsiz tasvirga olinib, voqeaning kunduzi, real hayotda kechayotganligiga ishora qilsa, tasvir planlarining uzunligi tomoshabinni qahramonlar hayotiga olib kirishga vosita bo'lgan. Endi ijobiy va salbiy epizodlar avval ko'rilgan yuqori – ijobiy, quyi – salbiy kalitlardagidek emas. Masalan, kimsasiz joyda it urushtiruvchilar epizodidagi yuqori yorug'lik zo'ravonlikka ishora qiladi. Akbarning artel ichidagi qorong'u holati ichki xotirjamlikni ifoda etadi.

Xuddi shunday tasvirni H.Fayziyev operatorligidagi "Sen yetim emassan" filmida tasvirlangan bolalar mushtlashuvida va oftob tig'ida oqsoqlanib ketayotgan askar namoyishida ko'rish mumkin. Filmning badiiy mazmundorligini oshirish uchun qo'llanilgan ko'plab belgi-ishora detallarini ham ko'rish mumkin. Ba'zi ishoralar to'g'ridan to'g'ri predmet ko'rinishida bo'lsa, ba'zilari mazmunni ifodalovchi umumlashgan vositalarda ko'rinadi. Predmet ko'rinishidagi ishoralar kadrda yorug'likning turli holatlarida kuzatiladi. Xususan, Kamolning ozodlikka chiqayotgandagi nazorat xonasida ifodalangan yorqinlik xursadchilikni anglatga, artelda bo'z to'qiyotgan Akbarning yuzidagi yorug'likning o'ynashi tashvishni ifodalaydi. Akbar xonasiga tushayotgan yorug'likdagi keskinlik xavotirni anglatga, Gulchehraning quyosh shu'lasini tomosha qilishi yorug' kelajakka umiddan darak beradi.

Bir filmda davriy o'zgarishlar, real vaqtdan o'tmishga qaytish 60-yillar kino

hikoyanavisligining belgisidir. Urush davri qiyinchiliklariga osoyishta va to'kinlik holatlari manzarasi bilan qarama-qarshi muhit aks ettiriladi. Akromning boshqaruvidagi tankning portlashi va jarohatdan ko'zlari ko'ra olmasligi plyonkaning negativ nusxasida namoyish qilingan. Bunda oq-qora tasvirli plyonkada yorug' kun tundek namoyish etilgan. Unga atrof qanday ko'rinayotganini tomoshabin yaxshiroq tushunishi uchun negativ plyonkali tasvir to'g'ridan to'g'ri namoyish etilgan. Bunday yechim film operatorlari M.Penson hamda T.Eftimovskiylarning mavjud holatga qanday ijodiy yondashganliklarini ko'rsatib beradi.

Rejissyor Ali Hamroyevning "Laylak keldi, yoz bo'ldi" (oper. D.Fatxulin, 1966) kinokartinasini ayni davr nafasini yaqqol namoyon qiladi. Filmning dastlabki kadrlari eski urf-odatlar tanqidiy ruhda aks etgan gazeta sahifalaridagi maqolalar namoyishi bilan boshlanadi. Voqeani yoritishning bunday yechimi, rejissyorning mavzu va uning atrofidagi muammolarga olib kirish uchun tanlangan eng oddiy, lekin samarali usulidir. Zero, o'sha davr matbuoti odamlar orasidagi ma'lumot almashadigan asosiy vositalardan biri bo'lgan. Filmning "Bu voqeada hech narsani to'qib chiqarmadik, tomoshabin sodir bo'layotgan bu holatlar haqida o'zlari xulosa chiqarsinlar" [9], – degan yozuvlar bilan boshlanishi har bir tomoshabinni o'z dunyoqarashidan kelib chiqib, xulosa chiqarishiga targ'ib qilinadi.

Shu zahotiy oq kamera voqealar kuzatuvchisi sifatida tomoshabinni Changi qishlog'ining kundalik hayotiga olib kiradi. Maxsus anomorfot linzalar yordamida oddiy 35 mm plyonkali tasvirning kadr maydonini kengaytirish imkoniyatiga ega bo'lish mumkin. Bunda kadr kompozitsiyasining tarkibiy qismlarida bir qancha o'zgarishlar sodir bo'ladi. Shuningdek, operator va rassom uchun bosh g'oyaga yetaklovchi detal va predmetlarni odatdagidan ko'ra ko'proq joylashtirish imkoniyati paydo bo'ladi. Lekin shu masshtab tufayli kadr ichki dinamikasi, ritmini tezlashtirish birmuncha qiyinlashadi. Aslida, bu format masshtab jihatdan keng, ommaviy, jang sahnalarni tasvirga tushirishda qo'llanilgan.

Ijodkorlar tomonidan ushbu formatning tanlanishi Changi qishlog'ining muammolarini kattaroq va kengroq masshtabda namoyish qilish maqsadini anglatadi. Filmida, asosan, kuzatuv uslubidagi epizodlardan tashkil topgani bois, unda ko'proq tabiiy yorug'likdan foydalanilgan. Umumiy ko'rinishlarning ko'pligi sababli, biror yoritish jihozini yo'naltirishning iloji ham bo'lmagan.

Laylaklarning qishloq uzra uchib kelishi – yangilik, taraqqiyotning tog'lar orasidagi xonadonlarga kirib kelish ramzi sifatida bahorgi yumshoq quyoshda, yengil yorug'likda tasvirga tushirilgan. Hovlidagi samovarning qaynab turishi, undan bo'rsiqib chiqayotgan tutun xonadondagi asabiy taranglikni, qahramonlar orasidagi munosabatlarning keskin va ziddiyatli ekanini anglatadi. Anomorfotli kadr kompozitsiyada joylashtirilgan har bir detal o'z ma'nosiga ega. Masalan, Malika va Qayum o'rtasidagi munosabatlarning qishloq aholisiga qaraganda erkin, zamonaviy, keng mushohadaga egaligini yuqori kalitli – yorqin tusdagi musaffo osmon fonida ko'rish mumkin. Malikaning turmushini buzilishi erining xonadon devorlaridagi palak, so'zanalarni yirtib tashlash jarayoni nur va soyali yorug'likda ifoda etilishida ko'rinadi. Mehriniso onaning (L.Sarimsoqova ijrosida) turmush o'rtog'i Shukur ota (H.Latipov ijrosida) bilan so'nggi suhbat yorug'likning emotsional ta'sir qiluvchi kuch ekanligini ko'rsatib beradi. Mehriniso onaning ruhiy tushkunligi hamda tashqaridan kelayotgan bezovta itning uvillashi kadrda dog'li, quyi kalitli yorug'likda yanada g'amgin kayfiyatni paydo qilgan. Kadr teng ikkiga bo'lingan. Kadrlarning chap tomonida kameradan uzoqroqda kampir va eri o'tiribdi. Ularning uzoqda joylashganining asoslanishi epizod yakunida cholning xonadan chiqib, kampir yolg'iz qolganida – muhit yanada og'irlashganida bilinadi. Muhitdagi sukunat yorug'likning kadrda juda oz qo'llanilishi bilan yanada kuchaytirilgan. Kadrlarning o'ng tomoni biroz uzoqlikda devorga osilgan soat va kameraga yaqin, stol ustiga bo'sh tovoq joylashtirilgan. O'ng tomondagi ikkala detal mazmunan bir-birini to'ldirib, devorga osilgan soat Mehriniso onaning umri poyoniga yetayotganligini, bo'sh tovoq esa, rizq tugaganligiga ishora qiladi. Kadrda yorug'lik urg'ulangan holatda yo'naltirilganligi sababli barcha detallar o'ziga xos mazmun kasb etgan. Ular yorug'lik tufayli o'zaro muvozanatda. Kampirning ro'moliga nisbatan o'ng tomondagi soat va tovoq mutanosib yoritilgan. Ular Mehriniso onaning so'zlarini to'ldiruvchi detaldir. Tomoshabin diqqatini boshqarishda yoritish porteturasini o'ngdan chapga yo'naltirilgan va

Mehriniso ona qolganlarga nisbatan eng ko'p yoritilgan.

Yuqorida keltirilganlarning barchasini kadr markazida tokchalar bog'lab turibdi (detallarni bog'lovchi ikki to'g'ri chiziq). Kadrda obyektlarning joylashuvi ham teskari o'sish liniyasida bo'lib, nigoh va xulosaning ortga yo'naltirilganligini ko'rish mumkin. Ularning o'rni almashtirilsa, progress liniyasi (ya'ni diagrammada o'suvchi liniya har doim chapdan o'ngga) yo'naltirilganligini ko'rish mumkin. Aktyorlar esa regress liniyasiga muvofiq ravishda joylashtirilgan. Mizansahnadagi aktyorlar ichida kampir eng oxirgi nuqtada joylashgan.

Osoyishtalik va xotirjamlik ramziy kadrlarda, romantik ruhiyat esa real oqshomdagi siluet kadrlarda quyi kalitli yorug'likda namoyish qilinsa (garchi yorug'lik kam bo'lsa ham), ziddiyatli dramatik holatlar yuqori kalitli quyosh yorug'ligida tasvirga tushirilgan kadrlarda namoyon bo'ladi.

Ijodkorlar tomonidan amalga oshirilgan keng formatli kadr kompozitsiyaning to'g'ri va asosli uyushtirilgan namunasi bir kadrda bir necha yirik ko'rinishdagi qahramonlarning o'zaro tafovuti tabiiy, keskin nur va soyaning yuqori kalitli yorug'ligida kuzatiladi. Bunga poygadan qaytgan chavondoqlar bilan Qayum o'rtasidagi to'qnashuv misol bo'lib, kadr qatnashuvchilarning yirik planlari bilan to'ldirilgan. Qayumdan kaltak yegan Yusufning atrofi ham janjal ishtirokchilari bilan to'la. Barchasining yuzi keskin soya va nurda. Epizod oddiy formatda tasvirga tushirilganda ishtirokchilar o'rtasidagi tanglikni jamoaviy tarzda namoyish etish mushkul edi. Keng formatdan hosil bo'lgan osudalik yorug'lik yordamida keskinlashtirilgan.

Ovosiz filmlarda kuchli ta'sir o'tkazuvchi vosita bo'lgan yirik ko'rinish, texnologiyalarning takomillashuvi, turli ifoda vositalari paydo bo'lishi bilan 1960-yillardan keyingi filmlarda uchramaydi. Aktyorlarga ham kuchli ehtirosli vazifalar yuklanmagan. Istisno tariqasida, ushbu filmda Malikaning yirik ko'rinishi mavjud. Bu ko'rinish orasiga biror kadr qo'shilmasdan montaj orqali yuz qiyofasi ancha yirik tasvirga tushirilgan. Yorug'lik ayol yuzining teng yarmini yoritayapti – kadrda faqat uning yoshlangan bir ko'zi ko'rsatiladi. Kadr u ko'rayotgan tushga almashib, uning o'y-xayollari yuqori kalit – yorqin tusli yorug'likdagi tasvirga almashadi. Aktyorlarning bu kabi yirik ko'rinishini keng formatli kadrda biror rejissyor qo'llamagan va yirik ko'rinish o'sha vaqtda dolzarb bo'lmagan. Zero, bunday yiriklikdagi namoyishda ijodkorlar Malikaning ichki kechinmalarini ko'zlari orqali sezish imkoniyatini yaratib bergan.

Keng formatli kadr kompozitsiyasida tasvirni mazmunan boyitadigan predmetlar bilan to'ldirish birmuncha mushkul. Shunday bo'lsa-da, ekstererdagi har bir plan jonli harakatda. Mo'rildan chiqayotgan tutun, hovlilarda yumushlari bilan yurgan kishilar, ko'chalarni to'ldirib yugurayotgan bolalar – kadr qamroviga kirgan birinchi, ikkinchi, uchinchi plan va joylarni to'ldirib, tabiiy hayotiy lavhalarini paydo qilgan.

Filmda vaqt va makon almashinuvi yo'lda, mashina kabinasidagi Qayumning “qishloqqa kelganimga salkam bir yil bo'ldi”, – degan so'zlaridan anglashiladi. Buning isboti o'laroq, laylaklar uchib kelishidan erta bahor ma'lum bo'lsa, “laylaklar tunda uchib ketadi”, – degan yigitning so'zlaridan kech kuz bo'lganligini, qorda bolalarning chana uchayotganlaridan yil fasllari almashinishini kuzatish mumkin. Qayum va Malikaning o'z istaklari, eski qarashlar va odatlarga qarshi kurashlari salkam bir yil ichida kechayotgani shu tarzda ifoda etiladi.

“1966 yil rejissyor Elyor Eshmuhammedovning “Nafosat” kinokartinasi Ittifoq ekranlariga chiqarildi. O'sha yillar VGIKda tahsil olayotgan o'zbekistonlik talabalar orasida men ham bor edim. Film namoyishidan so'ng, qarsaklar va olqishlar butun zalni to'ldirib yubordi. Zalda institut professor-o'qituvchilari ham bor edi. Bu kartina mening yurtimda suratga tushirilganidan nafaqat men, boshqa o'zbekistonlik talabalar ham faxrlanishdi” [10], – deb eslaydi operator Marat Soliyev. Darhaqiqat, Elyor Eshmuhammedovning “Nafosat” (oper. G.Tutunov, 1966) hamda “Sevishganlar” (oper. D.Fatxulin, 1969) filmlari o'z davrida katta shov-shuvga ega bo'ldi. Bu filmlar mavzusi, ilgari surgan g'oyasi va ularni ifoda etish badiiy xususiyatlari bilan tamoman yangilik bo'lib, ham tomoshabinlarning, ham kino mutaxassislarning e'tirofiga sazovor bo'ldi. “Nafosat” va “Sevishganlar”da vizual ifoda vositalariga katta ahamiyat berilgan. Shu sababli rejissyorning ishlarida Markaziy Osiyoning ajoyib ko'rinishi ko'zga yoqimli tarzda tasvirga tushirilgan” [11], – deb eslaydi Ali Hamroyev.

Filmda o'tib borayotgan bolalik biroz xomushlik, jozibador, hissiy, ifodali kadrlarning

montaj jamlanmasi yordamida vujudga keltirilgan. Anhorda oqib kelayotgan bolalar, skripka chalayotgan bolakay, barja ustida raqsga tushayotgan gruzin kabilarning barchasi rejissyorning hayotiy kuzatuvlari asosida yagona tizginga tizib chiqilgandek, go‘yo. Barchasi tabiiy, mavjud yorug‘likda, uyushtirilgan chiroqlarsiz tasvirga tushirilgan.

Uslub jihatidan bu kabi filmlar badiiy-tasviriy hamda haqqoniy-hujjatlilik yo‘nalishida tasvirga olingan. Kechayotgan epizodlar hayotning bir bo‘lagidek naturalistik aks ettirilsa, qahramonlar holati, ularning ichki kechinmalari kino vositalari orqali badiiy-tasviriy usullarda vujudga keltirilgan.

Filmda to‘rt qahramon – Sanjar va Lena, Temur va Ma‘muralar taqdiri birlashadi. Ular suhbatlashadilar, raqsga tushadilar, sayohat qiladilar va beg‘ubor, sof tuyg‘ular bilan sevishadilar.

Ularga har yerda va har doim tabassum va xursandchilik, ko‘zyoshi va qayg‘u, hazil va jiddiylilik hamroh. Operator Dilshod Fatxulin nafosat muhitiga olib kirib, rejissyorning bosh g‘oyasini badiiy plastik yechimlar – optika, plyonkaning ichki tarkibidan maksimal darajada foydalanish, kameraning harakatga kelishi va fransuzcha soyasiz yorqin tusli yorug‘likni mahorat bilan qo‘llashni ko‘rsatib bera olgan.

Film voqealari, asosan, kunduzi, ko‘cha va xiyobonlar, anhor va ko‘l, tog‘ va g‘or tuynuklari kabi manzaralarda sodir bo‘ladi. Barcha epizodlar yuqori kalitli – quyoshning yorqin va jilodor yorug‘ligida tasvirga tushirilgan. Tungi manzaralarda shu qadar yorug‘lik manbalari ko‘pki, yirik ko‘rinishlardagi qahramonlar yuzida soyalar ko‘rinmaydi. Yomg‘irli tundagi Lena va Sanjarning tasodifiy uchrashuvlari ham bayramona chiroqlar bilan bezatilgan xiyobonda tasvirlanadi. Hatto, chaqmoq chaqishi bilan atrof yanada yorqinlashadi.

Shu yillarda yaratilgan filmlar orasida zamon bilan hamnafas, o‘smirlikning nozik his-tuyg‘ularini katta ekranlarga olib chiqan E.Eshmuhammedov ijodi o‘zbek badiiy kinosi tarixida alohida e‘tiborga loyiq.

Xulosa:

Ushbu maqolada 1960-yillarda yaratilgan o‘zbek badiiy filmlarida yorug‘lik vositasining estetik va dramatik ifoda sifatida tutgan o‘rni tahlil qilinadi. Tadqiqot natijalariga ko‘ra, yorug‘lik obrazning tashqi ko‘rinishi bilan birga, ichki kechinmalarini, ruhiy holatini ochib beruvchi vosita sifatida shakllangan. 60-yillar filmlarida tabiiy yorug‘likdan foydalangan holda realizm va poetika uyg‘unligi ta‘minlangan. Yorug‘lik orqali kino obrazlarining ramziy va semiotik ifodalanishi, muhit bilan o‘zaro aloqasi, dramatik kuchning oshirilishida tutgan o‘rni yoritilgan. Shuningdek, keng formatli tasvir, yirik planlar, vizual tafsilotlar va kameraning harakatdagi ishlatilishi orqali tomoshabin bilan bevosita muloqot o‘rnatilgan. Bu davr filmlari texnologik yutuqlar, mualliflik yondashuvi va tasviriy yechimlarning uyg‘unligi asosida yangi bosqichga ko‘tarilganini ko‘rsatadi.

Foydalangan adabiyot ro‘yxati:

1. Karimova H. *O‘zbekiston kino san‘ati*. – Turkiya: Mega Basim, 2022. – 92 b.
2. Qodirov B.B. *O‘zbekiston badiiy kinematografida vizual ifoda vositalari (yorug‘lik komponenti misolida): San‘atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD) ilmiy darajasini olish uchun yozilgan dissertatsiya*. – Toshkent, 2025.
3. *“Erkak”*. Kinoekspeditsiya. Erkin suhbat. – Boysun, 2002.
4. Ergasheva G. *Ustoz Xotam Fayziyev – O‘zbek kinosi chirog‘i*: Kurs ishi. – O‘zbekiston Davlat San‘at Instituti, 2011.
5. Fayziyev X. *Fotochilar uyi*. – Toshkent: Erkin suhbat, 2016.
6. *L’Ekran*. – 1948. – № 3.
7. Михалкович В. Стиль кинематографа и стиль фильма // *Искусство кино*. – 1978. – № 1. – С. [беттер сони кўрсатилмаган].
8. Ивашова Н. *Проблемы изобразительной стилистики в советском кино 60–80-х годов*. – М.: 1989.
9. *Jahon adabiyoti*. – 2021. – № 10.
10. Saliyev M. *Operatorlik mahorati*. – Toshkent: O‘zbekiston Davlat San‘at va Madaniyat Instituti, 2016.
11. ГТРК “Культура”. “Наблюдатель” – Юбилей режиссёра А. Хамраев. – 2012.