

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA
O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI
MUHAMMAD AL-XORAZMIY NOMIDAGI TOSHKENT
AXBOROT TEXNOLOGIYALARI UNIVERSITETI**

Sh. T. Xusanov

MONTAJ

Muxammad al-Xorazmiy nomidagi
Toshkent axborot texnologiyalari universiteti O‘quv-uslubiy
Kengashi tomonidan tavsiya etilgan.

**Toshkent
“Aloqachi” nashriyoti
2018**

UO'K:73.4 (7R)

BBK: 85.32

M15

Sh.T.Xusanov. Montaj. T. "Aloqachi", 2018, 196 bet.

ISBN: 978-9943-466-30-2

“Montaj” fanidan tayyorlangan ushbu o‘quv qo‘llanmada montaj san’atining tarixi, montajning asosiy atamalari va maxsus grafik tili, asosiy qoidalari va o‘nta asosiy tamoyillari va ularning talablari, montajning badiiy shakllari va ulardan kino va televidenie sohasida badiiy tasviriy ifoda vositasi sifatida foydalanish haqida so‘z boradi.

* * *

В данном учебном пособии по предмету “Монтаж” изложены история монтажа, основные термины и специальный графический язык монтажа, общепризнанные мировой кинематографией законы и десять принципов монтажа и их требования. А также, идёт речь о художественных формах монтажа и их выразительных возможностях в экранных искусствах, как кино и телевидение.

* * *

In given scholastic allowance on subject "Montage" is given information about history of the montage, the main terms and special graphic language of the montage, rules of the montage and ten main principles and their requirements. As well as goes the speech about artistic forms of the montage and their expressive possibilities in screen arts, like cinema art and television.

Taqrizchilar:

A.I.Ismoilov – O‘zDSMI, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, Davlat mukofoti sovrindori, professor

B.J.Bazarbaev – Muhammad al-Xorazmiy nomidagi TATU, “Telestudiya tizimlari va ilovalari” kafedrasini mudiri.

O‘quv qo‘llanma Muxammad al-Xorazmiy nomidagi Toshkent axborot texnologiyalari universiteti O‘quv-uslubiy Kengashining majlisida ko‘rib chiqilgan va chop etishga tavsiya etilgan. (№ 9 (100)-sonli bayonnoma va sanasi 23-iyun 2017 y.)

UO'K:73.4 (7R)

BBK: 85.32

M15

ISBN: 978-9943-466-30-2

“Aloqachi” nashriyoti, 2018.

KIRISH

“Montaj. Videomateriallar uchun maxsus effektlar” fani 5350200 – “Televizion texnologiyalar” (“Telestudiya tizimlari va ilovalari”) bakalavr ta’lim yo‘nalishida o‘qitiladi.

Montaj kino san’atining ilk rivojlanish bosqichlaridayoq paydo bo‘lgan va yillar davomida yangidan-yangi ko‘rinish va qonun-qoidalar bilan boyib kelgan. Montaj asoslari, uning badiiy shakllari bugungi kunga kelib ham o‘z kuchini yo‘qotgani yo‘q va kino san’ati, televidenie mavjud ekan, ular ham mavjud bo‘laveradi. Shu bois, kino san’ati va televidenienga oid ta’lim yo‘nalishi talabalari g‘oyaviy-badiiy madaniyat, yuqori darajadagi professional malaka, ko‘nikma bilan bir katorida montajning buzilmas qonunlarini, uning shakllarini, badiiy va g‘oyaviy imkoniyatlarini, uning texnikasi va texnologiyasini mustahkam egallashlari kerak.

Bakalavrlarga “Montaj. Videomateriallar uchun maxsus effektlar” fanini o‘qitishda birinchilardan bo‘lib turgan vazifa talabalarga montaj asoslarini, uning atamalari va chizgilar tilini, butun dunyo kinematografiyasi tomonidan tan olingan asosiy montaj qoidalarini, qolaversa, uning badiiy shakllari va tasviriy ifoda vositasi sifatidagi imkoniyatlarini o‘rgatib borishdan iboratdir. Bundan tashqari, jaxon kino san’ati va televidenie sohasida, montaj san’atiga, uning usul va uslublariga oid erishilgan yutuqlar va yaratilgan yangicha yo‘nalishlaridan talabalarni habardor qilib turish ham yuqori malakali, ijodkor mutaxassislarni tayyorlashda, bo‘lajak mutaxassislarni kelajakda kinematografiya va televidenie sohalari uchun yuqori darajadagi did va badiiy tafakkurga ega bo‘lgan kadrlar etib yetishtirishda asosiy vazifalardan biridir.

Fan doirasida bakalavrlarni o‘kitish jarayonida montajning texnik va ijodiy tomonlari hakida mukammal bilim berish, o‘qish jarayonida bevosita tasvirga olish ishlarini o‘tkazish va bu bilan olingan nazariy bilimlarni mustahkamlash nazarda tutilgan bo‘lib, talabalar mustaqil ravishda o‘zlarining qo‘shimcha ixtisoslik fanlaridan belgilangan ishlar bilan birga mazkur fan bo‘yicha ham amaliy ishlarini tayyorlab boradilar.

“Montaj” o‘quv qo‘llanmasi talabalarni montajning asosiy tamoyillari, qonun-qoidalari, badiiy shakllari va uning tasviriy ifoda vositasi sifatidagi imkoniyatlari, montaj san’atining eng zamonaviy texnologiyalari va usullari bilan tanishtiradi.

O‘quv qo‘llanma talabalarda ilmiy-ijodiy dunyoqarash va badiiy tafakkurni, televizion ko‘rsatuv yoki kinoasarning janridan kelib chiqib unga mos montaj yechimini mustaqil belgilay olish, asarni filmning umumiy kompozitsiyasini hisobga olib montajli epizodlarga ajrata olish, to‘g‘ri joylashtira olish, chiziqli va nochiziqli montajning imkoni-yatlaridan foydalanish ko‘nikmalarini shakllantirishga mo‘ljallangan.

Mazkur o‘quv qo‘llanmaning birinchi bobi montaj san’atining tarixi, undagi asosiy atamalar, grafik til, uning asosiy qoidalarga, bag‘ishlangan bo‘lib, unda butun dunyo kinematografiyasi tomonidan tan olingan montaj o‘nta asosiy tamoyillari va ularning talablari haqida so‘z boradi.

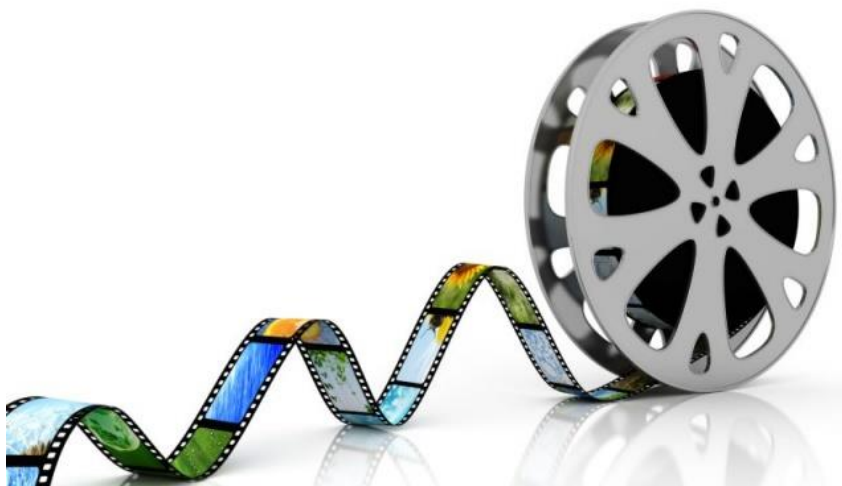
O‘quv qo‘llanmaning ikkinchi bobi esa Montajning badiiy shakllariga bag‘ishlangan. Unda o‘quvchi montajning badiiy shakllari va tasviriy ifoda vositasi sifatidagi imkoniyatlarini, montaj sohasida zamonaviy jahon kino san’atida erishilgan yutuqlar, yaratilgan yangicha uslublar, kinematografiya va televidenie sohasida montajdan badiiy ifoda vositasi sifatidagi o‘rni bilan yaqindan tanishadilar.

Qolaversa, ular montajning badiiy, xujjatli, ilmiy-ommabop kinematografiyada mavzuni yoritib berishdagi mavjud tasviriy imkoniyatlaridan ham xabardor bo‘ladilar.

Mazkur o‘quv qo‘llanmani tayyorlashda dunyoning eng ilg‘or va zamonaviy o‘quv adabiyotlaridan foydalanilgan. Ken Densijerning “The Technique of Film and Video Editing: History, Theory and Practice” (“Kino va video montaj texnikasi: tarixi, nazariyasi va amaliyoti”), Uolter Marchning “In the blink of an eye” (“Bir lahzada”), Devid Bordvellning “The Cinema of Eisenstein” (“Eyzenshteyn kinosi”), Aleksey Sokolovning “Montaj”, Mixail Rommning “Беседы о киноискусстве” (“Kino san’ati haqida suhbat”) kabi o‘quv adabiyotlar shular jumlasidandir.

Fanning maqsadi talabalarga fanning nazariy asoslarini, televidenie va kino sohasida montajning asosiy tushunchalari va tamoyillari, badiiy shakllari, montaj jarayonida foydalaniladigan texnika va texnologiyalarni, badiiy va texnik qonuniyatlar va tamoyillarini o'rgatish hamda ularni amalda tatbiq etish ko'nikmasini hosil qilishdan iborat.

Fanni vazifasi esa talabalarni nazariy bilimlar, badiiy mushohada qilish usullari bilan qurollantirish, kino va televidenie sohasida texnologik jarayonlar mazmunini mantiqiy mushohada qilish uchun zarur bo'lgan uslubiy yondashuvlarni egallashiga ko'maklashish, ular ongiga milliy istiqlol g'oyasini va milliy mafkuraning asosiy qoidalarini singdirish, zamonaviy montaj va undan foydalanish asosida hozirgi zamon rivojlangan televideniesi va kino san'atini rivojlantirishning dolzarb muammolarini ochib berish, montaj to'g'risida amaliy ko'nikmalarni hosil qilishdek ishlarni o'z ichiga oladi.



I-BOB. MONTAJ ASOSLARI, KADRLAR VA EPIZODLAR MONTAJINING ASOSIY TAMOYILLARI

Mazkur bob montaj san'atining tarixi, undagi asosiy atamalar, grafik tilga, montajning asosiy qoidalariga bag'ishlangan bo'lib, unda butun dunyo kinematografiyasi tomonidan tan olingan montajning o'nta asosiy tamoyillari va ularning talablari haqida so'z boradi.

1.1 Montaj tarixi, atamalari va tasviriy tili

Mavzu montaj tarixi, montaj borasidagi ilmiy izlanishlar, montaj san'atidagi asosiy tushunchalar, unga oid atamalar va ularning qo'llanilishi, montajning maxsus tasviriy tili haqidagi ma'lumotlarni qamrab olgan.

«Montaj» nimaligini bugungi kunda hamma biladi!

Agar bu savolni birinchi sinf o'quvchisiga yoki televidenie ishchisiga yoki bo'lmasa professional rejissyorga berilsa ham javob bir xil bo'lishi aniq: bu film yoki ko'rsatuvni alohida kadrlarni birlashtirish orqali yig'ishdir. Javob juda to'g'ri va shu bilan birga juda jo'n.

Ko'pgina jaxon kinosi namoyondalari, kino san'ati amaliyotchilari va nazariyotchi olimlari o'zlarining bir qator ilmiy asarlarini montaj san'atiga bag'ishlaganlar. Kino san'ati, rejissuraga oid ilmiy adabiyotlarning deyarli barchasida montaj san'atiga, uning badiiy imkoniyatlari, qonun-qoidalariga bag'ishlangan qism yoki boblarni topish mumkin. Montaj san'ati jaxonning eng mashhur kino va televidenie oliygohlarida alohida fan sifatida o'qitilishi ham bejiz emas.

Bundan bir necha o'n yillar oldin montaj san'ati haqida asar yozgan mualliflar montajni ekran san'atining badiiy ifoda vositalari qatoriga qo'shganlar. Bunday fikrlovchilar juda ko'pchilikni tashkil qiladi. Montaj san'atiga nisbatan bunday nuqtai nazar juda keng tarqalgan bo'lib, u ayni haqiqatdir. Montaj aslida – ekran san'ati badiiy ifoda vositalaridan biridir. Odatda kino san'atining badiiy ifoda vositalari qatorida montajni negadir dramaturgiya, tasvir va ovozdan keyin to'rtinchi, beshinchi yoki yanada pastroq qatorlarga tushirib yuborishadi.

Biroq, bundan ancha yillar muqaddam "...montaj – badiiy tafakkurning yangi ko'rinishi" degan nuqtai-nazar ham paydo bo'ldi va agar, bu fikr o'z tasdig'ini topsa, u to'g'ri bo'lsa, u holda bu qarash "...montaj bu tasviriy ifoda vositasi" degan fikrlarga qarshi fikr bo'ladi.

Ijod jarayonida ham rejissyor, ham dramaturg va o'z-o'zidan, kinooperator ham o'zining asarini yaratadilar. Bunda jamoadagi har bir ijodkor o'z san'at turi imkoniyatlaridan kelib chiqqan holda o'z tasavvurlarida bo'lg'usi filmning kadrlarini,

epizodlarini, kadr kompozitsiyasini, epizodlarini, bir yoki bir necha tasviriy ifoda vositalaridan, shu jumladan montajdan ham foydalangan holda ishlab chiqadilar. Aslida shunday bo‘ladimi, yo‘qmi, baribir har bir san‘at asari albatta tasavvur mevasidir. Biroq, *badiiy tafakkur* ijod jarayonida “muhimlik” nuqtai nazaridan *g‘oyani amalga oshirish vositalariga* nisbatan ancha yuqoriroq turadi. Be‘manilik, shunday emasmi! Bir narsaning o‘zi ayni bir paytning o‘zida ham “asosiy” va “ikkinchi darajali” narsa bo‘lib qolyapti! Ijod jarayonida g‘oyaning, ya’ni ijodiy tafakkurning o‘zi va ayni paytda uni tomoshabinga yetkazib berish vositalari ham “*asosiy*”likka davogarlik qilyapti.

Bu kabi nuqtai nazarlar bundan o‘ttiz-qirq yillar oldin ilgari surilardi.

Xo‘sh, bugungi kundagi kino va televideniening atoqli arboblari bu masala yuzasidan nima deyishadi? Hech narsa! Agar biror narsa deyishgan yoki yozishgan bo‘lishsa ham, montaj haqidagi bu gaplarni ulardan oldin montaj nazariyotchisi Lev Kuleshov allaqachon yozib ketgan.

Montajga bo‘lgan qarashlarning rivojlanish tarixi shu qadar murakkab va qiziqki, unga bir-oz bo‘lsada to‘xtalmay o‘tishning iloji yo‘q, nazarimizda.

1917 yilda L. Kuleshov shunday yozgandi: «Yaxshi film yaratish uchun, rejissyor bir-biri bilan bog‘lanmagan, tartibsiz, alohida kadrlarni muayyan tartibda joylashtirishi, yagona, yaxlit asarga aylantirishi lozim. Shu bilan birga, ayrim hollarda kadrlarni o‘zaro qiyoslashi, taqqoslashi va ularni huddi, yosh bola alohida sochib tashlangan xarfli kubikchalardan bir butun so‘z yoki ibora yig‘gani kabi, eng maqbul, yaxlit holda, ritmik tartibda birlashtirishi lozim».

Shu birgina gap bilan montajning eng asosiy vazifasi aytib o‘tildi. Montaj – bu asar mazmuni va g‘oyasini ochib berish yo‘lida alohida-alohida “qism”larni yagona bir tizimga, shaklga birlashtirish usulidir. Ekran asarining badiiyligi, ifodaliligini ta’minlash uchun, kadr, sahna, voqealar yoki harakat kabi alohida elementlarning o‘zaro mutanosib ravishda birikishi uchun “eng maqbul” variantni topish kerak. Buning uchun esa katta ijodiy izlanish talab etiladi va buning barchasiga erishishning eng to‘g‘ri yo‘li bu taqqoslashdir, *alohida qismlarni o‘zaro taqqoslash*.

Anashu, taqqoslash orqali tanlab olingan “eng maqbul” elementlar ritmik strukturada birlashishi lozim.

L. Kuleshov montaj yuzasidan bir qator tajribalar ham o‘tkazib ko‘rgan. Keyinchalik bu tadqiqotlar natijalari butun dunyoga mashxur bo‘lgan hamda montajning kino san’atidagi ikkita asosiy vazifasini juda sodda shaklda izohlab berdi.

Birinchi – «jo‘g‘rofiy» tajriba. Birinchi kadrda aktrisa Xoxlova Petrovkadagi “Mostorg” binosi yonida yurib ketmoqda. Ikkinchi kadrda aktyor Obolenskiy Moskvadagi anhor yoqalab yurib kelmoqda. Bu kadrlarda ular tabassum qilgan holda bir-birlariga qarama-qarshi yo‘nalishda yurib borishardi. Kadrlar birikishidan hosil bo‘lgan natija shuki, ular bir ko‘chaning ikki tomonidan bir-birlariga qarab yurib kelishmoqda. Ular bir-birlari bilan bir kadrda uchrashgan va qo‘l berib ko‘rishish kadri Gogol xaykali oldida suratga olingan. Bu kadrda film qahramonlari kadrda tashqariga, uzoqdagi bir narsaga qayrilib qaraydilar.

Keyin esa, bu kadrlardan so‘ng Vashingtondagi Oq uyning zinapoyalari bilan olingan olis plandagi kadr montaj qilingan. Keyingi kadr esa Prechistenskiy (Gogol) bulvarida tasvirga olingan bo‘lib, unda aktyorlar o‘zaro fikrlashib bir qarorga keladilar va kadrda chiqib ketadilar. Va nihoyat, oxirgi kadr, ular Iso Masih ibodatxonasi zinalaridan yurib ketadilar. Aslida, bu filmdagi kadrlar soni yuqorida sanab o‘tilganlardan anchagina ko‘proq, biroq Lev Kuleshovning “jo‘g‘rofiy tajriba”siga keltirilgan bu misolning tushunarli bo‘lishiga putur yetkazmaydi.

Bu filmni ko‘rganlarning hammasi yagona fikrga – qahramonlar Vashingtondagi Oq uy binosiga kirib ketishdi, degan fikrga kelishgan.

Asosiy xulosa – montajda asosiysi aktyorlarning kadrda harakatlarini, ijrolarini to‘g‘ri tashkil eta olish va buni qo‘shni kadrlarda ham to‘g‘ri davom ettira olish zarur. Ana shunda tomoshabin ongida voqea sodir bo‘layotgan “*yagona makon va voqeylik*” taassuroti uyg‘onadi va bu yaxlit makondagi aktyorlarning ijrolari ham o‘z-o‘zidan o‘zaro davomlilik va uzluksizlik kasb etadi.

Bu misoldan aniq ko‘rinib turibdiki, L. Kuleshov bu tajriba bilan rejissyor tomonidan har bir kadrning yirikligi, kompozitsiyasi, mizantsenasi, kadrda aktyorlarning harakat va

nigohlari qaratilgan tomonning aniq rejalashtirilgan bo'lishi, aktyorlarning aniq belgilangan mizantsenaga asoslangan holda rol ijro etishlari, har bir kadrning tomoshabinga aniq bir taassurot va ma'lumot berishi, umuman tasvirga olish ishlari avvaldan aniq belgilangan rejaga asosan olib borilishi shartligini isbotladi. Faqatgina shunday jarayonda tasvirga olingan va montaj qilingan film epizodi tomoshabinda kerakli his-xayajon va fikrni uyg'ota oladi.

Ikkinchi tajriba – mashxur «Kuleshov effekti».

Bu mashxur effektning isbotlanishiga shunchaki L.Kuleshov bilan uning bir qaysar hamkasbi o'rtasida yuzaga kelgan tortishuv sabab bo'lgan. Isbot uchun aktyor V.A.Mozjuxinning bir nuqtaga hech qanday hislar va fikrsiz sovuqqonlik bilan tikilib turgan yirik plani tasvirga olingan. Bundan tashqari yana uchta kadr: maydonchada o'ynayotgan bolakay, tobutda yotgan yosh qizaloq va bir taqsimchada issiqqina ovqat tasvirlari olindi. Aktyor Mozjuxinning yirik plani kadri uch qismga kesilgan va boshqa kadrlar bilan alohida-alohida montaj qilib chiqilgan. Ya'ni Aktyor Mozjuxinning yirik plani avvaliga maydonchada o'ynayotgan bolakay kadri bilan, keyin esa Mozjuxinning yirik plani tobutda yotgan yosh qizaloqning kadri bilan, va nihoyat, aktyorning yirik plani taqsimchada turgan issiqqina ovqat aks etgan kadr bilan montaj qilindi. Bu uchta alohida-alohida montaj qilingan tasmalarning har uchchalasi bir vaqtning o'zida tor doiradagi kino san'ati vakillariga namoyish etgan. Tasvirlarni ko'rgan hamma yakdillik bilan bir xil xulosaga kelishgan: birinchi tasmada aktyor Mozjuxin bolakayning o'yinqaroqligiga hayrat bilan qarab turibdi. Ikkinchi montaj qilingan tasmada esa aktyor umri hazon bo'lgan yoshgina qizaloqning tobuti uzra turib g'am chekmoqda va nihoyat uchinchi tasmada shunchaki qorni juda ochib ketganidan ovqatga ishtaxa bilan qarab turibdi degan xulosaga kelishgan.

L.Kuleshov bu tortishuvda g'olib bo'lgan! Kadr o'zidan oldingi va o'zidan keyingi kadrlarning ma'no mohiyatiga qarab o'z ma'nosini o'zgartiradi! Boshqacha aytganda, ikkita o'zaro taqqoslangan kadrlardan birinchi va ikkinchi kadrlarning boshlang'ich ma'nolaridan farqli ravishda yangi uchinchi ma'no hosil bo'ladi. Bunday usuldan zamonaviy kinematograf vakillari keng foydalanishadi. Masalan, garchand o'tgan asrning 20-yillari

boshida yozib tugatilgan bo'lsada L.Kuleshovning "Kino san'ati" ("Iskusstvo kino") kitobi faqat 1929 yilga boribgina nashrdan chiqdi. U o'zida L.Kuleshovning kino san'ati sohasidagi shaxsiy kuzatuvlari va tajribalarini, montaj asoslariga bag'ishlangan ilmiy izlanish va tadqiqotlarning xulosalarini aks ettirgan. Kitobda bundan tashqari kinoning teatrdan farqi masalalari, kino aktyorlariga bo'lgan talablar, yaxlit kino asarni va alohida kadrlar kompozitsiyasini qurish bo'yicha ko'rsatma va maslaxatlar, montajning turli shakl va tamoyillarining imkoniyatlari haqidagi qimmatli ma'lumotlar joy olgan. Kitobdan o'rin olgan ko'pgina g'oyalar va farazlar Kuleshovning ilmiy jurnallarda chop etilgan maqolalari orqali kino san'ati vakillariga allaqachon tanish edi. Mazkur kitobda esa u kino san'atining eng asosiy nazariy masalalardan birini ko'ndalang tashlaydi – rangtasvirda – bo'yoqlar, adabiyotda – so'zlar, musiqada – ohanglar, kino san'atidachi, kino san'atining manbai nimadan iborat? U "...kino san'atining manbai aniq ma'no mohiyatga, fikrga bo'lgan ega alohida kadrlardir..." degan fikrni ilgari surdi.

Bu paytga kelib Kuleshov kino maktabidan kelajakda juda mashxur kino arboblari darajasiga ko'tarilgan V.Pudovkin, B.Barnet, L.Obolenskiy, A.Xoxlova, S.Komarov, V.Fogel kabi namoyondalar yetishib chiqayotgan edi. L.Kuleshovning ilk kitobiga so'z boshi yozar ekanlar uning shogirdlari shunday yozgan edilar: «Biz kinokartinalar yaratamiz, – L.Kuleshov esa kinematografiyaning yaratuvchisidir»¹.

S.Eyzenshteyn ham L.Kuleshovning kino maktabida bir necha oy taxsil olgan. U bu maktabning rasman a'zosi bo'lmagan bo'lsada, erkin tinglovchi sifatida darslarni kuzatib borgan. Kuleshovning montaj haqidagi g'oya va fikrlari Eyzenshteynga juda yaxshi tanish edi².

1925 yilda S.Eyzenshteyn o'z ijodidagi eng sara kino asarlari bo'lgan "Potyomkin" zirxli kemasi" («Bronenoses «Potemkin») filmini, 1927 yilda esa "Oktabr" filmlarini suratga oldi va u ham kino san'atining nazariy asoslari sohasidagi ilmiy izlanishlarini boshlab yubordi. Ahamiyatli jihati shundaki,

¹ Соколов А. Г. Монтаж кино и телефильмов, М.2000 г. 39-б.

² Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routledge., 13-б.

Eyzenshteyn o'zining biror ilmiy asarida L.Kuleshovning fikrlarini takrorlamagan va uning asarlaridan iqtibos ham keltirmagan.

L.Kuleshov kabi S.Eyzenshteyn ham montajda kino san'atining beqiyos imkoniyatlarini ko'rdi, kino kadrlarini huddi maxsus belgilarga, ierogliflarga o'xshatgan. U "Montaj kino san'atining yangi tasviriy ifoda vositasidir..." degan fikrlarni bema'ni, tuturiqsiz gapdan o'zga narsa emas deya baholagan. O'sha paytlarda yangi siyosiy g'oyalar ta'sirida yurgan Eyzenshteyn "Bu san'at shiorlarni bevosita tasvir orqali ko'rsatib beruvchi san'at bo'ladi..." deya montaj haqidagi o'z fikrlarini bildirgan edi³.

U montaj san'atining nazariyasi sohasida Kuleshovdan o'zib ketmoqchi edi. Biroq, oxir oqibat uning izlanishlari boshi berk ko'chaga kirib qoldi. Eyzenshteynning g'oyalari huddi intellektual kino nazariyasi kabi ortiqcha baho berilgan balandparvoz shiordan o'zga narsa emasligi ayon bo'lib qoldi va S.Eyzenshteyn keyinchalik o'z g'oyalarining xato ekanligini jamoatchilik oldida tan olishiga to'g'ri kelgan.

Bu paytga kelib, montaj san'ati haqiqatan ham kino asarining tub mohiyatini ochib berishdagi eng asosiy tasviriy ifoda vositasi bo'lgan "Buyuk ovozsiz kino" davri o'z nihoyasiga yetayotgan edi.

Ovozli kinematograf davrining boshlanishi montajning kino san'atida tutgan o'rniga bo'lgan qarashlarni keskin o'zgartirib tashladi. Ekran san'atida yuzaga kelgan yangi estetika va uzundan-uzoq kadrlarni tasvirga olishni taqozo etuvchi yangicha texnik talablar kinematograf ustalarini tamomila teskari yo'nalishdan borishga – montaj qonunlarini inkor etishga majbur qila boshladi.

1939 yilda S.Eyzenshteynning "Montaj 1938" deb nomlangan ilmiy maqolasi chop etildi. Unda S.Eyzenshteyn montajning tub mohiyatini idrok etishga harakat qilgan. S.Eyzenshteyn bu maqolani tayyorlashda katta mahorat va qat'iylik ko'rsatdi. U o'zidan oldingi mualliflarning hech biriga ergashmasdan, L.Kuleshovga ham, o'sha paytlarda kino

³ Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlenge., 19-b.

nazariyasiga oid bir qator ilmiy maqolalar chop etib ulgurgan, L.Kuleshov maktabi g'oyalarini tahlil va targ'ib qiluvchi kitob ham yaratgan V.Pudovkinning fikrlariga ham ergashmasdan amalga oshirdi.

“Istalgan ikkita alohida kadrlarni o‘zaro montaj qilinganda, - deb yozadi S.Eyzenshteyn, - ularning bu birikishi natijasida yangi fikr, yangi mazmun hosil bo‘ladi. /.../ Mazmuni turlicha bo‘lgan ikkita kadrni birlashtirish natijasida ularning yangi miqdori emas, balki yangi mazmun, yangi fikr, qo‘yingki asari hosil bo‘ladi»⁴. Eyzenshteynning ta’kidlashicha taqqoslash tamoyili nafaqat kinoda “ishlaydi”, balki adabiyotdan tortib kundalik hayotiy vaziyatlarga ham dahldor. U o‘z maqolasida ekranda kadrlarni tanlash va montaj qilish orqali tasviriy va badiiylik xususiyatlariga ega bo‘lgan obrazlarni yaratish masalasiga asosiy e’tiborni qaratadi. Biroq kadrning o‘zi ham montaj qoidalaridan «ozod» emas deb ta’kidlaydi Eyzenshteyn.

Bir qarashda, montajning asl mohiyatini Eyzenshteyn yorqin misollar bilan barchaga tushunarli tarzda ochib bergandek ko‘rinadi. O‘sha davr kino ustalari aynan ovozli kinoda montaj san’ati o‘zining eng yaxshi sifatlari va qirralari bilan namoyon bo‘lishini va montajning tub mohiyatini anglab yetishga yordam beruvchi eng asosiy “kalit” *taqqoslash* tamoyili ekanligini tushunib yetdilar. Bu fikrlarni esa Lev Kuleshov 1917 yildayoq o‘zining montajning mohiyatiga bag‘ishlangan ilmiy izlanishlarida aytib o‘tgan edi⁵.

Biroq yana bir qancha savollar baribir javobsiz qoldi.

Kino san’atining asosiy hom ashyosi, materiali aslida nima? Kadrning ichida nima montaj qilinadi?

Eyzenshteynning “...kontrapunkt tamoyili bo‘yicha kadr ichida chiziqlar va tekisliklar, yorug‘lik va soyalar va hokazolar o‘zaro montaj qilinadi deya montaj san’atiga bergan izohlari montajning asl mohiyati masalasiga juda ham kam oydinlik kiritdi. Aksincha, uning “Kadr – bu montaj yacheykasidir” deya bildirgan fikrlari esa “Unda yacheykaning ichida nima bor?” degan yanada jumboqliroq savolning paydo bo‘lishiga sabab

⁴ Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlence., 27-b.

⁵ O‘sha joyda, 29-b.

bo'ldi.

Tadqiqotchilarning yangi avlodi montajning kino san'atida tutgan o'rnini eski avlod olimlari ta'kidlaganlaridek u qadar yuqori emas degan fikrni ilgani surmoqdalar.

“...Bizga shu kunimizga qadar “Montaj – bu kino san'atining tub negizi” deya uqtirib kelishdi. Endi esa “Montaj faqat adabiyotga hos usuldir va hatto u kino san'atiga tamomila ziddir” degan qarashlar paydo bo'ldi. Agar kinematografning spesifikasi shunday bo'ladigan bo'lsa biz oxir-oqibat uni toza ko'rinishida anglab yeta olamiz va montajni shunchaki turli tasvirlarning makonga bog'liq holda birlashishi deb bemalol atashimiz mumkin...», - deb yozadi fransuz Anri Bazan o'zining «Kino o'zi nima» kitobida.

O'tgan asrning 60 yillarga kelib montajni filmning mazmun jihatdan qurilishining tabiiy bir usuli sifatidagi rolini rad qiluvchi yangi qarashlar paydo bo'ldi va Z.Krakauerning “fizik haqiqat”i, A.Bazanning “total realizm”i va G.Lukachning “autentik haqiqat”lari ular tomonidan aynan filmni kadrlarga bo'lish kino tabiatiga tamomila zid ekanligini isbotlash maqsadida ixtiro qilingan.

O'sha davr nazariyotchilari bu fikrlarga birday qo'shilishmagan, albatta. Biroq, montajning mohiyati faqat alohida kadrlardan film va epizordlarni yig'ishdan iborat degan fikrlar borgan sari kengroq tarqala boshladi. Montajning mohiyatini faqat shunchaki “kadrlarni yig'ish” degan fikrlarni talabalar va o'quvchilarga tushuntira boshlashdi, go'yoki montaj kino san'atida “ikki karra ikki to'rt bo'ladi” degandek. Bu tushuncha ayrim “o'qituvchilar” darslarida va turli kitoblar sahifalarida filmlarning “elementar qismi”ga aylanib qoldi.

1982 yilda, Mixail Yampolskiy o'zining “Total va montajli kino” (“Тотальное и монтажное кино”) deb nomlangan ilmiy maqolasida “montaj filmning aktyorlar ijrosidan tortib kadr mizantsenasigacha bo'lgan barcha elementlarini birdek qamrab oluvchi film shakli va mazmunini yig'ishning shunchaki qandaydir umumiy tamoyili sifatida qabul qilinishi mumkin emas...” degan xulosaga keladi.

Montaj, avvalo, faqat kino san'atigagina hos bo'lgan, ko'rish nuqtalari o'rnining o'zgarib turishiga asoslangan, filmning

makonini tashkil qiluvchi bir usuli va tomosha san'atining takrorlanmas kinematografik strukturasi formal asosidir.

Bu aslida shundaymi, yo'qmi, baribir barcha fikrlar kadr va montaj atrofida aylanavertyapti. Yana hammasi "o'z doirasiga" qatmoqda. S.Eyzenshteynning fikri bo'yicha montajning "embrioni" bo'lgan kadr C.Freylixning qarashlariga ko'ra "xususiyat"ga aylandi⁶. Xo'sh, bu "yacheyka"ning ichida nima bor unda? Javob hali yo'q! Biz savollarimizga javob topish uchun yana 1929 yilga qaytamiz...

Xo'sh, L.Kuleshov o'z tajribalari orqali aslida nimani ixtiro qildi? Zamonaviy ilm-fan nuqtai nazaridan bu eksperimentlar natijalarini qanday talqin qilish mumkin? Bugungi kungacha, tadqiqotchilar nazaridan chetda qolib ketlayotgan biror-bir ixtiro qilinmagan narsa bormi?

Ha! Kuleshov o'zining tajribalari bilan nafaqat "kino qonunlari", "montaj qonunlari"ni va inson psixikasining ishlash mexanizmini ixtiro qildi. U kino kadrlari va ularning ichidagi tasvirlar mazmuni vositasida inson ongining ishlash prinsipini, inson tomonidan borliq va voqelikni idrok etilish jarayonini, inson vizual axborotni olishi va qayta ishlashi natijasida qanday xulosalar chiqarishini butun dunyoga ko'rsatib berdi. Insonning vizual axborotni olishi va qayta ishlashi jarayoni ekran orqali, ya'ni kino va televidenie orqali yoki kundalik hayotda, tabiiy shaklda bo'lsin, buning hech qanday ahamiyati yo'qligini, jarayon u yerda ham, bu yerda ham bir xil kechishini isbotladi. L.Kuleshov shunday xulosaga keldi: "...Kino faqat inson idroki va tafakkurining o'ziga hos xususiyatlariga moslashish imkoniga ega"⁷.

Asosiy xulosa shunday: barcha hollarda inson atrof-muhitdan, shuningdek, televizor yoki kino ekranidan olayotgan axborotlarning alohida "qismlari" o'rtasidagi bog'liqlikni izlaydi, o'zi ko'rgan narsalarni idrok etishga, ro'y berayotgan voqeylikning ma'nosini tushunishga harakat qiladi.

Faqat olingan axborotlarning o'zaro bog'liqligi topilganidan va tushunish va bilish hodisasi ro'y berganidan so'nggina bir oz

⁶ Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlence., 33-b.

⁷ Соколов А.Г., Монтаж кино и телефильмов, М. 2000 й. 42-б.

yengillik, ichki bosimning tushishi kuzatiladi. Bu eng qadimgi instinkt bo‘lgan o‘z-o‘zini saqlash instinkti ta’siri ostida ro‘y beradi. Faqat to‘liq xavfsiz sharoitda ekanligimizni tushunganimizdan so‘nggina har birimiz o‘zimizni yetarlicha hotirjam his qilishimiz mumkin.

Garchi, Mojuxin ekrandan turib kimgadir jiddiy havf solmagan bo‘lsada, bu holatda eksperimentda qatnashayotgan tomoshabinlarning instinktlari aniq ishlagan. Inson o‘zining to‘liq xavfsiz holatda ekanligiga shubha qilishni boshlashi bilanoq uni bezovtalik hissi chulg‘ab oladi. Nima bo‘layotganini tushunishga, idrok etishga to‘xtovsiz va bir oz havotirli intilish bizning ongimiz ishlashining asosiy fazilatlaridan biri.

Ikkinchidan, Kuleshov o‘z tajribalarida shuni kashf etdiki “Insonning tasavvurida, atrof-muhitni va undagi voqea-hodisotlarni, insonlarning hatti-harakatlarini idrok etishning murakkab va aniq shakllangan modeli mavjud. Harakat va uning yo‘nalishiga qarab kuzatuvchi uning ko‘z oldida ro‘y berayotgan bu harakatlarning sababi va mohiyati haqida tegishli xulosa chiqarishi mumkin.

Yana bir muhim natija: voqea va hodisalarning ma’nosini anglab yetishga yordam beruvchi “mexanizm” va insonga makonda harakat qilishga mo‘ljall olishga imkon beruvchi “mexanizm”ning har ikkalasi ham L.Kuleshov 1917 yilda aniqlagan *o‘zaro taqqoslash usulidan* o‘zga narsa emas.

Montaj haqida ilmiy ishlar olib borayotgan insonlarga, professorlarga shuni eslatib o‘tish lozimki 1945 yildayoq buyuk kinorejissyor V.Pudovkin montajga ta’rif berar ekan “...Biz agar montajga eng umumiy ko‘rinishda, real hayotda mavjud bo‘lgan ichki sirlarning ochilishidek ta’rif beradigan bo‘lsak, biz bu bilan huddi ularning, va umuman, har qanday sohadagi har qanday fikrlash jarayonlarning o‘rtasiga “tenglik” belgisini qo‘yamiz. Va aynan shu usul bilan biz nutq – fikr – montaj tushunchalari o‘rtasidagi juda mustahkam, aytish mumkinki, genetik bog‘liqlikni topamiz...” deya xulosa chiqargan edi.

Soddaroq qilib aytganda, bizning tafakkurimiz, zamonaviy tushunchalar nuqtai nazaridan, ongli darajada to‘laligicha *o‘zaro taqqoslash usuliga* asoslanadi. “Taqqoslash” usulidan foydalanish jarayonini esa biz har doim montaj deb ataganmiz.

Montaj – bu kadrning ham kinoning ham “xususiyat”i emas, balki ongimizning idrok etishga oid amallarni bajarishning bir usulidir. Bu usuldan kino va televidenie o‘zining badiiy va axborot yetkazish bilan bog‘liq maqsadlarida keng foydalanadi.

Kadrlar montaji esa montajning kino va televideniya foydalaniladigan va *o‘zaro taqqoslash* mexanizmi asosiy o‘rinni egallovchi bir kichik qismi xolos.

Biz montaj haqidagi o‘zimiz uchun juda muhim ma’lumotlarni topishga muvaffaq bo‘ldik. Lekin hammasi kundek ravshan va tushunarli deb aytishimizga hali bor!

Biror jiddiy va mas’uliyatli mavzuda suhbat boshlashdan avval suhbatdoshlar biri birlarini tushunishlari uchun muayyan atamalar va iboralarni bilib olishlari kerak bo‘ladi.

Kino, televidenie, video, animatsiya, multiplikatsiya, virtual reallik, kliplar va televizion reklama – bularning hammasini *ekran ijodiyoti* tushunchasi qamrab oladi. Yuqorida sanab o‘tilgan sohalarda ishlovchi mutaxassislar tomoshabinlar bilan ekran va tasvirlar tili vositasida aloqaga kirishishga, tomoshabin e’tiborini o‘ziga jalb etishga urinadilar. Shuning uchun ham barcha media sohalari mutaxassislari uchun terminlar, so‘zlashuv tili yagona bo‘lishi zarur. Bugungi kunda rejissyor biror bir filmni suratga olsa, ertaga uni qandaydir teleko‘rsatuvni suratga olishga taklif etishadi, yana bir oydan keyin esa mashhur xonandalardan biri bu rejissyorga yangi musiqiy kompozitsiyasi uchun videoklip oldirish istagini bildiradi.

Kecha u bir ijodiy jamoa bilan ishlagan bo‘lsa, bugun tamomila notanish insonlar bilan ijodiy hamkorlik qilishiga to‘g‘ri keladi.

Tasviriy til bu nafaqat ekranda obrazlar bilan so‘zlash tili, balki, rejissyorga – operatorni, uning kasbiga oid terminlarini tushunishiga imkon beruvchi, operatorning – teleboshlovchini tushunishiga imkoniyat yaratuvchi, boshlovchining – ssenariynavisni, ssenariynavisning – rassomni, rassomning – montajchini, montajchining esa assistentlarni o‘zaro tushunarli tilda so‘zlashishlari uchun zarur bo‘lgan tildir.

Bugungi kunda, masalan, “yirik plan” atamasini hamma biladi! Lekin ko‘p hollarda talabalar yoki sohani chuqur bilmaydigan insonlar “yirik plan” deganda negadir “yirik” so‘ziga

chalg'ib bu bir kattaroq narsaning tasviri bo'lsa kerak deb o'ylaydilar va hatto o'zlarining bu noto'g'ri fikrlari zo'r berib isbotlashga urinadilar. Keling, shuning uchun bir oddiy masalani hal qilib ko'ramiz. Quyida nomlari keltirilgan narsalar orasida yirik plan atamasiga mos keladiganini ko'rsatishga urinib ko'ramiz!

- 1.Chumoli.
- 2.Inson ko'zi.
- 3.Yengil avtomashina.
- 4.Bolalar maydonchasi.
- 5.Keng ummon.

Afsuski, berilgan misollar orasida yirik plan yo'q. Lekin bu beozor chalg'itishning izohi hali oldinda.

Avvalo «kadr» tushunchasidan boshlaymiz. *Kadr* – uning o'zi nima! Kadrni ba'zan *plan* deb ham atashadimi?

Bu tushunchalar qaysidir ma'noda sinonim so'zlardir va bir ma'noni anglatadi. *Kadr* yoki *plan* deb odatda kameraning “REC” tugmasi bosilishidan to “PAUSE” tugmasi bosilgunga qadar negativ yoki pozitiv kinotasmaga, yo bo'lmasa magnit lenta yoki raqamli hotira chipiga tushirilgan uzluksiz, yaxlit tasvirga aytiladi.

Kamerani yoqib qizil tugmachani bosdingiz – plan boshlandi. Kamera ishlashda davom etyapti – plan uzunligi ortmoqda. “PAUSE” tugmasi bosildi – kadr tugadi. U tasvirga olindi. Olingan bu tasvir bilan ishlash jarayonida uni aniq bir tartib raqamli kadr (masalan, 32 kadr) yoki aniq bir kattalikdagi plan (o'rta, umumiy va h.k.) deb yuritiladi: «Iltimos, bundan oldingi kadrni ko'rsating!» yoki bo'lmasa «Aktyorning yirik planini umumiy plan bilan almashtiring» va hokazo.

Ba'zida ayrim kinofilmlarda kombinatsiyalangan kadrlar ham yaratiladi. Bunda kinotasma kinokamera ichidan bir necha marta qayta va qayta o'tkaziladi va xuddi shuncha marta tasvirga olish amalga oshiriladi yoki maxsus effektlar yaratish dasturlarida bir necha o'nlab qatlamlardan iborat vizual effektlar yaratiladi. Bunda bir tasvirning ustiga ikkinchi tasvir, ba'zan uchinchi, to'rtinchi tasvirlar ham tushiriladi va buning uchun bugungi kunda kompyuterlar va maxsus qatlamli montaj dasturlaridan

foydalaniladi. Lekin bunday kadrning ham boshi va oxiri bor. Aynan anashu ko'rsatkichlar kadrning o'lchovini – uzunligini aniqlashga yordam beradi. Kadr yoki plan – yaxlit bir film yoki epizod “bino”sini qo‘rishdagi o‘ziga hos “g‘isht”. U ham xuddi qurilishda bo‘lgani kabi kichraytirilishi yoki kerakli shaklgacha qirqilishi mumkin. Lekin shunday o‘zgartirishlarga, kesishlarga yuz tutsa ham tasvirga olingan yaxlit tasvir plan yoki kadr deb atalaveradi.

“*Chok*” (“*Стык*”) - bu ikkita kadrni, ikkita planni ulangan joyi va bunda birinchisining tugash joyiga ikkinchisining boshlanishi ulanadi. Buni ba’zida “*Ulash*” («*склейка*») ham deyishadi. Kinotasmadagi kadrlar doimo bir-biri bilan maxsus bosma press vositasida ulanadi. Tasmali kino texnologiyasidagi bu tushuncha keyinchalik elektron montajga ham ko‘chib o‘tdi va allaqachon odatiy ibora bo‘lib qolgan. Professional mutaxassislar orasida hatto o‘ziga xos “Oddiygina ulashdan yaxshisi yo‘q” qabilidagi ibora ham paydo bo‘lgan. Biroq kompyuter vositasida montaj qilinganda kadrlar yelim vositasida ulanmaydi, balki faqat qirqiladi va tartibli taxlanadi.

“*Plan*” so‘zining “kadr” so‘zi bilan ma’no jixatdan mos keladigan ikkinchi ma’nosi ham bor. U tasvirga olish ob’ektining kadrda masshtabini aniqlash uchun ishlatiladi. Kundalik professional tilda biz odatda «yirik plan», «umumiy plan» deb aytamiz. Buning o‘rniga biz «kadr judayam mayda olingan» yoki «kadr yetarli yiriklikka ega emas» deb aytishimiz mumkin, biroq “yirik plan”, “umumiy plan” atamalari, garchand chiroyli jaranglamasada mutaxassislar uchun qulay va hamkasblar uchun tushunarli.

Biroq hech qachon: bu kadrni «o‘rta kadrda» olamiz, yoki «umumiy kadr» deb aytib bo‘lmaydi. Bunda ijodkor hamkorlaringiz sizni tushunishmaydi va buning ustiga siz to‘g‘ringizda yomon fikrga kelib qolishlari mumkin.

Planning yirikligi tomoshabin ekranda ko‘rayotgan ob’ektning o‘lchamlari bilan aniqlanadi. Ya’ni, kadr chegarasi, ramkasi ichida qanday tasvir ko‘rinayotganiga, ob’ektning qanday qismi kadrda aks etganiga qarab aniqlanadi. Lev Kuleshov planlar yirikligini oltita asosiy planga ajratishni taklif etgan.

“Kadr” atamasining ham ikkinchi ma’nosi bo‘lib u tasviriy yechim bilan bog‘liq. Operatorlar odatda “Men kadr qo‘yishim kerak”, “Men kadr kompozitsiyasini ishlab chiqishim kerak”, “Men bu kadrni kontrastliroq yoritishim kerak” deb aytadilar. Kinoda, tasvirga olish chog‘ida operator kamera viziri orqali ko‘rinayotgan hamma narsani ko‘rib turadi. Aktyorlardan ko‘pincha “kadrqa kirish”ni so‘rashadi, ya’ni kadrda aks etayotgan maydondan joy olishni so‘rashadi. Agar kadr estetik tomonlama chiroyli chiqsa “operator kadrni yaxshi suratga olibdi, kadrning original tasviriy yechimini topibdi” deyishadi.

Bundan tashqari “*montaj kadri*”, rus tilida aytganda “*монтажный кадр*” degan atama ham bor. Yuqorida aytib o‘tganimiz yaxlit uzilmay olingan kadrning filmdan aniq joy olgan qismiga “*montaj kadri*” deyiladi. Bunda, masalan 12 soniyalik yaxlit kadrda filmda faqat 6 soniyalik qismi kiritilgan bo‘lishi mumkin.

35 millimetrlik kinotasmaning (bir tomonidagi) 4 ta perforatsiya⁸ oralig‘idagi, 16 mm.lik kinotasmaning 2 ta perforatsiyalar orasida joylashgan kvadrat shakldagi katakchaga “*kadrik*” deyiladi. Elektron videomontaj dasturlari videomaterialni avtomatik ravishda 25 ta kadrikka ajratib ko‘rsatadi va buni ingliz tilida “frame” – “ramka” deyiladi. Lekin “ramka” so‘zini “kadr” so‘zi bilan almashtirish to‘g‘ri tarjima bo‘ladi. Kadr so‘zi yuqorida aytib o‘tilganidek biz ko‘nikkan kino atamashunosligida boshqa ma’noni bildirar ekan uni farqli bo‘lishi uchun “*kadrik*” deb atash to‘g‘ri bo‘ladi. “*Kadrik*” so‘zi rus tilida bo‘lsa-da u mutaxassislar tomonidan yakdillik bilan qabul qilingan va bir necha o‘n yilliklar davomida ishlatilib kelinmoqda. Bir soniyalik kinotasmada 24 ta kadrik bo‘ladi. Videoda esa bu soniyasiga 25 ta kadrni tashkil etadi. Teleekranda tasvir namoyish etilish jarayonida aslida 50 ta yarimkadr (polukadr), ya’ni 25 ta butun kadr o‘rin almashadi. AQSH va boshqa Yevropa, Osiyo davlatlar televideniesida bu son 60 ta yarimkadr – 30 ta butun kadrni tashkil etadi. Bunga sabab oddiy: bizning vatanimizda elektr

⁸ Perforatsiya – kinotasmaning ikki yon tomonida bo‘ladigan teshikchalar. Bu teshikchalar kinokameraning tishli mexanizmlari kinotasmani tortishi uchun mo‘ljallangan.

tokining tebranish chastotasi 50 Gs.ni, AQSHda esa 60 Gs.ni tashkil etadi va shu sababli televidenie standartlarida ham farq mavjud.

Grafika kinoijodkorlar orasida o'ziga xos til vazifasini bajaradi. Bir-birining tilini tushunmaydigan ikkita kinoijodkor aynan grafika orqali bemalol o'zaro fikr almashishlari mumkin. Kino san'ati klassiklari deb hisoblanadigan ko'pgina rejissyorlar tasvirga olish ishlari boshlangunga qadar filmning deyarli har bir kadrini birma-bir ketma-ketlikda chizib olganlar. Bu ularga va ularning ijodiy guruhlariga, hamkasblariga bo'lajak filmning qanday bo'lishi xaqida aniq va tushunarli tasavvurga ega bo'lish imkonini bergan. Bunda filmga, kadrغا oid barcha narsalar: kadr kompozitsiyasi, mizantsenalar, dekoratsiyalar, grim, kostyumlar, hamma-hammasi birma-bir chizib olingan.

Raskadrovka – bu filmning qog'ozdagi ko'rinishidir. Unda filmning barcha kadrlari, ularda joylashgan ob'ektlar, rekvizitlar, dekoratsiyalar, umuman, kadrдан joy olishi lozim bo'lgan hamma narsalar aks etadi. Bundan tashqari, raskadrovkani chizish paytida kameraning tasvirga olish nuqtasi ham, planning dastlabki yirikligi ham e'tiborga olinadi. Bir so'z bilan aytganda bu kadr ekranda qanday aks etishi kerak bo'lsa o'shanday qilib chiziladi. Har bir kadrning tartib raqami va davomlilikgi yoziladi.

Rakurs – ekran san'atida kinoapparatning ob'ektni (kadrni) tasvirga olishdagi nuqtasidir. Ba'zan “Kadr o'tkir rakursda tasvirga olindi” deb aytishadi, ya'ni ob'ekt o'tkir burchak ostida, biz o'rganib qolgan normal holatda emas, balki juda yuqoridan yoki juda pastki nuqtadan tasvirga olinganda ana shu ibora ishlatiladi.

“Postanovka loyihasi” (yoki “Postanovka ssenariysi”) bu ijodiy guruhning olib borgan tasvirga olish ishlariga tayyorgarlik jarayonining maxsuli bo'lib, u ijodiy guruh uchun, va eng asosiysi rejissyor uchun, tasvirga olish jarayonida eng asosiy xujjat – dasturul amaldir. Uning qanchalik puxta va barcha detallari bilan tushunarli yozilganlik darajasiga qarab film prodyuseri ijodiy guruhning qay darajada tajribali va professional ekanligi to'g'risida xulosa chiqarishi mumkin. Tasvirga olinayotgan loyiha to'liq metrajli badiiy film yoki 30 soniyalik reklama roligi bo'lishidan qat'i nazar doimo asosiy xujjat – “Postanovka

loyihasi” mavjud bo‘ladi va aynan mana shu xujjatga qarab postanovkachi rejissyor qanday fikrni ilgari surmoqchiligi, o‘z g‘oyalarini qaysi uslubda va qanday tasviriy ifoda vositalari orqali tomoshabinga yetkazib bermoqchiligini tushunib olish mumkin.

Postanovka loyihasida filmning grafik shakldagi bayoni bo‘lgan raskadrovkalar va mizantsena⁹ rejalari rejissyor ssenariysi bilan birga bo‘lajak badiiy ekran asarining asosiy mohiyatini belgilab beradi.

Filmni ishlab chiqarishdagi eng murakkab va serxarajat davr bu tasvirga olish davridir. Tasvirga olish ishlariga tayyorgarlik jarayoni qay darajada muvaffaqiyatli va sinchkovlik bilan amalga oshirilganligi tasvirga olish ishlarining belgilangan muddatlarda omadli amalga oshishiga, mablag‘larning tejalishiga, eng asosiysi filmning badiiy va g‘oyaviy jixatdan mukammal chiqishi va omadliligiga katta ta’sir ko‘rsatadi.

Raskadrovka ekran ijodida mizantsena rejalari bilan o‘zaro aniq va mukammal bog‘langan va muvofiqlashgan bo‘lishi lozim.

Mizantsena rejasi deb tasvirga olish maydonchasi, undagi dekoratsiyalar va ularning qismlari, aktyorlar va ularning joylashishi, harakat yo‘nalishlari, tasvirga olish nuqtalari va kamera harakat traektoriyalari aks etgan chizmaga aytiladi. Undagi har bir tasvirga olish nuqtasi raskadrovka va rejissyorlik ssenariysidagi kadrning tartib raqamiga ega mos keluvchi o‘z raqamiga ega.

Har bir rejissyor va operator o‘z hamkasblariga va ijodiy guruhning boshqa a‘zolariga kadrda nimalar aks etishi kerakligini, qanday yiriklikda, qanday rakursda aks etishi kerakligini grafik jihatdan aniq ko‘rsatib, tushuntirib bera olishlari, kompozitsiyaning asosiy elementlarini chizib ko‘rsata olishlari lozim. Kino ijodkorlarining professional aloqa tili ana shunaqa g‘aroyib. Qarangki, bu «til» kino tasvirga olish guruhining ikkinchi tarkibi, ya’ni assistentlar guruhi bilan ishlashda juda qulay ekan. Rejissyor assistenti raskadrovkaga bir nazar tashlaydiyu hammasini shu zahotiyuq tushunadi va navbatdagi

⁹ Mizantsena – (o‘zbek tilida ba’zan mizantsena deb ham yuritiladi) kadrda, film epizodida va spektaklda dekoratsiya va aktyorlarning joylashish tartibi va ularning harakat yo‘nalishlari.

kadrni tasvirga olishga tayyorlash uchun undan talab qilinadigan barcha ishlarni boshlab yuboradi. Bu til yana bir tomondan yalqov yordamchilarning "...men bilmagan edim buni qilish kerakligini...", "...men tushunmagandim nima kerakligini..." yoki "...menga hech kim aytgani yo'q..." qabilidagi baxonalarni to'qib chiqarishlariga hech ham imkon qoldirmaydi.

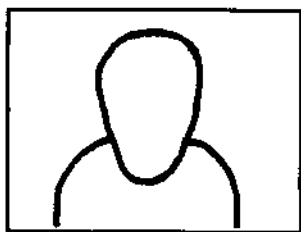
Xa!... Hamma rejissyorlar ham Kuleshov emas, Repin ham va Eyzenshteyn ham emas, rejissyorlarning hammasi ham hatto oddiy aylanani ko'ngildagidek chiza olishmaydi. Shuning uchun ham raskadrovka ishlanmasini tayyorlash ba'zida ikkita bosqichda olib boriladi. Birinchi bosqich: rejissyorning o'zi hamma kadrlar va mizantsena rejalarini rejissyorlik ssenariysi bilan bog'lagan holda birma-bir chizib chiqadi. Bu tasvirga olish ishlariga tayyorgarlik jarayoni bo'lib chizilgan kadrlar juda unchalik mukammal bo'lmasa ham filmning asosiy mazmun mohiyatini ijodiy guruhning asosiy a'zolari tushunadigan holatda bo'ladi. Bu jarayonni palov pishirishdagi osh zirvagini tayyorlash jarayoniga o'xshatish mumkin. Agar, chizilgan raskadrovkadagi rasmlarning sifatida juda yomon axvolda bo'lsa, u holda kadrlarni chiroyli qilib boshqatdan chizib berish uchun maxsus "chizuvchi" jalb etiladi. Rassom rejissyorlik postanovka loyihasiga va rejissyorning chizmalariga asoslanib raskadrovkaning "toza" variantini chizib chiqadi. To'g'rida, "Onangni otangga beparдоз ko'rsatma" deydi dono halqimiz. Postanovka loyihasi va raskadrovkani film buyurtmachilariga, homiy yoki davlat organlari hodimlariga qing'ir-qiyshiq holatda ko'rsatilsa, bu film uchun ular pul ajratishdan aynib qolishlari hech gap emas. Biroq baribir tasvirga olish jarayonida rejissyor "bezalgan" emas balki o'zining odmigina raskadrovkasi va postanovka loyihasiga asoslanib ish olib boradi. Chunki, rejissyor bu loyihaga o'zi uchun ahamiyatli juda ko'p belgi va ma'lumotlarni kiritgan bo'ladi.

Ba'zida rejissyor filmni tasvirga olish jarayonining o'zida postanovka loyihasi va raskadrovkalarga o'zgartirish kiritib yuborishi mumkin. Axir bu ijod jarayoni, "Ishtaha ovqat paytida ochiladi" deganlaridek, rejissyor ham ba'zida o'zining yangi g'oyalari, ba'zida tasvirga olish joyining go'zalligi tufayli, ba'zida aktyorlarning betakror ijrosi sabab o'zlarining dastlabki postanovka rejalariga o'zgartirishlar kiritadilar. Bunday

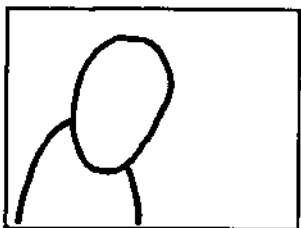
vaziyatlarda rejissyorning o‘zi raskadrovkani ham tezlikda chizib beradi.

Sahnaning ikki o‘lchamdagi tasvirlari, raskadrovkalar va mizantsena rejasi o‘rtasidagi o‘zaro bog‘liqlikni ta‘minlash bilan birga, ekranda ko‘rinadigan bo‘lajak kadrlar haqida aniq tasavvur hosil qilishga imkon beradi. Raskadrovka va mizantsena rejasida albatta kadr ramkasi ichida (kinokamera nuqtai nazaridan) shartli tasvirlar chiziladi. Tasvirga olish maydonchasining ishchi chizmasida asosiy ob‘ektlar, aktyorlar va ularning joylashgan o‘rinlari va harakat yo‘nalishlari, kamera va uning joylashgan o‘rni (tasvirga olishi nuqtasi) va ob‘ektivlarning kadr qamrov burchaklari maxsus shartli belgilar orqali aks ettiriladi.

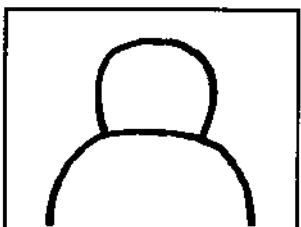
Masalan, raskadrovka chizilayotganda kadrda inson tanasining yuqori qismi uning qaysi tomonga qarab turganidan kelib chiqib shartli ravishda quyidagicha tasvirlanadi. (1-rasm).



Kadrda insonning bosh qismi, yuz ko‘rinishi. (fas)



Insonning bosh qismi, yon tomondan ko‘rinishi. (profil)



Insonning bosh qismi, orqa tomondan, yelkadan ko‘rinishi.

1-rasm. Insonning yirik planda kadrda aks etishi.

Kadrda qahramonning (yuzi va tanasi) kameraga nisbatan qanday holatda turganini aniqlashdagi eng asosiy omil bu yuz va gavda aylanalarining o‘zaro qanday joylashishidir.

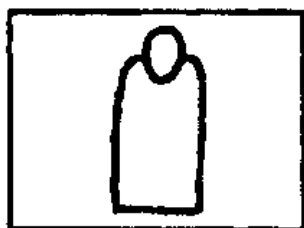
Birinchi kadrda qahramonning yuz aylanasi uning gavda qismini aks ettirib turgan kattaroq yarim aylana bilan o‘zaro simmetrik joylashgan.

Ikkinchi kadrda esa – yuz aylanasi bir oz o‘ngga og‘gan. Yelka chizig‘i ko‘krak chizig‘iga nisatan bir oz yuqoriroqdan boshlangan va ob‘ektning o‘zi ham kadrda nisbatan bir oz chapga surilgan.

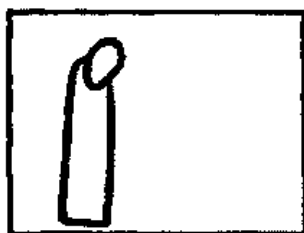
Uchinchi kadrda bo‘lsa – gavnani ifoda etuvchi yarim aylana to‘liq chizilgan va aksincha, bosh qism aylanasi to‘liq emas. Yelka boshning bir qismini berkitib turibdi. Natijada rasmda insonning orqa, yelka qismining tasviri paydo bo‘ladi.

Bu chizilgan rasmlarda qahramonlar kadrda qaysi tomonga qarab turganliklarini aniq tushunish mumkin va bu kadrlarning kompozitsion tuzilishidagi zaruriy jixatlardan biridir. U epizodning ichki montaj yechimini aniqlashda muhim o‘rin tutadi.

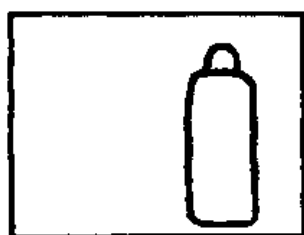
Tasvirda insonni bor bo‘yi bilan ko‘rsatishda ham yuqorida aytib o‘tilgan tamoyillar asos bo‘lib xizmat qiladi. (2-rasm).



Inson bor bo‘yi bilan kadrda, biz tomonga (kameraga) qarab turibdi.



Inson bor bo‘yi bilan kadrda, bizga nisbatan yon tomonga qaragan ko‘rinishi. (profil).

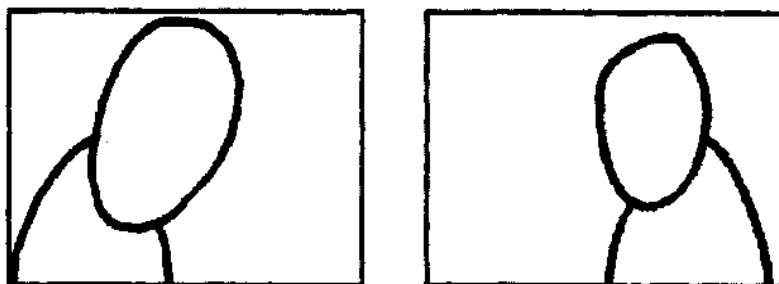


Inson bor bo‘yi bilan kadrda, biroq kameraga nisbatan orqa tomoni bilan turibdi.

2-rasm. Insonning kadr aks etishi holatlari.

Insonni shartli belgilar orqali raskadrovkada aks ettirishda uning nigohi yo‘nalishini yanada aniqroq aks ettirish mumkin. Aktyorning qaysi tomonga qarab turganini aks ettirish uchun uning yelka, yuz aylanasi va ko‘krak chiziqlarini bir oz

o'zgartirish lozim. Aktyorning yelka chiziqlari uning ko'krak chiziqlariga nisbatan qancha balandroqdan boshlansa, u kameraga nisbatan shunchalik profil bilan, yonboshi bilan turgan bo'ladi.

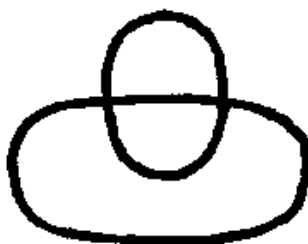


3-rasm. Aktyor o'ngga qarab turibdi. Aktyor chapga qarab turibdi.

Albatta, bunday «san'at asari»ni film buyurtmachi-lariga ko'rsatish aslo yaramaydi. Hech qaysi homiy shu darajada beo'xshov rasm chizadigan savodsiz rejissyorni nega film yoki ko'rsatuv yaratish uchun chaqirishganini tushuna olmaydi. Yuqorida aytib o'tilganidek, bu kabi "ishchi raskadrovka"lar faqatgina tor doirada, professional ijodiy guruh a'zolari, mana shu filmni yaratishda ishtirok etayotgan hamkasblar doirasida ko'rilishi va foydalanilishi maqsadga muvofiq. "Nozik insonlar"ga esa mutaxassis rassom tomonidan chizib tayyorlangan raskadrovkalar ko'rsatiladi.

Odamlarning tasvirlari, kameralar, ob'ektivlar qamrov burchaklari, kameralarning harakati, aktyorlarning sahnadagi harakat yo'nalishlari, bularning hammasi kadr mizantsena-sida turli shartli belgilar vositasida o'z aksini topadi.

Biz o'zimizga yoki bir-birimizga shundoqqina yuqoridan qarasaq, biz odamni ikkita ellips chiziqlar bilan osongina aks ettirish mumkinligini ko'ramiz. Kichik ellips – bosh. U inson tanasini aks ettiruvchi katta ellipsning oldinrog'iga chiziladi va aktyorning nigohi qaratilgan tomonni ko'rsatib turadi (4-rasm).



4-rasm. Odamning yuqoridan ko'rinishi raskadrovkada ana shunday aks etadi.

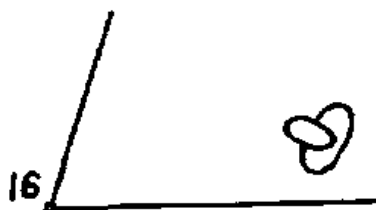
Kinokameraning o‘zi kadr mizantsenasi chizmasida hech qachon chizilmaydi. Bunga aslo ehtiyoj yo‘q. Uning o‘rniga kattaroq nuqta chiziladi va bu nuqta kameraning mizantsenadagi o‘rnini ko‘rsatadi. Bu nuqta ustiga kadr tartib raqami yoziladi va albatta bu raqam bu nuqtadan qaysi raqamli kadr tasvirga olinishini bildiradi. Yana bu nuqtaga ikkita to‘g‘ri chiziq chiziladi, bu esa tasvirga olinayotgan ob‘ektivning qamrov burchagi qanday bo‘lishi kerakligini va uning yo‘nalishini ko‘rsatadi (5-rasm).



O‘n to‘rtinchi tasvirga olish nuqtasi. Bu nuqtadan №14 tartib raqamli kadr tasvirga olinadi.



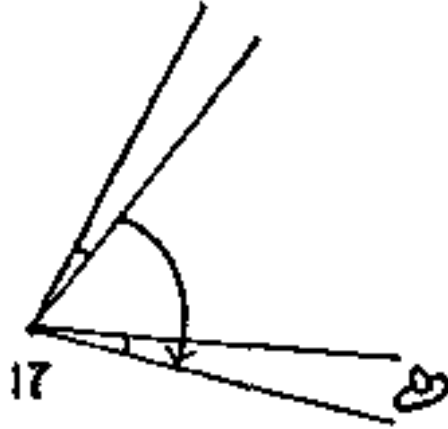
Uzun fokus masofali ob‘ektiv bilan tasvirga olish. Ob‘ektivning qamrov burchagi tor ekanligi ko‘rinib turibdi.



Keng burchakli (qisqa fokus masofali) ob‘ektiv bilan tasvirga olish.

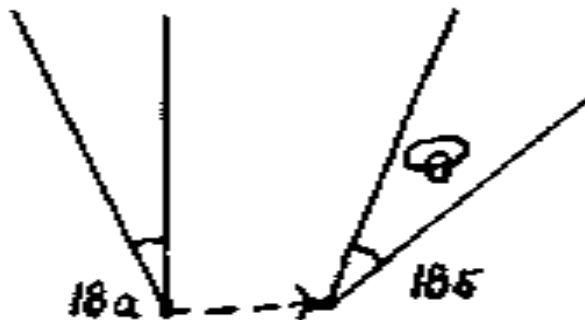
5-rasm. Ob‘ektiv qamrov burchagining chizmada aks etishi.

Filmlar va ko‘rsatuvlarda tasvirga olish chog‘ida kameraning bir tasvirdan boshqa tasvirga qaratilishi yoki burilishi “panorama” deb ataladi. Bu so‘z rejissyorlik (postanovka) ssenariysida va tasvirga olish ishlariga oid boshqa hujjatlarda qisqartirilgan holatda PNR shaklida yoziladi. “Panorama” deganda kameraning tasvirga olish jarayonidagi har qanday harakati tushuniladi. Bu esa o‘z navbatida kadr mizantsenasi chizmasida tegishli belgilar bilan ifodalanadi va kameraning tasvirga olish paytidagi harakati, ob‘ektiv qaratilgan tomonni ko‘rsatib turadi (6-rasm).



6-rasm. O'ng tomonga panorama.

Kameraning tasvirga olish paytidagi istalgan turdagi harakati ham kadr mizantsenasi chizmasida o'z aksini topishi lozim. Bunday holda, kameraning mizantsenadagi dastlabki va harakat so'ngidagi nuqtalari chiziladi va har ikkala joyda kamera ob'ektivining qamrov burchaklari ko'rsatiladi. Kamera operatorlik rels-aravachasi, operatorlik krani, stedikam yoki avtomobil vositasida harakatlanishi mumkin va kameraning harakatlangan holda tasvirga olish jarayonini *harakatda tasvirga olish usuli* deb yuritiladi. Ba'zan bunday tasvirga olish usulini qisqa holda "travelling"¹⁰ so'zi bilan ifodalashadi (7-rasm).



7-rasm. Harakatda tasvirga olish. Kamera 18a nuqtadan 18b nuqtaga harakatlangan holda tasvirga oladi.

Ekran san'atining terminologiyasi va shartli belgilarga asoslangan tasviriy-grafik tili ana shunday. Bu ma'lumotlar

¹⁰ Travelling – ingl. travelling – sayohat qilish, ko'chish, harakatlanish.

kelajakda sizga ijodiy guruh a'zolarini tushunishda va hamkasblaringiz bilan o'zaro fikr almashishingizda katta yordam beradi.

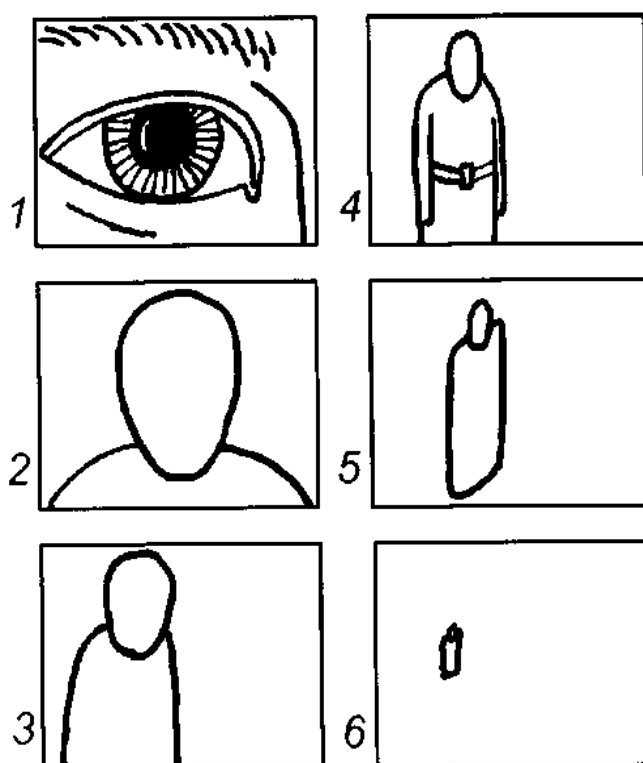
Nazorat savollari:

1. Tasviriy til deganda nimani tushunasiz?
2. "Panorama" deb nimaga aytiladi?
3. "Travelling" usuli qanday tasvirga olish usuli?
4. Raskadrovka nima uchun chiziladi?
5. Montajning tasviriy tilini bilish nima uchun kerak?

1.2 Birinchi tamoyil:

Planlar yirikligi bo'yicha montaj

Bu mavzu montajning birinchi tamoyiliga bag'ishlangan bo'lib, unda kadрни masshtabi bo'yicha planlarga ajratish mezonlari, shartlari va bundagi asosiy qoidalar va planlarning yirikligiga qarab ularni o'zaro montaj qilishning asosiy shartlari va qoidalari haqida ma'lumot beradi.



8-rasm. L.Kuleshov nazariyasi bo'yicha planlar yirikligi.

Lev Kuleshov, aytish mumkinki, kinotasvir planlarini yirikligi bo'yicha tasniflashni taklif qilgan birinchi bo'ldi. Bunday ehtiyoj unda tasodifan paydo bo'lmadi. Aksincha, L.Kuleshov turli yiriklikka ega bo'lgan kadrlarni yondosh yoki "qo'shni" kadrlar bilan o'zaro birikish qismlarining, ya'ni kadrдан kadrğa o'tishning tomoshabin tomonidan qay darajada oson va to'g'ri qabul qilinishi ustida olib borgan uzoq izlanish va kuzatuvlar natijasida tug'ildi. L.Kuleshov planlarni kattaligi bo'yicha olti xil turga ajratishni taklif qildi (8-rasm).

1. **Detal.** Insonning ko'zi va qoshi burunning bir qismi bilan.

2. **Yirik plan.** Insonning yuzi vertikal bo'ylab ekranning deyarli barcha qismini egallab turibdi. Boshining tepa qismi, iyagining pastki qismi bilan kadr chegarasi o'rtasida bir oz bo'shliq qolgan. Yelkasining bir qismi kadrda ko'rinib turibdi.

3. **Yirik-o'rta plan.** Inson faqat belining yuqori qismigacha kadrda aks etgan.

4. **Umumiy-o'rta plan.** Inson tanasi tizzalarigacha kadrda ko'ringan.

5. **Umumiy plan.** Inson kadrda shunday aks etganki, uning boshi va oyoqlari bilan kadr ramkasi o'rtasida joy bor.

6. **Olis plan.** Bu holatda insonning tanasi kadr maydoniga nisbatan juda kichkina bo'lib ko'rinadi. Kadrda insonning bo'yi kadrning vertikal balandligidan 7-10 marta kichikroq bo'ladi.

Ba'zan operatorlar, insonning yuzini tasvirga olishda uning peshonasi va iyagining bir qismini "qirqib" tashlaydilar. Bunday planni ko'pincha "*o'ta yirik plan*" deb atashadi.

Bevosita ishlab chiqarish jarayonida siz bu oltita planlarning hammasini ham eshitmaysiz. Chunki, kadrlarni yirikligi bo'yicha bunday tasniflash qoidasi mavjudligini hamma ham bilavermaydi. Rejissyorlar o'z postanovka ssenariylarida faqat "yirik", "o'rta" va "umumiy" plan atamalaridan foydalanadilar.

Lekin, sahnaning montaj yechimini to'g'ri tanlash, uning tasviriy yechimini aniq belgilash va albatta, tomoshabinlarga filmni ko'rish va to'g'ri idrok etishga qulaylik yaratib berish uchun tasvirga olish ishlari jarayonida bu olti planlarning

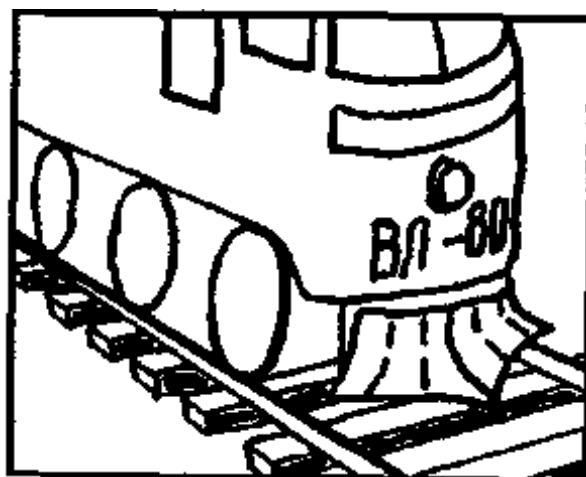
barchasini inobatga olish shart. Bu olti planning barchasi montaj tamoyillarini tushuntirish uchun kerak bo‘ladi.

Kino va televidenie hodimlari o‘z faoliyatlari davomida yana ikki turdagi: mikro va makro planlardan foydalanadilar. Ma’rifiy turdagi ekran asarlarida, ular ancha keng tarqalgan. Ushbu atamalar maxsus va murakkab tasvirga olish ishlari jarayonida plan yirikligini belgilash uchun ishlatiladi.

Bevosita oddiy ko‘z bilan ko‘rish mumkin bo‘lmagan ob’ektlarni mikroskop orqali tasvirga olinganda bunday planlar *mikro plan* deyiladi. Turli mmikroorganizmlar, baktyoriyalar, infuzoriyalar va hokazolar ana shunday planda tasvirga olinadi.

Makro plan. Bu plan huddi detal bilan mikro planning o‘rtasidagi oraliq planga o‘xshaydi. ilmiy nuqtai nazardan qaraganda, bu mikro planga berilgan bu ta’rif noto‘g‘ri hisoblanadi. (“Makro” iborasi aslida narsalarning juda katta jamlanmasi yoki juda keng makonlarni qamrab olinishini anglatadi). Lekin kundalik hayotda, kino arboblari orasida *makro plan* atamasi, kattalashtiruvchi linza, masalan, kapalak ko‘zi yoki chumolining tishlarini tasvirga tushirish imkonini beruvchi maxsus linzalardan foydalanib tasvirga olingan plan ma’nosini beradi.

Bu sharh bilan oltita asosiy va ikkita qo‘shimcha planlarga berilgan ta’riflar nihoyasiga yetdi. Lekin bu ta’riflarni qanchalik to‘g‘ri tushunganingizni sinab ko‘rishga ehtiyoj bor.



9-rasm. Katta lokomotivning old qismi.

Odatda birinchi o‘qish yoki tushuntirishlardan keyin o‘quvchilar yoki kitobxonlar kadr planlarining yirikligini belgilashda qo‘pol xatolar qilishga moyil bo‘ladilar.

Bilimlaringizni sinab ko‘ring. 9-rasmning plan yirikligini aniqlashga urinib ko‘ring.

Agar siz rasmda “Lokomotivning yirik plani” tasvirlangan deb hisoblasangiz, adashasiz!

Agar bu o‘rta plan deb o‘ylayotgan bo‘lsangiz ham yanglishyapsiz! Ho‘sh, bu planning yirikligi qanday?

To‘g‘ri javobni aytishdan oldin yana bir boshqa ayyorona savol... 10-rasmda Boing 777 laynerining qanday plani aks ettirilgan?



10-rasm. Boing 777 layneri.

Siz bari bir, noto‘g‘ri javob berasiz! Chunki siz hali kadr masshtabini, ya’ni planning kattaligini aniqlashning mezonini bilib olganingiz yo‘q!

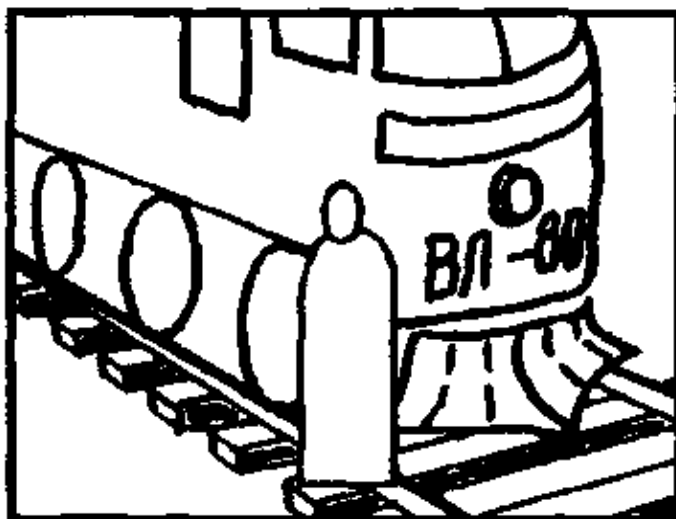
Yunon faylasufi, sufizmning eng taniqli namoyondalaridan biri bo‘lgan Protogor, shunday degandi: “Inson – har bir narsaning o‘lchovidir!”. Bugungi kunda bu iborani ko‘p takrorlaymiz, biroq bu dono so‘zlarning ma’nosi naqadar chuqurligini o‘ylab ham o‘tirmaymiz. Uning jarangdor ohangi ostida hayot falsafasi yotadi. Odam har bir narsani yaratarkan, ularni o‘zining bo‘yiga, kuchiga va o‘zining cheklangan imkoniyatlariga moslagan holda yaratadi. Mixni bir pudlik bolg‘a bilan qoqishni yoki nina bilan quduq qazishni bir tasavvur qilib ko‘ring-a! Albatta bu ishlar biz uchun juda og‘ir kechgan bo‘lardir.

Bilagimizda Big-Ben minorasi soatini taqib yurish ham oson ish emas.

Lev Kuleshov plan yirikligini aniqlashning, ob'ektning kadrda tasviri masshtabini aniqlashning yagona mezon sifatida insonni tanladi.

Aynan inson yuqorida aytib o'tilgan har bir holatda masshtabni aniqlashning yagona o'lchov birligi bo'lib hizmat qildi.

9-rasmdagi Lokomotivning oldiga insonni qo'yib ko'ring! Hammasi ayon bo'ladi. Plan yirikligi shu zahotiy oq oydinlashadi: bu plan – umumiy plan (11-rasm).



11-rasm. Lokomotivning oldida inson turibdi.

Rels ustida turgan poezd mashinistining bo'yi kadr balandligining deyarli yarmicha keladi. "Lokomotivning yirik plani" degan gap esa butunlay bema'ni va professional jihatdan notug'ri bo'lardi.

Agarda fikrimizni okean sayyohlik kemasining burun qismi tasvirlangan kadr bilan davom ettirsak sizning yondashuvingiz naqadar xato ekanligi yanada yaqqol namoyon bo'ladi. Kema klyuzidan besh metrli langar osilib turibdi. Bortda esa odamlar bor va albatta, ular uzoqdan juda kichkina bo'lib ko'rinadilar. Kamera kemandi faqat 1/50 qisminigina tasvirga olgan. Bu vaziyatda ekranda "kemandi yirik plani" aks ettirilgan deyish albatta juda kulgili (12-rasm). Lekin yosh rejissyor bu vaziyatda

qiziqqonlik qilibmi, baribir “kemaning yirik plani” deb yozgan. Operator ham soddalik qilib bu rejissyorga ishongan va “yirik plan”ni tasvirga olish chog‘ida yoritish uchun prodyusserdan 500 kilovatt yoritish uskunalarini so‘radi.



12-rasm. Okean sayyoxlik kemasi.

Ha, tajribali mutaxassislar bunday rejissyor va operator haqida yomon fikrga borib qolishlari aniq.

11-rasmdagi kadr haqida: “Umumiy plan. Lokomotivning old qismi” deb aytilsa to‘g‘ri bo‘ladi, nazarimizda.

Rasmdagi ikkinchi kadr yirikligi bo‘yicha, L.Kuleshov nazariyasiga ko‘ra olis plan. Ummon kema-laynerining burun qismi.

Olingan ma‘lumotlarni sarhisob qilish vaqti keldi, nazarimizda. Demak, o‘zida inson yuzidan sal kattaroq biror ob‘ektni, masalan futbol to‘pini aks ettirgan kadr – yirik plan deb ataladi. Bordiyu kadr insonning tik turgan holatdagi bo‘yidan ham kattaroq narsani, masalan filni aks ettirgan bo‘lsa, u holda bu kadr “umumiy plan” deb nomlanadi. Mana shu yagona o‘lchov mezonining mavjudligi sababli ham, aytaylik, “Yirik plan” deb nomlanuvchi kadrning o‘lchamlari unda aks ettirilayotgan narsa yoki buyumning o‘lchamlaridan kelib chiqib o‘zgarib qolmaydi va o‘zgarishi mumkin ham emas. Fikrimiz tushunarliroq bo‘lishi uchun “Pashshaning yirik plani”ni misol qilib keltiramiz. Bu “Yirik plan”li kadrda pashsha shu qadar kichkina bo‘lib aks etadiki, uni bir qarashda kadrda topish ham mushkul bo‘lib qoladi. Chunki, har qanday kadrning yirikligini belgilashda faqat

insonning kadrda qanday masshtabda aks etishini asosiy mezon qilib olinishini nazarda tutadigan bo‘lsak “Pashshaning yirik plani” degan so‘zning o‘zi juda noto‘g‘ri bo‘ladi va agar bordiyu, biz pashshaning yirik plandagi tasvirini suratga olishimiz zarur bo‘lib qolgan taqdirda ham bu kadrda biz o‘ylagandek pashshaning boshi aks etmaydi, balki insonning boshi to‘lalgicha aks etishi mumkin bo‘lgan kadrda turgan pashsha aks etadi. Albatta, bunday katta maydondan pashshani bir qarashda topish mushkul bo‘ladi.

Fikrimizni yana bir noto‘g‘ri misolni taxlil qilib ko‘rish bilan davom ettiramiz. “Dengiz kemasining yirik plani”ni suratga olish, naqadar noto‘g‘ri jumla. Chunki, yuqoridagi misoldan kelib chiqib xulosa qiladigan bo‘lsak, faqatgina inson boshi sig‘ishi mumkin bo‘lgan bu kadrda kemaning nari borsa biror kichik detali, eshik tutqichi, bir qarich uzunlikdagi zanjir yoki arqonigina aks etishi mumkin. Kemaning boshqa qismi esa kadrda tashqarida qolib ketadi. Albatta, bunday kadrni ko‘rgan tomoshabin kadrda nima aks etganini ham bilmay qolishi tabiiy.



Rasm. 13. Bu kadrni kemaning yirik plani deb emas, balki odamning olis plani deb atash to‘g‘ri bo‘ladi.

Kitobning keyingi qismlarida biz kino va televideniada umum qabul qilingan atamalar va grafik tilga qat‘iy rioya qilgan holda fikrlashda davom etamiz.

Plan kattaligini belgilash chindan ham haqiqiy montajning o‘zginasidir, chunki bu ishda ham “taqqoslash” eng asosiy usul hisoblanadi. Birinchi galda kadr chegarasi unda aks ettirilayotgan

ob'ekt bilan taqqoslansa, ikkinchidan rejissyor yoki operator o'z tasavvurlaridagi kadr bilan kinotasmaga muhrlanayotgan haqiqiy kadr qanchalik mos kelayotganligi taqqoslab ko'radilar. Agar ular o'zlari o'ylab qo'ygan kadrlari darajasidagi kadrni hosil qilganlariga ishonchlari komil bo'lsagina tasvirga olishni boshlaydir.

Rejissyor va operatorlar, umuman ekran san'atiga daxldor bo'lgan barcha insonlar shuni unutmasliklari lozimki, *ob'ekt*ni tasvirga olishda uning plan kattaligi o'zgartirilsa, bu kadrning ma'nosi ham o'zgarib ketadi. Bu – ekran san'atlariga oid juda muhim omillardan biri.

Bundan bir necha o'n yillar muqaddam, Rossiyadagi kino oliygohlaridan birining talabasi bilan bir qiziq tajriba o'tkazib ko'rildi. Institut koridorlarining birida, yo'lak oxiridagi deraza yonida mashhur kinooperator A.D.Golovnya turardi. Uning bir oz engashib turgan gavdasi derazadan tushayotgan yorqin nur fonida siluet holatda aks etgan. A.D.Golovnyaning yonida bir talaba ham turardi. Ular turgan joydan kamera turgan joygacha orada 80 metr masofa bor edi. Bunday masofadan albatta kadrda uzundan-uzun koridor va o'nlab eshiklar ham ko'rinib turgandi. Ustozlar bir rejissura bo'limi talabasiga “Agar shu kadrni kamera turgan nuqtadan 50 mm fokus masofali ob'ektiv bilan tasvirga olinsa, kadrda biz nimani ko'ramiz, uning ma'nosi qanday bo'ladi?” deya savol berishdi.

“A.D.Golovnyani va talabani...” – deya javob berdi talaba hech ikkilanmay.

Aslida, biz ekranda kadrning 90% qismini egallab turgan uzun koridorni va yo'lakning oxirida turgan ikkita kichik odamchalarni ko'rgan bo'lardik. Bu kadr mazmuni esa “juda ko'p eshiklar, uzundan-uzun koridor va yo'lak oxiridagi deraza oldida suxbatlashib turgan qandaydir ikki kishi” bo'lishi mumkin. Talaba bu kadr mazmunini belgilashda qo'pol hatoga yo'l qo'ygan edi. Bu xatolikka sabab nima?

Inson ko'zining gavharini turli muskullar o'rab turadi va bu muskullar kerakli paytda ko'zning fokus masofasini o'zgartirishiga imkon beradi. Bizning talaba ham tajriba jarayonida o'zining asosiy diqqat-e'tiborini yo'lak oxirida turgan ikki insonga qaratgan. Miya ham o'z navbatida ko'z muskullariga

“yashirin” buyruq berib ko‘zning fokus masofasini oshirgan. Natijada uning ko‘zi faqatgina yo‘lak oxirida turgan ikki insonni ko‘rishga moslashgan. Qolgan barcha narsalarni (yo‘lak va eshiklarni) periferik (ikkinchi darajali) ko‘rish sohasida qoldirgan. Talabaning ko‘zi bu vaziyatda faqat A.D.Golovnya va talabani ko‘rishga va tanib olishga intilib qolgan narsalarni huddiki kadrda tashqarida qoldirgan.

Biroq, kamera ob‘ektivi bunday ishni mustaqil amalga oshira olmaydi. Huddi talaba ko‘rganidek, kamera turgan nuqtadan faqat A.D.Golovnya va talabaning o‘zini tasvirga tushirish uchun kameraga uzun fokus masofali ob‘ektiv o‘rnatish, yoki bo‘lmasa, transfokatorli ob‘ektivni 130 mm fokus masofaga moslash kerak bo‘ladi. Faqat shundagina biz talaba aytgan javobga o‘xshash ma‘noli kadr olish imkoniyatiga ega bo‘lamiz.

Ko‘pincha yosh rejissyorlar va operatorlarni tasvirga olish chog‘idagi jur‘atsizlik, ikkilanishlar bezovta qiladi va ular yirik planlarni tasvirga olishdan tortinadilar. Oqibatda ular aktyorlarni yoki hujjatli filmlar qahramonlarini “umumiy-o‘rta” planda tasvirga oladilar. Natijada esa ekranda “o‘rtaxol”, ma‘nisiz, yoqimsiz va qandaydir noaniq xaraktyordagi qahramon paydo bo‘ladi.

Badiiy film bo‘ladimi, xujjatli film bo‘ladimi yoki teleko‘rsatuv bo‘lsin, tomoshabin doimo ekranda aks etgan qahramonning fikrlarini bilgisi, his-hayajonlarini, uning ko‘zlarini ko‘rgisi keladi. Qahramonlarning faqat “umumiy-o‘rta” va “umumiy” planlarda ko‘rsatilaverilishi tomoshabinlarning bu ehtiyojlarini qoldirilmasligiga va natijada ularda bu film yoki ko‘rsatuvga nisbatan qiziqishning so‘nishiga sabab bo‘ladi.

Planning kattaligini tanlashda avvalo bu kadr bilan siz tomoshabinga nima demoqchi bo‘layotganingiz, qanday fikrni bermoqchiligingiz va tomoshabinlar kadrda nimani ko‘rishlari kerakligi haqida yaxshilab o‘ylab olishingiz va aniq tasavvurga ega bo‘lishingiz lozim. Agar kadrda qahramonlarni o‘rab turgan atrof-muhitni, ularning nima ish bilan mashg‘ul ekanliklarini ko‘rsatib bermoqchi bo‘lsangiz – “umumiy plan”ni, aksincha ularning ichki his-tuyg‘ularini, ko‘zlari va yuz ifodalarini, ma‘naviy dunyolarini ochib bermoqchi bo‘lsangiz “yirik plan”ni tanlaganingiz ma‘qul. Shuni unutmangki, kamera siz o‘z

ko‘zingiz bilan ko‘rib turgan narsalarni to‘lig‘icha ekranda aks ettirib bera olmaydi. “Yetti o‘lchab bir kes!” deganlaridek, bu vaziyatda yaxshilab o‘ylab ko‘rib plan yirikligini to‘g‘ri tanlash eng to‘g‘ri yo‘ldir.

Tushunarli bo‘lishi uchun yana bir misolni ko‘rib chiqamiz.

Tasavvur qilaylik, film ssenariysiga asosan siz ekranda ikki alpinistning tog‘ cho‘qqisiga chiqib borishlari chog‘ida yuz bergan qaltis vaziyatni ko‘rsatib berishingiz kerak.

Ular cho‘qqi tomon chiqib borayotganlarida kutilmaganda tog‘ ko‘chkisi yuz berdi.

Alpinistlarning biri o‘zi chiqib borayotgan qoyatoshdan sirg‘anib ketib mayda jarohatlar oldi. Ikkinchi alpinist esa qoya tepasida qoladi. Arqon va boshqa barcha alpinistlik vositalari ham qoyatosh qiyaligida qolib ketgan. Barcha og‘riqlarga bardosh berib birinchi alpinist qoyatoshga qaytib chiqishga urinadi.

U zo‘r qiyinchilik bilan qoyatoshga chiqib olishga muvaffaq bo‘ladi. U nihoyat sherigi qolgan joyga yetib keladi. Lekin u juda daxshatli manzaraning guvohi bo‘ladi. Ne ko‘z bilan ko‘rsinki sherigi toshlar uyumi ostida o‘lib yotardi. Alpinist yigit ko‘rgan narsalaridan larzaga keldi, hushini yo‘qotib yiqilayozdi.

Mazkur parchaning montaj kontekstidan¹¹ biz faqatgina ikkita planni ajratib olamiz. Birinchisi – umumiy, bu planda qoyatosh chekkasida avval alpinistning qo‘llari va keyin boshi ko‘rinadi va u fojeali manzarani ko‘rib daxshatga tushadi (14-rasm).

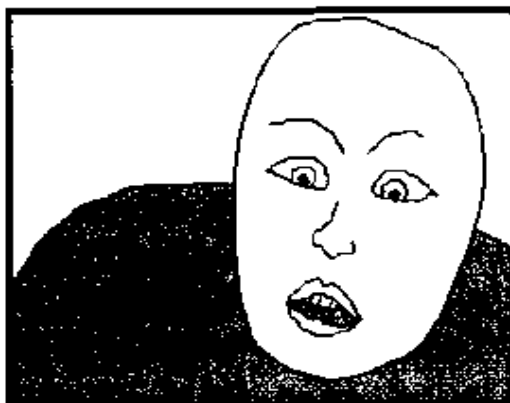
Ikkinchisi – yirik plan, unda faqat daxshatli fojeani ko‘rgan alpinistning do‘stining o‘limiga munosabati, yuz ifodasi aks etadi.



14-rasm. Alpinist yigit umumiy planda

¹¹ kontekst – asarning tugal fikr anglatuvchi parchasi.

Ehtimol aktyor bu holatda do‘stining o‘limini ko‘rgan alpinistning holatini boshqacha ijro etib berar, lekin raskadrovkada biz buni quyidagicha chizdik (15-rasm).



15-rasm. Alpinistning yirik plani.

E‘tibor bering, bu ikki kadr o‘zining ma‘nosi va tomoshabinga berayotgan axboroti bo‘yicha o‘zaro tamomila farq qiladi. Umumiy planda biz alpinist yigitning yuz ifodasini, uning bu vaziyatda nimalarni his qilayotganini ko‘ra olmaymiz. U kadrda juda kichkina bo‘lib ko‘rinyapti. Biroq, bu kadrda voqea ro‘y berayotgan joy, atrof-muhit juda yaxshi ko‘rinib turibdi. Qahramonimizning qanday qiyinchiliklar bilan qoyatoshga chiqib olgani, o‘limdan qutulib qolishga intilish jarayoni juda yaxshi ko‘rinib turibdi. Lekin uning daxshatli voqeani guvohi bo‘lgan paytdagi qo‘rqinchi, ruhiy holati tomoshabinga yaxshi ko‘rinmaydi. Natijada tomoshabin qahramonimizning qayg‘usini his etmaydi, unga hamdard bo‘lmaydi.

Yirik planda esa daxshatli manzara, hodisa yuz bergan vaziyat aks etmaydi, balki faqatgina bu holatdan larzaga tushgan qahramonimizning yuzi ko‘rinadi, u his etayotgan daxshat va qayg‘uni tomoshabin ham ko‘rishi mumkin bo‘ladi.

Biz bir ob‘ektning o‘zini bir vaqtning o‘zida tasvirga olgan bo‘lsakda, ular planlar yirikligi bo‘yicha turlicha bo‘lganliklari bois ularning ma‘no-mazmuni ham tamomila turlicha bo‘lib chiqdi.

Kadrning plan yirikligini belgilash – rejissyor va operator ijodiy faoliyatidagi eng mas‘uliyatli jarayondir. Chunki, aynan shu ish ularning montaj san‘atidan, kadrning tasviriy jihatlaridan

qanchalik habardor ekanligini, kadrlarni ko'ra olish va uning tomoshabinga ko'rsatadigan ruhiy ta'sirini nozik his qila olish qobiliyatlarini ko'rsatib beruvchi asosiy omildir.

Film, ko'rsatuv yoki musiqiy klip bo'lsin, rejissyorning oldida faqatgina adabiy ssenariyga asosan ishlashga to'g'ri kelib qoladigan vaziyatlar uchrab turadi. Bu – bo'lajak asarni yaratish jarayonidagi juda mas'uliyatli paytdir. Rejissyorning iste'dodi, uning ekran asari ssenariysi ustida olib borgan ishining mukammalligi, fikrlar teranligidan boshlab ishlab chiqarish davri: tasvirga olish, montaj, ovozlashtirish kabi murakkab jarayonlarning omadli kechishi yoki aksincha bo'lishi ekran asarining badiiy qimmatiga ta'sir ko'rsatadi. Aynan shu omillar film yoki musiqiy klipning omadli bo'lishini belgilab beradi.

Tasavvur qilib ko'raylik, ertaga biror kinorejissyor uchun o'zining yangi kinofilmining navbatdagi epizodini tasvirga olish kuni. Tasvirga olish uchun hamma narsa tayyor: dekoratsiyalar, uskunalar, aktyorlar chaqirilgan, operatorlar va yorituvchilar guruhi ham ishga shay. Biroq, kutilmaganda rejissyorning miyasiga yangi g'oya kelib qoladi va bu g'oya avvalgisidan yaxshiroq, film mazmunini yaxshiroq ochib beradigan, o'z miizanssenasi bo'yicha yanada qiziqarli va dinamikaliroq, eng asosiysi qo'shimcha texnik vositalar va xarajatlar qilishni talab etmaydi.

Yoki yana bir boshqa vaziyat – xujjatli kino ijodkori tabiat qo'ynida telereportaj tasvirga olishga tayyorgarlik ko'rmoqda. U tadbir o'tkaziladigan hududni ko'zdan kechirib ijodiy guruhning barcha vakillari, operatorlar bilan reportajni qanday va qaysi nuqtalardan tasvirga olishni kelishib olishi lozim. Bunday telereportaj yengil atletika bo'yicha sport musobaqalari bo'lishi ham mumkin. Ba'zan esa hatto pavilondagi tasvirga olish ishlaridan oldin ham operator va tasvirga olish guruhining boshqa ijodkorlariga ko'rsatuvni qanday tasvirga olishni yaxshilab tushuntirishga to'g'ri keladi.

Har qanday holatda ham rejissyor film yoki ko'rsatuvning barcha kadrlarini va ularning ulanish joylarini birma-bir ko'z oldidan o'tkazib chiqishi kerak. Chunki, tomoshabin film yoki ko'rsatuvning voqealari ko'rib uning ichida adashib qolishi, kadrdan-kadrga o'tishda "sakrash"lar yuzaga kelishi, yoki

bo'lmasa, boshqa xatoliklarga duch kelishi mumkin emas. Bu kabi qo'pol xatolarga yo'l qo'ymaslik uchun rejissyorlar, operatorlar ham montajning tamoyillarini huddi maktab o'quvchisi karra jadvalini bilganidek bilib olishlari shart.

Har doim, har bitta kadrlar ulanish joyida rejissyor kadrda tasvirning qanday bo'lishini, uning o'zgarishini, huddi film voqealari ekranda sodir bo'layotgandek tasavvur qila olishi, xayoliy ko'z bilan ko'ra olishi kerak. U aktyorning ayni damda olinayotgan kadrda so'nggi harakatlarini, joylashgan joyini, plan yirikligini bilishi va aynan huddi shu holatni navbatdagi kadrda qanday aks etishini aniq tasavvur qila olishi lozim. Muayyan kadrning kompozitsiyasining tezlik bilan boshqa bir kadr kompozitsiyasi bilan o'rin almashinishini va bu o'zgarishdan tomoshabin o'ziga qanday taassurot olishini idrok eta olishi ham rejissyordan talab etiladi. Filmdan joy olgan har bir kadrning boshlang'ich va so'nggi kompozitsion holatlari, maxsus ramkalarga ega bo'lgan blanklarga chizib chiqiladi va bo'lajak filmning raskadrovkasini tashkil qiladi.

Albatta, kadrlarning ulanishidan ekranda hosil bo'ladigan effektini "avvaldan seza olish" malakasiga erishish rejissyordan bir oz tasavvur boyligini talab qiladi. Vaqt o'tishi bilan muayyan kadrlarni o'zaro montaj qilib ko'rish va bundan olinadigan natijalarni taxlil qilish rejissyorga film montaji borasida mustahkam bilimlarga, tasavvur boyligiga va zaruriy malakaga erishishga yordam beradi. Ana endi u birinchi va ikkinchi kadrlarda kamerani ob'ektga nisbatan qaysi holatda va qaysi nuqtaga qo'yish lozim ekanligini, tasvirga olinayotgan ob'ekt yoki uning biror qismini tasvirga olish lozim bo'lganda kadr masshtabini qanday tanlashni va keyinchalik, tomoshabin bu kadrlarning ulanishidan qanday taassurot olishi mumkinligini aniq biladigan bo'ladi. Rejissyor o'z ishining natijasini qanday bo'lishini doimo aniq tasavvur qilishi, tez-tez almashinib borayotgan kadrlar, ulardagi harakat o'zining filmiga qanday ta'sir ko'rsatishini mayda unsurlarigacha bilish shart. Montajning 10 ta asosiy tamoyillarini yaxshi bilish kadrlarni o'zaro montaj qilishda, kadrda kadrda o'tishda hosil bo'ladigan effektini avvaldan tasavvur qilishda ishni ancha yengillashtiradi. Bunday bilimlarga ega bo'lmay turib hech bir professional rejissyor yoki

operator ishlay olmaydi.

Montajning 10 ta tamoyillaridan eng birinchisi bu “Kadr yirikligi bo‘yicha montaj”dir. Bu tamoyil aynan bir ob‘ektni bir epizod yoki ko‘rinishi doirasida tasvirga olish paytida ob‘ektning kadrda masshtabini to‘g‘ri belgilashga, o‘zaro montaj qilinishi mumkin bo‘lgan planlar ketma-ketligini aniqlashga yordam beradi.

Bu masala yanada tushunarliroq bo‘lishi uchun biz ko‘p yillardan buyon foydalanishda bo‘lgan usuldan – inson va boshqa ob‘ektlarni kinokadrda aks ettirishning grafik usulidan foydalanamiz. Ramkalarga chizilgan rasmlar ijodkorlarga bo‘lajak filmning ekranda qanday aks etishini tasavvur qilishga yordam beradi. Bu esa bo‘lajak rejissyorlar, operatorlar va kino rassomlarida professional bilimlarni shakllantirish uchun juda zarur bo‘lgan malakalardan biridir.

Tasavvur qilib ko‘ring, insonning yirik-o‘rta plani va yirik plani tasvirlari o‘zaro montaj qilinganda qanday ko‘rinishda bo‘ladi? Tomoshabin tomonidan qanday idrok qilinadi, yaxshimi yoki yomon?

Biroq shuni unutmangki, bir kadrdan ikkinchisiga o‘tish tomoshabin ko‘zi uchun qulay va sezilmas bo‘lishi kerak. (16-rasm).



16-rasm.

Yomon! Boshqa misol: insonning umumiy-o‘rta plani va umumiy plani kadrlari o‘zaro montaj qilinganda qanday natija bo‘ladi? (17-rasm).



17-rasm.

Yana yomon!.. Birinchi misolda ham, ikkinchi vaziyatda ham tomoshabin tasvirlar kompozitsiyasida qandaydir “sakrash”ni his qiladi, ekranda yoqimsiz chaqnashni kuzatadi. Muammo nimada? Kadrlarning o‘zaro montaji natijasi nega tomoshabin tomonidan bunday yomon qabul qilinmoqda?

Keling, yana bir misolni ko‘rib chiqamiz: endi yirik va olis planlarni o‘zaro montaj qilib ko‘ramiz (18-rasm).



18-rasm.

Yana yomon!..

Qanday qilib yaxshi natijaga erishish mumkin? Kadrdan kadrğa o'tishning eng maqbul qoidasi, usuli qanday va nima qilsa kadrdan kadrğa o'tishni ko'rish tomoshabin uchun qulay, tushunarli bo'ladi, uning ko'ziga salbiy ta'sir ko'rsatmaydi?

Kinematografiyaning yuz yillik tajribasi va televideniening yarim asrlik amaliyoti bu savolga juda tushunarli va aniq javob berishga imkon beradi. Biroq, film yoki ko'rsatuvni tomosha qilish paytida, bir kadrdan ikkinchi kadrğa o'tish jarayoniga bunday munosabatda bo'lishga tomoshabinlarni kino yoki televidenie o'rgatgani yo'q, balki, tomoshabin va uning psixofiziologiyasi kino va televidenie rejissyorlarini bu narsaga e'tiborli bo'lishga o'rgatdi.

Inson ko'rish tizimining g'aroyib xususiyatlaridan biri shundaki, inson ko'zi filmdagi bir kadrdan ikkinchi kadrğa o'tishni, qachonki bu ikki kadr o'zaro bir-biridan o'zining kompozitsiyasi, plan yirikligi bilan sezilarli darajada farqlansagina, oson va hech qanday zo'riqishlarsiz qabul qiladi.

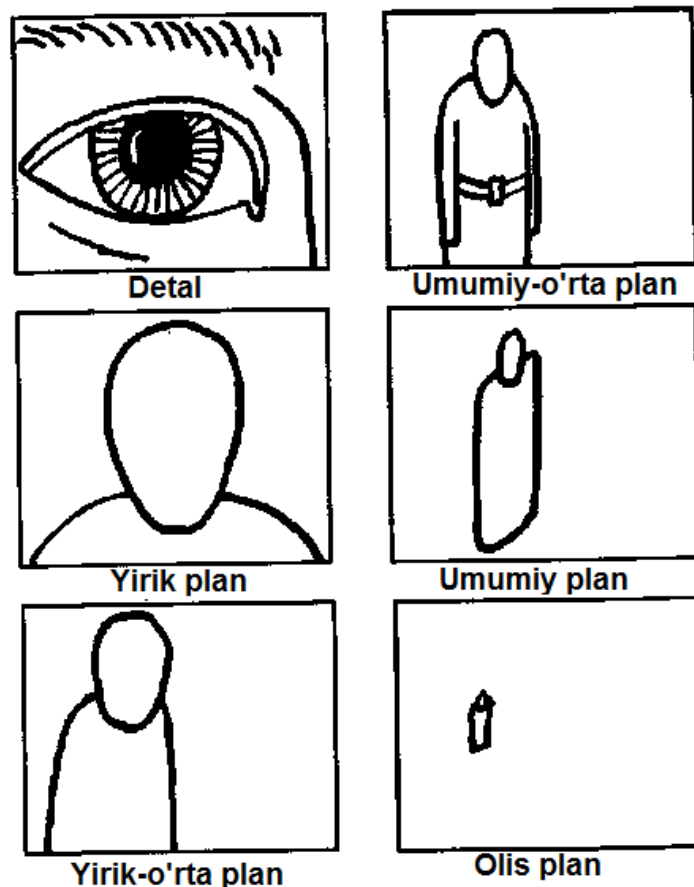
Bir asrlik tajribalar shuni ko'rsatdiki, filmdagi kadrlarni montaj qilishda o'rtada bitta plan kattaligi tashlab montaj qilinsa bu montaj o'tishi tomoshabin ongi va ko'zi tomonidan oson idrok etiladi. Masalan, bir epizod yoki ko'rinish doirasida, aynan bitta insonni tasvirga tushirishda, uni o'rtada bir plan kattaligi tashlab tasvirga olish zarur. Ya'ni, uning yirik planidan keyin umumiy o'rta planga o'tish, yirik o'rta planidan esa umumiy planga o'tish maqsadga muvofiq bo'ladi, va aksincha.

Bu qoida amal qilish shart bo'lmagan vaziyatlar sifatida detal plandan yirik planga o'tishni hamda umumiy plandan olis planga o'tishni aytib o'tishgan (19-rasm).

Amaliy jixatdan qaralganda shuni aytish mumkinki, ***bir epizod yoki ko'rinish doirasida, aynan bitta insonni tasvirga tushirishda ikkita ketma ket keluvchi planlarning o'zaro farqi ancha sezilarli bo'lishi kerak.*** Biroq bu farq tomoshabinni chalg'itib yuboradigan darajada katta bo'lmasligi, tomoshabinda ko'rgan kadrlarini aynan bir epizodga yoki bir ob'ektga tegishli ekanligiga shubxa hosil qilmasligi lozim.

Yuqorida keltirilgan 1- va 2-misollarda (umumiy o'rta plandan – yirik o'rta planga o'tish va umumiy o'rta plandan –

umumiy planga o'tish) kadrlarning o'zaro farqi yetarli bo'lmadi. Natijada tomoshabin ekranda nimadir siltanganini, sakraganini kuzatdi. Lekin, bir qarashda hech qanday yangilik sodir bo'lmagandek tasavvur hosil bo'ladi. Yoki bo'lmasa, qahramon huddi bir qadam oldiga (1-misol) yoki orqaga sakrab olgandek (2-misol) tasavvur uyg'onadi.



19-rasm.

Uchinchi misoldagi kadrda kadrda o'tishni kuzatadigan bo'lsak (yirik plandan – olis planga. 18-rasmda), bu vaziyatda tomoshabin ko'zi bu qadar katta masshtab o'zgarishiga moslasha olmaydi va bu ikki kadrda aks etgan ob'ekt aynan bitta ob'ekt ekanligiga unda shubxa tug'iladi. Bu narsani anglab yetishi uchun tomoshabinga qo'shimcha vaqt kerak bo'ladi. U yirik planda aks etgan yuz ko'rinishi olis planda juda kichkina holda aks etgan qaysi odamga tegishli ekanligini taxmin qilib ko'rishdan nariga o'ta olmaydi. Natijada tomoshabin filmni ko'rish, undan ma'naviy ozuqa olish, uning mohiyatini anglash bir chetda qolib rejissyor uning oldiga tashlagan "topishmoq"ni yechish bilan ovora bo'lib

qoladi.

Xuddi shunday muammo, agar tomoshabinga detal plan bilan umumiy-oʻrta plani ketma-ket koʻrsatilganda, hatto detal plan bilan yirik-oʻrta plani koʻrsatilganda ham kelib chiqadi. Oʻzaro biror narsa bilan bogʻlanmagan bu ikki kadrlar oʻrtasida qandaydir mantiqiy bogʻliqlikni qidiraverib tomoshabin filmdan charchaydi, uning ongida qandaydir yoqimsiz tassurot uygʻonadi. Montaj esa unga juda sezilarli va hatto oʻta qoʻpol boʻlib ham koʻrinadi.

Insonni tasvirga tushirishda uning plan yirikligini va uning qoʻshni kadrlari plani masshtabini belgilashga oid barcha qoidalar, insondan boshqa barcha obʻekt va predmetlarni tasvirga olish jarayoniga ham birdek daxldor. Kadrdan kadrqa oʻtish tomoshabin tomonidan, qachonki bu ikki kadr yiriklik va kompozitsiya tomonlama oʻzaro sezilarli darajada farq qilsagina yaxshi va toʻgʻri qabul qilinadi. Biroq bu farq tomoshabinni bu ikki kadr oʻrtasida biror bir mantiqiy oʻxshashlikni qidirib topish uchun va qoʻshni kadrlarda aks etgan obʻekt ham aynan bitta obʻektning oʻzi ekanligiga ishonch hosil qilish uchun oʻz miyasini qoʻshimcha ravishda zoʻriqtirishiga sababchi boʻlmasligi shart.

Tasvirga olinayotgan obʻekt chumoli boʻladimi yoki vokzal binosi, kosmik korabl yoki fil, montajning birinchi – “Planlar yirikligi boʻyicha montaj” tamoyili amal qilaveradi. Rejissyor tomonidan montajning birinchi tamoyiliga rioya qilgan holda amalga oshirilgan plandan planga oʻtish, tomoshabin uchun filmni koʻrishda qulaylik yaratish talablariga javob beradi. Ayniqsa, koʻp elementlardan tarkib topgan kompozitsiyali kadrlarni tasvirga olishda mazkur tamoyil talablari toʻliq bajarilishi kerak.

Diqqatli oʻquvchi, nazarimizda, bundan avvalgi sahifalarda bir nechta vaziyatlarga “kompozitsiyaning oʻzgarishi” degan iborani koʻp bor ishlatganimizni sezgandir.

Gap shundaki, kadrdagi obʻekt masshtabini kattalashtirish yoki kichiklashtirish kadrlar montajini tomoshabin tomonidan oson idrok etilishi uchun qulay sharoit yaratish talablaridan faqat bittasi xolos. Qoidaga koʻra, kadrdan kadrqa oʻtishda ekranda obʻektning joylashgan oʻrnini, kadr kompozitsiyasini birma-bir oʻzgartirib borish ham kerak. Biroq bu endi montajning oltinchi tamoyiliga oid qoidalardir va ular haqida keyingi mavzuda

batafsil soʻz boradi.

Lekin, bir tomondan, qoʻyilayotgan dramaturgik vazifadan kelib chiqib montajning yiriklik boʻyicha montaj tamoyillari atayin buzilishi ham mumkin. Masalan, rejissyor epizoddagi biror voqeaga alohida urgʻu berish, tomoshabin diqqatini jalb etish uchun shunday qilishi mumkin. Aytaylik, film gʻoyasiga koʻra, bir laxzada ekrandagi film qahramonini va ayni paytda tomoshabinning oʻzini ham kutilmagan dahshat hissini his qilishga majburlash kerak boʻlib qoldi. Isteʼdodli rejissyor bu maqsadiga erishish uchun baʼzan montajning ayrim qoidalarni buzib oʻtishga jazm eta oladi.

Alpinist tamomila yolgʻiz, u oʻz hamroxini topish maqsadida uzoq vaqt davomida qoyaga tirmashadi. Faqat ikki kishilashib, birgina arqondan foydalanib, bir-birini asrab va qoʻllab-quvvatlagan holda ular bu tik qoyalardan pastga qaytib tushishlari mumkin.

Olis planda tomoshabinga katta qiyinchiliklar bilan, jonini xatarga qoʻyib tik qoyalar boʻylab yuqoriga intilayotgan yolgʻiz inson koʻrsatiladi (*14-rasm*). Va nihoyat, zoʻr qiyinchiliklar bilan alpinist choʻqqiga chiqadi. Soʻnggi kuchlarini toʻplab u choʻqqi uchidagi tekis joyga chiqib olish uchun harakat qiladi. Uning boshini koʻtarib qoya ustiga qaraydi. Kadr oʻzgaradi. Yirik plan, alpinist yigitning yuzini bir laxzada daxshatli qoʻrqinch egallaydi (*15-rasm*). Yana kadr oʻzgarishi. Qahramon nigohi orqali olingan kadr. Oʻrta plan. Katta xarsang ortida uning doʻsti boshi majaqlangan va mayda toshlarga koʻmilgan holda yotibdi. U oʻlgan. 19 va 20 rasmlarga qayting va ularning oʻzaro montaj bogʻlanishini koʻrib chiqing.

Bunday montaj variantida tomoshabin film qahramoni bilan birday daxshatni his qiladi. Kutilmagan xolda umumiy plandan yirik planga keskin oʻtish esa zalda oʻtirgan tomoshabinga oʻziga hos “zarba”dek taʼsir koʻrsatadi. Bu kadr oʻzgarishi umid va qaygʻu tuygʻulari oʻrtasidagi qarama-qarshilikka urgʻu beradi.

Biroq, shu bilan birga, shuni unutmaslik kerakki, urgʻu - bu “qoida” emas, balki tomoshabinga koʻrish qulayligini yaratish qoidalari va montajning birinchi tamoyili qoidalarining buzilishidir. Bu tamoyillarning asoslanmagan, chuqur oʻylab chiqilmagan holda buzilishi albatta bu kabi montajdan

tomoshabinlarning beixtiyor asabi buzilishiga olib keladi. Agar bu kabi qo‘pol xatolar film davomida ko‘p uchrasa, u xolda tomoshabinda filmning bu epizodiga nisbatan salbiy kayfiyat va munosabat shakllanib qolishi mumkin, hatto bu epizodda chuqur ma’noli jiddiy fikrlar, ijobiy umuminsoniy g‘oyalar ilgari surilgan bo‘lsa ham. Shunga o‘xshash holatlarni buyuk fransuz rejissyori J. L. Godarning filmlaridagi ayrim epizodlarda kuzatish mumkin. Albatta u bu usuldan har tomonlama o‘ylangan va maqsadli xolda foydalangan. Uning ijodiy yo‘lida “tomoshabinning asab tolalarini o‘ynash” orqali ularda muayyan his tuyg‘u va fikrlarni uyg‘otish muhim o‘rin tutgan.

Kadr yirikligi bo‘yicha montaj tamoyillari, qoidalari qo‘shni kadrlarda bir-biriga o‘xshamagan tamomila turli ob’ektlar aks etgan xollarda o‘z kuchini yo‘qotadi. Masalan, agar birinchi kadrda tank askar yigit tomon yurib kelayotgan bo‘lsa, bu kadrni umumiy planda tasvirga olish va bu uni askar yigitning g‘azab va nafratga to‘la yuzi aks etgan yirik plan bilan bemalol montaj qilish mumkin. Bu ikki kadrlarning yirikligi, bu vaziyatda, istagancha yiriklikda bo‘lishi mumkin va bemalol montaj qilinishi mumkin. Bu rejissyorning o‘z oldiga qo‘ygan maqsadiga bog‘liq bo‘ladi.

Demak, bu montaj tamoyili talablari faqatgina bitta ob’ektni va uning harakatlarini turli planlarda tasvirga olish kerak bo‘lgan vaziyatlar uchungina ishlaydi.

1-tamoyilning asosiy qoidalari:

Aynan bir ob’ektni tasvirga olishda kadrlar bir plan yirikligi tashlab montaj qilinadi. Masalan yirik plandan keyin 1-o‘rta planni tashlab 2-o‘rta planga o‘tiladi va h.k.)¹²

Kadrlar plan yirikligi kadrda insonga nisbatan belgilanadi. Bunda kadrda inson aks etgan bo‘lishi shart emas, plan kattaligini belgilashda shu kadrda inson qanchalik kattalikda aks etishi yoki uning qaysi qismi shu kadrda sig‘ishini tasavvur qilib ko‘rishning o‘zi kifoya¹³.

¹² Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. ISBN -13 978-1879505230, 18-b.

¹³ Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice.2007, Elsevier Inc.. 33-b.

Nazorat savollari:

1. Plandan planga o'tish qanday qoidaga asosan amalga oshiriladi?
2. Umumiy plandan yana umumiy planga o'tish mumkinmi?
3. Qanday holatlarda yirik plandan yirik planga o'tish mumkin emas?
4. Planlar yirikligini belgilashda asosiy mezon nima?

1.3 Ikkinchi tamoyil:

Makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj

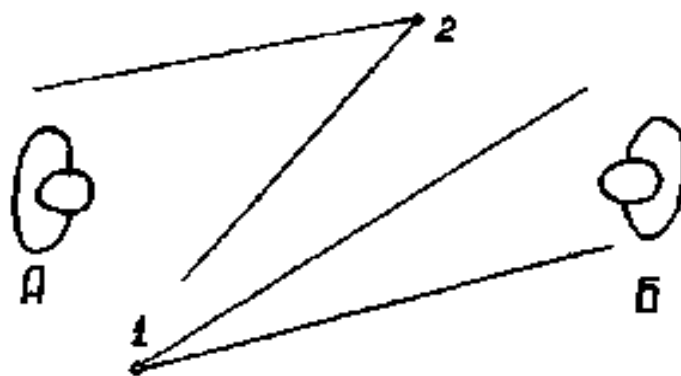
Bu mavzuda montajning ikkinchi tamoyili talablari va qoidalari yoritib berilgan. Tomoshabin uchun film voqealari sodir bo'layotgan makon haqida to'g'ri tasavvurni shakllantirish bu tamoyilning asosiy talabi hisoblanadi.

Bu tamoyil, nazarimizda, montajning eng muhim tamoyillaridan biri bo'lib, u kadrda ikkita va undan ortiq ob'ektlar, insonlar o'zaro munosabatda bo'lgan vaziyatlarda voqeani tomoshabinga tushunarli qilib yetkazib berishda muhim ahamiyat kasb etadi.

Bunday sahnani, ya'ni ikkita inson o'zaro suhbat qurayotgan sahnani qanday qilib to'g'ri tasvirga olish mumkin? Kameralarni qaysi nuqtalarga qo'yilsa to'g'ri bo'ladi? Ishtirokchilari soni 2 tadan 100 tagacha, hatto undan ko'p bo'lgan vaziyatlarda kadrlarni qanday tasvirga olish lozim? Biror makon yoki joyda sodir bo'layotgan voqea haqida tomoshabinga qanday qilib to'g'ri taassurot uyg'otish mumkin?

Keling, bu savollarga javob topishni quyidagi eng sodda vaziyatni ko'rib chiqishdan boshlaymiz: alohida-alohida tasvirga olingan ikkita insonning yirik planlarini o'zaro montaj qilinganda ular huddi o'zaro suhbatlashayotgandek bo'lib ko'rinishlari uchun kameralarni qaysi nuqtalarga o'rnatib tasvirga olish kerak?

Ishni bu sahnaning mizantsenasini (tasvirga olish maydonchasi chizmasini) chizib olishdan boshlaymiz. Kameralarni 1- va 2- tasvirga olish nuqtalariga o'rnatamiz (20-rasm).



20-rasm.

Tasvirga olishdan soʻng ekranda quyidagi natijani koʻramiz (21-rasm).

Bu vaziyatda koʻrinib turibdiki, tomoshabin ekranda oʻzaro suhbatlashayotgan insonlarni emas, balki ikkalasi ham bir tomonga qarab turgan insonlarni koʻrar ekan... Biroq bunday boʻlishi mumkin emas! Suhbatlashayotgan paytda odamlar bir-birlariga qarab oʻtirishlari kerak-ku!

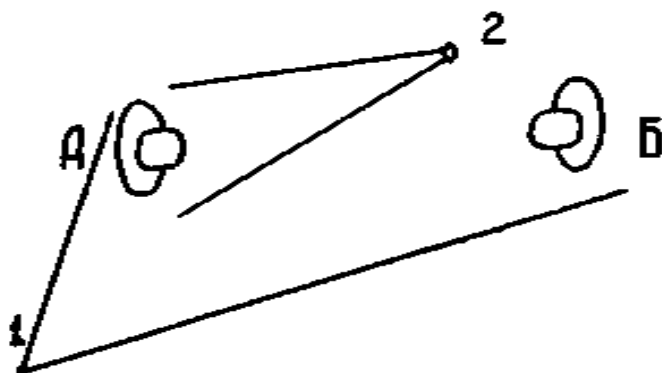


21-rasm.

Keling, endi kameralarning nuqtalarini bir oz oʻzgartirib koʻramiz. 1-kamerani shunday joylashtiramizki, kadrda janob Aliev va bizga orqasi bilan turgan Begaliev xonimning yelkasining bir qismi koʻrinib turadi. Natijani yana bir bor koʻrib

chiqamiz (22-rasm).

Ekkranda hosil bo'lgan natijani taxlil qilib ko'ramiz. Birinchi kadrda janob Aliev ro'parasida turgan Begalievaxonimga qarab turibdi. Bunga zarracha shubha yo'q, albatta. Biroq Begalievaxonim qayoqqa qarab turibdi? Shunisi aniqki, u Alievga qarab turgani yo'q! Unda u kimga qarab turibdi, o'zigami?



22-rasm.

Afsus! Biroq bu haqiqat, bizda u rostdan ham o'ziga o'zi qarab turganday taassurot uyg'onmoqda (23-rasm).



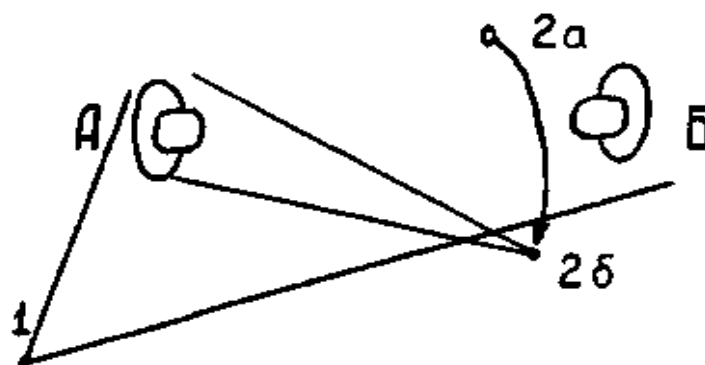
23-rasm.

Bir qarashda be'manilik... Biroq, agar siz xayolan 1-va 2-tasvirga olish nuqtalariga o'zingizni qo'yib ko'rsangiz bu nuqtalardan olingan kadrlar ekkranda rostdan ham huddi shu

ko‘rinishda bo‘lishiga ishonch hosil qilasiz!

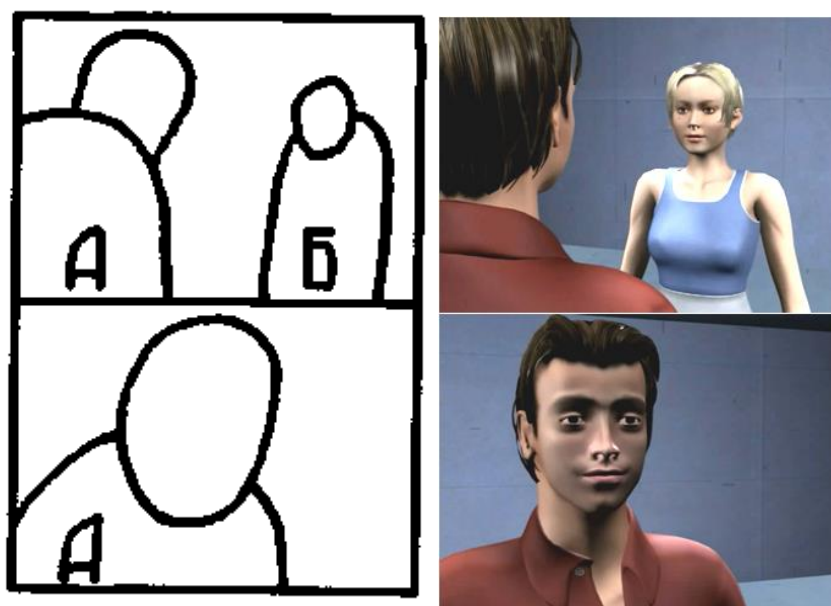
Alievning ekranning chap tomonidan birdaniga o‘ng tomonga o‘tib qolishi tomoshabin uchun tamomila kutilmagan va tushunarsiz holat bo‘ladi. Bechora tomoshabinlar filmni tomosha qilishni tashlab, qanday qilib bu vaziyat ro‘y berganlini haqida o‘ylay boshlaydilar.

Bu muammoni yechish uchun, 2-tasvirga olish nuqtasini keyingi mizantsenadagi kabi strelka bilan ko‘rsatilgan yangi nuqtaga o‘tkazib ko‘ramiz (24-rasm).



24-rasm.

Tasvirga olish nuqtasini bu ko‘rinishga o‘zgartirish ekranda ko‘rinadigan natijaga sezilarli o‘zgartirish kiritadi (25-rasm).



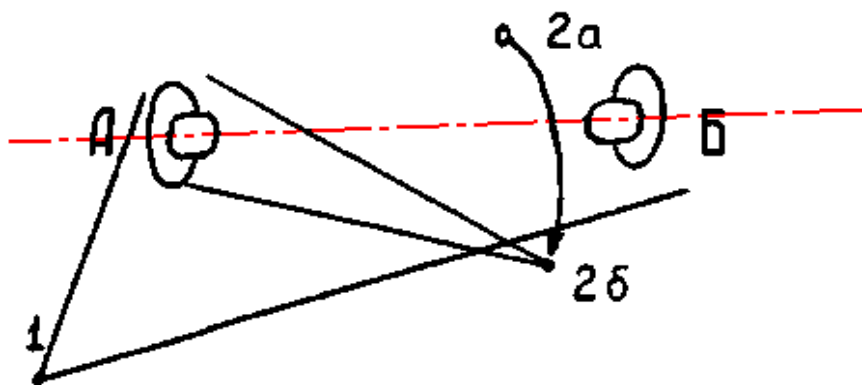
25-rasm.

2-tasvirga olish nuqtasini o‘rnini o‘zgartirish orqali biz janob Alievning makondagi o‘z qonuniy joyiga qaytardik. U kadrning chap tomonidan joy oldi va o‘z nigohini suhbatdoshi Begalievva xonimga qaratdi.

Montajning “Makonda bo‘ljal olish bo‘yicha montaj” deb nom olgan 2-tamoyili quyidagi qoidaga asoslanadi: ***o‘zaro munosabatda bo‘layotgan ikkita ob’ektni tasvirga olish paytida tasvirga olish ishlari ular o‘rtasidan o‘tgan munosabat chizig‘ining qat’iy bir tomonidan amalga oshirilishi shart***¹⁴.

E’tibor bering, bu yerda o‘zaro munosabatda bo‘layotgan ikkita odam emas, balki o‘zaro munosabatda bo‘layotgan ikkita ob’ektni tasvirga olishda deyilyapti. Bu shuni anglatadiki, kadrda faqat odam yoki jonli narsalar emas, balki jonli va jonsiz narsalar ham o‘zaro munosabatda bo‘lishi mumkin ekan. Malasan, odam televizor ko‘ryapti ularning biri jonli ikkinchisi – jonsiz.

Bundan kelib chiqadiki, biz 2a-tasvirga olish nuqtasini yangi 2b-nuqtaga olib o‘tish orqali har ikkala tasvirga olish nuqtasining munosabat chizig‘iga nisbatan qat’iy bir tomondan joy olishiga erishdik. Buni 28-rasmga kichik o‘zgartirish orqali yanada yaqqolroq ko‘rishimiz mumkin bo‘ladi (26 rasm). Muammo yechildi.



26-rasm.

O‘ylaymizki, keltirilgan misollar sizga montajning 2-tamoyili bo‘lgan “Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj”ning asosiy mohiyatini tushunib olishga imkon berdi.

Agar kameralar ikkita o‘zaro munosabatda bo‘layotgan

¹⁴ Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. ISBN -13 978-1879505230, 87-b.

ob'ektlarni tasvirga olish chog'ida ularning o'rtasidan o'tgan munosabat chizig'ining qat'iy bir tomoniga joylashtirilsa bu sahnani ekranda ko'rib turgan tomoshabinda bu holatni bevosita hayotda o'z ko'zi bilan ko'rib turgandek taassurot paydo bo'ladi. Tasvirga olishning bunday amalga oshirilishi tomoshabinlarga voqea sodir bo'layotgan makon, joy va undan o'rin olgan insonlar, boshqa ob'ektlarning joylashgan o'rinlari haqida to'g'ri tasavvur hosil qilishlariga imkon yaratadi.

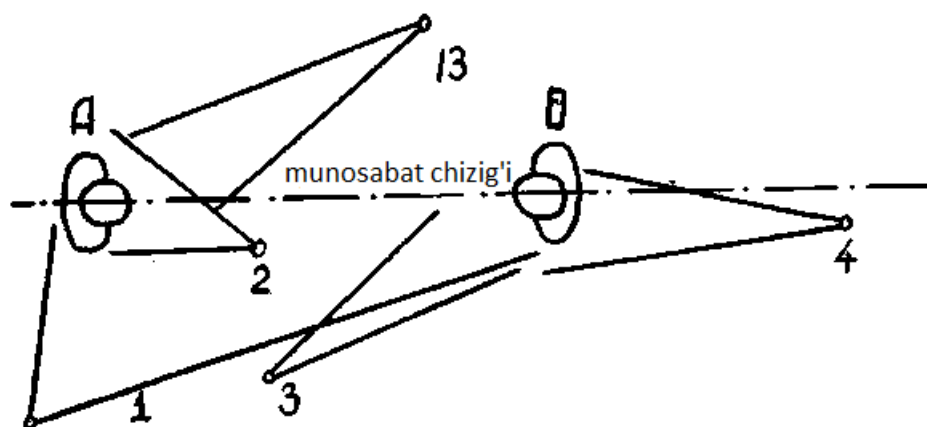
Ba'zan kino film yaratish jarayonida shunday bo'ladiki, ikkita suhbat qilayotgan insonlarning biri boshqa joyda, aytaylik pavilondagi dekoratsiyaning bir qismida va ikkinchi insonning tasviri esa umuman boshqa bir joyda olinadi. Hatto bu kadrlar boshqa vaqtda, boshqa bir davlatda olingan bo'lishi ham mumkin. Bu kadrlar o'zaro montaj qilinganida esa tomoshabin bu kadrlarning boshqa-boshqa joylarda olinganini sezmaydi ham. Bunday holatlar ko'pincha pavilonlarda dekoratsiyalar yordamida suratga olish paytida ko'p uchrab turadi. Tabiat qo'ynida tasvirga olishda ham bunday holatga duch kelishimiz mumkin. Bir qahramonning "Yirik" yoki "O'rta" planini tasvirga olib bo'lganimizdan so'ng unga qarama-qarshi holatda turgan ikkinchi insonning kadrini tasvirga olishga kadr fonining talabga javob bermasligi, haddan tashqari yorqinligi yoki kadr mazmuni va sifatiga putur yetkazuvchi ortiqcha predmetlarning kadrda tushib qolishi halaqit berishi mumkin. Bu holatda aktyor boshqa ma'qulroq fonga olib o'tiladi va 2-tamoyilning qoidalariga amal qilingan holda tasvirga olinadi. Montajdan so'ng bu kadrlar huddi bir joyda olingandek ko'rinaveradi.

Bu kabi holatlarda rejissyor va operatorlardan alohida mahorat talab etiladi. Kadrlarni tasvirga olishda nafaqat munosabat chizig'iga amal qilish, balki yorug'likning tushishi, rang kabi qator jihatlarga ham e'tibor qaratish lozim bo'ladi. Rejissyor avvalo bunday vaziyatlarda sahnaga oid har bir kadr haqida aniq tasavvurga ega bo'lishi va uning 2-tamoyil bo'yicha montaj yechimini puxta ishlab chiqishi va o'zi uchun belgilab olishi kerak bo'ladi. Operator ham o'z navbatida ekranda turli kadrlar orqali sun'iy ravishda hosil qilinayotgan muhitning tomoshabinlar tomonidan yagona muhit va makondek qabul qilinishi uchun bu tamoyilning qoidalarini chuqur bilishi talab

etiladi.

Montajning 2-tamoyilining asosiy maqsadi, har qanday vaziyatda ham tomoshabinga biz tasvirga olayotgan makonda adashib qolmasligiga erishishdan iboratdir.

Umuman olganda, “Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj” tamoyili har doim yuqorida aytib o‘tilgan qat’iy qoidaga asoslanadi (27-rasm).



27-rasm.

Bu vaziyatda 13-tasvirga olish nuqtasidan tashqari barcha nuqtalar to‘g‘ri tanlangan.

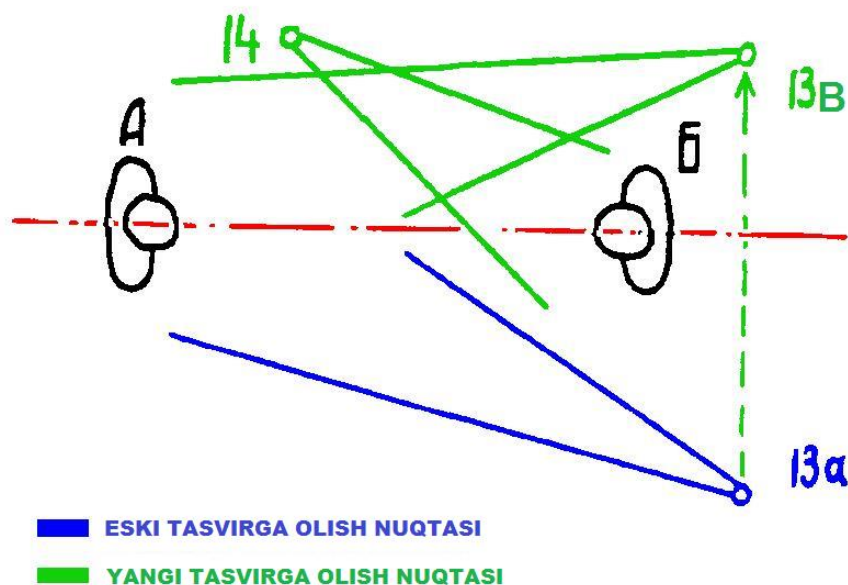
Yana bir bor eslatib o‘tamizki, montajning bu tamoyili o‘zaro munosabatda bo‘layotgan barcha ob’ektlarga dahldordir: odam bilan odam; biror predmet bilan odam, masalan rassom bilan malbert, tomoshabin va kinoekran; xayvon bilan xayvon; kema va sohil va hokazo.

Keling, endi injiq rejissyor baribir bu mustahkam chiziqni kesib o‘tishga jazm qilgan vaziyatni ham ko‘rib chiqamiz. Chunki, ijod jarayonida rejissyorlar turli kutilmagan qarorlarni ham qabul qilishlariga to‘g‘ri keladi. Rejissyor kutilmaganda yangi ijodiy g‘oya bilan sahnani boshqa tomondan ko‘rsatib berishni istab qolishi mumkin. Umid qilamizki, unda bunday qilish uchun rostdan ham arziqli sabablar bo‘lgan.

O‘rinli savol tug‘iladi: xo‘sh bu ishni qanday amalga oshirishimiz mumkin? Qanday qilib tomoshabinlar uchun noqulaylik tug‘dirmasdan munosabat chizig‘ini kesib o‘tishimiz

mumkin?

Bu savolga bir emas ikkita javob mavjud. Birinchi variant 28-rasmda aks etgan.



28-rasm. Munosabat chizig'ini kesib o'tishning 1-usuli.

Rejissyor tasvirga olish chog'ida kutilmaganda navbatdagi kadrni munosabat chizig'ining qarama-qarshi tomonidan tasvirga olishni istab qoldi. U operatoridan kamerani 13a-tasvirga olish nuqtasidan 13b-nuqtaga o'tkazishini so'radi. Operator avvaliga bu talabni qabul qila olmadi. Chunki, bu montajnin 2-tamoyili talablarini qo'pol ravishda buzilishiga va natijada filmning montaji jarayonida qator jiddiy muammolarning yuzaga kelishiga sabab bo'ladi-da! U vaziyatni taxlil qilib ko'rib masalaning oddiy va qoyilmaqom yechimini topdi. Operator kamerani rejissyor aytganidek 13a-nuqtadan 13b-nuqtaga olib o'tdi, lekin u bu ishni bevosita tasvirga olish chog'ida amalga oshirdi, ya'ni u kamerani tasvirga olishdan to'xtatmasdan munosabat chizig'ini kesib o'tdi. Qahramonlar esa o'z joylarini o'zgartirmasdan rollarini ijro etishda davom etdilar. Bu bevosita "kesib o'tish" sababli tomoshabin kameraning munosabat chizig'ini qanday kesib o'tayotganligiga shaxsan guvoh bo'ldi va makonda ob'ektlarning kameraga nisbatan yangi tartibdagi joylashuviga moslashib oldi. Bu o'zgarish bevosita tomoshabinnin ko'z o'ngida sodir bo'ldi. Chap tomonda turgan qahramon endi o'ng tomondan, o'ng

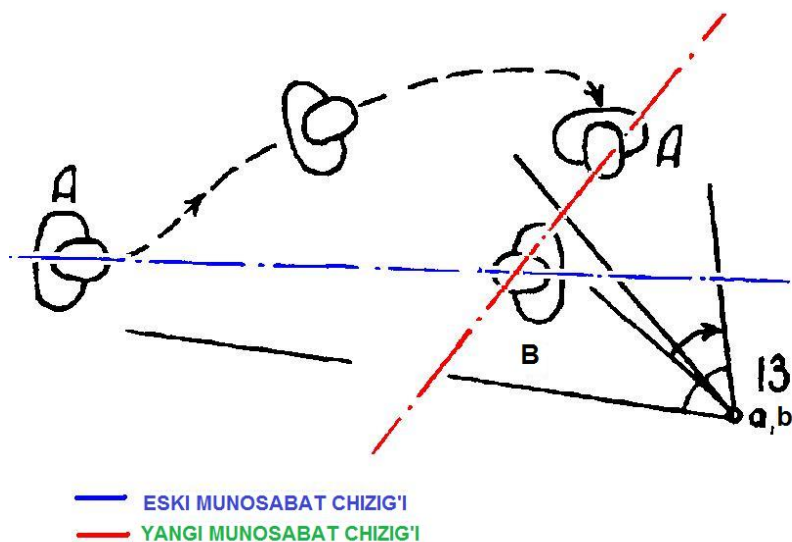
tomonda turan ob'ekt esa endi chap tomondan joy oldilar.

Endi sahnaning qolgan 14, 15, 16 va boshqa kadrlarini ham munosabat chizig'inin shu nuqta joylashgan tomonidan suratga olish mumkin.

Demak, *o'zaro munosabatda bo'layotgan ikki ob'ektni tasvirga olishda, munosabat chizig'ini kesib o'tish lozim bo'lib qolganda bu o'tish bevosita tomoshabin ko'z oldida ro'y berishi lozim*¹⁵.

Munosabat chizig'ini kesib o'tishning yana bir usuli bor va bu usul kameraning emas, balki endi aktyorlarning kadrda harakatlanishlariga asoslanadi. (29-rasm). Tamoyil qoidasiga binoan munosabat chizig'i bevosita ikkita suxbatdosh ob'ektning o'rtasiga tasavvurda chiziladi. Demak, aktyorlar harakatlansalar ular bilan birga munosabat chizig'i ham ko'chib yuradi.

Bundan shuni xulosa qilish mumkinki, kamera munosabat chizig'ining boshqa tomonida bo'lib qolishi uchun mana shu munosabat chizig'ini surishning o'zigina kifoya bo'larkan. Bu fikrimizni yaqqol ko'rib ishonch hosil qilishingiz uchun 29-rasmni ko'rishimiz mumkin.



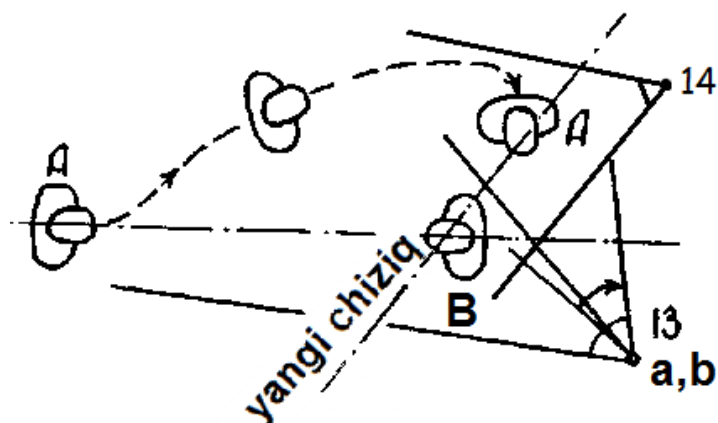
29-rasm.

Bu variantimizda kameramiz o'z joyidan jilmadi. Bu safar aktyorlar mizantsenadagi o'z o'rinlarini o'zgartirdilar, va eng asosiysi, bu holat ham bevosita tomoshabinlarning ko'z o'ngida

¹⁵ Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. ISBN -13 978-1879505230, 89-b.

ro‘y berdi. Janob Aliev epizod boshida kadrning chap tomonida turgan bo‘lsa, tasvirga olish davomida u o‘z rolini ijro etar ekan asta yurib kadrning chap tomoniga o‘tdi. Bu bilan u Begaliev xonimga va kameraga nisbatan o‘z joylashishini o‘zgartirdi. Modomiki, Aliev Begaliev xonim bilan suhbatda, ya‘ni munosabatda bo‘layotgan ekan Aliev harakatlangan paytda ularning o‘rtasidagi munosabat chizig‘i ham yangi holatga ko‘chdi. Natijada biz, kamera bilan munosabat chizig‘ining boshqa tomoniga hech qanday harakatsiz o‘tib qoldik. Endi biz avval tasvirga olishimiz mumkin bo‘lmagan 14-tasvirga olish nuqtasiga o‘ta olamiz (30-rasm).

Agar sahnada faqat ikki kishi ishtirok etayotgan bo‘lsa unda kadrlarni “Makonda mo‘ljall olish bo‘yicha montaj” qoidalariga asosan tasvirga olish uncha katta muammo tug‘dirmaydi. Biroq, ishtirokchilar soni ortib borishi bilan montaj qoidalariga bo‘ysingan holda ishlash, makonda to‘g‘ri mo‘ljall olish ham qiyinlashib boraveradi.

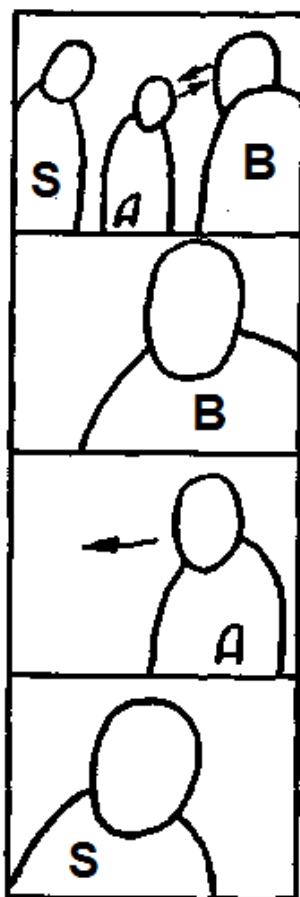


30-rasm.

Tasavvur qilaylik, endi ikki emas uchta inson o‘zaro suhbat olib borishmoqda. Tasvirga olish maydoninining 31-rasmida keltirilgan chizmasiga diqqat qaratamiz. Keling, taxlil qilib ko‘ramiz, chizmada keltirilgan qaysi tasvirga olish nuqtalari to‘g‘ri tanlanganu, qaysilari noto‘g‘ri tanlangan va tomoshabinlarni chalg‘itib yuboradi.

Suhbat chog‘ida kim kimga qarab o‘tiribdi? E‘tibor qarating: kameralarning barchasi Begaliev xonim va janob Solievlarning o‘rtalaridan o‘tgan munosabat chizig‘ining qat‘iy

bir tomonida joylashgan. Nima deb o‘ylaysiz, kameralarning bu tartibda o‘rnatilgani to‘g‘rimi? Aliev va Begalieva xonimlarning suhbatiga Soliev ham aralashdi. Agar tasvirga olish nuqtalariga bundan avvalgi ikki kishilik misoldagidek qarasak hammasi to‘g‘ridek. Biroq, keling kameralarda olingan tasvirlarni raskadrovkalarga ko‘chirib ularni ko‘rib chiqamiz (31-rasm).



31-rasm.

1-kadr. U shunday tasvirga olinganki, u kadr makonida joylashgan qahramonlar va ob’ektlar haqida umumiy tasavvur beradi.

2-kadr. Montajning makonda mo‘ljal olish bo‘yicha 2-tamoyili qoidalariga mos ravishda tasvirga olingan. Begalieva xonim janob Alievga qarab turibdi. To‘g‘ri!

3-kadr. Bu holat 1-kadrdagi holatga tamomila teskari. Janob Aliev o‘ngga emas balki chapga qarab qolibdi. Bu hato!

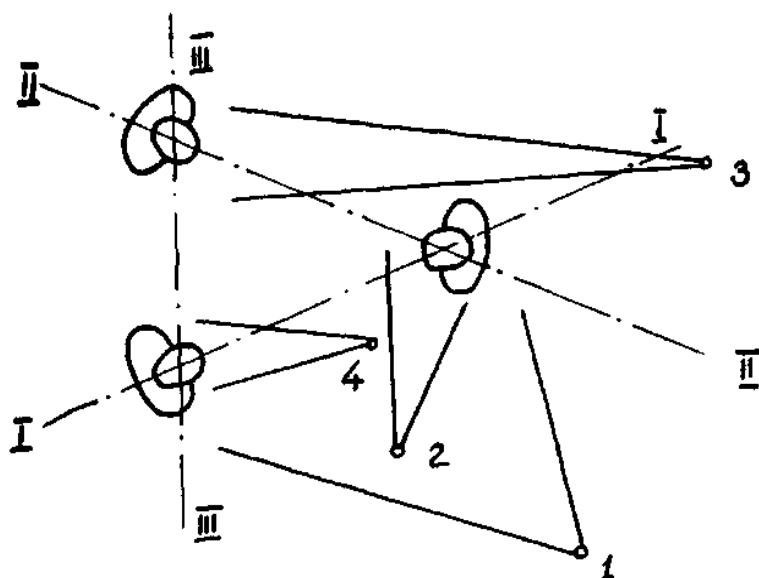
4-kadr. U 1-kadrdagi holatga to‘g‘ri keladi: Janob Soliev Janob Aliev va Begalieva xonimlarning suhbatini kuzatib turibdi.

Bu misoldagi sahnani televideniedagi biror ko‘rsatuvning tasvirga olish jarayoni deb hisoblashimiz ham mumkin. Janob Aliev – teleboshlovchi, u studiyaga taklif etigan mehmonlar – Begaliev va Solievlar bilan suhbat qurmoqda. Aliev birinchi bo‘lib Begaliev xonimga savol bilan murojaat qildi va ularning suhbatlari juda qizib ketdi. Bu paytda janob Soliev o‘z navbatini kutib qizg‘in suhbatni chetdan tinglab turibdi.

Begaliev xonimning nigohi uning so‘zarini katta qiziqish bilan tinglayotgan teleboshlovchi Alievga qaratilgan.

Bu joydagi xatolik juda tez ko‘zga tashlanadi, barcha o‘zaro munosabatda bo‘layotgan ishtirokchilar o‘rtasiga punktir chiziq bilan belgilangan va rim raqamlari bilan raqamlangan munosabat chiziqdori tortiladi (32-rasm).

Natijada bu vaziyatda 3-tasvirga olish nuqtasi noto‘g‘ri ekanligi ayon bo‘ladi. U Aliev va Begalievlar o‘rtasiga chizilgan II-II munosabat chizig‘ining orqa tomoniga, tepa qismiga o‘tib ketgan. Qolgan 1,2 va 4- tasvirga olish nuqtalari esa II-II munosabat chizig‘ining pastki qismida joylashgan.



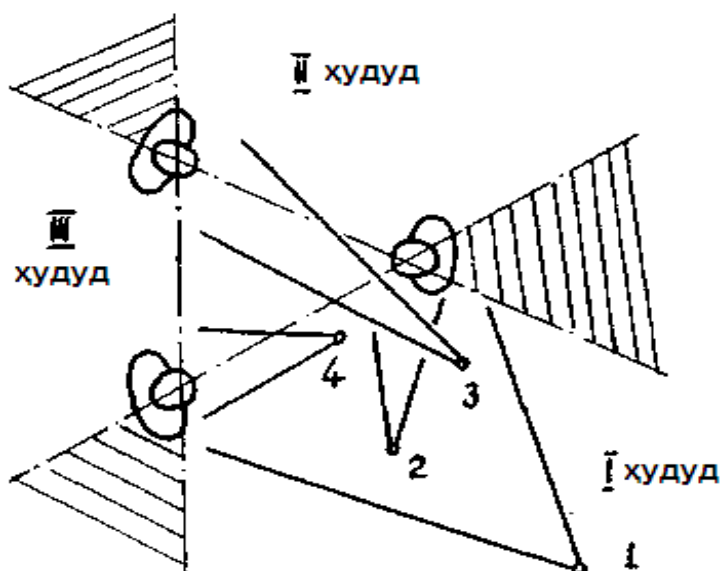
32-rasm.

O‘rinli savol tug‘iladi: ho‘sh 3-tasvirga olish nuqtasi aslida qayerda bo‘lishi lozim edi va umuman, kameralarni qanday nuqtalarga joylashtirsak tomoshabinga muayyan makonda, joyda yoki xonada ro‘y berayotgan voqeani huddi hayotdagi kabi to‘g‘ri yetkazib bera olamiz?

Umid qilamizki, siz o‘quvchi va talabalar, kitobxonlar endi biror tasvirga olish nuqtasidan turib tasvirga olingan kadr ekranda qanday ko‘rinishda bo‘lishini to‘g‘ri chamalay olasiz va tasavvur qila olasiz. Buning uchun sizda kerakli darajada bilim hosil bo‘ldi. O‘ylaymizki, tasvirga olish maydoni chizmasiga qarab turib tasvirga olish nuqtalari “Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj” talablariga mos holda tanlanganligi yoki noto‘g‘riligini bemalol ayta olasiz.

Albatta, 32-rasmda keltirilgan holatda tasvirga olishni istalgan nuqtadan amalga oshirishimiz mumkin. Biroq, faqat bir hudud ichidan. Bundan tashqari chizmada shtrixli chiziqlar bilan bo‘yalgan joylardan ham tasvirga olish mumkin emas. 33-rasmda bu yaqqol tushunarli qilib ko‘rsatilgan.

Montajning bu tamoyilini yaxshi bilib olgan rejissyor 2-tamoyil bo‘yicha xatolikka yo‘l qo‘yishdan qo‘rqmasa ham bo‘ladi.



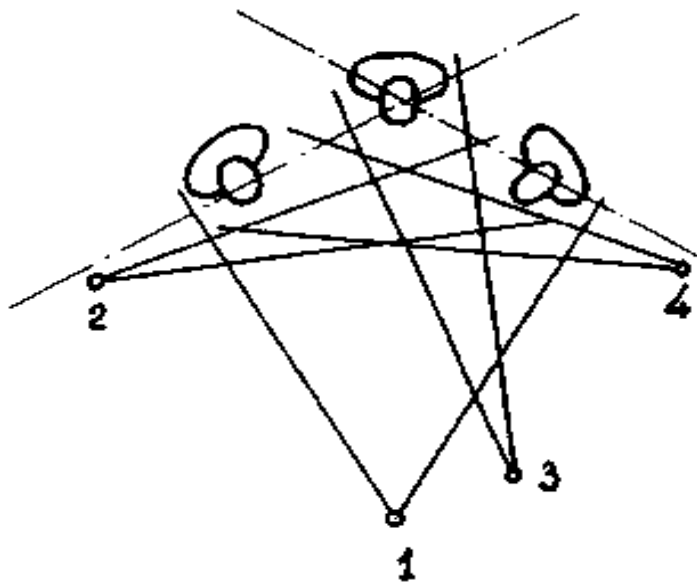
33-rasm.

Bu tamoyilni yaxshi bilish reportajlar, xronikal kadrlarni ko‘p tasvirga oluvchi rejissyorlar va operatorlar uchun juda muhim. Sababi, reportajlarni tasvirga olish paytida juda tez ishlashga to‘g‘ri keladi va ba‘zan munosabat chizig‘ini xayolan chizib o‘tirishga vaqt bo‘lmaydi. Bundan bir necha yillar avval bu kabi xatoliklar televideniya va hususiy filmlarda ko‘p uchrab

turar edi. Umuman olganda bugun ham bu xatoliklar ba'zan uchrab turadi. Shuning uchun ham montajning "Makondja mo'ljal olish bo'yicha montaj" tamoyilini juda yaxshi bilishimiz kerak.

Ming afsus bo'lsinki, bugungi kunda ham vaqti-vaqti bilan "Makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj" tamoyil qoidalarini buzib tasvirga olingan kadrlar turli telekanallarda ko'rinib qolyapti. Hatto, o'zlarini professional deb ataydigan mutaxassislar ham bu xatoga ba'zan yo'l qo'yadilar. Bunaqa xatoliklarga yo'l qo'ymaslik uchun, operatorlar va rejissyorlarga ishlash oson bo'lishi uchun, televideniya ko'rsatuv ishtirokchilarini kamera oldiga "yoyib yuborish" usulidan foydalana boshlashdi. Studiyaga kelgan mehmonlarni deyarli bir chiziq bo'ylab joylashtirishdi. Ularning eng o'rtasida o'tirgan suhandon esa boshini hali o'ngga, hali chapga qarataverib charchaydi. Bu suhbatlarning mizantsenasi juda notabiiy, beo'xshov bo'lib chiqadi, (34-rasm), lekin ishlashga qulay...!

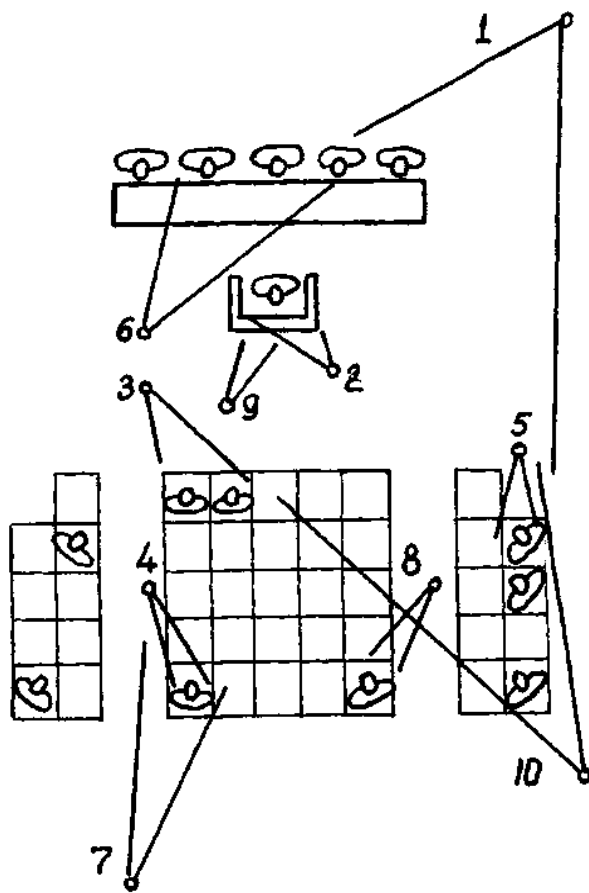
Albatta, bundan boshqa yana bir xatosiz variant ham mavjud: kamerani bir nuqtaga qo'yib ana shu nuqtadan barcha suhbatni tasvirga olaverish ham mumkin. Biroq bu endi g'irt kaltafaxmlik bo'ladi. Ba'zan, televizion ko'rsatuvlarni tasvirga olish paytida chalasavodlarcha o'z «rejissyorlik» fikrini o'tkazishga harakat qiladigan rejissyorlar uchun montajga oid bilimlarni berishga zarurat mana shu sababdan yuzaga kelgan.



34-rasm.

Yanada murakkabroq misolni ko‘rib chiqamiz. Katta majlislar zalida majlis o‘tkazilmoqda. Har doimgiday, uzun stol yonida prezidium a‘zolari o‘tirishibdi. Minbarda notiq nutq so‘zlamogda. Bir necha kirish eshiklariga ega bo‘lgan anchagina keng zal majlis qatnashchilari bilan to‘lgan. (Tasvirga olish rejasida biz vaziyatni matnda yozilganidek batafsil chizib o‘tirmaymiz, balki mavzuni yoritib berishimiz uchun kerak bo‘lgan ishtirokchilarni va rejissyor va operator tomonidan tanlangan hamma tasvirga olish nuqtalarinigina aks ettiramiz xolos.)

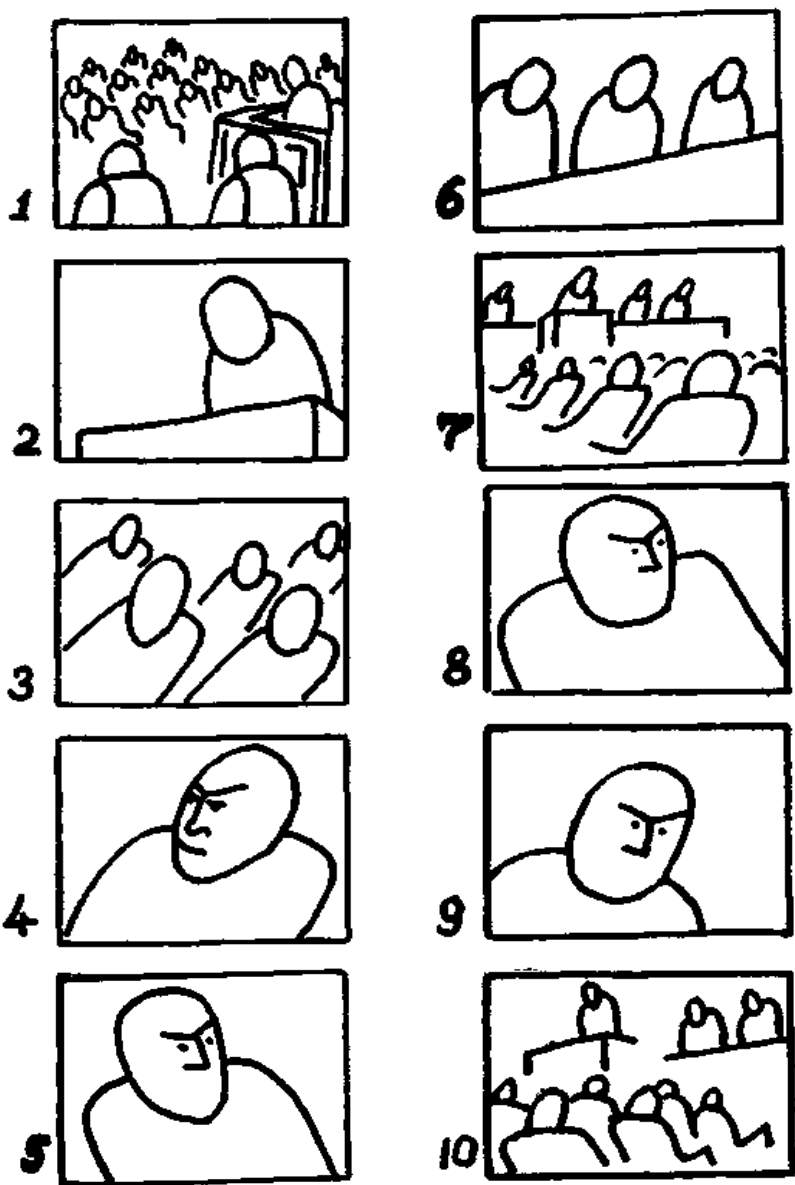
Majlis jarayonini televizion ko‘rsatuv sifatida ko‘rsatib berishda rejissyor va operator oldida kadrlarni kompozitsiya bo‘yicha takrorlamaslik vazifasi turadi. Biroq eng asosiysi, “Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj” tamoyili qoidalarini buzmaslik, majlis jarayonini buzib ko‘rsatmaslik va tomoshabinga majlis ishtirokchilarining joylashgan o‘rinlari haqida to‘g‘ri tasavvur berish. Aytish lozimki, bu vaziyat ko‘prok televizion ko‘rsatuvlariga xos.



35-rasm.

O‘z tajribangiz va egallagan bilimingizga tayanib quyida keltirilgan 35-rasmda keltirilgan tasvirga olish nuqtalaridan qaysi birlarini rejissyor va operator “Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj” tamoyillari bo‘yicha to‘g‘ri tanlaganini aniqlashga urinib ko‘ring? Qaysi nuqtalarni tanlashda ular xato qilganlar?

Bu murakkab tasvirga olish chizmasini tushunib olishning yagona to‘g‘ri usuli – uni raskadrovka sifatida chizib olishdir. Unga asosan aniq belgilash mumkin, qanday tasvirga olish nuqtalarini belgilashda xatolikka yo‘l qo‘yilgan va noto‘g‘ri tanlangan. Ko‘rib chiqamiz va natijani taxlil qilamiz (36, 37-rasmlar).



1-kadr. Notiq minbardan turib zalga qaragan holda nutq soʻzlamogʻda. Uning nigoxi oʻngdan chapga qaratilgan. Tinglovchilar unga qarab oʻtirishibdi. Ularning nigoxlari esa chapdan oʻngga qaragan.

2-kadr. Notiq minbar oldida turibdi va kameraga nisbatan bir oz burchak ostida joylashgan. Uning nigoxi oʻngdan chapga qaragan.

3-kadr. Zalning bir qismi tinglovchilar bilan toʻlgan. Ularning nigoxlari kadrda huddi notiqning orqasiga qarab turgandek aks etib qolgan. Tinglovchilarning zalda nima sababdan bunaqa teskari holatda oʻtirganini tomoshabin tushuna olmaydi.

4-kadr. Tinglovchining yirik plani. Uning nigohi chapdan oʻngga qaragan. Yana notoʻgʻri.

5-kadr. Majlisning boshqa ishtirokchisi, biroq u bundan avval koʻrsatilgan tinglovchiga qarab oʻtirganday koʻrinmogʻda.

Bu vaziyatda prezidium qaysi tomondayu, tinglovchilar qaysi tomondaligini aniqlashga urinib koʻringchi, tinglovchiga nisbatan oʻngdami yoki chapda?

6-kadr. Prezidium aʼzolarining oʻrta plani. Ular huddi tinglovchilar qaysi tomonga qarab oʻtirishgan boʻlsa oʻsha tomonga qarab oʻtirishgandek. Kadrda prezidium koʻrsatilayotganini faqat kadrda bir qismi aks etgan uzun stolga qarab sezib olish mumkin.

7-kadr. Majlis zalining umumiy plani. 1-kadrga nisbatan teskari vaziyat.

8-kadr. Zalda oʻtirgan ishtirokchilardan birining yirik plani. Uni oldingi kadr bilan hech qanaqasiga montaj qilib boʻlmaydi.

9-kadr. Notiqning yirik plani. Uning nigoxi 8-kadrda aks etgan tinglovchining orqasiga qarab turgandek koʻrinadi. Afsus!.. bu kadrni ham montaj qilib boʻlmaydi.

10-kadr. Zalning umumiy plani. Majlis ishtirokchilarining ekran makonida joylashishi 1-kadr bilan mos tushadi. Biroq 9-kadrga mos kelmaydi.

Ishonchimiz komilki, hatto ijodkorlardan katta masʼuliyat talab qiluvchi koʻrsatuvlarni yuqoridagi kabi bilimsizlarcha montaj qilinganligini siz bir emas koʻp marta kuzatgansiz va kelajakda yana koʻp koʻrishingizga toʻgʻri keladi.

Bunday telba-teskari tasvirga olingan ko'rsatuvni kuzatgan tomoshabin nimalarni his qiladi? U majlislar zalidan tayyorlangan bu reportajni ko'rganda qanday taassurot oladi?

Tomoshabin 5- va 6-kadrlarni ko'rgandayoq prezidium a'zolari, tinglovchilarning majlislar zalida joylashgan o'rinlarini aniqlolmay chalkashib ketadi. Keyin bo'lsa, unga rejissyor tomonidan taklif etilgan bunday g'alati topishmoqni yechish uchun o'zini ko'p urintirmasdan ekrandan ko'zini olib qochadi. Faqat ekran ortidan o'qilayotgan matnni tinglaydi xolos.

Biroq, unda faqat tomoshabinning asabiga tegishga yaraydigan bunaqa tasvirlarni tasvirga olishning nima keragi bor? Buning ustiga tomoshabinda ko'rsatuvga nisbatan salbiy hissiyot va taassurot uyg'otadi, beixtiyor va yashirincha tarzda uning asabiga tegadi. Bunga sabab ko'rsatuvda ko'tarilayotgan mavzu emas, balki uning noto'g'ri va makon bo'yicha buzilgan tarzda ekranda ko'rsatilganidir. Operatorlar kadrlarni to'g'ri kelgan tomondan tasvirga olaverishgan. Tomoshabinlar esa ular tomonidan e'tiborsizlik va sovuqqonlik bilan tasvirga olingan kadrlarni, majlis haqidagi bu reportajni tezroq unutishga harakat qiladilar.

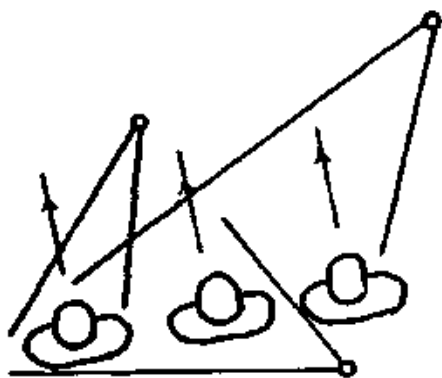
Biz tasvirga olgan kadrlarning nimasi noto'g'ri? Qanday xatoliklarga yo'l qo'yildi va ularni kelajakda takrorlamaslik uchun nima qilish lozim?

1-, 2-, 5-, 8- va 10-kadrlar majlislar zalidagi "tinglovchilar-notiq" munosabat chizig'ining bir tomonida joylashgan nuqtalardan tasvirga olingan, 3-, 4-, 6-, 7- va 9-kadrlar esa bu munosabat chizig'ing ikkinchi tomonida joylashgan tasvirga olish nuqtalaridan tasvirga tushirilgan.

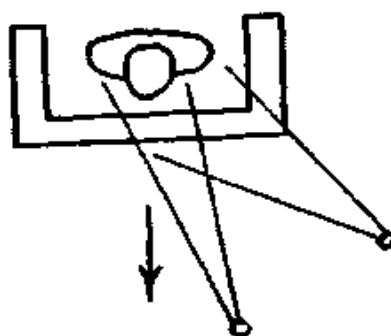
Bunday hollarda odatda, ekrandagi u yoki bu insonning nigohi qaysi tomonga qaragan bo'lishi kerakligini aniqlashning eng oddiy usulidan foydalaniladi. Buning uchun rejissyor va operator tasvirga olishni boshlagunga qadar, barcha kadrlarni munosabat chizig'ining qaysi tomonidan tasvirga olishni hal qilib olishadi. Shunga asosan (agar ular tasvirga olish chog'ida yoritish uskunalaridan foydalanishsa) yoritish uskunalarini ham joylashtiradilar. Keyin esa, kadrlarni tasvirga olishda prezidium a'zolari va notiqning nigohlari huddi eng birinchi olingan kadrdek tasvirga olinishini nazorat qiladilar. Bizning misolda

bu: o'ngdan chapga. Zalda o'tirgan tinglovchilarning nigohlari esa, qanday yiriklikdagi planda tasvirga olinishi va joylashuvidan qat'i nazar, chapdan – o'ngga qaratilgan. Umuman olganda buning qiyin joyi yo'q ekan. Parterda o'tiradimi yoki balkonda, hamma tomoshabinlar kadrda bir tomonga – masalan chapdan – o'ngga qarab turishi, sahnadagi aktyorlar esa, kameraga nisbatan olinganda, aksincha o'ngdan-chapga qarab tirishi kerak ekan. Mana sizga qoida! Nahotki buni o'rganib olish qiyin bo'lsa!

Operator tasvirga olish jarayonida doim vizirga qarab ish olib boradi va doim o'zi tasvirga olayotgan insonning nigohi qaysi tomonga qarab turganini ko'ra oladi: kameraga nisbatan o'nggami yoki chapga. Tajribali rejissyor ham hech qanday qiyinchiliksiz, operatorning harakatlari va ob'ektiv yo'nalgan tomonga qarab ayni paytda operator tomonidan tasvirga olinayotgan kadr “Makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj” talablariga javob berishi yoki bermasligini osongina aniqlab olishi mumkin. Agar operator ish jarayonida chalkashib ketsa, rejissyor uning xatosini to'g'rilashga yordam berib yuborishi mumkin (38 va 39-rasmlar).



38-rasm.



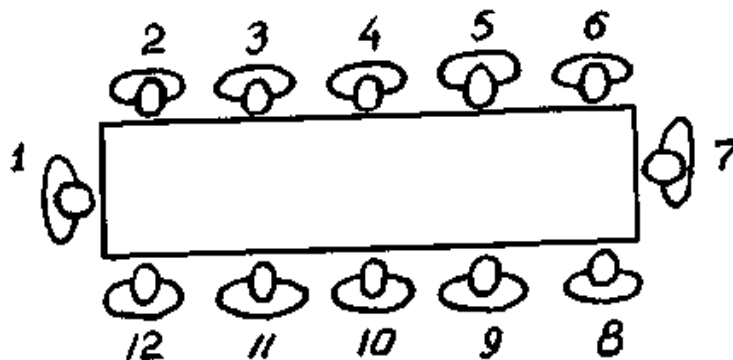
39-rasm.

Montajning 2-tamoyili talablarini yaxshiroq o'zlashtirish uchun yana bir vaziyatni ko'rib chiqamiz.

Stol atrofida 12 ta inson, aytaylik biror bir firma mutaxassislari yangi loyihani muhokama qilishmoqda. Muhokama faol va tortishuvlarga boy xolda o'tmoqda.

Rejissyor bu ko'rinishni ta'sirli va ifodaliroq qilib tasvirga olish uchun albatta stolning turli tomonlarida o'tirgan qahramonlarning yirik va o'rta planlarini ham tasvirga olishi

kerak bo‘ladi. Agar munosabatda bo‘layotgan har bir qahramonlar o‘rtasida munosabat chiziqlarini chizib oladigan bo‘lsak, u holda chiziqlar judayam ko‘payib ketadi va bu vaziyatda chalkashib ketish hech gap emas. U holda nima qilish kerak? Bu vaziyatda to‘g‘ri tasvirga olish uchun kameralarni qanday tartibda joylashtirgan ma’qul (46-rasm).



46-rasm.

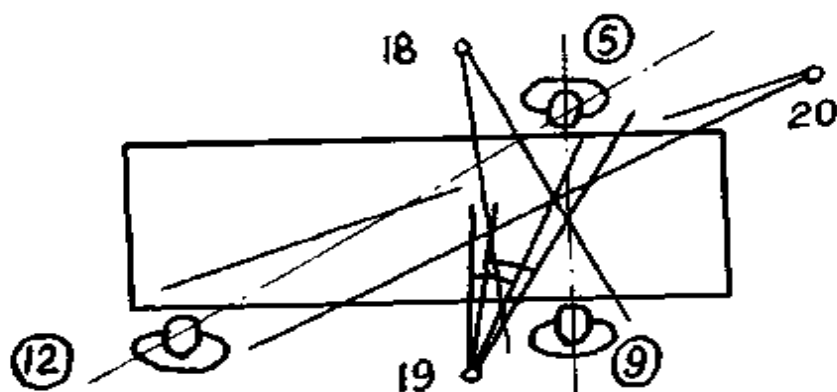
Birinchiidan, biz ikkita alohida kadrni biriktirish haqida so‘z yuritayotganimizni unutmasligimiz kerak. Aynan ketma-ket turuvchi ikkita qo‘shni kadrlar montaji tomoshabin uchun filmni idrok etishda qulaylik yaratib berish talablariga javob berishi kerak. Ikkinchiidan, har qanday murakkab epizodni ham bir nechta mayda qismlarga bo‘lish mumkin va ularga mos montaj yechimini ishlab chiqish uncha katta murakkabliklar tug‘dirmaydi.

Uchinchiidan, bunday montaj yechimini sahnalashtirilgan ko‘rinishlarni yoki juda aniqlikda rejalashtirilgan teleko‘rsatuvlarni tasvirga olishda osonlik bilan amalga oshirish mumkin. Reportajlarni tasvirga olishda ishga bunday yondashuv o‘ziga hos tavakkalchilikni talab etadi, zotan xujjatli xarakterdagi vaziyatlarda insonlarning kadrda qachon va qanday yo‘nalishda harakat qilishini va voqea qanday rivojlanib ketishini avvaldan bilib bo‘lmaydi. Buning ustiga, tezkorlikda olingan kadrlar montaj jarayonida montaj tamoyillariga mos xolda birikadimi yoki yo‘qmi buni aniqlash mushkul.

Vazifani yana bir bor eslab olamiz. Biz 12 inson qatnashgan epizodni tasvirga olganimizda ular montajning 2-tamoyili talablariga to‘liq javob berishi kerak. Bu vaziyatda epizod voqealari va olinadigan har bir kadrning raskadrovkalarini chizib olish yo‘li bilan vaziyatga aniq baho berish mumkin.

Raskadrovkada biz tasvirga olishimiz kerak bo'lgan kadrlar o'zaro montaj bo'ladimi yoki yo'q aniq ko'rinadi.

Epizod voqealari shunday rivojlanishi mumkin (47-rasm): Firma rahbarining "Yangi turdagi mahsulot ishlab chiqarishni yo'lga qo'yish qanchalik o'zini oqlashi va foyda keltirishi mumkin?" degan savoliga 5-raqamli mutaxassis "Bunga zarracha shubha yo'q!" deya keskin javob beradi. Uning bu fikriga 9-raqamli mutaxassis qarshi fikr bildirib, "Avval bozorni o'rganish kerak, keyin shunga qarab ish qilish maqsadga muvofiq bo'ladi" dedi va o'z fikrini isbotlash uchun firma marketologi 12-raqamli mutaxassisga yuzlanadi.



47-rasm.

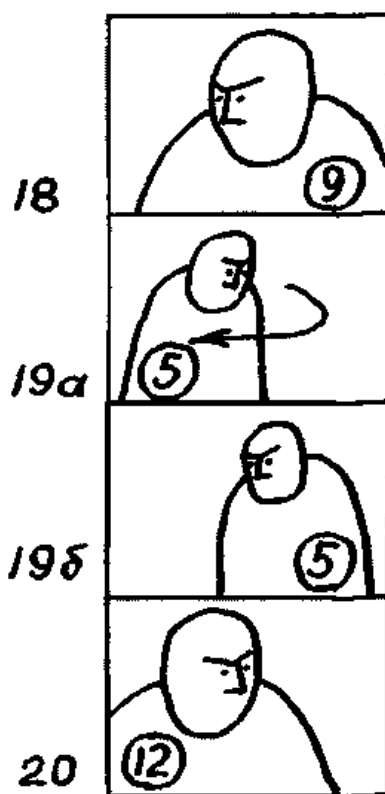
Kamera bu vaziyatda aynan 9 va 12 mutaxassislar o'rtasidagi №19-nuqtada turgandi. Tasvirga olish paytida 5-mutaxassisning nigohi kameraga nisbatan o'ng tomondan chap tomonga ko'chdi, ya'ni u kameraning o'ng tomonida o'tirgan 9-mutaxassisdan nigohini uzib chap tomonda o'tirgan 12-mutaxassisga yuzlandi. Bu hodisa 19-raqamli kadrda yuz berdi.

Agar biz bundan oldin 5- va 9-mutaxassislar o'rtasiga chizilgan munosabat chizig'iga asoslanib tasvirga olish ishlarini amalga oshirgan bo'lsak, 5-mutaxassis o'z nigohini 12-mutaxassisga qaratishi bilan ularning o'rtasida yangi munosabat chizig'i paydo bo'ladi.

Bu o'zgarish bevosita bir kadrning ichida, bevosita tomoshabin ko'z o'ngida ro'y berdi. Tomoshabin munosabat chizig'ining ko'chishiga guvoh bo'ldi va u endi makonda yangi mo'ljal olib voqeani yangicha idrok eta boshlaydi. Rejissyor amal qilish kerak bo'lgan yangi montaj talabi 19-kadrning tugash

qismida paydo bo'ldi. Operator ham 5-raqamli qahramonning nigohi yo'nalishi o'zgarishi munosabati bilan chap tomonga bir oz panorama qiladi va kadr kompozitsiyasiga o'zgartirish kiritadi. Tasvirga olishda chalkashliklar kelib chiqmasligi uchun raskadrovka chizish jarayonida doimo panoramali kadrlarni boshlang'ich vaziyati tasviri va tugash vaziyatining tasvirini chizish, ya'ni har ikkala kadrlarni chizish kerak bo'ladi. Masalan, 19-kadrlarning boshlang'ich nuqtasi "19a" va tugash nuqtasi "19b" ko'rinishida belgilab qo'yiladi (48-rasm).

Biz kamerani №20-nuqtaga joylashtirganimiz, 5- va 9-mutaxassislar o'rtasidagi munosabat chizig'iga nisbatan bir qarashda xatodek ko'rinadi. Biroq montajda hammasi to'g'ri chiqadi. 5- va 12-mutaxassislar o'rtasidagi yangi hosil bo'lgan munosabat chizig'i biz uchun asosiy mo'ljal bo'lib hizmat qiladi va bunday montajni tomoshabin to'g'ri va qulay idrok etadi. Rejissyor o'zi va operatorning boshini xadeb qotiravermaslik uchun raskadrovkada qahramonlar nigohining o'zgarishini strelka bilan ko'rsatib qo'yish mumkin (19a-chizma). Ish jarayonida ham ko'proq raskadrovkaga qarab ishlagan ma'qul.



48-rasm.

Badiiy film rejissyori uchun bunday murakkab montaj o'tishlarini rejalashtirish katta muammo tug'dirmaydi. Biroq, hujjatli kino operatori o'z faoliyatida qo'qqisdan o'zgarib ketadigan voqealarni tasvirga olishiga to'g'ri keladi va bu vaziyatda jarayonni montaj qonun qoidalariga bo'ysungan holda tasvirga olish ancha murakkab kechadi. Hujjatli kino operatori kutilmagan bu o'zgarishlarga tezkor moslashish uchun kadrlarni imkon boricha ko'p kadrlar bilan bog'lana oladigan qilib tasvirga olishi kerak. Kino tarixi bunday vaziyatlarga juda boy. Tasvirga olish maydonchalarida bunday voqealar yuzlab marta yuz bergan.

Misol sifatida kinofilmlar tasvirga olishda juda ko'p uchraydigan vaziyatni ko'rib chiqamiz. Tasvirga olishning 25-kuni. Tasvirga olinayotgan epizodning boshlang'ich qismlari bundan 14 kun oldin tasvirga olingan edi. Endi esa uni davom ettirish kerak. Aktyor rolini ijro etishi, ayni paytda tasvirga olish maydonchasida yo'q bo'lgan aktyorga qarata gapirishi, turli harakatlarni amalga oshirishi kerak.

Kamera tasvirga olishga tayyor, yoritish uskunalari o'rnatilgan, ob'ektiv qarshisida mashhur aktyor turibdi, ijodiy guruh a'zolari esa bahslashishmoqda: aktyor qayoqqa qarab rol ijro etishi kerak: kameraga nisbatan chap tomonga yoki o'ng tomonga? Hamma bahslashmoqda, hatto rejissyor assistentlari ham. Odatda bu holatda har ikkala variant ham tasvirga olinadi. Yoki bo'lmasa montaj jihatdan umuman xato bo'lgan variant tasvirga olinishi mumkin. Bunda esa epizod voqeasining izchilligi va yaxlitligi buziladi.

Bir nechta o'zaro suxbatlashayotgan insonlarni tasvirga olishda shuni unutmaslik kerakki, insonlarning tashqi ko'rinishlari har doim ham bir-birlaridan keskin farq qilmaydi. Shuning uchun bunday epizodlarni tasvirga olish chog'ida har bir kadrlarni yiriklik va kompozitsiyasi bo'yicha boshqalariga nisbatan bir oz farqli qilib tasvirga olish kerak. Bunday montaj yechimi tomoshabin tomonidan osonroq idrok etiladi, u ortiqcha bosh qotirishlarsiz voqea rivojini tushuna oladi.

Kino va televidenie rejissyorlari makonda mo'ljal olish bo'yicha montajning qonun qoidalarini mukammal bilib olishlari, undan foydalanish malakasini yaxshi o'zlashtirib olishlari kerak.

Nazorat savollari:

1. Makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj qanday amalga oshiriladi?
2. Munosabat chizig'i nima va u qayerga chiziladi?
3. Munosabat chizig'ini kesib o'tish mumkinmi?
4. Munosabat chizig'ini kesib o'tishning necha xil usuli bor?
5. 3 va undan ko'p odam ishtirok etgan kadrlar qanday tasvirga olinadi?

1.4 Uchinchi tamoyil: Kadrdagi asosiy ob'ekt harakat yo'nalishi bo'yicha montaj

Bu mavzuda montajning uchinchi tamoyili talablari va qoidalari yoritib berilgan bo'lib, kadrda harakatlanayotgan ob'ektlarning harakatlanayotgan yo'nalishlari haqida to'g'ri tasavvur berish bu tamoyilning asosiy talabi hisoblanadi.

Hech bir kinofilm, teleko'rsatuv yoki reklama roligini ekrandagi harakatsiz tasavvur qilish mushkul. "Harakat - bu hayot" aforizmini, bu vaziyatda, juda o'z o'rnida ishlatish mumkin.

Kino san'ati ham fotografiyaning harakatga kelishi orqali dunyoga kelgan. Aka uka Lyumerlarning ilk kinoseansiga tashrif buyurgan Jorj Meles lol qolgandi. U ekranda, fotografiyada aks etgan aravaga qo'shilgan otning birdaniga harakatga kelganini ko'rgan. Belkur maydonida turgan odamlar kutilmaganda harakatga kelib o'z kundalik ishlari bilan keta boshlashdi. Meles bu voqea haqida yozarkan, ilk film ko'rigida qatnashgan tomoshabinlarning hayratdan og'zilarini ochilib, qotib qolganliklarini yozgandi¹⁶.

Aka uka Lyumerlarning "Poezdning stansiyaga kirib kelishi" deb nomlangan ilk filmi namoyishida yuz bergan voqea barchaga tanish. Filmni tomosha qilgan odamlar ular tomon pishqirib yurib kelayotgan poezdni ko'rib qo'rquvdan o'rinlaridan

¹⁶ Sh.T.Xusanov. "Zamonaviy o'zbek filmlarida kompyuter grafikasidan foydalanish muammolari". "San'at masalalari yoshlar nigohida". O'zDSMI magistr va aspirantlarning an'anaviy ilmiy-amaliy konferensiyasi materiallari, 3-jild. 2010 yil. Toshkent., 68-bet.

turib qochib ketishdandi. Harakatdagi tasvirning tomoshabinlarga ko'rsatgan ta'siri kutilganidan ham yuqoriroq bo'lgan.

Ekrandagi har qanday harakat bugun ham qandaydir g'aroyib kuch bilan e'tiborimizni o'ziga jalb qila oladi. Ekranda nima sodir bo'layotganligidan qat'i nazar: hox u Panama kanali bo'ylab suzib borayotgan katta kema bo'lsin yoki qo'ng'izning harakatimi, - bu harakatlanayotgan ob'ektlardan biz o'z nigohimizni uzolmaymiz. Bordiyu, bu harakat o'tkir syujetning rivojlanishi bilan bog'liq bo'lsa, u yanada ko'proq diqqatimizni jalb qiladi.

Bizning hayotda yoki ekranda sodir bo'layotgan turli ko'rinishdagi harakatlarga bo'lgan qiziqishimiz inson ongi va idrokimizning o'ziga hos xususiyatlari bilan bog'liq. Birinchidan, bizning tushunish va tafakkur qilish bilan bog'langan "idrok apparati"mizda maxsus neyronlar guruhi bo'lib, ular ko'rish maydonimizda sodir bo'lgan har qanday harakatni zudlik bilan ilg'ab olishga javob beradi. Ular inson nigohini turg'un ob'ektdan harakatlanayotgan ob'ektga ko'chirish uchun ham javob beradi. Balki, bu inson ongining ishi, aniqroq aytganda, ong ostining ish faoliyati, yoki, juda ilmiy izoh beradigan bo'lsak, insonning o'zini-o'zi himoya qilish instinktining ongsiz ravishda ishlashi bilan bog'liqdir. Zotan, inson hayotiga xavf tug'diruvchi barcha narsalar qadimda, hozirgi kunda ham harakatda bo'ladi. Biz qaysidir ma'noda bu instiktimizni boshqara olmaymiz va harakat uchun javobgar neyronlar faoliyatiga ta'sir o'tkaza olmaymiz. Shuning uchun ham harakat bizning e'tiborimizni shu qadar kuchli jalb qiladi.

Harakat...

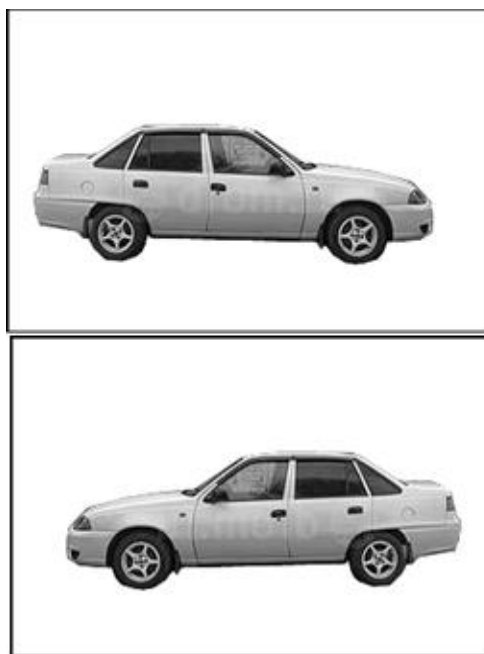
Bundan tashqari, tomoshabin tomonidan film syujetini, voqealar rivojini, ekran qahramoni taqdirini qay darajada to'g'ri tushunilishi montajda harakatni qay yo'sinda tasvirga olish va uni ekranda qanday ko'rsatib berishga bog'liq bo'ladi.

Film mavzusi va g'oyasini tasvirga olish va montaj orqali ekranda aks ettira olish qobiliyati – har bir rejissyor va operator uchun professional mahoratning eng muhim tarkibiy qismi sanaladi. Bu film voqealari tomoshabinlar tomonidan huddi film ijodkorlari nazarda tutgandek holatda to'g'ri idrok etishlarida ko'rinadi.

Agar filmdagi biror sahna yoki epizod noto‘g‘ri tasvirga olinsa va montaj qilinsa, tomoshabin ekranda bo‘layotgan voqealarni tushuna olmay chalkashib ketadi.

Tasvirga olish va montajning bu tamoyili kadrda harakatlanayotgan barcha ob’ektlarga: insonlarga, avtomobillarga, hasharotlar, xayvonlarga, kemalar, qo‘yingki barcha harakatlanuvchi narsalarga daxldor.

Bu tamoyilni tushunish uchun eng sodda misol – avtomobilning ekrandagi harakatini taxlil qilib ko‘ramiz. Buning uchun biz ob’ekt sifatida avtomashinani tanlaymiz. Qachonlardir bu masalani mashxur kino oliygoxlaridan birining o‘qituvchisi o‘z bilimiga nixoyatda ishongan maqtanchoq talabalariga yechish uchun taklif etgan. Ikkita plan (40-rasm), ularning har ikkalasida ham aynan bitta avtomobil harakatlanib ketayotgan ko‘rinishda aks etgan. Biroq birinchi kadrda mashina chapdan o‘ngga harakatlanamoqda, ikkinchi kadrda esa o‘ngdan chapga.



40-rasm.

Bu ikki kadrlarni o‘zaro montaj qilish mumkinmi? Bu ulanish montajning uchinchi tamoyili qoida va talablariga javob beradimi? Tomoshabin bu kadrlarni ko‘rgan paytda birinchi kadrda aks etgan mashina ikkinchi kadrda o‘z harakatini davom ettirayotganiga ishonadimi?

Javob bitta: albatta, yo‘q! Bunday “montajning” natijasini taxlil qilib ko‘ramiz. Bunday montaj natijasidan tomoshabin oladigan taassurotni huddi koridorda chopib ketayotib kutilmaganda ochilgan eshikdan yuziga zarb olgan odamning holatiga o‘xshatish mumkin.

Ektranda bir avtomobilning boshqa huddi shunday avtomobilga qarama-qarshi yo‘nalishda harakatlanayotgan xolda paydo bo‘lishi natijasida inson boshiga huddi to‘qmoq tushgandek bo‘ladi. Bundan peshonada g‘urralar qolmaydi, biroq ekran voqealarining bir qismi inson idrokidan chetda qoladi. Boshqacha qilib aytganda, tomoshabinga sodir bo‘lgan holatni anglab olishi, ko‘zini avtomashinaning yangi yo‘nalishiga moslashtirib olishi uchun bir oz vaqt kerak bo‘ladi. Bu effektga sabab bo‘lgan narsa ham inson ko‘zining yana bir o‘ziga hos xususiyati bilan bog‘liq. Bu xususiyat inson ko‘zining inersiya xususiyatidir. Bizning ko‘zimiz, hamma fizik jismlar kabi, harakatlanayotgan ob‘ektni kuzatish vaqtida uning harakatiga mos ravishda inersiya oladi. Tomoshabinga o‘z nigohini kadrdagi bir harakatni kuzatishdan to‘htatib boshqa bir harakatga moslashtirish uchun, ayniqsa birinchi misoldagidek tamomila qarama-qarshi yo‘nalgan harakatga moslashtirish uchun oddiy kadrlarga nisbatan ko‘proq vaqt kerak bo‘ladi. Rejissyor inson ko‘zining ana shu xususiyatini hisobga olib tomoshabinlarga kadrlar montajini anglab olishlari uchun yetarlicha vaqt berishi kerak.

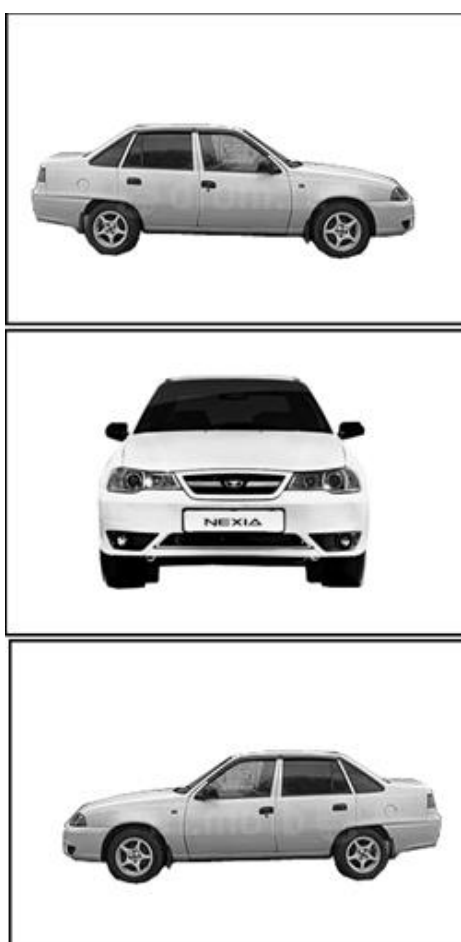
Harakatdagi ob‘ektlar kadrlarini montaj qilishda yuqorida aytib o‘tilgan “zarbali kadr”dan qochish va bu montaj o‘tishini bir oz “yumshatish” uchun kadrlar orasiga oraliq kadr montaj qilinishi kerak. Bu vaziyatda oldimizda turgan vazifa shuki, ana shu qo‘shimcha kadrni qay ko‘rinishda tasvirga olish kerak, degan savolga javob topishdan iboratdir.

Odatda, bir oz bosh qotirishlar va muvaffaqiyatsiz urinishlardan keyin baribir muammoga yechim topiladi. “Bilimdon” talabalardan biri masalaga yechim sifatida kadrda aks etgan avtomobilning kameraga qarab yaqinlashib kelayotgan yoki undan uzoqlashayotgan holatda tasvirga olish va yuqoridagi ikkita tasvirning o‘rtasiga montaj qilish kerak degan fikrni bildirdi (41-rasm). Afsuski, eng to‘g‘ri yechim doim ham tasvirga olish paytining o‘zida miyaga kelavermaydi!



41-rasm.

Taklif etilgan variantni raskadrovka qilib ko‘rsak u mana bunday ko‘rinishda bo‘lardi. Biroq avtomobilning bu uchta planiga yaxshilab e‘tibor berib qarab ko‘ring (42-rasm).



42-rasm.

Negadir, bu variant ham masalaga u qadar yaxshi yechim bo‘la olmayapti...

Nima bo‘lyapti o‘zi? Nega bu variant ham ekranda yaxshi ko‘rinmayapti?

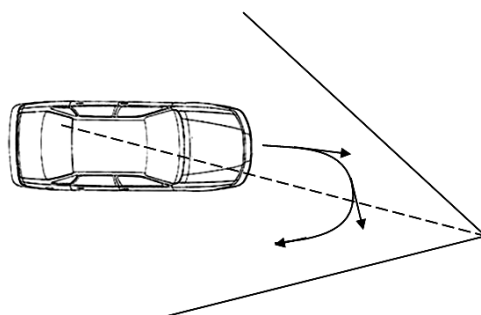
Agar, montajning birinchi tamoyili – planlar yirikligi bo‘yicha montaj qoidalarini yodga olsak, bu muammoga javobni tez topish mumkin: bu montaj ketma-ketligida kadrda aks etgan ob‘ektning barcha planlari deyarli bir xil! Bu esa montajning birinchi tamoyili talablariga javob bermaydi, ya‘ni xato!

Muammoning ikkinchi sababi shuki, kadrda avtomobilning harakatlanish yo‘nalishi hamma kadrlarda keskin o‘zgarishda: birinchisida aniq o‘ng tomonga, keyingi kadrda to‘g‘ridan-to‘g‘ri biz tomonga va uchinchi kadrda chapga. Hatto, agar o‘rtadagi kadr yetarli darajada uzoq davom etganda ham, tomoshabinning bu montaj ketma-ketligidan oladigan taassuroti yaxshilanmaydi. Bunga sabab shuki, bizning ko‘zimiz birinchi kadrni ko‘rayotganda kadrda avtomobil harakatini kuzata boshlaydi va o‘ng tomonga harakatga moslashadi. Avtomobil kamera tomonga harakatlanib kelayotgani aks etgan ikkinchi kadrda esa, ko‘zimiz bir oz dam olishi kerak. Ikkinchi kadr tomoshabin tomonidan statik kadr sifatida qabul qilinadi. Chunki, unda avtomobilning harakati deyarli sezilmaydi va unda aks etgan mashina esa, bir qarashda to‘xtab turgandek ko‘rinadi. Agar bu plan bir nuqta turib keng burchakli ob‘ektiv orqali tasvirga olingan bo‘lsa ayniqsa bu taassurot yanada kuchayadi. Bordiyu, kadr uzun fokus masofali ob‘ektiv bilan tasvirga olingan bo‘lsa, bu ikkinchi kadrda uchinchi kadrda o‘tish paytida tomoshabin oladigan taassurotga salbiy ta‘sir ko‘satadi.

Yuqorida ko‘rib chiqilgan har ikki variantda tomoshabin bir kadrda ikkinchisiga o‘tish paytida harakatning bir oz muddatga to‘xtaganini his qiladi. Uning ko‘zi, huddi aldangandek bo‘ladi: birinchi kadrda u harakatni ko‘radi va unga moslashadi; ikkinchi kadrda o‘tar ekan u birinchi kadrda harakatning davomini ko‘rishni kutadi, lekin unday bo‘lmaydi; Ikkinchi kadrda uchinchi kadrda o‘tish paytida esa statik holatga o‘rganib ulgurgan ko‘zimiz uchinchi kadrda avtomobilning faol harakatga moslashishga urinadi.

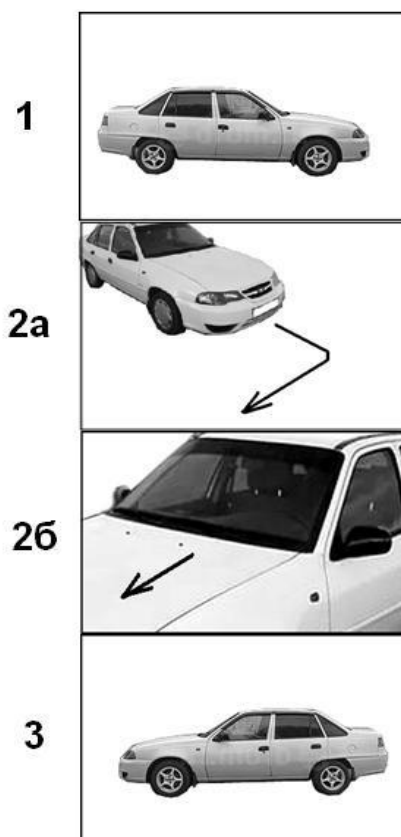
Bu muammoli vaziyatning eng to‘g‘ri yechimi albatta mavjud. Hozir, bundan avvalgi bo‘limlarda aytib o‘tilgan maslahatlardan birini esga olishning ayni payti. Harakatda keskin o‘zgarish bo‘lganda buni bir nechta kadrlar montaji orqali emas, balki bir kadrning ichida ko‘rsatib berish to‘g‘ri bo‘ladi.

Maslahatga quloq solgan holda ishlab ko‘ramiz. Vazifa shunday: o‘ng tomonga harakatlanib ketayotgan avtomobil harakat yo‘nalishining chap tomonga o‘zgarishini bir kadrda aks ettirish va bunda planlar yirikligi bo‘yicha montajning talablarini bajarish. Shunday kadrni tasavvur qilib ko‘ramiz va mizantsenani chizamiz (43-rasm).



43-rasm.

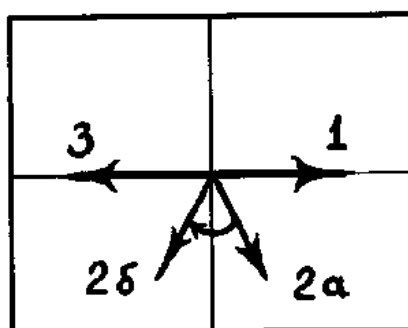
Agar kadr yuqorida taklif etilgan usulda tasvirga olinsa, unda bu kadrning boshi va oxiri – 2a va 26 o‘zidan oldingi va keyingi kadrlar bilan juda muvaffaqiyatli montaj qilinadi. Bunda tomoshabin kadrlar ulangan joyni umuman sezmasligi ham mumkin (44-rasm).



44-rasm.

Biz ekranda o‘z oldimizga qo‘ygan vazifamizga mos natijani qo‘lga kiritdik: qayrilish (avtomobil yo‘nalishining o‘ngdan chapga o‘zgarishi) bevosita tomoshabin ko‘z o‘ngida yuz berdi va kadrlar muvaffaqiyatli montaj qilindi.

Montajning uchinchi – kadrdagi asosiy ob‘ekt harakat yo‘nalishi bo‘yicha montaj tamoyili mohiyatini tushuntirib berish uchun kadrda maxsus belgilardan foydalanamiz. Ekrandagi avtomobil harakat yo‘nalishlarini raskadrovkada vektor strelka ko‘rinishida aks ettiramiz. Ekranda avtomobil harakati har to‘rt yo‘nalish bo‘yicha davom etishi mumkinligini inobatga olgan holda, tasviriy aniqlik uchun ekran maydonini to‘rtga bo‘lamiz (pastga strelka – bu avtomobilning kamera tomonga, ya‘ni biz tomonga harakati, tepaga strelka – bu uning bizdan uzoqlashib boradigan harakati). Hamma strelkalarni ekran markazidan boshlab chizamiz (45-rasm).



45-rasm.

Avtomobil aks etgan uchta kadr chizmada shu ko‘rinishda aks etadi.

Kadrdagi asosiy ob‘ekt harakat yo‘nalishi bo‘yicha montajning qoidasi quyidagicha: ***kadrdan kadrga o‘tishda kadrda harakatlanayotgan ob‘ektning harakat yo‘nalishini vertikal chiziqqa nisbatan o‘ngdan chapga keskin o‘zgartirish ta’qiqlanadi.***

Bundan xulosa qilish mumkinki, bordiyu ***kadrda harakatlanayotgan ob‘ektning harakat yo‘nalishi keskin qarama-qarshi tomonga o‘zgarsa, bu o‘zgarish bevosita tomoshabin ko‘z o‘ngida va bir kadr ichida sodir bo‘lishi kerak.*** Aks holda tomoshabin bu o‘zgarish mohiyatini tushunmay qolishi

mumkin.

Siz kameradan uzoqlashib ketayotgan avtomobilni kameraga nisbatan bir oz chaproq tomonga yoʻnalgan holda tasvirga oldingiz. Agar siz keyingi kadrda avtomobilni kameradan bir oz oʻngroq tomonga harakatlanib ketayotgan holda tasvirga olsangiz, bu kadrni bundan avvalgi kadr bilan, garchi montajning boshqa barcha tamoyillariga amal qilgan holda tasvirga olingan boʻlsada, hech qanaqasiga montaj qilib boʻlmaydi. Bir qarashda avtomobil yoʻnalishlari orasida uncha katta farq yoʻqdek, lekin bu baribir xato.

Obʻekt harakatining kadrda kadrda oʻtishda bu koʻrinishda oʻzgarishi tomoshabinlarda doim tushunmovchilik uygʻotadi.

Har bir rejissyor, operator yoki animator montajning uchinchi tamoyili qoidalarini yaxshilab oʻrganib olishdan tashqari shuni yodda tutishi lozimki, kadrda asosiy obʻekt harakatining bir yoʻnalishdan boshqasiga keskin oʻzgarishi tomoshabinda film syujetining, yoki qahramon fikri, xatti-harakatining keskin oʻzgarishi taassurotini beradi.

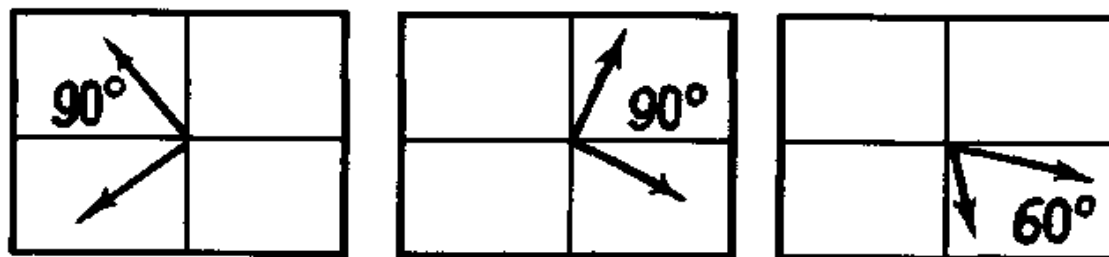
Masalan, oddiy bir misol: qahramon uyidan chiqdi. U koʻchada oʻz maqsadi tomon ketib boryapti va ekranda chapdan oʻngga tomon harakatlanyapti. Kadr plani oʻzgaradi va qahramon yana oʻsha yoʻnalishda ketib bormoqda. Uchinchi kadrda esa u ekranda oʻngdan chapga harakat qila boshladi. Tabiiyki, tomoshabin film qahramoni oʻz fikri va maqsadini oʻzgartirdi, yoki boʻlmasa, uyida biror narsani unutib qoʻyib orqaga qaytdi degan fikrga kelishi aniq.

Yana bir misol. Katta maydonda jang ketmoqda. Otliq askarlar jangovor qichqiriqlar bilan ekranda oʻngdan chapga tomon harakatlanib ketishmoqda. Bir yoki ikki kadrda keyin tomoshabin kutilmaganda koʻradiki ekranda otliq askarlar endi qarama-qarshi tomonga chopib ketishyapti; Tomoshabin bu tasvirlarni koʻrib avvaliga hujumga oʻtgan bechora askarlar endi dushmandan qoʻrqib qochib qolishyapti degan xulosaga qilishga mumkin. Kadrlarning bunday savodsizlarcha qilingan montaji film syujetiga notoʻgʻri maʼno berib yuborishi hech gap emas. Afsuski, bu kabi qoʻpol xatolarni hatto ayrim mashhur filmlarda ham koʻrish mumkin.

Biroq, agar kadrda asosiy ob'ektning harakat yo'nalishi o'zgarishi bevosita tomoshabin ko'z o'ngida sodir bo'lsa, tomoshabinda hech qanday tushunmovchiliklar tug'ilmaydi.

Umumiy tasavvur hosil qilish uchun quyidagi maslaxatni berish mumkin.

Tomoshabinlar uchun filmni, kadrda kadrda o'tishni idrok etishga qulaylikni ta'minlash uchun harakatlanayotgan ob'ektlarni ko'rsatishda ularning harakati o'zgarish yo'nalishi 90 gradus burchakdan oshmagan holda tasvirga olish kerak. Biroq bu harakat yo'nalishi vertikal chiziqning faqat bir tomoniga yo'nalishi lozim. Rasmdagi (46-rasm) uchinchi variantdagidek yo'nalishda tasvirga olinganda esa tomoshabinda ob'ekt harakatini o'zgarishini idrok etish juda oson bo'ladi. Bunda kadrda asosiy ob'ekt harakatining o'zgarishi kadr maydonining chorak qismida sodir bo'ladi.



46-rasm.

Montajdagi xatoliklar televidenie va kino ijodkorlarini va animatorlarni har qadamda ta'qib qiladi deyish mumkin.

Aktor uzoq muddatli gastrolidan qaytib keldi va vaqtincha to'xtab qolgan tasvirga olish ishlari davom ettirila boshlandi. Faqat endi voqealari ko'chada sodir bo'ladigan epizodning tasvirga olish ishlari boshqa shaharda davom etadi. Operator film qahramonining epizodidagi ichki kechinmalari va ruhiy holatini ochib beradigan ajoyib bir joyni topdi. Bu ko'cha, ayniqsa quyosh botish paytida yanada g'aroyib ko'rinadi. Ijodiy guruh belgilangan joyga yetib kelishadi. Operator tasvirga olish nuqtasini tanlab kamerani o'rnatiradi. Agar rejissyor, bu kadrda oldin bir necha oy avval tasvirga olingan kadrda qahramonning qaysi yo'nalishda harakat qilganini eslab, shunga yarasha mizantsena belgilamasa, uni film montajida jiddiy

muammolar kutib turibdi. Tomoshabin esa film qahramoni nima sababdan kutilmaganda o‘z yo‘nalishini qarama-qarshi tomonga o‘zgartirganini topish uchun ancha bosh qotirishga majbur bo‘ladi.

Biroq, agar rejissyor operator tasvirga olish nuqtasini belgilashda qahramonning avvalgi harakatlarini inobatga olmaganligini o‘z vaqtida payqab, xatoni to‘g‘rilashga harakat qilsa janjal chiqishi aniq. Chunki, operator boshqa nuqtadan bu kadrni tasvirga olish kutilgan tasviriy effektini bermasligini ta’kidlab o‘z so‘zida turib oladi.

Kim aybdor? Har ikkalasi ham! Operator tasvirga olish nuqtasini tanlash paytida montaj haqida o‘ylamadi. Rejissyor esa operator qidirib topgan tasvirga olish joyini borib ko‘rishga eringan. Bu nima deb ataladi? Juda oddiy – professionalizmning yetishmasligi! Agar operatorning qo‘lida raskadrovka va mizantsena chizmalari bo‘lganida bunday kamchilikka yo‘l qo‘yilmagan bo‘lardi.

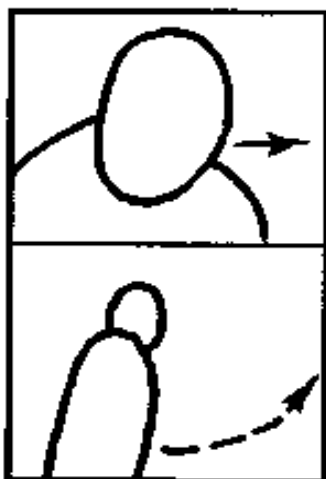
Harakatning shartli, vektorli tasviri bizga montajning ikkita tamoyilini bir vaqtning o‘zida tushunishga imkon beradi. Agar, epizodda inson ishtirok etayotgan bo‘lsa va u harakatlanayotgan biror ob‘ektni kuzatib turgan bo‘lsa, bu holda ob‘ektning harakati nafaqat qo‘shni kadrlarda o‘zaro bog‘langan bo‘lishi kerak, balki u bu vaziyatni kuzatib turgan insonning nigohi yo‘nalishi bilan ham mos kelishi kerak (nigox ham vektor). Shuning uchun ham, harakat sodir bo‘layotgan makonga nisbatan tomoshabinning mo‘ljal olishini ham hisobga olish zarur bo‘ladi.

Bunga misolni deyarli istalgan filmdan topish mumkin. Ammo biz buyuk kinorejissyor Abel Gansning “Sirano D’Artanyan” filmidan bir misolni ko‘rib chiqamiz.

Siranoning otasi o‘g‘li bilan xayrlashmoqda. Yirik planda ota vidolashuv so‘zlarini aytadi. U tobora uzoqlashib borayotgan o‘g‘lining izidan qarab qoladi. Keyingi kadr: o‘rta planda biz o‘z uyini tark etib ketayotgan Siranoni ko‘ramiz. Bu kadrlarning chizmasi 47-rasmdagi raskadrovkada ko‘rsatilgan.

Otaning nigoxi qaratilgan yo‘nalish bilan o‘g‘li harakatlanib ketayotgan yo‘nalish o‘zaro mos keladi. Makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj hamda kadrdagi asosiy ob‘ekt harakat yo‘nalishi bo‘yicha montaj tamoyillari talablari to‘liq bajarilgan. 47-rasm

buni to‘liq tasdiqlab turibdi.



47-rasm.

Agar ota va o‘g‘ilning hayrlashish chog‘ida ularning yonida turgan bo‘lganida, bu epizodni har bir inson o‘z ko‘zlari bilan kuzatib, bunga ishonch hosil qilgan bo‘lardi.

Ekrandagi harakat film, televizion ko‘rsatuvda yoki reklama roligining syujetini rivojlantiruvchi asosiy tasviriy shakllardan biridir. Qahramonlarning rejissyor tomonidan tashkil qilingan shartli makonda amalga oshiradigan hatti-harakatlari natijasida tomoshabin sahna yoki epizodning ma‘nosini tushunib oladi. Ba‘zan esa, tomoshabin faqat aynan shu harakatlar orqali yuz berayotgan syujet rivojini yoki muallifning g‘oyasini anglab oladilar.

Qahramon o‘z maqsadi tomon harakatlanar ekan, u o‘z yo‘lida samolyotda uchishi, keyin eshakda yurishi, so‘ng yerda emaklashi va nihoyat qayiqda suzishi mumkin. U o‘zining maqsadiga erishish yo‘lida harakatning turli usullaridan, turli transport vositalaridan foydalanishiga to‘g‘ri keldi. Ba‘zilarida qahramonimizning harakati aks etgan, ba‘zilarida esa u qandaydir transport vositasida harakatlanib ketayotgani aks etgan va ketma-ket montaj qilingan, va eng asosiysi aniq bir tomonga yo‘nalgan harakat aks etgan kadrlar tomoshabinlar uchun qahramonning o‘z masadi tomon intilishini aks ettiradi. Qahramon harakat yo‘nalishidagi har qanday o‘zgarishni tomoshabin qahramonning o‘z niyatini o‘zgartirgani va boshqa bir yangi maqsad tomon harakatni boshlagandek qabul qiladi.

Kadrlararo montajda kadrda asosiy ob'ekt harakati yo'nalishi bo'yicha montaj tamoyili talablarini bajarish, nafaqat tomoshabinga filmni ko'rishda qulaylik yaratish shartlarini bajarishga, balki muallif g'oyasini tomoshabinga to'g'ri yetkazishga ham imkon beradi.

Qoida: kadrda harakatlanayotgan ob'ektning harakat yo'nalishi qo'shni kadrlarda ham saqlanib qolishi kerak. Agar kadrda harakatlanayotgan ob'ektning harakat yo'nalishi o'zgarsa, bu o'zgarish bevosita tomoshabin ko'z o'ngida va bir kadr ichida sodir bo'lishi kerak.

Nazorat savollari:

1. Ob'ekt harakat yo'nalishi deganda nimani tushunasiz?
2. Ob'ektning harakat yo'nalishi yuz berganda bu qanday ko'rsatiladi?
3. Ob'ektning harakat yo'nalishini to'g'ri aks ettirish nega muhim?

1.5 To'rtinchi tamoyil: Faza bo'yicha montaj

Mavzu montajning to'rtinchi tamoyiliga bag'ishlangan bo'lib, kadrda harakatlanayotgan ob'ektlarning harakat fazasini va ekranda yuz berayotgan voqeylikni tomoshabinga to'g'ri yetkazib berish bu tamoyilning asosiy talabi hisoblanadi.

Bir sahna yoki epizod doirasida kadrlarni birlashtirishga daxldor bo'lgan montaj tamoyillari talablarini har bir rejissyor, operator va hatto televizion jurnalist ham juda puxta o'rgangan bo'lishi kerak. Albatta, kadr mizantsenasini qurishda, tasvirga olish nuqtasini tanlashda va tasvirga olish ishlari davomida ana shu montaj talablaridan kelib ishlash kerak bo'ladi. Ob'ekt harakati fazasi bo'yicha montaj ekran asarlari ijodkorlaridan tasvirga olish ishlari paytida yanada diqqatliroq bo'lishni talab etadi.

Dunyoda hamma harakat siklik, ya'ni takrorlanuvchi xususiyatga ega. Bu sikllarning davomlilikligi bir-biridan farq qiladi xolos. Faqat, aylanayotgan tekis aylananing, masalan velosiped g'ildiragining harakat fazasini aniq belgilab bo'lmaydi. Tez

aylanayotgan paytda u necha marta aylanib o'tganini va uning qaysi qismi qayerdan harakatni boshlab qayerda tugatganini aniqlash qiyin. Chunki, uning hamma tomoni bir xil. Biroq, bu g'ildirakning biror joyiga qizil bo'yoq bilan belgi qo'yilsa, uning aylana harakatida turli fazalarni kuzatish mumkin bo'ladi. G'ildirak harakatining qizil belgi tepada turgan fazasi, qizil belgi pastda turgan fazasi, belgi o'ngda turibdi, keyin chapda va hokazo.

Tasavvur qiling, siz kurs ishi sifatida qisqa metrajli badiiy filmni tasvirga olyapsiz. Ssenariyga asosan film voqealari istrohat bog'ida, uning bir qismi esa charxpalakda bo'lib o'tadi. Voqealar taxminan shunday bo'ladi: Yigit va qiz bog'da sayr qilib yurishadi. Yigit qizga charxpalakka chiqishni taklif etadi. Ular o'tirgan kajava yuqorigacha yetib chiqqanida kutilmaganda shamol esa boshlaydi, qiz qo'rqib ketib qichqiradi va birdaniga yigitni quchoqlab oladi. Bu holatga boshqa kajavada o'tirganlar mazax va kulgu bilan munosabatda bo'ladilar. Yigit va qiz charxpalakda aylanib yerga tushishadi. Qiz o'z qo'rqoqligidan uyaladi.

Bu vaziyatda sizning bu epizodni qanday ko'rinish va tartibda sahnalashtirishingiz emas, balki faza bo'yicha montaj tamoyili talablariga qanchalik amal qilishingiz muhimroq.

Olis plan tasvirga olinadi: kadrda charxpalak bor mahobati bilan aks etgan. Hatto bog'dagi ko'pgina daraxtlar kadrda aks etgan va ular attraksionning naqadar balandligini yanada aniqroq ko'rsatib turibdi. Film qahramonlari o'tirgan kajava qizil rangda va bu charxpalakda bunaqa qizil rangdagi boshqa kajava yo'q deb tasavvur qilaylik. Yigit va qiz ularga o'tirib olishganidan keyin u sekin-asta yuqoriga ko'tarila boshlaydi. Biroq, u hali ham kadrning pastki chap tomonida joylashgan. Siz kamerani to'htatasiz, kadr tasvirga olindi.

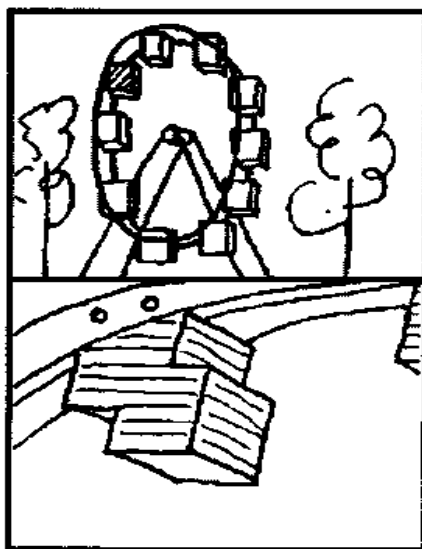
Keyingi kadrni tasvirga olishdan oldin siz ssenariyni yana bir bor ko'rib chiqasiz: keyingi kadr - yigit va qiz o'tirgan kajava yuqorigacha yetib chiqqanida birdaniga shamol esa boshlaydi va qiz qo'rqib ketadi... Hammasi tushunarli, siz kajava charxpalakning eng yuqori nuqtasiga yetay deb qolganida tasvirga olishni boshlaysiz. Albatta, bu kadr avvalgisiga qaraganda ancha yirikroq bo'lishi va qahramonlarimiz qaysi kajavada o'tirganini

tomoshabin ko‘rib olishi uchun imkon berishi kerak. Demak, bu kadr umumiy planda tasvirga olinadi.

Agar siz bu kadrlarni tasvirga olib bo‘lganingizdan so‘ng ishni tugatib studiyaga ketib qolgan bo‘lsangiz, montajchidan dakki eshitishingiz turgan gap. Chunki, Siz juda qo‘pol xatoga yo‘l qo‘ydingiz!

Qahramonlarimiz o‘tirgan qizil kajavaning ekrandagi harakat fazalari birinchi va ikkinchi kadrlarda o‘zaro mos kelmaydi. Birinchi kadrda – kajava charxpalak aylanasiining pastki yarmida joylashgan, ikkinchi kadrda esa – qandaydir tushunarsiz sabab bilan, birdaniga aynananing yuqori qismiga chiqib qoldi. Tomoshabin buni albatta his qiladi va ekranda bir qarashda uzluksizday ko‘ringan harakatda keskin sakrashni sezadilar.

Chorasi bitta – tasvirga olishni boshlash va toki qizil kajava charxpalak aylanasiining pastki yarmini tark etib yuqori yarmiga ko‘tarilmagunga qadar tasvirga olishni to‘xtatmaslik¹⁷. Raskadrovkadagi birinchi rasmda birinchi kadrni tasvirga olishni to‘xtatish lozim bo‘lgan holat ko‘rsatilgan, ikkinchi rasmda esa – ikkinchi kadrni tasvirga olishni boshlash kerak bo‘lgan holat aks ettirilgan (48-rasm).



48-rasm.

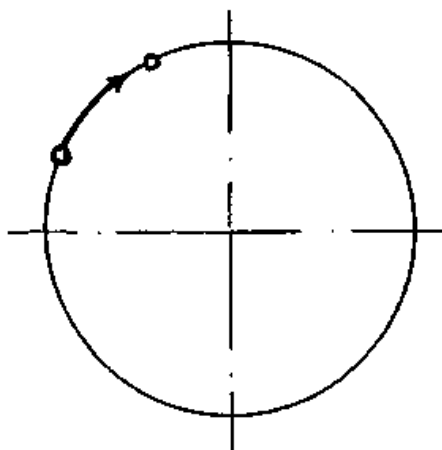
Agar birinchi kadr juda uzun bo‘lib ketsa, voqea juda

¹⁷ Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. Focal Press. USA. 34-b.

cho‘zilgandek ko‘rinsa, film syujeti juda lanj rivojlanayotgan bo‘lsa, unda birinchi kadrning montaj ritmi bo‘yicha kerak bo‘lgan qisminigina qoldirib uning boshlanish qismini kesib tashlash ham mumkin.

Ekkranda, ayniqsa qisqa metrajli filmlarda, juda sekin va cho‘zilib rivojlanayotgan voqealar, ko‘pincha tomoshabinning fikri bo‘linishiga sabab bo‘ladi. Montaj yordamida voqea rivojini bir oz tezlashtirish uchun, odatda “kadrni qisqartirish” deb nomlangan usuldan foydalaniladi. Bu, qizil kajava ekranda bosib o‘tadigan yo‘lni, qaysidir ma’noda kesish mumkinligini anglatadi.

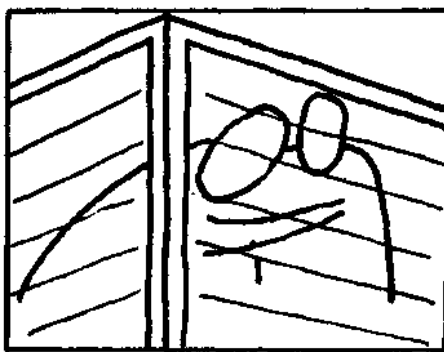
Biroq bu “qisqartirish”ni, tomoshabinda harakatning uzluksizligi haqidagi taassurotni saqlab qolish uchun, faqat aylananing to‘rtidan bir qismi ichida amalga oshirish mumkin. Bizning vaziyatda kajava aylana bo‘ylab harakatlanayotgan yo‘lning faqat qora strelka bilan belgilangan qismini kesib tashlash mumkin (49-rasm). Rasmdagi birinchi nuqta – bu birinchi kadrning so‘ngida qizil kajava joylashgan nuqta, ikkinchi nuqta esa – ikkinchi kadrda kajava joylashgan nuqta. Bundan kelib chiqadiki, biz montajda voqealarga biroz jadallik berish uchun birinchi kadrning oxiridan bir oz qismini kesib tashlashimiz mumkin ekan, yoki ikkinchi kadrning boshini bir oz qisqartirsak bo‘larkan. Lekin, bu qisqartirish tomoshabinga sezilmaydigan darajada bo‘lishi kerak. Agar, qizil kajavaning aylana bo‘ylab harakatini 49-rasmda ko‘rsatilgandek qilib qisqartirsak, ishonchimiz komilki, tomoshabin buni sezmaydi.



49-rasm.

Film voqealari yana rivojlanishda davom etadi. Ikkinchi kadr: qahramonlarimiz o‘tirgan kajava charxpalakning eng yuqori nuqtasiga ko‘tarildi va shu payt shamol esa boshladi. Kajava tebrana boshladi. Shu payt qizning qichqirgan ovozi eshitiladi: “Voy, Akmal aka, qo‘rqib ketyapman!”

Navbatdagi kadrni tomoshabinning qiziqishini qondirish va “qichqirgan kim bo‘ldi?” degan savoliga javob berish uchun tasvirga olamiz. Uchinchi kadrni tasvirga olamiz, yirik-o‘rta plan (50-rasm).



50-rasm.

Qiz qichqirganicha yigitni quchoqlab oladi...

Atrofdagi kajavalardagi odamlarning ovozlaridan biz bu qichqiriq yuqoridagi kajavadan kelayotganini bilib olamiz. Syujet bo‘yicha biz endi bu ko‘ngilsiz hodisadan keyin yigit va qiz o‘zlarini qanday his qilayotganini ko‘rsatishimiz zarur. Aynan shu narsa ayni paytda tomoshabinni juda qiziqtiradi. Biroq, bizning qizil kajava hali yerga tushguncha yana uzoq yo‘l bosib o‘tishi, yerga qaytib tushishi kerak.

Endi nima qilish kerak?

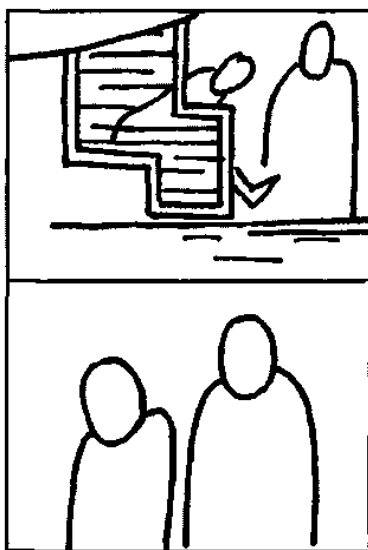
Ekran vaqtini qisqartirish hamda tomoshabinning ko‘p kuttirmaslik uchun “ma’noli perebivka”dan foydalanish mumkin. ***Ma’noli perebivka deb odatda tasvirga olinayotgan epizodga aloqador bo‘lgan, lekin asosiy qahramon yoki ob’ekt aks etmagan kadrda aytiladi.***

To‘rtinchi kadrni tasvirga olamiz: bilet kassasi oldida charxpalakda uchishni istagan odamlar navbat kutib turishibdi. Ular kulganicha yuqoriga qarab, qo‘rqoq qizning ustidan kulib turishibdi (51-rasm).



51-rasm.

Beshinchi kadr, umumiy plan. Qizil kajava paytki maydonchada to‘xtaydi. Undan yigit va qiz tushib keladi. Yigitcha o‘z hamrohiga qo‘lini uzatadi. Qiz bir oz xadik bilan o‘ng oyog‘ini yerga qo‘yadi. Bir ikki qadam tashlaydi va kameraga yanada yaqinlashib yirikrok planga – umumiy o‘rta planga o‘tadi (52-rasm).



52-rasm.

Oltinchi kadr, yirik plan. Va nihoyat, tomoshabin qizning yuzida aks etgan his-hayajonlarini ko‘rishga muvaffaq bo‘ladi. Yo‘l-yo‘lakay bechora qiz hamrohiga u yuqoridagi holatga qay munosabatda bo‘lganini bilish uchun nigoh tashlaydi (53-rasm).



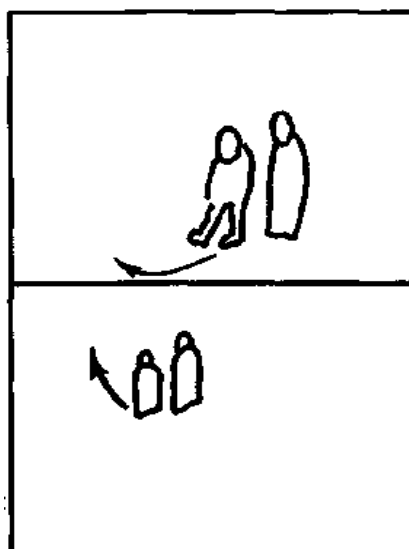
53-rasm.

Yettinchi kadr – sahnaning so‘nggi kadri: yosh juftlik kamera oldidan o‘tib asta uzoqlashadilar. Kadr ichidagi yiriklik umumiydan yirik-o‘rtagacha yiriklashadi va keyin olis plangacha o‘zgarib boradi. Kadr juda cho‘zilib ketmasligi va kadrda ichki dinamika bo‘lishi uchun, bizningcha uni qisqa fokus masofali ob‘ektivda tasvirga olingani yaxshi (54-rasm).

Agar siz epizoddagi 5, 6, 7-kadrlarni o‘zaro montaj qilishda bosh qotiradigan boshqa hech narsa qolmadi deb o‘ylayotgan bo‘lsangiz, qattiq yanglishibsiz.

5-kadr oxirida, qiz kajavadan tushayotganida yerga o‘ng oyog‘ini birinchi bo‘lib qo‘ygan. Bunda uning tanasi bir oz o‘ngga egilgan va u qadamning muayyan bir fazasida bo‘lgan. Agar 6-kadr qiz yerga chap oyog‘ini tashlagan paytdan boshlansa, uning tanasi boshqacha egilgan bo‘ladi va faza bo‘yicha 5-kadr bilan o‘zaro bog‘lana olmaydi.

Huddi shunday qoidaga 6- va 7-kadrlarni montaj qilishda ham katta e‘tibor berish kerak bo‘ladi. Qiz yirik planda turganida 2 qadam tashladi, tabiiyki u o‘ng oyog‘ida turgan paytda yana muayyan harakat fazasida bo‘lgan. Qahramonlarimizning harakatlari davomini aynan mana shu nuqtadan boshlash kerak. Yuqorida uchta kadrlarni o‘zaro montaj qilishda shu narsaga asosiy e‘tiborni qaratish kerakki, qahramonlarimiz turli kadrlarda ko‘rsatilayotgan bo‘lsa ham ularning harakati, qadamlarining fazalari har uchchala kadrda o‘zaro mos kelishi va tomoshabinda yagona, davomli harakatni huddi ko‘p kamerali usulda tasvirga olingandek tasavvur uyg‘otishi zarur.



54-rasm.

Siklik, ya'ni davriy harakatga ega bo'lgan va bir nechta davomli kadrlarga bo'lingan holda tasvirga olinayotgan hamma narsa faza bo'yicha montaj tamoyili talablarini bajargan holda tasvirga olinishi, montaj qilinishi va asosiysi tomoshabinga uzluksiz harakat tassurotini berishi shart! Ayniqsa, bu talab harbiy safda yurib ketayotgan askarlarni tasvirga olishda yaqqol namoyon bo'ladi. Safda yurib ketayotgan askar yigitni tasvirga olishda askarning umumiy plandagi harakatlari uning yirik plandagi harakatlari bilan faza jixatdan mos kelishi kerak, ya'ni montajda ana shu narsaga katta e'tibor berish kerak. Umuman uning qo'l va oyoqlarining harakati safdagi boshqa askarlarning harakati bilan ham sinxron bo'lishi kerak. Aks holda, hatto yirik planda uning yelka va boshining harakatlariga qarab tomoshabin askarning boshqalar bilan birday harakatlanmayotganiligini osonlik bilan sezib oladi. Bee'tibor rejissyor yoki montajchi safda tупpa tuzuk yuradigan askarni no'noq odamga aylantirib qo'yishi hech gap emas.

Faza bo'yicha montaj talablari siklik harakat qiluvchi barcha narsalarga, ot minib ketayotgan chavandozga, parovozning krivoship-shatunli mexanizmiga, velosiped, qo'ng'izga, soatga, inson harakatlariga, umuman juda ko'p narsalarga daxldor.

Nazorat savollari:

1. Ob'ekt harakat fazasi bo'yicha montaj qanday amalga oshiriladi?
2. Siklli harakat deganda nimani tushunasiz?
3. Ob'ekt harakat fazasi bo'yicha montaj qoidasini ayting?
4. Voqeani tomoshabinga to'g'ri yetkazib berishda faza bo'yicha montajning ahamiyati qanday?

1.6. Beshinchi tamoyil: Kadrda asosiy ob'ekt harakat tezligi bo'yicha montaj

Mavzu montajning beshinchi tamoyiliga bag'ishlangan. Kadrda harakatlanayotgan ob'ektlarning harakat tezligini va ekranda yuz berayotgan tezlik bilan bog'liq voqeylikni tomoshabinga to'g'ri yetkazib berish bu tamoyilning asosiy talabi hisoblanadi.

Keling, tasavvurimizni ishga solamiz.

O'z taqdiridan norozi bo'lgan qahramonimiz shahar ko'chalari bo'ylab chopib ketmoqda. Birinchi ko'chadan chopib ketmoqda, ikkinchi ko'chadan, hiyobon va ko'priklardan...

Bunaqa epizodni tasvirga olishning nimasi qiyin? Bir qarashda, harakat yo'nalishi aniq, uchinchi tamoyil talablari bajarilgan, kamerani qo'lga olib tasvirga olishni boshlasak ham bo'ladi. Hammasi to'g'ri!

Biroq bu misolning ham o'z "lekin"i bor. Aktrisa hamma kadrlarda bir xil tezlikda yugurishi kerak. Fizik til bilan aytganda, uning ekrandagi qadamlari chastotasi hamma kadrlarda bir xil bo'lishi lozim. Bordiyu, u birinchi kadrda tezroq, ikkinchisida sal sekinroq yugursa, tomoshabin buni darrov sezadi va qahramonimiz o'z fikrini o'zgartirdimi, yoki o'z qarorining to'g'riligiga ikkilanib qoldimi deya o'ylab qoladi. Balki, ayol o'z fikridan qaytdi va boshqa tomonga, yangi maqsad tomon chopib ketyapti degan xulosaga kelishi ham mumkin.

Turli ichki harakat tezligiga ega bo'lgan kadrlarning o'zaro montaj qilinishi nafaqat harakatning davomini anglatadi, balki, ekrandagi voqealarda o'zgarish, burilishi sodir bo'lganligini ham bildiradi. Biroq, bunday usul, qahramon harakatlarini bu

ko‘rinishda ifoda etish film voqeasini yoritishda yaxshi rejissyorlik topilmasi bo‘la olmaydi.

Ekran ijodkorlari oldida aynan shunday vazifa turgan paytda, ya‘ni qahramonda o‘z hatti-harakatlarining to‘g‘riligiga gumon paydo bo‘lganini ko‘rsatish lozim bo‘lganda, unda bu vazifa tamomila boshqa usuldan foydalanib bajariladi. Tomoshabin qahramonning o‘z harakatlarining to‘g‘riligiga nisbatan shubha paydo bo‘lganini, uning harakatlarida, ruhiyatidagi o‘zgarishni o‘z ko‘zlari bilan ko‘rishi lozim. Eng asosiysi, buning hammasi bir kadr ichida, voqealar rivoji paytida ko‘rsatilishi kerak. Sizdan so‘zimiz avvalida aytilgan voqeani ko‘z oldingizga keltirishinigizni so‘raganimizda, biz o‘z oldimizga boshqa maqsad qo‘yganmiz.

Rejissyor M.Kalatozovning “Turnalar uchmoqda...” filmidagi Veronikaning shahar ko‘chalari bo‘ylab chopishini bir eslab ko‘ring. Bu film – jaxon kinosi klassikasi. Bir qancha planlar davomida Veronika shahar ko‘chalari bo‘ylab chopib boradi, biroq uning harakatlari tezligi kadrlarda bir xil saqlanib qoladi. Film syujeti bo‘yicha Veronika birdaniga to‘xtab qolishi kerak bo‘lganida Kalatozov buni bir kadrning ichida bajardi. Biroq, bu holatgacha epizod davomidagi barcha kadrlarda aktrisa Samoylovaning harakat jaddaligi bir hilligi saqlanib qolgan.

“Temp” tushunchasini “ritm” so‘zi bilan adashtirib yuborish kerak emas. Ritm haqida hali alohida mavzuda gaplashamiz.

Mashxur rejissyorlardan biri hali yosh bo‘lgan paytlarda u bilan achinarli voqea yuz bergan ekan.

Film qahramonining bulvardan yurib ketayotgani aks etgan kadrlardan biri tasvirga olinayotgan edi.

Operator tasvirga olish uchun ajoyib kompozitsiyaga ega kadrni qidirib topdi, lekin u statik kadr edi. Aynan shu kadrni tasvirga olishni rejissyorga taklif qildi. Lekin rejissyor bu kadrni olishga rozi bo‘lmadi. Chunki, bu kadr kompozitsiyasida qahramonning harakatlanishi uchun juda kichik maydon bor edi xolos. Bu statik kadrda aktyor bor yo‘g‘i besh qadam tashlay olardi. Bunday qisqa kadr esa epizodning uzun va sokin kadrlardan tarkib topgan montaj yechimiga mos kelmasdi, bir so‘z bilan aytganda “yopishmasdi”. Operator rejissyorni o‘zining xaqligiga bir amallab ishontirdi: “Qaragin, qanaqa ajoyib kadr,

mukammal kompozitsiya. Kel, tasvirga olaylik, mayli, aktyor kadrda sal sekinroq harakat qila qolsin...”.

Kompozitsiya, tan olish kerakki, haqiqatda juda ajoyib edi. Rejissyor rozi bo‘ldi, kadrni tasvirga olishdi. Keyinchalik, montaj jarayonida bu kadr epizoddagi o‘z joyiga montaj qilindi. Biroq, afsuski, bu kadr o‘z montaj iborasi va ichki dinamikasi bo‘yicha boshqa kadrlar bilan hech qanaqasiga birlasha olmadi. Kadr undagi aktyorning harakat tezligi past bo‘lgani uchun na o‘zidan oldingi va na keyingi kadr bilan mos kelmadi. Operator mehnatini qanchalik hurmat qilmasin rejissyor bu kadrni axlat chelagiga tashlashga majbur bo‘ldi.

Bunday vaziyatlarda rejissyor yaxshisi ijodiy guruhning qimmatli vaqtini va mablag‘ni bekorga sarflamasdan o‘z qat’iyatini ko‘rsatib masalani uzil-kesil hal qilgani yaxshiroq.

Musiqqa san’atida asarning ijro etilish tezligi, taktlarning vaqt bo‘yicha qanchalik cho‘zilgan yoki siqilganligini ifodalash uchun “temp” terminidan foydalaniladi. “Temp” atamasini o‘z ma’nosi bilan bemalol ekran asarlarining voqealar rivojiga tavsif berish uchun ham foydalanish mumkin.

Biroq, shunday o‘rinli savol tug‘ilishi mumkin: agar ob’ekt kadrda siklik harakat qilmayotgan bo‘lsa, bu holatda ham biz temp iborasini qo‘llashimiz mumkinmi? Avtomobil yurib ketayotganda yoki kater dengizda suzayotganida ular siklik harakat qilmaydiku! Ularga nisbatan ham ekrandagi “harakat tempi” tushunchasini qo‘llasa bo‘ladimi? Ular haqida ob’ekt yuqori yoki past tempda harakatlanyapti deb aytsak bo‘ladimi?

Albatta mumkin! Temp deganda, nafaqat biror-bir davriy takrorlanuvchi (siklik) harakatning ro‘y berish chastotasi nazarda tutiladi, balki ob’ektning kadrda fonga nisbatan ko‘chishi, va shu bilan birga, uning kadr chegaralari ichida harakatlanish tezligi ham tushuniladi.

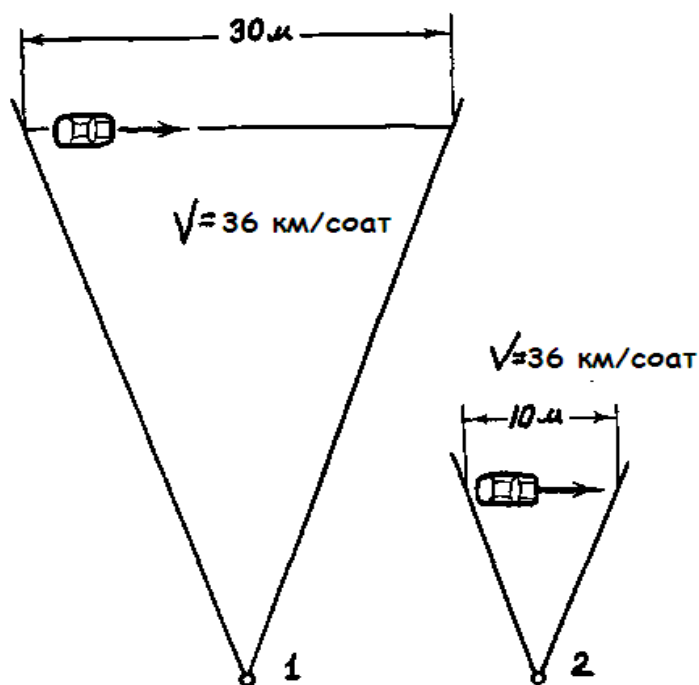
Demak, ob’ekt harakatida sikllar almashinuvi chastotasidan tashqari, ob’ektlarning qo‘shni kadrlardagi harakatlarining temp bo‘yicha farqi namoyon bo‘ladigan yana ikkita ko‘rinishi mavjud ekan. Birinchisida har ikkala kadr ham statik holda tasvirga olinadi va ob’ektning tezligi uning kadr chegaralariga nisbatan ko‘chishida namoyon bo‘ladi. Ikkinchisida ikkala kadr ham harakatdagi kamera usulida tasvirga olinadi va bu variant, statik

bir nuqtadan turib panorama usulida tasvirga olishni yoki kamera harakatlangan holda, *traveling* usulida tasvirga olishni nazarda tutadi.

Ikkinchi ko‘rinishda ob‘ektning kadrda harakatlanish tezligini uning kadrda fonga nisbatan ko‘chish tezligi orqali aniqlab olish mumkin bo‘ladi.

Birinchi variantni ko‘rib chiqamiz. Kadr statik holatda tasvirga olingan. Avtomobil har ikkala kadrda ham bir xil tezlikda – 30 km/soat tezlikda harakatlanib ketyapti. Lekin, bu ikkala kadrni ketma-ket montaj qilib ko‘rilganda tomoshabinda ikkinchi kadrda avtomobilning tezligi birinchi kadrda giga nisbatan uch marta tezlashgandek, buning ustiga, hech bir aniq sababsiz birdaniga tezlik o‘zgarib qolgandek tassurot uyg‘onadi.

Biroq, agar bu kadrlarning tasvirga olish chizmalariga diqqat bilan qarasak va yaxshilab o‘ylab ko‘rsak, muammo nimadalgini, tasvirga olishda qanday xatolikka yo‘l qo‘yilganini hech qanday qiyinchiliksiz anglab olishimiz mumkin (55-rasm).



55-rasm.

Chizmalardan ko‘rinib turibdiki, avtomobil kadrning chap chegarasidan o‘ng chegarasigacha bosib o‘tgan yo‘l birinchi kadrda ikkinchi kadrda giga nisbatan uch marta uzunroq ekan.

Bir xil tezlik bilan birinchi kadrda mashina kadrning chap chegarasidan o'ng chegarasigacha bo'lgan masofani taxminan 3 sekunddan ko'proq vaqt davomida bosib o'tadi. Ikkinchi kadrda esa u bu masofani bosib o'tish uchun bor yo'g'i 1 sekund vaqt sarflaydi. Umuman olganda bu oddiy va tushunarli hol, mashinalar bu ikkita kadrda ham bir xil 36 km/s tezlikda harakat qilayotganini va turlicha masofani bosib o'tayotganini biz bilamiz. Biroq, tomoshabin uchun ekranning chap chegarasidan o'ng chegarasigacha bo'lgan masofa huddi bir hildek ko'rinadi. Chunki, u bu filmni kinoteatr ekrani orqali ko'radi va har ikkala kadrni ko'rayotganda ham kinoteatr oq ekranining o'lchamlari eniga 12 metr bo'lib qolaveradi. Mashina esa bu "12 metr"lik masofani tomoshabin nazdida birinchi kadrda 3 soniyada, ikkinchi kadrda esa 1 soniyada bosib o'tdi. Tomoshabin o'z-o'zidan demak, ikkinchi kadrda mashina 3 karra tezroq harakatlanyapti degan fikrga boradi.

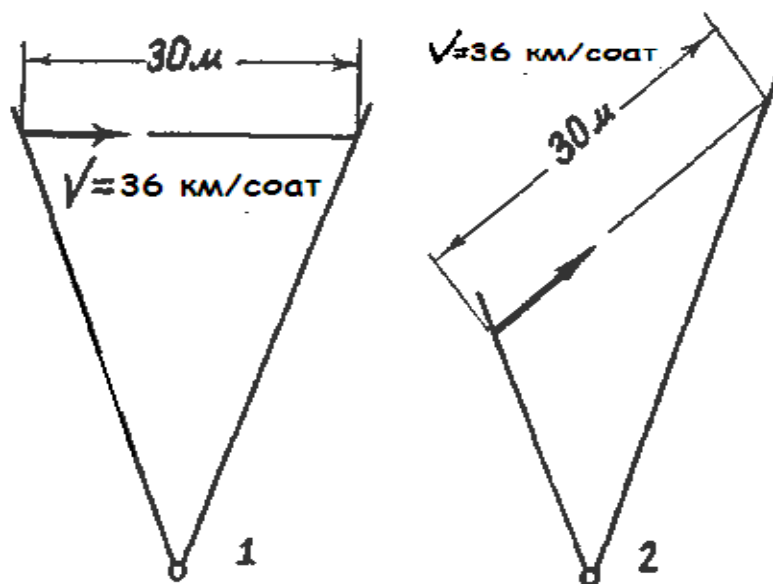
Bundan tashqari, tasvirga olish masshtabining avtomobil kadrning qariyb to'liq maydonini egallab turadigan darajada kattalashishi tomoshabinda mashinaning harakat tezligi birdaniga oshib ketganligi haqidagi taassurotni battarroq kuchaytiradi xolos. O'zingiz o'ylab ko'ring, hayotda bunaqa holat hech qanaqasiga yuz berishi mumkin emasku. Harakatlanayotgan har bir narsa yuqori tezlikka o'z tezligini sekin astalik bilan ko'tarib borish bilan erishadi. Ekranida bu ikkita kadrning birikishidan keyin ishonarsiz va notabiiy vaziyat yuzaga keladi va tomoshabin bu voqeaning haqiqatligiga ishona olmaydi.

Agar rejissyor kadrlarni montaj qilishda kadrda harakatlanayotgan asosiy ob'ekt tezligi bo'yicha montaj talablarini bajarmas ekan, tomoshabinda bu filmni tanqid qilishga yuz foiz asosi bo'ladi.

Albatta, agar birinchi kadrda avtomobil harakatda davom etib kaddan batamom chiqib ketsa va undan keyin ikkinchi kadr montaj qilinsa, qaysidir ma'noda tomoshabinga filmni to'g'ri idrok etishga imkoniyat yaratish mumkin. Ammo, tomoshabinning bu ikki kadr montajidan oladigan taassuroti o'zgarishsiz qolaveradi, u baribir bu voqeaning haqiqatligiga ishona olmaydi.

Unda nima qilish kerak? Bunday vaziyatda qanday yo‘l tutilsa to‘g‘ri bo‘ladi? Montajning birinchi tamoyili bizdan bir ob‘ektning o‘zini bir nechta kadrlarda ko‘rsatish kerak bo‘lgan vaziyatda planlar yirikligini albatta o‘zgartirish lozimligini talab qiladi. Beshinchi tamoyil bo‘yicha esa ekranda harakat tempini bir hilda saqlashimiz shart. Masalaga qanday yechim topishi mumkin? Javob esa siz kutganingizdan ancha oddiyroq.

Kadrlar montajida ikkita montaj tamoyillari – planlar yirikligi bo‘yicha montaj va kadrda harakatlanayotgan asosiy ob‘ekt tezligi bo‘yicha montaj talablarini bajarish va tomoshabinga filmni idrok etishda qulaylik yaratish uchun, tezlikni bir xil saqlab qolgan holda, mashinaning ikkinchi kadrda bosib o‘tadigan yo‘lini huddi birinchi kadrdagidek masofaga tenglashtirish kerak, yoki hech bo‘lmasa o‘sha masofaga yaqinlashtirish kerak bo‘ladi (56-rasm). Soddaroq aytganda, mashina birinchi kadrda qancha masofani bosib o‘tgan bo‘lsa, ikkinchi kadrda ham huddi shuncha masofani bosib o‘tishi kerak.

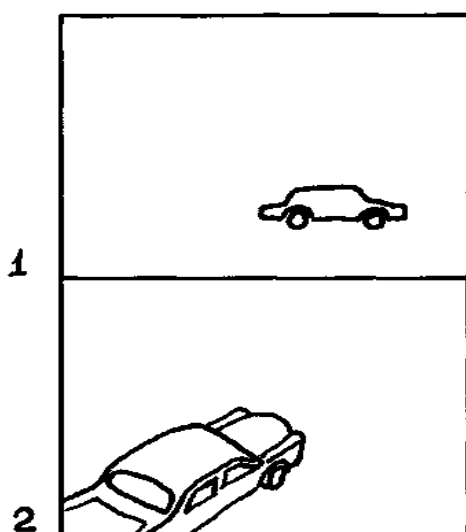


56-rasm.

Ho‘sh, qanday qilib bu ikki kadrning plan yirikligini o‘zgartirgan holda masofani bir xil saqlab qolish mumkin? Buning yo‘li oson, ikkinchi kadrdagi mizantsena va kompozitsiyani bir oz o‘zgartiramiz. Lekin, uchinchi tamoyilga asosan ob‘ektning harakat yo‘nalishini saqlab qolamiz. Endi mashina ikkinchi kadrda bizga nisbatan bir oz burchak ostida,

diagonal yoʻnalishda harakatlanadi. Kompozitsiyadagi bunday oʻzgarish kadrlarga yanada goʻzallik baxsh etadi va tomoshabinga ham koʻrish qulayligini yaratadi. Endi kadrlar oʻzgarishi tomoshabin tomonidan oson idrok qilinadi. Voqealar rivoji esa hech qanday buzilishlarsiz rejissyor gʻoyasi boʻyicha rivojlanishda davom etadi (57-rasm).

Huddi shu muammoni yechishning ikkinchi variantini koʻrib chiqamiz: endi har ikkala kadrimizni “kuzatuv panoramasi” usulida tasvirga olamiz. Obʻekt bu kadrlarda ekran chegaralariga nisbatan harakatsiz boʻlib, endi faqat fon bizning obʻektimizga nisbatan harakatda boʻlyapti. Obʻekt sifatida biz dengizda, sohilga yaqin joyda suzib ketayotgan yaxtani¹⁸ va uning shkiper¹⁹ini tasvirga oldik.



57-rasm.

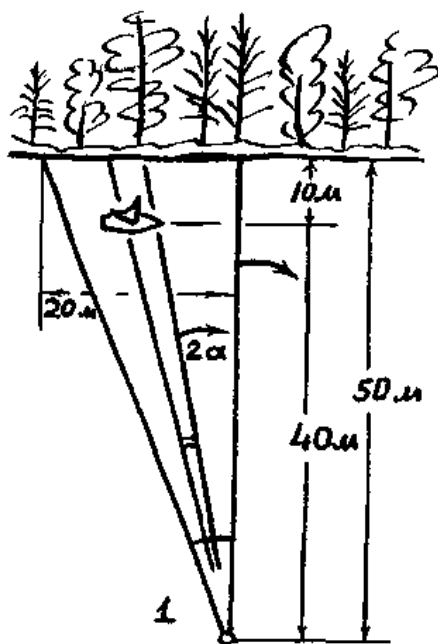
Birinchi nuqtaga kamerani oʻrnatdik va yaxtani oʻrmon fonida, kamerada panorama orqali kemani kuzatgan holda tasvirga oldik. Hammasi juda zoʻr – olis plan. Kamera sohilga oʻrnatirilganligi uchun ham tasvirga olish juda qulay, turli chayqalishlarsiz boʻldi.

Endi tomoshabinga yaxtachi sportchining harakatlarini koʻrsatib berish uchun ikkinchi kadri tasvirga olish kerak. Operator tezlik bilan transfokator obʻektivni burab uni maksimal

¹⁸ yaxta – sportda yoxud sayohat uchun ishlatiladigan kichikroq kema.

¹⁹ shkiper – kema kapitani, xoʻjalik boshligʻi yoki palubadagi narsalar uchun javobgar shaxs.

fokus masofasiga to'g'riladi, plan sezilarli darajada yiriklashdi, masshtab bo'yicha shkipper endi kadrda umumiy-o'rta planda ko'rinyapti (58-rasm).



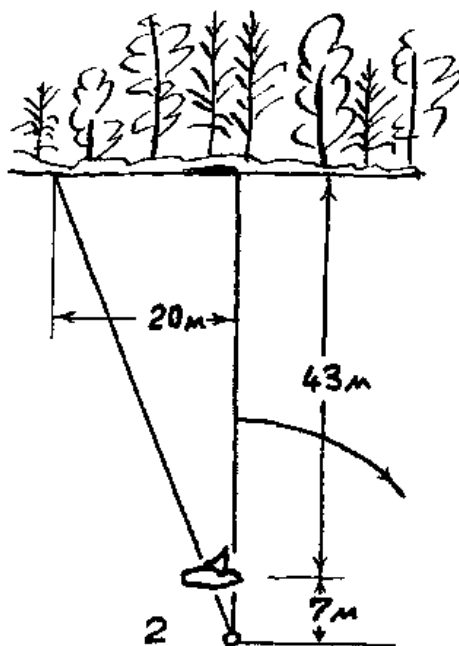
58-rasm.

Agar bu vaziyat sport musobaqalarining televizion translyatsiyasi bo'lganida, u holda ikkinchi kamera uzun fokus masofali ob'ektiv bilan jixozlangan bo'lardi va rejissyorning ko'rsatmasiga binoan shunchaki birinchi kameraga yaqin joyga o'rnatilgan bo'lardi. Lekin, bunday variant ham ekrandagi natijani sezilarli darajada o'zgartirmagan bo'lardi.

Taxlil qilib ko'ramiz. Yaxta bir xil tezlikda harakatlanib ketmoqda. Birinchi kadrda fon, ya'ni bir-ikkita archalar o'sib turgan sohilning ko'rinishi ekranning chap chegarasidan o'ng chegarasi tomonga suzib o'tadi, aytaylik, 10 sekund vaqt davomida. Uzun fokus masofali ob'ektiv orqali tasvirga olingan ikkinchi kadrda, huddi shu fon ekranning chap chegarasidan o'ng chegarasiga, birinchi kadrda nisbatan, besh karra tezroq o'tib ketadi. Bu vaziyatda tezlik oshishi effektining yuzaga kelishi shubxasiz, buning ustiga u dramaturgiya tomonlama asoslanmagan bo'ladi. Nima qilish mumkin? Turli variantlarni ko'rib chiqamiz.

Faraz qilaylik, qandaydir badiiy filmning epizodi tasvirga olinmoqda. Rejissyor shkipperdan kemada kameradan chamasi 7

metrcha uzoqlikdan yana bir bor suzib o'tishni ilti-mos qiladi. Kameradagi ob'ektiv o'zgartirilmadi. Kameraga huddi birinchi kadrda kabi yana sohilning 20 metr masofasi tushib turibdi. Bir qarashda, hammasi joyida (59-rasm).

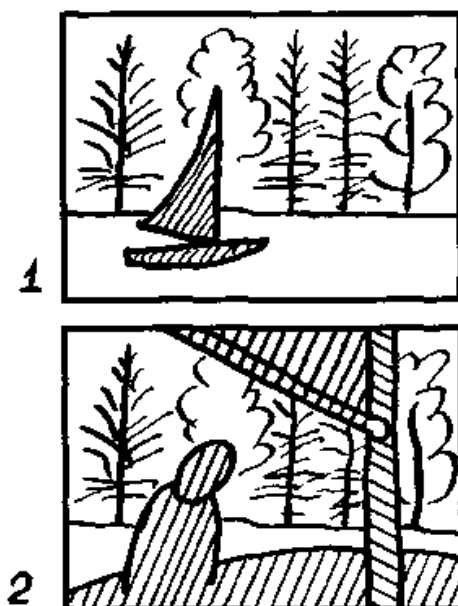


59-rasm.

Bo'lmagan gap! Kadrlarni ulashda yana kutilgan natija chiqmaydi.

Gap shundaki, operator tasvirga olar ekan yaxtani kompozitsiya bo'yicha kadr markazida tutib turish uchun paroma qiladi. Bunda, yaxta kameraga yaqinroq joylashgani sababli panorama qilish paytida kameraning panorama qilish tezligi yanada ortadi. Demak, ekranda fon tasvirlarining harakati ham yanada kuchayadi va kemamizning teligi ham ortgandek ko'rinadi. Biz esa aksincha uning harakatini sekinlashtirmoqchi edik. Fon va yaxta harakatining tempi bo'yicha bu ikki kadrni hech qanaqasiga montaj qilib bo'lmaydi va tomoshabin uchun ham bu montaj bog'lanishini ko'rish qulay bo'lmaydi. Ekranda tomoshabin uchun huddi mo'jiza ro'y berib kema birdaniga tezlashib ketgandek taassurot uyg'onadi. Shuning uchun, tasvirga olish chizmasida kameraning panorama qilish tezligi uzun qora strelka bilan ko'rsatilgan. Bundan tashqari, tomoshabin albatta yaxta va sohil, ya'ni fon o'rtasidagi masofa keskin o'zgarishsiz qoldi,

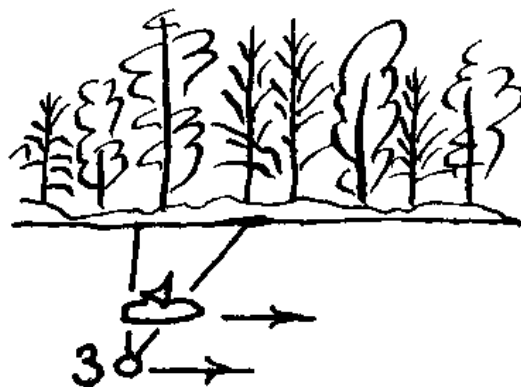
lekin kema va shkiperning o'lchamlari birdaniga bir-necha marta kattalashib ketdi (60-rasm).



60-rasm.

Yana o'sha savol: masalaning biror yo'li bormi?

Albatta! Televizion translyatsiya paytida ham, badiiy filmni tasvirga olishda ham ikkinchi kamerani katerga o'rnatish kerak va bu kater kema kapitanini tasvirga olish paytida yaxtaning yonida suzib borishi kerak bo'ladi.. Biroq bunda kameraga yanada kengroq burchakli, ya'ni kichik fokus masofali ob'ektiv o'rnatish lozim bo'ladi. Faqat shunday tasvirga olish usuli bilangina siz bu ikkita kadrlarni montajning barcha tamoyillari talablarini bajargan holda o'zaro birlashtira olasiz va tomoshabinga ham montajning eng asosiy vazifalaridan biri bo'lgan filmni idrok etishga qulay sharoitni yaratib bergan bo'lasiz (61-rasm).



61-rasm.

Endi yaxtaning sohilga, ya'ni fonga nisbatan harakat tezligi uning birinchi kadrda tezligi bilan mos bo'ladi. (62-rasm). Agar, Siz yaxtaning birinchi kadrini statik holatda, panoramasiz tasvirga olishingiz kerak bo'lsa, va ikkinchi kadrni aksincha harakatda tasvirga olishni rejalashtirgan bo'lsangiz, bunda nima qilish kerak?



62-rasm.

Bu savolga javobni endi o'zingiz montajning o'ninchi tamoyilini o'qib bilib olasiz.

Statik olingan tasvirlarni o'zida harakatni aks ettirgan, yoki tamomila harakat bilan to'lgan kadrlar bilan birlashtirish vazifasi, garchi kino va televidenie ijodkorlarining kundalik amaliyotida ko'p uchrab tursa ham, oddiy ish emas.

Qoida: *kadrda harakatlanayotgan ob'ektning harakat tezligi qo'shni kadrlarda ham saqlanib qolishi kerak. Agar ob'ektning harakat tezligi o'zgarsa, bu o'zgarish bevosita tomoshabin ko'z o'ngida va bir kadr ichida sodir bo'lishi kerak.*

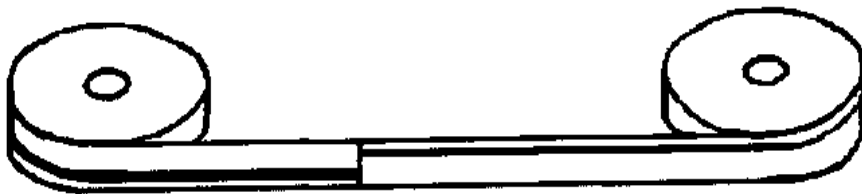
Nazorat savollari:

1. Ob'ekt harakat tezligi deganda nimani tushunasiz?
2. Ob'ektning harakat tezligida o'zgarish yuz berganda bu qanday ko'rsatiladi?
3. Ob'ektning harakat tezligini to'g'ri aks ettirish nega muhim?
4. Travelling nima?
5. Panoramani qanday usullari bor?

1.7. Oltinchi tamoyil: Kadrlar kompozitsiyasi bo'yicha montaj

Bu mavzu montajning oltinchi tamoyiliga bag'ishlangan bo'lib, kadrlarni kompozitsion qurilish xususiyatlari bo'yicha o'zaro montaj qilish va tomoshabinga filmni idrok etish uchun qulay sharoit yaratib berish bu tamoyilning asosiy talabi hisoblanadi.

Kino san'ati bilan ko'pdan beri shug'ullanib kelayotgan kishilarga qadimgi davrlardan buyon "Charx effekti" nomli tushuncha ma'lum, albatta. U ovozsiz kino paytidayoq ma'lum bo'lgan. Hozirgi paytda ham, kimki kino tasma-siga tasvirga olingan filmni montaj qilsa, bu g'aroyib effektini kuzatishi mumkin. Montaj stoli ustida o'n yoki o'n beshta kadrlardan tarkib topgan uncha uzun bo'lmagan kinotasma-ni u g'altakdan bu g'altakka katta tezlikda o'rang. Siz g'altak aylanayotgan paytda kinotasma bo'ylab uzluksiz qora, oq yoki turli rangdagi chiziqlarning yugurayotganini ko'rishingiz mumkin. Kadrlar ulangan chokli joylarda bu chiziqlar birdan kinotasma-ni eng bo'ylab sakray boshlaganini ko'rasiz. Ba'zan qora chiziq yuqorida ko'rinib qoladi, ba'zan esa u plyonka-ni quyi qismiga sakrab o'tadi (63-rasm).



63-rasm.

Afsuski, televidenie hodimlari magnitli tasmalarni o'rayotgan paytlarida bunday effektini kuzata olmaydilar. Magnit tasma tez aylanayotgan paytda kassetadagi tasma ma'lumot o'qiydigan magnit kallakdan chetlashadi, monitor ekranida esa qorong'ulik paydo bo'ladi. Bevosita tasvirni ko'rgan holda tasmani tez aylantirilganida esa, televizion kadrlar almashinuvi tezligi bunday effektini kuzatish uchun yetarli bo'lmay qoladi.

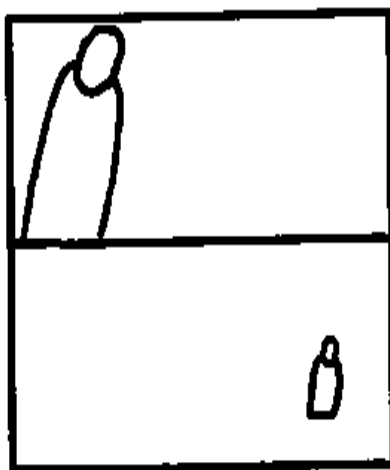
Qiziquvchan o'quvchida shunday savol tug'ilishi mumkin: tamomila fizik effektning kadrlar montajiga, yana kadrning

kompozitsion qurilishi bilan bog‘liq qonuniyatlarga nima aloqasi bor? Javob beriga urinib ko‘ramiz.

Birinchidan, shuni alohida ta‘kidlash lozimki, kadrlarning kompozitsion o‘xshashligi va farqlariga qarab eng maqbul holda birlashtirishga oid qonuniyatlar va tushunchalar “montaj qonuniyatlari” endigina shakllanib kelayotgan davrlarda paydo bo‘lgan.

Bir qarashda juda qo‘pol ko‘rinsa ham, lekin hammaga yaxshi tushunarli bo‘ladigan variantni ko‘rib chiqamiz. Bu variant deyarli hammaning yodidan chiqib ketib ulgurgan keng formatli kinotasmaga tasvirga olingan keng ekranli kinofilmlarda yoki kashelangan ramkali filmlardagina mumkin. Bu vaziyatda kadr va ekran tomonlarining nisbati 1:2,25 yoki 1:2 ga teng bo‘ladi. Operator va rejissyor oldiga aynan bir qahramon aks ettirilgan ikkita kadrni suratga olish va bu kadrlarni o‘zaro montaj qilish vazifasini qo‘yamiz. Faraz qilaylik, ular qo‘shni kadrlar kompozitsiyasi haqida o‘ylab ham o‘tirmay tezgina topshiriqni bajardilar va 64 “a”-rasmda ko‘rsatilgandek natijaga ega bo‘ladilar. Bu planlarning montaji yaxshi bo‘ladimi, degan savol tug‘iladi.

Planlar yirikligi bo‘yicha montaj tamoyili nuqtai nazaridan bu yerda xato yo‘q. Kadrdagi ob‘ekt harakat fazasi bo‘yicha montaj talablari bo‘yicha ham – hammasi to‘g‘ri. Ammo baribir kadrlar yaxshi ulanmayapti. Bundan tashqari, bunday ulangan joy, montaj choki ekranda juda qo‘pol ko‘rinadi.



64 “a” rasm.

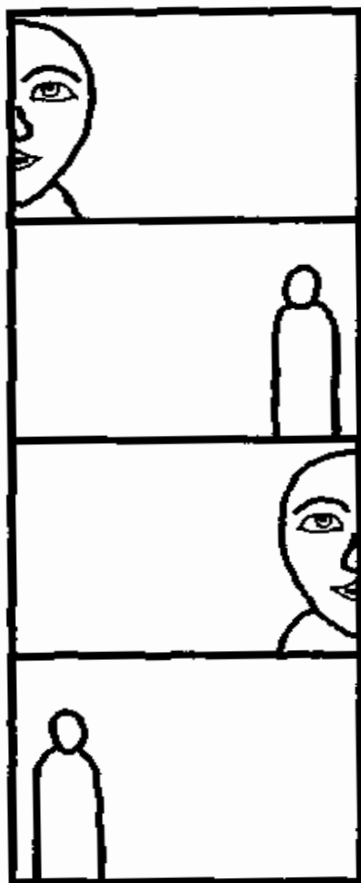
Nimaga? Qayerda xato qilindi, degan savol tugʻiladi.

Epizod voqeasi rivojlanish jarayonida birinchi kadrdagi kompozitsiya markazi, bu holatda u tomoshabin uchun ham eʼtibor markazi boʻlib xizmat qilyapti, kadr soʻngida juda chapga, deyarli kadrning chap burchagiga borib qoldi. Demak, bu holatda tomoshabinning asosiy nigohi kadrning aynan ekrandagi qahramonning yuzi joylashgan qismiga yoʻnaltirilgan.

Kadrlar almashinuvi roʻy berdi.

Tomoshabin ekrandagi aynan oʻsha joyga qaraydi, lekin qahramon u yerda yoʻq. U gʻoyib boʻldi! Qani u?

Tavsiya etilayotgan kadrlar montajidan tomoshabin oladigan taassurot shunday boʻladi. Biz sinovdan oʻtkazayotgan tomoshabin ekrandagi qahramonni qidirib maʼlum bir vaqt sarflaydi. Natijada notoʻgʻri tasvirga olish oqibatida tomoshabin uchun voqealar rivojining uzluksizligiga putur yetadi va bu uning film yoki koʻrsatuvdan ijobiy tasavvur olishiga yordam bermaydi, aksincha, bu sahnadagi qahramonning ichki kechinmalari tomoshabinga tushunarsiz boʻlib qolaveradi.



65-rasm.

Bu “qadimiy” tamoyilning qonun-qoidalarini rejissyorlar va operatorlarning allaqachon qon-qoniga singib ketgandek ko‘rinadi. Ammo, unday emasligiga guvoh bo‘ldik. Televizion ekran bizga hammasi aslida aksincha ekanligini ko‘rsatib berdi. Yoshlar hayotidan hikoya qiluvchi ko‘rsatuvlarning birida boshlovchi huddi 65-rasmda ko‘rsatilgan ko‘rinishda tasvirga olingan va ekranda namoyish etilgandi.

Boshlovchi juda yirik planda, ekranda yuzining yarmi ko‘ringan holda uch sekund davomida yetti-sakkizta so‘z aytadi va birdaniga umumiy-o‘rta, deyarli umumiy planda bo‘lib qoladi. So‘zida davom etib bir ikki og‘iz so‘z aytadi va endi yuzining boshqa yarmi bilan yirik planda ekranda namoyon bo‘ladi. Daxshatli yirik planda besh-olti og‘iz gap gapirib bo‘lib yana ekranning o‘ng burchagida umumiy planda paydo bo‘ladi. Boshlovchi o‘z matnini o‘qib bitirguniga qadar tomoshabin qariyb 30 soniya davomida bu “chapdast” boshlovchini ko‘zdan qochirmaslik uchun uning ortidan quvish bilan mashg‘ul bo‘lgan. Birinchi va ikkinchi kadrlar ulargan joyda kadrdagi diqqat markazining ekranning bir nuqtasidan qarama-qarshi nuqtaga keskin o‘zgarishi yuz bergan. Ikkinchi va uchinchi kadrlarning montajida esa aksincha, kadrdagi diqqat markazi o‘zgarishsiz qolib kadr kompozitsiyasida prinsipial o‘zgarish yuz berdi. Huddi shu holat efir davomida o‘n-o‘n besh marta takrorlangan. Yirik planda – diqqat markazi ko‘z edi, ikkinchi o‘rta planda esa - yuz.

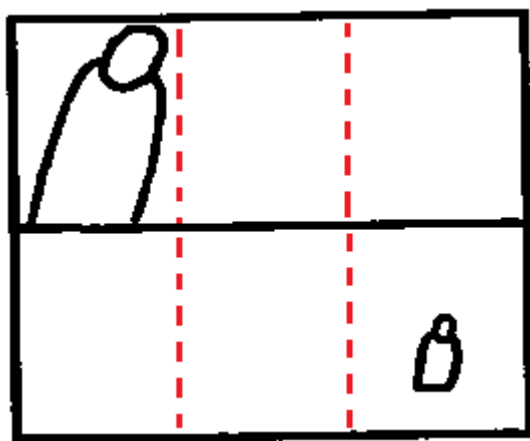
Ko‘rinib turganidek, “Charx” tamoyili, yoki boshqacha aytganda diqqat markazining siljish tamoyili faqat kadrda inson bo‘lgan holatlarnigina qamrab olmaydi. Muallifning o‘z oldilariga qo‘ygan maqsadlaridan kelib chiqib kompozitsiya markazi vazifasini kosadagi ovqat, devorga osig‘lik surat, jarlik yoqasida turgan otliq, garizont bo‘ylab uchayotgan samolyot ham bajarishi mumkin. Kompozitsiya bo‘yicha ikki kadri montaj qilish tamoyilining umumiy qonuniyatiga ko‘ra *ulanayotgan ikkita kadrning kompozitsiyasida diqqat markazining o‘zgarishi bir-birini nisbatan cheklaydi*²⁰. To‘g‘ri, bir qarashda bir oz tushunarsiz bo‘ldi. Lekin bu qoidani misollar orqali tushunib olamiz.

²⁰ Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. Focal Press. USA. 54-b.

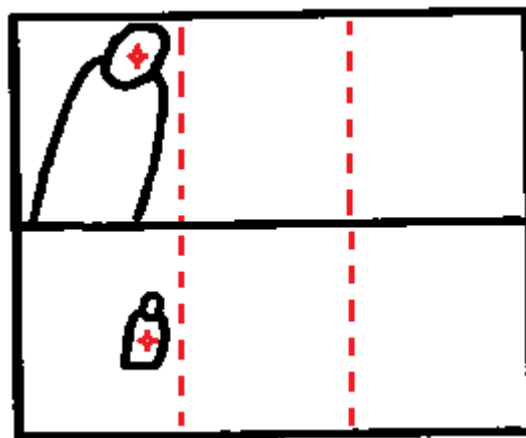
Shu narsani ta'kidlash joizki, kadrlar o'zaro bog'langanda albatta e'tibor markazining o'zgarishi kuzatiladi. Bu o'zgarish qay darajada bo'ladi va kadrning gorizontal maydoni bo'ylab qanchalik o'zgarishi mumkin?

Montaj amaliyoti shuni ko'rsatdi va isbotladiki, kadrdan kadrda o'tishda ravonlikni saqlab qolish uchun *kadr kompozitsiyasidagi diqqat markazining kadr gorizontal maydoni bo'ylab ko'chishi ekran kengligining uchdan bir qismidan oshmasligi kerak*²¹. Ya'ni 64 "b" rasmda keltirilganidek, ekranning kengligini shartli ravishda uch hududga bo'lsak, *ob'ektning yoki kadr kompozitsiyasidagi diqqat markazining qo'shni kadrlarda kadr maydonida gorizontal bo'ylab ko'chishi faqat bir hudud ichida ro'y berishi mumkin*. Albatta bu ikkita kadr ulangan holdagi vaziyatlarga dahldor. Agar ob'ekt kadr makoni bo'ylab bir kadr ichida ko'chayotgan bo'lsa bu tamoyil amal qilmaydi.

Bizning vaziyatda ob'ektimiz kadrlarda huddi 64 "c" rasmda ko'rsatilganidek joylashsa montajning "Kadrlar kompozitsiyasi bo'yicha montaj" tamoyili talablari bajarilgan bo'ladi. Bu rasmda qizil "+" belgilari kadr kompozitsiyasidagi diqqat markazlaridir.



64 "b" rasm.



64 "c" rasm.

Qo'shni kadrlardagi kompozitsiya markazi va e'tibor markazi gorizontal hamda vertikal bo'yicha mos kelib qolsa, u

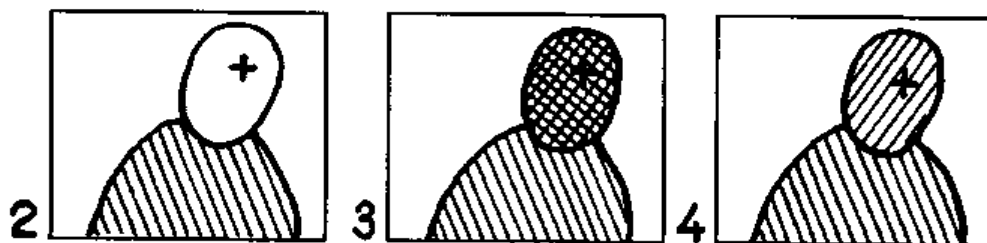
²¹ Bordwell, David. The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlunge. 2005. 42-b.

holda tomshabinda bu kabi kompozitsion sakrashdan yoqimsiz his paydo bo‘ladi. Agar kadrlar statatik holatda tasvirga olingan bo‘lsa, bu montajning qo‘polligini yanada kuchaytiradi.

Ammo mazkur qoidani biroz kengroq talqin etish kerak. Hatto rejissyor tamomila turli mazmundagi kadrlarni montaj qilayotganida ham u yondosh kadrlarning kompozitsion markazlari qanday joylashganligi haqida chuqur o‘ylab ko‘rishi zarur. Garchi planlarning kompozitsion xilma-xilligi juda rang-barang bo‘lsa ham, va bunday mos kelib qolishlar kamdan-kam kuzatilsada, buni doim bilish va yodda tutish zarur bo‘ladi. Bunday kamdan-kam uchraydigan holat – bu rejisyorning stul atrofida suhbatlashayotgan bir nechta kishilarning yirik planlarini tasvirga olib ularni ketma-ket montaj qilishidir.

Tasavvur qilaylik, xalqaro miqyosdagi juda yuqori darajadagi diplomatik uchrashuv bo‘lyapti. Jiddiy va zarur masala ko‘rib chiqilmoqda.

Uchta davlatning elchilari to‘rtinchi davlat konsulining so‘zlarini, uning muhim fikrlarini tinglab o‘tirishibdi. Gapirayotgan konsulning yirik planidan keyin o‘z navbatida tinglayotgan elchilarni ham bir-bir ko‘rsatib chiqish zarurati tug‘ildi. Ularning uchchalasi ham bor diqqatlari bilan konsulni tinglashyapti va bir tomonga – konsul o‘tirgan tomonga qarab o‘tirishibdi. Hatto ularning o‘tirish uslublari ham biri-biriga o‘xshab ketadi. Ularning uchchalasi ham rasmiy qora pidjak kiyib olishgan. Biroq ulardan biri – yevropalik, ikkinchisi – qora tanli, uchinchisi esa – xind. Studiyadagi bu suhbatni tasvirga olishda qatnashgan uchchala teleoperatorlar ham olinayotgan kadrlarning kompozitsion rang-barangligi haqida bosh qotirib ham o‘tirishmadi va hech qanday “boshog‘riq”larsiz ishni davom ettirishdi. Hozir ularning tasvirga olgan kadrlarini montaj qilganda hosil bo‘ladigan natijani Siga qog‘ozda chizib ko‘rsatishga urinib ko‘ramiz (66-rasm). Krestchalar bilan kadrlarning diqqat markazlari ko‘rsatilgan.



66-rasm.

Natijada juda quvnoq komedik effekt paydo bo‘ldi! “Oq tanli” elchi kutilmaganda “qora tanli”ga aylanib qoldi, so‘ngra u ham qandaydir sehrli yo‘l bilan “qizil tanli” bo‘lib qoldi! Bu kadrlarni ko‘rganidan keyin ekran qarshisida o‘tirgan tomoshabinlarning jarangdor kulgisi kafolatlangan deyavering!.. Undan keyin, Sizning hech kimni xafa qilish, yoki hech kimni xazil-mazah qilish niyatingiz bo‘lmaganini xalqaro darajada isbotlab ko‘ringchi. Sizning qo‘pol xatoingizni deb xalqaro mojaro chiqishi turgan gap.

Bunday holatlarda odamlarni tasvirga olishda turli planlardan, turli rakurs va nuqtalardan foydalanib tasvirga olish imkoniyatlarini qidirish kerak bo‘ladi. Bularning hammasi birgalikda Sizga kompozitsiyasi bo‘yicha, shu bilan birga kadrda diqqat markazining joylashuvi bo‘yicha bir-biridan ancha farq qiladigan bir qator planlarni tasvirga tushirishga imkon beradi. Aynan mana shu inkor etib bo‘lmaydigan talablar kadrlar montajli ketma-ketligining tomoshabin tomonidan to‘g‘ri idrok etilishi uchun qulaylikni ta‘minlab beradi.

Xulosa o‘rnida shuni aytish mumkinki, ***kadrlarda kompozitsiyadagi diqqat markazlari, ya‘ni tomoshabinning nigohi qadaladigan asosiy nuqtalarning kadr gorizontall maydoni bo‘ylab ko‘chishi kadrning uchdan bir qismichalik maydondan oshmasligi kerak*** degan qoida aynan bir ob‘ektning o‘zini turli planlarda tasvirga olib ko‘rsatilganda ham, turli ob‘ektlarni navbatma-navbat ekranda ko‘rsatilganda ham birdek amal qiladi. Biroq, shuni unutmaslik kerakki, hamma kadrlarning bir xil kompozitsiyaga va bir xil diqqat markaziga ega bo‘lishi ham, yoki aksincha juda katta farqlarga ega bo‘lishi ham to‘g‘ri emas. Bu vaziyatda oltin me‘yorni topish va qoidaga amal qilish kerak.

Nazorat savollari:

1. Kompozitsiya deganda nimani tushunasiz?
2. Kompozitsiya bo'yicha montaj qanday talablar asosida bajariladi?
3. "Diqqat markazi" nima?
4. Qanday kompozitsiyaga "muvozanatlanmagan kompozitsiya" deyiladi?
5. Kompozitsiya bo'yicha montajda ob'ekt kadr gorizontali bo'yicha qanday masofa doirasida ko'chishi mumkin va nima uchun?

1.8. Yettinchi tamoyil: Yorug'lik bo'yicha montaj va sakkizinchi tamoyil: rang bo'yicha montaj.

Yettinchi tamoyil: yorug'lik bo'yicha montaj

Ushbu mavzu montajning yettinchi va sakkizinchi tamoyillari talablariga bag'ishlangan bo'lib, u o'quvchiga kadrning yorug'lik va rang xususiyatlari, kadrda aks etgan ob'ektlarning yoritilish yo'nalishlari va yorug'lik va rangi bo'yicha to'g'ri kompozitsiya qurish qoidalari haqida ma'lumotlar beradi.

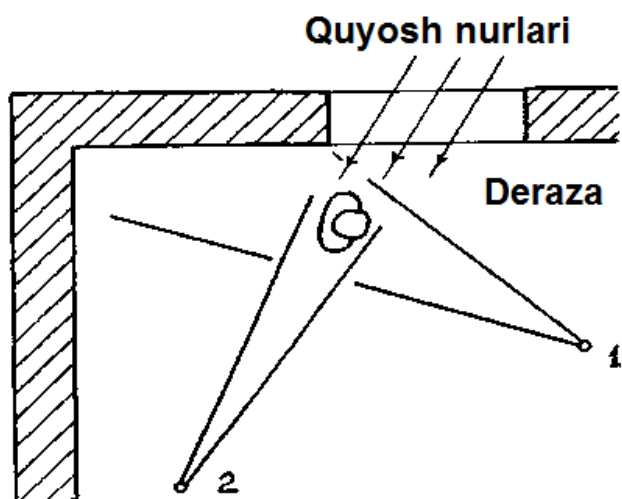
O'tgan asrdayoq, fotografiya san'at maqomiga ega bo'lgan paytlarda, ijodning bu turini "nurli rangtasvir" deya ulug'lay boshlashdi. Vaqtlar o'tishi bilan bu istiloh kinooperatorlar san'atiga nisbatan ham qo'llana boshlandi. Darhaqiqat, yorug'lik yoki kadrning nur-soya yechimi ekran ijodkorligida eng muhim tasviriy ifoda vositalardan biri bo'lib qoldi. U ekranda ro'y berayotgan voqeaning ma'nosini yorqin ifodalashi, shu bilan birga, amaldagi harakat ma'nosini buzib, tomoshabinni chalg'itishi ham mumkin.

Agar voqealar rivoji uzluksiz epizod sifatida suratga olinayotgan bo'lsa, yoritish xususiyati, chizmasi birinchi kadrdan oxirgisigacha saqlanishi lozim va rejissyor yoki operator xohishi bilan uni o'zgartirib bo'lmaydi. Bunday qilish uchun tomoshabinga tushunarli bo'ladigan jiddiy va yetarli dramaturgik asos bo'lishi lozim. Quyida uning sodda variantini ko'rib chiqamiz.

Qahramon xonada yorug‘ deraza oldida turibdi.

O‘z tasavvurimizni mashq qilishda davom etamiz. Mizantsena rejaga ko‘ra suratga olish maydonchasida qahramonlarning va kameraning joylashinuvini, ekranda hosil bo‘ladigan ko‘rinishni darhol tasavvur qila olish qobiliyati professionalizmning eng muhim xususiyatlaridan biridir.

Tavsiya etilayotgan mizantsenaga yaxshilab e‘tibor bering (67-rasm). Birinchi va ikkinchi nuqtalardan suratga olingan kadrlarni o‘zaro montaj qilish mumkinmi?



67-rasm.

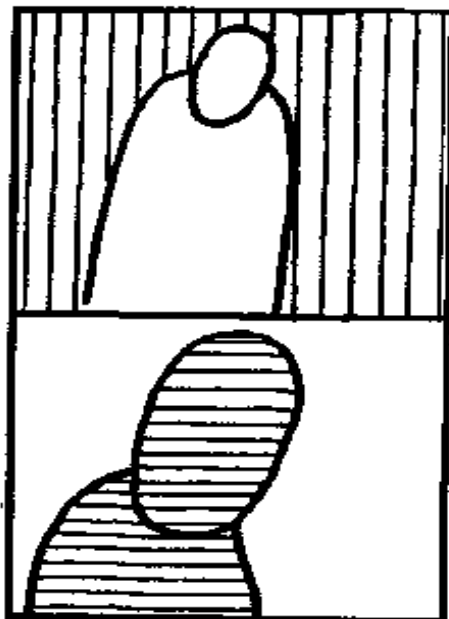
Nozikta‘b o‘quvchi, albatta, bunday savoldan keyin muallifdan qaltis javob kutadi va bu masalada u xaq. Mizantsenani raskadrovkaga ko‘chiramiz.

Birinchi kadrda inson devor soyasi fonida tasvirga olingan bo‘lib, uning tanasi esa o‘ng tomondan quyosh nurlari bilan kuchli yoritilgan. Ikkinchi kadrda esa fon vazifasini derazadan tushib turgan quyosh nurlari o‘taydi, kuchli kontur yorug‘ligi bilan yoritilgan tana esa to‘la soyada qolgan (68-rasm).

Agar rejaga ko‘ra qahramonni oyna oldiga qo‘yilsa va bir necha turli planlar suratga olish talab qilinsa, u holda nima qilish kerak?

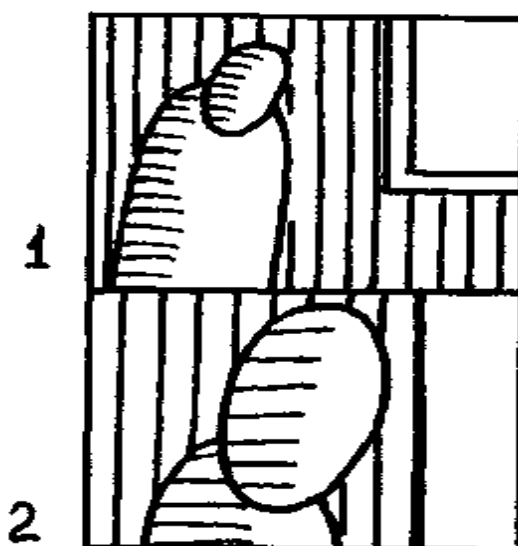
Kadrdan kadrda “yengil” o‘tishni saqlab qolish, tomoshabin nisbatan soyaliroq kadrlarni ko‘rayotganda birdaniga uning ko‘ziga yorug‘lik tushib ketmasligi uchun birinchi kadrda, yaxshisi har ikkala planda fonni bog‘lab turuvchi detalni berish va

personaj yuzi hamda tanasidagi yorug‘lik xaraktyorini saqlab qolish lozim (69-rasm).



68-rasm.

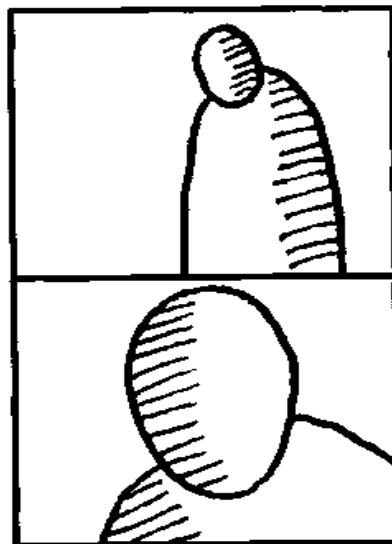
Rejissyorlar bir qarashda juda go‘zal qilib tasvirga olingan yirik planlarni montajning so‘nggi lahzalarida filmdan kesib tashlaganliklari sabab aktrisalar qancha achchiq ko‘z yoshlarni to‘kkanlar, qalblarida rejissyorlarga nisbatan qancha jahl va gina bilan yurganlar. Sababi esa juda oddiy, bu kadrlar montajning yorug‘lik bo‘yicha montaj tamoyili talablariga javob bermaydi.



69-rasm.

Ba'zan shunday bo'ladiki, ijodiy guruh biror epizodni tasvirga olib tugatadi va oradan bir oy vaqt o'tganidan keyin aynan shu epizodda aktrisaning yirik planini tasvirga olish kerak degan fikrga kelishadi, balki aynan shu yirik planni tasvirga olishni unutishgandir. Ijodiy guruh yana yig'ilgan, biroq hamma bu ob'ektda chiroqlar qaysi tomondan qanday kuch bilan tushganini, qaysi chiroqlarda filtr, setkalar taqilganini unutib bo'lishgan. Fon – bir qarashda juda yaxshi. Bu onda yoritish qurilmalari boshqa bir sahnada boshqa qahramonning yuziga qaratilgan. Va, qo'shimcha kadrlarni tasvirga olish uchun uncha katta kuch sarflash va bosh qotirishning hojati yo'qdek tuyuladi. Plan tasvirga olinadi. Ish montajga yetganida qo'pol xatoga yo'l qo'yilgani ayon bo'ladi. Rejissyor montajda hal qilib bo'lmas jiddiy muammo qarshisida qoladi (70-rasm).

Agar montajning yettinchi tamoyili talablari bajarilmaydigan bo'lsa, tomoshabinda ekrandagi yorqin nurdan yoqimsiz his qolishi bilan birga, qahramon tasodifan butunlay boshqa makonga kelib qolganligi haqida fikr paydo bo'ladi va ekrandagi harakatlar qandaydir jodu kuchlariga bo'ysinayotganligi haqidagi shubha yuzaga keladi.



70-rasm

Film yoki ko'rsatuvni montaj qilish chog'ida qandaydir "fojea" yuz bermasligi uchun suratga olish tugagach, materialga birorta o'zgartirish kiritish imkoni bo'lmasa, mizantsena va

kadrlarni joylashtirish planida yorug‘lik bo‘yicha montaj talablarini bajarish ko‘zda tutilgan bo‘lishi kerak. Bu talablarni bajarish uncha qiyin emas.

Agar yuz suratga olinayotgan bo‘lsa, unda aktyor yoki hujjatli personajning burni soyasi qo‘shni kadrlarda birmuncha qisqa yoki uzunroq bo‘lishi mumkin. Ammo soya hech qachon yuzning chap qismidan o‘ngiga sakrab o‘tib ketmaydi.

Agar qahramon suratga tushayotgan sharoitda yorug‘lik va fon xususiyati o‘zgaradigan bo‘lsa, bu o‘zgarishlar ekran maydonining uchdan bir qismidan ortib ketmasligi kerak²². Bu qoidadan nima xulosa qilish mumkin? Kadrlar mizantsenasini qurishda operator, rejissyor ham kadrlarning yorug‘lik xususiyatlarini avvaldan belgilab oladilar, bu yerda muammo bo‘lishi mumkin emas. Faqat tasvirga olish paytida yo‘l qo‘yilgan kamchiliklar natijasida muammolar kelib chiqishi mumkin. Kadr kompozitsiyasini qurish jarayonida kadrning qo‘shni kadrlar bilan bog‘lanishini unutmashlik va har bir kadrda unga qo‘shni bo‘lgan kadrlardagi yorug‘lik xarakterining bir qismini saqlab qolish kerak bo‘ladi. Misol uchun birinchi kadrda umumiy planda aktyorning orqasida deraza aks etgan bo‘lsa, bu derazaning bir qismini yirik planda ham ko‘rsatish maqsadga muvofiq bo‘ladi (69-rasm).

Bir epizod ichida tasvirga olingan barcha kadrlar yorug‘lik xususiyati, kuchi, yo‘nalishi va boshqa parametrlari bo‘yicha bir biriga juda yaqin, deyarli bir xil bo‘lishi kerak! Bu tomoshabinga voqealar aynan bir joyda, bir vaqtda sodir bo‘layotganligi haqida ishonchli tassurot beradi. Kadrlarning turli yorug‘lik xususiyatiga ega bo‘lishi yoki birdan yorishib ketishi tomoshabinga salbiy ta’sir etuvchi omillar hisoblanadi.

Kadrdagi yorug‘lik haraktyori, uning yorqinlik darajasining keskin o‘zgarishi – bu tomoshabinga kuchli ta’sir o‘tkaza oladigan tasviriy ifoda vositalardan biri bo‘lib, undan ko‘pincha rejissyorlar va operatorlar ustalik bilan foydalanishadi. Biroq, kadrdan-kadrga o‘tishda tomoshabinga filmni idrok etish uchun qulay sharoitlarni yaratib berish maqsadida emas. Odatda kuchli yoritilgan va aksincha, juda qorong‘u kadrlarning ekranda keskin

²² Соколов А.Г. Монтаж кино и телефильмов, М.2000 г. 72-б.

va kutilmagan ravishda paydo bo‘lishi ekrandagi voqealarda yuz bergan dramatik keskin burilishni yanada yorqinroq ifodalab berish, muayyan biror holatga urg‘u berish va uchun va tomoshabinlarning hissiyotlariga faol ta’sir ko‘rsatish uchun foydalaniladi.

Bir epizod ichida yorug‘lik bo‘yicha montaj tamoyili, xoh u pavilonda yoki tabiat sharoitida tasvirga olish ishlari bo‘lsin, tasvirga olishning hamma turlari uchun birday amal qiladi. Hammaga ayonki, bu tamoyilga asosan biror epizodning yarmini quyoshli kunda va qolgan yarmini ertasi kuni yomg‘irli havoda tasvirga olish mumkin emas.

Sakkizinchi tamoyil: Rang bo‘yicha montaj.

Zamonaviy ekran san’atida, kino va televideniya, shu jumladan kompyuter grafikasi va kompyuter animatsiyasida rang juda muhim rol o‘ynaydi.

Rang – harakat, yoritish usullari, kadr kompozitsiyasi kabilar bilan bir qatorda turuvchi ekran san’atlarining ifoda vositalaridan biridir.

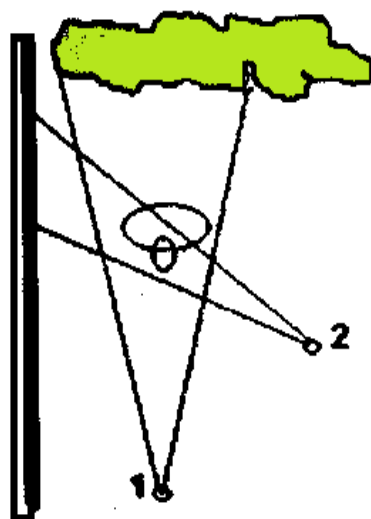
Shuning uchun ham, biror kadrni tasvirga olishdan avval bu kadrning rang yechimi haqida, uning film davomida qay tartibda o‘zgarib, rivojlanib borishi, kadrda tabiiy yoki sun‘iy ravishda kiritilgan ranglarning kadrda qay tartibda “ishlashi” haqida aniq bir to‘xtamga kelib olishimiz zarur.

Keling, tamoyilni tushuntirishga o‘tishdan oldin sizga yana bir bora chalg‘ituvchi vazifa beramiz... Har bir tamoyil oldidan bunday chalg‘ituvchi savollar berishimiz “aqliy hujum” deb nomlangan ta’lim texnologiyalaridan biri bo‘lib, bunday savollar o‘qituvchiga dars oldidan talaba va o‘quvchilarning mavzu yuzasidan umumiy bilim va tasavvur darajasini bilib olishga, shunga qarab dars dinamikasini belgilashga yordam beradi. Qolaversa, dars oldidan talaba va o‘quvchilarni tetiklashtirishga, fikrlashga undaydi.

Tasavvur qiling, siz biror teleserialni tasvirga olyapsiz. Serialning tabiatda, ya’ni masalan ko‘chada tasvirga olinadigan epizodidan bir kadrni tasvirga tushirishingiz kerak. Kadrda bir yigit o‘z sevgilisini kutib turibdi. U turgan joy balki, istirohat bog‘idir yoki hiyobondir buning ahamiyati yo‘q. Yigit turgan joyda, uning orqa tomonida turli manzarali daraxt va butalar o‘sib

yotibdi. Ular yam-yashil bo‘lib o‘ziga hos yashil fon vazifasini bajarmoqda. Butalardan chap tomonda esa qora rangga bo‘yalgan devor bor.

Bu epizodda yigitning yirik, umumiy-o‘rta planlari tasvirga olinishi rejalashtirilgan. Bundan tashqari, barcha televizion seriallarda bo‘lgani kabi, siz ham ishni tezlashtirish, montaj jarayonini osonlashtirish maqsadida epizodni ikkita kameradan foydalanib tasvirga olmoqdasiz.



71-rasm.

Ikkala operatorlar ham o‘z kameralarini o‘zlari to‘g‘ri deb bilgan joylarga o‘rnatishdi. Ularning biri yigitning yirik planini tasvirga olmoqda, ikkinchisi umumiy planini. Kameralar 71-rasmda ko‘rsatilgandek tartibda o‘rnatildi. Nima deb o‘ylaysiz, kameralar to‘g‘ri joylashtirildimi? Ikkala kameradan olingan kadrlar montaj jihatidan bir-biriga mos keladimi?

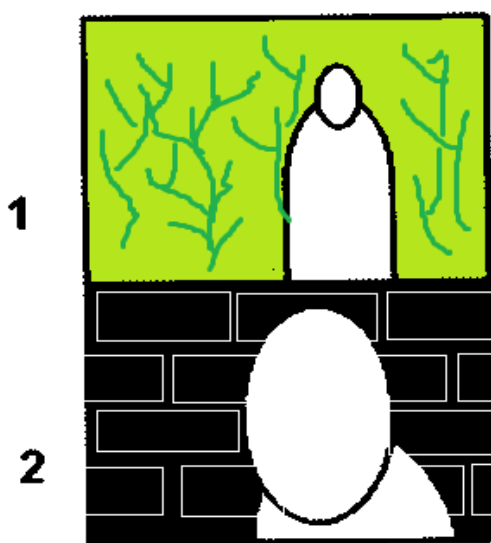
Kitobdan to‘g‘ri javob aks ettirilgan rasmni qidirishga shoshilmang. Bu mavzuni, umuman montajning barcha o‘nta tamoyilini mukammal bilib olishingiz siz uchun juda muhim.

Natijani shunchaki tasavvur qilib ko‘raylik: 1-kamera olgan kadrda yigitning umumiy-o‘rta plani, yigit kadrda turibdi, fonda yam-yashil butalar ko‘rinyapti; 2-kamera olgan kadr – yigitning yirik plani, endi kadr foniga butalar sig‘magan, faqat qop-qora devor ko‘rinib turibdi. Bir qarashda hammasi joyida. Lekin shuni unutmangki, yigit turgan joyning orqa tomonidan yashil butalar, chap tomonda esa qora rangli devor borliini faqat siz bilasiz,

tomoshabin esa bilmaydi. U faqat siz ko'rsatayotgan narsalarnigina ko'ra oladi. Tomoshabin uchun go'yoki bu ikki kadr tamomila boshqa-boshqa joyda tasvirga olinganday tasavvur uyg'otadi: avval yigit yashil bog'da edi, keyin esa qandaydir qora narsaning oldida bo'lib qoldi... natijada beixtiyor tomoshabinda savol tug'iladi: nima bo'ldi o'zi? Yigit qanday qilib bir zumda bir joydan boshqa joyga borib qoldi? Balki bu fantastik filmdir va yigit "teleport"dir degan ming turli savollar tug'iladi? Eng tomoshabin sizning filmingizni ko'rish, undan ma'anaviy ozuqa, fikr olish emas, balki siz bergan "topishmoq"ni yechish bilan band bo'ladi. Agar siz bir film davomida tomoshabinga ana shunaqa "topishmoq"lardan 5-6 tasini bersangiz filmingizning muvaffaqiyatsizligi 200% ta'minlanadi.

Tasvirga olingan kadrlarni o'zaro montaj qilib ko'rsak 71-rasmdagi kameralar joylashuvi naqadar xato ekanligi yaqqol ko'zga tashlanib qoladi (72-rasm).

Ha, juda g'alati va yoqimsiz natija. Tomoshabin ham bu kadrlarni ko'rganda huddi shunaqa yoqimsiz holatni his qiladi. Endi o'ylab ko'ring, bir epizod davomida agar bu kadrlar o'zaro bir necha marta o'rin almasha tomoshabin qay holatga tusharkin...



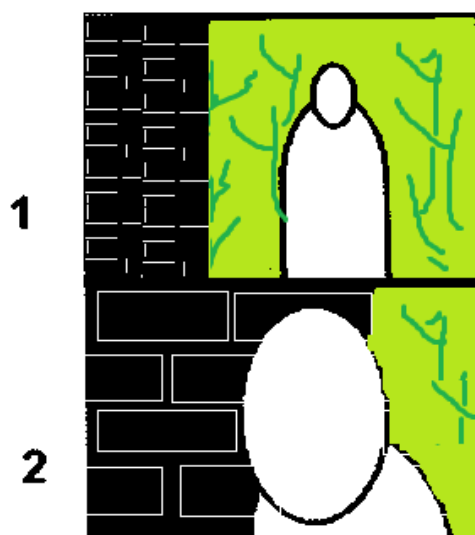
72-rasm.

Albatta, bu keltirilgan misoldagi kabi fonning juda keskin darajada farqli rangda bo'lishi hayotda uchramaydi. Lekin xatolik

yaqqol ko‘rinishi, mavzu tushunarli bo‘lishi uchun atayin shu misolni ko‘rsatdik. Biroq bunday xatoliklar tajribasiz operator va rejissyorlar ijodida, televideniya ko‘p uchrab turadi.

Masalaning yechimi esa juda oddiy! Kameralarni shunday joylashtiringki, toki birinchi kadr o‘zidan keyingi kadrda kirib kelishi mumkin bo‘lgan yangi rang to‘g‘risida bir oz ma‘lumot bersin. Bizning misolda yigit tasvirga olingan umumiy-o‘rta planda qora devorning bir qismi ham ko‘rinib turishi kerak edi (73-rasm). Bu **“bir oz ma‘lumot” kadrning uchdan bir qismini egallashi lozim**²³, ya‘ni taxminan mana shunday bo‘lishi kerak edi.

Rang bo‘yicha montaj deganda faqat montajning texnik, amaliy tomoniga dahldor bo‘lgan shunchaki bir tamoyilni tushunish kerak emas. Rang bo‘yicha montaj huddi montaj atamasi kabi juda keng miqyosda tushunilishi lozim. Rang bo‘yicha montaj bu avvalo film yoki ko‘rsatuvning rang yechimi hamdir va u ekran san‘atlarining kuchli tasviriy ifoda vositalaridan biri hisoblanadi.



73-rasm.

Har bir film tasviriy jihatdan o‘zining kompozitsion yechimiga, yorug‘lik, rang yechimi va musiqiy kompozitsiyasiga ega bo‘ladi. Aynan rang orqali ekranda tomoshabinga juda katta

²³ Bordwell, David. The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlence. 2005. 79-b.

fikrni bildirish, unda muayyan his-tuygʻularni uygʻotish mumkin.

Film davomida qahramonning feʼl-atvori, hayotiy qarashlari, oliy maqsadi oʻzgarib borishini film davomida ranglarning oʻzgarib borishi vositasida koʻrsatib berish mumkin. Yoki qahramonning xaraktyorini u kiygan liboslar rangi bilan ochib berish imkoniyati bor.

Maʼlumki turli xil ranglar insonlarda muayyan his-tuygʻularni, assotsiatsiyalarni uygʻotadi. Masalan, qizil rang dunyodagi barcha insonlar uchun junbushga kelgan his va ehtiroslar, bayram, hursandchilik va ayni paytda jazavaga tushish, rashk, qon kabi assotsiatsiyalarni uygʻotsa, koʻk rang sovuqlik, sokinlik, xotirjamlik, aqllilik, tafakkur, munosabatlardagi sovuqlik, befarqlik kabi hislarni uygʻotadi. Albatta, insonning diniy eʼtiqodi va milliylik xususiyatlaridan kelib chiqib turli ranglarni turli halqlar boshqa-boshqa maʼnolarda qabul qilishi ham mumkin. Masalan italiyalik buyuk kinooperator Vittorio Storraro “Yorugʻlik vositasida rangtasvir” (“ЖИВОПИСЬ СВЕТОМ”) nomli hujjatli filmda ranglarni oʻzicha boshqacha maʼnolarda qabul qilishini aytib oʻtgan. Uning fikricha qizil rang hammamiz oʻrganib qolganimizdek ayollarga hos rang emas, aksincha ayollara hos rang bu moviy rangdir. Chunki ayollar sokin va bosiq boʻladilar, huddi moviy rangdagi suvdek nozik va nafis boʻladilar deydi u. Qizil rang esa erkaklarga hos rang boʻlib, u kuch-qudrat, jasorat, kuchli ehtiros, rashk, olovdek shiddatni oʻzida aks ettiradi. Lekin aksariyat insonlar ranglarni umumiy maʼnoda bir hilda qabul qiladilar.

Keling buyuk kinoijodkorlar S.Paradjanov va Yu.Ilenko ijodiga mansub bir filmdan sahnalarni koʻrib chiqamiz...

Karpat togʻlariga bahor kelganidan qalbi xursandchilikka toʻlgan yosh qahramon umumiy planda togʻ yon bagʻri boʻylab chopib borayotganini koʻrgan tomoshabin beixtiyor hayajondan entikadi, nafasi ogʻirlashadi. Bunga sabab esa yosh aktyorning moxirona ijrosi emas, balki qahramonni oʻrab turgan benihoya quvnoq muhit, goʻzal tabiat manzarasi, yashillikka burkangan adirlar, bahor kabi shaffof ranglardir. Ushbu sahnadagi oʻt-oʻlanlar, daraxtlar, hatto daraxtlarning soyalari ham, tepaliklar – har bir narsa quyoshli yorqin ruhiyatga burkangan. Mualliflar buni ranglar yordamida muvaffaqiyatli yetkazib bera olganlar.

Ulargacha bunday tasviriy go‘zallikka faqat tasviriy san’at orqali, faqat mo‘yqalam va bo‘yoqlar yordamida erishish mumkin deb hisoblanardi. Ular bo‘lsa bir qator seriyali kadrlardan iborat butun bir voqeani tasvirga oldilar va kinoda rang bilan ishlash san’ati bilan tomoshabinlarni qoyil qoldirdilar.

Film fojea bilan yakun topadi. Qahramonlardan biri ikkinchisini o‘ldiradi. Bu sahnadagi so‘nggi kadr o‘lib borayotgan insonning nigohi orqali tasvirga olingan. Biz qotil qanday qilib xonaga boltani olib kirganini va u bilan “bizni” urayotganini ko‘ramiz. Birdan ekranning yuqori qismidan pastga tomon sekin asta qip-qizil qonning oqa boshlaganini ko‘ramiz. Bu holat albatta tomoshabinni larzaga keltiradi.

Bu epizodning barcha avvalgi kadrlari tabiatda, rutubatli bulutli kunda tasvirga tushirilgan. Soyasiz qor. Kulrang osmon. Yog‘och binolarning to‘q jigarrang devorlari yaqinlashib kelayotgan qayg‘uli voqealarga yanada ko‘proq mudhishlik baxsh etib turardi. Ekran bo‘ylab to‘kilgan qizil qon bu sahnada musiqadagi dissonans – ohanglar qarama-qarshiligi kabi vazifa bajargan.

Bunday badiiy-tasviriy usullarning tomoshabinlarga ko‘rsatadigan ta’siri noyobligi tufayli uni boshqa filmlarda takrorlash imkonini bermaydi, chunki bu holat mutaxassislar tomonidan plagiat yoki reminissensiya²⁴ sifatida qabul qilinadi. Lekin bu boshqa mualliflarni yanada ko‘proq ijod qilishga va yangi tasviriy ifoda usullarini izlab topishga rag‘batlantiradi.

Tanqidchilar filmga baho berar ekanlar, S.Parajanov va Yu.Ilienkonning ijodiga tan bergan holda, ularning film rang dramaturgiyasini qoyilmaqom tarzda ishlab chiqishga muvaffaq bo‘lishganligini ta’kidlashgan.

Rang - bu yuqori ta’sir kuchiga ega bo‘lgan tasviriy ifoda vositasi, plastik musiqa ekan.

*Qoida: Agar qahramon suratga tushayotgan sharoitda rang va fondagi rang xususiyati o‘zgaradigan bo‘lsa, bu o‘zgarishlar ekran maydonining uchdan bir qismidan ortib ketmasligi kerak*²⁵

Bir epizod ichida tasvirga olingan barcha kadrlar rang

²⁴ *reminissensiya* – (badiiy yoki musiqiy asarda boshqa bir kishi ijodining aksi, ta’siri).

²⁵ Соколов А.Г. Монтаж кино и телефильмов, М.2000 г. 72-б.

xususiyati, rang harorati va boshqa parametrlari bo'yicha bir biriga juda yaqin, deyarli bir xil bo'lishi kerak!

Nazorat savollari:

1. Yorug'lik bo'yicha montaj qanday qoidalar asosida bajariladi?
2. Kadrda yorug'lik va fon xususiyati o'zgaradigan bo'lsa, bu o'zgarishlar ekran maydonining qancha qismi doirasida bajarilish mumkin?
3. Yorug'lik bo'yicha montaj makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj bilan qanday bog'langan?
4. Rang bo'yicha montaj qanday qoidalar asosida bajariladi?
5. "Rang dramaturgiyasi" nima?
6. Kadrlarning rang xususiyati o'zgaradigan bo'lsa, bu o'zgarishlar ekran maydonining qancha qismi doirasida bajarilish mumkin?
7. Rang bo'yicha montaj kompozitsiya bo'yicha montaj bilan qanday bog'langan?

1.9. To'qqizinchi tamoyil:

Tasvirga olishi o'qini o'zgartirish bo'yicha montaj

Ushbu mavzu montajning to'qqizinchi tamoyili talablariga bag'ishlangan bo'lib, u o'quvchiga kadrni kompozitsiya bo'yicha to'g'ri qurish va kadrda kadrda o'tishda planlararo sakrash ro'y bermasligi uchun amal qilinishi kerak bo'lgan qoidalar haqida ma'lumotlar beradi.

Xronikachi tasvirchilarning doimiy ish jarayonlarini bir tasavvur qilib ko'raylik: reportaj tasvirga olinmoqda, muhim bir voqea tasvirga olinmoqda. Bu jarayonda barcha narsa huddi kolydoskpdagi kabi juda tez o'zgarib turibdi.

Bir vaziyatda, aytib o'tish kerakki bunday kutilmagan vaziyatlar deyarli har bir voqeani tasvirga olish chog'ida juda ko'p bo'lib turadi, hullas shu murakkab vaziyatda xronikachi-operator bir insonning umumiy planini tasvirga olib turganida yana huddi shu qahramonning o'rta planini ham tasvirga olish zarur bo'lib qoldi. Kamera shtativda turibdi. Bu vaziyatda sodir bo'layotgan har bir voqeani epchillik bilan tasvirga muhrlab qolish juda muhim. Shunday vaziyatlarda operator tasvirga olish haqida rejissyor bilan maslahatlashib olishga, hatto u yonginasida

turgan bo'lsayam, aslo vaqti bo'lmaydi. Ko'p hollarda esa bunday tasvirga olish ishlariga operator faqat operator assistenti yoki yorituvchi-muhandis bilangina chiqadi.

Shtativga o'rnatilgan kamera eng zamonaviy kamera, ob'ektiv esa elektr-motorli transfokator, kadr yirikligini o'zgartirish - juda qulay... «Zoom» u yoqqa, «zoom» bu yoqqa... Voqeani tasvirga olib ulgurish hamma narsadan muhim! Ob'ekt - kadrda!

Operator bu vaziyatda ko'p o'ylab o'tirmay transfokator fokus masofasi ko'rsatkichini 35 mm.ga moslab REC tugmasini bosadi. Voqea olindi! Endi transfokatorni 70 mm.ga to'g'rilab yana tasvirga oladi. Yana kamerani to'xtatadi. Bu safar ob'ektivni 140 mm fokus masofaga moslaydi va yana tasvirga olishda davom etadi.

Tasvirga olingan material rejissyor stolida! Operator hamma narsani tasvirga olib ulgurdi, hech narsani qoldirib yuborgani yo'q. U o'z epcilligi va topqirligi uchun rejissyordan maqto'v kutadi. Negaki u qahramonni bitta emas turli xil 3 ta planda tasvirga olishga ulgurdi. Biroq, nima bo'ldi?

- Nima qilib qo'yding! – baqiradi rejissyor. – Nahotki senga kamera bilan qahramonga yaqinroq borib tasvirga olish shunchalik qiyin bo'lgan bo'lsa! Qahramonning yoniga borib fokusni to'g'rilab uning yirik planini tasvirga olsang ham bo'lardiku! O'rgildim sendaqa pulemyotchikdan, hamma kadrni bitta nuqtaga turib olib “shaqillatib” tashlabsanku!

Bu xatodan ham tegishli saboq olish mumkin. Siz ham huddi shunday qiling. Shu kabi tasvirga olish ishlariga chiqib qolsangiz transfokatorni “o'ynayvermay” erinmasdan har bir kadrlarni turli nuqtalardan tiniq qilib tasvirga oling va rejissyorning ko'rsatmalaridan chetga chiqmaslikka harakat qiling. Bunday ishlarda shoshilmang lekin tezroq ishlang. Aynan shoshilish sizni xato ustiga xato qilishga majbur qiladi.

Montajning birinchi tamoyilini yodda saqlang: birinchi nuqtadan - umumiy o'rta planni, ikkinchi nuqtadan – yirik planni tasvirga oling. Hammasini qonunlarga asosan bajaring! Tasvirga olish nuqtasini o'zgartiring, kamerani ob'ektga yaqinroq joylashtiring va hammasi joyida bo'ladi. Endi natija ham ko'ngildagidek chiqadi!..

Koridorda yana baqir-chaqir.

– Sen, qanaqa operatorsan o‘zi, qanaqa qilib tasvirga olding?! Bu kadrlaringni montaj qila olmayapmanku! Stolda tinchgina o‘tirgan odam, kadrda quyonday sakrab yotibdiku! O‘rgildim sandaqa operatoridan, to‘g‘ri tasvirga olishni bilish kerak!

– Rejissyor degan odam nima xohlayotganini to‘g‘ri tushuntira olishni ham bilish kerak! Baqiradigan odam avval o‘zi biror narsani bilishi kerak!

Agar siz rejissyorga shunday javob qaytarsangiz, bu vaziyatda siz haq bo‘lasiz...

Siz, bu vaziyatni kitob mualliflari tomonidan montajning 9-tamoyilini tushuntirish uchun atayin o‘ylab topilgan deb o‘ylayotgan bo‘lsangiz, adashasiz. Bu kabi kelishmovchiliklar kino, va ayniqsa televidenie sohasida ko‘p kuzatiladi. Bunday noto‘g‘ri olingan kadrlarni siz ham ba‘zan televidenie informatsion ko‘rsatuvlarida, yangilik va reportajlarda kuzatishingiz mumkin. Jurnalistlar va ko‘rsatuv muharrirlarini rejissyorlik va montajga o‘qitishmaydi. Montajchilar esa faqat ularning qo‘liga kelib tushgan tayyor material bilan ish olib borishadi va agar imkoni bo‘lsa operator va rejissyor tomonidan film yoki ko‘rsatuvni tasvirga olishda yo‘l qo‘yilgan ayrim kamchiliklarni to‘g‘rilab ketishi mumkin. Biroq har doim ham buning imkoni bo‘lmaydi.

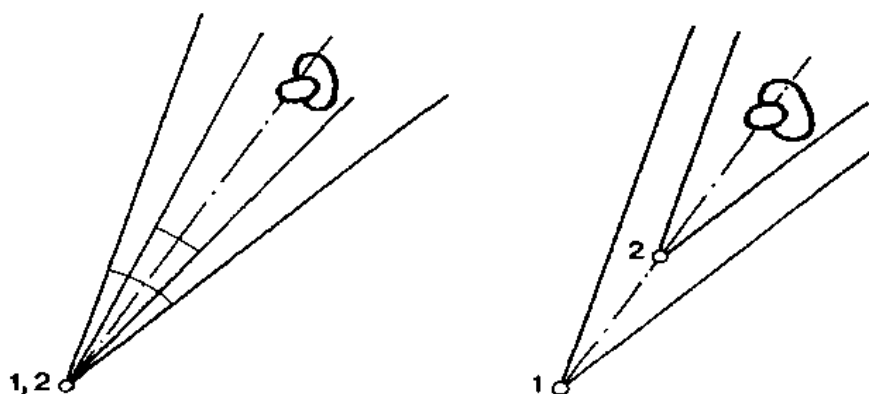
Keling, Operator tasvirga olgan kadrlarga rejissyor nega bunaqa norozilik bilan munosabat bildirganligining sababini taxlil qilib ko‘ramiz. Nega aslida tinch turgan inson siz tasvirga olgan kadrlarda kutilmaganda sakray boshladi?

Tasvirga olish sxemalariga diqqat bilan qarang va muammoni topishga urinib ko‘ring (74-rasm).

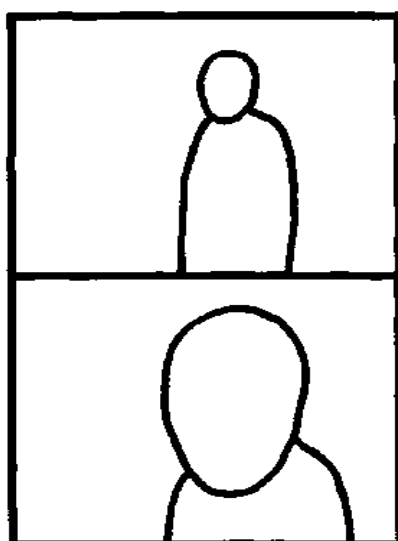
Birinchidan, shuni tushunishingiz kerakki, birinchi sxema bo‘yicha bo‘lsin yoki ikkinchi sxema bo‘yicha bo‘lsin, tasvirga olingan kadrlar montaj qilinganda olinadigan natija har ikkala variantda ham bir xil bo‘ladi. Bunda faqat asosiy ob‘ektning orqa tomonidagi fon tasviri bir oz farq qilishi mumkin.

Ammo aslida olingan natijada montajning birinchi tamoyili – planlar yirikligi bo‘yicha montajning talablari bajarilgan, hatto oltinchi tamoyil – kompozitsiya bo‘yicha montaj talablari ham

inobatga olingan! Lekin nega bu planlarni o‘zaro montaj qilganda “sakrash”lar yuz beryapti? (75-rasm)



74-rasm.



75-rasm.

Bu vaziyatda eng paradokslı holat shundan iboratki, 9-tamoyilni qog‘ozda yoki doskada chizib tushuntirilganida, uni tushunib olish bir oz qiyinroq kechadi. Bu tamoyil talablarini tushunib olish uchun har bir talaba bevosita o‘zi biror holatni tasvirga olib ko‘rishi va o‘z tajribasi orqali bu tamoyilni tushunib olishi talab etiladi. Professional operatorlar orasida ham bu tamoyilga shubha bilan qarovchilar topiladi.

Keling, biz ham bu tamoyilni yaxshiroq tushunib olishimiz uchun tasavvurimizni ishga solamiz: Bir insonning umumiy planini tasvirga oling va kadrni to‘xtatmay transfokator yordamida unga yaqinlashtiring. Endi bu olingan kadrni

o'rtasidan ikkiga bo'ling va uning bosh qismidan 5 soniya va oxiridan 5 soniyani qoldirib ularni o'zaro montaj qiling.

Bunday kadrlar montajini shunchaki tasavvur qilib ko'rish orqali ham unda "sakrash" hosil bo'lishini tushinib olish qiyin emas.

Bu misolda qilingan montajning xatoligi yanada yaqqolroq ko'rinadi. Unda inson huddi tomoshabin tomonga "bir sakrab" yaqinlashib olgandek taassurot uyg'onadi. Bu esa tomoshabinning asabiga tegadi va filmdan ta'sirlanish jarayoniga monelik qiladi.

Xuddi shunday natija 86-sxema bo'yicha tasvirga olinganida ham yuzaga keladi. Bunday "sakrash" holatining yuzaga kelishiga asosiy sabab shuki, kadr plani o'zgarishi bilan uning kompozitsiyasi o'zgarishsiz qoladi.

Odatda tomoshabin o'zining bor diqqatini asosan qahramonning yuzi va ko'ziga qaratadi. Yuqorida aytib o'tilgan xato usullarda tasvirga olinganda qahramonning ekrandagi joylashuvi deyarli o'zgarmaydi va aynan shu holat tomoshabin tomonidan bunday montajli epizodni idrok etishida noqulayliklar keltirib chiqaradi.

Bu vaziyatda, bir kadrdan ikkinchisiga o'tishdagi silliq o'tish xaqida hech qanaqa gap bo'lishi mumkin emas. Ta'bir joiz bo'lsa bu kabi "kompozitsiya konstruksiyasi" o'zgarishsiz qoldi.

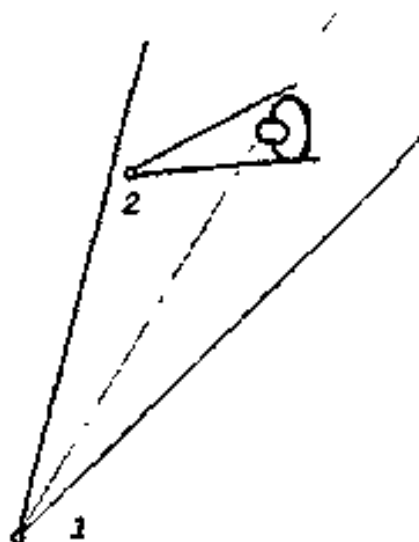
Xo'sh, bunaqa qo'pol xatoliklarga yo'l qo'ymaslik uchun nima qilish kerak degan o'rinli savol tug'iladi.

Javobi juda oddiy: *birinchi kadrni tasvirga olib bo'lganingizdan keyin ikkinchi kadrni olish uchun kamerani ko'tarib avvalgi turgan nuqtangizdan ob'ekt tomonga qarab uch qadam yaqinlashing, bundan tashqari chap yoki o'ng tomonga yana ikki qadam suriling. Bu bilan siz yangi kadr uchun avvalgi kadrغا nisbatan ancha farqli bo'lgan yangi kompozitsiyani belgilaysiz va u avvalgisiga nisbatan yanada ifodalibroq va yanada aniqroq bo'lishiga erishgan bo'lasiz*²⁶. Agar yangi kadrni tasvirga olishda pastki va yuqori rakurslardan foydalansangiz kadrning ifodaliligi yanada ortadi. Mana shu arzimagan

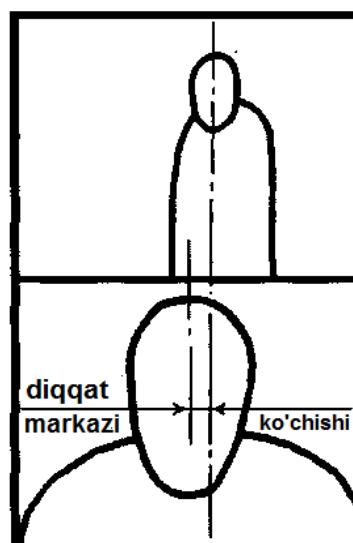
²⁶ Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice. 2007, Elsevier Inc. ISBN 13:978-0-240-80765-2. 68-b.

o'zgarishlar hisobiga kadrning diqqat markazi o'zgaradi, ob'ektning konturlari va uning ortida turgan fon tasvirlarida ham qisman o'zgarish hosil bo'ladi. Natijada tomoshabin kadrlar ulangan chokni sezmaydi, uni osonlik va qulay holatda idrok etadi. Bu usul raskadrovka va chizmada quyidagicha aks etadi (76, 77-rasmlar).

Bundan tashqari, yuqorida aytib o'tilganidek, qahramonlarni kadrlarda turli tomonlardan ko'rsatib berish, ya'ni ikkinchi kadrni tasvirga olishda birinchisiga nisbatan bir oz o'ngroqqa yoki chaproqqa surilib tasvirga olish usuli tomoshabinga qahramonni turli tomonlardan ko'rishdek extiyojini qonlirishga va uning haqiqatda xajmli, uch o'lchamli ekanligi haqidagi fikrni berishga yordam beradi.



76-rasm



77-rasm

To'qqizinchi tamoyil juda oddiy qoidaga asosan ish ko'rishni talab etadi: ***hech qachon birinchi kadr tasvirga olingan tasvirga olish o'qidan ikkinchi kadrni ham tasvirga olaverish mumkin emas***²⁷! Buning uchun birinchi kadrni tasvirga olib bo'linganidan keyin, ikkinchi kadrni tasvirga olishda bir-ikki qadam chapga yoki o'ng tomonga surilish, bir oz pastroq yoki yuqoriroq rakursga tushish kerak (76-rasm).

Bu tamoyil barcha turdagi ob'ektlarni tasvirga olishda birday amal qiladi: inson, avtomobil va hatto xayvonlarni ham.

²⁷ Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice. 2007, Elsevier Inc. 71-b.

Faqat o‘z tasvirga olish joyingizni o‘zgartirish paytingizda makonda mo‘ljal olish bo‘yicha montaj, planlar yirikligi bo‘yicha montaj va boshqa montaj tamoyillari talablarini ham bajarishni unutmang.

Nazorat savollari:

1. Montajning to‘qqizinchi tamoyili bo‘yicha montaj qanday qoidalar asosida bajariladi?
2. “Rakurs” nima?
3. “Tasvirga olish o‘qi” nima?

1.10. O‘ninchi tamoyil:

Kadrda asosiy massa harakat yo‘nalishi bo‘yicha montaj

Ushbu mavzu montajning o‘ningchi tamoyili talablariga bag‘ishlangan bo‘lib, u kadrda harakatlanayotgan asosiy massaning harakat yo‘nalishini belgilash, kadrda aks etgan ob’ektlarning ekran maydonini egallash talablari va qoidalari haqida ma’lumotlar beradi.

Birinchi qarashda montajning bu tamoyili anchagina murakkab va mavxumdek ko‘rinadi. Qandaydir tushunarsiz massa allaqayoqqa nimagadir harakatlanib ketyapti. Va, umuman, ekranda qanaqa massa bo‘lishi mumkin, buning ustiga, ekranda oq-qora yoki rangli xayoliy shakl va jismlar harakatlanayotgan bo‘lsa?

Grek tilidan olingan *kinematos* – “*harakat*” so‘zi insoniyatning buyuk ixtirosi bo‘lgan kinematografiyaning, undan keyin esa televideniening nomiga asos bo‘ldi. Harakatni tasvirga olish va ekranda namoyish etish bu san’at turlarining insonlar qalbidan mustahkam joy olishiga imkon yaratdi.

Kinematografiya va radioning davomchisi bo‘lgan televidenie ularga mansub bo‘lgan hamma asosiy elementlarni meros qilib oldi.

Tasavvur qilib ko‘ring, ekranda «*harakat*» to‘xtab qoldi... Va, hammasi tamom: hech qanday televidenie, hech qanday kino endi yo‘q!

Montajning o‘ninchi tamoyili har ikki san’at turida

kadrlarni o‘zaro biriktirishda – eng muhim tamoyillardan biridir. U eng turli vaziyatlarda, usul va variantlarda o‘z talablari va qoidalarining bajarilishini talab qiladi.

Kadrda harakatlanayotgan asosiy massa – bu nima o‘zi?

Eng sodda misolni ko‘rib chiqamiz, statik kadr tasvirga olingan: qalin o‘rmon fonida, umumiy planda inson tasvirga olingan. Kadrda aks etgan uning gavdasidan tashqari barcha narsalar ekranda shu insonning tezligi bilan bir xil tezlikda harakatlanmoqda. Bu insonning boshi, shimi, pidjagi, botinkasi va qo‘llari alohida-alohida emas, balki aynan hammasi bir vaqtda. Insonning, tomoshabinning olamni idrok etish xususiyati shunday tuzilganki, bizning ko‘zimiz – eng birinchi navbatda va majburiy ravishda – harakatlanayotgan ob‘ektga moslashadi. Ko‘zlarimiz bu ob‘ektning barcha harakatlarini ilg‘ab olishga harakat qiladi. Bunda bizning nigohimiz deyarli uzluksiz ravishda bu ob‘ektni kuzatib boradi.

Demak, – bosh, pidjak, shim, botinka va qo‘llar birgalikda, bu vaziyatda ekranning nisbatan kichik qismini egallab turgan qandaydir “harakatlanayotgan massa”ni tashkil qiladi. Hayotda ham, ekranda ham biz o‘z nigohimiz bilan, avvalo harakatlanayotgan narsalarni ko‘ramiz, keyin esa uning atrofidagi harakatsiz narsalarga razm solamiz.

Ekranda harakatlanayotgan ob‘ekt kadrning istalgan qismini, hatto butun kadr maydonini egallagan bo‘lishi mumkin. Ekrandan joy olgan ob‘ektning atrofidagi barcha narsalar ekran bo‘ylab harakat qiladi va tomoshabin uchun ilk soniyalarda kadrda harakatlanayotgan massa vazifasini bajaradi. Shuning uchun, montajning o‘ninchi tamoyili rejissyor va operatorga kadr ichida qandaydir harakat aks etgan kadrlarni tasvirga olayotganda ekrandagi massa bilan qanday ishlashni aniqlab beradi.

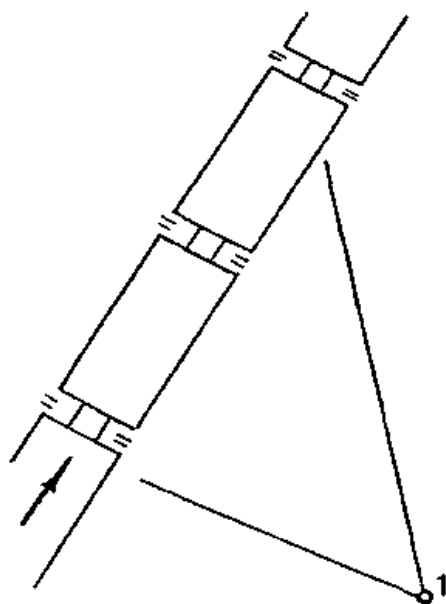
Navbatdagi boshqotirmanini yechish bilan mavzu yuzasidan jiddiyroq masalalarni hal qilishni boshlaymiz.

Qahramon poezdda ketyapti. Siz esa buni ekranda to‘g‘ri ko‘rsatib berishingiz kerak. Qahramonimiz bemor buvisi haqida o‘ylab yo‘lda bir oz g‘amga botadi.

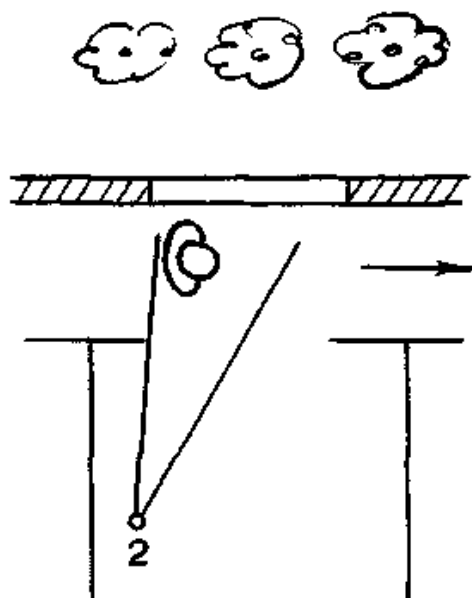
Siz birinchi kadrni statik holatda (kamera harakatsiz) tasvirga tushirasiz: kadrda uzundan-uzun poezd sostavi o‘tib bormoqda. Kamera oldida birma-bir vagonlar o‘tyapti. Keyin,

ikkinchi kadr: qahramonimiz vagon darchasi oldida o‘tiribdi va (poezd ketayotgan yo‘nalish tomonga) darchadan tashqariga qarayapti.

Umid qilamizki, siz montajning uchinchi tamoyili talablarini inobatga olgan holda tasvirga olish nuqtalarini to‘g‘ri tanlagansiz va ob‘ektning birinchi kadrda harakat yo‘nalishi bilan ikkinchi kadrda harakat yo‘nalishi bir xilligi saqlangan. Bu epizod uchun tasvirga olish mizantsenasi 76, 77-rasmlarda tasvirlangan.



76-rasm.



77-rasm.

Xo‘sh, bu yerda xatolik nimada, deb savol berarsiz balki. Hammasi juda oddiy, tushunarli va to‘g‘ri! Buning ustiga, Siz kadrlarga yorqin ifodalangan jo‘shqinlik berishga harakat qildingiz. Buning uchun esa siz eng asosiy narsa – keskin harakatdan foydalandingiz. Uni ekranda ta’sirchan qilib yetkazib berish mumkin. Shuning uchun, birinchi kadrda aks etgan harakatlayotgan vagonlar ekran maydonining katta qismini egallagan. Biroq, ikkinchi kadrda siz vagon darchasida aks etib turgan maftunkor tabiat manzarasini deyarli to‘liq ekranda ko‘rsatib berishga urindingiz.

Endi, bunday kadrlarni o‘zaro montaj qilinganda nima hosil bo‘lishi va bunda tomoshabin nimalarni ko‘rishi va his qilishi haqida fikr yuritib ko‘ramiz. Tomoshabinlar olgan taassurotni biz

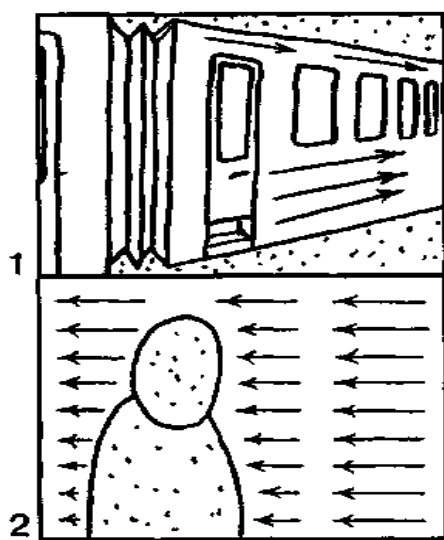
ham olib ko‘ramiz.

Birinchi kadrda, chapdan o‘ng tomonga poezd vagonlari birin-ketin harakatlanib o‘tib bormoqda. Kadr ***o‘ng tomonga harakat*** bilan to‘lgan. Tomoshabin ham o‘z nigohini kadr makonini deyarli to‘liq egallab olgan vagonlar, po‘lat izlar va temir qildiraklardan iborat massa harakatini idrok etish uchun moslashtirdi. Va aynan shu onda, tomoshabin ko‘zlari harakatlanayotgan poezdni ko‘rish uchun moslashib ulgurgan paytda, siz navbatdagi kadrni ko‘rsatasiz.

Ikkinchi kadr – qahramonimiz darcha ortida aks etgan o‘rmon fonida o‘tiribdi. Ikkinchi kadr ham harakat bilan to‘lgan, biroq endi ***harakat chapga yo‘nalgan***.

Xo‘sh, nima bo‘pti? – deya yana so‘rashingiz mumkin. Biroq, kadrlar chizmasidagi ko‘rsatkichlarga e‘tibor bering (78-rasm).

Birinchi kadrda ham harakat ko‘p, ikkinchi kadrda ham harakat faol... Biroq, ulardagi harakatlar bir-biriga qarama-qarshi tomonga yo‘nalgan. Kadrlarning bunday almashinuvi natijasida tomoshabin huddi ko‘ziga tarsaki yegandek bo‘ladi. Bunday vaziyatida, tomoshabinlarga filmni ko‘rish qulayligi haqida, hatto gap ham bo‘lishi mumkin emas! Strelkalar bilan harakatlanayotgan massa ko‘rsatilgan, nuqtalar bilan esa ekran chegaralariga nisbatan harakatsiz bo‘lgan tasvirlar belgilangan.

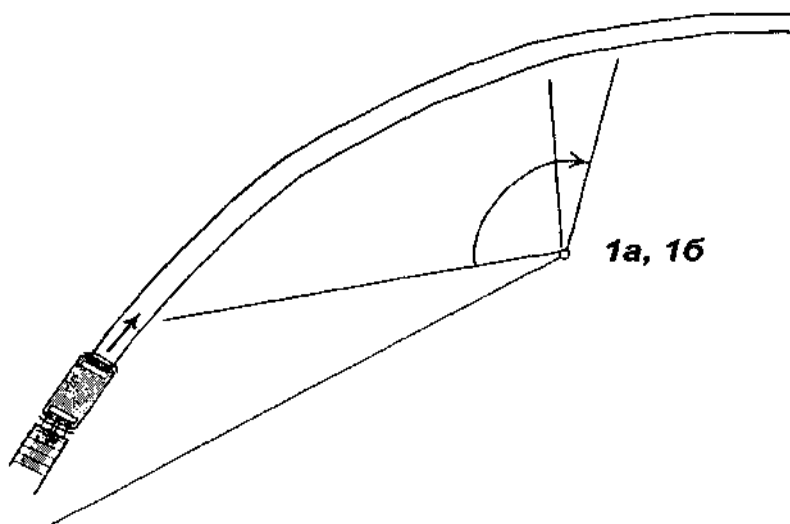


78-rasm.

Mana qanaqa xatolikka yo‘l qo‘yilgani ham aniq bo‘ldi... Endi nima qilish mumkin?

Agar o‘z tasavvuringizni bir oz ishga solib ko‘rsangiz va xayolan tasvirga olish va montajning bir nechta variantlarini ko‘rib chiqsangiz, butkul ishonch bilan aytish mumkinki, siz albatta ham effektli, ham ifodali va shu bilan birga tomoshabin uchun ko‘rish qulayligi ta‘minlangan to‘g‘ri variantni topa olasiz.

Birinchi tasvirga olish nuqtasini o‘zgartirmasa ham bo‘ladi. Faqat, tasvirga olishni bir oz avvalroq boshlash kerak bo‘ladi (79-rasm). Bir nechta vagonlarni tasvirga olib bo‘lgandan so‘ng zudlik bilan poezd harakatlanayotgan tomonga panorama qilishni boshlash kerak. Panorama tezligi shunday bo‘lishi kerakki, vagonlardan biri ekran markazini egallab turishi kerak. Shpallar, yer va atrof peyzaji esa qarama-qarshi tomonga harakatlanishi kerak. Odatda, buning uchun operator poezddagi biror-bir detalni, masalan poezd darchasini mo‘ljal qilib oladi va uni kadr markazida tutgan holda kamerani buradi, ya‘ni panoramani amalga oshiradi. Bu usul *kuzatish panoramasi* deb ataladi.

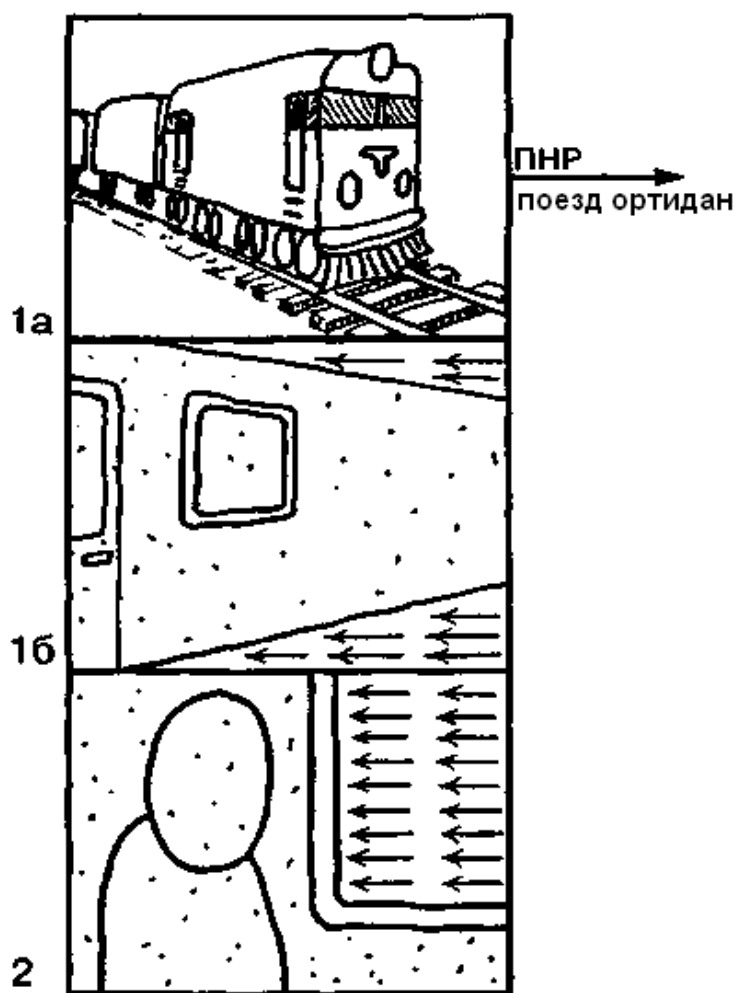


79-rasm.

Banday usuldan foydalanish orqali biz o‘z oldimizga qo‘ygan vazifani yarmini hal qildik desak ham bo‘ladi. Biz tasvirga olayotgan vagon qandaydir bir muddatga o‘zining ekran ko‘ndalangini bo‘ylab faol harakatini to‘xtatganday bo‘ladi. Bunga biz kamerani panorama qilishimiz jarayonida aynan bitta vagonni tanlab olib uni kadr markazida tutib turishga urinishimiz sababdir.

Bunda ushbu vagon kadr chegarasiga nisbatan harakatsiz bo‘ladi. Endi biz harakatni osmon va relslarning vagonga nisbatan qarama qarshi tomonga harakatlanayotganligi bilan ilg‘ab olamiz. Lekin, vagon uzoqqa ketib qolmasidan, 10-15 soniya ichida biz navbatdagi kadrda o‘tish uchun zamin yaratishimiz hamda bu montaj o‘tishini tomshabinlarga qulay holda amalga oshirishimiz kerak (80-rasm).

Demak, birinchi kadrni quyidagi kompozitsiyadan boshlagan ma’qul – statik kadrda kamera tomonga poezd yaqinlashib kelmoqda (1 “a”). Keyin biz ixtiyoriy bir vagonni o‘zimiz uchun mo‘ljil sifatida belgilab olamiz va uni kadrda chiqarib yubormaslik uchun *kuzatuv panoramasini* amalga oshiramiz. Panoramani chizmada 1 “b” bilan ko‘rsatilgan holatga yetib kelgunga qadar davom ettiramiz va shu bilan birinchi kadrni tasvirga olishni tugatish mumkin.



80-rasm.

Ikkinchi kadr. Kadrdan kadrğa o‘tish jarayonini tomoshabin uchun yanada silliq va sezilmas bo‘lishi uchun ikkinchi kadrğa ham ayrim o‘zgartirishlar kiritish lozim bo‘ladi. Buning uchun qahramonni vagon oynasi yoniga o‘tirgizib qo‘yish kerak va bunda vagon oynasi kadrda egallagan maydon kadr umumiy maydonining uchdan bir qismidan ortib ketmasligi kerak.

Agar bu kadrlar montajiga shiddat bilan harakatlanib ketayotgan poezd va relslar ovozi montaj qilsak, u holda tomoshabin poezdning tezligi va shiddatini rostmana his qilishi mumkin.

Endi bu epizod montajini tomoshabinlar tomonidan qanday qabul qilinishini ko‘rib chiqamiz. Kuzatuv panoramasini amalga oshirish orqali biz tomoshabinga o‘z ko‘zini ekranni qariyb to‘liq egallab olgan “massa”ning ma‘lum bir yo‘nalishdagi harakatiga moslashtirib olishga imkon beramiz. Aynan shu holat harakat aks etgan bir plandan ikkinchisiga silliq va sezilarsiz o‘tishiga sharoit yaratdi.

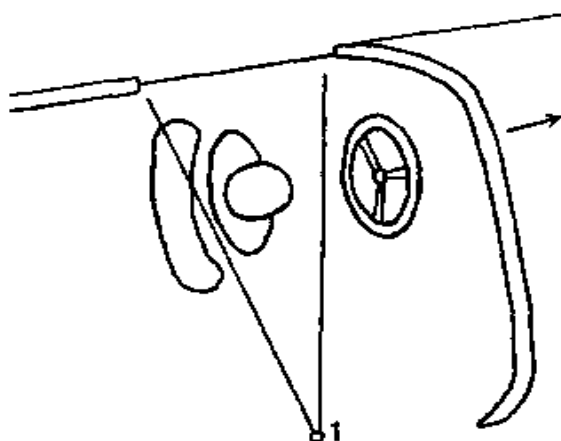
Biz tomoshabin ko‘zini vagonning ma‘lum bir yo‘nalishdagi harakatiga moslashib olishiga sharoit yaratib berdik va ikkinchi kadrda ana shu harakatni shu yo‘nalishda davom ettirdik. Hatto, agar biz yuqorida ko‘rib chiqqan birinchi misoldagi ikkinchi kadrni (78-rasm) o‘zgarishsiz qoldirganimizda ham bu montaj tomoshabin uchun deyarli sezilmas bo‘lardi va yaxshi idrok etiladi.

Balki, keltirgan bu misollarimiz kimdir uchun tushunarsiz bo‘lgandir. Bu holatni yanada to‘g‘ri va to‘liqroq tushunib yetish uchun albatta uni harakatda, ya‘ni video shaklida ko‘rib chiqish kerak. Keling, yana bil misolni ko‘rib chiqamiz.

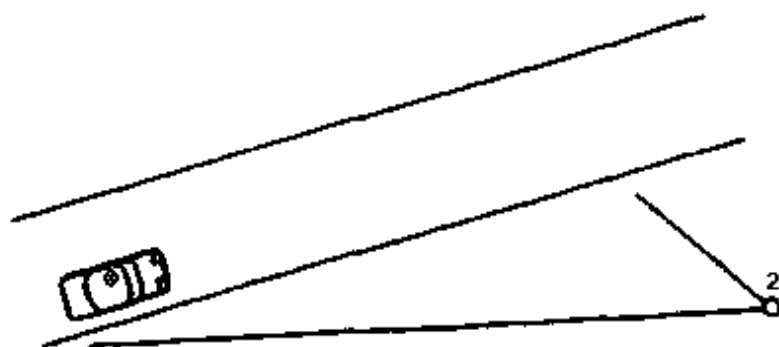
Katta yo‘l bo‘ylab avtomobil harakatlanib ketmoqda. Uni siz sevgan qahramon, aytaylik Jeyson Born boshqarib ketmoqda. Muhokamani avval uning o‘rta planidan boshlaymiz. Birinchi kadr – Born kabrioletda, ya‘ni usti ochiq mashinada o‘tiribdi. Kadr shunday tasvirga olinganki ekranda faqat Bornning o‘zi ko‘rinadi, mashinaning hech bir qismi, aytaylik, ruli, peshoynasi kadrda aks etmagan (81-rasm).

Ikkinchi kadrni statik holatda, ya‘ni harakatsiz tasvirga olamiz. Olis plan – uzoqdan trassa bo‘ylab harakatlanib yaqinlashib kelayotgan avtomashina (82-rasm). Bu holatda ham

kadrdagi ob'ektning harakat yo'nalishi bo'yicha montaj talablari to'liq bajarilgan.



81-rasm.



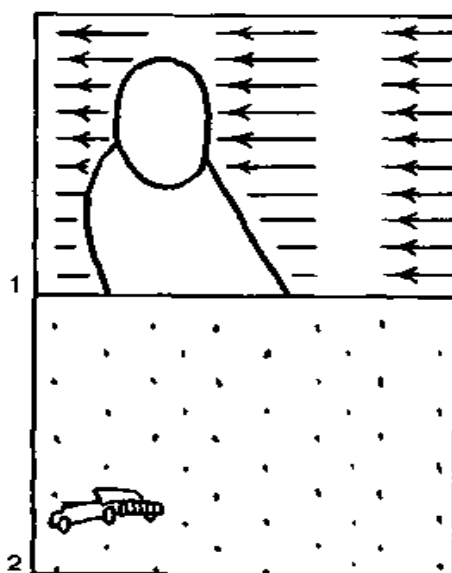
82-rasm.

Har ikkala kadrdi tasvirga oldik va montaj qildik. Ekranida hosil bo'lgan natijani ko'rib chiqamiz. U esa nimagadir yaxshi chiqmadi. Tomoshabinning bu epizod montajidan oladigan taassurotini tahlil qilib ko'ramiz. Yana kadrdagi harakatda bo'lgan va harakatsiz nuqtalarni strelkalar va nuqtalar bilan belgilab olamiz.

Birinchi kadrda haydovchining gavdasi ekran maydonining taxminan to'rttdan bir qismini egallagan. Ekraning qolgan qismi, ya'ni to'rttdan uch qismini harakatlanayotgan massa egallab olgan va u o'ngdan chapga yo'nalgan.

Ikkinchi kadrda harakatlanayotgan asosiy massa ekran maydonining o'ttizdan bir qisminigina egallagan, biroq u aksincha, chapdan o'ngga harakatlanmoqda. Umuman olganda, ikkinchi kadrdi harakatsiz tasvir deb hisoblash mumkin (83-rasm).

Kadrlarning bu ko‘rinishdagi montajini, undan olingan natijani ko‘rish jarayonida tomoshabin ko‘zi murakkab masalaga duch keladi. Gap shundaki, birinchi kadr tugab ekranda navbatdagi kadr paydo bo‘ladi va ikkinchi kadr ekranda paydo bo‘lishi bilan “sakrash”ni his qiladi. U avvaliga ekrandagi massaning, ya’ni ekranning katta qismini egallagan ob’ektning o‘ngdan chapga harakatiga moslashadi, inersiya oladi. Keyin esa tamomila statik bo‘lgan ikkinchi kadr paydo bo‘ladi va tomoshabinning birinchi kadrdagi faol harakatga moslashib olgan ko‘zi bu kutilmagan to‘htash sabab bir oz idrokni yo‘qotadi.



83-rasm.

Ektrandagi harakat kutilmaganda nega to‘xtab qolgani, aslida nima bo‘layotganini anglab yetishi va yangi harakatga moslashishi uchun ko‘zimizga bir oz vaqt kerak bo‘ladi. Agar, bu harakat yo‘nalishi avvalgisiga tamomila teskari yo‘nalgan bo‘lsa muammo yanada jiddiylashadi.

Inson ko‘zi o‘ziga hos inersiyaga ega bo‘lib, u ham huddi fizik jismlar inersiyasiga o‘xshash xususiyatga ega. Faol harakat aks etgan kadr bilan harakatsiz kadrlarni o‘zaro montaj qilinganda huddi avtobus katta tezlikda borayotib birdaniga tormoz olgan vaziyatdagidek jarayon yuz beradi. Avtobusning harakat tezligiga moslashib olgan avtobus ichidagi yo‘lovchilar birdaniga berilgan tormoz natijasida qay axvolga tushishlarini hammamiz yaxshi bilamiz. Yo‘lovchilar bunda turli shikastlar olishi turgan gap.

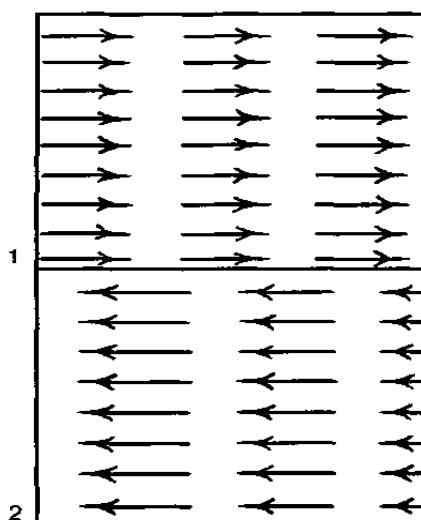
Ko‘z bilan ham shunday, harakatdagi kadr ketidan ulangan statik tasvir ham tomoshabin uchun noxush yangilik bo‘ladi va ko‘ziga zarbdek tegadi.

Muammoni hal qilish va tomoshabinga filmni ko‘rishda yetarlicha qulaylik yaratib berish uchun ikkinchi kadrning tasvirga olishi nuqtasini, uning kompozitsiyasi va tasvirga olish usulini bir oz o‘zgartirish mumkin. Avtomashina harakatini yonroq tomondan ko‘rsatib berish uchun kamerani avtomobil yo‘lidan bir oz uzoqroqqa joylashtirish kerak. Kadrlar montajini esa to‘g‘ridan-to‘g‘ri avtomashinani *kuzatuv panoramasidan* boshlash kerak. Bunda avtomashinaning ortida aks etgan fon tasvirlarining harakat yo‘nalishi avtomashinaning o‘z harakat yo‘nalishi bilan yaqin bo‘ladi. Faqat bunda kadrlardagi orqa fon tasvirlarining harakat tezligi va tempi har ikkala kadrda ham bir xil bo‘lishiga e‘tibor qaratish lozim. Agar kamerani mashinadan uzoqroqqa joylashtiradigan bo‘lsak, unda asosiy massa harakati pastroq ko‘rinishi mumkin va unda tomoshabin kadrlar ulangan joyda baribir “qoqilish”ni boshdan kechiradi. Ortiqcha “bosh og‘riqlar” kelib chiqmasligi uchun yaxshisi bu epizodni bir nechta variantlarda va turli fokus masofali ob’ektivlardan foydalangan holda tasvirga olish kerak.

Ikkinchi variant. Birinchi kadrda, aniqrog‘i uning oxirida xaydovchi Jeyson Bornning yirik planidan avtomobilning 120 km/soat tezlikni ko‘rsatib turgan spidometruga panorama qilish kerak. Shu yo‘l bilan biz kadrni statik tasvir bilan yakunlashga erishamiz. Bu esa kadr-dan-kadrga silliq va “qoqilish”larsiz o‘tishga zamin yaratadi.

Va nihoyat, kadr-dagi asosiy massa harakat yo‘nalishi bo‘yicha montajning asl mohiyatini ochib beruvchi chizmani ko‘rib chiqamiz. Unda bu tamoyilning mohiyati juda tushunarli yoritib berilgan.

Yetarlicha bilimga ega bo‘lmaganliklari tufali ba’zida yosh rejissyorlar bir-biriga qarama qarshi yo‘nalishda tasvirga olingan ikkita panoramali kadrlarni ketma-ket montaj qilishga urinadilar (84-rasm).



84-rasm.

Eng maqbul yechim shundan iboratki, operator har qanday panoramani yoki harakatdagi ob'ektlar aks etgan kadrlarni doimo statik tasvirdan boshlab statik holatda tugatishi kerak²⁸.

Panoramaning boshida ham 2-3 soniya va so'ngida ham 2-3 soniya statik tasvirni qoldirish kerak. Odatda har qanday panoramani, uning turidan va kelajakda montajda qaysi kadr bilan bog'lanishidan qat'iy nazar, yuqorida aytilgan usulda tasvirga olinadi.

Kadrdagi asosiy massa harakat yo'nalishi bo'yicha montaj – ekran san'atlarida kadrlar montajining eng ko'p tarqalgan turidir. Uning bir nechta buzilmas qoidalari bor.

Kadrdagi harakatlanayotgan asosiy massa harakat yo'nalishi bo'yicha montaj – ekran san'atlarida kadrlar montajining eng ko'p tarqalgan turidir. Uning bir nechta buzilmas qoidalari bor.

Kadrdagi harakatlanayotgan asosiy massa harakat tezligi bo'yicha montaj – ekran san'atlarida kadrlar montajining eng ko'p tarqalgan turidir. Uning bir nechta buzilmas qoidalari bor.

Batamom statik kadr bilan harakatlanayotgan asosiy massa aks etgan harakatli kadrni o'zaro montaj qilganda ushbu asosiy massa kadr maydonining uchdan bir qismidan, hatto to'rtidan

²⁸ Bordwell, David. The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routlenge. 2005. 87-b.

²⁹ Sokolov A. G. Montaj kino i telefilmov, M.2000 g. 86-b.

³⁰ Sokolov A. G. Montaj kino i telefilmov, M.2000 g. 87-b.

*bir qismidan kamroq maydonni egallagan bo‘lishi kerak*³¹.

Montajning 10 ta tamoyillarining barchasi rejissyorlar, operatorlar va montajchilar maxoratining bor yo‘g‘i bir qisminigina qamrab olgan. Biroq bu bilimlarsiz, bu tamoyillarni yaxshi o‘zlashtirmasdan turib kinoda yoki televideniada biror-bir film yoki ko‘rsatuvni to‘g‘ri tasvirga olish yoki sifatli montaj qilishning imkoni yo‘q.

Nazorat savollari:

1. Montajning o‘ninchi tamoyili bo‘yicha montaj qanday qoidalar asosida bajariladi?
2. Kadrda harakatlanayotgan asosiy massa harakat yo‘nalishi bo‘yicha montaj montajning 3 va 5-tamoyillari bilan qanday bog‘liq?

³¹ Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice.2007. 41-b.



II-BOB. MONTAJNING BADIY SHAKLLARI

Mazkur bob montajning badiiy shakllariga bag'ishlangan. Unda o'quvchi montajning badiiy shakllari va tasviriy ifoda vositasi sifatidagi imkoniyatlarini, montaj soxasida zamonaviy jaxon kino san'atida erishilgan yutuqlar, yaratilgan yangicha uslublar, kinematografiya va televidenie sohasida montajdan badiiy ifoda vositasi sifatidagi o'rni bilan yaqindan tanishadilar.

2.1. Izchil montaj va parallel montaj

Izchil montaj

Montajning bu turi eng sodda va eng ko‘p tarqalganidir.

Televizion ko‘rsatuv yoki filmning mazmuni va voqeasi tomoshabin uchun harakat va vaqt jihatdan hech qanday uzilishlarsiz bir tekisda rivojlanib boruvchi montaj usuli davomli yoki izchil montaj deb ataladi.

Bu ta’rif ekran ijodining barcha turlari, janrlariga hox u badiiy film, xujjatli film, televizion ko‘rsatuv yoki o‘quv filmi bo‘lsin birdek daxldor.

Yashil eman dengiz bo‘yida;
Oltin zanjir eman bo‘ynida;
Olim mushuk kecha va kunduz
Zanjir bo‘ylab yuradi xanuz;
O‘ngga yursa – qo‘shiq boshlaydi,
Chapga yursa – ertak so‘zlaydi.

Pushkin hamma narsani juda oddiy ifodalagan.

- 1). Dengiz bo‘yida, sohilda bir tup eman bor.
- 2). Bu emanga oltin zanjir bog‘langan.
- 3). Zanjirning uchiga esa mushuk bog‘langan.
- 4). Mushuk u yoqdan bu yoqqa yuradi.
- 5). O‘ngga yursa qo‘shiq kuylaydi.
- 6). Chap tomonga yursa ertak aytishni boshlaydi.

Bu hikoyani ekran uchun quyidagi tartibda tasvirga olish mumkin. Bu ketma-ketlikda birinchi o‘rinda dengiz sohiliga yaqin turgan eman daraxtining murakkab statik tasviri olinadi. Bu olis plan bo‘ladi. Voqeaning qolgan qismini bunday olis planda ko‘rsatib berishning iloji yo‘q. Chunki hamma narsa juda kichik bo‘lib ko‘rinadi va tomoshabin ularni ko‘rishi va tushunib olishi qiyin bo‘lardi.

Bizning tasviriy ketma-ketlikda (A.S.Pushkinning adabiy ssenariysiga muvofiq) ikkinchi o‘rinda eman daraxtining bir qismi tasvirga olinadi. Lekin bu kadr (montajning to‘qqizinchi tamoyiliga asosan) tasvirga olish nuqtasi o‘zgarilgan holda tasvirga olinadi. Emanning qalin shoxiga zanjir bog‘langan.

Diqqat qiling, ikkinchi kadrda o‘z aksini topgan eman daraxtining shoxi, birinchi kadrda (olis planda) ko‘ringan daraxtning bir qismi sifatida tomoshabinlar tomonidan osonlik bilan idrok etiladi.

Bu vaziyatda, birinchi kadrda uch oddiy unsurlardan, ya’ni dengizning bir qismi, sohil, eman va yana “nimadir”dan iborat murakkab obraz o‘z aksini topgan. Bu “nimadir” haqida biz tomoshabinga sekin asta ma’lumot berib borishimiz lozim. Bu yerda, garchi juda jo‘n va primitiv bo‘lsada tomoshabinda hikoyaga nisbatan qiziqishni yanada ortishiga sabab bo‘ladigan intriga yashiringan.

Tomoshabinlar o‘zida murakkab obrazni ifoda etgan ikkinchi kadrni (eman daraxtining bir qismi va zanjirning bir uchini) ko‘rdi va bu zanjirning boshqa uchi qayerda ekanligi va u yerda nima borligi bilan qiziqib qoldi. Biz ham tomoshabinlarning bu qiziquvchanligini qondirish uchun tasviriy ketma-ketlikka uchinchi kadrni montaj qilamiz va zanjirga bog‘langan mushukni ko‘rsatamiz. Shu payt mushuk o‘rnidan turib, o‘ng tomonga yurib qo‘shiq kuylaydi. Mushuk harakatlana boshlaydi va biz ham uni kadrda maydonida tutib turish uchun panorama qilamiz.

Filmimiz qahramoni (mushuk) birinchi harakatni amalga oshirdi, keyin ikkinchi, undan keyin uchinchi harakatni bajardi, ya’ni u avval o‘rnidan turdi, keyin yurdi va nihoyat qo‘shiq kuyladi. Ekranda uch xil harakat obrazi o‘z aksini topdi. Kadr bo‘lsa faqat bitta. Mushukning harakatlarini fonning harakatsiz obrazi bilan taqqoslash orqali harakat obrazlarining kadr ichi montaji yaratildi.

Lekin biz mushukning ertagini oxirigacha eshitishni istamaymiz. Bu juda uzoq vaqtni talab etadi. Bizning vazifamiz aniq, ya’ni A.S.Pushkinning “ssenariysiga” amal qilish. Biz keyingi voqeaga, navbatdagi kadrda o‘tishimiz uchun harakatni uzishimiz kerak, lekin uni shunday qilishimiz kerakki, tomoshabin bir kadrda boshqasiga o‘tganimizni, juda qisqa vaqt ichida ro‘y bergan bu uzilishni sezmay qolishi kerak.

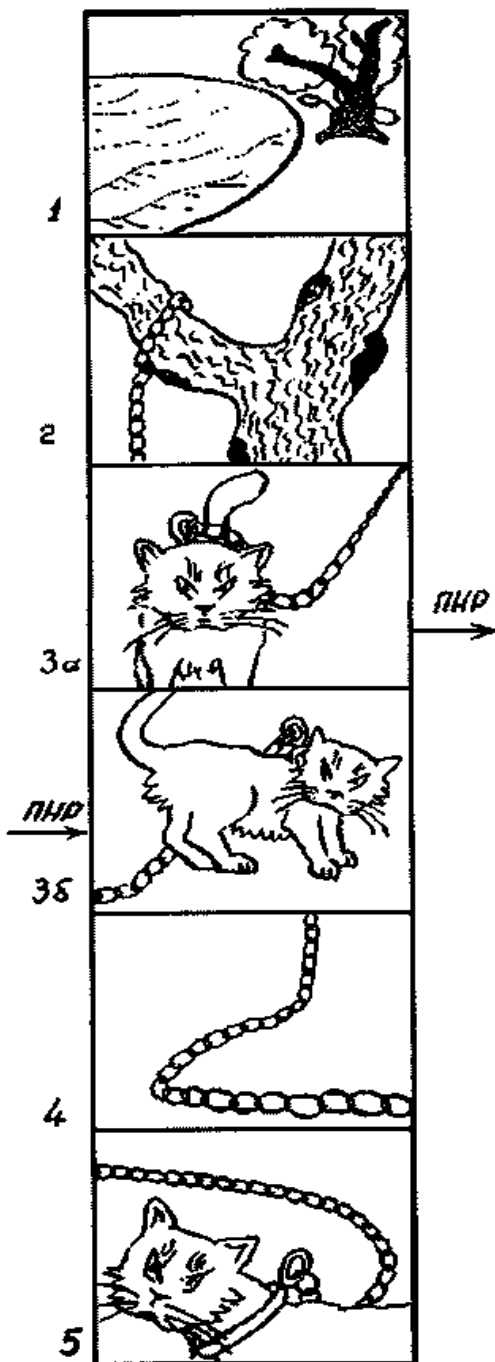
Bu holatlar uchun kinematograf perebivka (chalg‘itish) usulini ixtiro qilgan (bu haqda keyin batafsilroq). Chalg‘ituvchi (perebivka) kadri uchun yangi ob’ekt aks etgan yangi kadrni suratga olish kerak va albatta bu kadrda asosiy tasvirga

olinayotgan ob'ekt bo'lmasligi kerak.

Bizning vaziyatda bu Mushuk va biz chalg'ituvchi kadrni tasvirga tushirayotganimizda shu joydagi istalgan narsani tasvirga olishimiz mumkin, lekin Mushukni emas. Bu, masalan Mushukning bo'yniga bog'langan oltin zanjirning bir qismi, dengizning chayqalishi, eman daraxti, uning shohidagi qushlar bo'lishi mumkin. Bu yo'l bilan biz vaqtni qisqartirish maqsadimizga erisha olamiz. Mushuk bir qo'shiqni kuylay

boshlaydi va siz yangi kadr, yangi ob'ektни ko'rasiz, ya'ni zanjirni. Zanjir toshlar uzra sudralib jiringlaydi. Uning harakati to'xtashi bilan biz yana Mushukning kadriga qaytishimiz mumkin.

Montajning birinchi tamoyiliga amal qilishimiz zarur. Aynan bir ob'ektни, ya'ni mushukni tasvirga olayotganimizda uning o'zn tomonga yurib qo'shiq kuylashini va shu zaxotiy oq keyingi kadrda uning chap tomonga yurib ertak aytishini ko'rsatib berishimiz noto'g'ri bo'ladi. To'g'ri yo'l tutish uchun Mushukning o'ng tomonga yurib qo'shiq aytishini, uni aytib tugatishi va ana undan keyin chapga o'girilganini suratga olishimiz zarur bo'ladi. Mana shundan keyingina bir uning chapga yurib ertak aytishini ko'rsatishimiz mumkin. Bunga esa, yuqorida aytganimizdek, bizning vaqtimiz yo'q. Shunday ekan, Mushukning bu ikki harakati aks etgan kadrlarning o'rtasiga



chalg'ituvchi kadr qo'yish bilan bu masalani yechamiz.

Chalgʻituvchi kadr ketma-ketlikka montaj qilinganidan soʻng tomoshabinda “Mushuk ekranda yoʻq paytida oʻz yoʻnalishini oʻzgartirdi” degan fikrga keladi. Biz beshinchi kadrda Mushukning hikoya aytayotganini tasvirga tushiramiz. Ana endi biz “adabiy ssenariy”da yozilgan har bir narsani tasvirga oldik deb ayta olamiz (85-rasm). Biz izchil montaj shartlariga toʻliq amal qildik va asar voqeasini tartibli ketma-ketlikda, izchil ravishda toʻliq yoritib berdik. Bu ketma-ketlikdagi har bir kadr oʻzidan oldingi kadrda aks etgan elementlarni yoki ularning bir qismini oʻzida aks ettirdi: ikkinchi kadrda – bu eman daraxtining bir qismi edi, uchinchi kadrda – bu zanjir edi, toʻrtinchida ham zanjir, beshinchi kadrda ham zanjir va Mushukning oʻzi. Har bir kadrdan kadrda oʻtishda biz tomoshabinga bundan oldingi kadrda aks etgan “eski” obʻektning tanib olish imkoniyatini berdik.

Siz oʻzaro solishtirish orqali A.S.Pushkin asaridagi voqea bilan biz tuzgan raskadrovka orasidagi farqni topishingiz mumkin. Adabiyotda ikkita va hatto undan ortiq alohida-alohida harakatlarni ham bir paytning oʻzida soʻzlar orqali ifoda etish mumkin, lekin ekran sanʼatida bunday “usul”ni qoʻllash mumkin emas. Ekran sanʼati har bir harakatni, voqeani birma-bir koʻrsatib berishni, kadrdan kadrda oʻtishda sekin-astalik bilan, obʻektning harakatlarida hech qanday sakrashlar va uzilishlarsiz oʻtishni talab etadi. Bu shartni bajarish uchun biz ham raskadrovkada “perebivka”dan foydalandik – toʻrtinchi kadr.

Parallel montaj.

Parallel soʻzi fransuzcha *parallèle* – *parallel*, *yondosh* soʻzidan olingan. Bir vaqtning oʻzida turli joylarda sodir boʻlgan ikki yoki undan ortiq voqealar tasvirlarini parallel ravishda, albatta oʻzaro bir voqea atrofida bogʻlangan holda namoyish etish usuli – ekran sanʼatidagi parallel montaj deb aytiladi.

Keling, A.S.Pushkinning nafis asarlaridan bir boʻlgan “Shox Saltan haqida ertak”ni esga olamiz. Knyaz Gvidon Buyan orolida, Shox Saltan esa oroldan uzoqda, oʻz davlatida istiqomat qiladi. Dengizchilar hali orolga, hali Saltan yurtiga suzib Shox Saltanga Gvidon yashayotgan orol va undagi moʻjizalar haqida soʻzlab berishadi. A.S.Pushkin kitobxonlarga avvaliga Shox Saltan haqida, keyin uning oʻgʻli Knyaz Gvidon haqida va yana Saltan yurti haqida navbatma-navbat hikoya qilib beraveradi.

Ertakda bir vaqtning o'zida ikkita asosiy qahramonlarning hayoti ochib berilgan va bu esa epizodlarning parallel montajidir. Ertak syujeti avvaliga ikkita syujet chizig'iga bo'linadi. Ertak oxirida Shox Saltan Buyan oroliga Gvidonning oldiga tashrif buyurgan paytdan boshlab syujet rivojlanish chiziqlari yana o'zaro birlashadi.

Shu ertakning o'zida ham bir epizod ichidagi "parallel montaj"ga misolni kuzatishimiz mumkin. Montaj usuli bir xil bo'lsada lekin uning ko'lami juda kichik.

Tushar hamma qirg'oqqa,
Shox chorlaydi qo'noqqa.
Chivin ham uchib ketdi,
U ham saroyga yetdi.
Ko'rdiki, hamma yoq zardor,
Shox Saltan o'tirar bunda,
Toju taxti xashamdor,
Lek, yuzida qayg'u bor;
To'quvchi va oshpaz qiz,
Babarixa – yalmog'iz,
Shox oldida o'tirar
Va ko'ziga qarashar.

Bir sahnaning o'zida uchta voqea teng rivojlanadi: Shox Saltan mehmonlarni kutib olishi voqealari; chivinga aylangan Gvidon va u kuzatayotgan voqealar; va nihoyat to'quvchi, oshpaz qiz, va Babariha yalmog'iz bilan sodir bo'lgan voqealar". Avvaliga chivin Gvidon va ertakning qolgan qahramonlarining harakatlari parallel holda yuz beradi, ammo sahna so'ngida, chivin o'z xolasining o'ng ko'zini chaqib olganidan keyin, uni quvish voqeasida, syujetning hamma rivojlanish chiziqlari o'zaro uyg'unlashadi. Chizmaga e'tibor berib qarajak, bu yerda ham qo'llanilgan usul o'sha-o'sha.

Parallel montajga yana bir yorqin misolni Amerikalik buyuk kinorejissyor Devid Uork Griffitning mashhur "Betoqatlik" (1916) filmida ko'rishimiz mumkin.

Amerikalik buyuk kinorejissyor o'zining o'z davrining buyuk filmida bir vaqtning o'zida insoniyat tarixining to'rtta davrini ko'rsatib bergan: "Iso Masih muhabbati", "Varfolomey

tuni”, “Bobilning tanazzuli” va “Ona va qonun”. Filmdagi so‘nggi novella – film yaratilgan davrga bag‘ishlangan.

“Betoqatlik” filmi shunday montaj qilinganki, uning barcha syujet rivojlanish liniyalari faqat film oxirida o‘z yechimini topadi. Kinoasar birinchi novella – “Iso Masih muhabbati” novellasining kattagina boshlang‘ich epizodi bilan boshlanadi. Keyin esa ikkinchi novella “Varfolomey tuni”dan huddi shunaqa katta qism montaj qilingan. So‘ng “Bobilning tanazzuli” novellasidan boshlang‘ich parcha va nihoyat to‘rtinchi novella bo‘lgan “Ona va qonun”ning boshlanish qismi namoyish etiladi.

Har to‘rttala novellalarning boshlanish qismlari namoyish etilganidan so‘ng rejissyor tomoshabinni yana birinchi novellaning davomini ko‘rishga taklif etadi, keyin ikkinchi novellaning davomini keyin uchinchi, to‘rtinchi novellaning davomi va hammasi yana boshidan boshlanadi, huddi teleseriallardagi kabi.

Lekin bu filmdagi eng ta’sirli sahna so‘nggi novelladagi yakunlovchi voqea bo‘lgan. Bunda Griffit montajdan filmning syujetiga drammatizm olib kirish, uni o‘tkirlashtirish maqsadida foydalangan.

Novella syujeti bo‘yicha sud begunoh odamni qotillik uchun o‘lim jazosiga hukm qiladi. Sud hukmi e‘lon qilinganidan so‘ng haqiqiy qotil maxkumning oilasiga kelib jinoyatiga iqror bo‘ladi. Mahkumni esa faqat shtat gubernatori afv etishi mumkin. Haqiqiy jinoyatchi va mahkumning xotini gubernatorni topish va undan avfnomani olish uchun uni izlab ketadilar. Lekin shtat gubernatori o‘z kabinetida emas edi. Ayol va qotil bir tezkor poyga avtomobiliga o‘tirib gubernator ketgan poezdga yetib olish uchun harakat qilishardi. Ayni paftda sud o‘lim jazosini ijro etish uchun tayyorgarlik ko‘rayotgan edi.

- Avtomashina yeldek uchmoqda.
- Gubernator o‘tirgan poezd ham yelib bormoqda.
- Sud ijrochilari jazoni amalga oshirish vositalarini tayyorlashmoqda.
- Avtomashina yeldek uchmoqda.
- Gubernatorning vagoni.
- Sud ijrochilari dor sirtmog‘ini mustahkamligini yana bir bor tekshirib ko‘rishmoqda.

Griffit yirik planlarini navbatma-navbat ko'rsatib chiqadi: poyga avtomobili g'ildiragi, jallodning qo'li dor sirtmog'ini tutadi, mahkumning g'amnok nigohi, va boshq.

- Avtomashina poezdni quvib yetdi.
- Gubernator avfnomani imzoladi.

Lekin, hali qatl ijro etilmasidan avval qamoqxonaga yetib borish va avfnomani ko'rsatishga ulgurish kerak. Yana parallel montaj.

- Avtomashina yelib bormoqda.
- Maxkumni qatl maydoniga olib kelishmoqda.
- Qotil va ayol mashinaning bor tezligida uchib borishmoqda.
- Sudning qarori so'nggi bor rasman o'qib eshittirilmoqda.
- Sirtmoq maxkumning bo'yniga solingan onda...
- Ular avfnomani olib kelib ulgurishdi.

Chizma bo'yicha hammasi huddi "Shox Saltan haqida ertak" dagidek: syujetning rivojlanishi, uning turli yondosh liniyalarga bo'linishi va nihoyat voqea so'ngida syujet liniyalarining yana o'zaro uyg'unlashuvi – begunoh inson oqlandi.

"Betoqatlik" filmi parallel montajning klassik misolidir. Griffitning kashfiyoti kino tarixiga kirdi. Bundan ayon bo'ldiki, kinofilmda ham huddi adabiy asardagi kabi syujet rivojini tashkil etish mumkin.

Yana bir klassik misol. M.Kalatozov o'zining "Turnalar uchmoqda" filmida parallel montajdan qoyilmaqom tarzda foydalangan (1957 y.).

Film qahramoni Veronika sevgilisi Borisni urushga kuzatish marosimiga yetib kelishga ulguradi. U uyga chopib kirdi, lekin uyda hech kim yo'q edi.

U urushga safarbar etilgan askarlarni yig'ish punkti tomon chopdi. Ko'chalarni olomon to'ldirib yuborgan. Erlari va o'g'illarini urushga kuzatayotgan ayollar ularni quchoqlab olganча yig'lamoqdalar.

Boris Veronikani aqalli bir marta ko'rish umidida har tomonga alanglab uni izlayapti.

Veronika odamlar oqimi oralab Borisni qidirmoqda, lekin natija yo‘q.

Erkaklar saflarga tizilmoqdalar.

Veronika odamlar orasida yo‘l topish uchun tiqiladi.

Boris yon-atrofga alanglaydi.

Veronika saf tortib ketayotgan askarlar orqasidan temir panjaralar yoqalab chopib bormoqda.

Boris safda ketib bormoqda. Atrofdan Veronikani izlaydi.

Biz ular bir-birlariga juda yaqinda turganliklarini tushunib turibmiz. Lekin ular ko‘rishisharmikan?

Saf borgan sari uzoqlashmoqda va bizning qahramonimiz ham shu safda ketib bormoqda.

Nihoyat Veronika Borisni ko‘rdi. Lekin xaloyiq uni askarlar tomon borishiga imkon bermaydi.

Boris atrofga qaraydi, lekin Veronikani ko‘rmaydi.

Veronika uning ortidan qichqiradi. Lekin olomonning shovqini va musiqa uning chinqirig‘ini yutib yuboradi. Boris eshitmaydi.

U alam bilan qo‘lidagi pechenelar solingan paketni Boris tomon otadi. Lekin u asfalga tushib sochilib ketadi.

Boris so‘nggi bor mahbubasini nigohlari bilan izlaydi, biroq bu safar ham uni topa olmaydi. U shu tariqa, seviklisi bilan hech bo‘lmaganda nigohlari bilan hayrlasha olmay frontga ketadi.

Veronika yig‘laydi...

Bu o‘lmas kinoasardagi eng yaxshi sahnalardan biri.

Parallel montaj uslubidan televideniya, hatto to‘g‘ridan-to‘g‘ri jonli efirda ham foydalanish mumkin. Misol uchun, bir vaqtning o‘zida ikkita qiziqarli futbol uchrashuvi bo‘lib o‘tmoqda. Kameralar har ikkala stadionlarga o‘rnatiladi. Sharhlovchilar navbatma-navbat bir u bir bu sport arenasidan “Sizlarda nima gap?”, “Bizda mana bunday vaziyat...” deya reportaj olib borishmoqda. Rejissyor esa sharhlar mazmuniga muvofiq holda tasvirni efirga uzatadi. Ko‘rsatuvning dramaturgiyasi “Qaysi jamoa qaysi raqib bilan finalda bahs yuritadi degan savolga javob topishdan iborat.

Bir vaqtning o‘zida turli joylarda sodir bo‘lgan ikki yoki undan ortiq voqealar tasvirlarini parallel ravishda, albatta o‘zaro bir voqea atrofida bog‘langan holda namoyish etish usuli

– *ekran san'atidagi parallel montaj deb aytiladi*³².

Ikki alohida lekin o'zaro bog'langan voqealarni parallel tarzda ko'rsatish usulini ba'zan *kesishuvchi-montaj* deb ham ataladi. Biroq, bu parallel montaj usulining shunchaki boshqacha nomlanishidir.

Nazorat savollari:

1. Izchil montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Izchil montajdan asosan qanday turdagi filmlarda foydalaniladi?
3. Parallel montajning imkoniyatlari qanday?
4. Parallel montajdan qanday filmlarda ko'proq foydalaniladi?
5. Parallel montajga misol bo'la oladigan voqeani aytib bering.

2.2. Kadr ichi montaji

Usulning yaratilishi va uning mohiyati.

Ayrim nazariyotchilar ta'kidlaganlaridek, kadrlararo montaj kino san'atining mohiyatiga tamomila ziddir. Boshqalar esa kadr ichi montaji mavjud bo'lishi mumkin emas, sababki montaj bu – alohida kadrlarning muayyan ma'no-mazmun doirasida birikishidir deya g'oyalarni ilgari surganlar.

“Kadr ichi montaji” – atamasini rus kino maktabi namoyondalari kino san'atida muomalaga kiritganlar. G'arb o'quv adabiyotlarida bunaqa montaj turi mavjudligi haqida umuman so'z yuritilmagan. Bu o'quv adabiyotlar mualliflari kadr ichi montaji orqali olinadigan murakkab sahnalar haqida fikr yuritishganda shunchaki mizantsena tushunchasi bilan chegaralanganlar. Biroq, mizantsena so'zi teatr san'atiga hos so'z bo'lib, ekran san'atlari bo'lgan kino va televideniya kadr ichi montajining asl mohiyatini tushuntirib berishda yordamchi tushuncha sifatida foydalaniladi.

Tushunarli bo'lishi uchun shunday deyish mumkinki, *kadr ichi montaji bu – davomiyligi jihatidan uzun bo'lgan, ya'ni o'zida ko'pgina voqealarni qamrab olgan va uzoq davom etadigan bitta kadrdir*³³. Umuman olganda kadr ichi montajiga

³² Соколов А.Г. Монтаж кино и телефильмов, М.2000 г. 137-б

³³ Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice.2007. 49-b.

aniq va tugal berilgan izoh yoki ta'rif yo'q. Lekin, bizning bergan ta'rifimiz ham to'g'ri.

Kadr ichi montajidan ovozsiz kino davridayoq, kino endigina ihtiro qilingan paytdayoq faol foydalanila boshlangan. Aka-uka Lyumerlarning "Stansiyaga poezdning kirib kelishi" va boshqa kadrlari kadr ichi montajiga yaqqol misol bo'la oladi.

Bugungi kunda esa kino san'ati va televideniya undan faol foydalaniladi. Kadr ichi montaji usullaridan foydalanib baddiy va hujjatli filmlar, teleseriallar, videofilmlar, musiqiy kliplar va reklamalar yaratilmoqda.

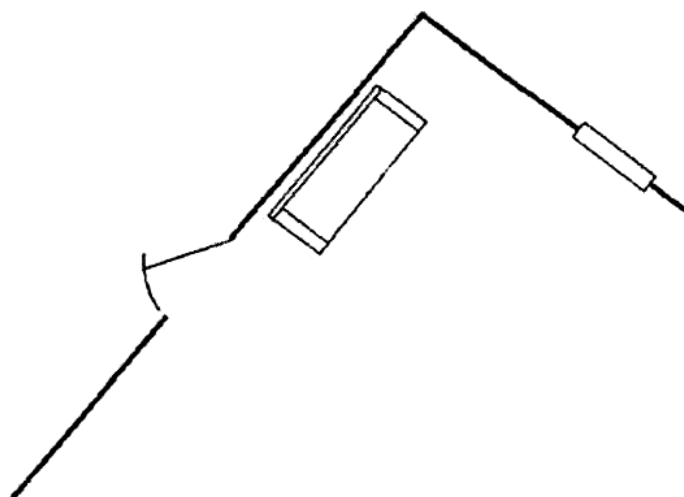
Mavzu tushunarli bo'lishi uchun kichik bir ko'rinishni kadr ichi montaji yuzasidan taxlil qilib ko'ramiz.

Qiz o'z tengdoshi bo'lgan bir yigitni yoqtiradi. Qizning ota-onasi esa bunga tamomila qarshi. Ularning o'z rejalari, orzu-xavaslarlari bor.

Qizning ota-onasi farzandlariga boy va obruli xonadondan bo'lgan kuyovni munosib ko'radilar. Ularning fikricha, sevgi bilan qorin to'ydirib bo'lmaydi va og'zidan ona suti ketmagan mishqi "Romeo" oila boqishdek jiddiy vazifaga hali tayyor emas.

Qiz esa, ota-onasining bunaqa fikrlashlaridan norozi. U faqat sevgi bor bo'lgan joyda baht ham bo'ladi deb hisoblaydi, lekin buni ota-onasiga jiddiy turib uqtira olmaydi, andisha qiladi.

E'tibor bering: bir vaziyatni shunchaki taxlil qilish uchun qancha izoh yozishga to'g'ri keldi. Lekin, bunisi holva! Bizni oldinda uzoq va mashaqqatli izohlar bo'roni kutib turibdi.



86-rasm.

Voqea qizning xonasida kechki payt ro'y beradi. Qiz onasi bilan bo'lib o'tgan nohush tortishuvdan keyin o'z xonasida, deraza oldida turib ko'kda katta barkashday bo'lib ko'rinib turgan Oyga termulib yig'lab turibdi. Shu payt kutilmaganda oshiq yigit paydo bo'ladi. U epchillik bilan bir sakrab qizning xonasiga derazadan kirib oladi. Qiz bu vaziyatda biroz o'zini yo'qotib qo'yadi. Ota-onasi ko'rib qolsa, yoki qo'shnilardan biri ko'rsa nima degan gap bo'ladi, ahir. Yigit qizni bu adolatsiz dunyoda o'z sevgilari uchun kurashishga, bu yerlardan qochib ketishga undaydi. Qiz yigitni ko'chadagi biror odam ko'rib qolishidan xavfsirab xonaning o'rtarog'iga tortadi. Ular oyoq dupurlari eshitirilmashligi uchun qizning kravatiga o'tirib olishdi va qochib ketish haqida baxslashishni davom ettiradilar.

Kutilmaganda xonaga qizning onasi kirib keladi. U yigitni ko'rib bir muddat karaxt bo'lib qoladi. Yigit esa tashqariga sakramoqchi bo'lib deraza oldiga boradi.

Onaning ketidan ota ham kirib keladi. U ham yigitni ko'radi. Jaxl otiga minadi.

Qiz esa nima qilishini bilmay dovdirab qolgan, aslida hech qanday yomon ish qilmaganini tushuntirish ilinjida bir onasiga, bir otasiga mo'ltiraydi.

Yigit ham bu vaziyatda biror narsani tushuntirishga urinish besamar ekanligini anglab biror so'z aytmasdan deraza tomon yaqinlashadi.

Qiz otasiga yuzlanadi.

Yigit esa derazadan pastga sakraydi.

Bu kadrni bitta kadrda va bitta harakatsiz nuqtadan tasvirga olish kerak.

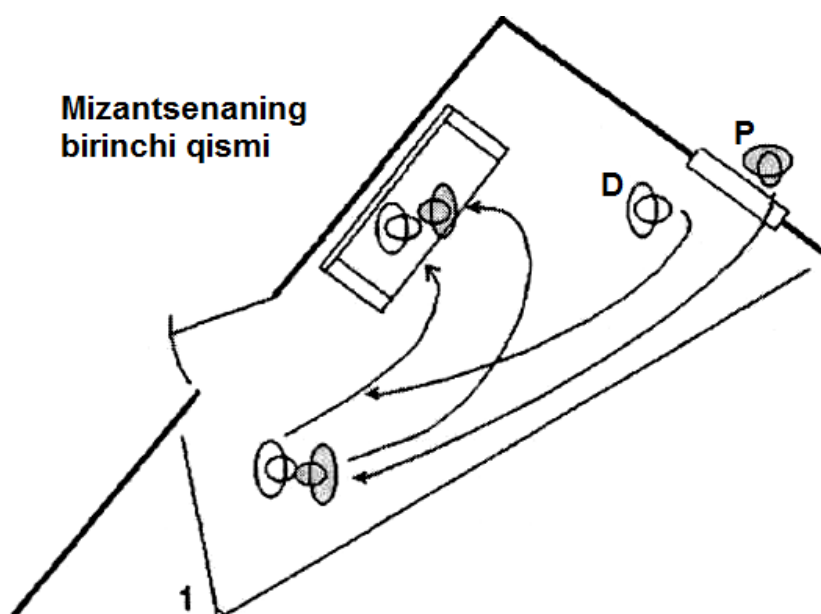
Odatdagidek, mizantsena chizmasini chizib olamiz. Lekin avval har bir kadrni ekranda qanday aks etishini aniq tasavvur qilib olishimiz va mizantsenani chizishda ham ana shularni hisobga olishimiz zarur.

Ekranda bu voqea qanday aks etishini tasavvur qilib ko'raylik. Shu ondayoq bir qator savollar yuzaga keladi: deraza qayerda joylashgan, eshik qayerda, kravat qayerda joylashgan, asosiysi esa, kamerani qayerga joylashtirish keragu, unga qanaqa ob'ektiv o'rnatgan ma'qul?

Avvaliga xona burchagini, deraza va eshikni joylashgan joyini chizib olamiz. Kravatni ham xonaning o'rtarog'iga chizamiz (86-rasm). Kamera uchun shunday nuqta tanlash kerakki, bu nuqtadan xona kaftdek ko'rinib tursin. Ob'ektiv – qisqa fokus masofali, ya'ni keng burchakli. Bunday ob'ektiv birinchidan, xonani ekranda to'liq aks ettira oladi, ikkinchidan esa xonada harakatlanayotgan barcha aktyorlarni tiniq, ya'ni fokusda aks ettirishga imkon beradi. Eshik esa kameraga yaqinroq nuqtada joylashadi. Ana shunda eshikdan kirib kelgan odam yirik-o'rta planda kamera oldida paydo bo'ladi va bu bizga kerak bo'lgan “kutilmaganda kirib kelish” effektini yaratishga ham imkon beradi. Bu esa tomoshabinga ruhiy ta'sir ko'rsatib filmdan olayotgan taassurotini yanada kuchaytiradi.

Mizantsenani ko'rib chiqamiz (87-rasm). Qizning ismini shartli ravishda Dildora deb ataymiz va uni “D” xarfi bilan belgilaymiz. Yigit esa Po'lat – uni “P” xarfi bilan belgiladik. Chizmada 1 raqami bilan belgilangan nuqta esa kamera joylashgan joy.

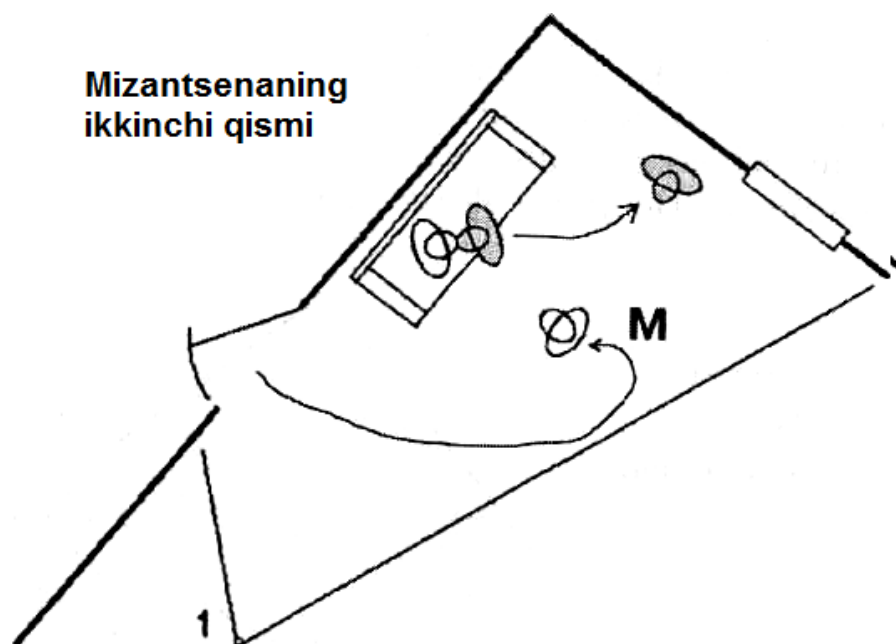
Kadrning uzoq o'ng burchagida deraza yonida Dildora turibdi. U oq libosda. Derazadan Po'latning avval boshi, keyin tanasi ko'rinadi. Yigit derazadan sakrab xonaga kiradi. Gaplashishadi. Hamma voqea umumiy planda sodir bo'ladi.



87-rasm. Birinchi vaziyat.

Dildora Po‘latni birov ko‘rib qolmasligi uchun xonaning o‘rtarog‘iga tortadi. U yigitga bu yerga kelishi noto‘g‘ri ekanligini, bu bilan uning qiz bola nomiga dog‘ tushirishi mumkinligini va bu yerdan ketishini tushuntirmoqchi bo‘ladi. *Birinchi vaziyat.*

Biz ularni birdaniga qizning kravatiga o‘tqazib quyaqolishimiz mumkin edi. Lekin biz bu ishni qilmadik. Nima deb o‘ylaysiz, nega?



88-rasm. Ikkinchi vaziyat.

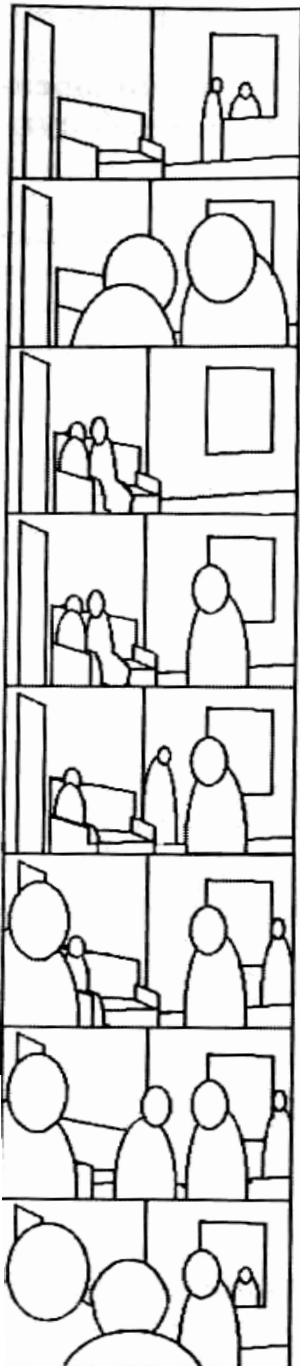
Chunki biz, kadrning birinchi qismida yosh oshiqlarning hatti-harakatlarini ko‘rsatib berishni ho‘xladik. Qahramonlarning aynan shu harakatalar vaziyatga oydinlik kiritadi va yigit va qizning bir-birlarini sevishi, yigitning kutilmaganda xonaga kirib kelishi, qizning buni kutmaganligi, xonada ulardan boshqa hech kim yo‘qligi haqida kadrning birinchi qismi ma‘lumot beradi.

Lekin endi Dildora va Po‘latning bir-birlariga bo‘lgan munosabatini, ularni qiynayotgan muammoni, ularning ruhiyatini ko‘rsatib berish kerak. Umumiy planda bu ruhiy holatlarni ko‘rib bo‘lmaydi. Tabiiyki, endi bizga yirik-o‘rta yoki yirik plan kerak. Buning uchun biz qahramonlarimizni kameraga yaqinroq olib kelishimiz zarur bo‘ladi. Dildora Po‘latni tashqarida biror begona ko‘rib qolmasligi uchun xonaning o‘rtarog‘iga tortadi. Bu endi

ikkinchi vaziyat.

Bunday yirik-oʻrta planda sevishganlarning qalb tugʻyonlari, xavotirlari, bir-birlariga boʻlgan munosabatlari ularning yuzlarida aks etadi va buni tomoshabin hech bir qiyinchiliksiz koʻra oladi.

Yurganda oyoq tovushlari va polning gʻichirlashini eshitib birov kirib qolishi mumkinligidan xavotirlanib qiz yigitni kravatga oʻtirishga undaydi. Endi ular kadrda umumiy-oʻrta yoki umumiy planda koʻrina boshlaydilar. Ana shu yerda qiz va yigit oʻrtasida jiddiy, ogʻir va koʻz yoshlarga boy suhbat boshlanadi.



Qiz va yigit bir birlarini qanchalik sevishlarini, orzuga erishish yoʻlida har qanday kurashga tayyor ekanliklarini izhor etadilar. Qiz yigitni qanchalar sevsa ham ota-onasi raʼyiga qarshi bora olmasligini aytadi. Bu *uchinchi vaziyat.*

Shu payt kutilmaganda xonaga ona kirib keladi. Mizantsenada ota va ona soʻzlari bir xil “O” xarfi bilan belgilanib qolmasligi uchun shartli ravishda biz onani Mastura opa deb nomlab “M” xarfi bilan belgiladik. (88-rasm). Kadri koʻndalangi boʻylab bir yirik obʼekt kesib oʻtadi. Avvaliga buni kim yoki nima ekanligini tushunish qiyin. U kameradan uzoqlashib umumiy-oʻrta planga chiqqanidan keyingina uni qizning onasi ekanligi oydinlashadi. Ona koʻrgan narsalaridan avval esankirab, keyin gʻazablanadi. Qoʻllarini paxsa qilib allanimalardir deb oʻz noroziligini bildiradi. Yirik planda qoʻllar harakatini koʻrsatishdan naf yoʻq. Ular baribi koʻrinmaydi. Shuning uchun ham biz onani umumiy-oʻrta planga joylashtirdik.

Bu vaziyatda yigitning qanday ish tutishi ayon: u qizdan uzoqlashib, bir oz esankirab beixtiyor deraza tomon siljiy boshlaydi, chunki eshik orqali chiqish juda xavfli.

Ona qiziga bor gʻazabini sochadi.

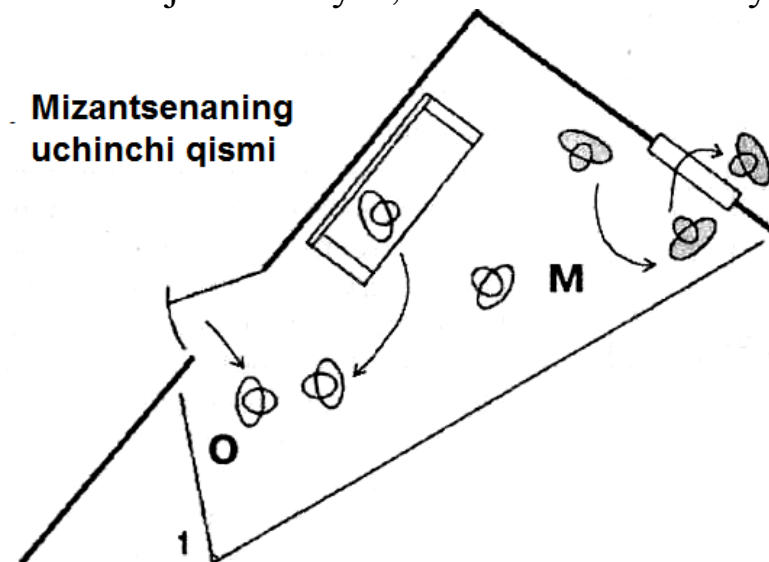
Mastura opaning qiziga tanbeh berayotganidan foydalanib yigit tobora deraza tomon yaqinlasha boradi. Mana u deraza yonida. Shu payt yana “kutilmaganda” xonaga qizning otasi kirib keladi. Vaziyat yana jiddiylashadi. Qiz hali nima boʻlayotganini tushunib ulgurmagan otasini chalgʻitish va uning yoʻlini toʻsish uchun oʻrnidan turib otasiga yuzlanadi.

Otaning voqeaga guvoh boʻlishi natijasida yuzaga kelgan xavfli vaziyatni yanada oʻtkirroq koʻrsatib berish uchun biz otani eng birinchi planga, kameraga eng yaqin joyga joylashtirdik. Harakatsiz holatda yana harakat paydo boʻldi. Hamma narsaga tushungan otaning yuzida qiziga va yigitga nisbatan jahl, qahrgʻazab aks etadi. U “Uni oʻldiraman!” deb baqiradi.

Vaziyat yanada jiddiylashadi. Qiz bir oz oʻziga kelib ulgurgan va u vaziyatni qoʻlga olish, yigitni qutqarib qolish, otasiga barcha narsalarni tushuntirib berish uchun otasiga tashlanadi. Qiz ota-onasini chalgʻitib turganidan foydalanib yigit derazadan oʻzini tashqariga otadi.

Bularning barchasi bitta kadrda, lekin turli planlarda koʻrsatildi. Bu kadr ichi montajiga yaqqol misoldir.

Agar vaziyat talab qilsa qiz va otaning oʻsha jiddiy vaziyatdagi munosabatlarini koʻrsatib berish uchun ularning yirik planlarini, huddi yuqorida montajning 2-tamoyilida koʻrsatilganidek turli nuqtalardan koʻrsatish mumkin. Lekin bu endi kadr ichi montaji boʻlmaydi, chunki kadr boʻlinyapti.



90-rasm.

Keling endi yuqoridagi vaziyatni kadr ichi montaji yuzasidan taxlil qilib ko‘ramiz.

1. Biz ekranda qahramonlarning umumiy, umumiy-o‘rta, yirik-o‘rta, yirik planlarini ko‘rdik. Biz buning uchun kadrlarni uzmadik, aksincha aktyorlarning o‘zini kadr maydonida harakatlantirish yo‘li bilan bu natijaga erishdik.

2. Biz voqeaga yangi qahramonlarni kadrlarni uzish yo‘li bilan emas, balki ularning shunchaki kadrda kirib kelishi (harakati) orqali kiritdik.

3. Biz qahramonlarning harakatini tomoshabinlarga kamerani to‘xtatmasdan bitta kadr ichida, planlarni uzmasdan, balki ularning o‘rnini almashtirish yo‘li bilan ko‘rsatib berdik.

4. Mizantsena bu vaziyatda ob‘ektlarni o‘zaro va kadr chegarasi bilan taqqoslovchi, yuz berayotgan voqea rivoji haqida ma‘lumot beruvchi vosita bo‘lib hizmat qilgan.

Keltirilgan misolda kamera harakatlanmadi, aksincha tamomila tinch holatda bo‘ldi.

XIX asrdayoq operatorlar va rejissyorlar yuz berayotgan voqealarni ekranda ko‘rsatib berishning imkoniyatlarini sezilarli darajada oshirib yuborgan *kamerani harakatlantirish* usuli bilan tasvirga olishni o‘rganib olishgan. Bu usul allaqachon ekran san’atlarida qo‘llanila boshlangan va undan foydalanish hatto odatiy hol bo‘lib qolishga ulgurdi. Tomoshabin rejissyorning ixtiyori bilan, huddi kadrlararo montajda bo‘lgani kabi, kamera bilan birga harakatlanish va voqeani turli nuqtalardan kuzatish imkoniyatiga ega bo‘ldi.

Agar biz yuqorida ko‘rib chiqqan voqealarga kamera harakatini ham tadbiiq etsak, u holda biz *kadr ichi montajini* amalga oshirishning barcha vositalari jamlanmasiga ega bo‘lamiz.

Endi kadr ichi montajining ta‘rifini shakllantirish mumkin: ***Kadr ichi montaji deb – harakatdagi plastik obrazlarni statik plastik obrazlar bilan kadrda ob‘ektlarni harakatlantirish (mizantsena) usulidan hamda kameraning kadrda axborotni yangilanishini va voqeaning rivojlanishini ta‘minab beruvchi turli yo‘nalishlardagi harakatidan foydalangan holda taqqoslashga aytiladi***³⁴.

³⁴ Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routledge. 73-b.

Kadr ichi montajining vositalari

Umuman olganda kadr ichi montajini amalga oshirishga imkon beruvchi beshta asosiy usullari mavjud deyish mumkin. Bular,

1. Mizantsena – kadr ichida ob’ektlar va qahramonlarning harakatlanishi.

2. Panorama – kameraning bevosita tasvirga olish vaqtida bir nuqtada turib o‘z o‘qi bo‘ylab burilishi, boshqacha aytganda bir tomondan boshqa tomonga sekin asta qaratilishi.

3. Harakatda tasvirga olish yoki harakatdagi panorama (*treveling*) – kameraning bevosita tasvirga olish vaqtida biror harakatlanuvchi vosita ustida (masalan, mashina, operatorlik rels-aravasi, operatorlik krani, stedikamda, dronda yoki qo‘lda) bir nuqtadan boshqa nuqtaga ko‘chishi, ya’ni harakatlanishi va tasvirga olishi.

4. Panoramaning *treveling* bilan birga olib borilishi – kameraning bevosita tasvirga olish vaqtida biror harakatlanuvchi vosita ustida bir nuqtadan boshqa nuqtaga harakatlanishi va shu bilan birga bir ob’ektdan sekin-asta boshqa bir ob’ektga qaratilishi.

5. Mizantsenaning kameraning istalgan turdagi harakatlarini bilan birga olib borilishi – bunda kadrni tasvirga olishda yuqorida sanab o‘tilgan barcha usullar birvarakayiga foydalaniladi.

Oddiy panoramaning ham 4 ta asosiy turlari bor:

1. Gorizontal panorama. Bunda kamera bir joyda shtativda yoki operatorning yelkasida turganicha o‘z o‘qi atrofida aylana harakat qilib bir ob’ektdan boshqasiga buriladi, qaratiladi.

2. Vertikal panorama. Bunda kamera bir joyda shtativ kallagida yoki operatorning yelkasida turgan holatda yuqoridan pastga yoki pastdan yuqoriga qaratiladi.

3. Diagonalnaya panorama. Bunda gorizontal va vertikal panoramalar birga olib boriladi. Natijada kamera nigohi bir vaqtning o‘zida pastdan-yuqoriga va chapdan-o‘ngga buriladi. Bunga misol qilib samolyotning xavoga ko‘tarilishini tasvirga olish jarayonini keltirish mumkin.

4. Aylanma panorama – bunda kamera tasvirga olish paytida bir nuqtadan turib o‘z o‘qi atrofida 360 gradus to‘liq aylanib tasvirga oladi.

Shu bilan birga oddiy talaba, kinohavaskor bilishi kerak bo'lgan ayrim qoidalar borki, ularni bilib qo'yish aslo zarar qilmaydi.

Masalan, uzun fokus masofali ob'ektiv bilan tasvirga olish paytida kamera bilan tez panorama qilish mumkin emas. Bunda ekrandagi tasvirlar chaplanib ketadi (tomoshabin faqat kadrda gorizont bo'ylab miltillayotgan chiziqlardan boshqa hech narsani ko'rmaydi) va stroboskop (kadrning sakrashi) effekti hosil bo'ladi. Shuning uchun hatto eng oddiy gorizont panorama ham biror aniq maqsadni ko'zlagan holda amalga oshirilishi kerak.

Tasvirga olishni panorama bilan boshlab panorama bilan tugatish ham mumkin emas. Professional ijodkor har doim olayotgan kadrini boshqa kadrlar bilan montajda qanday ko'rinishini aniq bilishi shart. Uzluksiz panoramada olingan kadrlarni statik ya'ni turg'un holatdagi kadr bilan montaj qilinsa bu tomoshabinning ko'ziga yomon ta'sir qiladi. (Montajning 10 ta asosiy tamoyillarini eslang). Doimo panoramali kadrni tasvirga olishda panorama qilishdan avval kamida 4-5 soniya statik holatda turib keyin panorama boshlash kerak va panorama tugaganidan keyin ham yana 4-5 soniya statik holatda turish va ana undan keyin kadrni to'xtatish mumkin bo'ladi.

Gorizont yo'nalishdagi panorama qilib turib birdaniga vertikal yo'nalishdagi panoramaga o'tib ketish mumkin emas. Chunki inson ko'zi biror yo'nalishdan boshqasiga moslashishi uchun kamida 3-4 soniya vaqt kerak bo'ladi. Bu inson psixofiziologiyasi bilan bog'liq.

Panorama unga qo'yiladigan maqsadga qarab ham turlarga ajratilishi mumkin. Ekran ijodiyoti amaliyotida panoramaning uchta asosiy turi mavjud:

Ko'rinish panoramasi – panoramaning eng sodda usuli bo'lib, biror joy, tabiat manzarasi, xona, maydonning umumiy ko'rinishini ko'rsatib berish uchun foydalaniladi. Bunda kadrda biror asosiy ob'ekt bo'lmaydi, aksincha o'sha joyning umumiy holati, ko'rinishi yoki atmosferasini ko'rsatib berish asosiy vazifa bo'ladi. Misol qilib futbol o'yini boshlanishidan oldin ko'rsatiladigan stadionning umumiy ko'rinishi kadrlarini keltirish mumkin.

Kuzatuv panoramasi – panoramaning ikkinchi turi bo‘lib, bunda kameraning harakati biror ob‘ektga, ob‘ektlar guruhini yoki biror voqeani yaxshiroq ko‘rsatib berishga yo‘naltirilgan bo‘ladi. Misol qilib futbol o‘yini jarayonidagi jarima to‘pi tepilishining umumiy plandagi kadrlarini keltirish mumkin.

Ta‘qib panoramasi – panoramaning uchinchi turi. Bunda kamera muayyan aniq bir ob‘ektga kuzatadi va asosiy maqsad uni doimo kadrda ushlab turishdan iborat bo‘ladi. Misol qilib futbol o‘yini translyatsiyasi paytida operatorning to‘p bilan harakatlanayotgan biror futbolchini doim kadrda tutib turishga urinishini keltirishimiz mumkin.

Nazorat savollari:

1. Kadr ichi montaji nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Kadr ichi montajidan qanday filmlarda ko‘proq foydalaniladi?
3. Kadr ichi montajiga misol bo‘la oladigan voqeani aytib bering.

2.3. Assotsiatsiyali montaj

Assotsiatsiya so‘zi lotincha *associare* – *birlashtirish*, *qo‘shish* so‘zidan olingan. Lug‘at va ensiklopediyalarda “assotsiatsiya” so‘ziga “inson ba‘zida o‘zaro tamomila farq qiluvchi ikki hodisani ko‘rganida uning ongida bu ikki voqea o‘rtasida qandaydir o‘xshashlik va bog‘liqlikning yuzaga kelishidir” degan ta‘rif berilgan.

Montajda, assotsiatsiya³⁵ so‘zi tomoshabinning tasavvur, his-tuyg‘u va fikrini ifodalaydi. Assotsiatsiya montajida tomoshabinning muayyan tasavvurini, his-tuyg‘ularini uyg‘otish orqali uning ongida yangi fikrni, obrazni hosil qilish maqsadida filmga turli kadrlarni montaj qilish nazarda tutiladi. Bunday kadrlar insonning borliq olamdan olgan bilimlari va inson idrokining umumiy xususiyatlarini inobatga olingan holda filmga kiritiladi. Tomoshabin bu ikki xil kadrlarning o‘zaro obrazli bog‘liqligini anglab olishi, tushunishi uchun kiritilgan kadrlarning mazmuni, ularda aks etgan harakat, voqea filmning

³⁵ Assosiasiya psixol. – tasavvur, his-tuyg‘u, fikr va shu kabilarning bir-birini eslatadigan o‘zaro bog‘lanishi.

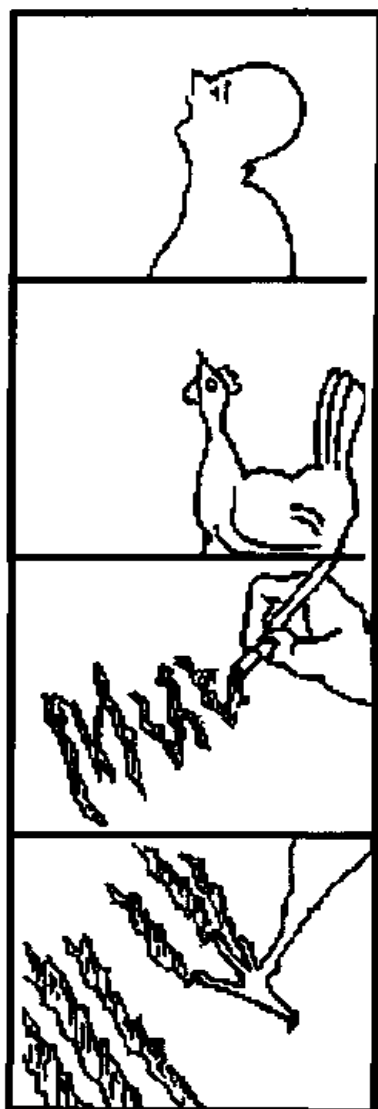
asosiy qahramoni yoki qahramonlar guruhining hatti harakatlari bilan o‘zaro umumiy xususiyatlarga ega bo‘lishi kerak.

Adabiyotda taqqoslash deb ataladigan bir usul bor. Matnda taqqoslashni amalga oshirish uchun gap bo‘laklari orasiga “kabi”, “huddi”, “naq”, “go‘yo”, “go‘yoki”, “baayni” va “singari” oraliq so‘zlari qo‘yiladi. Misol uchun, “U huddi tovuqqa o‘xshab yozadi”, bu degani qahramonimizning husni-xati, yozuvi juda xunukligini bildiradi. Yozma asarlarda muallif “kabi” so‘zini qo‘llash orqali o‘quvchi yoki tinglovchini o‘z assotsiatsiyasini ishga solishga, fikran obrazlarni taqqoslashga va shu orqali muallifning fikrni tushunishga rag‘batlantiradi.

Ba‘zan yozuvchi yoki shoirlar ham o‘z asarlarida assotsiatsiya usulidan foydalanadilar. Bunda ular obrazlarni taqqoslashga ishora qiluvchi so‘zlardan foydalanishmasdan hikoya qahramoni yoki ob‘ektini o‘z “nomi” bilan ataydilar: “Qara gogolga o‘xshab yuribdi”, bu degani muallif buyuk rus adibi Nikolay Vasilevich Gogolni nazarda tutib gapiryapti degani emas, albatta. U faqat o‘z asari qahramonining naqadar manman, dimog‘dor va gerdaygan ekanligini tushuntirib bermoqchi holos.

Lekin bu kabi so‘z o‘yinini tushunib olish uchun o‘quvchining o‘zi muallifning fikrini hech qanday qo‘shimcha izoh va so‘zlarsiz anglab yetishi lozim. O‘quvchining o‘zi “Gogol” deb nomlanuvchi Hitoy o‘rdagi bilan asar qahramonining tashqi ko‘rinishi o‘rtasidagi o‘zaro o‘xshashlikni anglab yetadi. Adabiyotdagi bu usul assotsiatsiya usuli deb ataladi.

Ekran san‘atida filmga qo‘shimcha ravishda izohli matnlar yoki kadrlar berilmaydi. Obrazlar, kadrlar montaj rejissyorning istagiga, uning qanday



fikrni yetkazmoqchiligiga qarab u yoki bu tartibda joylashtiriladi. Tomoshabinlar esa, bu ketma-ketlikning nimani anglatishini, kadrlar orasidagi mantiqiy va obrazli bog‘liqlikni mustaqil ravishda ilg‘ab olishlari kerak.

Keling, biz “huddi tovuqning oyog‘ida yozganday hunuk yozadi” degan maqolni kino ekraniga ko‘chirishga qaror qildik, deb faraz qilaylik. Buning uchun, ikkita kadrni tasvirga olishimiz kerak. Birinchisida – pat-qalam tutib olgancha siyoh bilan oppoq qog‘ozga juda hunuk yozuvlar bilan allanimalarnidir yozayotgan qo‘lning tasviri, ikkinchi kadrda esa – o‘zining dag‘al panjalari bilan yer yuzasini tirnayotgan tovuqning yirik oyoqlarini aks etadi.

Ammo bu assotsiatsiya, kinoya effektining yuzaga kelishi uchun bu kadrlarni to‘g‘ri kelgan joydan olib ketaverish mumkin emas. Kadrlardagi harakat obrazlari tomoshabinda darhol o‘xshashliklarni o‘zaro taqqoslash reaksiyasini o‘yg‘onitishi kerak. Aks holda, tasvirli axborotni olishning chegaralangan vaqti doirasida tomoshabinda assotsiatsiya sodir bo‘lmasligi va u muallifning g‘oyasini tushunmay qolishi mumkin. Tomoshabinlarni qiyin vaziyatda solib qo‘ymaslik uchun rejissyor bu kadrlarda harakat obrazlarining ba‘zi bir umumiy o‘xshash belgilarini aks ettirishi kerak.

Bizning misolda bu belgilar bir xil planda tasvirga olingan yozayotgan qo‘lning harakati hamda tovuq oyoqlarining bir xil yo‘nalishdagi harakatlari hamda bu harakatlarni bajarilish tezligining bir hilligidir (91-rasm).

Agar montaj kontekstida qahramonning yozayotgan qo‘li va tovuqning yerni tirnayotgan oyoqlari kadrlarini taqqoslashni ikki marta amalga oshirilsa, zalda tomoshabinlarning kulgisi kafolatlanadi. Agar filmning davomidagi voqealarida bizning qahramon o‘z xatini aytaylik, bir yuqori amaldorga yuborsa va xatni olib o‘qiyotgan boshliqning ko‘zlari ola-kula bo‘lib ketsa, zalda tomoshabinlarning kulgusi ikkinchi marta ham yangraydi. Tomoshabin bu paytda bundan oldingi kadrlardagi tasvirlarni eslaydi.

Sergey Eyzenshteyn o‘zining “Oktabr” filmida assotsiatsiya montajidan bir necha foydalangan. Uning bu asari assotsiatsiyalarga, obrazlar va his-tuyg‘ularga eng boy asar

sifatida kino tarixiga kirgan.

Buyuk rejissyor obrazlar montaji yordamida juda murakkab fikrlarni tomoshabinga yetkazishga intildi. U filmni imkon qadar g'oyalar va his-tuyg'ularga to'la holda yaratishni o'z oldiga maqsad qilib qo'ydi. Mana ulardan ayrim misollar.

Filmdagi bir sahnada, rejissyor Petrograddagi oktabr inqilobi davrida qishki saroyni himoya qilayotgan forma kiygan semiz va qo'pol ayollar bilan "Muhabbat", "Bahor", "Onalik" va "Hayot" timsoli bo'lgan qadimiy mumtoz marmar haykallar bilan yonma-yon montaj qilgan. Bu bilan rejissyor tomoshabinlarga "chirib bitgan" burjuaziya vakillarining naqadar be'mani va hunukliklarini bo'rttirib ko'rsatish maqsadida bu ayollarni "Mana o'sha Veneralar, mana o'sha go'zallar" deya masxara qilgan.

Filmning boshqa bir qismida esa S.Eyzenshteyn notiqarning nutqlarini turli musiqiy asboblarning g'iychillashiga: menshevikning ovozi – arfaga, sotsialist-revolyusionernikini esa – balalaykaga o'xshatgan. Tasvirga olish vaqtida, bu rollarni ijro etgan aktyorlar nutq so'zlash bilan birga rejissyorga kerakli bo'lgan assotsiatsiyalarni tomoshabinga yetkazish uchun kamera oldida ma'lum bir tarzda musiqa cholg'u asboblari o'xshash harakatlarni qilganlar.

Masalan, Kerenskiyni S.Eyzenshteyn dumini yoyib olgancha o'zini ko'z-ko'z qilib u yoqdan bu yoqqa qarayotgan mexanik tovusga o'xshatgan.

"Oktabr" filmi "Potyomkin" zirhli harbiy kemasi" ("Броненосец "Потёмкин") filmidek dunyoni zabt eta olmagan bo'lsada, hammaga kino tarixidagi eng dadil tajribalarning biri sifatida yaxshi ma'lum.

Filmda dramaturgiya, syujet liniyasining yo'qligi, film g'oyasi rivojida dramatik o'sish yo'qligi va buning o'rniga tantanavorlikka o'rg'u beruvchi montaj uslubi va assotsiatsiyalarning yetakchi o'ringa chiqib ketganligi filmni yoqimsiz, his-tuyg'ulardan yiroq va oddiy tomoshabinlar uchun ham murakkab qilib qo'ydi. S.Eyzenshteynning "Intellektual montaj" nazariyasi ham mana shu joyga kelganda talay muammolarga duch keldi.

Bu ma'lumotlarni berilishidan asosiy maqsad o'tmish xatolarini takrorlash kerak emasligi haqida yana bir eslatishdir.

Bugungi kunda ham siz o‘z filmlaringizni yaratishda assotsiatsiya montajidan foydalanishingiz mumkin, ammo butun film syujetini to‘laligicha assotsiatsiya montaji yordamida yaratish to‘g‘ri bo‘lmaydi. Chunki, bu juda yorqin, kuchli va ta‘sirchan bo‘lgan montaj usulidir.

Dramaturgiyadagi kamchiliklarni birgina montaj uslubi bilan to‘ldirib bo‘lmaydi Assotsiatsiya montaji bu muallifning juda havfli va o‘tkir quolidir. Bu usuldan komediya janrida, hajviy film yoki teledasturlarni, mubolag‘a bilan bo‘rttirib tasvirlashga asoslangan grotesk³⁶li ekran asarlarini yaratishda juda samarali foydalanish mumkin.

Zamonaviy reklama olamida assotsiativ tasviriy yechimga ega bo‘lgan va juda muvaffaqiyatli chiqqan reklama roliklarini topishingiz mumkin. Masalan “Aeroflot” aviakompaniyasining reklama roligida har doim osmonda uchib yurgan fil aks ettirilgan. Bunda tomoshabinlarning reklama roligidan oladigan assotsiatsiyalarini kuchaytirish uchun bir ob‘ektning o‘rniga boshqa bir ob‘ekt ko‘rsatilmoqda. Ko‘pchilik “Aeroflot”ni Rossiyaning Aviatsiya Kompaniyasi ekanligini yaxshi biladi. Reklama rejissyorlari avialaynerni fil bilan almashtirish orqali tomoshabinlarda reklama qilinayotgan kompaniyaning ishonchliligi va kuchliligi haqida taassurot uyg‘otishga intilishgan. Mualliflar bu bilan “Aeroflot, haqiqatdan ham kuchli va ishonchli!” demoqchi bo‘lishgan.

Assotsiatsiyalarning eng yorqin va eng ta‘sirli assotsiatsiyalar esa metafora ya‘ni o‘zbekcha aytganda istiora³⁷ deb ataladi.

Assotsiatsiyali montaj usulidan musiqiy videokliplarda ham juda faol foydalaniladi. Bu usul qo‘shiqda bayon etilayotgan ruhiy holatlarni, ichki kechinmalarni tomoshabinga to‘laligicha yetkazib berishda, badiiy ifodalab berishda juda samaralidir.

³⁶ grotesk m – adabiyot va ekran san‘atlarida ortiqcha mubolag‘a bilan bo‘rttirib tasvirlash uslubi va shunday uslubda yaratilgan asar.

³⁷ istiora – adabiyotda va ekran san‘atlarida biror narsani boshqa biror narsaga o‘xshatish orqali ta‘riflash. Masalan: qiz labini – atirgul g‘unchasiga va h.k.

Nazorat savollari:

1. Assotsiatsiyali montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Assotsiatsiyali montajdan qanday filmlarda ko‘proq foydalaniladi?
3. Assotsiatsiyali montajga misol bo‘la oladigan voqeani aytib bering.

2.4. Mavzuli montaj

Adabiyotda bunday termin yo‘q. Lekin shunga o‘xshash usul mavjud. Keling, eski qizg‘in qo‘shiqni eslaylik.

Biz uzoq yurtlarga ketib boryapmiz,
Qadrdon qo‘shnilar va quvnoq do‘stlar.
Yaxshi yashayapmiz, qo‘shiq kuylaymiz,
Qo‘shiqda hayotni jo‘shib kuylaymiz.
Tra-ta-ta, tra-ta-ta, tra-ta-ta-ta-ta,
Tra-ta-ta, tra-ta-ta, tra-ta-ta-ta-ta.
O‘zimiz bilan bizlar mushukni oldik,
Urishqoq Petka-yu, maymun-u qushni,
Itni ham olvoldik va yana Sa’va,
Shunaqa g‘aroyib bizning jamoa!
Tra-ta-ta, tra-ta-ta, tra-ta-ta-ta-ta,
Tra-ta-ta, tra-ta-ta, tra-ta-ta-ta-ta.

Biz oldimizda oddiygina she’riy matn bor va unda qandaydir odamlar qo‘shiq aytib oltita hayvonni ko‘tarib qayoqqadir ketayotganliklari bayon etilgan. Safarga kamida sakkiz kishi yo‘l olgan, chunki “biz” – kamida ikki kishi bo‘ladi. Ularning barchasi bir maqsad bilan – uzoq yurtlarga borish uchun yo‘lga otlanishgan. Qo‘shiqda do‘stlik ularni bitta jamoaga birlashtirganligi, so‘ngra bu guruhda bo‘lganlar birma-bir sanab chiqiladi.

Agar biz bu qo‘shiq asosida film yaratishga qaror qilsak, u holda qo‘shiqning naqorat joyi mavzuli montajdan tuzilgan bo‘lar edi. Biz qahramonlar soniga mos kadrlarni tasvirga olgan bo‘lar edik. Ekrandagi kadrlarga qarab va shu bilan birga,

qahramonlarning bir xil tezlikda va bitta avtomobilda ketayotganliklarini koʻrgan tomoshabin ularning bir xil yoʻnalishda manzillari tomon ketayotganligini fahmlashardi. Bu esa montajning asosiy obʻekt harakat yoʻnalishi va asosiy obʻektning harakat tezligi boʻyicha montaj tamoyillari talablarining bajarilganligini anglatardi. Aynan shu talablarning bajarilganligi tomoshabinlarni film qahramonlarining barchasi birgalikda ketayotganliklariga ishon tirgan boʻlardi.

Mavzuli montaj uslubi deganda 4 ta va undan ortiq kadrlarni yagona bir mavzu doirasida birlashtirish tushuniladi. Kadrlarning soni muallifning qanday mavzuni tanlaganiga va uni qay tartibda yoritib berishni maqsad qilib olganligiga bogʻliq boʻladi. Ularning soni 5 ta, 10 ta, 15 ta yoki undan ham koʻp boʻlishi mumkin.

Shunisi diqqatga sazovorki, mavzuli montaj uslubida filmlar yaratishda kadrlarning qanday vaqtda tasvirga olinganligi, kim tomonidan va qanday usullardan foydalanib tasvirga olinganligining zarracha ahamiyati yoʻq. Rejissyor huddi turli rangli toshlardan munchoq yasovchi zargar kabi turli usullarda tasvirga olingan lekin mazmun jihatdan yagona mavzuda oid kadrlardan bir butun film yaratadi. Toʻgʻri, olingan kadrlarning sifati, ularning formati, texnik koʻrsatkichlari bir-biriga yaqin boʻlishi lozim, lekin baʼzi filmlarda bu talablarning ham ahamiyati qolmaydi.

Baʼzan montajning bu usulida butun boshli filmlar yaratiladi. Lekin, odatda bu usulda filmlar yaratishda faqatgina olingan kadrlarning mavzu jihatdan birligi yetarli emas. Har doim bir mavzudagi kadrlar ketma-ketligiga oʻzgacha kayfiyat beruvchi, unga mazmundorlik baxsh etuvchi qandaydir elementlarga ehtiyoj tugʻiladi. Xujjatli filmlarda, ijtimoiy roliklarda, kinoetyudlarda koʻpincha shu usuldan foydalaniladi.

Misol uchun, rejissyor zavod qurilishida ishchilar qanday gʻayrat bilan ishlayotganliklarini koʻrsatishni maqsad qilib oldi. U avvalo operator bilan “Ish avjida” degan ana shu mavzuga oid kadrlarni tasvirga olishni boshlaydi: ishchi toshli yerga kirkani zarb bilan urdi, gʻisht teruvchi usta gʻisht termoqda, duradgor bolta bilan yogʻochni chopiyapti, ishchi yer qazimoqda, elektromontyor kabellarni simyogʻochga ulamoqda, ish

boshqaruvchi ishchiga chizmani tushuntirmoqda, samosval kuzovidan shag'al to'kilmoqda, kran suyuq beton solingan katta chelakni shundoqqina kamera ustiga olib keladi, buldozer qumni yuklamoqda, hamma yoqqa chang ko'tarilgan va hokazo.

Operator albatta kadrlarni tasvirga olishda eng yaxshi nuqtalardan, rakurslardan ma'lum ijodiy yondashuv bilan tasvirga tushiradi. Kadrlar asosan o'rta va yirik planlarda, ish qurollari, inson qo'llari, gavdasining harakati iloji boricha ekranning katta maydonini egallaydigan qilib tasvirga olinadi. Rejissyor ham montaj qilishda harakatlarning eng faol va yorqin ifodalangan lahzalarni tanlaydi. Lekin bunday usulda montaj qilishda odatda bir xil yo'nalishdagi yoki bir-biriga yo'nalish jihatdan yaqinroq bo'lgan harakatlar, hatto birinchi kadrdagi harakatni ikkinchisi davom ettirayotgandek taassurot beruvchi harakatlar aks etgan kadrlarni o'zaro montaj qilish yaxshi samara beradi.

Buni so'zlar bilan tushuntirish bir oz mushkul, yaxshisi buni ko'rish va sinab ko'rish kerak.

Olingan kadrlarni rejissyor dinamik va g'ayratli musiqa bilan montaj qiladi va natijada, tomoshabinda qurilishda rostdan ham "ish avjida" ekan degan umumiy tasavvur hosil bo'ladi.

Kinematografchilar jargonida bu uslubni ba'zan kadrlarning qisqa muddatlarda tez-tez o'zgarib turganligi uchun "bobsley" deb ham atashadi. Bobsley bu – bir necha o'rinli boshqariladigan sport chanasida o'tkaziladigan sport musobaqasidir. Bunday chanalar 2 va 4 o'rinli bo'lib, ularning tezligi ba'zida 135-150 km/soatgacha yetadi. Bunday musobaqalarni televidenie orqali translyatsiya qilish jarayonida chanalarning juda tez harakatlanishi tufayli translyatsiya rejissyorlari efirga uzatilayotgan kadrlarni har soniyada almashtirib turishadi. Bu jargon so'z aynan shu musobaqalarni efirga uzatuvchi rejissyorlar va operatorlar orasida birinchi bo'lib tarqalgan bo'lsa ajab emas.

Mavzuli montajga yana bir misol qilib "sanash usuli"ni keltirishimiz mumkin.

Misol uchun: "Bugun, Chukchalar va Belarussiyaliklar, Hitoyliklar va Avstraliya aborijenlari, amerikaliklar va arablar, yahudiylar va yaponiyaliklar asr uchrashuvi – jahon chempionatining final bahsini tomosha qilmoqdalar". Albatta bu matnga mos ravishda televizorlari oldida qiziqarli sport o'yinini

kuzatib o‘tirgan turli millatga mansub futbol muxlislari ketma-ketlik bilan har xil rakursli kadrlarda ko‘rsatiladi. Bunda har bir millat vakillarining tashqi ko‘rinishlari, liboslari, futbol ko‘rayotgan sharoitlari bir-biridan tubdan farq qilishi kerak. Xuddi shunday usuldan filmlarning treylerlarida³⁸ va televizion anonslarda foydalaniladi.

Nazorat savollari:

1. Mavzuli montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Mavzuli montajdan qanday filmlarda ko‘proq foydalaniladi?
3. Mavzuli montajga misol aytib bering.

2.5. Tahliliy montaj

Taxliliy montaj rus tilida “analitik montaj” deb yuritiladi va bu so‘zning o‘zagida analiz so‘zi yotadi va u qadimgi yunon tilidagi *analysis* – ajratish, bo‘lish so‘zidan olingan bo‘lib tahlil qilish ma’nosida ishlatiladi.

Bunday usulni adabiy asarlarda ham kuzatish mumkin, lekin adabiyotda bu usul aniq bir nomga ega emas. Ekran san’atidagi bu usulni, hazil tariqasida mavzuli montajning “amakivachchasi” deb atash mumkin. Bu montaj shakli ham – bir voqeaga bag‘ishlangan, lekin mavzuli montajdan farqli ravishda turli mazmunga ega bo‘lgan kadrlarni bir mavzu doirasida yig‘ishni nazarda tutadi.

Taxliliy montajning o‘ziga hosligi va unda qo‘llaniladigan asosiy usul shundan iboratki bunda qandaydir sahna yoki voqea to‘laligicha bir kadrda yoki umumiy planda ko‘rsatilmaydi. Aksincha, voqeani yoritib berish uchun uning faqat ayrim detallari yoki elementlarini ko‘rsatiladi va shu yo‘l bilan tomoshabin ongida butun boshli voqeani ko‘rgandek umumiy va to‘liq tasavvur hosil qilinadi. Bu usul haqiqiy sof holdagi kino san’atiga hos usuldir. Negaki bu usuldan foydalanib rejissyor ssenariyda yozilgan 5-6 varoq voqeani 4-5 ta kadr orqali ko‘rsatib bershi mumkin bo‘ladi.

Misol uchun, ssenariy bo‘yicha ko‘chada kuchli yomg‘ir

³⁸ Treyler – odatda filmni reklama qilish uchun foydalaniladigan, filmning eng tomoshabop joylaridan tarkib topgan qisqa videorolik.

yogʻayotgan boʻlishi mumkin va aktrisa xonaga ust-boshi shalabbo boʻlgan holda kirib kelishi belgilangan. Aqlli rejissyor ekran vaqtidan samarali foydalanishga intiladi. U taxliliy montajning kuchidan foydalanib bu voqeani 5-6 ta kadr yordamida koʻrsatib beradi. Mana oʻsha kadrlar: daraxt shohi va barglariga kuchli yomgʻir yogʻyapti; tarnovdan yomgʻir suvlari sharros oqmoqda; yerga yigʻilgan koʻlmakka yomgʻir tomchilari kelib urilmoqda va zarbadan suv sirtida koʻpikchalar hosil boʻlyapti; uy derazasiga tashqaridan kuchli yomgʻir urmoqda; eshik ochilib ust boshi shalabbo boʻlgan aktrisa qoʻlida zontikni koʻtarib kirib keladi va oyoq kiyimlarini yechadi; u eriga koʻchada qanaqa kuchli yomgʻir yogʻayotganini aytadi. Koʻrib turganimizdek, ssenariydagi voqeani yoritib berishimiz uchun hatto yomgʻir yogʻishini kutib oʻtirishimiz ham shart emas ekan, yuqoridagi kadrlarni bemalol ozgina suv bilan ham tasvirga olish mumkin.

Umuman olganda bu usul ovozsiz kino paytidanoq maʼlum. Buyuk rus hujjatli kino rejissyori D.Vertov oʻzining “Kinoglaz” nomli ishida shu yoʻl bilan pionerlar lagerida bayroqni koʻtarilishi aks etgan qisqa filmni montaj qilgan. Taʼkidlash kerakki, u oʻshanda ham bu usuldan ilk marta foydalangan rejissyor boʻlmagan. Bu kichik filmda quyida sanab oʻtiladigan qisqa kadrlar navbati bilan montaj qilingan edi: guruh murabbiyining boshi; machta yonida turgan pioner qiz; machtada hilpirab turgan bayroq; guruh murabbiyining boshi; “Bayroq koʻtarildi!” yozuvi; machta yonida turgan pioner qiz; karnay chalayotgan pionerlar; bayroqqa fahr bilan qarab turgan pioner bolaning yuzi; machta va bayroq; boshqa bir pioner bolaning yuzi; tobora yuqoriga koʻtarilayotgan bayroq; karnay chalayotgan pionerlar; uchinchi pionerning yuzi va h.k.

Ekran sanʼatlarida sodir boʻlayotgan butun boshli voqeani umumiy plandan foydalanish orqali yoritib berish imkoniyati mavjud. Lekin adabiyotda bunday imkoniyat yoʻq. Adabiy asar oʻquvchisi asarda bayon etilgan voqeani har bir soʻzdan, izohlar va taʼriflardan birma-bir anglab oladi va oʻz tasavvurida yaxlit voqeani shakllantiradi. Lekin, boshqa tomondan u har bir tavsilotni oʻqirgan bularning har biri oʻquvchining tasavvur oynasida yanada yorqinroq tasvir sifatida namoyon boʻladi, uning

ruhiyatiga yanada ko‘proq emotsional ta‘sir o‘tkazadi.

Buyuk rus adibi F.M.Dostoevskiy bunday adabiy usuldan o‘zining romanlarida keng foydalangan, asarlarining alohida kulminatsion qismlarini, voqea rivojining murakkab va ziddiyatli joylarini batafsil yoritgan.

Bugun bunday usuldan ekran ijodida, teleseriallarni tasvirga olishda keng va faol foydalanilmoqda. Garchi, tasvirga olish ishlari tor dekoratsiyalarda amalga oshirilayotgan bo‘lsa ham, tomoshabinda film voqealari huddi juda keng makonda sodir bo‘layotgan taassurot uyg‘otish, uni, uni ishontirish uchun taxlilij montaj shaklidan foydalanilmoqda. Bu usul yordamida hatto pavilon sharoitida ishlab turib ham tomoshabinlarda huddi film tabiat qo‘ynida tasvirga olingandek illyuziya uyg‘otish ham mumkin. Buning uchun, masalan, pavilon ichiga uch-to‘rtta sun‘iy butalarni qo‘yish, hammasi haqiqiydek ko‘rinishi uchun polga qum sepish ham mumkin. Tasvirga olishda ob‘ektlarni huddi tungi paytdagidek yoritish mumkin. Fonlar albatta yoritilmaydi. Fon – bu barcha qorong‘ulik. Yomg‘ir effekti esa kamera oldida suv purkagichda suv sepish yo‘li bilan bajariladi va yirik planda tasvirga olingan har bir kadrda ko‘lmaklar ustida tomchilardan hosil bo‘lgan xalqalar aks etadi. Yirik planlar tasvirga olinayotgan paytda qahramonlarga ularning sochlari, kiyimlarining detallari haqiqiy shamoldadigek xilpirashi uchun ventilator orqali shabboda yuboriladi. Ha, yana ularning yuziga bir oz suv ham sepishadi. Hammasi huddi “Santa-Barbara!” serialidek chiqadi.

Agar biz Alla Surikovaning “Kaputsinlar bulvarilik odam” filmidagi mushtlashuv sahnalarini esga olsak, unda biz huddi rejissyor G.Aleksandrovning “Quvnoq bolalar” kinokartinasi va ovozsiz “Qirqta urushqoq chug‘urchuqlar” filmlaridagi mushtlashuv sahnalari kabi bu yerda ham taxlilij montaj usulidan foydalanilganligining guvohi bo‘lamiz.

Ko‘p kishilik mushtlashuvni sahnalashtirish juda murakkab ish. Ayniqsa, bu jarayon umumiy planda tasvirga olinsa. Undan ko‘ra, bu janjal sahnalarini yirik va o‘rta planlarda tasvirga olingan alohida-alohida kadrlardan yig‘ib chiqish osonroq bo‘ladi va eng asosiysi bu mushtlashuv ekranda shiddatli va ishonarliroq chiqadi. Juda yirik plandagi har bir harakat: zarba, yiqilish, stol

ustidan agʻdarilish, tizzalab tepish, bosh yoki beldan aylantirib o'tish yanada shiddatli, yanada kuchliroq koʻrinadi.

Lekin, taxlilij montaj tamomila boshqa maqsadlar uchun ham, masalan sahna yoki epizodning jiddiy dramatik bosimini yoritib berishga, qahramonning murakkab psixologik harakatlarning asosiy sababini ochib berish uchun hizmat qilishi mumkin. Yirik, oʻrta planlar va detallar personajlarning ichki dunyosiga kirib borishga imkon beradi. Yirik planda tasvirga olingan koʻzlardan qahramonning ichki kechinma va oʻy-hayollarini, maxkam siqilgan mushtdan – qahramonning yashirinish gʻazabini oʻqib olish mumkin. Toʻppa-toʻgʻri kameraga oʻqtalغان pistolet stvolidan esa – oʻlim tahdidini yaqqol sezib olish mumkin. Bu kabi misollarni biz rejissyor I.Piryevning “Telba” va F.Koppolaning “Shindlarning roʻyxati” filmlarida koʻrishimiz mumkin.

Taxlilij montajning mavjud yana bir xususiyati yoki, agar xoxlasangiz, yana bir funksiyasi bor. Bu usul bir xil vaqtda sodir boʻlayotgan voqealarni alohida-alohida qismlarda tasvirga olib, montaj paytida ularni ketma-ket montaj qilish hisobiga film voqeasining ekranda kechish vaqtini choʻzishga imkon beradi. Aytaylik, odatda 15 soniya davomida sodir boʻladigan voqea 6 ta alohida qismlarda tasvirga olinganligi va ketma-ket ulanganligi bois ekranda qariyb bir yarim daqiqa davom etadi.

Yirik va oʻrta planlarni montaj qilish usuli yordamida voqeaning eng asosiy omillariga, jihatlariga va elementlariga alohida oʻrgʻu berish mumkin. Bundan tashqari, bu usul yordamida yuz berayotgan voqealarning asosiy sababini, personajlar hatti-harakatlarining psixologik tafsilotlarini, voqeaning dramatik bosimini yoritib berish imkoni bor.

Bunday sahnalarni tasvirga olishda, taxlilij montaj usulidan foydalanishda montajning ikkinchi tamoyili – makonda moʻljal olish boʻyicha montaj tamoyili talablarining toʻliq bajarilishi nihoyatda muhimdir.

Nazorat savollari:

1. Tahlilij montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Tahlilij montajdan qanday filmlarda koʻproq foydalaniladi?
3. Tahlilij montajga misol aytib bering.

2.6 Nazmiy montaj

Nazmiy montajni “poetik montaj” deb ham yuritiladi. “Poetika” so‘zi esa yunoncha poetois – she‘riyat, nazm so‘zidan olingan bo‘lib, montaj san‘atida u obrazlar, istioralar, mubolag‘a san‘ati orqali, ekranda tasviriy nazmiy atmosfera va obraz yaratish orqali kadr, epizod va butun film mazmun-mohiyatini ochib berishni nazarda tutadi va she‘riyatda qo‘llaniladigan tasviriy ifoda uslublaridan foydalanadi.

Kino san‘ati yoki televidenienga bag‘ishlangan ayrim kitob yoki darsliklarda bu atamani uchratish mumkin. Lekin, bir tomondan nazmiy montajga aniq va tugal ta‘rif berish mushkul.

Hissiyotlar va fikrni nazmiy uslubda ifoda etish uslubi (ekran san‘ati ham fikrni bayon etishning o‘ziga hos bir shaklidir) – doimo muallifning biror narsa haqida ko‘tarinkilik bilan, assotsiatsiya uyg‘otish va boshqa taqqoslash usullaridan foydalanish orqali hikoya qilishini, tomoshabinga materialni bayon etishda uning ta‘sir kuchini yanada orttirishga intilishini nazarda tutadi.

Agar adabiyotda qandaydir hodisa yoki his-tuyg‘ularni shoirona tasvirlab berish mumkin bo‘lsa, nega endi bu ishni ekranda ham qilish mumkin emas? Mumkin! Bunga keragidan ortiqroq bir talay yorqin misollarni topish mumkin. Yana ovozsiz kinokartinalarga murojaat qilishimizga to‘g‘ri keladi.

Venger tadqiqotchisi va kino nazariyotchisi B.Balash nazmiy montajga misol sifatida rejissyor S.Eyzenshteynning mashhur “Potyomkin” bronenosesi” filmdagi bir epizodni keltiradi. Bu epizodda bronenosesi so‘nggi jang tomon yo‘l oladi va rejissyor bu paytda shiddat bilan ishlayotgan kema motorining mexanizmlarini va jangga shay bo‘lib turgan matroslarning yirik planlarni birin-ketin ko‘rsatgan, ya‘ni montaj qilgan. Kema jamoasining harakatlari, matroslarning qat‘iyati, yuzlarda aks etgan asabiylik va krivoship³⁹, shtok⁴⁰larning aniq va keskin harakati... Tomoshabinlar ongida esa bu tasvirlar o‘rtasida o‘ziga hos assotsiatsiya yuzaga keladi. Kema va jasur matroslar jiddiy

³⁹ krivoship – to‘g‘ri chiziqli harakatni aylanma harakatga aylantiradigan mexanizmlarning zet “z”-simon qismi.

⁴⁰ shtok – dvigateldagi porshen bilan polzunni biriktiruvchi detal.

jang oldidan huddi yagona qudrat sifatida bir-biri bilan qorishib ketgandek go‘yo. Ular bir-birlari bilan yagona ritm va yagona ruhda harakat qilishadi.

Ko‘pchilik kino bilimdonlari nazmiy montaj haqida gap ketganda boshqa bir kinoasardan, rejissyor Vsevolod Pudovkinning “Ona” (“Mat”) filmidan olingan epizodni misol sifatida keltirishadi. Rus kino maktabiga mansub bo‘lgan klassik kinoasarda navbatma-navbat ko‘rsatilgan: ko‘chalarga bosh ko‘tarib chiqqan ishchilarning norozilik namoyishlari kadrlari; tabiat erta bahorda uyg‘onmoqda; ishchilar yurib kelishmoqda; qor erimoqda; bino burchagidan yana bir guruh ishchilar chiqa boshlashdi; quyosh nurlarida jilvalanib jilg‘a suvlari oqmoqda. Ishchilarning guruhlari birlashib katta kuchni hosil qilishdi. Jilg‘a suvlari ham qo‘shilib katta oqim paydo bo‘ldi.

Film mashxur metafora bilan yakuniga yetadi – inqilobiy harakatning qudratli kuchini o‘zida mujassam etgan, o‘z yo‘lidagi barcha eskilik sarqiti bo‘lgan narsalarni qo‘porib tashlayotgan “Potyomkin” muzyorar kemasi. V.Pudovkinning talqini shunday bo‘lgan edi va u bu ishni qoyilmaqom tarzda uddalagan.

Haqiqiy hujjatli kino ustasi I.Ivens urushdan keyingi yillarda “Sena Parijni kutib oladi” (“Sena vstrechaet Parij”) deb nomlangan filmni yaratdi. Bu hujjatli kinokartinada metafora va assotsiatsiyalar yo‘q, biroq har bir kadr o‘z holicha go‘zal va nazmiylik kasb etgan. Xikoya go‘yoki Sena daryosi bir joyda turibdiyu, uning oldidan Parijning o‘zi suzib o‘tayotgandek tamoyil bo‘yicha yaratilgan. Mazkur ovozsiz filmga “nazmiylik muhiti” kadrlarning ma‘no-mohiyati orqali kirib keladi. Bu personajlarning hatti-harakatlarida, kadrlar kompozitsiyalarida, muallifning insonlarga nisbatan muhabbatida aks etadi. Muallifning butun filmni to‘ldirib yuborgan iliqligi va lirizmini oddiy so‘zlar bilan tasvirlab berishning imkoni yo‘q. Biroq ular har bir yangi kadrning namoyishi paytida ekrandan zalga “sochiladi”.

Nazmiy montaj - bu doimo obrazlarning maxsus mualliflik tanlovi bo‘lib qoladi. Huddi she‘r yozish iste‘dodi har kimga ham berilavermagani kabi, ekran san‘atida filmning tasviriy yechimini nazmiy asar darajasiga olib chiqish ham hammaning qo‘lidan kelavermaydi. Buyuk fransuz rejissyori Klod Lelyushning “Erkak

va Ayol” filmidagi qator sahnalar, masalan, shak-shubhasiz, nazmga boy tasviriy muhit kasb etadi. Ko‘pincha, ekranda nazmiy tasviriy muhit yaratish uchun ekran san’atining barcha tasviriy ifoda vositalaridan foydalaniladi: o‘ziga hos dramaturgiya, aktyor ijrosining o‘zgacha uslubi, sahna ruhiyatiga mos musiqa, epizod kayfiyatini ochib beruvchi maxsus tabiat hodisalari va manzaralarini tanlash va h.k.. Bu vaziyatda film tasviriy muhiti montaji ham o‘zgacha uslubga ega bo‘ladi. Bunga fransuz rejissyori Rene. Klerning “Parij tomlari ostida” filmi yorqin isbot bo‘la oladi. Poeziya – bu muallifning o‘ziga hos ruhiy holati bo‘lib, u musiqada ham, rangtasvirda ham, arxitekturada ham, kinoda ham, televideniada ham aks etishi mumkin.

Nazorat savollari:

1. Nazmiy montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Nazmiy montajdan badiiy filmlarda ham foydalaniladimi?
3. Nazmiy montajini biror misol bilan tushuntirib bering.

2.7 Ritmli montaj va klip montaji

Ritmli montaj.

Ritm so‘zi lotincha *rhythmus* – *oqim, tizilish* so‘zlaridan olingan. Muntazam ritm tirik bir organizm sifatida inson uchun ham tabiiy hisoblanadi. U inson tomonidan vaqt va makonni idrok etish davrida yurak urishi, nafas olish, kun va tunning, yil fasllarining almashib turishi kabi jarayonlarda namoyon bo‘ladi.

Montajda ritm musiqa bilan bog‘liq holda namoyon bo‘ladi.

Kino endigina san’at turi sifatida shakllanishni boshlagan ovozsiz kino davrida kino darg‘alari tomonidan montaj nazariyasi naqadar chuqur va puxta ishlab chiqilganligiga faqat tan berish kerak. Buni yanada yaqqolroq tushunish uchun tasavvurda o‘tmishga qaytishimizga to‘g‘ri keladi.

Ovozsiz filmlar uchun voqealarni qisqa kadrlarda tasvirga olish va montaj qilish xarakterlidir. Rejissyorlar odatda ikki yoki uchta oddiyroq qahramonlar obrazlari va ob’ektlar harakatlarini bitta plan, bitta kadrda kiritishga harakat qilishgan. Kadrlar bir-biri bilan so‘zlar yoki ierogliflar bilan birlashtirilardi. O‘sha

davrda “kadrlar orqali so‘zlash” va “montaj iborasi” kabi tushunchalar paydo bo‘lgan. Uzunligi bir soniyadan besh soniyagacha bo‘lgan hamda qandaydir voqeaning rivojlanishi ko‘rsatuvchi qisqa kadrlarning davomliligi, haqiqatdan ham ma’lum so‘zlardan tarkib topgan gapni yodga solgan.

Ritmli montajga misollarni Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Lev Kuleshov va boshqa ko‘plab ijodkorlarning asarlarida uchratish mumkin. Huddi musiqa asarida qisqa va uzun bo‘laklar almashinib turganidek, ritm ham planlar almashinuvining davomliligi, kadrlarning o‘rin almashinish tezligi sifatida qabul qilingan.

Aytaylik, bir soniya vaqtni shartli o‘lchov birligi sifatida oldik. Ritmli ko‘rinishda montaj qilingan kadrlarning ekrandagi uzunligini, yoki boshqacha aytganda, bu kadrning ekranda namoyish etilish vaqtini raqamlar shaklida yozib chiqilsa quyidagicha ko‘rinishda namoyon bo‘lgan bo‘lardi: 1-1-1-3-1-1-1-3 yoki 2-2-4-2-2-4- 2 – 2 - 4.

Bu mutlaqo, eng qisqa kadrning uzunligi bir soniya bo‘lishi kerak degan ma’noni anglatmaydi. Bu montaj ketma-ketligidagi eng qisqa plan istalgan uzunlikda, masalan 1,3 soniya, 2,2 soniya bo‘lishi mumkin. Lekin bu, boshqa kadrlar eng qisqa kadrغا nisbatan ikki yoki uch marta kattaroq uzunlikka ega bo‘lishi mumkinligini bildiradi, masalan, 2,6 soniya yoki 4,4 soniya va h.k.

Aka-uka Vasilevlar hatto ekranda o‘q otayotgan pulemyotning ritmini ko‘rsatib berishga urinib ko‘rishgan. Buning uchun ular bor yo‘g‘i ikki kadrikli uzunlikka ega bo‘lgan va goh chap tomonga, goh o‘ng tomonganavbatma-navbat o‘q otayotgan pulemyot aks etgan kadrlarni montaj qilishgan. Bu esa har bir kadrning uzunligi sekundning 1/12 qismichalik yoki 0,038 sekund uzunlikka ega ekanligini ko‘rsatadi.

Ritmli montajda kompozitsiyasi jihatidan turlicha bo‘lgan kadrlarning muayyan musiqiy kompozitsiya ohangiga mos ravishda almashinib turishi albatta, ekranda effektli ko‘rinadi. Biroq, ko‘pincha hamma kadrlarni bir xil davomiylikka ega qilib kesish va ularni o‘zaro ulashga intilish yaqqol formalizmdan boshqa narsa bo‘lmay qoladi. Bu holatni ko‘pincha zamonaviy musiqiy videokliplarda uchratish mumkin.

Gap shundaki, har bir kadr uning yirikligidan kelib chiqib o'zida turlicha obraz, turlicha detallarni va tabiiyki, turli miqdordagi ma'lumotni aks ettiradi. O'z-o'zidan ayonki turli miqdordagi axborotni anglash uchun esa tomoshabinga shunga yarasha vaqt talab etiladi. Agar siz biror musiqiy klipni montaj qilayotganingizda ritmni saqlab turish maqsadida idrok etish uchun ko'proq vaqt talab qilinadigan kadrni qisqaroq qilib kesib qo'ysangiz, boshqacha aytganda, tomoshabinga bu kadrni tushunishi uchun kerak bo'lgan vaqtdan kamroq vaqt bersangiz, u holda tomoshabinda sizning bu "asar"ingizga nisbatan ichki norozilik paydo bo'ladi, yoki bo'lmasa, unda ekranning tezlikda miltillashidan boshqa taassurot qolmaydi.

Kino san'atida ovozning paydo bo'lishi bilan musiqiy ritm bilan hisoblashmasdan tasvirlarni ritmli montaj qilish butunlay imkonsiz bo'lib qoldi.

Bugun musiqiy va reklama kliplarni yaratishda mualliflar ritmli yig'ilgan audio-vizual montajdan faol foydalanishga intilmoqdalar. Biroq bu usul tasvirga olishda va montaj jarayonida ijodkordan katta mahoratni, alohida yondashuvchi talab qiladi.

Klip montaji.

Klip so'zi (ingl. *clip*) – *bir-birini vaqt jixatdan davom ettirishi shart bo'lmagan badiiy usulda ketma-ket joylashtirilgan kadrlar jamlanmasi* degan ma'noni anglatadi

Klip montaji – bu usul emas, aksincha, ko'proq montaj uslubi, ekranda hikoya qilish uslubidir. Agar 20-asr oxiriga kelib klip montaji modaga aylanib ketmaganida va bu hol ayrim "aqli"larni miyasi aynitib qo'ymaganida, klip montaji haqida balki umuman gapirmagan ham bo'lardik. Bu uslubni, bundan avval sanab o'tilgan deyarli barcha usullardan foydalanish paytida qo'llash mumkin.

Klip montajining mohiyati o'zi nimada?

"Clip"so'zi ingliz tilidan tarjima qilinganda kesish, qisqartirish, kaltalash, kesib tashlash, qirqib olish va hatto tez yurish degan ma'nolarni ham beradi.

Klip – bu qisqa ekran asari bo'lib, u o'z mazmunini ko'pincha obrazlar orqali va uziq-yuliq ko'rinishda bayon qilishi bilan xarakterlanadi. Odatda, bu montaj uslubidan turli reklama

roliklarini yaratishda, estrada qo‘shiqlariga ishlangan musiqiy videokliplarda foydalaniladi. Sahnaning parcha-parcha, uzuq-yulq ko‘rinishdagi, professionallik nuqtai nazaridan yomon qilingan montaji– montajning klip uslubi bo‘lib, jargonda uni “kadrlarni cho‘qilash” deb ataladi.

Badiiy filmlarda sahnalarni montaj qilishda rejissyorlartomoshabinlar ongidaekrandagi voqealar huddi hayotdagidek uzluksiz ravishda sodir bo‘layotganligi haqida illyuziyani hosil qilishga intiladilar. Bu illyuziyani yaratish uchun esa kadrndan kadrnga o‘tishlar montajning o‘nta tamoyillari talablariga to‘liq amal qilgan holda bajarilishi kerak.

Taxlil qilish uchun bir sahnani ko‘rib chiqamiz va bir yo‘la uni turli qismlarga bo‘lib olamiz.

1.Qahramon uydan chiqib qayoqqadir borib kelishga qaror qildi. Paltosini kiydi. Kiyim ilgich yoniga keldi. Undan yomg‘irpo‘sh va sumkasini oldi. Eshik yoniga bordi. Ichki qulfni ochdi.

2.U eshikdan pod‘ezdga chiqdi. Eshikni qulfladi. Qo‘shnisi bilan salomlashdi.

3.Zina bo‘ylab 1-2 qavat pastga tushdi.O‘rtog‘ini ko‘rib qoldi. Unga kvartirasining kalitini berdi.

4.U pod‘ezddan chiqdi. Trotuar bo‘ylab bir necha o‘n qadam yurdi. Yo‘lida gazeta o‘qib kelayotgan yo‘lovchi bilan to‘qnashib ketdi.

5.Mashina oldiga bordi. Eshigini ochdi. Jomadonini otdi. Mashinaga o‘tirdi. Mashinani o‘t oldirdi. Ketdi.

Agar bu qismlarning hammasi film mohiyatini va qahramon ruhiyatini ochib berishda muhim o‘rin tutsa, u holda biz beshta kadrni tasvirga oldik deb hisoblashimiz mumkin. Kadrda-kadrnga o‘tishda ravonlikni saqlab qolish uchun montajchilar, odatda, bir kadrning oxiridan va boshqasining boshidan bir yoki bir nechta kadrchalarni kesib tashlashadi xolos. Bunda ham “zaxlest” bilan olingan kadriklarni, yana aktyor harakati boshlangunga qadar va tugagandan keyin tasvirga olingan ortiqcha qismlarnigina olib tashlanadi.

Huddi shu epizodni klip montaji uslubida montaj qiladigan bo‘lsak bu voqea tamomila o‘zg‘acha ko‘rinish oladi. Birinchidan, rejissyor aktyordan kadrda hamma harakatlarni tez

va g'ayrat bilan bajarishni so'raydi. Kadrlar sezilarli darajada qisqa yoki juda qisqa bo'lib qoladi. Rejissyorga kadrlarni shunday yiriklikda tasvirga olish kerak bo'ladiki, toki ekranning katta qismi aktyorning faol harakati bilan to'lib tursin, ya'ni kadrlarni odatdagidan yirikroq tasvirga olish kerak bo'ladi. Birinchi variantda ekran vaqtining qanchadir qismini egallagan bir harakatdan ikkinchisiga o'tishlar tamomila olib tashlandi. Montajning o'zi esa quyidagicha ko'rinish kasb etadi:

1. Yigit tezgina o'z paltosini kiydi, o'girildi. (uning kiyim ilgich yoniga kelishi kesib tashlangan).

2. Yomg'irpo'sh va sumkani oldi, eshik tomon yurdi. (Eshikni ochish va tashqariga chiqish harakatlari kesib tashlangan).

3. Kvartira eshigi yopiladi, yigit qo'shni ayolga yuzlanadi, "Salom" deydi, o'giriladi, bir qadam tashlaydi. (Zina tutgichlari, yigitning zina bo'ylab tushib kelishi ko'rinishlari kesib tashlangan).

4. Oyoqlar zinida 3 qadam tashlaydi va kamera yigitning qo'llariga panorama qiladi, yigit boshqa bir odamning qo'liga kalitlarni tutqazadi. (Zinadan tushish va pod'ezd eshiklariga yaqinlashish ham kesib tashlanadi).

5. Yigit pod'ezddan tashqariga chiqadi. Gazeta o'qib kelayotgan yo'lovchiga urilib ketadi. (Uning mashina oldiga yaqinlashishi, eshikni kalit bilan ochishi va sumkani mashina o'rindig'iga tashlashi ham hammasi kesib tashlanadi).

6. Mashinaning ochiq turganeshigidan ichkariga o'tiradi. (Uning rulga o'tirishi va mashinani kalit bilan o't oldirishi ham ko'rsatilmaydi).

7. Mashina tezlikda o'rnidan qo'zg'aladi.

Bunaqa montajda faqat ikkita montaj tamoyillarini bajarish kerak xolos: kadrдан kadrğa o'tishda kadrдagi ob'ekt harakat yo'nalishini saqlab qolish hamda ekrandagi asosiy massalar harakat yo'nalishini to'g'ri belgilash. Muhimi faqat tomoshabin uchun voqeaning mantiqiy jihatdan to'g'ri rivojlanishini ta'minlash. Musiqa esa kadrдан kadrğa o'tishda yuzaga kelgan sakrashlarni tekislashga yordam beradi.

Biz hozircha klip montajining faqat birinchi variantini ko'rib chiqdik. U reklama roliklarini, musiqiy videokliplarni,

badiiy filmlarni yaratishda ham qo‘laniladi. O‘z xususiyatiga ko‘ra, bu montaj uslubi harakatli plastik obrazlarning o‘ziga hos ketma-ketligini ifodalaydi. Ochig‘ini aytganda, badiiy kino uchun bu uslub unchalik yangi narsa emas. Alohida epizodlarning bu usuldagi montajini, hatto ovozsiz kinofilmlarda ham kuzatish mumkin edi.

Ekran san‘atidagi klip montajiga o‘xshash usul adabiyotda ham mavjud bo‘lib, u M.Jvaneskiyning novellalarida yaqqol ko‘zga tashlanadi. Agar uzoq tarixga nazar tashlasak, Aleksandr Makedonskiyning “Keldim, ko‘rdim va g‘alaba qozondim!” deb aytgan mashhur so‘zlari ham klip montajining o‘zginasidir.

Lekin bir tomondan, o‘ta zamonaviy uslubda ijod qiluvchi ijodkor degan nomga da‘vogarlik qilayotgan ayrim o‘zbilarmon rejissyorlar ba‘zida butun boshli filmlarni ham shu uslubda tasvirga olishga va montaj qilishga intilishadi. Bunday “buyuk rejissyor”lar haqida o‘tgan asrning 30-yillaridayoq N.D.Anoshenko o‘zining kino san‘atiga oid darsliklaridan birida shunday yozgandi: “...Montajdan faqat montaj uchun foydalanish, huddi bizning ayrim “o‘ta zamonaviy fikrlovchi” kinoijodkorlarimiz kabi, odatda juda mayda kadrlardan tashkil topganko‘rinishda namoyon bo‘ladigan “titrovchi montaj” uslubidan foydalanishga berilib ketish aslo mumkin emas! Bu kabi “g‘ayrioddiy montaj” uslubi, tomoshabinning g‘ashiga tegish, boshini achitishdan boshqa hech narsa bermaydi”⁴¹.

Klip montaji uslubining ikkinchi varianti –navbatdagi har bir kadrda asosiy tasvirga olish ob‘ektining, fon va atrof muhitning o‘zgarishiga, personajlar kiyimlari va pariklarining, tasvirga olishda planlar yirikligi va rakurslarning o‘zgarishiga asoslanadi. Hech qanday qoida va ta‘qiqlashlar yo‘q! Qo‘shni kadrlardagi ob‘ektlar tamomila turlicha bo‘lishi mumkin – qanday istasang shunday montaj qilaver! Biroq bunday ekran asari ijodkorlardan yuqori darajadagi sezgi va badiiy didni, kadrlarning tasviriy yechimini belgilashda katta maxorat ko‘rsatishni talab qiladi. Afsuski, hozirgi kunda ijod qilayotgan ko‘pgina “klipmeykerlar” bunday mahorat va didga ega emaslar.

⁴¹Anoshenko N.D. Obshiy kurs kinematografii. T.3.- Moskva, 1930. S 43/29. R 229/114.

Bundan tashqari, yana S.M.Eyzenshteyn tomonidan ixtiro etilgan montaj turlari ham mavjud quyida ulardan ikkitasi haqida qisqacha ma'lumot berib o'tamiz.

Vertikal montaj – 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.

Intellectual montaj – uning mohiyati bugun juda oddiy tuyulishi mumkin. O'shanda esa dunyo miqiyosidagi kino kashfiyoti bo'lgan edi. Turli tushuncha va mazmunga ega ikki kadr montajda yangi tushuncha, yangi ma'no kasb etadi. Intellectual montaj kino san'atining ruhiy-ma'naviy qudratini oshirdi, hizmatini, estetikasini ham kengaytiradi. Rejissyor 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.

Nazorat savollari:

1. Ritm montaj nima va uning imkoniyatlari qanday?
2. Ritm montajdan badiiy filmlarda ham foydalaniladimi?
3. Ritm montajini biror misol bilan tushuntirib bering.
4. Klip montajining imkoniyatlari qanday?
5. Klip montajini biror misol bilan tushuntirib bering.

2.8 Montaj san'atiga oid qo'shimcha tushunchalar

Montajda refren

Refren so'zi qadimiy fransuz tilidagi *refraindre* –takrorlash so'zidan olingan bo'lib, uning lug'aviy ma'nosi, takrorlash, takrorlanuvchi degan ma'nolarni anglatadi. usuli qadimgi yunon she'riyatida ham ko'zga tashlanadi. Takrorlanuvchi naqorat umuman, turli musiqiy shakllarda xalq qo'shiqlarida keng

tarqalgan. Takrorlash usuli kino san'atida ham o'z o'rnini topdi.

Osonroq tushunish uchun, yana o'sha usullardan foydalanamiz. "Shox Saltan haqida ertak"da A.S.Pushkin bir to'rtlikni o'z asarining bir necha joyida takroran qo'llagan: dengizda shamol esar; kema to'lqinni kesar; yelkanlarin shishirib; kema kelar pishqirib.

Griffit "Betoqatlik" filmida har uchchala davrdan hikoya qiluvchi novellar o'rtasiga bir xil kadrni – beshik tebratayotgan ona tasvirlarini bir necha bor qayta-qayta montaj qilgan. Griffit bu bilan betoqatlikning turli davrlarda qaytarilishiga urg'u bermoqchi bo'lgan va o'z kadrlarini kadr ortidan Uitmanning so'zlari bilan to'ldirgan: "...Hozir ham, xuddi o'tmishdagi kabi beshik insonlarga huddi o'sha ehtirolarni, hursandchilik va g'am-anduhni olib kelganicha to'xtovsiz tebranmoqda..."

Refrendan yumoristik usul sifatida, hayot va uning mavjudligini tushunib yetishning chuqur falsafiy bir usuli sifatida ham foydalanish mumkin.

Mavzu yanada tushunarli bo'lishi uchun bir nechta o'zbek filmlaridan ham misol keltirishga harakat qilamiz.

Mashxur va iste'dodli o'zbek kinorejissyori A.Hamraevning "Inson qushlar ortidan boradi" (drama, 1975 y.) filmida ham refren usulidan moxirona darajada foydalanilganligiga guvoh bo'lish mumkin. Mazkur film qahramoni Farux film davomida juda ko'p qiyinchiliklarni boshidan kechiradi, zo'rlik va adolatsizliklarga guvoh bo'ladi. U xo'rlik va azob bilan yuzmayuz kelgan paytda kadrda yam-yashil nasha narkotik o'simligi barglari va to'lg'oq dardida qiynalayotgan bemor onasining ter bilan qoplangan mungli yuzi aks etgan kombinatsiyalangan kadr namoyish etiladi. Bu kadrlarni siz filmning 5-6 ta joyida hech qanday o'zgarishsiz takrorlanayotganligini ko'rishingiz mumkin. Bu azobga to'la kadr filmda o'ziga hos leytmotiv⁴² sifatida namoyon bo'ladi. Kadrlarning bu kabi takrorlanishi aynan mana shu tasvirlarga alohida urg'u berishga va tomoshabinning ong ostiga muayyan fikrni joylashtirishga yordam beradi.

⁴²leytmotiv– asarning asosiy g'oyasi, ilgari surilayotgan fikr.

Perebivka

Perebivka soʻzi rus tilidagi *perebit* – boʻlmoq, kesmoq soʻzidan olingan boʻlib, montajda bu soʻzni chalgʻitish, fikrni boʻlish maʼnosida ishlatiladi. ***Montajda perebivka tomoshabinni asosiy voqeadan bir oz muddatga chalgʻitish uchun ishlatiladi.***

Bir epizod ichida qoʻshni kadrlardagi, yaʼni oʻzidan oldingi va keyingi kadrlardagi obʼektlarni oʻzida aks ettirmagan alohida kadrda perebivka deyiladi.

«Perebivka» uchun kinematografchilar va televizion ishchilar –deyarli moʻjizaviy soʻz, sehri atam desak ham boʻladi. Nazarimizda, bu soʻzning kuchini hatto maktabda birinchi sinf oʻquvchilari va “ilgʻor” bogʻcha bolalari hambilishadi.

Bu usulning kelib chiqishi ham ekranda vaqtning tabiiy oqiminibuzish bilan bogʻliq. Perebivka usuli–tomoshabin diqqatini vaqtincha boshqa bir obʼektgayoki voqeaga chalgʻitishga vatomoshabin chalgʻiganvaqtdan foydalanib qahramonning mazkur epizoddagi bir ishni yakunlab boshqa bir harakatniboshlab olishini taʼminlashga qaratilgan. Albatta, rejissyor bu usuldan qahramonning biror ishni oxiriga yetkazib boʻlib keyin boshqa yana bir ishni boshlashini kutib oʻtirgisi va bu uzoq davom etadigan jarayon bilan tomoshabin vaqtini oʻgʻirlashni istamagan paytda foydalanadi.

Perebivka kadri montaj ketma-ketligida doimo ekranda kechayotgan voqeaning tabiiy vaqt oqimida hosil boʻlgan uzilishni toʻldirish uchun foydalaniladi.

Bir tomondan qaralsa perebivka –bu qahramonning aslida yuz berishi kerak boʻlgan uzluksiz harakatini atayin uzib qoʻyish demakdir. Lekin boshqa tomondan, perebivka usuli tomoshabingaana shu vaqt qisqarishini sezilmaydigan qilish uchunham ishlatiladi. Bu usul – tomoshabinda, aslida uzilgan qismlardan iborat boʻlgan voqealarni xuddi uzluksiz, yaxlit va vaqt boʻyicha tabiiy rivojlanayotgandek taassurot uygʻotishni nazarda tutadi.

Bu usulning asosida oddiy hayotiy oʻxshashlik yotadi. Bezorilarbiror odam bilan atayin urush chiqarish uchun shunday usuldan foydalanishadi. Sizning jigʻingizga tegish uchun atayin kichikroq vakillarini yuborishadi. U sizni boplab soʻkadi. Siz asabiylashasiz, ana u surbet yigitchani taʼzirini berib qoʻyishga

shaylanasiz. Biroq, shu onda sizni kimdir chaqiradi. Siz beixtiyor ovoz kelgan tomonga qaraysiz. “Bopla uni, ta’zirini berib qo‘y”– deydi sizga g‘alamis. Siz o‘z nigohingizni yana pakana yigit tomonga qaratasiz. Ne ko‘z bilan ko‘ribsizki uning o‘rnida har bir mushti kalladay keladigan davangirday yigit turibdi.

Siz ovoz kelgan tomonga angraygan paytingizda, yigitlar almashib olishgan, vaziyat o‘zgargandi. Mana sizga perebivka usuliga yaqqol misol.

Ekran san’atida rejissuraning vazifalaridan biri – chegaralangan ekran vaqti doirasida asarning eng yorqin va ifodali qismlarni tanlab olish va ikkinchi darajalilarini chiqarib tashlash yo‘li bilaniloji boricha ko‘proq ma’lumot berishdir. Perebivka ijodkorlarga bu vazifani ko‘p hollarda aynan elegant va oddiy usulda, sezilmaydigan qilib, badiiy omillarni yo‘qotmagan holdabajarishga yordam beradi.

Yana bir oddiy misolga e’tibor qaratamiz. Televizion tasvirga olish guruhi mashxur iqtisodchi-akademikning kvartirasigakelishdi. Undan zamonaviy dolzarb bir masala bo‘yicha intervyu olish kerak va intervyuningfaqat uch minutli qismi ko‘rsatuvdan joy oladi.

Chiroqlar qo‘yilgan, kamera yoqilgan, birinchi savol ham berildi. Tasvirga olish boshlandi.

Barcha savol va javoblarni tasvirga olish uchun 15 daqiqa vaqt sarflandi va bu vaqt davomida kamera faqat akademikni tasvirga olib turdi. Material montaj qilish uchun studiyaga olib borildi. Tasvirga olingan materiallar rejissyor va montajchining qo‘liga kelib tushdi. Akademik bildirgan fikrlar, uning nigohi, qo‘l harakatlarijuda qiziqarli va original. Biroq 15 daqiqalik videomaterialdan faqat 3 daqiqasini qoldirish mumkin xolos. Montajchi rejissyorning rahbarligi ostida intervyuning eng yaxshi va qiziqarli qismlarini tanlab oladi, ularni kesib oladi va bu qismlarni shunchaki birin-ketin birlashtirib chiqadi. Natijada 3 daqiqa 10 soniyalik rolik paydo bo‘ldi. Vazifa bajarildi desak ham bo‘ladi. Ekranga qaraymiz: daxshat!

Intervyu berish davomida akademik yetti marta huddi elektr stolida tok urgandek sapchib ketdi. So‘zlarini esa juda yaxshi gapirgan!

80-yillarda bu intervyu huddi shu ko‘rinishda efirga uzatilivergan bo‘lardiyam. Biroq keyinchalik, 20-asr oxiriga kelib kimdirbu holatga chek qo‘ydi. Zamonaviy elektronika boshqa “mo‘jizalarni” yaratishga ham imkon bera boshladi. Kadrlar ulangan choklarga, birinchi kadrda ikkinchi kadrda o‘tganda qahramon holati o‘zgarib qolgan vaziyatlarda, masalan boshi bir oz egilib qolgan yoki qo‘lini bir oz ko‘targan va hokazo holatlarda ana shu chok o‘rtasiga bir lahzalik oq ekran tasvirini montaj qo‘yib efirga beraverishgan.

“Aqlli boshlar” akademik va tomoshabinni o‘zaro o‘rin almashishga majbur qilishdi. Akademik endi ekranda juda a‘lo darajada gapirar, endi uning o‘rniga ekran qarshisida o‘tirgan tomoshabin sakray boshladi. Yorqin oq ekran tasviri, fotoapparatning chaqmoqli “vspishka”si kabi tomoshabinni bir lahzaga ko‘zini qamashtiradi. Ekranda oq ekran “chaqnagan” paytda u beixtiyor ko‘zlarini berkitar, va tabiiyki, ekranda akademikning holati o‘zgarib qolganini ko‘rolmay qolardi. “Qoyilmaqom usul!”, bundan battari bo‘lmaydi!

Bundan qariyb yarim asr muqaddam, bizning buyuk ustozimiz, rejissyor, kino nazariyotchisi L.V.Kuleshov o‘zining “Rejissura asoslari” deb nomlangan ajoyib darsligini yozgandi. “Perebivka” usuli haqida bu kitobda turli misollar bilan sodda va tushunarli tilda yozib qo‘yilgan. Keling, ana shu kitobda keltirilgan misollarni ko‘rib chiqamiz!

Akademikni tasvirga olish jarayonida bu xafsalasiz televidenie rejissyorlari aslida nima qilishlari kerak edi?

O‘zini va boshqalarni hurmat qiladigan boshqa haqiqiy professional rejissyorlar kabi, bor yo‘g‘i perebivka uchun kadrlar tasvirga olishlari kerak edi!

Iqtisodiy muammolarga bag‘ishlangan va butunlay jurnalist va akademik D.Lvovning suhbatidan iborat bo‘lgan ko‘rsatuvlarning birida rejissyor va operator perebivka kadrlari sifatida olimni hurmat va diqqat bilan tinglayotgan jurnalistning o‘zini tasvirga olishgan. Ular ko‘rsatuvni tayyorlashda olimning salbiy fikrlarini, gapirish chog‘ida tutilishlari yoki takrorlashlarni chiqarib tashlash kerak edi. Montajda ular akamedikning nutqi yozilgan kadrlar orasiga uning o‘ychan holda o‘tirgan kadrlarini ham qo‘yishgan.

Perebivka usulidan foydalanib nimaga erishildi? Savolning birinchi qismiga javob berib bo'lganidan so'ng olim jurnalist bilan suhbatning davomi haqida fikrlashib olishga qaror qiladi. Takliflarni olganidan so'ng u yana gapirishda davom etdi. Matnning birinchi qismi so'ngida olim kursiga suyanib o'tirgandi, suhbatning ikkinchi qismi boshida esa u stolga tirsaklarini tirab olganча o'tirgan. Montajchi avvaliga matnni, ya'ni akademikning fikrlarini montaj qilib chiqdi, ana undan keyin fonogrammaning uzunligi bo'yicha akademik aks etgan birinchi kadrning tugash qismini va ikkinchi qismning boshini kesib tashladi, ularning ulangan joyiga esa suhbatdoshini diqqat bilan tinglab o'tirgan jurnalistning tasvirlarini montaj qilib yubordi.

Ekranida o'z suhbatdoshini diqqat bilan tinglab turgan aqlli inson haqidagi bir tekis rivojlanuvchi hikoya hosil bo'ldi. Tomoshabinga bunday montajdan keyin ko'rish qo'layligi yaratilishi aniq. Tomoshabinning esa hatto akademikning so'zlaridan qandaydir qismlarining kesib tashlanganligi hayoliga ham kelmaydi.

Perebivka –bu ko'p tarqalgan va juda sodda usuldir. Badiiy kinoda, multiplikatsiya va animatsiyada, hujjatli va ilmiy ommabop kino sohasida, televideniedagi istalgan ko'rsatuvlarda uning imkoniyatlaridan faol foydalaniladi. Bu usulning mohiyati tomoshabinning diqqatini vaqtincha biror boshqa ob'ekt yoki voqeaga chalg'itib turishdan iborat.

Qorong'ulashish

Qorong'ulashish effekti rus tilida *zatemnenie* deb ataladi va rejissyorlik ssenariylarida va tasvirga olish chizmalari, raskadrovkalarda qisqartirib “ZTM” shaklida yoziladi. Kino san'atining eng eski usullaridan biri! Odatda, qorong'ulashish usuli kadr yoki epizodni sekin astalik bilan yakunlash, yakunlanayotgan epizod va yangi boshlanayotgan epizod voqealari o'rtasida qandaydir bir vaqt o'tganini ifodalash uchun ishlatiladi.

Qorong'ulashish – doimo muayyan bir vaqt oralig'ini anglatadi: bir voqea tugadi va yangi voqea boshlandi. Qorong'ulashish effekti bilan voqealarni ulash bu voqealar o'rtasida albatta muayyan vaqt o'tgani anglatadi va bu vaqt 5

daqiqqa, hatto bir necha yillar bo‘lishi ham mumkin.

Professional kinochilar orasida “Qorong‘ulikka kirish” va “Qorong‘ulikdan chiqish” kabi iboralar rivojlangan. Haqiqatdan ham qorong‘ulashish usulidan nafaqat epizodning tugash qismida, balki uning boshlanish qismida ham faol foydalanib kelinadi. Ba’zida undan voqealar o‘rtasidagi shartli uzilishdan keyin yangi epizod voqealariga sekin astalik bilan kirib borish maqsadida foydalaniladi. Biroq, odatda *qorong‘ulashishdan chiqish* faqat bundan avvalgi epizod *qorong‘ulashishga kirish* bilan yakunlangan bo‘lgan paytlardagina to‘g‘ri foydalanilgan hisoblanadi. Qorong‘ulashishga kirish jarayoni va uning davomiyligi yakunlanayotgan epizodning dramatismiga va ichki dinamikasiga bog‘liq bo‘ladi. U o‘z hajmi bo‘yicha yarim soniyadan 5 sekundgacha bo‘lishi ham mumkin.

Biroq shuni yodda tutmoq kerakki, qorong‘ulashish deyarli doimo tomoshabinni epizod kontekstidan olib chiqib ketuvchi muayyan kayfiyatli holatni ifodalaydi. Qorong‘ulashishdan keyin birdaniga yorqin kadrlarni montaj qilish, tabiiyki, keyingi voqealarning xarakter jixatidan keskin o‘zgarishini ifodalaydi.

Insonning fiziologiyasi va psixologiyasi – juda murakkab va mukammal tizimlardir. Sizga necha yuz marta “qalampir shirin bo‘ladi” deb uqtirishmasin, siz baribir bunga ishonmaysiz. Bizning ongimizda tabiatan shunday narsa jo bo‘lgan, kech tushishi, qorong‘ulik bo‘lishi yana bir kunning tugaganini, qandaydir yakunni anglatadi. Ekrandagi qorong‘ulashish ham bizga huddi shunday ta’sir ko‘rsatadi. Tabiatda oqshom kirib kelishi sekin astalik bilan ro‘y beradi va ekrandagi qorong‘ulashish ham sekin-astalik bilan yuz beradi.

Yorqinlashish

Yorqinlashish bilan hammasi aksincha kechadi. Agar uni planning tugash qismida qo‘yadigan bo‘lsak, u holda tomoshabinda “kutilmaganda nimadir yuz berdi” degan taassurot uyg‘onadi. Uning ustiga ekran juda yorqinlashib ketadi va bu holat qorong‘u kinozalda o‘tirgan tomoshabinning ko‘zini qamashtiradi. Tomoshabin, bu holatda beixtiyor qo‘zlarini yopishga majbur bo‘ladi.

Agar yorqinlashish planning bosh qismiga qo'yilgan bo'lsa, u tomoshabin ko'ziga yanada salbiyroq ta'sir ko'rsatadi. Chunki undan avvalgi kadrlar qoramtirroq bo'lgan bo'lsa, uning ko'z qorachilari qorong'u kinozalda, qoramtirroq kadrlarni ko'rish uchun yanada kengaygan bo'ladi. Shu paytda birdaniga yorqin kadrlarning berilishi tomoshabin ko'ziga bir muddat og'riq beradi. Bu vaziyatda tomoshabin hech qanday taassurot olmaydi, faqat ko'zidagi og'riq va qamashishni his qiladi xolos. Bu tajribasizlik va bilimsizlik natijasidir.

Hech qanday yorqinlashish oddiy qoronqulashish va perebivkaning o'rnini bosa olmaydi. Yaxshisi yorqinlashish effektidan foydalanmagan ma'qul. Bu usuldan Artxaus⁴³ (Art House) yo'nalishida ijod qiluvchi rejissyorlar o'zlarining eksperimental mualliflik filmlarida ba'zan foydalanishadi. Lekin bu boshqa yo'nalish.

Наплыв - ohista almashinuv

“Наплыв” so'zi rus tilidan tarjima qilinganda ohista almashinuv ma'nosini beradi. Kino san'atida ekranda bir manzaraning ikkinchi manzara bilan sekin-asta almashinuvini ifodalaydi. Shundan kelib chiqib bu usuldi biz o'zbek tilida “ohista almashinuv” deb nomlashimiz mumkin.

Ohista almashinuvning davomiyligi rejissyorning o'z oldiga qo'ygan maqsadidan kelib chiqadi. Uning davomiyligi odatda yarim soniyada 2-5 soniyagacha bo'ladi.

Ohista almashinuv – shunchaki bir kadrda ikkinchisiga sekin astalik bilan o'tadigan usul emas. U tomoshabinga bir narsaning boshqa narsaga “aylanishi” tassurotini beradi. Masalan, qurbaqaning – go'zal malikaga aylanishi, albatta bunda olingan kadrlar yiriklik, kompozitsiya va rakurs jixatdan farq qilmasligi kerak.

Bu usulni tamomila teskari maqsadda ham foydalansa bo'ladi. Bunda qahramon emas, balki uni o'rab turgan atrof muhit, fon tasviri o'zgaradi. *Ohista almashinuv* usuli ham huddi

⁴³ **Artxaus** (ingl. *Art house*), tarjimasida “San'at uyi” — Artxaus yo'nalishida keng tomoshabinlar ommasiga uchun mo'ljallanmagan, faqat festivallar uchun mo'ljallangan intellektual va mualliflik kinofilmlari yaratiladi.

Qorong'ulashish kabi oradan muayyan vaqt o'tganini ifodalashi mumkin.

Zaxlyostlar

Film yoki ko'rsatuvning tugal montajiga bevosita tasvirga olish jarayonidayoq tayyorgarlik ko'rib borish kerak. Tajribali rejissyor yoki operator qayerda qanday qo'shimcha yoki ikki uch xil variantdagi kadrlarni tasvirga olish kerakligini, qachon perebivka kadrlarni tasvirga olish kerakligini, keyinchalik montajda muammolar bo'lmasligi uchun tasvirga olish paytida qanday "ayyor usullardan" foydalanish kerakligini yoki qaysi kadrni kelajakda montajda qaysi kadr bilan birikishini avvaldan biladi. Zaxlyost ham ana shunday "ayyorlik"lardan biridir.

Agar siz sahnalashtiradigan, ya'ni aktyorlar ijro etgan badiiy film tasvirga olayotgan bo'lsangiz, u holda hamma kadrlar zaxlyost bilan tasvirga olishingiz kerak. Bu kadrning montajda navbatdagi kadr bilan birikadigan joylarini zaxlest, ya'ni takrorlash bilan tasvirga olinishini anglatadi.

Masalan, biror epizodda qahramon xonaga kirib kelib stolga o'tirishi va stoldan qog'ozni, ruchkani qo'liga olib nimanidir yozishi kerak. Aytaylik, uning xonaga kirib kelishi va stolga o'tirishi – umumiy planda, qog'oz va ruchka olib yozishi esa – o'rta planda tasvirga olinishi rejalashtirilgan bo'lsin. Umumiy planda qahramonning xonaga kirib kelishi va stolga o'tirishidan tashqari uning qog'oz va ruchkani olish uchun qo'lini uzatishi ham qo'shib tasvirga olinadi. Shunga mos holda, o'rta plan ham uning qog'oz va ruchkaga qo'l uzatishidan boshlanmay, undan sal avvalroqdan, ya'ni uning stolga kelib o'tirishidan boshlanadi. Bunda umumiy plandagi "ruchka va qog'ozga uzatilgan qo'llar harakati" va o'rta plandagi "stolga o'tirish" harakatlari zaxlest deyiladi. Soddaroq aytganda, 2-kadrni tasvirga olishda uni tasvirga olishni 1-kadrning so'ngidagi harakatlarni takrorlagan holda boshlanadi.

Bu montajchiga kadrlarni montaj qilishda eng yaxshi va sezilmas birikkan joyni erkin tanlab olishga imkon beradi. Ayniqsa, agar kadrlar harakat va qovealarga boy bo'lsa.

Hatto, hujjatli kinoda ham operatorlar kamerani voqea tugaganidan keyin ham ikki-uch soniya o'tkazib keyin tasvirga

olishni to'xtatishadi. Bu ortiqcha olingan qism bor yo'g'i ikki soniyani tashkil etishi mumkin, lekin ba'zida ana shu ikki soniyada voqea, kadr yoki epizodning mohiyatini ochib beruvchi tasvir aks etib qolgan bo'lishi mumkin.

XULOSA

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 rejissyorlar va operatorlar montaj san’atini shunchaki emas, balki to‘liq, chuqur bilishlari lozim.

Rejissyor kinodagi montaj xususiyatlarini yaxshi bilmog‘i lozim. U plan, rakurslar, tasvirga olish usuli bir xil bo‘lgan ikki kadrni birlashtirib bo‘lmasligini, bunday holatda harakat yo‘qolishini bilishi kerak. Harakatsiz kino esa kino emas.

Filmni to‘g‘ri montaj qilish, badiiy kinematografik ifodalilikka erishi uchun tasvirga olish paytidayoq uni montajbop qilib suratga olish kerak. Shuni unutmaslik keraki, filmning eng yaxshi montaji – bu uning montaj qonun qoidalariga asosan tasvirga olinishidir. Natijada u rejissyor va ijodiy guruhga asarning g‘oyasini, mavzusini, obrazlarni chuqur ochib berishga imkon beradi.

Yosh rejissyor, operator montajning ahamiyatini amaliyotda tushunib yetadi. U montajdagi muhim jihatlarini o‘zlashtirib olsa bas. Masalan, kinoda montajning qanday tamoyillari, badiiy shakllari va ularning imkoniyatlarini bilishi lozim.

Rejissyor 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.

Ichki kadr ritmi- rejissyor tanlagan mizantsena, aktyor plastikasi, so‘z va musiqa yoki boshqa ovozlar yangrashi bilan ta’minlanadi. Montajda ichki kadr ritmi orqali butun film harakatini, jumladan, uning tempini kuchaytirish yoki susaytirish mumkin. Kadrlarning noto‘g‘ri montaji, epizodlarning harakat xarakteriga mos tushmasligi tempning buzilishiga olib keladi. Bunday noto‘g‘ri montaj, agar jang epizodi bo‘lsa, kim kim bilan

jang qilayotganini bilib bo'lmaydigan 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.

Mazkur o'quv qo'llanmani o'qib bo'lganingizdan keyin, Siz o'zingizni montajni “suv qilib ichib yuborgan” mutaxassis deb hisoblashingiz mumkin. Biroq, kitobni o'qib chiqish unda yozilgan barcha narsalarni to'liq o'zlashtirib olish degani emas. Siz olgan bilimlaringizni hali amaliyotda sinab ko'rishingiz va olgan bilimlaringizni mustahkamlab olishingiz kerak. Balki, bu jarayonda Siz kitobni yana qo'lingizga olib, ayrim mavzularni yana bir bor o'qib chiqishingizga to'g'ri kelar.

Montaj haqidagi bilimlar majmui rejissyorlar, operatorlarning tasvirga olish maydonchasidagi kundalik ishlarida, amaliyotida juda zarur. Chunki, haqiqiy professional bilim va ko'nikmalar olingan nazariy bilimlarni amaliyotda sinovdan o'tkazgan paytdagina shakllanib boradi. Amaliyotda bir necha bor sinovdan o'tib mustahkamlanib ulgurgan bilimlar tasvirga olish jarayonida yuzaga kelishi mumkin bo'lgan ichki shubhalarni bartaraf etishda yordam beradi.

Ta'kidlash lozimki, ushbu o'quv qo'llanma kino, televideniada ishlovchi rejissyorlar, operatorlar va montaj ustalarining va media mahsulotlar yaratish bilan shug'ullanuvchi boshqa mutaxassislarining ijodiy faoliyatida juda qimmatli manbaa bo'lib hizmat qilishi mumkin.

Foydalaniladigan adabiyotlar ro‘yxati

Asosiy adabiyotlar

1. Ken Dancyger. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice. 2007, Elsevier Inc. ISBN 13:978-0-240-80765-2
2. Walter Murch. In the blink of an eye. 1995. ISBN -13 978-1879505230
3. Bordwell, David (2005). The Cinema of Einshtein. New York, NY: Routledge. ISBN0-4159-7365-1
4. Соколов А. Г. Монтаж кино и тельефильмов, М. 2000 г.
5. Медынский И. Компонуем кинокадр. «Искусство». М. 1971 г.
6. Мур Л. Азбука киномонтажа М. 1990 г.

Qo‘shimcha adabiyotlar

1. Пудовкин В. Избранные статьи А. «Искусство», 1955 г.
2. Васильев С. Д. Монтаж кинокартины, М. 1929 г.
3. Тешабаев Д. Герой крупным планом, Т. «Gafur Gulom».
4. Ромм М. Беседы о киноискусстве, М. 1964 г.
5. Я люблю видео монтаж. «Издательство Триумф» «Лучшие книги»
6. Лебедев Н. К. К вопросу специфике кино, М. 1935 г.

Internet saytlari

1. www.ziyonet.uz
2. www.edu.uz
3. www.moodle.edu.uz
4. www.ziyo.uz
5. www.natlib.uz
6. www.wikipedia.org

GLOSSARIY

Ekran ijodiyoti – kino, televidenie, video, animatsiya, multiplikatsiya, kliplar va televizion reklama yaratish bilan bog‘liq ijodiy faoliyat.

Raskadrovka – filmning xuddi komiks kabi birin-ketin kadrma-kadr chizib chiqilgan rasmlari.

Rekvizit – kadrda joy olgan har qanday katta yoki kichik buyum, narsa. (masalan choynak, kitob, shamdon...)

Perforatsiya – kinotasmaning ikki yon tomonida bo‘ladigan teshikchalar. Bu teshikchalar kinokameraning tishli mexanizmlari kinotasmani tortishi uchun mo‘ljallangan.

Mizantsena – (o‘zbek tilida ba‘zan mizantsena deb ham yuritiladi) kadrda, film epizodida va spektaklda dekoratsiya va aktyorlarning joylashish tartibi va ularning harakat yo‘nalishlari.

Plan – tasvirga olish ob‘ektining kadrda masshtabini aniqlashda ishlatiladigan mezon, tushuncha.

Kadr – kameraning “REC” tugmasi bosilishidan to “PAUSE” tugmasi bosilgunga qadar negativ yoki pozitiv kinotasmaga, yo bo‘lmasa magnit lentaga tushirilgan uzluksiz, yaxlit tasvir.

Montaj kadri – yalit uzilmay olingan kadrning filmdan aniq joy olgan qismi.

Kadrik – 35 millimetrluk kinotasmaning (bir tomonidagi) 4 ta perforatsiya oralig‘idagi, 16 mm.lik kinotasmaning 2 ta perforatsiyalari orasida joylashgan kvadrat shakldagi tasvir, katakcha.

Chok – ikkita kadrni, ikkita planni ulangan joyi.

Ulash – birinchi kadrning tugash joyiga ikkinchi kadrning boshlanish joyi ulangan joy.

Sakrash – montaj qoidalari talablari bajarilmaganligi bois ikkita kadrning o‘zaro ulangan joyi namoyish etilayotgan paytda ekranda hosil bo‘ladigan titrash, sakrash.

Ko‘rish qulayligi – tomoshabinga filmni ko‘rish jarayonida hech qanday to‘siqlar va noqulayliklar bo‘lmasligini. Montajda kadrlar-kadrga o‘tishda, tomoshabinning asabiga tegadigan holatlar, sakrashlar, bo‘lmasligi lozim.

Munosabat chizig‘i – o‘zaro munosabatda bo‘layotgan ikkita ob‘ektni tasvirga olish paytida ularning o‘rtasiga tasavvurda

chiziladigan chiziq.

Harakatda tasvirga olish – kamerani qo‘lda, operatorlik aravachasi, operatorlik krani yoki boshqa usulda harakatlantirgan holda tasvirga olish usuli.

Operatorlik aravachasi – harakatda tasvirga olishda foydalaniladigan, operator uchun maxsus jixozlangan va yerda yoki maxsus rels ustida harakatlanadigan arava.

Operatorlik krani – harakatda, yuqoridan tasvirga olishda foydalaniladigan, tasvirga olish uchun maxsus jixozlangan kran qurilmasi.

Personaj – badiiy kino asaridagi qahramon, shaxs.

Harakat yo‘nalishi – ob‘ekt kadrda harakatlanayotgan tomon, yo‘nalish. Ekranida tomoshabin ob‘ektning qaysi tomonga harakatlanib ketayotganini aniq tushunishi kerak. Chunki, ekranida ob‘ekt birdaniga o‘z yo‘nalishini o‘zgartirsa, tomoshabin buni personajning o‘z maqsadini va fikrini o‘zgartirishi sifatida tushunishi mumkin.

Faza – shaklda yoki muayyan holatda yuz beradigan o‘zgarishning muayyan payti, harakatning aniq bir vaqtdagi oniy holati.

Sikl – davr, davra. Ma‘lum harakatning muayyan davr ichida takrorlanib turishi, takrorlanuvchi harakat, hodisa.

Jadallik – ob‘ektningekrandagi harakat tezligi.

Travelling – kamera bilan bevosita harakatlangan holda tasvirga olish usuli, kuzatuv panoramasi.

Panorama – bir nuqtadan turib kamerani bir ob‘ektdan boshqa ob‘ekt tomonga burish bilan tasvirga olish usuli. Panoramaning oddiy panorama va kuzatuv panorama usullari mavjud.

Kompozitsiya – kino san‘atida kompozitsiya kadr maydonida ob‘ekt va predmetlarning muayyan tartib va mazmun asosida joylashtirilishini nazarda tutadi.

Yorug‘lik yo‘nalishi – kadr ichida aks etgan ob‘ektga tushayotgan nur yo‘nalishi.

Kadrning yorqinligi – kadrning ekspozitsion jihatdan yorqinligi.

Fon – kadrda aks etgan ob‘ektning orqa tomonida turgan manzara, ko‘rinish, umuman hamma narsa.

Rang – kadr ichida aks etgan ob’ektning rangi.

Rang balansi – kadrning kolorimetrik jihatdan rang harorati.

Rang dramaturgiyasi – rangdan badiiy san’atlarda, hususan kinoda asarning mazmun-mohiyatini ochib berishda, qahramonning xarakteri va ichki kechinmalarini yoritib berishda foydalanish.

Tasvirga olish o‘qi – Kameraning tasvirga olish ob’ektiga yo‘nalgan ob’ektivining optik o‘qi, kamera qaratilgan tomon.

Zuum – zamonaviy kameralardagitasvirni uzoqlashtirish, yaqinlashtirish qurilmasi, elektr-motorli transfokatorli ob’ektiv.

Transfokator – o‘z fokus masofasini o‘zgartirish xususiyatiga ega bo‘lgan ob’ektiv. Uning varioob’ektiv, zuum-ob’ektiv kabi nomlari ham bor.

Massa – montajda massa deb ekranning 2/3 qismidan ko‘proq qismini egallab turgan ob’ektga aytiladi.

Montaj frazasi – Ssenariydagi bir tinish belgisigacha bo‘lgan so‘zlar. Har bir tinish belgisi oralig‘i bir montaj frazasi deyiladi.

MUNDARIJA

KIRISH	4
I-BOB. MONTAJ ASOSLARI, KADRLAR VA EPIZODLAR MONTAJINING ASOSIY TAMOYILLARI	
1.1. Montaj tarixi, atamalari va tasviriy tili.....	7
1.2. Birinchi tamoyil: Planlar yirikligi bo'yicha montaj.....	49
1.3. Ikkinchi tamoyil: Makonda mo'ljal olish bo'yicha montaj.....	54
1.4. Uchinchi tamoyil: Kadrdagi asosiy ob'ekt harakat yo'nalishi bo'yicha montaj.....	72
1.5. To'rtinchi tamoyil: Faza bo'yicha montaj.....	84
1.6. Beshinchi tamoyil: Kadrdagi asosiy ob'ekt harakat tezligi bo'yicha montaj.....	91
1.7. Oltinchi tamoyil: Kadrlar kompozitsiyasi bo'yicha montaj.....	101
1.8. Yettinchi tamoyil: Yorug'lik bo'yicha montaj va sakkizinchi tamoyil: rang bo'yicha montaj.....	109
1.9. To'qqizinchi tamoyil: Tasvirga olish o'qini o'zgartirish bo'yicha montaj.....	120
1.10. O'ninchi tamoyil: Kadrdagi asosiy massa harakat yo'nalishi bo'yicha montaj.....	125
II-BOB. MONTAJNING BADIY SHAKLLARI	
2.1. Izchil montaj va parallel montaj.....	138
2.2. Kadr ichi montaji	146
2.3. Assotsiatsiyali montaj	156
2.4. Mavzuli montaj.....	160
2.5. Tahliliy montaj.....	164
2.6. Nazmiy montaj.....	167
2.7. Ritimli montaj va klip montaji.....	170
2.8. Montaj san'atiga oid qo'shimcha tushunchalar.....	176
Xulosa	185
Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati	187
Glossariy	188

Xusanov Sherzod Tirkashaliyevich

MONTAJ

(o‘quv qo‘llanma)

Toshkent – «Aloqachi» – 2018

Muharrir: M.Mirkomilov
Tex. muharrir: A.Tog‘ayev
Musavvir: B.Esanov
Musahhiha: N.Xasanova
Kompyuterda
sahifalovchi: F.Tog‘ayeva

Nash.lits. AIN^o176, 11.06.11.
Bosishga ruxsat etildi: 28.12.2017. Bichimi 60x841/16.
«TimesUz» garniturası. Ofset bosma usulida bosildi.
Shartli bosma tabog‘i 14,0.
Adadi 50. Buyurtma № 89.

«Nuhol print» Ok da chop etildi.
Toshkent sh., M. Ashrafiy ko‘chasi, 99/101.