

АУДИОВИЗУАЛ КОММУНИКАЦИЯ
эстетик парадигмалар тизимида

УЗБ.
14
А-86

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ

МИРЗО УЛУҒБЕК НОМИДАГИ ЎЗБЕКИСТОН МИЛЛИЙ
УНИВЕРСИТЕТИ

АУДИОВИЗУАЛ КОММУНИКАЦИЯ ЭСТЕТИК ПАРАДИГМАЛАР ТИЗИМИДА

Илмий очерк ва мақолалар тўплами



ТОШКЕНТ – 2014

Тўғлам Ўзбекистон Республикаси Вазирлар маҳкамасининг фундамен-
тал ва амалий тадқиқотлар илмий-техника дастурларини шакллантириши
ва амалга ошириши тартиби тўғрисидаги Низомига мувофиқ грант
асосида тайёрланди.

Масъул муҳаррир:

Филология фанлари доктори, профессор
Ҳамидулла АКБАРОВ

Нашрга тайёрловчи:

Шоҳида ЭШОНБОБОВА

Такризчилар:

Педагогика фанлари доктори, профессор

Қозоқбой ЙЎЛДОШ

Санъатишунослик фанлари доктори

Олтиной ТОЖИБОВА

Илмий очерк ва мақолалар тўплами

Ўзбекистон Миллий университети

Журналистика факультети Илмий кенгашининг

2013 йил 5- мажлисида нашрга тавсия этилган.



МУНДАРИЖА

Дебоча.....	4
Гулноза Каримова	
Ислом Абдуғаниевич Каримовнинг “Ўзбекистон XXI аср бўсағасида: хавфсизликка таҳдид, барқарорлик шартлари ва таракқиёт кафолатлари” асарининг экран талкини.....	8

НАЗАРИЯ

Ҳамидулла Акбаров	
ИЛМӢЙ МАТН ПОЭТИКАСИ.	
Дарвишали Чангийнинг “Рисолаи мусика” трактатиға кино-телевизион ёндашув.....	13
Ҳамидулла Акбаров	
АБДУЛЛА ҚОДИРИЙ ВА САНОЙИ НАФИСА	
1. Китобдағи ва чодирдағи тасвир.....	42
2. Абдулла Қодирӣ - кино мунаққиди.....	53
3. Илк кино портрет— силуэт портрет.....	59
Дарья Османова	
Телевидение и интернет – ступени, ведущие к единой электронной цивилизации.....	64
Ҳамидулла Акбаров	
Ижод ва таълим: муштарак нуқталар (Режиссёр Равиль Ботировнинг портретиға чизгилар).....	71

АМАЛИЁТ

Ҳамидулла Акбаров	
Адиб тафаккури, актёр талкини (ёзувчи ва ижрочи ҳамкорлиғи масалалари).....	77
Манноб Кучкаров	
1. Эстетика фильма и потребности рынка.....	102
2. Параллельное кино: поиски, находки, потери	117
Латофат Тошмухамедова, Саодат Шомақсудова	
Радионутқнинг ўзига хослиғи.....	134
Мукаддас Халикова, Насиба Фахритдинова	
Язык и стиль радиопередачи «События страны, итоги дня».....	139

ЎШЛАР ИЖОДИ

Гулюз Сиддиқова	
Поэтик фильмнинг интеллектуал юки. “Тушлар” фильми мисолида....	148
Шохсанам Хидирова	
Мультипликация — бадиий мерос таркибида.....	155

Дебоча

Юртимизда давлат суверенитети қарор топиши илм-фан, бадний ижод “минтақасининг” кенгайиб бориши учун шароит яратди. Миллий маданият яққаланган ҳолда ривож топиши амри маҳол бўлган тоталитар тузумнинг “ёпиқ эшик” сиёсати давлатлар, минтақалар ўртасига сунъий темир-бетон тўғаноқлар ташлаб, мамлакатнинг яққаланишига олиб келди. Бундай чекланган, цензуранинг қаттиқ назорати остида бўлган мухитда эндигина темир қанот ёзиб келаётган аудиовизуал санъатлар - кино ва телевидение, овоз воситалари ила образ ярата оладиган, коммуникатив хизматини илдам бажаришга қодир бўлган радио санъат мақомини олиши, бадний-эстетик қийматга эга бўлган маҳсулотни яратиш даражасига кўтарилиши жараёни мураккаб бўлди.

“Видеофильм” деб эфирга узатилган телевидение маҳсулоти кўпрок ахборот берди, юксак баднийлик даражасига кўтарилмади. Аксинча, китобларга ишланган иллюстрация сифатида қабул қилинди. Мустақил эстетик қийматга эга бўлиши учун ТВ ёзма ва оғзаки адабиётнинг мулки бўлмиш поэма, роман, қисса, афсона, дostonларни расмлар билан безаш, муштарийга маълум бўлган матнни изоҳлаш билан эмас, вербал ифодасини топган ғоя, бадний концепциянинг кичик экрандаги телевизион талқинини топиши талаб этилган эди. Бунинг учун ойнаи жаҳон оммавий ахборот воситалари сифатидагина эмас, мустақил санъат тури мақомини олиши зарур эди. Шунда у ахборот тарқатиш, ўзга санъатлар асарларини кенг тарғиб қилиш билан бирга эстетик вазифаларни бажариш, бинобарин, ўзининг бадний хазинасини бойитиш йўлида изланиши, истиқболни кўзлаб режалар тузиши муқаррар эди. Шу боис ТВ ўн йилликлар давомида хабар ташиди, спектаклларни тўғридан-тўғри видеотасмасига кўчириб олиб эфирга узатаверди. Теледастурда кино маҳсулоти асосий ўринни эгаллайверди. Томошалар, созанда ва хонандалар ижроси концерт залидан ПТС (телевидениенинг сайёр станцияси) кўмагида ёзиб олинаверди. Ваҳоланки, пьеса сахна санъати учун мослаб ёзилади. Сахна эстетикаси санъаткордан ўзига хос мизансаҳнани, ижрони, техника қўллашни талаб этади. Шу каби мулоҳазаларни кўргазмага қўйилган тасвирий санъат асарларини кўрсатиш, баҳши санъатини тингловчи-томошабиндан ажратиб олинган ҳолда намойиш этиш, кичик эмас – катта экран сатҳи ҳисобга олиниб яратилган кинофильмлар ҳақида ҳам айтиш мумкин. Ана шундай вазиятда Президентимиз Ислоҳ Абдуғаниевич Каримов телевидениенинг янги-юксак мақомини белгилаб беришлари бу соҳанинг амалиёти ва назарияси ривож топишида муҳим омил бўлди:

Юртбошимиз “санъатнинг бошқа турларини камситмаган ҳолда, бугунги кунда телевидение ва кино санъатининг таъсир кучи бениҳоя

юксалиб бораётганини қайд этиш лозим”¹ деб халқ депутатлари Қашқадарё вилояти кенгаши сессияси минбаридан 1995 йилнинг 29 ноябрь куни айтганлари ҳам телевизион амалиёт, ҳам илмий-назарий фаолият учун ижодий компас хизматини ўтади. Аслида Форобий ҳам, Арасту ҳам бирор санъатни иккинчисидан устун қўймагани, лекин улар хизматидагиларнинг истеъдоди “миқдор жиҳатидан” фарқ қилишини қайд этган. Бинобарин, бадий телевизионнинг ижод аҳли малакаси, билими, қобилияти, фуқаролик бурчини ҳамиша ҳис этиб туриши масалалари кун тартибига қўйилиши табиий бир ҳол бўлди.

Телевидениенинг ўзидан ёши озгина каттароқ бўлган кинога, тарихи неча юз йилликлар билан ўлчанадиган, тасвирий санъат, адабиётга тақлид қилишга барҳам бериш, электрон техникасини, муҳими эстетик имкониятларини, юксак ғояларнинг бадий таърифини таъминлашга қаратиш имкониятлари изланди.

Радио ниҳоятда таъсирчан, реципиентга аниқ ва зудлик билан етиб борадиган айтилган ва ёзилган сўз, уни бойитиш, эмоционал таъсир кучини ошириш мумкин бўлган мусикани радиофильм, радиоспектакль радиопортрет, радиопублицистика таркибига сингдириш технология, кашф этилаётган янги эстетик шакллар, бадий композицияларни қўллашни тақозо этади. Ана шу жараёни таҳлил қилишда аниқ белгиланган эстетик парадигмалар муҳим аҳамият касб этади. Шуни ҳам ёдда сақлаш зарурки, ёзувчиларнинг барчаси сценарий ёзиш техникасини ўзлаштирмайди. Композитор, бастакорлар каби телевидение, радио, кино учун мусика ижод эта олмайди.

Машхур композитор Толибжон Содиқов кинога мусика ёзмагани, Сулаймон Юдаков биргина фильмда (“Гуллар очилганда”, 1959й.) иштирок этган ҳолда, Румиль Вильдановнинг исми шарифи эса ўнлаб фильмларнинг титрида қайд этилган. Аудиовизуал санъатларнинг бири тасвири, кадрлар йириклигини ва улар бири-иккинчиси билан уланиши – монтаж қилиниши маромини мажозий маънога эга бўлган лавҳаларда ёхуд овоз воситалари устун туришини, шунингдек асарнинг жанри, стилистикаси, тасвирланаётган макон ва замон эстетикасини билишни талаб этади. Иккинчиси ҳикоя, таъриф ва тавсиф, диалоглар, мураккаб руҳий ҳолатлар – буларнинг барчаси сўз билан, яъни вербал ифодада ўз аксини топади.² Матн муаллифи ҳам, мусика басталаётган ижодкор ҳам радио маҳсулотини қабул қиладиган тингловчининг тасаввур этиш қобилиятини, радио қарнайдан жаранглаб чиқаётган сўз, янграётган мусикани, яъни қўз илғамас ифода воситаларининг имкониятлари ва чегараларидан воқиф бўлишини истайди.

¹ Каримов И.А. Бунёдкорлик йўлидан Т.: Ўзбекистон 1996 4 том. 142 - бет.

² Кино ва телевиденида диалог икки ва ундан ортиқ тасвири бири-бири билан қиёс қилинганда, биринчи иккинчиси билан туқнашиши натижасида ҳам вужудга келиши мумкин.

Композитор шундай мураккаб, лекин қизиқарли, хаяжонли дақиқаларни ҳисобга олиб фортепьянонинг оқ ва қора клавишларини ҳаракатга келтиради. Бундай илҳомбахш дамлар самара бериши – эффуз учун ёзилган мусиқа радио эстетикаси талаблари даражасида бўлиши юксак ғояни фақат овоз воситалари ҳамда монтаж кўмагида тингловчиларга етказиши радио режиссурасига ҳам боғлиқ. Режиссура эса чуқур билим юксак маданият, профессионал маҳорат каби тушунчалар билан боғлиқ. Радио режиссёри бадиий хазинасини ўтмишга ретроспектив тарзда назар ташлаш, тажрибани ўрганиш жараёнида ҳам бойитади. Яқин ўтмишгига эътибор эмас, узоқ - биздан олис бўлган тарих ва унинг ёниб турган машғалларини ҳам назарда тутмоқдамиз. Аудиовизуал санъатларнинг генезиси, уларнинг кўринишлари кўҳна дунё билан боғлиқлигини англаш учун Дарвишали Чангийнинг илмий рисоласини ҳамда Камолиддин Бехзод минатюрасини Гулбаданбегимнинг насрий мемуар асарини, Ғиёсиддин Хондамир қолдирган меросни синчиклаб ўрганиш кифоя.

Шу каби мулоҳазалар XVII аср вакили Дарвишали Чангийнинг илмий трактатига, XX аср (20-30 йиллар адабиёти) намояндаси Абдулла Қодирий меросига кино ва телевидение нуктаи назаридан ёндашишга имконият ундади. Бу соҳада олиб борган илмий тадқиқот ишларимизнинг дастлабки натижалари тўпламдан ўрин олди. Шундай очерклар, мақолалар сирасига адиб ва актёр муносабатларига илм ва таълим бирлигига бағишланган саҳифалар ҳам киради.

Тўпламдан ўрин олган илмий-назарий мақолалар концепцияси чегарасида таҳлил қилинган кино ва телевидение маҳсулотларидан ташқари айрим фильмлар бамисоли йирик планда ўрганилишида ёш тадқиқотчилар муаллиф сифатида иштирок этганлари мажмуа билан танишганларга маълум бўлади.

Дебютамик сўнггида қуйидагиларни таъкидлаб ўтмоқчимиз: ҳозирги интеграцион жараёнда коммуникация кўринишларининг ўзаро муносабатлари, бир-бирига кўрсатаётган таъсири бадиий ижоднинг барча соҳалари (ҳатто архитектура²)нинг бисоти, хазинаси шундай мулоқот туфайли ҳам жило бериб турганидан мамнун бўлган ҳолда бу жўшқин жараён кун тартибига мураккаб масалаларни қўйишини ҳам табиий бир ҳол, деб биламиз. Муаммолардан бири ижод босқичлари билан, иккинчиси эстетик мезонлар назарда тутилиб яратилган асар билан ҳам боғлиқ. Реципиент шундай асарларни холис қабул қилиши, объектив баҳолаши учун киносинтез эстетика масалаларига эътиборни қаратиш ниятида муайян асрларнинг батафсил таҳлилини муштарий ҳукмига ҳавола этдик. Шунингдек,

² Архитектор чизиб, ҳисоблай бошлаган лойиҳага табиат кўринишлари эмас, адабиёт, санъат асарлари кўпроқ таъсир кўрсатганини миноралар, мақбаралар эслатиб туради. Ўзбек мўминот шеъриятидаги, мақом куйларидаги улугворлик архитектурада ҳам намоён бўлган.

интернет ва телевидение ўртасидаги муштарак нукталар билан бирга тафовут ҳам мавжудлигини илмий жиҳатдан асослашга ҳаракат қилдик.

Бундай эстетик, маданий-маърифий вазифаларни илмий грант мавзуси чегарасида ёритишга уринишимизнинг яна бир сабаби глобаллашув даврининг мураккаб жиҳати идентификация масалаларини ҳам кун тартибига қўйганида. Бу манзарага икки нуқтадан назар ташладик. Биринчиси миллий санъатлар интеграцион жараёнда ўзига хослигини сақлаб қолиш, маданий мерос билан боғлиқлигини асослаш, ташқи салбий таъсирга бардош берадиган иммунитетни тоблаш билан боғлиқ бўлса, иккинчиси XX аср санъатларининг анъанавий қадриятларга таяниш асносида ўзининг аудиовизуал, техноген, синтетик кўринишини сақлаб қолиш масаласи билан боғлиқ. Эстетик парадигмалар тизимидаги аудиовизуал кўринишларга бағишланган тўпламда шу каби долзарб масалалар юзасидан фикр юритилган.

Ислом Абдуғаниевич Каримовнинг
“Ўзбекистон XXI аср бўсағасида: хавфсизликка таҳдид, барқарорлик
шартлари ва тараққиёт кафолатлари” асарининг экран талқини

(2-фильм – “Экологик хавфсизлик ва табиатдан оқилона фойдаланиш
анъаналари” мисолида)

*Таянч сўзлар: XXI аср, экологик хавфсизлик, адабий асар, вербалик,
матн, визуал ифода, кино-теледраматургия, ҳужжатли фильм, кинопублицистика, сценарий, экспозиция*

Табиат ва инсон. Бу тушунчалар баъзан бир-бирига зид келиб қолса
да, аслида улар бир бутунликдир. Инсон табиатдан айро ҳолда яша
олмайди ва албатта, ҳаёти давомида унга таъсир этмаслиги ҳам мумкин
эмас. Шу боис бу икки мавжудлик ўртасида ҳаёт аталмиш борлик вужудд
келар экан, маълум муаммо ва ечими қутилаётган масалалар ҳам пайдо
бўлаверади. Уларни ҳал этиш бутун бир сайёрада нафас олаётган ҳар бир
мавжудот учун дахлдор бўлгани ҳолда, у ҳақда фикр юритиш ва амали
чораларни кўриш инсон чекига тушади. Негаки, табиат ўз ҳолида мавжу
экан, ундаги ҳодисалар ўз навбатида юзага келаверади. Бироқ, инсон уни
бағрида яшар экан, мавжуд қонун-қоидалари билан ҳисоблашиши шарт
Одам боласи Она табиатга ўз эҳтиёжларидан келиб чиқиб тобора таъси
кўрсатиб келар экан, бунинг натижасида юзага келадиган эврилишларни
салбий оқибатларини, бугунги кун тили билан айтганда, экологик
муаммоларни ҳар доим ҳам ёдда тутмайди. Зеро, “Экологик хавфсизлик
муаммоси аллақачонлар миллий ва минтақавий доирадан чиқиб, бутун
инсониятнинг умумий муаммосига айланган. Табиат ва инсон ўзаро
муайян қонуниятлар асосида муносабатда бўлади. Бу қонуниятларни
бузиш ўнглаб бўлмас экологик фалокатларга олиб келади”.¹

Юртбошимиз Ислом Каримов янги аср бошида кишилик жамиятига
қарата қилган мурожаати ва энг долзарб, деярли эътибор қаратган масалалар
орасида экология муаммосининг тилга олингани ҳам бежиз эмас.
“Ўзбекистон XXI аср бўсағасида: хавфсизликка таҳдид, барқарорлик
шартлари ва тараққиёт кафолатлари” асари асосида ишланган бешта
ҳужжатли фильмнинг иккинчи қисми Президентимизнинг бу борадаги
фикрларини экранда акс эттиришга хизмат қилган. Бунда қандай восита ва

¹ Каримов И.А. Ўзбекистон XXI аср бўсағасида: хавфсизликка таҳдид, барқарорлик шартлари ва
тараққиёт кафолатлари. Т., “Ўзбекистон”, 1997. 112-бет.

усуллардан фойдаланилган, матн ўзининг визуал муқобилини топа олганми каби саволларга жавоб топишга уринамиз.

1998 йилда “Ўзбеккино” ДАК, Илмий-оммабоп ва ҳужжатли фильмлар киностудияси” томонидан профессор Владимир Исмоков сценарий муаллифлиги ва режиссёрлигида (Шухрат Қурбонбоев иштирокида) яратилган “Экологик ҳавфсизлик ва табиатдан оқилона фойдаланиш анъаналари” фильми Юртбошимизнинг китобида таъкидланган фикрларнинг мақсад ва моҳиятига кўра айни экран талқини ҳисоблансада, мустақил кино асари ҳам ҳисобланади. Негаки, китобда тилга олинган маълумот ва фикрларни фильмга кўчиришдан олдин сценарий муаллифининг “ижод дастгоҳида” ишлов берилган: кўшимчалар қилинган, матндаги шакли мураккаб ва асосан ҳисобот визифасини ўтовчи фактлардан иборат маълумотлардан воз кечилган, бир сўз билан айтганда, улкан манба кино “тарозуси”да тортиб кўрилиб, расмий кўринишдан оммабоп шаклга келтирилган. Бу ҳам бежиз эмас, зеро “Кино ва теледраматургия маҳсулоти бўлиш оригинал сценарий кино ёки телефильмнинг пойдевори, қиска ёки тўлиқ метражли фильмнинг мустахкам асоси сифатида ижод аҳлига хизмат қилиши керак. Китобни тасмага айлантириш жараёни тасвир, монтаж, мизансаҳна, овоз ва ҳаракат муносабатлари, мажозий ифодалардан фойдаланиш йўллари ўзлаштирилиши билан боғлиқ...”²

Долзарб муаммони акс эттирувчи кадрлар топиш, уни ўринли монтаж қилиш, мусика билан “тил топтириш” фильм ижодкорларини изланишга ундагани аниқ. Негаки, фильм экспозициясидан тортиб то якунигача тоналлик, динамика, мусика ва мазмун уйғунлигини сақлаб қолиш муҳим ҳисобланади. Томошабинни ҳар томонлама фикрлаш ва тасаввур қилишга ундаш билан бирга асосий мавзудан чалғитмаслик ана шу уйғунликни сақлаб қолишга боғлиқ. Фильм ижодкорлари томонидан танланган услуб, қўлланилган воситалар мавзунини равшанроқ ва таъсирчанроқ ифодалашга хизмат қилган. Фильм экспозицияси табиатдаги кенглик, пурвиқорликка мос равишда осмон, унда сузиб юрган булутлар, баланд тоғлардан иборат. Кейинги кадрда шу осмонга заҳарли тутун ўрлатаётган иншоот (завод устуни), сўнг осмонда учиб бораётган ва шеригининг ёнига қўнаётган лайлак тасвири берилади. Сўнг лайлақлар тасвири хиралашиб, инсон барпо этган завод тўсинлари, яна ўша тутун... Бу тасвирларга эса кадр ортидан қуйидаги жумлалар эргашади: “Тараққиёт ва табиат асрлар гирдобиди тўлганиб, мукаммаллик ва мангуликни бўрттирган ҳолда ғаройиб шамойилга эга бўлиб бормоқда. Мукаммалликни биз – инсонлар ўз қўлимиз билан яратамиз, мангулик эса табиат томонидан инъом этилган...” Шу жумлалардаги икки объект: инсон ва табиат муносабати ўзаро бир-бирига зид қўйилган. Мусаффо осмон – бу табиат мулки, “заҳарли” устун эса – инсон ўйлаб топган тараққиёт меваси. Шунингдек, “мукаммаллик” ва

² Акбаров Х. Кино-теледраматургия назария ва амалиёт. Т., “Илм зиё”, 2006. 28-бет.

“мангулик” тушунчалари ҳам лексик “кучи” жиҳатидан бир-бири билан таққосланган бўлса, кадрда бу муқоясани темир иншоотлар ва баланд тоғлар тасвирининг алмашинуви беради.

Фильмнинг аҳамиятли жиҳати, у тўлиғича китоб матнига асосланган, балки мазмуни-мақсадига кўра ундан концептуал манба сифатида фойдаланилган. Айтайлик, китоб асосан, фактлар, илмий ёндашувлар асосидаги таҳлиллардан иборат бўлса, фильмда уларнинг баъзилари лексик жиҳатдан фақат долзарб муаммони шарҳлаш ва вазиятга аниқ баъриш мақсадидагина мурожаат этилган. Асосийси эса шу масалалар содда, тушунарли ва таъсирчан шаклда томошабинга етказиш. Аслида экологик муаммолар барчага бирдек тегишли бўлса-да, уларга оид фактлар маълум соҳа эгалари, хос одамларгагина тегишли бўлади. Шу боғи матидаги кескин ҳисобот рақамлари ўрнига саҳрога эврилаётган денгиз кадрларини мунгли мусика остида бериш афзал қўрилган. Мисол учун “1994 йилга келиб Орол денгизидаги сувнинг сатхи – 32,5 метрга, саноат ҳажми – 400 куб километрдан камроққа, сув юзасининг майдони эса 32 минг квадрат километрга тушиб қолди, сувнинг минераллашуви икки баравар ортди”³ каби маълумотлар ҳар қандай тингловчига бирдек етказиб бормаслиги, эсида қолмаслиги мумкин. Бироқ Орол денгизининг қурб бораётганини икки кадр: тўлкинлари чайқалиб турган денгиз ва ундан кейинги саҳро тасвирини қўриш орқали ҳар қандай томошабин бу фожиянинг моҳиятини ҳис этиши мумкин.

Хужжатли фильмларнинг ажралмас қисми ҳисобланган интервьюлар ҳақида ҳам алоҳида тўхталиб ўтиш жоиз. Айнан бу фильмда ҳам интервьюлар ҳам ўрни, ҳам мазмунига кўра катта вазифани бажарган. Тарихий фактлар, айтайлик, Ўзбекистоннинг халқаро ҳамжамият олдидан экологик муаммолар бўйича амалга ошираётган ташаббуслари исботи бевосита халқаро анжуманлардан олинган архив кадрлар билан берилиши уларда Юртбошимизнинг сўзлаган нутқлари, бошқа давлат раҳбарларининг муносабати – буларнинг барчаси томошабин учун энг муҳим далилдир.

Фильмда яна бир муваффақиятли интервью бор. Уни бундан кўра аташимизга сабаб интервью берган инсоннинг сўзлари, ўрта гланда аниқ акс этиб турган хатти-ҳаракати, шаҳдам ифодаси, айтётган фактлари ва уларнинг кадрда тасдиғи билан берилиши фильмнинг энг ёдда қоладиган қисмидан бирига айланганидир. Юрий Черниченконинг ушбу интервьюси ўз мазмунига кўра, Орол фожияси сабаблари, унга авваллари бўлган муносабат ва оқибатни мужассамлай олган. Бу эса фильм ижодкорларининг уни ўз ўрнига муваффақияли жойлаштириш олиганидан далолат беради.

³ Каримов И.А. Ўзбекистон XXI аср бўлаётиб: хавфсизликка таҳдид, барқарорлик шартлари ва тараққиёт кафолатлари. Т., Ўзбекистон, 1997. 125-бет

Фильм динамикаси, тоналлиги, мусикий “вазни”га кўра қанча залворли, сокин бўлмасин, аммо тахлилдаги бурилишлар такозоси ўларок кескин бурилишлар ҳам вужудга келган. Айтайлик, сув тошқинлари, кўчкилар тасвири ўз “юки”га мос зарбли мусика билан берилади. Ёки аксинча, она замин саховати чексизлиги, табиат неъматларидан инсон зоти бир умр баҳра олиб яшаши ҳақидаги гаплар болаларнинг кенг далаларда югуриб кетаётган тасвири билан кўрсатилади. Бу фильмда кўпгина таққослаш ва ўхшатиш-ифодалаш кадрлари болалар иштирокида юзага келтирилган. Фильм кайфиятини беришда уларнинг ўрни бекиёс. Масалан, фаровон ҳаёт билан заминнинг ночор аҳволга келиб қолиш мазмуни – арғимчок учиб турган қизалокларнинг кўздан ғойиб бўлиб, қурук арғимчокнинг ўзи тебраниб туриши кадри орқали; орол бўйи худудларнинг танг ҳолати – юзлари кир бўлиб кетган болакайнинг қумлар устида югураётгани, деразалари елвизакда очилиб-ёпилиб турган хоналарда ташқарига термулиб ўтирган кекса инсонлар, қаддини букиб турмуш ташвишлари билан арава суриб юрган онахон, улар чехрасининг йирик пландаги тасвири ҳамда шамол ғувиллаб турган саҳрода ётган кемалар орқали ифодаланган. Мана шу кадрлардан кейин шаҳар шароитида тоза сув хавзасида мириқиб чўмилаётган жажжи қизалоқ тасвири эса – аслида инсонлар орзу қиладиган турмуш тарзи қандай бўлиши кераклиги ва Ўзбекистон келгуси авлод учун қандай келажак ҳозирлаш илинжида эканлиги ҳақида “гапиради”.

Мазкур ҳужжатли фильм ўз жанрига кўра факт ва далилларга асосланган бўлишига қарамай, кенг оммага мўлжаллангани туфайли ҳам кўпгина ўринларда ўзига хос бадий мажозий ифодалар, тасвирий қиёслашлардан фойдаланилган. Масалан, Орол муаммоси минтакавий муаммодан умуминсоний муаммога айланиб улгургани ҳақидаги кадр ортидан ўқилаётган матнга глобус, тошларга урилиб шиддат билан оқаётган сув ва қўлини иягига тираб ўйланиб турган одам хайкали параллел қўйилиши бадий куч берган. Яна бир мисол, Зардуштийлик таълимотидаги “Эзгу сўз, эзгу фикр, эзгу амал” тушунчаси тиниқ сувга учта олманинг навбатма-навбат ташланиши билан ифодаланган. Кадр орти матн ҳам ривоят, шеър, адабий асардан парчалар орқали “халқчиллаштирилган”. Бу эса фильм ижодкорлари китоб – экран – томошабин ўртасида қай даража муносиб “таржимон” бўлганини англатади. Зеро, “Китоб – адабиёт асари, сценарий – адабиёт ва кино мулки, фильм – электр ёғдуси кўмагида оқ экранда намоён бўладиган бадий ижод маҳсули”.⁴ Қолаверса, экраннинг чекланган сатҳи, монтажнинг кундан-кун ривожланиб бораётган имкониятлари, бадий ва техник талабларнинг ўзига хослиги китобнинг визуаллашувига маълум янги талабларни қўяди. Бугунги кун кишини бирор китобни ўқир экан, уни экрандаги вариантини тасаввур қила олади,

⁴ Акбаров Х. Кино-теледраматургия: назария ва амалиёт. Т., “Илм зиё”, 2006. 53-бет.

хаттоки хаёлан монтаж қилиш имкониятига эга ва ёки аксинча, кўраё
фильми бирор адабий асар асосида олинган бўлса асарнинг асл хо
экрандагиси билан айнан бир хил эмаслигини ҳам яхши англайди. Би
хар канча вақт ўтмасин, биз таҳлил қилган “Экологик хавфсизли
табиатдан оқилона фойдаланиш анъаналари” фильми бу борада су
олинган бошқа фильмлар сингари яратилган замон ва маконига
шунингдек, унда эскирмас бадий ифодавий воситаларнинг ўз ўр
қўлланилганлиги боис хужжатли фильмлар яратиш тажрибасининг т
конли ходисаси сифатида баҳоланаверади.

ИЛМИЙ МАТН ПОЭТИКАСИ

Дарвишали Чангийнинг “Рисолаи мусиқа” трактатида кино- телевизион ёндашув

Таянч сўзлар: диалектик ёндашув, семиотик ёндашув, тизимли ёндашув, методология, реципиент, эмотив лексика, пленэр, интертекстуаллик, интермедиааллик, когнитив асос

Анъаналар узлуксиз бўлиши кўп жихатидан ижтимоий-сиёсий мухитга, маданий-илмий хазина ворисларининг анъанавий кадрятларга содик қолишига боғлиқ.

Гносеологик жараён аслида узлуксиз давом этади. Ўтмиш манзара-лари, бугунги илмий-иждоий фаолият кўринишлари бу аксиомани асосан тасдиқлаб турибди. “Асосан” сўзини жумлага қўшганимизнинг сабаби рус чоризми юртимизга бостириб киргани, киргин кунларини бошимизга солгани, ўтмишимизни қора бўёқлар билан бўяб, тарғибот ишларини кенг қўламда олиб боргани, совет тоталитар тузуми бу сиёсатни давом эттирибгина қолмай, етук зиёлиларни териб олиб аввал бирин-кетин, сўнгра оммавий равишда қиличдан ўтказгани биз қаламга олган жараён тадрижий равишда давом этиши йўлида туғаноқ бўлди.

Узоқ ўтмишни XX асрнинг охири билан боғлаб турадиган ришталарнинг заиф жойлари (улар юз йилликдан ортиқ “масофа” билан ўлча-нади) кўп бўлди. Шоирлар тили билан айтганда, неча авлод фарзандлари туғилмай нобуд бўлди. Қаламини ўтмиш зарваракларини ёритишга қаратганлар қатағонга учради. Ҳибс қилинганлардан бири - Махмудхўжа Бехбудий маънавий-маърифий соҳада фаоллик кўрсатиб, дастлабки бадий асарларини яратилишида, шу аснода ижтимоий, айрим ҳолларда илмий мушоҳадаларини изҳор этаётган дамда қатл этилди. Иккинчиси таълим-тарбиявий масалаларни қизгин олиб бораётган ва бу фаолиятини жамоатчиликка муттасил етказиб бораётган чоғда (Мунавварқори Абдурашид-хонов), яна бири авлод-аждодимиз қолдирган илмий меросни рисола, маърузалар, мақолалар саҳифаларида ёритишга киришган, бадий асарла-рида тарих саҳифаларини, ўтмиш машғалаларини ёритишга қўл урган дамда (Абдурауф Фитрат) ҳибс қилинди. Уларнинг замондош маслакдош-лари эса насрий асарнинг илк намуналарини ёзаётган, оташ мисралар, публицистик асарлар битиш даврида (Чўлпон), қомусий билимга эга бўлган, романчилик санъатини бошлаб, танқидларга бардош бериб уч

романини, кичик жанрдаги бадий ва публицистик асарларини ёзишга улгурган, ижоднинг кўп соҳаларида миллийлик тамойилларига эътибор беришни даъват этиб санъаткорлик, фуқаролик бурчини оғир шаронд бажариб келган (Абдулла Қодирий) кунлари зиндонга ташланди...

Ҳам театр ва унинг драматургиясини, ҳам мусика санъати ва унинг назарий асосларини ўзаро боғлаган ҳолда ўрганиб, ижод қила бошлаган методологик аҳамиятга эга бўлган фикрларни баён эта бошлаган яна бир аллома Ғулом Зафарий таъкиб остида бўлди. Ижоднинг янги тури бўлмиш кино эстетикаси ва техникасини ўзлаштириб, сценарийнавис, мунаққид, режиссёр, актёр сифатида майдонга чиққан Сулаймон Хўжаев ҳам биргина асарини ("Тонг олдидан" фильми) мустақил равишда яратиб, халифа Умар ва унинг даври ҳақида янги асар яратиш режасини тузиб юрган чоғларда соғ қолмади... Улар узок ўтмиш анъаналарини, бадий тажрибалари, илмий изланишлари самараларини XX аср вакилларига етказадиган алломалар эди. Бу барҳаёт "кўприк"ни портлатдилар. Жарлик, вакуум пайдо бўлди.

Бундай вазиятда Президентимиз Ислом Абдуғаниевич Каримовнинг давлатимиз қурилиши даврида аввал кўҳна маданиятимизда бажарилган буюк ишларни тиклаш, сўнгра улугвор меросимизни жаҳон цивилизацияси ютуқлари сирасига қўшиш ҳақидаги мулоҳазаларида илмий фаолият бошқичлари белгилангани, айниқса муҳим аҳамиятга эга. Бу каби масалалар асрлар давомида яратилган илмий ва бадий асарларни — XX аср нуктаи назаридан қайта ўрганиш, таҳлил қилиш билан бирга ижоднинг янги маҳсулотларини бунёд этиш, илмий изланиш узлуксиз бўлишини таъминлаш билан ҳам боғлиқ. Бундай илмий-ижодий муҳитнинг кўринишлари а) узок ва яқин ўтмишнинг бадий ва илмий ихтиролари қайта тафаккур этилиши асносида уларнинг бугунги кун учун хизмат қилиш йўллари ҳам изланади;

б) мазкур маҳсулотнинг ўтмишда ёзилмаган, кўзга ташланмаган фазилатлари аён бўлади;

в) бу мутолаа, мушоҳада ва ўтмиш сиймолари билан бўладиган мулоқот (гарчи у бир ёклама бўлса-да) Форобий таъбири билан айтганда, тадқиқотчининг "назарий билимини" бойитади, янги фикр уйғотади, мустақил фундаментал илмий асарлар пайдо бўлишида муҳим омил бўлади. Шу сабабларга кўра, Дарвишали Чангий каби алломалар қаламига мансуб асарларни таҳлил объекти сифатида турли "ракурсларда" ўрганиш кишига ҳузур бағишлайди, билим хазинасини бойитади.

XVII аср муҳитида ўсиб, камол топган бу олим, ҳозирги лексика билан таърифласак, коммунакацион, маданий-маърифий, эстетик, айниқса илмий қийматга эга бўлган "Рисолаи мусиқа"ни битишида XX асрда интертекстуаллик, интермедияллик тушунчаларини камраб оладиган ҳолатлардан келиб чиққан. Бундай методологик ёндашув трактатнинг юксак

илмий, адабий салмоғини белгилаш билан бирга фундаментал тадқиқот устида ишлаш, матн таркибини аниқ белгилаш ва танланган услубга сўнгги нуктагача содиқ қолиш йўлларини кўрсатиб берган. Шу боис матннинг қурилишига, илмий ғоя назарий фикрнинг тадрижий ривожига, таҳлил асносида очила бориши ҳамда матнга киритилган ривоятлар, хикоялар баъзан афсоналар билан тасдиқланиши, қизиқарли бир тарзда ибратли ҳаёт йўлини босиб ўтган сиймоларнинг фалсафий қарашларини, воқеликка бўлган муносабатларини, саховатини, ижод қилишга, айниқса мусиқа басталаш ва уни ижро этиб қўпчиликка етказишга бўлган доимий истаги, катта эҳтиёжи тасвирланишини тадқиқот этиш ғоят муҳимдир.

Биз очеркимизда мусиқага, хусусан мақомга ажратилган саҳифаларга урғу бермаймиз. Бу мавзуда А.Фитрат, И.Ражабов, Ф.Караматов, О.Матназаров, Р.Юнусов, О.Ибрагимов каби илм ахллари тадқиқотларида фикр юритганлар. Мақсадимиз давр, муҳит ҳақида эстетик ахборот берган олим Дарвишали Чангий шаънига таҳлил давомида илиқ сўзлар айтиш, унинг қаламига мансуб матн таркибига мурожаат этиб, “методик кўрсатмалар”нинг аҳамияти ҳақида фикр юритиш.

Рисоланинг биринчи бобидаёқ ёқимли тароналарни, кўнгилга яқин хушовозларни тинглаш Ислом дини томонидан таъқиқланмагани, ижозат берилгани ишончли манбаларга ишора қилинган ҳолда қайд этилади.¹ Рисола саҳифаларида муаллиф ўзи ҳақида мухтасар маълумот бериб борадики, бу ҳол қалам тебратаётган шахс мусиқанинг тарихи, назарияси билан таниш бўлган, ўзи ҳам ижодий амалиётда қатнашаётган мутахассис эканлигидан дарак бериб туради. Улкан давр, бастакорлар, созандалар, хонандалар, мусиқа илмининг катта гуруҳи қамраб олинган тадқиқотда муаллиф ҳақидаги бундай ахборот бериб борилишига эҳтиёж бўлган. Худди шу усул — хикояни воқеа иштирокчиси ёхуд унинг гувоҳи олиб бориши ҳолати, кейинчалик телевидение ихтиро қилинганидан кейин ривож топди. Миллий телевидениеда бундай ифода, таъриф, бадиий таҳлил қўлланилишига ҳатто эстетик ва коммуникацион эҳтиёж бўлган ҳолда унинг когнитив асослари, имкониятлари ҳамда телевизион маҳсулот таркибига тутиши лозим бўлган ўрни тадқиқ қилинмаган, тажриба амалиётда деярли синаб кўрилмаган. Шу боисдан ҳам Дарвишали Чангий рисоласининг телевизион заҳираларига очеркимиз давомида мурожаат этиб борамиз.

Муаллиф воқеаларда, илмий ва амалий жараёнларда ўзининг иштирокини билдирганида хизматларини таъкидлашга, мақтов сўзларни келтиришга ошиқмайди. Қаламга олинган ўтмиш саҳифаларининг таъриф ва тавсифи ҳаққоний эканлигини таъкидлаш ниятида муаллифнинг бевосита

¹ Дарвишали Чангий Трактат о музыке: Машинопись перевод с персидско-таджикского языка. Д.Рашидовой УЗБ. ФА. Санъатшунослик институти кутубхонасида сақланади. Очеркимизнинг кўйинги саҳифаларида шу манбага мурожаат этамиз. Манбанинг саҳифасини рақам этамиз. МСМ. Р 28 № 879

иштирокига ишора қилинади. Бир гал олим ва ўзининг исмини тўлиқ келтиришдан олдин ўзига нисбатан “бечора”, “гуноҳкор”, “камина” каби сўзларни ишлатса-да, “Дарвишали Чангий ал Ҳаққоний Ибн Мирза Алиӣ ибн Хўжа Абдулла ибн Хўжа Муҳаммад Марварид... кўнгилга ором берадиган мазкур нақшни юрагидан чиқаргани”ни мумтоз шарқ поэзиясига хос бўлган, кўтаринки образли ифода билан билдиради. Сўнгра математика илмининг бир соҳаси бўлмиш мусиқа ҳақида мушоҳада қилиши сабабларини ёзади. “Созанда кафти билан чанг торларини қай тарзда эгаллаб олса, мусиқа билимдонларининг, машҳур устозларнинг этагини шундай маҳкам ушладим. Улар мусиқа назариясида ва амалиётида қолдирган меросдан қобилиятим чегарасида фойдаландим. Борлиқдан рухландим-у, замир фикр, ҳис-ҳаяжонимни бамисоли тўқмоқчи бўлиб оғзимни очдим. Яраланган қалбим айта олмаганини қўлим айтмоқчи бўлиб чолғуга интилдим. Ниҳоят, оҳанг қалбимдан отилиб чиқди. Шунда севги дардига учраганлар сингари мен ҳам бахт ҳақидаги орзу умидимни ирок мақомида қуйлаш истагида бўлдим”². Шоирона руҳда бошланган рисоланинг кейинги саҳифалари ҳам шу усулда ёзилади. Леонардо да Винчи, Буало, Лессинг шеърятни тасвир билан қиёс қилиб, бири сўзни, иккинчиси ранг-тасвирни устун қўйган бўлса, Дарвишали рисолани ўқийдиганларга мурожаат этиб “Мен Хўжа Хисрав Дехлавийнинг айрим изохларини китобимга киритишга журъат этдим. Тафаккур, ҳақиқат денгизининг гавҳари, чуқур ақл-идрок соҳиби бўлмиш тарикат оламида изланаётган бу аллома рисоламизни безади. У мусиқа илмидан ҳам воқиф эди. Бу соҳанинг бир вакили у билан мунозара қилиб, мусиқа илми олижаноб, шеърят ҳам шундай-ку, лекин у мусикадан пастроқ ўринда туради, деганида Хисрав Дехлавий шеърӣ мисралар билан жавоб берган: Шеърятни бамисоли келин билсанг, куйни унинг безаги, деб бил. Кўркам келинчак безаксиз бўлса қандай бўлар? Ҳилол ойдек турк гўзали жулдуз кийимда қандай кўринар!? У безанса эди, ўликни тирилтирарди”³. Дехлавийдек машҳур ва барчага манзур сўз санъаткорининг образли, поэтик ифодаларини келтирган Дарвишали наср устаси сифатида мажозий мушоҳадасини давом эттиради. “Ошиқ йигитни дўстларисиз, эркак кишини соқолсиз, атиргулни хушбўй ҳидсиз, гулзорни лоласиз, булбулни сайроғисиз, майхўрларни майсиз, боғни булбулсиз... тасаввур этиб бўлмайди. Куй ва шеър бир-бирига муҳтож. Улар битим тузишган. Махбубанинг либоси чиройли бўлса-ю, у сўзлай олмаса, кўнглини изҳор қилолмаса, қулги аралаш эркалана олмаса, қандай бўларкин? Шеър куйга тушса, севиқли ёр тилга киргандек бўлади”⁴ деб хулоса қилади олим, ҳофиз ва созанда Дарвишали.

² Ўша манба.

³ Ўша манба. 15-16-бетлар.

⁴ Ўша манба. (Дарвишали Чангий рисоласи). 16-бет.

Муаллиф рисолада бир неча бор меҳр билан таърифлаган Форобий ҳам илмий асарларида санъатларнинг бирортасини етакчи, “устун турувчи” деб мулоҳаза қилмагани, аксинча бири биридан устунлигига урғу берганини эслаймиз. Дарвишали ҳам сўз ва мусика “бир бирига тобелигини” қайд этиб, бадийий синтезнинг когнитив асосларига навбатдаги ғишглار қўйилишига ҳамиша эҳтиёж бўлгани ҳақида илмий ахборот беради. Шуниси муҳимки, шарқ маданияти, хусусан, юртимизда асрлар давомида бунёд этилиб келинган бадийий ижод маҳсулотларида Европада қўлланган, тажрибадан ўтган усулларга тақлид қилинмаган. Шакл, талкин услуби, танланган объект, ҳаёт манзаралари ёхуд узоқ ўтмиш саҳифаларига ёндашув мазмунга, унинг туб моҳиятига, фалсафий йўналишига боғлиқ бўлган. Шу боис ислом фалсафаси, умуман юксак маданияти таъсирида бўлган мумтоз шеърятимиз улуғвор, кўтаринки руҳи билан ажралиб туради. Тасаввуф, тариқат илми қалам соҳибларини абстракт фикрлашга даъват этди. Фалсафий тушунчалар билан қўролланган шоирлар мажозий ифодаларни излаш ва қўллаш йўлидан бордилар. Меъморлар минораларнинг юксакликка интилиб боришини таъкидлайдиган кўриниши, кўркам салобатини кўз-кўз қилдилар. Мазкур меъморчилик санъати дурдоналарининг ён қирралари йўқлиги, ўзига хос нақшиндор, рангли белбоғлари мукамал ўйланган “ритмда” қайтарилиб туриши билан ҳатто араб усталари барпо этган миноралардан фарқ қилади. Шу боис миниатюранинг нозик дидли муаллифлари ҳам бошқа таъсирга берилмадилар, С.Эйзенштейн таъсирланиб ёзганидек, атроф-муҳитни кўриш ва унинг кўркам кўринишларини нозик мўйаламлари билан нафис, мафтункор тасвирини яратишларида ўз бисотларидаги шеърӣ мисралардан, мемуар наср руҳи, поэтикаси, фалсафаси тамойилларидан келиб чиққанлар. Миллий қуйлар ранг-баранглиги, сержилолиги, ҳазил-мutoйибага бойлиги, айни бир вақтда маънос “оҳанги” билан ажралиб туриши миниатюрага ҳам таъсир кўрсатган кўринади. Айниқса, улуғвор мақом қуйларининг катта авжлари тингловчига аста етказилиши, ҳаёт-мамот ҳақида мушоҳада қилишга ундаши санъатнинг бу тури миниатюрада ранг танлашда, меъморчиликда монументалликни белгилашда ўз таъсирини ўтказиши жараёнини мазкур санъат маҳсулотларини бир-бирига қиёс қилган ҳолда ўрганишни тақозо этади.

Нотага олинган куйни (улар 1925-26 йилларда В.Успенский томонидан Бухорода ёзиб олингани ва Москвада алоҳида китоб шаклида чоп этилгани маълум. 1950-60 йилларда бу фаолият давом эттирилган), миниатюранинг асл нусхалари (улар айрим музейларда, жумладан, Британия музейида сақланиб келинмоқда)ни илмий объект сифатида атрофлича ўрганилишининг ҳам илмий, ҳам амалий аҳамияти бор.

Биз ёритишни мақсад қилиб қўйган мавзудан бироз четга чиқиб мушоҳадага бир неча саҳифа ажратганимизнинг сабаби маданий ва илмий

меросимизни тадқиқ қилишда шарқ маданияти, хусусан, юртимиз қадимдан ривожланиб келган ижод, илмий фаолият ташқи таъсирдан ҳол бўлганини, ўзига ҳослигини узоқ йилларгача саклаб қолганини муайян бадий оқимлар, илмий кашфиётлар, ҳатто фаразияларни ўрганиш, таҳлил қилиш ҳозирги глобализация даврида идентификация масалалари билан бирга кун тартибига қўйилганини таъкидлаш эди. Дарвишали Чангийнинг рисоласи ҳам биз илгари сурган тезисни тасдиқлаб турибди. Гегель таълимотидан озиқ олган, Белинский айтган ва ҳозиргача аксиома сифатида қабул қилиниб келинаётган фикр, аниқроғи схема (ёки қолип, андоза) Дарвишалининг ҳам илмий, ҳам адабий аҳамиятга эга бўлган асарини “сиғдириб”, “жойлаб” бўлмапти: “Олим исбот қилади, санъаткор таъсирлайди. Иккиси ҳам ишонтиради. Бу вазифанинг бири мантиқий далиллар билан, иккинчиси тасвир яратиш йўли билан бажарилади”.

Рус мунаққидининг сўзларига муносабат билдиришдан олдин немис файласуфи Гегельнинг мулоҳазасини келтирамиз. “Биз поэтик тасаввурнинг образли ифодасини кўз олдимизга келтира оламиз. Зеро, бунда ҳолда воқеликнинг абстракт кўриниши эмас, муайян, реал манзараси намоён бўлади”⁵. Андижонда таваллуд топган ўзбек олими Чангий илмий ижодий фаолияти давларида интуитив равишда кашф қилган ёзиш услуби интеллектуал тушунчасининг ифодасини шеърӣ мисралар билан ҳам илмий-назарӣ мулоҳазалар билан ҳам изоҳлайди.

Дарвишали Чангий тадқиқ қилаётган когнитив маконни ўрганишда ҳозирги лексикани қўллаб айтсак, муаллиф парадигмаларни дебочада белгилайди ва ўз даври мусикаси ҳамда унга хизмат қилаётганлар билан бир ўтмишнинг мусика маданиятига, ижро, адабиёт таркибига, зарур бўлганда, тарихига мурожаат этади. Ургу турли даврнинг машғалларига - ёрқин сиймолари фаолиятига берилади. Олим кўпроқ ўзи кўрган, гувоҳ бўлган мусика муҳитидаги воқеаларни шарҳлаб, маконнинг наср ва мушкетёр қисмларини таҳлил қилиб, куй, қўшиқнинг таъсир кучини муайян тарихий шахсларнинг завқ олиши ёхуд салбий муносабатда бўлиши тафсилотларини келтириш йўли билан тасвирлайди. Рисоланинг ёзилиш услубига, руҳига мос келадиган афсоналарни келтириб бош ғояни аста очиб борадики, бу жараён изоҳ талаб этмайди. Поэтик тасаввурнинг насрий ифодаси натижасида абстракт манзара эмас, Гегель ёзганидек, муайян реал кўриниш намоён бўлади. Дарвишали назарӣ фикрини қомил ишонч билан айтади. Мулоҳаза исботи ҳақида эмас, назарӣ амалиёт билан боғлиқлигини кўрсатишга мусика хазинаси зеҳни ўткир, истеъдодли тан олинган бастакорлар, ҳофизлар, созандадар ва олимларнинг турли шароитдаги узлуксиз ижоди туфайли бойиб борганини кизиқарли бир тарзда олиб борилишида, деб тушунади. Бу аснода биз айтиб ўтган ҳолат муаллиф мусика жараёнида, муайян “мусикали дақиқаларда” иштирок

⁵ Гегель Сочинения. Т XVI. М., 1965. С. 94.

этишини айрим тафсилотлар билан келтириши сабаблари ҳам шунда. Бу услуб телевидение ихтиросидан сўнг, йиллар ўтгач соҳанинг биринчи тадқиқотчилари томонидан соф телевизион услуб деб топилди. Телеэкрандаги тасвир ва сўз ҳаққонийлигини аввало телебошловчининг тасвируланаётган воқеалар иштироки (яъни кўрсатувни олиб бораётган суҳандон, мутахассис ҳикояси) таъминланиши қайд қилинди. Лекин назария ва амалиёт билан боғлиқ бу муаммо илмий жихатдан ўрганилмади. Телевидение студиясига илмий тавсиялар берилмади. Аслида бу масалалар кичик экран тарихининг ғносеологик илдишлари, ифода воситалари ҳамда мураккаб таркиби ва ўзига хос табиатига бағишланган фундаментал тадқиқотларнинг махсус бобларида ёритилиши, телевидениенинг эфир вақти кескин равишда ўсиб бориши, телевидениешуносликнинг “ок доғлари” – ўрганилмаган объектлари ҳам ортиб бориши сабабларига кўра ҳам бундай илмий текшириш ишлари олиб борилиши зарур эди.

Ўз композициясига эга бўлган воқеалар баёнида, илмий таърифида муаллифнинг бевосита иштироки зарур бўлганида (кино ва ТВ тили билан айтганда - кадрда пайдо бўлиб, томошабинга сўз айтишига эҳтиёж бўлганида) андишали олим китобхондан узр сўрагандек бўлади, тасвири келтирилаётган вазият унинг иштироки билан ҳам таърифланиши сабабларини айтади: “Ўн икки йил давомида Андижон вилоятининг Марғилон шаҳрида истикомат қилдим. Олижаноб Хўжа Калон ҳукмронлик қилган давр эди. Ҳовлимиз ўртасида бир дарахт қад кўтарган бўлиб, зиёратга келганларга у бамисоли кўрга хассадек хизмат қиларди. Авлиё Хўжа Убайдулло хонадонининг муқаддас ёдгоридек кадрланарди. Кунлардан бир кун мен ўша дарахт тагида туриб ғойибона унинг муқаддас хосиятига мурожаат этдим. Шунда шомол турди. Буюк пиримизнинг кўрсатган муруватлари туфайли қалбим ғунчаси очилди. Ўша дамда муродимга етдим. Пирим кўмагида ёзаётган мийатайни^{*} ниҳоясига етказдим”,⁶ - деб Дарвишали бевосита китобхонга мурожаат этади, содир бўлаётган воқеага дахлдор эканлигини билдиргандан кейин айрим муҳим тафсилотларни келтиради. Битилаётган илмий адабий матн таркибига устоз Али Чангий айтган, ёзган сўзларини киритади. Интертекстуаллик воқеаси рўй беради. Муаллифнинг илмий мушоадалари, воқеий ҳикояларидан ташкил топган матнга ўзганинг фикри, таклифини ифодаловчи сўзи айнан (муаллиф ўзлаштирган ҳолда эмас!) киритилади. Бу жумлалар кескин вазиятнинг кульминацияси - “авж пардаси”дек қабул қилинади.

Амир Темулга бағишлаб мийатайн яратишга қарор қабул қилинганда ва бу фахрли, анча мураккаб иш устоз Али Дўстга топширилмоқчи бўлганда бу санъаткор таъзим қилди ва мулоҳазасини айтди. “Бу ишни

^{*} Мушиқашунос олим Отаназар Матёқубов бу сўзни қуйидагича изоҳлайди: 200 усулдан иборат мураккаб чолғу композицияси. Манба: Макомат Т. Мушиқа нашриёти. 2004, 350 - бет.

⁶ Ўша манба. 209-бет.

бошласам, ниҳоясига етказишга улгураманми-йўқми, худо билади. мизда мийатайн ижод эта оладиган асл хўжалардан бири бор-кун навқирон билимдонлар орасида ягона, софдиллиги ва ҳулки билан ажр турадиган хўжачангиздир”. Бу сўзлардан кейин Дарвишали “шундай кимасъулиятли иш каминага топширилди” - деб хикоясини давом эттириб беради. Воқеалар ривож топиб, жангу жадалга чек қўйилиб, хон Хиротда зинда беради. Мусика хизматидаги ардоқли ижодкорлар тантаналарга киритади. “Шунда хон мени эслаб қолди, мусика жамоасига муроғат этди”, деб муаллиф бу базмда ҳам иштирок этаётганини эслатди.

- Даргоҳимизда ҳофиз Дарвиш Али исмли шахс хизматда бўларди. унга мийатайн ижод этинг, деб фармони олий берган эдик. У ёзган асар ижро этиб бера оладими, йўқми?

Йиғилганлар жавоб берди:

- Подшоҳи олам, албатта ижро этади. Дарвишалидек илм соҳибига келадиган олим йўқ заминимизда... Зиёфат олти кун давом этди. У олиму фузалолар, амалдорлар иштирок этди.

Мени Румдан, Ироқдан келганлар, Моварауннаҳр вакиллари ташладилар. Уларнинг мақтовларидан кейин подшоҳ менга совға инъом этиб Султонларга хос мурувват қилди”⁷.

Хикоянавис Дарвишали илм аҳлининг вакили сифатида фикр юрганида турли замон ва маконга мурожаат этади. Гох ўтмишга ретроспектива назар ташлаб мусика математика билан боғлиқ эканлигини эслатади, санъатнинг бу турига ўз даври чегарасида таъриф беради, гох ўзга юртининг бу турига бўлган муносабатни шарҳлайди, гох ўз юртининг “қайтиб келиб” хикоясини мақом кўринишларига бағишлайди. Лекин олим мушоҳадаси марказида ҳамиша муайян шахслар, уларнинг ноёб истеъдод ва драмаси, мусика басталаб ёхуд уни ҳофиз ёки созанда сифатида ижро этиб завқ олиши, баъзан эса ўз санъати учун дакки еб, жазоланиб, фожия учраши дақиқалари туради. Таъкидлаб ўтардик, бу аснода муаллиф вақеани четдан кузатиб турувчи, кимдандир эшитган гапини бизга етказувчи сифатида эмас, ўзи кўрган, билган манзаранинг илмий таҳлили, адабиёт ифодасини бизга етказувчи олим сифатида намоён бўлади. Шу боис унинг лексикасида ўз ўрнида ишлатилган “тариқат” каби сўзлар контекстда чуқур маъно касб этади. “Билиб қўйгин, “мусика” юнонча сўз бўлиб “му” ва “сика” қўшилишидан пайдо бўлган. Юнон олимлари мана бундай деганлар: “му” – бу тугун демакдир, “сика” – ҳаво. Демак, мусика билимини эгаллаганлар вақтдан (дақиқалардан) тугун ясайди”⁸. Шу ерда Дарвишалининг поэтик таърифини бир зум бўламиз. Зеро, бундай образли ўхшатиш, истиора мажозий ифода шоиртабиат олим қаламига мансуб бўлишини ҳайрат билан таъкидлаймиз! Бинобарин, биз ўрганаётган

⁷ Ўша малба. 208-209 бетлар.

⁸ Ўша малба. 21-бет.

муаллифнинг образли таърифи “олим исбот этади, санъаткор кўрсатади” таърифига зид кўринади. Келтирилган кўчирмада муаллиф ҳам кўрсатади, ҳам исбот этади. Шеърый мисрадек қабул қилинган абстракт манзаранинг Гегель ёзганидек, реал ифодасини тасаввур этамиз.

Кино ва телевизион фаолиятнинг энг мураккаб қирраларидан бири поэзиянинг образли ечимини, интеллектуал тушунчанинг визуал ифодасини яратишда а) фан ва санъат муносабатлари, уларни боғлаб турадиган ришталарни, мантикий далиллар, мулоҳазалар ҳамда шартли белгилар, мажозий ифодалар бир-бирини инкор этмаслигини назарда тутиш зарурдир; б) бундай мулоҳазалар, ижод, илмий изланиш даamlарида томошабиннинг муталаа қилиш, тинглаш имкониятларини ва бу аснода ўз қобилияти даражасида ижод қилишини инобатга олсак, образли таърифнинг реал кўринишини тасаввур эта олиши билан ҳисоблашсак, муҳим илмий-амалий ҳулосаларга келармиз. Шунда вербал ифоданинг визуал кўринишини яратиш, образли таърифнинг ўзга санъатлардаги муқобилини излаш билан бирга, оригинал чегарасида қолиб унга овоз, ранг, мусика, садолари ила жило бериб, композицияни бойитиб санъатнинг бошқа турларида кўрсатиш, эшиттириш мумкиндир.

Бу мажозий маънога эга бўлган тасвирнинг реал кўриниши китобхон тасаввурида намоён бўлар экан, унинг ифодаси сценарийда, фильмда ҳам таъминланиши зарурлигини “Рисолаи мусика”нинг шоирона руҳи ҳамда унинг ёзилган сўз ила кўрсатилиши эслатади. Рисоланинг сабоқлари, Дарвишалининг ўғитларидан бири бу. У маслаҳат бермайди, насиҳат қилмайди. Илмий далилларни лирик чекинишлар билан, мажозий ифодаларни, шоирона руҳни рисолага сингдириш йўли билан илмий бадий ижодга боғлашга ҳаракат қилади. Шу боис мазкур асарни форс тилидан рус тилига таржима қилиб унинг мухтасар шаклини деярли 70 йил муқаддам чоп этган профессор А.А.Семеновдан миннатдор бўламиз. Лекин катта илмий ва эстетик қийматга эга бўлган бу рисола негадир қисқартирилган, шунингдек, Семеновнинг асар ҳақидаги мунозарали фикрларини мутлақ ҳақиқат сифатида тақдим этганини⁹ қабул қила олмаймиз.

Семенов таъбири бўйича, рисоланинг ёзилишида икки усул қўлланилган. Баён шаклида битилгани ҳам, мусика назариясига оид изох ҳам мавжуд. Матнни сидқидилдан ўргансак (қисқартирилмаган, тўла нусхасини назарда тутмоқдамиз), асарнинг яхлитлигини, ундаги назария ижодий амалиёт билан боғланган ҳолда, муайян шахсларнинг фаолияти, ижро даamlари ҳамда ижронин қабул қилиниши ёхуд жоҳил амалдорлар томонидан қабул қилинмаслиги билан боғланган тарзда мушоҳада қилинганини кўрамиз. Таҳлил жараёнида рисолани икки қисмга бўлиб ўргансак, унинг кадрига етмаган бўламиз. Зеро, бундай ҳолда ҳаққоний ғоялар, ибратли ривоятлар, доно афсоналарнинг юкини инкор этган бўламиз. Улар давр

⁹ Қаранг: Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дарвиш Али. (XVII век) Ташкент, 1946.

ёхуд бирор шахс ҳақида фақат ахборот берадиган манба сифатидаги тадқиқ қилиниши тақозо этиларди. Рисоланинг мавзуси, композиция қурилиши, чуқур мазмуни, унда узоқ ва яқин ўтмишга оид маълумотлар камраб олинганлиги, мақомнинг табиати ва унинг бир-бири билан боғлалавҳаларининг ўзи ҳам яна илмий-бадний концепцияга уланган ҳолда, кўринда мустақил микрокомпозицияга эга бўлиши методологиялари комплекс равишда қўллаган ҳолда таҳлил қилишни талаб этади.

Бу манзарани интермедиаллик ҳамда интертекстуаллик парадигмалари нуқтаи назаридан таҳлил қилсак, Дарвишалининг назарий мулоҳазалари таркибига ўзга матн киритилиши ўзини оқлаганини кўради. Шунингдек, мусиқага бағишланган рисолада адабиёт, ижрочилик санъат манбашунослик, тарих фанларига оид саҳифалар кейинчалик ривож топган интеграцион жараённинг кўринишларини ўзида мужассам этгани билан ҳам илмий-амалий аҳамиятга эга. Бу ўринда бир-бирига изох берадиган бири иккинчисини тўлдирадиган, интеллектуал тушунчанинг бадний ифодасини таъминлашга ёрдам берадиган матнни таҳлил қилиш парадигмаларини аниқ белгилаш талаб этилади. Ёндош санъатларга мурожаат этилиши натижасида рисола матнига киритилган лавҳалар таҳлили методологиялар комплексини ёдда сақлаймиз. Альтернатив методология эмас, методологиялар плюралиزمи рисоланинг фазилатлари (жумладан) авваллари кўзга ташланмаган хусусиятлари) намоён бўлиши учун хизмат қилади. Адабиётшуносликда фабула, диалог, композиция қурилишлари муаллифнинг ҳикояни олиб бориш услуби, ижрочилик санъатида актер созанда, хонанданинг билими, услуби, техникаси, хилма-хил ҳолатни ифода эта олиш қобилияти, танлаган соҳасида мавжуд бўлган қайси ижодий мактаб, назарий асослар йўналишида фаолият кўрсатиши - шу кабилар ҳисобга олинади. Муаллиф зарур бўлганида мурожаат этган манбаларни кўрсатади, муайян шахсларнинг исм-шарифларини аниқ келтиради. Кино ва телевидениенинг тарихи, эстетикаси, қайси бадний оқимга мансублиги, мураккаб таркиби ва табиати, ифода воситалари ҳамда адабий асоси, композицион қурилиши ўзга санъатлар билан бўлган муносабатлари ва қўчирма келтириш тартиблари ўрганилишида ҳам шу йўлдан борилади. Интертекстуаллик ва интермедиаллик парадигмаларидан келиб чиқилади. Бири иккинчисига эргашадиган, бир-биридан ўрганадиган навқирон ёшдаги кино ва ТВ кўз ўнгимизда - XX асрнинг иккинчи ярми, XXI асрнинг биринчи ярмида ҳам шаклланиши, ҳам эстетик мустақилликка эришиш йўлида изланаётгани ҳамда улар тарихининг илк палласи ҳам, ҳозирги кўринишлари ҳам турли даражада бўлса-да, ўрганиляпти. Уларни тадқиқ қилиш методологиялари ҳам. Демак, биз билган, ўзлаштирган, идрок этган мазкур объектларнинг (уларнинг синтетик табиатини инобатга олиб) "анатомияси" ҳамда уларнинг илмий

тахлилидан келиб чиқиб "Рисолаи мусика" каби асарлар ўрганилишида қўлланиладиган услубни танлаб, қўллашимиз мумкин.

Биз мурожаат этаётган икки санъат ва бир рисолаининг ўзaro жойлари шундаки, уларнинг биринчиси кўпроқ, иккинчиси нисбатан шунинг синтетик табиати билан ажралиб туради. Кино ва телекўрсаткичлар субъектнинг кўриш ва эшитиш қобилияти ҳисобга олиниб асар яратилади. Ёзма илмий-адабий асарда ўқиш, тасаввур этиш билан бирга кўриш ва эшитиш воқеалар гирдобига кириш, қаҳрамон ҳолатини қабул қилиш жараёни кучли бўлиши ҳисобга олинади. Экрандаги тасвир - бу ҳақиқат тасаввуридаги тасвир. У сценарийни ўқиб, ўзи тасаввур этган образни ҳолатни, воқеани содир бўлган жойни қандай тасвирласа, томоғидан ҳам уларни худди шундай қабул қилади. Китобхон эса адабий ёки илмий-адабий асарни мутолаа қилиши асносида ўзи ҳам ижод этади. Бир китобни ўқиган юз кишида юз хил тасаввур бўлади. Шу боис ҳар кимнинг ўз Лайлиси ва Мажнуни, ўз Кумуши ва Отабеги (уларга бағишланган фильмлар кўрсатилгунга қадар) бўлади. Кинодраматург ўз фаолиятида авваллари интуитив равишда, эндиликда интертекстуаллик, интермедиялик парадигмаларидан келиб чиқади.

Хужжатли, илмий-оммабоп, ўқув фильмларда хроникал кадрлардан, тўлиқ метражли бадний фильмлардан кўчирма келтириш, матида адабий асардан олинган парчаларга изоҳ бериш ёхуд бўлажак фильм кадрлари билан "тўқнаштириш," ўтмишда олинган киноэпизодларни янги асар таркибига сингдириб, тарихни "тилга киритиш" билан сценарий ёзиш жараёнида ҳисобга олинади. Бадний фильм сценарийси ёзилишида ҳам синтетик табиатга эга бўлган санъатнинг адабий-кинematографик поб-девори яратилиши ҳисобга олинади. Унда санъатнинг барча турлари тажрибаси, муносабатлари, ўзаро таъсири доимий, маълум чегаралар бўлиши назарда тутилади. "Рисолаи мусика" да нота* (белгилар) орқали ифода этилган куй йўқ. Лекин мақом таркиби, ижро темпи, парчалар қайтарилиши, айниқса таърифланган мусиканинг таъсир кучи батафсил тилга олиниши рисола мутолаа қилинишида Шашмақом, Ирок, Сегоҳ, Бузрук, Дугоҳ, Наво ижро этилиши назарда тутилганимкин, деб ўйлаб қоласан. Муаллифнинг ўзи ҳам кўз илғамас шаклга, бадний таъсир кучига, ўз фалсафаси, чуқур маъноси ва мазмунига эга бўлган мақомнинг мушкулот ва наср қисмини тинглаб, эҳтимол ҳиргойи килич рисоласига шокрона рух бергандир, пировардида унинг мусикий ечимига урғу бергандир. Мазкур матннинг шу каби хусусиятлари унинг таркибининг синчиклаб ўрганишга, муаллиф бир вақтнинг ўзида ҳам назарий фикрни асослашга, ишот этишга ҳамда турли вазият, ҳолат, руҳиятни тасвирлашга, образли ифодаларнинг виртуал кўринишини таърифлашга эришни

* Нота (белги) мусика товушларини ёзиб кўрсатадиган махсус белги.

жараёнини таҳлил қилишга ундайди. Бундай ҳолда илмий трактатлар “рамзлар жилоси, ранги”, “инсон кўз ёшидан лаззатлироқ суюқлик йўли”, “гунча лабларингга ҳавас қилди, рашк ўтида ёниб алвон рангга кирди”, “най навоси уйқудаги кишини уйғотади, маст кишини эмас” камисралар, ўхшатишлар учраши муаллифнинг бастакорлик фаолияти, ижод мақом таркиби ва табиати ҳақида тадқиқот ёзишида мусикий кайфият бўлганиданмикин... Юз йил муқаддам мусиқа фалсафасига бағишланган илмий асарлардан бирида¹⁰ бадий кайфият муаллифни турмуш икки чиқирларидан, қундалик ташвишлардан ҳоли этишини, бадий кечини ҳаёлотнинг бадий ифодасини таъминлаш йўлларида бири эканлигини ургу берилгани бежиз эмас.

Санъатнинг гўзаллиги ва моҳияти, асл мазмуни ҳақида олам, мажудот хусусида теран фикр уйғотишга қодир бўлган мусиқага профессор сионал таъриф берган муаллиф К.Эйгес китоб дебачасида мусиқ таркибига кирган матн ҳақида мунозарали фикрни ҳам айтади¹¹. Ҳатто айтилган сўз ва янграётган мусиқа бир-бирига ҳалакит бериши ҳоллари ҳақида мулоҳаза қилади.

Дарвишали Чангийнинг трактатига кино ва ТВ эстетикаси нуқтаи назаридан ёндашганимизда муаллиф ижод, илмий фаолият даражаси мусикий кайфиятда бўлганини ҳам, бу ҳолат кенгрок маънодаги бадий кайфиятга кириш учун муқаддима, бир поғона бўлганини ҳам сезамиз. Юқорида келтирилган лирик манзаралар, образли ифодалар, камисраларнинг фалсафий руҳи ҳам шундай ижод нашидасига тўлиб-тошган илҳомбахш муҳитда таърифланган кўринади. Фикрлаш, воқеликни идрок этиш ва уни муайян бадий шакл чегарасида тасвирлашнинг бу каби усуллари кейинчалик мушоҳаданинг синтетик кўриниши сифатида ўрганила бошланди. Бу жараёни тадқиқ қилмай, илмий ҳулосаларга келмай турниб аудиовизуал маданиятни, хусусан кино ва телевидениенинг эстетикаси таркиби, фаолиятнинг бу турдаги маҳсулотларида синтетик фикр юритишнинг ўзига хос усуллари таърифлаш ҳам амри маҳол.

“Рисолаи мусиқа” илм ва бадий ижод билан боғлиқ бўлган бу масалаларни ёритишга ҳам хизмат қилади.

Кинода мавзу танлаш, уни ёритиш учун хизмат қиладиган эстетик шакл сценарий ёзиш, бўлажак фильмнинг тасвирий воситалари ечимини белгилаб берадиган эскизлар чизиш, эпизодларни суратга олиш, кадрларни монтаж қилиш ҳамда овоз воситалари билан бойитиш - бу ижодий-техник жараёнда устун турадиган фикр экран санъатининг синтетик табиати билан боғлиқ бўлади. Кино ва телевидениеда бу аснода тасвир доминантини таъминлаш ҳамда унга қумаклашадиган овознинг барча турлари, монтаж ва эстетик вазибаларга хизмат қиладиган бошқа техник воситаларни

¹⁰ К.Эйгес. Статьи по философии музыки. Книга первая. Москва. 1912. С. 62-63.
¹¹ Ушш асар. 11-бет.

қўллаш йўллари изланади. Дарвишалининг техник қуроли ҳам, интермедиялик, интертекстуаллик ҳақида тушунчалари ҳам (табiiйки атамалари ҳам) бўлмаган. Лекин у ҳам, XX аср лексикаси билан таърифласак, синтетик тарзда фикр юритиш қобилиятини намоиш этган. У илмий қарашларини, мусиқа илми ва санъатига бўлган меҳрини, ҳайратини назарий мушоҳадаларида билдириш билан чекланмайди. Ёзма ва оғзаки адабиёт намуналарига мурожаат этади. Келтирилган кўчирмалар – айниқса, поэтик асардан олинган лавҳалар – баъзан икки – уч саҳифани ташкил этади. Ёзилиш техникаси, услуби жиҳатидан бир-биридан фарқ қиладиган икки турдаги матннинг турли қўринишлари мавзу, мазмун жиҳатдан яқинлиги, айниқса муаллиф уларни ҳайратомуз бир ҳолатда қаламга олиши шоирнинг образли сўзи ҳамда олимнинг мантиқий далиллари, назарий мушоҳадалари яхлит композицияда намоён бўлади.

Немис мутафаккир шоири Генрих Гейненинг Истеъдод ва Даҳо борасидаги таърифи биз ўрганаётган муаллифга тегишли қўринади. “Истеъдод соҳиби табiiтга тақлид қилиб аналитик тарзда яратган маҳсулотни даҳо синтетик тарзда ижод этади”¹². Дарвишали танлаган объект эса шундай илмий-адабий ёндашувни талаб этган. Мусиқа назарияси ва тарихи, уни басталаш ва ижро этиш жараёнлари, оғзаки ва ёзма адабиёт дурдоналари, ижод маҳсулотларининг ўзига хослиги ва уларни қабул қилиш психологияси, бадий фаолият заҳматкашларининг ижод нашидасига тўлиб тошган дамлари ҳамда бу аснода ҳукмрон доираларнинг ҳулки (камсуқумлиги, фазилати, бадахлоклиги) намоён бўлиши каби ҳолат, замон макон, давримиз лексикаси билан таърифлайдиган бўлсак, когнитив асос, медиамуҳит, илмий ёндашув “Рисолаи мусиқа” илмий матни поэтик заҳираларининг ўзига хос қурилишини, муаллиф баёнотининг нарратив ифодасини тадқиқ қилишга йўл очадиган методологияни излашни ва қўллашни тақозо этади. Бу илмий жараён мунозаралар, кескин баҳслар билан ҳам таърифланиши мумкин. Зеро, синтетик фикр юритишга фақат экран имкон беради, деб катъий фикр билдирган ҳоллар ҳам учрайди.¹³

Аслида тасвирий санъат, жумладан миниатюра, мусиқа, унинг ажралмас қисми бўлмиш мақом, адабиёт ва унинг таъсирида бўлган амалий санъат, театр, кино, рангтасвир таҳлилида мазкур санъатларнинг имманент хусусиятларидан келиб чиқибгина эмас, уларнинг рецептив, яъни қабул қилиш, ўзлаштириш хусусиятларини ҳам ҳисобга олиш зарур. Бу ўринда Дарвишали Чангий ўз даврида, ўтмишда мусиқага ва унинг хизматида бўлганларга қандай муносабат қилинганини, ўша мураккаб муҳитда устун турган фикрларнинг субъектив ифодасини эмас, ўз даври чегарасида объектив ижтимоий таърифини таъминлаганини ҳам инобатга оламиз. Рисоланинг телеологик йўналишдаги саҳифалари Дарвишалига сюжет

¹² Генрих Гейне. Полное собрание сочинений. Изд. второе том 4. С-Петербург. 1904. С. 400.

¹³ Каранг. Вайцман Евг. Очерки философии кино. М.: Искусство, 1978. С. 204.

йўллари бир мақсадга қаратишга, ирмоқлар дарёларга қуйилган шингил воқеаларнинг нарратив ифодалари яхлит композицияни қишлоқ хизмат қилишини ҳам кузатиб борамиз. Шу каби сабабларга кўра қишлоқ кенг бўлган мазкур рисола методологиянинг диалектик ва семиотик навишларига риоя қилган ҳолда ёндашишни тақозо этиши табиий ҳисоб. Биз ўрганишни мақсад қилган асар яратилган медиамуҳит ҳамда илмий, адабий, мусиқавий таърифи мажозий маънодаги мисрала образли ифодасини қабул қилишга ҳам йиллар давомида тайёр бўлиб кўриш зарур кўринади. Эндиликда медиани қабул қилиш туғма истеъдод эмаслиги, унинг туб моҳиятини англаш, коммуникацион хизматини билиш методологияларни альтернатив равишда қўллашни эмас, ушбу эътироф этиш, тадқиқот объектига турли ракурсда ёндашиш зарур ҳақида фикр юритган эдик.

Чолғу асбобларининг келиб чиқиши уларнинг турлари ҳақида туҳтача бераётган муаллиф ахборот бермайди. Эмотив лексика ила шоирона билан суғорилган лавҳаларнинг лирик таърифини келтиради. У чолғу дарахтидан ясалишини, бу ҳосиятли дарахтнинг қўм-қўк барглари кўртининг жони-дили, деб ёки ўша қўрт ипакка, ипак эса чолғунинг маънави раанг-баранг товуш тарқатишга қодир бўлган торларига айланиши бирма-бир санаб ўтирмайди. Тут дарахти ва ипак, тор ва у таратади ёқимли тарона бир-бири билан боғлиқлигини инсон руҳияти, қувонч ва ғам-ғуссаси билан боғлиқ ҳолда таърифлайди. Бобур ҳам уд, ғижжакни таъсир кучини тингловчининг ҳолати, куйни қабул қилиш жараёнини тасвирлаб китобхонга етказди. Дарвишали чолғуга жон бахшида этганди кўркем дутор ёки танбур, уд ёки сато инсонга ҳос хусусиятларга эга дарахт тушунади. Ипак билан тут дарахти узок учрашмай фироқ ўтида ёнган ниҳоят бири тор, иккинчиси ихчам, юмалоқ юзли узун ёки қалтаги дарахт дастага айланиб яна дийдор кўришганида энди айрилиқ азобига дуч келган бўлмасмикинми, деб фарёд қилиши, ох-зор қилиб мунгли овоз тарқатишини маънос қайфият билан ёзади-да, фироқ чекиш дамлари ифодасини ҳам поэтик даражага кўтаради. Махбубанинг фарёдидан гўзал нарсани борми, деб устод Жомийнинг мисраларини келтиради¹⁴. Интертекстуаллик ҳолати бу ўринда ўзини оқлайди. Олим, ҳофиз, созанда Дарвишали қўллаган вербал ифодада шоирона руҳ устун туриши мумтоз шеърятдан келтирилган байтга узвий равишда улашиб кетган. Наср ва назм бир-бирини тўлдирган, бири иккинчисини изоҳлаган яхлит композициянинг ажралмас қисмлари сифатида намоён бўлган.

¹⁴ Методологиялар плюрализми эътирофи, альтернатив методология интиқоси, Абдулла Қодирийнинг жамъиётшинос поэтикаси. Барҳаёт мерос бадиий коммуникация таркибиди. Илмий очерклар тўплами "Fan va texnologiyalarning bosmaxonasi". 2013. 57-бет.

Бу каби бадний-илмий дискурса қандай ёндашнинг керак? Фикр ва хис-туйғунинг вербал ифодаси ҳам мантикий далиллар ҳам хиссий майли билан тадқиқ қилиниши, яъни когнитив-дискурсив услуб қўлланишган ҳолда тадқиқ қилиниши самара беради. Ақл-заковат билан битилган матн юракка ҳам озик беришини ҳисобга оламиз. Нозик табиатли Дарвишали ўзи меҳр қўйган чолгуларнинг бирини иккинчисидан устун қўймайди. Улар инсонга хос хусусиятларга ҳам эгаллигини гўзал ўхшатишлар билан маълум этади, кишида завқ-шавқ уйғотади. Ривоят, ҳикоят матни билан ҳаяжоннинг маълум этади, интуитив равишда фикрнинг тасдиқлаш йўлидан боради. “Танбурни барча чолгуларнинг устози дейишади”, деб юксак баҳо берган муаллиф дарҳол чанга ҳам жозибали сўз топади. “Чанг барча чолгуларнинг келинчагидир”¹⁵. Дарвишали Чангий чолғуга одавий хусусиятларни ато этиб, поэтик ўхшатишларни ўз ўрнида қўлаб, эмотив лексикани муттасил бойитиб бориб, илмий матннинг шоирона руҳини доимо саклаб туради. Мусикавий, эхтиросли, бадний кайфият билан ёзилган илмий матн муаллифи гўё Генрих Гейненинг кимни “шоирона рух тарк этса, у тождан маҳрум бўлади”, “оққуш ғозларнинг ғағиллашига ортик тоқат қилолмади” каби юрак сўзларини билгандек (аслида эса интуитив равишда) шоирлик тождани бир зум унут этмаган, виқор, мағрурлик эмас, басталаган куйга, унга жон ато этаётган чолғуга, мусиканинг сирли муҳитига бўлган меҳри, ҳаяжони билан уни ардоқлаши каби хис-туйғуларни устун туради.

Ўтган асрнинг 20-30 йилларида сценарий кино маҳсулотининг пойдевори сифатида тан олинганида унга нисбатан аввало “эмоционал” сўзи кўп ишлатилган. Ҳатто “эмоционал сценарий” назарияси пайдо бўлган. Унинг асосий талаби сценарий кино аҳлида хис-ҳаяжон уйғотиши, унга илҳом бериши, образли фикр, ечим йўлини кўрсатиб бериши билан боғлиқ бўлган. Бу жараён қизгин мунозаралар, муайян сценарий ва фильмлар атрофида бўлган экспериментлар билан таърифланади. Шундай фикрлар тўкнашуви, кино маҳсулотлари муҳокамаларида ҳақиқат англадил: сценарий - бу қайднома эмас. Расмий ҳужжат ҳам эмас, у хис-ҳаяжон билан ёзилиши ҳамда шундай завқ-шавқ билан қабул қилиниши зарурлиги қайд этилди. Кейинги илмий-амалий изланишларда сценарий наср-назм ўртасидаги муштарак нукталар мавжудлиги билан боғлиқ бўлди. “Рисолаи мусика” шу нуктаи-назардан ўрганилса, унинг кино-телевизион жиҳатлари, аввало, асарнинг шоирона руҳи, интеллектуал тушунчаларга бой илмий матннинг поэтик қурилиши, бадний дискурс эволюцияси, насрий асарда мажозий ифодаларнинг ўрни, таркиби ва эстетик қийматини аниқлашда намоён бўлганини исботлаш мумкин. Бу ўринда юқорида қайд этганимиздек, семиотик ва диалектик ёндашув матннинг янги, ҳали ўрганилмаган ҳислатларини, фазилатларини аввало кино аҳлига маълум этишга имкон беради. Семиотик ёндашув матнни атрофлича ўрганишга,

¹⁵ Ўша асар. 54-бет.

унинг эстетик ва коммуникацион хизматини аниклаш, кўчирма интертекстуаллик талаблари нуктаи-назаридан таҳлил қилиш, вифода илмий ва бадиий вазифаларни бажариши даражасини белгиланазарда тутати. Матннинг синтетик хусусиятидан келиб чиқиб, ун лектик йўналишда таҳлил қилганимизда муаллиф медиамухит зиддирини, тасвирланган объектнинг бадиий, илмий, публицистик, поифодаси ҳамда трактатнинг ёндош санъатлар хусусиятлари, қонунятхам ҳисобга олиб ёзилганлиги интермедиялликнинг мураккаб кўринлари тақозо этадиган методологик йўналишда ҳам тадқиқ қилинзарурлигини кўрсатади.

Дарвишали объектнинг турли ракурсда, турли замон ва макон ҳолатини таърифлайди. Уни чолғунинг техник имкониятлари, фактур эмас, ихтироси, тарихи, хушовоз таратиш сабаблари кизиқтиради. Шу бмуаллиф чолғунинг тузилиши, шакли ҳақида мухтасар шаклда ахбориш билан чекланади-да, ургуни шоирона руҳда ёзилган афсона тафсилотларига, шеърий мисраларга беради. Чангнинг йигирма саккатори, етти пардасидан етти макомни тартиб олишларини, аслида эса мотозанда ундан ўн икки макомнинг барчасини “чиқариб олиши” мукинлигини ёзади-да¹⁶ уни шаклан бир оёғи орқада, иккинчиси олдин бўлган, икки қўли кўкрагида чалиштирилган мўйсафидга ўхшаши мавлоно Абдурахмон Жомий ҳам ўлмас мисраларида “рухий азоблар ичанг сингари букилди танам, торлар каби киприклардан тўкилди ёш этапқадар”, деб бу чолғунинг шаклига таъриф берганини эслатади. Сўнг Арасту ва Афлотунга, улар билан боғлиқ бўлган афсоналарга ўражратади. Хулосасида Искандар ва Афлотун Арасту ихтиро қилгангдан хайратга келганини, ҳайвон ва қуш зоти унинг садосидан беҳуҳолга келганини ўзи кўргандек, эшитгандек ёзади. Бундай ҳолатианглашимиз, қабул қилишимиз ва биз ҳам хайратга келишимизни кўзлагамуаллиф Дарвишали Чангий ўзининг бу каби жараёнларда иштироитганини камтаринлик билан эслатиб ўтади. “Айтишларича, чангиймавлон Жамшид беморларни даволаш учун ихтиро қилган. Бундан даводопиш мумкинлигини каминангиз синаб, текшириб кўрди. Хўжа КалонЖубайдо бетоб бўлганида табиб Султон Муҳаммад чанг тароналариниингглаб даво топиш мумкинлигини айтди. Шунда хаста Хўжа Калон каминани ҳузурига чакирибди. Уч ой давомда унга чанг чолдим. Утузалиб кетди”¹⁷.

Бу лавҳаларни кино ва телевизион нуктаи-назаридан ўргансак, таҳлил қилсак улар таркибида экран, сценарий, кино-телеэстетикага оид манбаларни изласак қуйидаги хулосаларга келамиз. Жумладан:

¹⁶ Ўша манба. 55-бет.
¹⁷ Ўша манба. 55-бет.

- кинематографик кўриш, ёзиш, тасвирлаш қобилияти экран санъатлари кашф қилинишидан илгари ҳам бўлгани сабабли кўп баъдий, илмий асарларда, халқ оғзаки ижодиёти намуналарида, кейинчалик сценарий, эскизлар, монтаж усуллари, синхрон овоз, турли йирикликдаги кадрлар, ижрода ривож топган, инкрустация, контрапункт каби атамалар билан изоҳланадиган кўринишлар мавжуд бўлган. Жумладан, биз аудиовизуал маданият нуктаи-назаридан ўрганишга киришган Дарвишали Чангий асарида шундай экран захиралари мўл кўринди;

- бу йўлдаги изланиш маданий меросни ўрганиш, ўзлаштириш, маълум даражада бойитиш йўлидан бориш учун илмий асос бўлиши билан бир қаторда бу соҳада қўлланилиши мумкин бўлган парадигмаларни яратиш учун ҳам хизмат қилади;

- синтетик фикрлаш қобилиятига эга бўлган олим ва санъаткор Дарвишали Чангийнинг асари XX асрда пайдо бўла бошлаган ва XXI асрда илмий доираларда қўлланила бошлаган поэтик дискурс, дискурсив таҳлил, медиамухит, интертекстуаллик, интермедияллик, рецепция каби атамалар камраб олинган тушунчалар ўтмишнинг шоҳ асарларида, оғзаки ижод намуналарида у ёки бу кўринишда мавжуд эканлигини исбот этди. Бундай кенг қўламда олиб борилган тадқиқотда рецептив эстетика ҳоллари, экстраполяция кўринишлари, пленэр жараёнлари ҳамда анъанавий кадриятлар ва улар узлуқсиз давом этиши қонуниятлари ҳисобга олиниши табиий бир ҳолдир.

Аудиовизуал санъатлар, хусусан ижоднинг ҳамда коммуникациянинг XX-XXI асрларда оммавий таъсири ортиб борган соҳалари: кино, телевидение, радио маҳсулотининг қаҳрамони турли замонда ва маконда эркин ҳаракат қила олишини, шу хусусиятлари билан у маданиятнинг визуал кўринишларидан фарқ қилишини назарда тутиб Дарвишали Чангий каламига мансуб илмий-адабий асар таркибини ўрганиш ҳам муҳим ҳулосаларга йўл очади. Муаллиф тадқиқ қилган, адабий таърифини берган объект — мусика муҳити, унинг визуал кўринишлари — чолғу, куйни, ашуланинг ифодасини таъминлайдиган созанда, хонанда, бастакорнинг шопирона руҳда битилган тавсифи, реал акси узоқ ва яқин ўтмиш, Дарвишали яшаган давр билан боғлиқ. Ўрганилаётган, ёритиш мақсад қилиб қўйилган мавзуга алоқадор воқеалар таснифида замон, макон бирлиги талабларидан қелиб чиқилмаган. Мусиканинг ҳамиша сезилиб турадиган сержило оқими лирик-психологик “юки” бўлган манзаралар, драматургик кучи бўлган эхтиросли дамларни камраб олган, пировардида тингловчига эзотерик дақиқаларни ҳадя этиши кўзда тутиладиган мусика билан, унинг басталаниши ва ижро этилиши билан боғланадиган воқеаларга ургу берилган. Чолғунинг техник, ижро, овоз имкониятларига муҳтасар шаклда таъриф берилаётганида у аста-секин “йирик планда” намоён бўла боради. “Найни одатда қамишдан ясашади. Маҳоратли

созандалар эса нам дарахт ёғочидан ясалган найни чаладилар. Улар бир биридан фарқ қилади. Қамиш найда бир-икки мақомни ижро этиб бўлади. Дарахтдан ясалганда эса — хоҳлаган куйни. Шу боис уни найи рост ёки зер-и-дим, яъни ҳақиқий най, дейишади¹⁸ — деб ахборот берган ҳофиз. созанда ва олим урғуни мазкур бежирим, ихчам ва кўркам чолғунинг эстетик имкониятларининг доно афсонадаги бадий изохига беради: пайғамбаримиз осмону-фалақдан ерга кайтганларида кўрганларини яқин қариндошлари бўлмиш Алига айтиб бердилар. Бир сирдан уни вокиф этмадилар. Шундан безовта бўлдилар. Шунда юқоридан фармон олдиларда, чўлу биёбонга чиқдилар. Биринчи учраган қудукка бош эгиб, фалақ сирини айтиш фармонини олдилар. Шундай қилганларида қудукдан қамиш ўсиб чиқди. Бир чўпон келиб уни кесиб олди. Лабларини унга тегизиб пуфлаган эди ажойиб мусиқа содалари тарала бошлади. Чўпоннинг подасигина эмас, ёввойи ҳайвонлар ҳам, паррандалар ҳам, судралувчилар ҳам оқиб кела бошладилар.

Дарвишали Чангидан кейин юз йил ўтар-ўтмас немис файласуфи Ф.Шеллинг “қадимда пластик тарзда фикр юритилган” (ёки “узок ўтмишда мушоҳадалар муайян тасвир билан боғлиқ бўлган”) мулоҳазаларини айтганини, сўнгра юнон мифологиясидан мисол келтирганини, “ҳақиқатнинг юксак кўриниши гўзаллик тушунчаси билан биргаликда яхлит бир нарсани танқил этади. Шу боис у юксак стиль (услуг) усталари маънавий гўзалликка шу тарзда — ҳақиқатга интилиб эришганлар¹⁹ каби мулоҳазаларини санъат, адабиёт асарлари ҳамда уларнинг яратилишини назарда тутиб билдиргани илм ва бадий ижод юксак намуналарининг бир қатор фазилатларини ўрганишнинг методологик йўналишларига эътиборни қаратгандек.

Биз ўрганаётган ва аудиовизуал маданиятнинг XXI асрда шаклланаётган назарияси ва амалиётига тадрижий равишда таъсир этиши муқаррар бўлган трактатнинг илмий потенциали, амалий аҳамиятини белгилашда ҳам файласуфнинг манбага ёндашувини каламга олишимизнинг боиси шу. Рисолада қолғу ҳамда унинг эстетик имкониятлари, созанда ва унинг ижрочилик санъати, медиамухит ҳамда унинг таркибий қисми бўлмиш мусиқа олами ҳақида ҳаққонийлик тамойилларига риоя қилинган ҳолда мушоҳада юритилади. Турли ритмда, ранг-баранг психологик ҳолатда ижро этиладиган садоларнинг мафтункорлиги, кўз илғамас шакли ва теран мазмуни бевосита юракка озуқа бериши факат ақл-идроқли инсон зотини эзотерик ҳолатга олиб келмайди. Жониворлар ҳам таронага ошурфта бўлиши тасвирланади. Айниқса, най ҳақида унинг таъсирчан навосининг бадий таърифи, бугунги атама ва таъбир билан айтганда, мусикани визуаллаштиришга бўлган иштиёқ доно ривоят тафсилотларини

¹⁸ Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Даряша Али (XVII век) Ташкент. 1946 С.18

¹⁹ Шеллинг. Философия искусства. М "Мысль" 1966. 33 - 319-бетлар

келтиришда, чолгуни эмас, у оламга таратаётган куйнинг таъсир этиш кучини таърифлашда сезилиб туради. Яхлит, бир бутун композицияда ҳақиқат ва гузалликнинг ифодаси намоён бўлганини рисола мутолаасига берилган, айниқса, уни интертекстуаллик, интермедиааллик нукта назаридан таҳлил қилишга киришган киши дарҳол сезади.

Муаллиф рисолаи мутолаа қилаётган, тадқиқ объекти сифатида ўрганаётган, XXI аср атамаси билан айтганда, интерактивликни талаб этади. Мақомнинг келиб чиқиши ҳақида муштарий ҳам ўйлаши, бу йўлда изланиши, манбаларни ўрганишга даъват этгандек бўлади. Ўзи мусиқа санъати ва илмининг ўтмишига ретроспектив назар ташлаганида, ўрганган манбаларни шарҳлаганида мутлақ ҳақиқатни айтаётган олим ва санъаткор сифатида гавдаланмайди. Бундай даъвоси мутлақо сезилмайди ҳам. Форобий каби “мендан олдин бу мавзуда қалам тебратганлар, уларнинг хизмати қатта бўлгани”ни таъкидлагандек бўлади-да, узок ўтмишнинг бу буюк вакили мулоҳазасини давом эттиргандек, камтарона бир тарзда ўзгаларнинг хизматини ҳурмат, самимият билан қаламга олади. “Мақомни донишманд Афлотун кашф қилган дейишади” — бу сўзлардан кейин ўн икки мақомнинг ҳар бири юлдузларнинг қайси туркумига мос келиши ҳақидаги мулоҳазалар юнон мутафаккирига тегишли эканини маълум этади. Сўнгра ҳар кимни фикр юритишга ундайдиган, мусиқа устасида ҳам, ашаддий шайдосида ҳам ҳаяжон уйғотадиган қизиқарли маълумотларни, ривоят ва афсоналарни, поэтик мисраларни келтиради. Уларнинг микрокомпозициясини, бири иккинчисига уланиб фикрлар плорализми тамойиллари китобда қарор топганини тасдиқланишини таҳлил жараёнида қўрамиз. Дарвишали интерактивлик талабларидан келиб чиққандек бўлади, китобхон, илм аҳли рисолаи мутолаа қилиши давомнда фаоллик кўрсатишига эришиш йўлини излайди. “Бир билимдонга, обрўли киши қомил ишонч билан айтадики, донишманд Арасту сандикда дарё тагига тушгану, ўша ерда ўн икки мақомни топган”²⁰ деб ёзган муаллиф қарор топган нақл ҳамда унинг ёзма адабиётдаги таъбирини келтиради. Интерактивликка бир мавзунинг турли талқини, бир объекта турлича муносабат мавжуд бўлганини муайян манбаларларни, баъдий ижоднинг тадқиқ қилинаётган соҳага алоқадор намуналарини келтириш йўли билан эришилади.

Дарвишали қайси ривоят, таъбир, умуман кенг қамраб олинган ва синчиклаб ўрганилаётган манба ҳақиқатга яқин ёхуд жуда йироқ эканлиги ҳақида мушоҳада қилмайди. Ўзига хос драматургиясига эга бўлган рисоладаги “туғунлар”, жумбоқлар жўнгина ечимини топиши мақсад қилинмайди. Муаллиф ўзи қаламга олаётган воқеалар турли замон ва маконда устун турган фикрлар структураси мураккаб, лекин мароқли ёзилиши, айтилиши жиҳатдан бир-биридан фарқ қилиши, лекин уларнинг

²⁰ Ўша манба. 31-бет

барчаси гўзаллиги, равон ифодаси, мазмунан бири иккинчисини тўлдириши ҳамда ягона кўтаринки руҳда ижод этилганидан завқ олаётгани сезилиб туради. Гўё у ёзган жумлалар, сатрлар орасида муаллифнинг хайратомуз бир ҳолати, эзотерик завқ олиши дақиқалари, кизгин илмий фаолият дамларида киши ҳис этадиган ҳаяжон, ижод нашидасини сезиб тураемиз. Матнни шу тарзда қабул қиламиз. Бундай ижодий жараён киноматюрг устахонасида ҳам, унинг ижоди маҳсулоти — сценарий ўқилиши ва экранда намоён бўлишида ҳам вужудга келиши ҳал қилувчи омил бўлишини “эмоционал сценарий” назариясига бағишланган саҳифаларда айтган эдик.

Рисоладаги илмий-назарий мушоҳадалар ўзига хос шарқона услубда ифода этилгани, кўтаринки руҳда ёзилган сўзда ўз қийматини, кўркемлигини, китобхонда хушқайфият уйғота олиши интертекстуаллик ҳоллари учраганида ҳам таъсир кучини йўқотмайди.

“Ҳиндистонни макон қилиб олган какнус қуши билан ҳам маконни боғлашади” ҳикоясини давом эттирган муаллиф аввал ривоятнинг мухтасар баёнини келтириб, муштарий қизиқиб қолган воқеанинг бир-икки тафсилотини келтиради. Сўнгра, исбот ўрнида шайх Фаридиддин Атторнинг “Мантқиқ ут-тайр” дostonидан парча келтиради. Паррандани мадҳ этувчи мисраларда, биз ўрганаётган рисоладагидек, ҳам эстетик ҳам коммуникацион “юк” мавжуд. “Юракка озик берадиган” бу қушнинг ҳосияти, макони таърифи икки-уч жумлада берилади. Бу қисқагина изох таърифида ортиқча тафсилотлар келтирилмайди. Лекин атрофга таралган ёқимли овоз (аниқроғи сайроқи қуш — какнуснинг сайроғи) турли рангга бўй эканлиги қайд қилиниши мутахассисларнинг эътиборини тортади.

XX асрга келиб бу йўлда Фитрат ва Ғулом Зафарий изланишни давом эттирганларида мусика олими ва ижодкори Виктор Успенскийни ҳамда унинг москвалик ҳамкасбларини ҳайратга келтирган. Улар бу йўлдаги изланишларни, илмий ижодий жараёни кузатиб бордилар. Кинода эса мусика садолари портрет чизиши, кадрдаги тасвирни тўлдириши, у билан боғланиши эмас, мустақил вазифани бажариши талаб этилди. Шунда унинг мазмуни, кўз илғамас шакли, айниқса ранги, ритми сўз каби аниқ нишонга тегиши ҳисобга олина бошлади.

Дарвишали Чангий Фаридиддин Атторнинг найга бағишланган мисраларини келтирганида шеърин лавҳаларда олим ва санъаткор ўз асари саҳифаларида нақл қилган ҳикоя, ҳикматли сўзлар қайтариш ҳолларини ҳам кўраемиз. Сўз (айрим ҳолда сўз бирикмалари) семантик жиҳатдан бири иккинчисини такрорлаши тавтология сифатида қабул қилинмайди. Плеонизм кўринишлари, баён ҳамда поэзия қонуниятларига биноан

ёзилган сатрлар бир-бирига якин (баъзан айнан ўхшаш) эстетик ахборот бериши “йирик план”да тасаввур этилади, қабул қилинади.

Шоир мисраларининг насрий баёнини келтирадиган бўлсак, тугалланган лавхани ташкил этган ҳар бир сегменти Қакнус қушининг ажойиблигини, ўзга даррандаларга ўхшамаслигини таъкидлаш учун хизмат қилиши кўзда тутилганини англаймиз. “Мақони Ҳиндистон, тумшуғи ғайритабиий, жуда узун бўлиб, юзга якин тешиги бор. Унга тенг келадиган қуш йўқ. Ҳар бир тешикча нола қилганида балик ҳам, парранда ҳам унга ошуфта бўлади-қўяди. Қуйдан илхом олган, унга мосланган файласуф мусиқа илмини яратди”²¹.

Муаллиф мазкур лавҳанинг кульминациясини, қаламга олинган воқеаларнинг “чўққиси”ни, донолиги, ибратлилиги билан ажралиб турадиган қисмини сўнгги сатрларга қолдирган: “Мақом пайғамбар Мусо хассаларининг учидан пайдо бўлган, дейишади. Исроилликлар орасида пайғамбар Мусо ўзининг кўркем танасини гўёки яшириб юриши овоза бўлган. Қунардан бир қун у Нил соҳилида юваётган қийимларини тош устига қўйган. Тош тангри амри билан фавқулудда ҳаракатга келиб, думалаб кетган. Пайғамбар қанча уринмасин ҳарсанг тошни тута олмаган. Халқ йиғилганини кўрган Мусо дарҳол ўзини панага — сув никоби остига олган. Шундагина тош қирғоққа келиб ҳаракатсиз ҳолатга кирган. Ғазабнок ҳолатдаги Мусо ёғоч билан тошни икки марта урган. Шунда у тошда ўн икки тешик пайдо бўлиб, ўн икки булоққа айланган. Ўн икки чашмадан зилол сув отилиб чиқаётганида атрофга ранг-баранг оҳанглар таралган”²².

Мақомнинг ижро усуллари кашф этилиши тарихий шахслар: Мирзо Улуғбек²³, Ҳусайн Мирзо ибн Бойқаро, Амир Алишер²⁴ хизматлари ҳурмат иззат билан айтиб ўтилади. “Мавлоно муфти Сирож хизматларининг исботи муфассал келтирилади: ижронинг ўн икки усули инсон қон томирининг уриши ритмидан олинган. Қон томири уриши қўл билан топилганида қон томири тепиши маромини ҳис этамиз”²⁵. Ижро жараёнида усул бир бўлса-да, созанда маҳорати туфайли ягона ритм сакланиб қолиши, қуй жараёни эса ўзгача, ранг-баранг бўлиши, қолғу турига боғлиқлиги, чалинаётган асбоб хусусиятлари, имкониятлари таърифланади. Қолғуга тирик киши хусусияти, вазияти, ҳатто мақоми берилади. Танбур — қолғуларнинг устози, чанг — барча қолғуларнинг келинчаги, уд — қолғулар шоҳи...

²¹ Бу хусусда Тарту университетининг профессори Ю.М. Лотман “Структура художественного текста” китобида фикр юритган. М.: “Искусство” 1970 й. 316 ва кейинги бетлар.

²² Ўша манба (Дарвишали Чалғий рисоласи) 31-бет.

²³ Ўша манба 35-бет.

²⁴ Ўша манба 37-бет.

²⁵ Ўша манба 38-бет.

²⁶ Ўша манба 36-бет.

Муסיқа ижросини дирижёр бошқариб бориши, зарур топилганида композитор ўз асарида бирорта чолғу таратадиган оҳанг, мураккаб муסיкий композиция устун туришини кўзлаб ёзгани ҳисобга олинади. Гоҳ скрипка, гоҳ фортепьяно садолари баралла янгради, у таратган тарона қаршиликларни енгиши таъкидланади. Муסיқа ижоди ва ижроси дамларида аслида чолғунинг барча турлари “тенг ҳуқуқли” бўлади, уларнинг бирортаси “имтиёз”га эга бўлмайди. Дирижёр партитурадан келиб чиқиб, оркестрга раҳбарлик қилади. Ижро давомида чолғу турларининг айрим гуруҳлари таратадиган садолар биринчи планга чиқиши, ансамбль, хор ёки оркестрдаги муҳим парчалар ёхуд партия ажралиб туриши — буларни дирижёр бошқариб борганидек кино ёки телережиссёр ҳам катта ижодий-техник гуруҳга раҳбарлик қилади. Дирижёр маълум жихатдан статик холда — пультада турган холда созандалар, хонандалар билан унсиз - қўл, юз, бош ҳаракатлари билан мулоқотда бўлса, режиссёр фаолияти аклий-интеллектуал, эмоционал, жисмоний ҳаракат билан таърифланади. Дирижёр соз чалаётган санъаткорлар ижросини бошқариб борса, режиссёр камераси бор операторни, микрофони бор овоз операторини, мўйкалам соҳиби мусаввири, чолғуси бор бастакорни, қалами бор драматургни фаолияти бир максадга хизмат қилишини таъминлаши билан бирга, ҳеч қандай “қуроли бўлмаган” санъаткор — актёрни ижросига — талаффуз этадиган сўзига, жисмоний ҳаракатига, паузаларига ҳамиша тузатиш киритиб туради. Ижрочи талаб этилган ҳолатга ва шу руҳиятдан маълум дақиқалар, соатлар (сериалларда эса ойлар) чиқиб кетмаслигини талаб этади. Образни бирор восита — куб, тасвир, монтаж йўллари эмас, (бевосита ҳеч қандай воситасиз!) яратадиган актёр ижоди, изланиши, киёфаси, портрети, муҳитга “сингиб кетиши” жараёни аксарият холда режиссёр диққат марказида бўлади. Шу боис режиссёр учун “биринчи скрипка” биринчи ўринда актёр (бирор техник ёки бошқа восита кўмагида эмас, бевосита ўз сўзи, юриш-туриши, сукут сақлаши, тинглаши, ўйга ботиши, кайфият ўзгаришини, қаҳрамоннинг ранг-баранг киёфасини кўрсата оладиган, эшиттира оладиган санъаткор) бўлади. У ташкил этган ижодий техник гуруҳнинг “шоҳлари”, “устозлари”, “келинчаклари” бўлмайди.

Биз киёс қилаётган бадиа ҳамда коммуникация кўринишлари, уларнинг илмий таърифлари орасида уч аср билан ўлчанадиган давр масофаси бор. Ижод маҳсулотини, илмий-назарий мушоҳадани қабул қилиш психологияси, эволюцияси шубҳа уйғотмайди. Инсоният ақл-заковати тадрижий равишда такомиллашиб борган. Атроф-муҳитни, воқеликни кузатиш, уларнинг туб моҳиятига тушуниб етиш учун хизмат қиладиган сезги органлари — кўз, қулоқ, бурун, таъм билиш қобилияти тадрижий

* Айрим ҳоллардагина кинода тасвир устун турадиган ҳоллар ҳам бўлади. Масалан, А.Тарковский фильмларида тасвирга, монтажга урғу берилади.

равнишда камол топа борган. Бадий ижод махсулоти кўпрок кўриш ёки эшитиш йўли билан қабул қилинди. Тасвир турғун ҳолда, овоз айтилган сўз, кўшиқ чолғуда чалинган куй, ҳаёт шовқини кенг (овоз эса нисбатан тўсиқларни енгиб бетон девор ортидан ҳам тингловчига етиб борди) тарқалиши туфайли томошабинга, тингловчига етиб келди. Синкретизмнинг кўринишлари мусика, томоша, ракс, пантомима, хореографиянинг кўринишларида кўза ташланган бўлса-да, унинг кескин ривожининг XX асрнинг ўрталарига — ижоднинг аудиовизуал турлари кашф этилиши ва кўхна санъатлар онласига кириши даврига тўғри келди. Синкретизмнинг янги кўриниши синтетик табиатидан ташқари техника, электрон техника имкониятларидан эстетик мақсадларда фойдаланиши билан фарқ қилди. Ижод аҳлининг бадий хазинаси бойиди, техник имкониятлар бекиёс бўлди. Сценарий, фильм, телевизион махсулот шундай воситалардан фойдаланилган ҳолда яратилиши одат тусига кира бошлади. Энди адабиёт асари — сценарий ўқиш учун ҳам, экранда янги шаклда кўрсатилиши ҳам назарда тутилди. Аудиовизуал маданият ўзининг томошабинларини — тингловчиларини топиши осон бўлди. Зеро, ҳаракатдаги тасвир ва у билан синхрон тарзда мухлисга етиб борадиган овозни бир вақтда қабул қилиш ҳам эстетик завқ бериши, ҳам коммуникатив вазифани бажариши, муҳими, инсоният ўзаро муносабатларининг янги шакллари қулайлиги, узок масофани яқин қилиши, ахборотга, жумладан эстетик ахборотга бўлган эҳтиёжни қондириши борган сари диққатни тортди. Ижодкорлар, олим-фузалолар синкретизмнинг техника билан бойиган аудиовизуал табиатини кўзлаб асарлар ярата бошладилар.

Дарвишлари Чангий рисоласини ёзаётганида уни мутолаа қиладиганларнинг ўзгача қабул қилиш психологиясини ҳисобга олган кўринади. Ана шу жараён қадимда китобни, санъат ва илмнинг бошқа кўринишларини қабул қилиш жараёнини ўрганиш, тадқиқ қилиш методикаси мукаммал ишланган ҳолда фундаментал тадқиқотларда босқичма-босқич ёритиш муҳим хулосаларга, умумлашмаларга йўл очиши муқаррар. Эстетик қарашлар ҳамда этика масалалари, коммуникациянинг қадимги, анъанавий кўринишларига бўлган муносабатлар ва фасл, давр, муҳит тақозоси билан у ёки бу ижод тури кўпроқ эътибор қозониши сабаблари ўзгача ракурса, муштарий, тингловчи, томошабин нуктаи назаридан ёритишнинг янги методологик йўналиши кашфиётларга олиб келар. Дарвишлари Чангий рисоласини ўтмишда кенг китобхонлар оммаси қабул қилиши психологияси ўрганилмаган бўлса-да, муаллиф илгари сурган фикрлар ҳамда уларнинг илмий-бадий исботини таъминлаган саҳифалар амалий масалаларни ҳал этиш, мусиканинг назарий асослари билан бирга чолғунинг эстетик ва техник имкониятлари, созанданинг мукаммал ижросини таъминлайдиган билим, истеъдод, маҳорат, куй-басталаш қобилияти мушоҳада, таҳлил объекти бўлади.

Назарий билим зарурлигини ҳамиша таъкидлаб келган Форобий мусикага бағишланган асарида (“Замонавий мусика асбоблари ҳақида”), мусикадан “қандай қилиб кўпроқ фойдаланиш ҳақида” фикр юритади. Биз аввало муаллиф Дарвишали қарашлари, унинг буюк ҳамкасби Форобийнинг мулоҳазаларидан келиб чиқиб, рисоладаги ўзига хос фикрлардан сабоқ оламиз. Шунда антик фалсафада, умуман кўҳна Юнон, Рим фани, маданиятига бағишланган тадқиқотларда ижтимоий ҳаёт кун тартибига қўйган ва тезда ҳал этилиши талаб этилган, амалиёт билан бевосита боғлиқ масалалардан келиб чиқиб асарлар яратилганига, шунингдек, бу жараёни ўрганиш парадигмаларига ҳам мурожаат этамиз. Бу ўринда антик давр фалсафасида четлаб ўтилган айрим мавзу, ўтмиш (жумладан болалик чоғлари) билан боғлиқ бўлган субъектнинг ички ҳаётига тегишли тафсилотлар Дарвишали Чангий асарида ўз ифодасини топганини ҳам ёдда сақлаймиз. Мазкур рисоланинг илмий тавсифи, бадий таърифи билан олим ва бадий ижод ахлининг катта гуруҳи шуғулланишидан гуманитар ва аниқ фанлар, олий ўқув юртлари ҳамда маданият марказлари манфаатдорлигини комил ишонч билан айтиш мумкин.

Когнитив негизни ўрганиш методологияларини, рисола таркиби ва табиатидан келиб чиқиб танланадиган парадигмаларни аниқ белгилашда Дарвишали Чангийнинг ёзиш услуби, воқеалар камрови кенглиги, гуманитар фанлар билан аниқ фанларда қўлланиладиган муайян, аниқ методларга мурожаат этган ҳолда тадқиқ қилиш зарур кўринади. Асарлар оша бизга етиб келган бадий ва илмий асарларни квант механикаси назарияси, умуман назарий физика қонуниятлари, бадий ижод маҳсулотларининг интегралли ва дифференциалли (С.Эйзенштейн) ўлчами, микдорини назарда тутган ҳолда экстраполяция йўли билан ўрганишга катта эҳтиёж бор. Мусикашунослик ёки семиотик, диалектик ёхуд тизимли ёндашув Дарвишали Чангий каламига мансуб трактатнинг барча фазилятларини “йирик план”да кўрсатиш учун етарли бўлармикин? Муаллифнинг ранг-баранг портретларни чизишида, уд, танбур, чанг, най ва бошқа чолгулар ҳақида хайрат, иштиёқ билан ёзишида, мусика ва унинг таъсир кучини тасвирлашида ўзи ҳам ўша эзотерик ҳолатга кириши (бундай таҳлилимиз асосли кўринади: мусика ва унинг илмини ёзишга муаллифнинг иштиёқмандлиги рисола давомида сезилиб туради), макомни кадрига етганларни мадҳ этиши, созандани ҳўрлаганларга муносабатини билдириши, ўтмиш саҳифаларига, замонасига олим, ижодкор сифатида назар ташлаши бу кўнгил қўйган соҳани, шахсларни қаламга олиши нашидаси олий мақсадга етиш учун ҳам хизмат қилади. Мусика ҳаёти, медиа муҳити намоён бўлади. Бу мусика муҳити анча мураккаб бўлгани, ҳатто фожиага ҳам олиб келгани ҳаяжон билан қаламга олинган. Худди шу

* Форобий. Катта мусика китоби. М.М.Хайруллаевнинг “Форобий ва унинг фалсафий рисолатлари” китобига қўшма қилинган. Ўзбекистон Фанлар академиясининг нашриёти Т., 1963. 244-бет.

жараёни семиотика нуктаи назаридан ўргансак, мисраларнинг мағзини чаксак, образли ечимлардан, гўзал ўхшатишлардан, рамзлардан завк оламиз. Бундай жараён эндиликда математикага оид эҳтимоллар назариясини қўлаган ҳолда ҳам ўрганилмоқда. Дарвишали рисоласи саҳифаларида мусикани ва унинг илмини математика билан боғлаган ҳолда тилга олади. Шу билан бирга шоиртабиат муаллиф бир-биридан гўзал ўхшатишлар, истиоралар, рамзий маънога бой мисраларни келтириб, уларни илмий асар таркибига сингдириб юборади. “Ҳар окшом гўзал маликадек нур таратиб турган ой (Хусайн Удий чалган) уднинг баланд ва куйи пардаларидан чиққан куйни тинглаб, у каби ёлқинланиб кетарди” (284-бет). Ёки “У (Хўжа Абдулқарим) сўз усталари боғида тили ширин тўти эди, сўз усталари гулзорида овози ширали булбул эди” (253-бет) деб таъриф беради созанда ва хонандага.

Рисолага этика, эстетика, тарбия нуктаи назаридан мурожаат этсак, муаллиф шеърий мисралар билан ҳам оқил сўз айтганини қўрамиз: “Най навоси уйқудаги шахсни уйғотади, маст кишини эмас” (21-бет). Мажлисда сафсатага берилган беақл киши ҳақидаги фикр мажозий ифодада ўз аксини топади: “Анжуман — бу денгиз, унинг тубида гавҳар бўлади, хас-чўп эса денгиз юзида қалқиб туради” (151-бет). Бир ўринда эса истехзога ўтадиган киноя устун турган вазиятни айтиб, ибратли иш қилади. Давлатшоҳ Самарқандий ўз таъкирасида Шерозда таҳсил кўрган, шох Абу Исҳоқ даврида ижод этган Убайд Законий ҳақида маълумот берганини, бу олим ўз асарини шаҳаншоҳга тақдим этмокчи бўлиб саройга келганида унинг йўлини тўсганларини ёзади. “Шох ҳузурларига масҳарабоз кирмокчи бўлганида шох бандлар, деб соқчилар рад жавобини берганларида, у кинояли сўзлар билан истехзоли хулосасини шеърий мисраларда ифода этган: “Масҳарабоз ҳар гал султонга яқинлашишга эришганида у мавлононинг қабулида бўлса-да, олимлар, билимдон кишилар сиполик билан ўзларини четга олиб туришидан бошқа иложи қолмайди. Киши кўнгилли равишда билим олиш азобига чидашга рози бўлса-да, мадрасанинг шамчироғи тарқатадиган исни ютиб мутолаа қилишга на хожат... Мен каби билим олишга, маҳоратни оширишга ошиқма, шунда замон зўравонлари томонидан ҳақоратланмайсан. Замон казо-казолари қабулини истасанг шақилдоқ ол, шикиллат, ҳаддан ортиқ ҳаракат қил”. (134-135-бетлар).

Дарвишали Чангий кенг қамровли рисоланинг мавзуларини очишда ўз тажрибаси, назарий билими, ҳамкасблари фаолияти, сабоқларидан келиб чиққан. У мусиканинг назарияси, тарихи, таъсир кучини тасвирлашда ўзининг ижодиға ҳам мурожаат этишни эслатган эдик. У ҳеч кимга тақлид қилмайди. Ўз йўлидан боради.

Биз мурожаат этган, баҳоли қудрат ўрганган асар саҳифалари шуни кўрсатадики, муаллиф интуитив равишда бир қатор соҳаларда кашфиётлар

қилган. Чунончи, афсона ва ривоятларда, антик давр маҳсулотига мурожаат этганида уларда ҳақиқат, ноёб ахборот мавжудлигига ишонган ҳолда қалам тебратлади. Абу Райҳон Беруний бу ҳақда фундаментал асарида чуқур мушоҳада қилгани маълум. Оғзаки ижод намуналари, мифология сюжетлари тарихдан маълум бўлган, кўҳна манбаларда қайд этилган шахсларнинг исми-шарифлари келтирилган ҳолда тасвирланади. Рисоланинг бу қабил ўзига хос хусусиятлари синчков муаллифнинг илмий ва ижодий қуч-қудрати қатта бўлганини, “истеъдод микдори” (Форобий) мўл бўлганини кўрсатади. Шу боис Дарвишали Чангийнинг мазкур асари фаннинг қўп соҳалари нуқтаи назаридан ўрганилиши XVII аср олими ва санъаткорининг халқаро миқёсда эътироф этилишига олиб келишига ишонамиз. Бу ўринда ҳам Президентимиз Ислом Абдуғаниевич Қари-мовнинг кўҳна маданиятимизда бажарилган ишларни тиклаш, сўнгра шу буюқ меросимизни жаҳон цивилизацияси ютуқларига қўшиш ҳақидаги мулоҳазалари²⁶ қатъий сифатида фаолиятимиз йўналишини кўрсатиб турибди.

Дарвишали Чангий қолдирган матн тадқиқ қилиниши жараёнида ўрганиш объекти тадрижий равишда кенгайиб боради. Мусиқа ва унинг илмини, ёзма адабиёт ва фольклорни, мифология ва ижро санъатини, мақомни қабул қилиш психологияси ҳамда ранг маданиятини (унинг адабиёт ва мусикадаги ўзига хос ифодасини) узоқ-яқин ўтмиш тарихини, жаҳонга танилган алломалар билан бирга, ёш истеъодлар фаолиятини ўрганган муаллиф, интермедиялик тамойилларидан келиб чиққан. Санъатлар муносабати, уларнинг ўзаро таъсирини кузатиб борган. Шунингдек, мусиқа математика тизимида ўрганилиши, ҳатто юлдузларга бағишланган фанга мурожаат этилиши гуманитар ва аниқ фанлар методологияларини қўллашни тақозо этади. Бобур қаламга олган созандалар фаолияти Дарвишалини ҳам қизиқтиргани, рисоланинг айрим саҳифалари муншаот жанрида қўлланиладиган бадиий усулларни эслатиши рисолани фақат диққат билан мутолаа қилишигина эмас, таърифланаётган садоларни илғаб олиш, уларни турли рангларда кўра олиш имкониятини ҳам яратлади. Муштарийнинг тасаввур этиш, ҳис этиш қобилиятига ишонган ҳолда ёзилган матнда қатъий эмоционал “юки”, олий мақсади бўлган иқтибосларга ўрин берилиши, тасвирланаётган воқеа ҳаққонийлигини, мусиқа басталаниши ва ижро этилишидан таъсирланганлар, ҳаяжонга келганлар, завқ олганлар кўтаринки руҳда бўлганларини тасдиқлаш учун муаллиф - Дарвишали Чангий ўзининг бевосита иштирокини, ўша ерда ҳозир бўлганини қамтарона бир тарзда билдириши — булар муаллифнинг юксак маданиятидан далолат бериб туради. Бундай мулоҳазалар аудиовизуал маданиятга ҳам тегишли. Сценарий ёзилиши

²⁶ Қаримов И.А. Узбекистан устремлений в XXI век. Своё будущее мы построим своими руками Т.: Узбекистан, 1999.

техникаси ҳамда унинг эстетикасига, тасвирлаш услуби аудиал ва визуал ифодаларни назарда тутиши, воқеалар ҳамда уларда иштирок этадиганларни турли йирикликда кўрсатиш ва экран маҳсулоти санъатининг барча турлари вакилларининг бевосита ёхуд билвосита иштирокида яратилиши, ижро ва композиция қуриш масалалари — булар XX-XXI асрларда қарор топган навқирон санъатларга ҳам, неча аср муқаддам яратилган ва биз айрим жиҳатларини ўрганган илмий рисолага ҳам тегишли.

Телевидение ҳамда кино амалиёти, сценарий ёзиш, ифода воситалари бўлиши овоз, монтаж, ранг, кадрлар ўзаро бир-бирини тўлдириши ёки бири иккинчиси билан тўқнашиши, бош қаҳрамон таърифи ҳамда эпизодларни ўзаро боғлашни таъминлаш, мажозий маънога эга бўлган лавҳалар яратилиши — бу жараён кизгин, самарали ўтиши учун Дарвишали Чангий асари замин бўла олади. Масалан, телевизион бадий-публицистик фильмларда марказий қаҳрамон ролини рисоланинг муаллифи ўзи ўйнаши учун адабий, илмий, овоз воситалари мужассам бўлган бақувват пойдевор мавжуд. Воқеалар иштирокчиси Чангий реципиент ҳамда телевизион асар ўртасида кўприк воситасини ўрнатиш йўлларини кўрсатган. У ҳам муаллиф-сухандон, ҳам бош рол ижрочиси сифатида намоён бўлганини кўрдик. Чангий ўз қаҳрамони ролини ўйнайди-да, гўё телемаҳсулотни қабул қилаётганларга мурожаат этиб (худди телекამеранинг зийрак объективига қараб) изох беради. У гоҳ персонаж, гоҳ эса ҳикоянавис хизматини ўтайди. Диалог ва мусиқа, шеърый мисраларнинг образлилиги, чолғулар, куй таърифи, созанданинг маҳорати ва индивидуал хусусиятлари ҳақидаги фикрлар ҳикояга уланиб кетиши, композиция қурилишида муаллифнинг ретроспектив нигоҳида пайдо бўладиган ҳолатлар, ҳаракатлар ҳисобга олиниши рисоланинг телевизион имкониятлари мўллигини эслатиб туради. Лекин XVII аср рисоласини аслият ҳолида экранга кўчирсак унинг фазилатларини сақлаб қолишга эришамизми? Бу риторик саволга жавоб излаб матнга қайта мурожаат этсак, экран маҳсулотида тасвир устун туришини ёдда сақлаган ҳолда медиамуҳитга, персонажларга таъриф ва тавсиф берадиган бўлсак, мазкур рисолага кинематографик, телевизион тафсилотлар етишмаслиги тасвир анча қашшоқлигини, кўпроқ турғун ҳолда намоён бўлганини қайд этамиз. Айни бир ҳолда асарга реципиент нуқтаи назаридан ёндашсак, у ўқиш, тасаввур этиш йўли билан идрок этилиши кўзда тутилиб ёзилганини ҳисобга олсак, юқорида қайд этилган кино-телевизион заҳиралар мазкур матннинг безаклари, муаллифнинг ёзиш техникаси ўзига хос бўлганини кўрсатади. Табиийки, Дарвишали Чангий ўз асарини китобхон мутолаа қилиши, воқеа, ҳолатларни тасаввур этиши, уларни чуқур идрок этиши қобилиятига ишонган ҳолда ижод этган. Унда китобни барча ўзига хос хусусиятлари билан тасвири, овозли асарга кўчириш, сезиш органларига мос келадиган

тарзда ифода этиш ғояси ҳам, режаси ҳам бўлмагани ўз-ўзидан маълум. Шу боис адабий-илмий талабларга тўла жавоб берадиган баркамол асар бадий коммуникация вазифаларини бажариши билан бирга аудиовизуал маданиятнинг назарий асослари камол камол топиши учун ҳам, амалий масалаларни ҳал этиш учун ҳам хизмат қилишини таъкидламоқдамиз.

Олдинги саҳифалардаги мушоҳадалар бадий публицистик ёхуд илмий-оммабоп экран асарларининг сценарийлари ёзилишида "Рисолан мусиқа" тажрибасига мурожаат этиш борасида эди. Рисоланинг XX-XXI асрлар маданияти билан узвий боғлайдиган ришталар рангга эмоционал "юк" бериш, мусиқани визуаллаштириш, илмий адабий асарни қабул қиладиган реципиентни эстетик категориялар билан қуролланганлик даражасини ҳисобга олиш, таҳлилда дискурсив йўл билан бир қаторда асарнинг эмоционал таъсирини кўзда тутиш, интуитив ёндашув эволюциясини ҳам назардан кочирмаслик билан боғлиқ қўринадди. Рисоланинг илмий-назарий, маърифий-маънавий фазилатларини эътироф этган, юксак кадрлаган ҳолда, муаллиф аввало мусиқа ва поэзия амалиёти, ижодий жараён ҳамда унинг маҳсулотини тингловчига, томошабинга етказадиган созанда, хонанда, бастакорлар санъатини мадҳ этиш, уларнинг истикболи учун хизмат қилишни мақсад қилиб қўйганини ҳам сезамиз. Дарвишали Чангий меҳрли, оқибатли шахс сифатида ҳам намоён бўлади. Биргина мисол: у уч ой давомида чанг чалиб "дақ" касали билан хасталанган беморни даволайди. Касалга чалинган шу муддатда қуй тинглаб соғлигини тиклаганидан хурсанд бўлганини таъкидлайди.

Дарвишали Чангий Абу Али ибн Сино, Абу Райҳон Беруний, Абу Наср Форобий каби шарқ олимлари қатори фан соҳасидаги ихтиролар кундалик ҳаёт хизматида бўлишини кўзлаб кизгин ижодий, илмий-маърифий фаолият билан банд бўлган. Мусиқа хизматидаги замондошлари, ўтмиш сиймоларига меҳр қўйган, уларни юксак кадрлаган ҳолда ижодига, илмий фаолиятида ўз йўлидан борган. У тўплаган, бир тизимга солган, ўрганиб трактат талаб этган қўриниш ва мазмунда ўз асарига қиритган бой, ранг-баранг материаллар, манбалар, хотиралар қатор-қатор диссертацияларнинг туб мазмуни, концепциясини, когнитив асосларини ташкил этиши мумкин. Чангий ўғитларидан бири шуки, мусиқа XX асрда "оммавий маданият" номини олган, кўз илғамайдиган қўриниш сифатида, вақтичоғлик учун хизмат қиладиган эрмак эмас, мусиқа комил инсонларни тарбияловчи воситадир.^{*} Юксак маданияти, истеъдоди ноёб билими кенг бўлган рисола муаллифининг инсоний фазилатлари ҳақида фикр юритишга ҳам айнан мазкур асарнинг ўзи имкон беради. У Форобийдек ўзидан олдин ўтган муаллифларга меҳрини, ҳурматини очиқ-ойдин билдиради. Асар-

^{*} Бу ўринда кенг тарқалган "Бетховенни тушунган, мусиқани севган кишидан ҳеч қачон ёмонлик чиқмайди" нақлини биров ўзгартириб, "Дарвишалини ўқиганлар, асарларини тинглаганлар яхшиликни бисёр қилади, кўтарилки руҳ уларни тарқ этмайди" дегинг келади.

ларини истикболда ўқийдиганларнинг диди, билими, тайёргарлигига Берунийдек комил ишонч билан қарайди. Шарқ шоирлари каби ўз исмини камтарона қаламга олиб “хизматингиздаги камина” деб таърифлайди. Хондамир Абулғози султон Ҳусайн Баходирхон шарафига айтган сўзлар худди Дарвишали Чангийнинг заковати, зўр қобилиятига берилган баҳодек қўринади: “...Таъби ва ақл кўзгуси бўлган зехни фазл ва ҳунар равшанликларининг нозик нуқталарини билгувчи ва илм-донини турлари ҳақиқатларини идрок қила олувчидир, фазилат аҳллари орзусининг ниҳоли унинг тарбия анҳори бўйида парваришланган, олимларнинг иқбол дарахти унинг иноят қуши шуъласида қўқариб яшнаган”²⁷.

Чангий вафотидан кейин икки аср ўтгач, мусиканинг факат амалиёти ҳамда кишиларнинг мусика саводини чиқариш билан шугулланганлар мусика илмини ўзлаштириш, уни ривож и учун хизмат қилиш беҳуда иш, деб ёзганлар.²⁸ Бинобарин, Дарвишали Чангий ўз рисоласининг илмий концепциясини XVII асрдаёқ тўғри, равон тузганидан С.М.Майкапаръ каби мусикашунослар беҳабар бўлган. Шу боис Донишманд Дарвишали Чангийдан дарак топганлар сафи кенгайишини истаб, унинг ажиб рисоласи ҳақида бир шингил сўз айтдик.

²⁷ Хондамир Макоримул-ахлок. Тошкент, 1967 25-бет.

²⁸ Қарангъ Майкапаръ С.М. Музыкальный слух. Петроград, 1915 С - 13

АБДУЛЛА ҚОДИРИЙ ВА САНОЙИ НАФИСА

Таянч сўзлар: санойи нафиса, синематограф, когнитив, эмотив лексика, мусиқа, интериум, монтаж, кадр, контрапункт, интермедиялик, кинопублицистика, кинопортрет, силует портрет, киномунаққид, композиция, ракурс, тақриз

Китобдаги ва чодирдаги тасвир

Адиблар А.Қодирий, Чўлпон, А.Қаххор лексикасида учрайдиган “санойи нафиса” ибораси кўрам кадрлари, гўзал портретлари, ихчам образли ифодалари билан, айниқса ҳаётийлиги ила кишини мафтун этишга қодир бўлган экран санъатларига нисбатан айтилиши кўп ўринда ўзини оқлайди. Ўтган асрнинг 20 йилларида – синематограф санъат сифатида тан олиниб, ижод аҳли эътиборини тортганида унинг асл моҳиятини шу сўзлар кўмагида изохлашга уриниш бўлган. Нафислик, бадийлик аслида бадий сўз санъатининг белгиларидан бўлиб келган. Асрлар оша бизга етиб келган оғзаки ва ёзма адабиётимиз дурдоналарида гўзаллик ҳаққонийлик категорияси улуғворлик монументаллик тушунчаси билан, поэтик рух теран фалсафа билан узвий боғлиқ ҳолда ифода этиб келинган. Бу муҳитнинг XX аср бошларидаги айрим кўринишларини насрда намоён этишга улгурган Абдулла Қодирийнинг ижодига қайта мурожаат этилишига, мазкур когнитив макон эндиликда микроскоп кўмагида ўрганилишига эҳтиёж пайдо бўлаяпти.

Мутафаккир ёзувчининг жўшқин фаолияти адиб интуитив равишда кашф этган парадигмаларни идрок этиш, наср, сатира, публицистика соҳаларидаги изланиши, ўтмиш саҳифаларини тарихийлик тамойилларига риоя қилган ҳолда, муайян шахслар таърифи, образлар талқинида кўрсатилишини методологияларни комплекс равишда қўлаган ҳолда ўрганишни такозо этмокда. Қодирий насрининг “технологияси”, ёзиш техникаси китобхонни синтетик тарзда фикр юритишга ундаши сабабларини, интермедиялик атамаси, маълум даражада тушунчаси ҳам бўлмаган дамда адиб фабула қуришида, рухий ҳолатнинг бадий таҳлилини таъминлашида ўзга санъатларга, уларнинг таъсир кучига ишонган ҳолда қалам тебратганини ҳисобга олиш зарур кўринади.

Мусиқа ва рангдан, томоша санъатлари ҳамда рангтасвирда ривож топган импрессионизм услубларидан, кино ва телевидениенинг янги методология билан қуролланган зукко аҳли кейинчалик қўллай бошлаган контрапункт услубидан фойдаланган адибнинг ижодий устахонасини

турли ракурсларда - ҳам "йирик планда", ҳам умумий кўринишда синчковлик билан таҳлил қилишнинг олий мақсади бор. Бундай ёндашув - адиб ғоялари эволюцияси, образлар мукамаллашуви жараёнини, бизга маълум роман ва бошқа насрий асарларнинг номаълум, ҳали очилмаган фазилатларини кўрсатиш адиб меросини ўзлаштиришнинг яна бир поғонаси бўлар. Қодирий таърифидаги нигоҳлар ва уларнинг "тўқнашуви"да нималар иштирок этади?

Кино ва телевиденида айtilган ёхуд ёзилган сўздан ташқари тасвир, овоз воситалари - мусиқа, интершум, монтаж, кадр йириклашиб ёки умумий планга ўтиб бориши, дейлик. Адибчи? Нигоҳларнинг эшитилмас, ёзиб бўлмас тили борлигини "Ўтган кунлар"да ҳам, "Меҳробдан чаён"да ҳам кўрамиз-ку! Насрий асарга танланган поэтик йўналиш китобнинг ҳар бир саҳифасида, воқеаларнинг таъриф ва тавсифида, ҳатто кундалик турмуш тафсилотларига ишора қилинишида ҳам адибни, бинобарин унинг асарини шоирона руҳ тарқ этмайди.

"Ўтган кунлар"да Уста Олим уйда меҳмон бўлган ва меҳр қўйган Шокирбекка ош дамлаб туришини айтади, лекин тамадди қилиш тафсилотлари "кадр ортида" қолади. "Меҳробдан чаён"да ёзувчи Мирзо Анвар, Солиҳ Махдум ва Шаҳидбекларнинг "қамти ўтириб, манти тановул қилишларини" тасвирлар экан, роман лексикасида жуда кам учрайдиган сўз ва иборалар, хунук овоз ва кўринишларни ҳам ноилоҳ қаламга олади. Шаҳидбек "манти чайнаб сўзлаганида Махдум соқолидаги "ҳамир ушогини олиб" меҳмонни лаганга тарғиб қилганини ва "лагандан олган мантисини қўлида ушлаган қўйи"¹ сўзлаганини, Анвар кулимсиб қўйганини, Шаҳидбек "кеч ҳарорати ва манти иссиқлиги таъсирида яна обдон терлаганини, рўмоли билан манглай терларини"² артишини Анвар Махдумга кўз қирини юбориб: "бу гаплар менинг хоҳишим ва рағбатим хорижида бўлмоқда",³ деб қисқагина жавоб беришини таърифлаган адиб анжуман иштирокчиларининг режалари, икки лаган мантига бўлган иштахасини егулик қай тарзда ниҳоясига етгунига қадар кузатиб боради.

Анжуманнинг бош мавзуси Мирзо Анварни сармуншйлик лавозинини олишга қўндириш. Бу хусусда бир фикрда бўлган икки шахснинг сўзлари кескин, қўпол, илтифотсиз бир тарзда айtilса, лаганлардаги мантиларни сўнгги донасигача истеъмол қилганларнинг ҳар бирига муносабат эмотив лексикадан йироқ бўлган, ҳозирги иборалар билан айтганда, этика нормалари бузилганини тасдиқловчи сўзлар билан китобхонга етказилади.

Шаҳидбек муддаосини айтиб, қўлини артиши, Махдум бўш лаганлар тагини ичиб ялашини, "гулдирос кекиришини", Анварни жеркишини,

¹ Абдулла Қодирий. Меҳробдан чаён. Тошкент, 1959 34-бет.

² Уша ерла.

³ Уша ерла.

тескари караб унга “хамоқат!” (яъни ахмоқлик, кўрнамақлик) сўзини йўллаши, “чумчуқдан кўркиб тариқ экмовчилар хилидан бўлинг... мен янглишиб юрган эканман-да”, деб хулоса қилиши дастурхон атрофида, икки лаган манти тановул қилиниши дамларида бўлиб ўтади. “Йирик планда” бош қахрамон – Анвар эмас, унинг катта лавозим олишини ис-таётганлар ва бу интилишда ўзларининг манфаатларини кўзлаётганлар намоён бўлади.

Бундай таъриф ва тавсифга телевидение нуктаи назардан ёндашсак:

а) персонажларнинг характери, айни вақтдаги ҳолатидан келиб чикиб диалог қурилганини; б) муҳит ва у ерда тилга олинадиган катта-кичик воқеалар вазиятга таъсир этишини; в) персонаж ўзи учун қулай деб билган вазиятда талаффуз этаётган сўзларини ҳам танлаб ўтирмай, баралла айтишини; г) сўз ва ҳаракат бирлиги таъминланишини (ғўзалликдан анча йироқ бўлган манзаралар деталларини эсланг); д) овоз воситалари айти-лаётган сўзларга жўр бўлишини; Шаҳидбек суҳбатга мажбуран тортилган Анварнинг оқил сўзларини эшитиб кулади, бу лавҳада етакчилик қилиш даъвосида иштирок этаётган Махдум Анварни жеркишини, ўзини елпиб ўтирган Шаҳидбек “хе-хе-хе-хе” деб кинояли овоз чиқаришини, лагани обдон тозалаб ялаган Махдум “бир-икки тамшаниши”⁴ кабиларни назарда тутмоқдамиз; е) айтилаётган сўз ва жисмоний ҳаракат мазмуни бири ик-кинчисини тўлдирди. Анварнинг ҳаракати ва лўнда жавобларини эсланг: Анвар суҳбатдошлари овқат чайнаб, олдин насиҳат қилишига, кейин жеркиб қулоқ осилиши талаб ҳам қилишига вазминлик билан, аввало сезилар-сезилмас имо-ишораси, жисмоний ҳаракати билан, катта зарурият бўлганида мухтасар сўзи билан жавоб беради. У “қулимсиб қўйганини” икки бор таъкидлайди, кистовга жавобан “кишилар муболаға қилгандек, менда истеъдод йўқ!” жумласини у “бошини кўтармаган ҳолда” айтганига урғу берилгандек. Анвар сўзлаш билан бирга тинглашни ҳам билишида, ўйланиб қолганида фикрлар тўқнашувининг илдизларини билишни исташида, қулимсираганида ҳам “қучланиб жиддиятни сақлашда”, кўп ўринда сукут сақлашида, ниҳоят насиҳатгүй “донийманд” суҳбатдошларининг “сўзига қарши мажҳул бир вазият сақлаган ҳолда бош қимирлатиб супага қайтиши”да одобли, андишали йигит сифатида намоён бўла боради.

Адиб персонажларининг барчасини муайян муҳитда, тановул дақи-каларида кўриб, эшитиб тургандек. Уларнинг бирортаси бир зум бўлса ҳам “кадр ортида”, адиб эътиборидан четда қолмайди. Катта лавҳадаги айрим кўринишлар хунук, ёқимсиз, талаффуз этилаётган сўзлар кўпол, адабсиз, дағал бўлишини икки персонажнинг романда, айнан биз мурожаат этган саҳифалардаги ўрни, характери, интилишлари “талаб этган”. Шоирона таъриф устаси бир зум шоирлик тожини бошидан олиб қўйгандек. У тур-муш иқир-чиқирлари, фақат мансаб, бойликни кўзлаб иш тутувчиларнинг

⁴ Ўша ерда. 37-39 бетлар.

сухбатида “бўлиб”, уларни унсиз кузатиб боргани ва Анварни ёклаган ҳолда икки персонажнинг хунук сўзи, беадаб ҳаракати, фақат ўз манфаатини қўзлаб иш туташганини сатрлар орасида қолган, лекин англаш, идрок этиш мумкин бўлган таъриф оркали бизга етказган.

Сценарий ёзилишида тафсилотларга кенг ўрин берилиши ва мизан-кадр кўринишига эътибор қилиниши зарурлиги, кадрларнинг композицияси йириклиги, ўзаро алмашуви, танланган ритмда монтаж қилиниши ва бу жараёнда ҳаракат, ранг, умуман тасвир ва овоз воситалари, персонажларнинг портретлари, ўзгариб борадиган рухий ҳолати, айтиладиган сўз ва кўринишлар, мажозий ифода, мусиқа садолари билан бойиши каби талабларни назарда тутган ҳолда келтирилган парчани таҳлил қилсак, кўп ўринда муаллиф кинематографик категориялар билан қуролланган ҳолда тасаввур этиш, ёзиш йўлидан борганини кўрамиз. “Кўп ўринда” деб ёзишимизнинг сабаби эпизодда мусиканинг ўрни сезилмайди. Бинобарин, бу манзарада адиб қаламга олишга мажбур бўлган беадаб ҳаракатлар хушоҳангликдан, тиникликдан, хушнағмаликдан анча йирок хунук товуши талаффуз этилган сўзлар билан бирга эшитилиб туради. Мусиқа бу интершумни ниқоблашдан ташқари муаллифнинг олий мақсади қиёяли, ҳажвий бир тарзда ёритилишини ҳам таъминлаши мумкин. Лавҳанинг мусиқий ечими қандай бўлишини Анварнинг нигоҳи, қулимсираши, очик қулиши, суҳбатнинг икки иштирокчиси жиддий деб билган масала юзасидан фикр юритишларида таом қабул қилишдан ўзларини тиймасликлари, юзаки мулоҳазаларга нисбатан оқил ва одил жавоблари кўрсатиб берган.

Таъкидлаб ўтамиз, Қодирий насрининг туб моҳиятини экранда аввало ижро, актёрлар санъати ила ёритиш мумкин. Тасвир, овоз, монтаж, кадрлар композициясининг тузилиши катта эстетик вазифани бажариш билан бирга бевосита образ яратадиган санъаткор – актёрнинг ижроси таъсирчан, ишонарли, теран бўлиши учун хизмат қилиши кўзда тутилади.

Бу каби мулоҳазаларимиздан Қодирий асарлари киносценарий экан, улар асосида сценарий ёзиш зарурияти йўқ экан, қандай ёзилган бўлса шундай экранга қўчириш керак экан, деб ҳулоса қилиш тўғри бўлмас. С.Эйзенштейн Пушкинни ўрганиб, ҳар бир мисрасига мос кадр топиб, ҳайратга келган, “қак кинематографикно!” (худди кинони ўзи-я!) деб хитоб қилган. Лекин дарҳол қўшиб қўйган: “Но, не для кино”³ – “Аммо кино учун ёзилмаган” (аммо кино учун эмас). Эйзенштейн оғохлантириши сабабларини келтирмаса-да, кино ва адабиёт маҳсулотларини ижод этиш ҳамда уларни қабул қилиш психологиясини ўргансак, уларни бир-бири билан қиёс қилсак ижоднинг икки тури ўртасида мавжуд бўлган муштарақ нуқталар билан бирга улкан тафовут ҳам борлигини кўрамиз. Бинобарин, сўнгги сайқал бериб экранга тақдим этилган кино-телефильмни бадний сўз билан батафсил ифодалаб, адабиётнинг мустакил асарини яратиб

³ Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6-ти томах. Том 2 1964. С.34

бўлмаганидек, адабиёт маҳсулотини сўзма-сўз, бетма-бет сценарийга, сўнгра фильмга кўчириб унинг мустақил эстетик қийматини сақлаб қолиб бўлмайди. Ёзувчи китобнинг ўқиб қабул қилинишини ҳисобга олиб қалам тебратди. Унинг тасаввурдаги тасвир, ҳолат, ҳаракат ва овоз турлари сўзлар мажмуасида ифода этилади. Китобхон мутолаа давомида ёзувчи босиб ўтган йўлдан боради. У ҳам тасаввур этади. Унинг ёши, тажрибаси, тасвирланган воқеалар, образларга бўлган муносабати, ҳайрати ўқиш дақиқаларида унда устун турган кайфият тасаввур этиш жараёнига таъсир кўрсатади. Шу боис ҳар бир китобхоннинг ўз Юсуфбек Хожиси, Қутидори, Отабеки ва Кумуши, Зайнаби, Анвар ва Раъносигина эмас, севган қаҳрамонлари истикомат қиладиган интерьер, висол онлари ўтадиган экстеръери бўлади. Қалам соҳиби эса китобни ҳар бир субъект ўзи мустақил равишда ўқиши, ўзлаштиришини назарда тутиб ижод этади. Бир киши овоз чиқариб ўқиши ва кўпчилик уни тинглаб (ўқиб эмас) қабул қилинишини эмас⁶.

Бу каби ўз композициясига, белгиланган “олий мақсадига”, динамик тарзда ривож топадиган микросюжетига, ҳар бир персонажга таъриф берадиган ўзига хос лексикага, этика талаблари бузилган ҳолатлар таърифига эга бўлган лавҳаларнинг амалиёт олдидаги хизмати ҳақида мулоҳаза қилганимизда, аввало кино таълими, сценарийнавис устахонаси, этюд устаси драматург, режиссёр, айниқса актёрнинг ишлаш методикаси ҳақида уйлаймиз. Катта адабиёт орттирган тажриба режиссура экспликацияси билан шуғуллана бошлаганларга, сценарий ёзиш техникасини ўрганаётганларга айтиладиган сўз ва жисмоний ҳаракат бирлигига эришиш йўлини излаётган актёрларга ижод мактаби хизматини ўташи мумкин. Шу билан бирга бадий синтез, кинокомпозиция, вербал ифоданинг визуал захираларини тадқиқ қилишда шундай эпизодларни синчиклаб ўрганиш муҳим илмий хулосаларга йўл очади.

Биз келтирган лавҳани Қодирий адиблик тожини олиб кўйиб ёзгандек кўринади. Мазкур саҳифаларнинг роман таркибида ўз ўрни борлигини қайд этган ҳолда унинг “олий вазифаси” адибнинг турмуш иқир-чикирлари, товоқ-қошиқлари, иссиқ-совуқ таомлари билан мунофиқлар мажлисида иштирок этишга мажбур бўлган Анвар шаънига хунук иборалар айтилиши жараёнини тасвирлашда ҳам кундалик турмушга оид примитив кўринишларга бағишланган асар даражасига тушиб қолмаган. Унинг устахонасида нафис бўёқлар, нозик чизиклар, жозибали чехраларга таъриф берадиган, эхтирос билан битилган саҳифалар кўп. Жумладан, “Ўтган кунлар” фабуласидан четда тургандек кўринган, аслида эса марказий

⁶ Абдулла Қодирий ҳибс қилинганда унинг китобларини ўқиш, уйда сақлаш ман этилган эди. Давр таъқозоси билан араб алифбосида чоп этилган “Ўтган кунлар” романини эшиклар талбалаган, чироқлари ўчиртилган ҳолатда жоп-чирок ёқилиб, китоб саҳифалари арақланган ва ҳар гал китобнинг навбатдаги бобини чиройли ва таъсирчан қилиб кўчи-қўшишга ўқиб бераётган Машҳура опа (амалкинизи ким)ни эслаймиз.

қахрамон кечинмаларини очишда муҳим омил бўлган уста Олим ҳикматига бағишланган саҳифаларнинг айримларини кино, тасвир, кинопортрет нуктаи назаридан ўрганиб кўрайлик.

Муस्ताқил сюжетига ва образларига эга бўлган уста Олим ҳикояси романда дивертисмент сифатида қабул қилинмайди. Фабуланинг қурилиши, воқеабандлик изчил давом этиб бориши, айниқса ёзилиш (ёки ҳикоя қилиниши) услуби жиҳатидан йирик эпик шаклда ёзилган насрий асар стилистикасига мос келиши “Ўтган қунлар”ни бойитган, унинг асосий ғояси лирик-драматик йўсинда очилиши учун хизмат қилган. Ўз микрокомпозициясига эга бўлган, айни бир вақтда романнинг бир бутун, яхлит композициясининг таркибий қисми сифатида қабул қилинадиган бу саҳифалар театр дивертисментидек кичик-кичик кўринишлардан иборат эмас. Романга қўшимча ҳам эмас. Унинг ажралмас қисми. Фақат икки тафовут мавжуд: уста Олим ва унинг севиқли ёри Саодат ҳақидаги ҳикоят тарихий воқеалар, қиборларнинг ўзаро низоси, жангу-жадал вазиятлари билан боғланмаган ҳолда давом этади, фожиа билан якунланади. Адиб севишганлар драмасини ташки таъсирдан холи этиб, бамисоли “Йирик планда” намоён этади. Шу боис мазкур саҳифаларда руҳий ҳолатлар тасвири, портретлар чизгиси, ранг-баранглиги, бадний тадқиқи ўзгача йўсинда кўзга ташланади.

Иккинчи тафовут шу хусусият билан боғлиқ: ҳикояни асосан уста Олим олиб боради⁷. Воқеа иштирокчиси дардини, юрак армонларини айтиши роман ҳаётий кучга эга бўлиши учун хизмат қилади. Қодирий ҳам зарур бўлганида, муаллифлик вазифасини бажаради. Икки муаллиф бир-бирини тўлдиради. Роман персонажи ва айни пайтда ҳикоянавис уста Олим Саодатни тасвирлайди. Унинг нигоҳи орқали оқила қиз – Саодатни “қўрамиз”, завқланамиз, унинг кўркем қиёфасидан, андишали сўзларидан, шодлигида ҳам, маънос қайфиятда бўлганида ҳам самимият уни тарқ этмаслигидан воқиф бўлиб борамиз. Саодатни хотирасида тиклаб сўзлаётган уста Олим унинг портретини “қизади”. У гўё Қодирийга шерик муаллиф бўлгандек қабул қилинади. Адиб уста Олим ҳикоясига кўтда аралашмайди. Қизиқарли ҳикоя давомида уста Олимга “шерик муаллиф” бўлган адиб қиска жумлалар билан “қошларини чимирган”, ҳикоянавис уста Олимнинг “оғзини пойлаётган”, “ортиқча бир эътибор билан эшиктаётган”, “кўзларини зўрайтириб очган” Отабекнинг ҳолати ўзгариб бораётганини эслатади. Сўнгра ўзини бебахт уста Олимга ҳам ўхшатишга ботинолмаётган қувилган қуёвнинг ўйлари уста Олим ҳикоясининг тадрижий давоми сифатида қабул қилинади. Шу тарика роман композициясининг яхлитлиги, ҳикоя унинг таркибий қисми сифатида қабул қилиниши таъминланади.

⁷ Воқеа иштирокчиси ёхуд гувоҳи ҳикояни олиб бориши услуби кейинчалик, телевидениеда кенг қўлланила башлаган.

Кино ва телевидение драматургиясига, мазкур техноген санъатларга якин бўлган Қодирий насрининг экрандаги умри қандай бўляпти?

Абдулла Қодирийнинг икки йирик эпик асари – “Ўтган кунлар” ва “Мехробдан чаён” экранлаштирилишида когнитив асослари, китоб фильмга айланиши қонуниятлари эмас, аввал машхур бўлган, сўнгра тақикланган, йиллар ўтиб оқланган ва бир неча авлод эътирофига сазовор бўлган романларнинг лирик-драматик сюжети, ўтмиш сабоклари ўзбек адабиёти учун янги бўлган жанрда ифода этилгани, адиб тилининг ширали эканлиги қизиқиш уйғотган. Бундай қизиқиш мазкур насрий асарлар даражасидаги фильмлар ижод этилишига олиб келмади. Бунинг объектив сабаблари ҳам бўлди: хилма-хил персонажларга, параллел сюжет йўлларига бой бўлган катта адабиёт асарларига кинода ажратилган метраж нисоятда кам бўлди. Шунингдек, шўролар сиёсатида ўтмишни қоралаш, унга нисбатан нафрат уйғотишга бўлган интилиш кино мухитини сунъий равишда сиёсатлаштирган, сценарийлар ҳамда фильмларда баландпарвоз сўзлар айтилган, романларда ўз ифодасини топмаган лавҳалар, катта эпизодлар тўкилиб фильмлар таркибига киритилган ҳоллар ҳам бўлди.

“Ўтган кунлар” фильмида Отабек (арт. Ҳ.Алихўжаев) енг шимариб хотинбоз Ҳомид (арт. Ҳ.Умаров) ва унинг ҳамтовок шерикларига қарши йўл олганида кадр ортида айтилган олди-қочди сўзлар, изоҳлар роман руҳига мутлақо мос келмади. Кадр ортидан эшитиладиган баландпарвоз гаплар билан Отабекни оқламоқчи бўлган сценарий муаллифи С.Мухамедов ва режиссёр Й.Аъзамовга адибнинг ўз қахрамонига берган ихчам таърифини (хайрихоҳ қотил) эслатиб қўйишнинг ўзи кифоя эди. Бу икки сўзга муқобил ифода воситаларини излаш ва ўз ўрнида қўллай олиш кинодраматург экран эстетикасини қай даражада ўзлаштирганига, актёр мукаммал ёзилган сценарийдан келиб чиқиб, ижро йўлини қўллашига, режиссёр “соф” адабий услубда ёзилган саҳифаларга, вербал ифода ила берилган бадиий таърифни кинематографик воситалар ила намоён эта олишига боғлиқ бўлган эди. “Ўтган кунлар”нинг 1969 йилги экран талқинида Қодирий матнига ёт бўлган айрим сўзлар, ибораларгина эмас, катта эпизодлар композицияга зўрма-зўраки киритилди. Мусулмонқул ва Ҳудоёрхонни кўғирчоқ қиёфасида кўрсатиб, масҳаралаш эпизоди, шунингдек Отабек, Кумуш, Зайнаб ҳамда Хасаналининг далага чиқиш кадрларига романда шаъма ҳам қилинмаган. Сценарий муаллифи С.Мухамедов ва режиссёр Й.Аъзамов бу эпизодлар турли воқеаларни бир-бирига боғлаш ва айрим қахрамонларнинг ўзаро муносабатларини аниқроқ очишга кўмаклашишини назарда тутганликларини тахмин қилиш мумкин. Кўғирчоқбоз ролини ижро этган артист Б.Ихтиёров ҳам шу йўлда излангани сезилади. У рол моҳиятидан келиб чиқиб, кинояли оҳанг билан, кўғирчоқларнинг қулги уйғотадиган ҳаракати билан, миршабни фавқуллодда кўриб қолганида эса сукут сақлаб, анжомларнинг зудлик билан

йиғиштириб, жуфтакни ростлаши - бу эпизод ижро жихатдан шубха уйғотмайди. Лекин фожиа билан якунланадиган романнинг рухи, лирик-драматик воқеалар “тарихимизнинг энг кир, қора кунлари” содир бўлишнинг муаллиф дебоҳадаёқ таъкидлаб ўтади.

Қўғирчоқбоз Мусулмонқул ҳамда Худоёрхонни калака қилиш эпизодига Отабекни томошабин сифатида олиб кириш ва у қўғирчоқ ўйинини мақбул топганини кўрсатиш билан ҳам эпизодни бошқа кадрлар билан боғлаб бўлмади. Бунинг устига тавталогияга йўл қўйилди: қўғирчоқ ўйинида ҳажв қилинган Мусулмонқул ва Худоёрхоннинг хақиқий башараси фильмнинг дастлабки кадрларидаёқ кўрсатилган эди. Қодирий хикояни кенг қўламда олиб боришини, у жанр софлиги хақида қайғуришини қабул қилган, бинобарин, адиб изидан борган муштариё амалдорлар масҳара қилинишини мириқиб томоша қилаётган Отабекни тасаввур эта олмас. Дарҳақиқат, романдан ўрин олмаган мазкур “хаёлот ёки ривоят оркали” (А.Қодирий ибораси!) ёзиб фильм таркибига киритилган лавҳада Отабекнинг иштирокини тасаввур этиб бўлмайди. Бу ўринда амалдорлар сирасидаги Юсуфбек Хожи ва Ўзбекоиймнинг бамаъни ўғли, ўзига тўқ оилага куёв бўлган шахснинг келиб чиқиши, характери, касб-хунари, падали бузрукворининг сарой воқеларидан ҳамиша оғох бўлиш, эҳтиёткорлик билан иш олиб боришини ҳам ҳисобга олиш зарур эди.

Фильмдаги “афсоналардан” яна бирида Отабекнинг келинчақлар билан бирга далага чиқиш кадрлари ҳам эътироз уйғотади. Зайнаб ва Қумуш ўртасида сўнги тўқнашув ўша кўркем сой соҳилида рўй беради. Бу ошқора низодан кейин қотиллик содир бўлади. Ўз бадий ифодасини топган Зайнаб ва Хушрўйбиби муносабатлари, опа ўз синглисини “эсини киргизиши”, қотилликка қўл урган қундошнинг ёшлигида олган тарбиясига бағишланган саҳифалар сценарийдан ўрин олмади. Драматик бўшлик пайдо бўлди. Зайнаб қундошини заҳарлаш фикрига келиши жараёнида муҳим босқич бўладиган эпизод “тўкиб ташланди”. Қискартирилган саҳифалар ўрнини боса оладиган, уларнинг бадий хизматини ўтай оладиган тенг қимматли кадр, эпизодлар топилмади.

“Ўтган кунлар” фильмига зўрма-зўракилик билан киритилган, роман руҳига, ёзилиш услубига мос келмаган икки эпизодни эслатишимизнинг сабаби миллий кино Қодирий меросини кино-ТВ нуқтаи назаридан ўрганиши, ўзлаштириши зарурлигини қайд этиш эди. Адабий асарнинг экрандаги умри узок бўлишини таъминлаш йўлларида бири “Тоҳир ва Зухра” фильмидан кейин маълум бўлган эди. Маашур мусиқали драманинг сюжет йўллариини экранга айнан кўчиришдек жўн, жуда осон йўл бўлса-да, ижодкорлар эпос саҳифаларига кинематографик йўл билан ёндашиш методологиясини интуитив равишда кашф этдилар. Афсонанинг улуғвор руҳини сақлаб қолган ҳолда унинг лирик садолари баралла янграши таъминланган. Эртақнамо лавҳалар мухтасар шаклда эмоционал зарурият

бўлгандагина сакланиб қолинган. Айни бир пайтда афсонанинг сценарийдаги ҳамда фильмдаги ифодасида ҳаққонийлик тамойилларига ҳам риоя қилинган. Режиссёр Н.Ғаниев Тохир-Зухра муносабатлари ҳаётдан олинганини қайд этган.⁸ Мусиқали драма муаллифи ва сценарий муаллифларидан бири – Собир Абдулла ўтмишда Момохон исмли хон (фильмда Бобохон) Мирзачўл томонларда ҳукмронлик қилган экан, бўйсунмаганларни сандикқа солиб (уни обдон мумлаб!) дарёга ташлар экан,⁹ деб ҳикоя қилган эди. Вариантлари, ифода йўллари, образлари кўп бўлган асарнинг руҳини экранда ҳам сақлаб қолиш ниятида бўлган кино ахли унга ёндашиш йўллариини излаб, эстетик талаблардан келиб чиқиб, афсонанинг талқинида ўзлари танлаган методологик йўналишдан келиб чиққанлари қандай самара бергани барчага маълум. Драматургик пойдеворда аниқ ифода этилган бадиий концепция ижро, тасвир, монтаж, басталанган мусиқа, эхтиросли ва меҳрли Наби Ғаниев режиссураси ила гўзал поэтик тарзда оппоқ чодирда намоён бўлди. “Тохир ва Зухра”га яна бир қарра мурожаат этиб, унинг сабоқларини, Собир Абдулла ҳамда Наби Ғаниев ўғитларини қаламга олганимизга сабаб шуки ўтмиш тажрибаси унут бўлган дамда анъаналарнинг изчил давоми, ижод мактаби хизматини ўташи мумкин бўлган асарларда кашф қилинган ифода воситалари қайта идрок этилар, миллий маданият тараққиёти йўлида учрайдиган довлонлар бабт этилишида улар қўл келар. “Тохир ва Зухра”нинг эстетик қийматларидан бири шундаки, у оғзаки ёхуд ёзма адабиёт асарларини сценарий, экран тилига кўчиришда кинонинг имкониятларини ҳисобга олиш, бинобарин, ана шу эстетик ва техник имкониятларни билиш, ўзлаштириш зарурлигини тақозо этади.

Бу асарнинг бадиий тўқимасини ўрганган, ундан сабоқ олган санъаткор “Ўтган кунлар” фильмига ардоқли хонанда Муроджон Аҳмедовнинг “Ўртар” ашуласини киритмас эди. Бу ёқимли ашула ва маҳоратли ижро экранда янграмаса ҳам машҳур, қўпчилиққа манзур эди. Ашула айтилаётганида диққат Отабек (арт. Ў.Алихўжаев)га эмас, хонандага қаратилган. Қахрамоннинг йирик планда намоён бўла борган ҳолати, мураккаб руҳий кечинмалари эмас, ашуланинг мумтоз шеърятдан олинган сўзлари, лирик-драматик садолари, авжлари диққатни тортган. Қодирий мусиқанинг сўзсиз, тасвир ёрдамида, бевосита юракка озуқа беришини кўзда тутиб, турли маромда ва мазмунда янграйдиган тароналарни насрий асари саҳифаларига сингдириб юборади. Бу ўринда “Эй, қуёш”, “Отмагай тонг”, “Қаламлар” каби кейинчалик симфоник оркестр ва халқ чолғу ансамбллари репертуарларига кириб қолган, халқ севган ашулаларнинг “Тохир ва Зухра” фильмидаги ўрни тасвир билан боглиқ бўлиб, лирик-драматик

⁸ Хроника советского кино 1945. № 9. С. 6.

⁹ Собир Абдулла билан бўлган суҳбатдан. 1964 й., 8 август.

хикоянинг ритмига мос келганидан (эхтимол, аксинчадир монтаж ритми мусика ижроси ритмига мослангандир) эстетик завқ оламиз.

“Ўтган кунлар” саҳифаларида мусиканинг тутган ўрни ҳақида фикр юритганимизда “Бобурнома”ни ҳам эслаймиз. Қодирий Бобур каби созандани эмас, унинг ижросини тинглаётган шахснинг ҳолатини тасвирлайди.¹⁰ Фильмда “Ўртар” ашуласи Отабек ҳолатига “жўр” бўлиши мақсад қилинган бўлса ва кадрда гоҳ Отабек, гоҳ машшоқ ролидаги хонанда М. Аҳмедов, унинг танбури, бўзахона ашёлари намоён бўлса, романда “Чуқур қишлоқ бўзахоналаридан бири”да ижро этилган мусика ва унинг ижрочиси “кадр ортида” қолади. Кадрда йирик план, биринчи бор ёрқин деталь, яъни жикка ёшга тўлган кўзлар таърифланади. Лавҳанинг қаҳрамони мусика – “Наво”, “Савт” эмоционал-драматик “юкка” эга. Ўттиз олти сатрда адиб дутор товушига берилган, “кўзини яшириб йиғлаётган”, “ёшларини тўхтатмоқчи бўлган”, ҳасрату-аламини “кўз ёши билан тўкаётган”, “кўз ёшлари қуриган” Отабекнинг ёлғиз ўзини кузатиб боради, у билан дардлашгандек, унга таскин бергандек бўлади. Мусикий драматургиясига эга бўлган бу лавҳада дутор шунчалик таъсирчан, гоҳ мунгли, ҳазин, гоҳ эса севинч қуйларини ижро этадики, Қодирий дуторни торлари, пардалари ила қуй таратаётган чолғу сифатидагина таърифланмайди. У “ҳасратини сўзлаётгандек”, “ўзи ҳам чидаб туролмагандек, йиғлай бошлагандек”, “дардини айтиб сўзлагандек, инграб сўзлагандек” бўлади... Лекин шу каби кинематографик имкониятлар “Ўтган кунлар”нинг икки кинематографик кўринишида ҳам кадр ортида қолиб кетди.

Абдулла Қодирий ўтган асрнинг 50-йилларида оқланган, тикланган, деб қоғозда ёзилган бўлса-да, унинг номини тилга олиш, унга асар бағишлаш, китобларини экран ва саҳна талқини билан шугулланишга ҳар ким журъат этолмас эди. Ана шу даврда илк бор “Ўтган кунлар” асосида фильм яратишга журъат этган кино санъаткорларининг жасоратини кадрлаган ҳолда адолат юзасидан мазкур асар адиб романи даражасидан анча паст бўлганини айтиш бурчимиздир. Зеро, романга кино қайта мурожаат этишига, телевидение кўпсерияли асарлар яратишига шубҳа қилмаймиз. Демак, “Ўтган кунлар”дан сабоқ олиш, комусий билим соҳиби бўлмиш Қодирий қаламига мансуб ҳар бир сатрга меҳр қўйиб, унга эквивалент излаб, романнинг миллий руҳини, поэтик кўринишини экранда ҳам ифода этиш йўлидаги изланиш жараёнини ўрганиб, қуйидаги тавсияларни айтишга журъат этамиз:

- романда ортқича боблар, лавҳалар йўқ. “Ўтган кунлар”нинг икки кино вариантда ҳам (1969 йилги ҳамда 1998 йилги) уста Олим хикоясига ўрин топилмади;

¹⁰ Қодирий романда севинч қаҳрамони “Бобурнома”ни муталлаз қўластанига эътиборимизни қаратади. Бобур асарини унинг муносабатини сезгандек бўламиз, роман муаллифи “Бобурнома”ни ўрганишнинг фарз қўламиз

- Қодирӣ асари таркибини диққат билан ўрганиш, кино захира-ларидан фойдаланиш, мажозий ифодаларга тенг келадиган, рамзий маънога эга бўлган кадрлар ижод этиш зарур кўринади.

Қодирӣ меросига кино-телевизион ёндашув тадқиқотчидан, ижодкордан назарий билимни талаб этади. Янги шароитда пайдо бўлаётган, қўлланилаётган методологик йўналишларни ўрганиш, бадиий оқимларни билиш, модернистик асарларни мазкур усул назариясини ўзлаштирган ҳолда таҳлил қилиш – булар фақат бугунги ижодий жараёнигина эмас, кечаги ижод кўринишларини ҳам тадқиқ қилишга ёрдам беради. Бу жараёнда экстрополяция ҳодисаси рўй беради. Ўрганилган, ўзлаштирилган объект ҳамда унинг таҳлили етарли тадқиқ қилинмаган ёки умуман таҳлил қилинмаган объектга илмий ёндашиш асосли ҳулосаларга келиш учун хизмат қилади. Бундай таҳлил парадигмаларининг айримларини С.Эйзенштейн А.С.Пушкини, Л.Н.Толстойни, Золяни, О.Бальзакни экран санъати нуқтаи назаридан ўрганиш жараёнида қўллаган. Уларни ўзлаштирилган ҳолда Шарқ маданиятининг ўзига хослигини, у илмий ихтиролар билан боғлиқлигини, сержило ва улугворлигини, илм ва ижод аҳли Европада қўлланила бошлаган услуб, тузила бошлаган концепцияларга ҳамда уларни тадқиқ қилиш методологик йўналишларига интуитив, мустақил равишда ҳам келганидан воқиф бўлиш талаб этилади.

Шундай забардаст алломалардан бири Абдулла Қодирӣ асарларини экранлаштиришда Форобий таъкидлаб келган “назарий билим” зарур. Кино амалиёти, назарияси, ўқитиш методикаси билан шуғулланган С.Эйзенштейн ўз тажрибаларидан, санъатлар фалсафаси ҳамда уларнинг ўзаро муносабатларига ретроспектив назар ташлаб келган ҳулосаларидан бири адабиёт-кино ҳамкорлигига тегишли. Унинг: “Қайси ёзувчидан нимани ўрганиш керак?” - деб берган саволига биз Қодирӣдан миллий характер яратишни, адабиётда, умуман сценарийда пластик образ яратишни, қаҳрамонни муҳит билан боғланган ҳолда тасвирлашни, - деб жавоб берган бўлардиқ. Адабий асарни экранлаштириш борасида мушоҳада қилинганида эса яна С. Эйзенштейннинг илмий бисотига мурожаат этсак, аввало китоб асосида сценарий ёзаётган қалам соҳибига, сўнгра режиссёрга қарата айтилган сўзлар оқил ва одил эканлигини қайд этамиз: адабий асарни экранлаштиришда “...режиссёр учун бошқа бирор пайтда вужудга келмайдиган имконият туғилади.

Агар муаллиф воқеаларни тавсиф этувчи бўлса, режиссёр ўз тажрибасидан келиб чиқиб ана шу тарихий воқеаларни тавсифчиси бўлибгина қолмай, адабий асарни тарқин этувчиси ҳамдир. У муаллифнинг фикр юритиш усули билан яқкама-яқка баҳслашганида, адабий асарни ва ундаги воқеаларни ўзинча идрок этишга, уни ўз нуқтаи назаридан ўрганишга интилишида ҳақиқий ижод нашидасига тўлиб-тошган бир дам вужудга

келади”.¹¹ Демак, оригинал сценарий ёзишдан кўра адабиёт асари заминиди сценарий ёзиш ва уни экранда ифода этиш мураккаброқ, нозик-роқ. Бу аксиома Қодирий насрини катта ва кичик экранда визуаллаштириш асносида ҳисобга олинмади. Телевидениеда суратга олинган кўпсериялик “Меҳробдан чаён” телевизион фильм романга ишланган иллюстрациянинг ўзгинаси бўлди. Иккинчи марта (1998 йил) экранлаштирилган “Ўтган кунлар” икки сериялик бўлишига қарамай, узук-юлук, таркок ҳолда¹² намойён бўлди.

Давлат суверенитетини қўлга киритган юртимиз киносчилиги Абдулла Қодирий каби миллатимиз фаҳри бўлган алломаларнинг меросига қайта мурожаат этиши муқаррар. Таъкидлаш жоиз, мураккаб илмий, ижодий, ўқув-методик жараённинг бир кўринишигина нашр этилган китобларни экранлаштириш билан боғлиқ. Янги шароитда кашф қилинаётган методологик йўналишлар матннинг визуал имкониятларини, роман ва сценарий ёзиш техникасини, адиб ижод дамларида модернизм кўринишларига ҳос бўлган лавҳаларни бунёд этиб, интуитив равишда миллий маданиятимизда янги бадний оқимларга йўл очганини ўрганишда илмий парадигмалар аниқ белгиланиши зарур кўринади.

Абдулла Қодирий - кино мунажжиди

Кискагина умри фожиа билан тугаган Абдулла Қодирий қолдирган бой меросга театр ва мусика, тасвирий санъат ҳамда аудиовизуал маданият нуқтаи назаридан ёндашилганида бу санъаткорнинг комусий билимга эга бўлгани, халқ театри кўринишларини чуқур ўргангани, мусиканинг таъсир кучига юксак баҳо бериб, унинг тароналари янграши асносида қаҳрамонлари руҳияти очила боришини таъминлагани, экспрессионистик тасвир яратишга ўзи интуитив ҳис-туйғуси туфайли келгани, катта адабиёт талаблари даражасида бўлган ёзиш “техникаси” экран драматургиясига жуда яқин эканлиги маълум бўла боради. Шу боис “Қодирий насрида мусика”, “Томоша санъати анъаналарининг Қодирий асарларидаги бадний инъикоси”, “Вербал ифоданинг экспрессив тасвир яратиш имкониятлари” (“Ўтган кунлар” ва “Меҳробдан чаён” романлари мисолида) “Қодирий насрининг кино-телевизион имкониятлари” каби мавзулар илмий тадқиқотларда ёритилиши муқаррар.

“Равот кашкирлари” деб аталган, оқ-қора тусда олинган овозсиз ўзбек фильмини кўрган адиб кизғин бадний ижод дамларида публицистик асар яратиб, “Қизил Ўзбекистон” газетасида чоп этгани сабабларини, мазкур

¹¹ Эйзенштейн С. Избр произведений в шести томах. Том 5. С.118.

¹² Бу гал ҳам романда мукамал ишланган уста Олим ва Саодат ўртасидаги муносабатлар, нозик ҳис-туйғу билан яқунланадиган бақувват новелла сценарийдан ўрин олмади. Тухмат ила азоб чеккан Отабек иттироблари таърифланган саҳифалар ҳам, Хушрўйбиби ва Зайнабга ажратилган лавҳалар ҳам қисқартириди.

кенгайтирилган тақриз концепциясининг мақсадини ўрганиб, айрим хулосаларга келдик. Қодирий биргина бадий фильмни таҳлил қилиш асносида миллий кинонинг илк қадамлари билан боғлиқ долзарб масалаларни ҳал этиш йўллари ҳақида мушоҳада қилган. Ўткир публицистик асар муаллифи кинематографик ижоднинг ўзига хослигини, экран маҳсулотининг таркиби мураккаблигини чуқур идрок этганидан, миллий маданиятнинг яна бир кўриниши бўлмиш навқирон санъатни ноўрин танқиддан, догматик ёндашувдан саклашга уринганидан далолат беради. Биз адиб изидан бориб, фильмни кўриш, унга публицистик асар бағишланиши сабабларини ўрганиш ниятида бўлдик. Қодирий эътиборини тортган объектга унинг нигоҳи билан қарашга уриниб кўрдик. Адибдан ибрат олиб фильмни кўриш билан чекланмай, 20-йиллар матбуоти саҳифаларини ўргандик. Қодирий эътирозланиб қаламга олган тақризни “Правда Востока” газетаси катламларидан топиб, ўзбек тилига таржима қилиб, очеркимизда ундан кўчирмалар келтирдик. Хотиралар, Қодирий ишора қилган дамлар, матбуот (“Қизил Ўзбекистон”, “Правда Востока”)да кўрсатилган саналар қайд қилинди.

Адиб “Равот кашкирлари”ни қачон ва қаерда кўрган?

Абдулла Қодирий Самарқанд дарвозасидаги боғида, давлат ишларида ишлагани, тинимсиз ижодий меҳнат билан бўлганига қарамай, кино асарларини кўришга вақт топган кўринади. Томоша қилибгина қолмай “Бухкино” (Бухоро кино) ва “Шарқ юлдузи” студияларининг дастлабки маҳсулотлари юзасидан фикр юритишга зарурият сезган. Икки ўзбек фильмини кўриб ҳазил ва киноя билан бундай ёзди: “Бултур ўйналиб, бир неча ойлаб кино чодирларини обод қилган “Ажал минораси”, “Мусулмон кизи” каби фильмлар ўз навбатларида тўқиб ташланган “афсона”лари билан бизни кулдирган, “Турмушимиздаги шундай гапларни биз билмас эканмизда!” деб ўзаро мutoйиба қилишган эдик”.¹³

Қодирий қаламига мансуб бу жумла изоҳ талаб этади. Номлари келтирилган икки фильм ҳамкорликда олинган. “Ажал минораси” (унинг яна бир номи “Ҳарам асираси”) Бухоро киностудиясида (“Бухкино”) “Севзапкино” студияси иштирокида суратга олинган ва ўрта аср воқеаларига бағишланган. Иккинчиси - “Мусулмон кизи” (унинг яна бир номи “Қуръон кизи”) ҳам Бухорода, лекин “Пролеткино” студияси иштирокида яратилган ва ўзбек аёлларининг ҳаётига бағишланган. Шундай – драматургия ва режиссура жиҳатдан анча заиф кино тасмалари ойлар давомида, Қодирий таъбири билан айтганда “Кино чодирларини (бу ўринда адиб “экран” сўзига эквивалент – тенг маънодаги ўзбек сўзини топиш ниятида бўлгани сезилади. –Х.А) обод қилган” деб аччиқ ҳазил, мutoйиба билан хабар қилади, томошабиннинг “синематограф”, “ҳаракатдаги

¹³ Абдулла Қодирий “Равот кашкирлари”// Қизил Ўзбекистон, 1927 й, 28 апрель.

тасвир”га бўлган эҳтиёжи қандай асарлар билан қондирилаётгани ҳақида фикр юритишга ундайди.

Бухорога (“Бухкино”студиясига) ва Тошкентга (“Ўзбек давлат киноси” ширкати) ўзга юртлардан келган А.Балагин, В.Васковский, Д.Бассалига кабилар Ўзбекистон ҳаётини, ўтмишини, менталлигини билмаганлари туфайли афсоналар тўқиши, сохталиги, ҳақиқатдан йироқлиги билан фақат кулги уйғотадиган сахналар “иждо” этиши ҳоллари бўлганини юксак малакали томошабин, адиб сифатида шуҳрат қозонган Қодирий ўша дамларда қайд этгани муҳим аҳамиятга эга.

Муаллиф “бултур ўйналган”, деб ёзишига қараганда у 1925 йили суратга олинган ўша фильмларни 1926 йили кинотеатрларга атайлаб бориб қўрган. “Равот кашкирлари”ни эса 1927 йилнинг кўкламида, кино ширкатида томоша қилган қўринади. Чунки ўша давр ҳужжатларида бу асар 1927 йилнинг 18-май кунидан бошлаб собиқ иттифок экранларида, бинобарин Ўзбекистонда ҳам намоёниш этила бошлагани қайд этилган. Биз фикр юритаётган мақола эса 1927 йил апрель ойининг 28-куни “Қизил Ўзбекистон” газетаси саҳифасидан ўрин олган. Демак, ёзувчи фильм экранга чиқарилишидан олдин Шайхонтоҳурдаги кино ширкатида бориб кино ахли билан бирга асарни кўрганини тахмин қилишга асос бор.¹⁴ Қодирий ширкат раҳбари Наби Ғаниев билан дўстона муносабатда бўлган. Улар Москвада бир йил давомида таҳсил қўришгани маълум. Адиб таширифи кунлари Наби Ғаниев миллий масалалар бўйича маслаҳатчи, актёр, режиссёр ёрдамчиси сифатида фаоллик кўрсатаётган эди. К.Ёрматов, М.Мухамедова, Р.Пирмухамедов, С.Хўжаев актёр сифатида, Й.Муқимов фильм ишлаб чиқариш бўйича масъул ходим сифатида танилиб қолган эдилар. А.Ҳидоятлов, Б.Умаров, Р.Тўрахўжаев, Амалияхоним, А.Иброҳимовлар эса студиянинг сахнасида кинофильмларни эслатувчи асарларни қўйиш, ролларни ижро этиш билан банд эдилар. Бинобарин, ёзувчи улар билан мулоқотда бўлганини тасаввур этиш мумкин. Н.Ғаниевнинг фарзанди Дўнан ака падари бузруквори адиб билан яқин муносабатда бўлгани, Махсума ая (Н.Ғаниевнинг рафиқалари) эса Самарқанд дарвозасидаги ёзувчининг боғига тез-тез бориб турганлари ҳақида маълумот берганлар.

“Содикда талант зўр қўринади”- Қодирийнинг бу жумласи Сулаймон Хўжаевга тегишли. “Равот кашкирлари”да Содик ролини ўйнаган бу актёрда (кейинчалик режиссёр, сценарийнавис, йирик санъаткор даражасига кўтарилган, лекин Н. Ғаниев сингари ҳибс қилинган) “талант зўр қўриниши”, айниқса “Тонг олдида” (1932 йил) фильмида ёрқин ифодасини топган.

¹⁴ Режиссёр ва актёр Йўлдош Аъзамов ҳам Қодирийни илк бор ўша ерда, ўша кезлари қўриб “Ўтган кунлар”ни кино қилиш ҳақида фикрлашганини айтган эди.

Такриз Қодирий боғида ёзилган. Қодирийлар оиласи эрта баҳорда шаҳар ховлидан дала ховлига кўчиб борганини Ҳабибулла ака батафсил таърифлаган. Адиб кўлига қалам олган, мулоҳазаларини қоғозга тушира бошлаган кунни ҳам аниқлаш мумкин: 1927 йил 29-март. Муаллиф “Правда Востока” газетаси европалик ўқувчиларига янглиш ахборот берганини қайд этганида газетанинг “кечаги сони” иборасини ишлатади: “Ўрток Жўрабоевнинг кечаги сондаги, айниқса, бир жумласи тўғрисида изоҳ бериб ўтишни лозим топаман” деб ёзади. Адиб изоҳ берган такриз эса ўша “Правда Востока” газетасининг 1927 йил 28-март сониди босилган. Демак, Қодирий мақоласининг ёзилиши ҳамда у “Қизил Ўзбекистон” газетаси саҳифасидан ўрин олиши орасида бир ойлик вақт масофаси бўлган. Муаллиф ўз асарини таҳрир қилиши, оққа кўчириши учун шунча вақт керак бўлганми? Ёки газета таҳририятига асар дарҳол олиб бориб берилмаганми? Мақоланинг ҳажми катта бўлгани сабабли уни зудлик билан эълон қилиш имконияти бўлмаганми?

Ҳар қалай мақола араб алифбосида газетанинг учинчи саҳифасида эълон қилинганида ундаги биргина рус сўзи учраган. Қодирий Жўрабоев мақоласидан олган бу сўзни айнан – таржима қилмай келтирган, ҳатто славян шрифти сакланиб қолинган: “неправдоподобно”.

Абдулла Қодирий қаламига мансуб бу публицистик асарнинг ёзилиши сабаблари ҳақида фикр юритиш, унинг моҳиятини тушуниб етиш учун таҳлил қилинган фильмдан ташқари, ўтган аср 20 йилларининг иккинчи ярмида матбуотда билдирилган фикр-мулоҳазаларни ўрганиш, миллий кинематографиянинг илк асарларига бўлган муносабатдан воқиф бўлиш зарур кўринди.

Адиб кино аҳли ва томошабинни назарда тутиб ўша кезлари машҳур бўлган “Ер юзи” журнали учун эмас, хонадонларга хабарни тезроқ етказадиган, тиражи нисбатан катта бўлган газета “Қизил Ўзбекистон”га мақола ёзган. Қодирийни бу гал қалам тебратишига ундаган нарсга муайян бадийий фильм, миллий кино муаммолари. Бугина эмас, кино мунаққиди ўз олдида нозикрок, ўша давр учун анча калтис масалани ҳам кўяди. Адибни Шарқ маданиятини, таомилини, ўзига хос турмуш тарзини билмай туриб енгил-елпи асар яратаётганлар, оммавий ахборот воситалари орқали янглиш концепцияларни илгари сураётганларнинг юртимиздаги “фаолият”и ташвишга солган кўринади. Ўзбек ҳаётини билмай туриб, юртимиз, юртдошларимизнинг кино тасвирини яратиш, бу соҳада ҳаттоки, устозлик қилиш даъвосида бўлганларни киноя, истехзоли кулги билан тилга олади.

Адиб журналист Жўрабоевни “Равот қашкирлари”га бағишланган такризида янглиш фикрлар билдиргани учунгина эмас, “Правда Востока”да ўша кезлари эълон қилган тўхматлари учун ҳам ҳажвий бир тарзда қаламга олади. Жўрабоев бир мақоласида (1927 йил 30 март кунини эълон қилинган) рамазон ойи ҳақида бўхтонларни ёзади. Чунончи, “Хонлар ва

амирлар даврида рўза тутилиши каттиқ назорат қилиб бориларди. Қозилар хонадонма-хонадон юриб каттиқ назорат қиларди. Уларнинг жосуслари юриб рўза тутмаётганлар ҳақида маълумот берардилар. Қози, раис “кўза”ларни камчи билан савалардилар. Бойлар эса рўза келиши билан зиёратгоҳлар сари йўл олардилар. Акидаларда ёзилганди, кимки муқаддас ерларга отланиб, уч кундан ортиқ йўл юрса, рўзадан озод этилади, деб. Амир бўлса рўза кунлари Ялтадаги хашаматли саройлари томон йўл оларди ва у ерда мусулмонлар кўзидан йироқда ҳаёт лаззатларидан бебахра қолмасди, асло”.¹⁵

Қодирий динни, унинг маданиятини бу тарзда шарҳлаганларни мурасасиз танқид қилган. Ҳатто ҳамкасби, маслакдош дўсти Сулаймон Хўжаев билан “дин масаласида келиша олмаганлари, аразлашиб қолганлари” тергов қайдномаларига муҳрланган.¹⁶ Мазкур хужжатларда С. Хўжаевнинг яқин дўстлари қаторида Қодирий (Жулқунбой)нинг исми шарифи ҳам келтирилган. Демак, биргина фильм таҳлили ижод ҳамда унинг маҳсули билангина эмас, дунёқараш, этика, диний қарашлар билан ҳам узвий боғланган.

Ўша 1927 йили ўзбек кино ширкати беш бадийий фильмни суратга олиб экранга чиқарган: “Иккинчи хотин”, “Масжид гумбазлари остида”, “Соябонли арава”, “Чодра”, “Равот қашқирлари”. Уларнинг айримлари (масалан, “Иккинчи хотин”, “Соябонли арава”) бадийий жиҳатдан Қодирий мурожаат этган фильмдан қолишмайди. Лекин юртимизда эндигина темир қанот ёза бошлаган кино санъатининг илк намуналаридан бири – “Равот қашқирлари”ни матбуот танқид объекти этиб танлагани миллий маданиятимиз жонқуярининг диққатини тортган. Такриз дебочасидаёқ фильмга ижобий баҳо берилишига сабаб шунданмикин!? “Таассуф эмас, “тақдир” ким ўзбекнинг биринчи кино ўйинидан рози, қаноатланган ҳолда қайтдим”, деб ёзади адиб фильм кўригидан кейин, сўнгра образлар талқинига, воқеалар ривожига диққатимизни тортади. Адиб тузган ихчам, сиғимли жумлаларнинг бир-бирига уланишига дарҳол аҳамият берамиз. Ихчам жумла монтаж жумласини, аниқ топилган сўз кадрнинг ўзгинасини эслатади. Ёридан айрилган Жалил “Абдунабидан ўч олиши керак! – отга минди, човуга қамчи берди, от шаталоқ отди, кетди - босмачи!” Бу динамиқ лавҳа сценарий ёзиш техникасини ҳисобга олиб битилгандек.

Адибни ўзбек фильмини ўзбек томошабини қай даражада қабул қилиши қизиқтиради. У ерли халққа бундай кинотомоша завқ беришига ишонч билдиради, фильмдаги образларни адабиётда таърифланган сиймолар билан қиёс қилади. Образларни экранда бевосита гавдалантирадиган санъаткор – актёр ижроси диққатини тортиб қолади. Муаллиф “Содикда талант мўл кўринади” деб фильмда марказий роллардан бирини ўйнаган С.

¹⁵ “Правда Востока” 1927 йил, 30 март.

¹⁶ Собик НКВД архив. С.Хўжаевнинг 1934 йил 13 декабрь кунги қилинган тергов протоколи.

Хўжаев маҳоратини таъкидлайдики, бу ҳол адиб кинодаги ижронинг ўзига хос хусусиятларини чуқур идрок этганини, ижоднинг бу соҳасида меҳнат қилаётганларнинг қобилиятини, имкониятларини эътироф этганидан дарак беради. Қодирий башорат қилиб айтган сўзлар тез орада тасдиқланди. Ижодини актёр сифатида бошлаган Сулаймон Хўжаев “Чодра”, “Авлиё кизи”, “Сўнгги бек” каби овозсиз фильмларда ранг-баранг роллар ўйнаб шухрат қозонди. 1932 йилга келиб истеъдоди серқирра бу санъаткор Ватани Россиянинг мустамлакасига айланиб қолганидан азоб чекаётган ўзбек зиёлиси сифатида кўзга ташланиб қолди. Унинг антиколониал қарашлари, бадиий концепцияси “Тонг олдидан” фильмида ёрқин ифодасини топди. Бундай дадил чиқиш, колониал сиёсат келтирган офат кораланиши кизил империянинг эътирозига сабаб бўлди. Мазкур асар муаллифи, режиссёри, марказий рол ижрочиси ҳибс қилинди... Қодирийнинг ҳам, унинг мактовига сазовор бўлган Сулаймон Хўжаевнинг ҳам тақдир бир хил бўлди... Иккинчисининг қабри ҳалигача топилгани йўқ.

Қодирий “Равот кашкирлари”ни ноўрин танқид қилган Гафизга ҳазил-мutoиба билан жавоб берган. Фильмда “ҳаёт йўқ” деб ёзган ўша мухбирга адиб “ҳаёт бор, лекин ҳаёл йўқ” деб жавоб беради-ки, бу фикр дастлабки ўзбек бадиий фильмларининг кўпчилигига тегишли бўлган.

Адиб ўша газетада эълон қилинган “Ўзбек турмушига ўхшатма” тақризининг муаллифи Жўрабоев билан ҳам баҳслашади. Бу журналистнинг “билмаган нарсасини биладан даъвосида бўлиб, кўпчиликни адаштириши” адибга маъқул бўлмайди. У куёвга исириқ солиниши “тўғри эмас” (неправдоподобно), деб танқидий мулоҳазасини билдирган мақола муаллифини уялтиради (бу одатни ўзбекнинг етти ёшли боласи ҳам билади...), “Жўрабоев онаси билан тўйга бормаган экан ёки отасидан етим қолиб, ўзбекдан ғайри бир оилада тарбияланган экан”, “Жўрабоев ўзбек бўлатуриб, тўйда келин ва куёвга солинадиган исириқни инкор қилиб ўтириши уятдур” каби таърифларни назарда тутмоқдамиз). Шу билан бирга Қодирий фильмнинг “танқидбоп нуқталарини” топиб ўз мулоҳазаларини ҳам баён этади. Сўнгга фильм сабоқлари ҳақида ёзади. Миллий кинематографиямизнинг истикболи аввало кинодраматурглар етиштириш, актёрларни ўзбеклардан тайёрлаш билан боғлиқлигини таъкидлайди.

Бу сатрларни ёзиш жараёнида “Равот кашкирлари”ни қайта кўрдик. Шунда ҳаяжон кучди бизни. Чунки бирин-кетин ок чодирда пайдо бўлиб борган кадрларни Абдулла ака ҳам кўрганлар, улардан таъсирланганлар. Эҳтимол, бир-икки марта қайта кўргандирлар. Кинога атаб асар ёзмаган қалам соҳиби ҳақиқий экран соҳиби, ҳақиқий экран санъати мунаккиди сифатида чуқур фикр юритганидан, миллий кинематографиямизнинг истикболи ҳақида қайғурганидан биз ҳам таассуф эмас, “тақдир”ким мамнун бўлиб забардаст адибнинг публицистик – таҳлилий мақоласини шарҳлашга журъат этдик.

Илк кино портрет– силуэт портрет

Абдулла Қодирий қаҳрамони Раънонинг портретини яратиш жараёнида рассом эмаслигини, ўзида “бу санъат бўлганида эди, сўз билан билдириб ўтирмас”, биз – китобхонга унинг “расмини топиб кўрсатиб” кўяколардик, деб афсуслангандек бўлган. Кейин “исми жисмига мос” бу кизалоқ – Раънонинг портретини чизишда “менга Раъно гулининг сувигина кўпроқ керак бўлар эди”, деб чизилган портретда устун турадиган рангни, руҳни, кайфиятни, севги ёшидаги қаҳрамонларнинг жозибасини ва раъно гулининг тусида ёки оқ-сарик тусдаги ўн етти ёшлик гўзал киз таърифини келтиради.

Қодирийнинг портретини чизишда қандай ранг устун турган бўларди? У “Самарқанд дарвоза” даҳасидаги кўркем боғида боғбонлик қилиб, ижод нашидасидан баҳраманд бўлиб Ҳабибулла, Маъсуд, Анисахон, Адибахон исмли фарзандларини тарбиялаб, ўз даврининг буюк зиёлилари билан гап-гаштақда ўтказган қисқагина умрида ҳаёт, ижод, оталик гаштини сурган тотли дамлар ҳам бўлган. Қодирийга ўзи таърифлаган, ўзи қўллашни истаган Раъно гулининг ранги мос келар, ўша дамда у севган, севилган, ардоқли адиб сифатида кадрланган, меҳрли фарзандларнинг оқил ва одил падари бузруквори сифатида оилавий ҳаётдан рози бўлган. Бу ҳақда Ҳабибулла ака, Мақсуд ака, Адиба опа миннатдорчилик билан хикоя қилганлар. “Жулқунбой” имзосини кўя бошлаган навқирон адибнинг уд, садо, дутор каби чолгулар таратган тароналари ҳам кўзига ёш олиб тинглагани, лирик кайфият билан, ҳазил-мutoйиба билан қабул этгани маълум. (Бу ҳақда Ҳабибулла Қодирий “Отам ҳақида” хотира асарида келтирган ҳамда созанда Турғун Алиматов ҳаяжон билан сўзлаган эдилар.)

Ўз қаҳрамонларининг ҳаёти билан яшаб, уларнинг руҳий кечинмаларини ўзиники, деб билган бу наср устасининг ёрқин адабий-психологик портрети ҳали чизилганича йўқ. Биз қайта-қайта кўриб, ўрганиб, илм ахли эътиборига ҳавола қилмоқчи бўлган “Рух” ҳужжатли фильмнинг концепцияси, талқин услуби, ифода воситалари эхтиросли публицистик руҳи, Қодирий таъбири билан айтганда, “Энг кир, қора қунлар”ни бошидан кечирган буюк шахснинг фожиасини очишга қаратилган.

Сценарийда лавҳалар ўзаро уланиши бир-бирига манتيқан асосланган ҳолда монтаж қилиниши, драматургик вазиятдан келиб чиқиб кадрларни кескин ритмда “тўкнаштирилиши” таъминланган. Овоз воситаларидан бири – кадр ортида ва кадрда айтилган сўз қисқа, эстетик, ижтимоий, сиёсий аҳамиятга эга бўлиши назарда тутилган. Иккинчиси - интершум, композициясидан ўрин олган темир конструкциялар бири иккинчисига қуруқ ишқаланиб ғичирлаши, омонат қурилган қурилмалар тасвирига “жўр” бўлган шиддатли шовқин-сурон, пўлат изидан чиқазилаётган паровознинг пишқирғи - буларнинг барчаси мураккаб бадний-публицистик

вазифани бажарган. Шу каби ифода воситалари ўтган асрнинг иккинчи ярмида оммавий ашулалар, карнай-сурнайларни баралла янграшиб қотилликни амалга оширганларни, “Ўзбек” зиёлиларини дом-дараксиз кетишини кўзлаб иш тутганларни қоралайди. Бир неча бор турли ракурс ва йириқликда кўрсатилган, асар драматургияси кескин равишда ривож топишига хизмат қиладиган эпизод эса томошабинни, тингловчини ларзага келтиради: “хибс қилинган” отни бичиш, чопкир оёқларига узун ва йўғон миҳ қоқиб тақаланиши, занжирбанд жонивор катта кўзларини очиб кишнаши, қичқириши, атрофдагилар эса пинагини бузмай ишини давом эттириши фильмнинг конструкциясида ажралиб туради... Шу каби драматургик-эмоционал урғу берилган кадрлар Қодирий яшаган сўнгги ўн йилликка таъриф беради. Шу дахшатли муҳитда азоб чеккан, фожиага учраган мутафаккир адибнинг портрети чизила боради, оппоқ рангги ювиб юборгудек бўлган қора тус, нур ва қоронғулик кураши намоён бўла боради.

Режиссёр ва сценарий муллифларидан бири Баходир Музаффаров экран талқини, ифода воситалари, монтаж усуллари таллашда мураккаб йўлдан борган. Эхтиросли, образли кинопублицистиканинг поэтикасига эътибор бўлган чиройли кадр, ретуш қилинган фотопортрет, кўркем кўринадиган, лекин мажозий ифодалар силсиласига ёт бўлган кадрлар тизими — булар фильм таркибига киритилмади. 40-50 йил муқаддам ҳукм сурган дахшатли муҳит, рўй берган фожиа фильмда қайта идрок этилди, ўша давр тартиблари, геноцид ва уларни уюштирганлар қораланди. Айбловчи томон гувоҳлари сифатида отишга ҳукм этилган махбус образида Абдулла Қодирийнинг фарзанди Маъсуд Қодирий, набираси Шерқон Қодирийни, “терговчилар”, айбловчилар сифатида Б.Музаффаров бошчилик қилган ижодий-техник гуруҳни кўрамыз. Тергов қайдномаларидан кўчирмалар келтирилмайди, лекин милтиқдан отилган ўқнинг вазоҳати чўчитиб юборади, содир бўлаётган драматик воқеа ёзув билан изоҳланмайди, лекин Қодирийнинг адолатсизликдан дахшатга келган ҳолатини ифодаловчи фотопортретга иссиқ қон сачраб қазабнок чехрани қора тус билан бўяши чуқур маънони англатади. Қодирий қабри кўрсатилмайди (зеро у қафасиз кўмилганлар орасида бўлган кўринадиган), лекин Юнусобод яқинида гишт пиширадиган цехнинг баҳайбат хумдонлари алангали деворларида Қодирийнинг бизга хайратомуз бир ҳолда термулиб турган фотопортрети пайдо бўлганида, баробарига ўқ отган милтиқларнинг овози образли тарзда эстетик ахборот беради. Ўша ерда отилган ҳар қанча маҳв этилган кўрғошин табиати нозик, билими уммондек кенг, қалами нурли, иродаси метиндек, ақл-идроки юксак ўзбек ўғлонининг юрагига қадалди...

Биз келтирган сифат сўзларнинг бирортаси кадрда ҳам, кадр ортида ҳам янграмайди. Биз қаламга олган воқеалар тафсилотлари ҳам келтирилмайди. Илмий фаразиялар асосида битилган сценарийда ҳам бу каби

вербал ифода қўлланилиши кўзда тутилмаган. Воқеа содир бўлган макон, замон кинопублицистика имкониятлари ила ўрганилади. Юнусободликларни 75 йил муқаддам чўчитган, кейин оламни қайғуга солган бир ёклама отишув, гуноҳсизлар ўққа тутилиши қизиган хумдоннинг совук кўриниши, пала-партиш терилган қизил гиштлар орасидан Қодирий муралагандек бўлади. Хумдонни эмас, жафокаш инсон, миллат ифтихори Абдулла аканинг тафтини илғаб оламиз. Уни истаб Самарканд дарвозасида – Қодирийнинг яқинлари билан дийдор кўришиш ниятида бўламиз. Муаллифлар (Э. Хўжаев, Б. Музаффаров) бу истагимизни сезгандек, ўша – Қодирий барпо этган азиз боққа бизни бошлайди. Биз хоҳлагандек бог эмас фарзанд, Қодирий лойиҳаси билан қурилган шийпон эмас набира билан дийдорлашамиз. Сухандоннинг изоҳи берилмайди, балки Қодирийлар сулоласи вақиллари маънос кайфиятда сўзлайди, юрак сўзларини айтади.

Бу каби лавҳалар ҳаққонийлик тамойилларига амал қилган ҳолда суратга олинганлиги шубҳа уйғотмайди. Мазкур публицистик асарда воқеабандлик таъминлангани, танланган услубга сўнгги кадргача содик қолингани, ижодкорлар ўз қахрамонларига бўлган меҳр-муҳаббатларини сухандон кадр ортида ўқийдиган баландпарвоз гаплар билан эмас, мажозий ифодалар, фильм таркибидаги барча тасвир ва овоз воситалари ила кўрсатганлар. Ҳаракатдаги тасвир узлуксиз ўтиб борадиган экранда тургун ҳолда намоён бўладиган фотосурат бу асарнинг бадий-публицистик тўқимасига сингиб кетишининг сабаби уни динамик тарзда суратга олишга эришилганидагина ёки нур манбалари билан унга сайқал берилганида эмас, шунингдек Қодирийларнинг шахсий архивида сақланиб қолингани, умумий планда олинган икки уч суратда ҳам эмас, собиқ НКВД архивидаги фотолар экранда пайдо бўлишига драматургик тараддуд қўрилганида. Мазкур фотосуратларда Абдулла аканинг авахтадаги ахволи акс этган. Кадр йириклаша борган сари суратга мажбуран тушаётган шахснинг пўлат панжара, бетон девор, темир ўриндик ва каравотдан иборат тор, зах хонада тергов кунларидаги оғир кечинмаларини тасаввур этамиз. Қотилик содир бўлган жой деб тахмин қилинган цехнинг қизил гиштли деворлари узра ҳаракат қилаётган маҳбус Қодирийнинг атрофга телбаларча назар ташлаётган нигоҳида ҳайрат ва нафрат белгиларини кўриш, сезиш мумкин. Лекин йирик пландаги Қодирий кўзлари хали ҳибс қилинмаганларга тикилгандек. Унда ҳам таажжуб, ҳам сўроқ аломатлари, ҳам ҳайратомуз ҳолат муҳрланган. Қодирий ўша зулм маконидан “Нима бўляпти ўзи, ахволимдан вокифмисиз, бу ердаги азоб-укубатдан хабар-дормисиз?” деб мурожаат этаётгандек.

Оқ ва қора тусдаги мазкур икки фото фильм таркибида марказий ўринлардан бирини тутати. Лекин бошқа воситалардан устун турмайди. Драматургик ва эмоционал юк эски хроникал кадрларда ҳам, уларга мослаб 1996 йилда олинган кадрларда ҳам, биз эслатиб ўтган мажозий

ифодаларда ҳам, айтилган мухтасар сўзларда ҳам мавжуд. Тасвир бир-мунча устун туришининг сабабларидан бири унинг бойлигида, ўтмишнинг жирканч муҳитини намоён этишида. Рангли кино даврида яратилган бу фильмда бирорта рангли кадр учрамаслигида. Кинонинг рангсиз даврида суратга олинган хроникал ок-қора кадрларига рангли эмас, ранг, бўёқ берилмай олинган кадр ва лавҳалар мос келиши кинематографик сезиш, бўлажак кадрларни тасаввур эта билиш қобилияти кучли бўлган режиссёрнинг бадий хазинаси бой бўлганидан дарак беради.

Баходир Музаффаров минг-минг метрлар билан ўлчанадиган киносолномадан кадрлар танлашида ўз фильмининг фақат мавзуси, мазмунидан келиб чикмаганини алоҳида қайд этамиз. Асарнинг публицистик руҳи, унда мажоз тутган ўрин, ўз микрокомпозициясига эга бўлган эпизодлар, ҳатто техник қурилмалар, иншоотлар ҳам қораловчи гувоҳ сифатида иштирок этиши, тасвир устуворлигини таъминлаш – бу каби мураккаб ижодий-ташкилий, амалий ва назарий режалар тузилишида эски хроника ҳам назарда тутилган. Ярим аср давомида суратга олиниб келинган лавҳаларни йирик кинополотнонинг таркибига киритиш ҳар бир кадрни олдиндан тасаввур этишни, кадрлар ва эпизодлар мажмуасини ёрқин аудиовизуал кўринишини таъминлашни талаб этган. Масаланинг мураккаблиги шу ердаки, ўша давр хроникаси, кинопублицистиканинг йирик асарлари кадрларида давр зиддиятлари, геноцид кўринишлари ўз аксини топмаган. Учрашувлар, дабадалар, “Ватан ободлиги, халқлар озодлиги, ҳамма бахтиёрлиги” каби мадҳиялар остида ҳаёт пардозланиб, конфликтлари юмшатилиб тасмага муҳрланган. Шундай, ўша давр цензурасидан ўтказилиб монтаж қилинган кадрларни 1996 йилда – мустақиллик даврида суратга олинган - “Рух”га киритиш йўллари изланган. Кўп ўринда топилган ҳам. Кино, жумладан кинопублицистика янги поғонага қўтарилган, суратга олиш, монтаж қилиш, овоз ёзиш, нур манбаларидан фойдаланиш техникаси мукаммаллашган дамда ўтган асрнинг 30-40 йилларидаги экран санъатининг даражасини, усулини назарда тутиш ҳикоя ҳаётий бўлишига, фабула тадрижий равишда ривож топиб боришига, қарийб 40 йил давомида олинган кадрлар ҳам коммуникатив, ҳам эстетик вазифаларни бажаришига имкон берган.

Мусаффо осмонни, баҳор ранглари ва кайфиятини, “раёно гули сувини”, ям-яшил ўт-ўланни, қизалоқнинг гўзал чехрасини янада жозибador ва латиф этган ўчоқ алангаси тафтини, лирик садолар ва уларга жўр бўладиган нафис бўёқлар жилосини, кўклам нафаси ва кўкатлардаги шудринг зарраларидан, сайроқи қушлар нолишидан, ўша дақиқаларда, “деҳқоннинг руҳли кўкрагидан отилиб чиккан”, эҳтирос ва армон билан айтилган қўшиқдан ҳаяжонланган муаллиф ҳамда бу ҳолатини сўз ила муҳрлаб қолдирган Қодирийнинг ижодий кинопортретида сержило манзаралар бу гал учрамади. Лиризм, сержило тасвир, ёрқин бўёқларга

ўрин бўлмади. Бадиий концепция қўлланган ўткир публицистик услуб, кадрлар мазмуни аниқ, композиция қурилиши жиддий бўлишини, ижтимоий-сиёсий масалалар кескин қўйилишини тақозо этди. Бундай анча мураккаб вазифа бир фильм чегарасида бажарилганини таъкидлаган ҳолда “Рух”да Қодирий ҳаётининг, драмасининг бир қисми камраб олингани, ижодий-фалсафий портретга мос келадиган муҳим чизгилар кашф қилингани кинопублицистиканинг бадиий бисотини бойитганини мамнуният билан қаламга оламиз. Шу билан бирга муаллифлар, режиссёр ва оператор (Шухрат Маҳмудов) кинопортретга чизгилар (кино чизгилари!) излашларида қаҳрамоннинг дебочада биз қайд этган ижод нашидасидан баҳраманд бўлган дамлари, ширин оилавий ҳаёт лаззатини тотиб кўрган кунлари, ўз замонасининг буюк зиёлилари билан ўтказган унутилмас дақиқалари, ўзга юртга (Москвага) ўқиш, ўрганиш ниятида боргани, у ердан тўлиб-тошиб қайтгани ва ўша маконга яна етишиш орзуида бўлгани, “Ўтган кунлар”ни “оқ чодирда” (Қодирий ибораси) кўришни орзу қилиб, ўзи Отабек ролини ўйнамокчи бўлиб фарзандларига, маслакдош дўстларига ширин истагини ҳазил-мутойиба ила билдиргани – бу каби характер ифодалари, рухиятнинг янги-янги кўринишлари, навқирон ёшдаги эҳтиросли йигитнинг ўйларини мужассам этадиган мукаммал кинопортрет (эҳтимол, портретлар мажмуаси) камера ёрдамида чизилишидан умидвормиз.

Алишер Навоий портретини XX асрда чизишга киришган мусаввир Қайдалов шоир Ҳамид Олимжон қиёфасини кўриб турган. Ўша кезлари барҳаёт Ҳ.Олимжоннинг гавдаси, жамоли, юз тузилишларигина эмас, унда шоирона рух устун туриши мусаввирга зарур бўлган. У чизган портрет узоқ йиллар давомида эталон бўлиб келгани ҳам маълум. Шундай илҳом манбаларидан бири биз мурожаат этган “Рух” фильми бўлиб қолади. Унда кўп жафо чеккан Қодирий портрети профил тарзда, бир томонлама намоён этилган бўлса-да, мумтоз фоҳиа сирасига кирса арзийдиган бу асар катта эстетик, ижтимоий-сиёсий вазифани бажарган.

Телевидение и интернет – ступени, ведущие к единой электронной цивилизации.

Опорные слова: видеосюжет, радиозфир, видеоизображение, интернет, социальные сети, видеоролик, симуляция, мозаичность, масс-медиа, символика, мифологичность

Современная техника дает возможность всем желающим как получать информацию по различным каналам, так и создавать ее. Так бытовая цифровая видеокамера дает возможность получать изображение высокого качества. И это изображение может быть помещено как в виде статичных фотографий в газете. Из цифрового видеосюжета можно выделить звуковую дорожку и пустить ее в радиозфир, а также можно использовать само видеоизображение при создании телевизионного сюжета либо может быть помещено видеофайлом в сети Интернет. Даже мобильный телефон обладает уже теми техническими возможностями, которые человеку 20 столетия казались просто фантастическими. Это расширяет границы журналистики, которая теперь может быть как профессиональной, так и любительской.

Интернет и телевизионная информация помогает всей мировой общественности в красках увидеть жизнь и быт представителей как крупнейших культур, так и малых народов, и отдельных людей (как публичных, так и простых обывателей), которые пожелали представить на суд общественности свое творчество и просто какие-то фрагменты своей жизни. Например, облетевшие весь мир и ретранслированные по ТВ сюжеты «Язь», «Гарлем шейк», «Девочка, поющая песню Г. Лепса» имели миллионы просмотров в сети а потом еще не раз были показаны в телезфире. Не менее ярким примером может служить жанр блога, так популярный в сети, или общение посредством веб-камеры, каждый желающий может поместить в сети свои размышления, дневники, опубликовать свою точку зрения на те или иные события, свой фотоальбом. Для таких публикаций не нужен информационный повод, они не выстраиваются логически в них присутствуют как факты, так и домыслы, и откровенный вымысел – это поистине сетевой фольклор. В сети присутствуют свои субкультуры, которые общаются на своем языке, например еще недавно такой популярный «Олбанский язык». В последнее время становятся популярными социальные сети, такие как «В контакте», «Мой мир», «Одноклассники», которые можно считать поистине заваляшкой «глобальной деревни». Ведь здесь можно просто развлечься,

общаясь с друзьями, договориться о деловой встрече, найти старые связи, приобрести новые отношения, как личные, так и деловые, здесь распространяется много рекламы, которую создают сами участники таких сетей. А такие скопища информации в различных форматах, видах и формах как «ЖЖ», «фэйсбук», «Ю-Тьюб», «Инстаграмм» и другие, где творцом информации может стать как любая домохозяйка, так и президент крупнейшей державы. Очень популярны странички В. Путина и Д. Медведева в «Фейсбуке», где электорат может познакомиться с лидером государства в неформальной обстановке, где выкладываются личные фотографии, видеоролики.

Таким образом, «революция в сфере информационной техники и реструктуризирующийся капитализм создают новый тип общества – «сетевое общество»¹. И это одно из главных подтверждений концепции Маклюэна о том, что средство и есть сообщение, и средства коммуникации влияют не только на восприятие, они формируют новые способы общения, влияют на все общество и на ход истории.

Если журналисты начинали с того, что содержание помещали в газету или в листовку, то закончилось все это развитие тем, что содержание отделилось от медиума, от средства передачи и стало самостоятельным продуктом, доступ к которому возможен через Интернет или другую компьютерную сеть вне зависимости от конкретного канала, без таких традиционных посредников, как печатные газеты и журналы, телевизор или радиоприемник.

В Интернете содержание живет вне зависимости от того, кто это содержание произвел – газета, журнал, радио, ТВ, оно живет в электронной форме. Это соединение, а точнее, слияние разных СМИ создает совершенно новую информационную среду. Происходят очень важные изменения в развитии не только СМИ, но и всего обмена информацией. Говоря о дальнейшей судьбе СМИ, надо, прежде всего, обратить внимание на некоторые особенности развития информационно-коммуникационной промышленности. Происходит слияние различных информационных, коммуникационных и культурных структур, предприятий информационных с предприятиями телекоммуникаций, кино, массовой культуры, спорта, парков развлечений. Это развитие связано, прежде всего, с пересечением интересов технологических, производственных и финансовых².

Информационное общество – общество знаний. Быстрое накопление и обновление знаний продиктовано быстрым развитием информационных технологий. «Если телеэкран – это окно в мир, явленный в образах, то дис-

¹ Castells M. The information age. Economy, Society and Culture. Vol. 2. The power of identity. P. 1

² От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетий/ Отв. Редакторы Я.Н. Засурский и Е.Л. Варпанова – М. Изд-во Моск. Ун-та, 2000. С. 24

плей - это идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы»³.

Интернет – кладезь знаний. Здесь и дистанционное обучение, и хранилище информации - как достоверной, так и недостоверной - и возможность выразить собственную точку зрения и общение с людьми на разных концах света. Но эти знания фрагментарны. Маклюэн говорил о мозаичности электронных СМИ. Он, прежде всего, имел ввиду телевидение. Но Интернет также мозаичен. При поиске информации вам выдадут множество ссылок различной степени важности, соответствия запросу и требованиям достоверности.

Еще одно подтверждение теории Маклюэна в том, что киберпространство обладает теми качествами, которые он описывал, говоря о телевидении. Это массовость. Интернет пространство в отличие от телевизионного более обширное. И пользователи могут искать информацию через различные поисковые системы (Яху, Рамблер, Гугл, Яндекс и др), могут посещать разнообразные сайты. И, при всей своей массовости, не обязательна коллективная осведомленность, как на ТВ: новостную программу одну и ту же смотрит гораздо больше человек, чем просматривает один и тот же сайт. Но тут коллективная осведомленность другого характера. Сайт имеют возможность посетить люди, находящиеся на разных точках планеты и даже если они не знают языка они могут перевести текст (с погрешностями конечно) на нужный язык с помощью электронного переводчика. Поэтому здесь коллективная осведомленность в рамках «глобальной деревни». Интернет, в силу несовершенства технологии, пока больше пространство печатной информации, а потому, осведомленность на эмоциональном уровне не столь выражена как при восприятии телевизионной картинки. Но уже явно прослеживается тяготение интернет информации к форме видеоматериала. Современному человеку, воспитанному на ТВ, сложно воспринимать большие печатные массивы. Поэтому новости «глобальной деревни» или передаются одной строкой, или имеют видеоформат, либо подкреплены большим массивом фотоматериала. Таким образом явно прослеживается тенденция к визуализации информации, которая не была еще столь явной каких-то 5-10 лет назад.

Непосредственное участие аудитории в процессе создания информации в сети выражено больше чем на телевидении. Так как здесь каждый может выразить свое мнение. И главным качеством интернет-журналистики является ее интерактивность. Эти качества сближают электронные виды коммуникации с фольклором и мифологией. Кроме того, сеть создает свой фольклор и свои мифы. Ведь если газетой,

³ Материал подготовлен Михаилом Визелем institute.org.ru Отыскан из публичной лекции Умберто Эко из экономического факультете МГУ 20.05.1998 / Интернет 1999 №6-7.

журналом, радио, телевидением преимущественно пользуются в свободное время, с Интернетом дело обстоит иначе. Это и досуг, и помощник в решении деловых вопросов.

Интернет включает в себя и горячие и холодные СМИ. Каким же средством информации является он сам? К горячим средствам причисляются те, которые перенасыщены информацией (фонетический алфавит, кино, одежда, фотография). Следовательно, Интернет горячее средство информации, так как информации в нем много. Но один из главных принципов интернет-журналистики – это написать материал так, чтобы он вызывал интерес для дальнейшего поиска, перехода по ссылкам, выражения мнения, обсуждения на форуме или спора.

Холодные средства, напротив, порождают жажду в дополнительной информации, к ним Маклюэн относит карикатуры, твист, иероглифы. Они провоцируют мышление и фантазию. Значит, журналистика использует Интернет как холодное средство. "Горячие" медиа рассчитаны на пассивное потребление. "Холодные" медиа предполагают и поощряют активное участие. Интернет вовлекает в активное участие. Телевидение по Маклюэну – это холодное СМИ. Оно задействует два органа чувств, и его мозаичный, мимолетный, непрерывный поток не дает полной информации. Телезритель глубоко вовлечен в процесс, поскольку низкое разрешение экрана и его мозаичность требуют большего мысленного участия. Телевидение предполагает наличие иронических комментариев от зрителей, которые постоянно вынуждены собирать воедино в своем сознании картинку. Телевидение породило ТВ-пулт и блуждание по каналам, что сделало очевидным участие пользователя. Интернет задействует три органа чувств, (хотя уже есть разработки передачи обонятельной информации). Здесь информация не мимолетна, но мозаична. Пользователь вовлечен в процесс настолько, что его трудно оторвать от этого занятия. Участие пользователя также очевидно, так как нужно путешествовать по гиперссылкам. Следовательно, по аналогии это холодное СМИ. Маклюэн считал, что мир остывает после "горячего" периода. И мы видим, что Интернет более холодное средство, чем ТВ. Если средство "холодное", то желательны повторения. В "холодной" культуре медиа мифичны по форме и, как мифы, от повторения только совершенствуются.

В нашей "холодной" электронной культуре каждое сообщение постоянно повторяется. "Если есть готовность к тому, чтобы "въехать", то можно остановиться где угодно, после первых нескольких фраз, и понять все сообщение", - писал человек, любивший повторять лозунг, по его признанию, взятый у IBM: "Информационная перегрузка=распознавание образов" ("Informationoverload = patternrecognition"⁴.) В плане развития

⁴ Публикация перевода статьи Гэри Вулфа Мудрость Св. Маршалла, Священного Глупца из журнала Wired о Маршалле Маклюэне (Marshall MacLuhan в рамках совместного проекта Фонда эффективной

технологий Маклюэн оказался не совсем прав в том, что с развитием визуальных средств таких как ТВ умрет “галактика Гутенберга” то есть печатный текст. Текст не умер, он переродился в гипертекст. (что позволяет также пользователю стать соучастником формирования информации) Гипертекст отражает работу нашего мозга. Мы не думаем по строго запланированному алгоритму. Одна мысль порождает другую, та — третью и так бесконечно. Сама наша жизнь — это что-то вроде гипертекста: совершенное действие влечёт другое, и мы вправе выбрать, что делать дальше. Продвигаясь по жизни, мы выбираем один единственный маршрут. Что нельзя сделать — так это отмотать какие-то действия назад, чтобы пойти по другому пути⁵. Но современные ученые говорят, что даже будущее сети за аудиовизуальной информацией. Так как ее восприятие более естественно для человеческого мозга. Современные технологии позволяют проще и быстрее размещать в виртуальном пространстве и передавать текст и создавать гипертекст, чем изображение, оно занимает больше информационного пространства. С развитием технологий, скорее всего, приоритет будет за видеоизображением. Уже сейчас популярны видеоблоги и короткие видеосюжеты в социальных сетях.

Еще одним важнейшим следствием процесса технологической конвергенции, который повлияет на структуру современного медиарынка, станет сближение телевидения и Интернета на основе цифровой технологии. Известны предсказания исследователей СМИ о том, что для рядового потребителя дорога в информационное общество лежит через цифровое ТВ. Именно оно способно предоставлять зрителям новейшие информационные и коммуникационные услуги через хорошо знакомые устройства. Первой заметной вехой на пути к реструктуризации телевизионной индустрии стало решение Федеральной Комиссии связи (апрель 1997г.) об обязательном параллельном введении телестанциями США цифрового формата вещания. Тем самым были заложены законодательные основания для нового сегмента медиа-индустрии, на котором соединятся традиционные и новые СМИ⁶.

Также телевизионная технология развивается в сторону усиления многомерности. «Телевидение как коммуникативная корпорация порождает символическую реальность, которая, «переступив» через экран, становится фактом субъективной реальности человека и создает коммуникативную ситуацию — «рядом, но не вместе»».

С помощью языка зрительных образов телевидение делает человека участником событий, происходящих на другом конце планеты, порождая

политики и рубрики “Нет-Культура” (Русский журнал) по ознакомлению российских читателей с творчеством Маклюэна. 06.06 2003 / 21:22 Дата публикации: 19 Апреля 2001.

⁵ Луканин Артём. Гипертекст нашей жизни 2003.

⁶ От книги до Интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетий/ Отв. Редакторы Я.Н. Засурский и Е.Л. Вартанова. — М.:Изд-во Моск. Ун-та, 2000. С.45.

феномен «достоверности» телевизионного изображения. Однако тот же феномен делает и само телевидение «великим иллюзионистом». У человека меняется отношение к категории времени. Этому же служат технические средства: фотография, кино, телевидение, формирующие особый тип восприятия, где «настоящее» в его пространственных манифестациях становится самым важным для человека, а зрительные образы начинают доминировать среди языков культурной и информационной среды.

Незаметно телевидение создает особый вид реальности – символическую реальность, существующую на том языке символов, на котором функционирует обыденное сознание человека. И взаимодействие индивидуального сознания с этой символической реальностью становится важнейшей проблемой для современной науки»⁷.

Как справедливо заметили канадские политологи Артур Крокер и Дэвид Кук, «телевидение – это не только технический объект, но и "социальный аппарат", врывающийся в общество как символическая культурная форма относительной власти, действующая как симулякр электронных образов, преобразующих все в семиургический мир рекламы и власти... Телевидение есть реальный мир постмодернизма»⁸. Оттенки смыслового значения понятия "симулякр" (от лат. *simulare* – притворяться), меняются в зависимости от модели применения, а именно, репрезентативной или нерепрезентативной. В контексте репрезентативной модели (Платон), симулякр следует понимать как копию копии, искажающую свой прототип, а так как истинность в данной парадигме определяется, исходя из сходства или несходства вещи с идеей, то симулякры осуждаются как подделки и вымыслы. Такое же отношение можно встретить в современной трактовке понятия «мифологичность» телевидения. Нерепрезентативная модель, напротив, опровергает подход, утверждающий эквивалентность знака своему референту и ставящий в зависимость от этого соответствия его онтологический статус. Так, по мнению Делеза, симулякр – это не просто копия копии, так как он ставит под вопрос само понятие модели и копий⁹. Последние различны по самой своей природе. На наш взгляд, симулякр, в отличие от копии, которая живет подобием, создает лишь внешний эффект сходства, а на самом деле обнаруживает свою подлинную сущность в расхождении, становлении, вечном изменении и различии.

В отличие от Делеза, который разрабатывал преимущественно онтологические аспекты симуляции, Бодрийяр сосредотачивает свое внимание на социальных сторонах этого явления и выдвигает тезис об

⁷ Л.В. Матвеева, Т.Я. Аникеева, Ю.В. Мочалова Психология телевизионной коммуникации М. РИП-холдинг 2002. С.5

⁸ Kroker A., Cook D. The postmodern scene. Experimental culture and hiper-aesthetics. Macmillan, 1988. С. 268.

⁹ Делез. Симулякр и античная философия. // Логика смысла. М., 1995. С. 333.

"утрате реальности" в постмодернистскую эру, на смену которой приходит "гиперреальность", в которой знаки больше не обмениваются на "означаемое", а замыкаются сами на себя, тем самым обращаясь в симулякры¹⁰. Телевидение также создает некую «гиперреальность», в которой человек становится частью ТВ-мира.

Таким образом, симуляция не только деконструирует глубинную реальность модерна, но и начинает выступать в качестве тотальной практики постмодерного мира. "В постмодернистской культуре не ТВ выступает зеркалом общества, а, наоборот, общество есть зеркало ТВ, потребительская форма в своем наиболее развитом выражении, выступающая как чистая система образа, как спектральный телевизионный образ"¹¹. Конечно, сколь буквально мы ни понимали бы реальность телевидения, ясно, что если оно и обладает реальностью, то это реальность симулякра.

Причем, в отличие от других масс-медиа, которым также присуща симулятивная природа, в телевизионной симуляции присутствует один немаловажный момент, заключающийся в особенностях восприятия человеком визуального образа. Пропущенный сквозь призму телеэкрана, он становится чем-то несонизмерно большим по отношению к стоящей за ним сущности. И современная технология идет по пути усовершенствования ТВ-симуляции. Фильмы с 3D эффектом можно смотреть уже не только в кинотеатрах. Не так давно в продажу поступили специальные 3D телевизоры, а теперь для просмотра телепередач в формате 3D не нужно покупать дорогостоящий 3D телевизор, так как появился первый на рынке 3D ТВ-тюнер для компьютера!

Воспроизведенная в 3D системе реальность дает не только эффект присутствия, но и эффект соучастия, что позволяет зрителю перейти на новый уровень осмысления информации не только на уровне пассивного созерцателя, но и на уровне активного участника. Это позволит перейти к новому уровню осознания реальности. Человек новой эры электронного познания мира будет по-другому чувствовать и осознавать себя и свою роль в современном ему макромифе, а следовательно будет меняться и сама среда. И эта новая эра уже началась. В мире уже запущено около 16 3D телеканалов, 15 октября 2010 года в эфире начинал вещание первый российский 3D-телеканал, совместный проект компании Panasonic и НТВ+. Таким образом, можно сделать вывод, что с развитием технологии симулятивная природа телевидения и сетевой коммуникации становится очевидной. И тезис Маклюэна «средство есть содержание» нашел еще одно подтверждение.

¹⁰ Baudrillard J. Simulacra and Simulation. M.: University of Michigan Press. 1994. P. 85

¹¹ Kroker A., Cook D. The postmodern scene. Experimental culture and hiper-aesthetics. Macmillan C. 268.

Ижод ва таълим: муштарак нуқталар

(Режиссёр Равиль Ботиров портретига чизгилар)

Таянч сўзлар: кинорежиссура, эстетик имкониятлар, электрон монтаж, панорама, интеллектуал юк, эволюция, сценарий

XX асрнинг биринчи ярмида ижоднинг мураккаб, техника билан боғлиқ бўлган соҳаси — кинорежиссура пайдо бўлиб, шаклланиб эстетик, ижтимоий-сиёсий, коммуникацион вазифаларни бажариш йўлидаги кизгин изланиши фақат ижод ахлини эмас, миллионларнинг диққатини тортди. Бир неча ўн йиллик ўтар-ўтмас бу жараён телережиссуранинг жўшқин фаолияти билан ҳам таърифлана бошлади. Янги техник ва эстетик имкониятлар пайдо бўлди — электрон монтаж, инкрустация, телекузатишни таъминлайдиган, тасвирни ва овозни соатлаб видео тасмасига муҳрлашга қодир бўлган зийрак камералар, сезгир аппаратуралар кўмагида бадий вазифаларни бажариш усуллари изланди. Бундай шароитда кун тартибига маҳорат, билим кенглиги, когнитив асоснинг пухталиги, касб соҳибининг илмий-назарий тайёргарлиги, маданият масалалари қўйилди. Зеро, режиссура фақат бадий ижод ва унинг назарияси билангина эмас, кўҳна санъатлар, барҳаёт мерос билан, аксиология ҳамда электрон техника билан, оптика, рангшунослик амалиёти ҳамда йил сайин кашф қилиниб келинаётган имкониятлари билан, гуманитар ва аниқ фанларда илгари сурилаётган илмий концепциялар билан ҳам боғлиқ.

Режиссура ҳамда унинг бир намоёндаси ҳақидаги мулоҳазаларимизнинг дебочасида ижоднинг бу турига мухтасар таъриф беришни ўринли, деб билдик. Зеро, бу соҳага кириб келаётганларнинг барчасини “режиссёр”, “постановкачи режиссёр” деб таърифлаб бўлмайди. Ўзбекистон халқ артисти унвонига сазовор бўлган, лекин ўзи артистлик фаолияти билан эмас, режиссурадаги хизматлари учун юксак тақдирланган Равиль Ботировнинг йигирмага яқин бадий ва бадий-публицистик фильмлари миллий кино таркибида янги бир йўналиш кашф қилиши, қарор топиши асносида ўзи ҳам камол топди, бадий бисотини бойитди.

Ўзбек кинематографиясида Р.Ботиров босиб ўтган, ярим аср билан ўлчанадиган давр масофаси, изланиш босқичлари бу санъаткорнинг Европа киносига хос экран маданияти ўзбек кинематографиясига соя ташламади. Бу ўзига хос манзара миллий кино панорамасига яна бир жило берди. Кино дурдоналари — “Тонг олдида” (1933), “Тоҳир ва Зухра” (1945), “Алишер Навоий” (1947) асарлари каби “26-си отилмасин” (1966),

“Ажойиб хаёлпараст” (1977), “Жаннат қайдадир” (2008) фильмлари Р.Ботиров режиссураси ила экран нурини кўрди. Уларнинг бири иккинчи жаҳон уруши йиллари ўзбек ўғлони кўрсатган қахрамонликнинг юксак бадий таърифини бергани билан кадрли. Иккинчисида XX асрда ривож топган тadbиркорлик, ишбилармонликни енгил, янглиш тарзда идрок этган шахс драмаси киноя, айрим ҳолларда истехзо, кучли эхтирос билан жўшқин кадрларда тасвирлангани билан аҳамиятли. Учунчиси эса она замин ва унга меҳр қўйганлар орамизда эканлигини, уларни кўра билиш, қадрлаш ўзбекнинг қонида борлигини эслатиши бугунги кунда ҳам эстетик, ҳам маънавий-маърифий, тарбиявий аҳамиятга эга эканлигини бажонидил таъкидлаб ўтишимиз лозим. Европа ва Осиё маданиятлари ўз ривожда, тараққиётининг барча босқичларида бир-бирига таъсир кўрсатиб келганини, маданиятлар диалоги, мулоқот узлуксиз бўлганини ўтмишга ретроспектив назар ташлаш, бугунги кунда жўш ураётган интеграцион жараёни ҳам очади. Биз мурожаат этаётган ижодкорнинг бадий хазинаси, режиссурасининг ўзига хослигини микроскоп ёрдамида синчковлик билан ўрганиш муҳим ҳулосаларга йўл очади. Санъаткорда онг, ақл-идрок, қатъиятлик, аниқ фикр юритиш жараёнида тасаввур этилган кадрларнинг композицияси, тоналлиги, йириклиги пайдо бўлганини кўрамыз. Мазкур фильмларда хис-ҳаяжон, юрак изтироблари, руҳий тўлқинлар мавжуд бўлган ҳолда биринчи планга қахрамоннинг интеллектуал бойлиги, зиддиятлардан холи бўлмаган онги, ўзича ақл тарозусида текшириб кўрилган ҳулосаси, интеллект билан иш кўришга бўлган интилиши биринчи планга чиқади. “Менга азиз инсон” (1973) киноқиссаси қахрамони мўминқобил, кўнгилчан йигит Рустам (артист Р.Саъдуллаев) ҳар кимга хизмат қилавериб, ройишлик қилиб ўзини толиққан ҳисоблаб, ўзича турли ҳолатга, қайфиятга қиради, қаттиққўл, ўта талабчан, авзойи ҳамиша жиддий одам сифатида намоён бўлади. Ўзига маъқул бўлган бу ҳолат — метомофизм болалиқданок кўнглини овлаган қизалоққа — эндиликда кўркем махбубага айланган қиз (актриса Т.Шокирова)га мутлақо маъқул бўлмайди. Персонажларнинг хис-туйғуси эмас, онги, қарашлари тўкнашади.

“Кутамиз сени, йигит!” (1972) қиссаси ҳам севги ёшидаги Темурнинг ишқ-муҳаббат йўлидаги кечинмалари эмас, бу юксак онг соҳиби бурчига садоқати, атрофимиздагиларга хизмат қилишни афзал кўриши, ҳамиша ўзини назорат қилиб бориши, ақл-идрокни устун қўйишини кўрамыз.

“26-си отилмасин” (1966) саргузашт фильмида мафқуралар, фикрлар тўкнашуви жараёнида ўзбек ўғлони, разведкачи Исломбекнинг ақл-заковати, истиқболни кўзлаб тadbир қўллаши мантикий далиллар, олдиндан ўйлаб тузилган режалар фуқаролик бурчини бажаришни олий мақсад қилиб қўйган шахсни Равиль Ботиров иштирокида ёзилган сценарийда ва

унинг режиссураси ила кўрамиз. Актёр Т.Режаметов ҳам режиссёрга ҳамфикр, ҳаммаслак бўлган.

Равиль Ботировнинг бу каби ундан ортиқ бадий фильмларининг кинематографик маданияти юксак бўлишига, заковатли режиссёр ўз кхрамонларининг интеллектуал дунёсини, тафаккурини тасвирлашга ошиқишига сабаб нима? У бирор машхур санъаткорга ўхшаш, унга таклид қилиш йўлидан бормади. Фақат бир тафсилотни келтириб ўтамиз. 1963 йили Равиль ака ўзининг дастлабки мустақил фильми — “Дорбозлар саргузашти”га сўнгги сайқал бериб, муҳокамага қўйганида камина ҳам бадий кенгаш аъзолари қатори қилган маърузадан сўнг, матбуот саҳифаларида ўзбек ва рус тилида асарни таҳлил қилган, ижобий баҳолаган ҳолда бир нуксонни айтган эди.

Биз XX асрда дорбозлик санъатини намойиш этаётган, ҳатто инқилобий воқеаларда, фуқаролар урушида иштирок этаётган Тоштемирдорбоз феодал даври персонажи Хўжа Насриддин каби эшаги билан мулоқотда бўлиши, унинг шалпанг қулоғига гап айтишига эътироз билдирган эдик. Артист Р.Ҳамроев 1946 йили “Насриддиннинг саргузаштлари” комедиясида Насриддин роли устида ишлаши даврида қўллаётган ижро техникасини, ҳатти-ҳаракати, айниқса эшак билан апоқчапоқ бўлиши ўзга (XX аср!) давр муҳитига, унинг ёрқин таркибий қисми бўлмиш шахс психологиясига, характериға тўғридан тўғри татбиқ қилиниши ҳақидаги танқидий мулоҳазаларимизни режиссёр қабул қилган, катта минбарда аспирант шаъниға илиқ сўзлар айтган, бу камдан кам бўладиган воқеа эди. Мазкур санъаткор фаолиятиға ретроспектив назар ташласак, унинг истеъдоди қирралари йилдан йилға очилиб боргани, режиссурасида эволюцион жараён айрим паузалардан кейин ҳам давом этаётгани сабабларини ўрганишға, уни аввало дискурсив таҳлилини таъминлашға, мантикий далиллар билан асарларнинг таркибини, ўзига хос табиатини ўрганишға ошиқамиз. Санъаткор ўзи риоя қилган бадий ижод қонуниятларидан келиб чиқиб тадқиқот ишларини олиб борамиз. Шу билан бирға сценарийлар, фильмларда тасвирланган воқеаларни тасаввуримизда давом эттириб ҳам мушоҳада қиламиз, ҳаёлот оғушида бўламиз, бинобарин, муайян бадий тўқимани эмотив лексика билан ҳам таърифлаш тараддудида бўламиз, мукораба йўли билан муайян кинотасвирни қабул қилиш психологиясига аниқлик киритишға интиламиз.

Бундай ҳолда Р.Ботиров бадий ижодға сахна режиссураси сифатида кириб келганини, шу боис унинг театр ва кино асарларида бевосита образ яратувчи санъаткор — актёр ҳамиша аслий эстетик вазифаларни бажариб келганини қайд этамиз-да, у Отабек Ғаниев ва Жаҳонгир Файзиев (“Қутамиз сени, йигит!”), Рустам Саъдуллаевни (“Дарвозлар саргузашти”), Алмира Исмоилова (“Севги ва ғазаб”) қабиларни кино учун кашф қилганини, машхур театр актёри Афзал Рафиқовға илк бор кинофильмда

(“Жаннат қайдадир”) бош роль берганини унинг режиссёрлик сезгилари билан боғлаймиз. Ўзбек актёрларининг Россиядан таклиф этилиб келинаётган ижрочилар билан ёнма-ён туриб ижод этишида, турли миллат вакиллари бўлмиш ижро усталари ва истеъдодли ёшлардан ягона ансамблни ташкил этишда Равиль Ботиров хизматлари катта эканини таъкидлаймиз.

Бу мухитга, ижодий устахонага объект сифатида қаралса, режиссёр интермедиялик тамойилларини ҳисобга олиб ёхуд интуитив равишда бу тушунча қамраб олган ўзига хос тафаккур шаклини ихтиро қилганини кўриш мумкин. Р.Ботиров насрни кинога яқин деб билганиданми, ундан озиқ, илҳом олганиданми, ҳарқалай катта ва кичик жанрдаги адабий асарларига тез-тез мурожаат этиб туради. Қалам соҳибининг меҳнатини, у ижод этган матнни кадрлашини ҳам, айни бир вақтда унга нисбатан талабчан бўлишини ҳам “Севинг изларинг” (режиссёр А.Хачатуров билан ҳамкорликда ишлаган), “Қутамиз сени, йигит”, “Менга азиз инсон”, “Жаннат қайдадир?” каби сценарий ва фильмлар мисолида кўриш мумкин. Адиблар П.Қодиров, С.Волгин, У.Назаров, Э.Аъзам асарлари қайта идрок этилгани, уларни экран тилига кўчиришда муаллифлар илгари сурган гоёни янги эстетик шаклда намоён этиш, кинонинг барча ифода воситаларини назарда тутган ҳолда ёзилган сўзга тенг келадиган тасвир, овоз воситаларини излаш, электрон монтаж имкониятларини кўзда тутиш натижа-сида Р.Ботиров экранлаштирган фильмларда оригинал — номлари келтирилган китоблар сценарий ва фильмда ўз фазилатларидан махрум бўлмас-ди. Аксинча, адабиёт асарлари Р.Ботиров режиссураси тафайли экран нурини кўрди, миллионларнинг эстетик эҳтиёжини қондирди.

Режиссёр ижоди жўш урган дамда интермедиялик атамаси илмий лексикадан ҳали ўрин олмаган, лекин бу сиғимли сўз қамраб олган тушунча ҳамда у билан боғлиқ бўлган амалиётда санъатлар диалоги мавжуд эди. Бу мулоқотдан кино, ТВ айникса манфаатдор эди. Зеро, кўп кашфиётлар икки фан ўртасида бўлганидек, синтетик санъат турлари ҳисобланмиш кинематография телевидение навқирон “ёшда” бўлгани учун ҳам анъанавий, ёши улуг, кўҳна санъатларга яқинлашганида, уларнинг тажрибасини инкор қилмади. “Тоҳир ва Зухра” ҳамда “Алишер Навоий” фильми — XX аср махсулотининг ички тузилмалари, фактураси, улугвор услуби жиҳатидан фолклорга яқин ёхуд айнан ўзгинаси.

Равиль Ботиров режиссурасида ҳам (қисман ҳамкорликда ижод этган драматик асарларида ҳам) кўҳна санъатлар мустақил эстетик вазифасини бажариши билан бирга кино махсулотининг тўқимасига сингиб кетади, экран асарининг таркибий қисми сифатида намоён бўлади. Шу боис унинг таклифи билан композитор басталаган мусиқа садолари фильм кўриги дамларида эшитилмагандек бўлади, ёки тасвир ижро, ҳикоянинг таъсир кучини оширади, монтаж ритмига мос, ҳамоҳанг бўлади.

Режиссёрнинг катта адабиётга меҳр қўйгани, уни ижод мактаби деб билгани, ҳамиша кўзга ташланади. Ҳар бир фильмнинг адабий пойдевори бўлмиш сценарий аввало қўҳна санъат маҳсулоти (роман, қисса, новелла) сингари қизиқиш билан ўқилиши, айни бир вақтда кино аҳлига ҳам илҳом бериши, ҳам ифода воситаларини қўллаш услубини, ўрнини эмоционал “юки”ни кўрсатиб бериши зарурлигини экрандан кино тилида айтган оқил сўзидан биламиз. Унинг кинодаги ижодига, унда фаолият кўрсатиш учун тараддуд кўрганига, мустақиллик даврида кино минтақаси кенгайиб келганидан пайдо бўлган янги ижодий, техник имкониятлардан фойдаланиб ҳам бадний, ҳам ҳужжатли кинода унумли меҳнат қилиши ёшларга намуна бўлиши мумкин.

Узоқ Астраханда таваллуд топган, юртимизга келиб маданиятимизга меҳр қўйган, сахна эстетикасини олийгоҳда ўрганиб, ўзлаштириб, билимини Бухоро театридаги фаолиятида намоён этган, “Мосфильм” студиясида таҳсил кўрган, сўнгра йиллар давомида иккинчи режиссёр сифатида “Ўзбекфильм” павильонларида тажриба орттирган Равиль Исмоилович Ботиров кинодаги мустақил ижодини 33 ёшида бошлаганини, яъни пухта илмий-назарий, ижодий тайёргарлик кўриб, эстетик тамойиллар билан қуролланиб миллионларга аталган экран асарини яратишга киришганини бугун алоҳида таъкидлаш зарур кўринади. Аксиома сифатида қабул қилиниши лозим бўлган бу ҳақиқатга бугунги кунда хусусий студияларга режиссёрлик даъвосида келаётган ёшларнинг аксарияти риоя қилмаётганини тасдиқловчи фактлар кўп.

Бадний ижод ва илмий фаолияти, кино таълими соҳасида қўллаган ўқув методикаси билан шуҳрат қозонган С.Эйзенштейн, малакали режиссёр дипломи ва номини олиш босқичларини Равиль Ботиров қабилад босиб ўтганини қайд қилган ҳолда бу анъана унут бўлаётгани, талаб тадрижий равишда сусайиб бораётгани ҳавотирга солмоқда. “Диплом ишини топширилиши ва химоя қилиниши (режиссёрликка ўқиганлар диплом ишларини қисқа метражли фильм тарзда тақдим этганлар — Ҳ.А.) малакали шерик режиссёр номини олишга ҳуқуқ беради”, деб ёзган эди С.Эйзенштейн. Сўнгра институтни тугатганлар кино ишлаб чиқариш даргоҳида камида битта постановкада ассистент-шоғирд ёки шерик режиссёр сифатида ишлашга мажбурлиги, шундай ишлаб чиқаришдаги амалий ишидан кейин ҳамда бу жараён ҳақида батафсил ҳисобот берилганидан кейин институтда таҳсил кўрганлар диплом ҳамда малакали режиссёр унвонини олиши ҳақида фикр юритади.

Анъаналар узлуксиз бўлиши қадриятлар қадрланиши, ҳамиша ёд этилишига, уларга амал қилинишига боғлиқ. Шарқда таълимга, устоз-шоғирд муносабатларига ҳукм сурган муҳит чегарасида эътибор бериб келинган. Абу Райҳон Беруний, Дарвишали Чангий каби алломалар ўз асарларида келажак авлодларига мурожаат этиб мушоҳада этганлар.

Таълим-тарбия соҳасида кизгин илмий-амалий, ижодий-ташкилий, маънавий-маърифий ишлар олиб борилаётган ҳозирги дамда креатив, интерактив, медиатаълими, янги методик йўналишлар бўйича тақлифлар киритилишида тажриба, ҳатто экспериментлардан воз кечиш хато бўлар. Биз бир санъаткор ижодий йўлининг айрим лаҳзалари ҳақидаги мулоҳазаларимизни у истиқомат қилган муҳит, таълим олган даргоҳлар билан боғлаган ҳолда мақола чегарасида ёритишга уриниб кўрдик. Мушоҳадаларнинг “олий мақсади” ижоднинг мураккаб турларидан бири — режиссуранинг имкониятлари катталигини, лекин улардан ўринли фойдалана билиши талаб этилишини таъкидлаш эди. Кинорежиссурадан ҳар ким истеъдодидан ташқари ўз билими, малакаси, тайёргарлиги, фуқаролик бурчини ҳис этиши ва профессионал таълимини ўзлаштиргани даражасида фойдаланади. Океан кимгадир чексиз уммон бўлиб кўринади-ю, у кема палубасидан томоша қилинади. Яна кимдир унинг қаърига йўл олади, сув оламида ҳаёт жўш ураётганини, ўтмиш кўринишлари шўр сувда ҳам асл ҳолини сақлаб қолганини, тубсиз океан остидаги тоғ жинсларининг ҳар дақиқада ўзгариб, жилоланиб турганини, сув остида ҳам ёввойи ўрмон, тўқайнинг ёзилмаган қонуниятлари — куч-қудратлилар заифлар ҳисобида кун кўришини — шу кабиларни кўриб, ўрганиб, ўзгаларни бу манзарадан воқиф этади... Шу боис С.Эйзенштейн режиссура назариясини турли фанлар билан боғлаган, киёс қилган, биологияга, физиологияга, психологияга, Павловнинг марказий нерв системаси ҳақидаги таълимотига мурожаат этган. Режиссёр таълимига оид дастурда қолиплар, андозалар, ҳеч ўзгармайдиган қанонлар бўлмаса-да, кечаги тажриба самара берганини ёдда сақлаб, ундан сабоқ олиш ўринли бўлар. Бизда Алишер Навоийнинг таълим-тарбияга оид ўғитлари, Жомийнинг насихатларидан тортиб бугунги кунга қадар орттирилган тажриба жаҳон ҳавас қиладиган даражада бой, бекиёс эканлигини ёдда сақлаймиз.

Бир режиссёрнинг фаолиятига ретроспектив назар ташлаш ва унинг асарларини бугунги кун нуқтаи назаридан ўрганиш асносида шу каби ҳулосаларга келдик. Равиль Ботиров ўғитларини сўз билан ифода этганича йўқ - экран тилида айтиб келаяпти. Биз ўша маҳсулотлар экран нуруни кўришида муайян шахс — режиссёр Р.Ботиров олган таълим, ижод мактаби ҳал қилувчи омил бўлганини эслатишни мақсад қилган эдик...

АМАЛИЁТ

Ҳамидулла АҚБАРОВ
ЎЗМУ профессори

Адиб тафаккури, актёр талкини

(ёзувчи ва ижрочи ҳамкорлиги масалалари)

Талич сўзлар: ижрочилик санъати, ифода воситалари, медиамухит, замон ва макон, психология, рол, миллий маданият, санъат турлари, синкретизм, эстетик тамойиллар, таърихий ривож, интеграцион жараён

Ижрочилик санъати ҳамда ёзувчи фаолияти бир-бирига ўхшаш кўринади. Актёр ҳам, адиб ҳам қаҳрамонини, у истиқомат қиладиган медиамухитни тасаввур этади, персонажнинг ҳар бир дақиқадаги ҳаётини ҳамда унга жўр бўладиган жисмоний ҳаракатини “кузатиб боради”, ўйлари ҳамда талаффуз этаётган сўзлари бири иккинчисини ифодалашини ёхуд улар бир-бирига зид бўлиши сабабларини ифода этади. Ифода воситалари фарқ қилади: бири ёзилган сўз билан, иккинчиси айтиладиган сўз, рухий ҳолат тақозоси билан қўлланиладиган хатти-ҳаракат, имо-ишора, ички кечинмаларни таърифлашга ёрдам берадиган лирик-психологик портретлар кўмагида бадий-эстетик вазифаларни бажаради. Ранг, мусика садоларини ифодалаш, мизансаҳнани қуриш имкониятлари, қаҳрамонни турли маконда ва замонда таърифлаш имкониятларидан фойдаланадиган, ҳатто қаҳрамоннинг ҳид сезиш қобилиятини ҳисобга оладиган адиб ягона қуроли – бадий сўзни коммуникация ҳамда эстетик вазифаларни бажаришга қаратади. Бу қурол қудратли. Таъсир кучи бекиёс. Шу боис бастакор ёзаётган мусикалари бадий сўз каби аниқ бўлишини, тарона муаллифининг фикри-зикри, ҳаяжони, эзгу ниятини аниқ ифодалайдиган ёзилган сўздек “нишонга тегишини” орзу қилади. Ёзувчи эса танлаган, оқ қоғозга нақл этган сўз, иборалар мусикадек тингловчига бевосита таъсир этишини, юракка дархол озик беришини орзу қиладилар. Актёр ўз фаолиятида адиб тасаввуридаги тасвирдан келиб чиқади. Лекин пьеса ёки сценарийнинг ўзгариб борадиган кўринишларидан ёхуд машҳур китобдан илҳом оладиган актёр тасаввурида персонаж оригиналдан бирмунча фарқ қилиши мумкин. Бундай мулоҳаза китобхоннинг бадий тасаввури ҳақида ҳам айтиши мумкин. Ҳар бир муштариининг ўз Кумуши, Отабеги, Анвар ва Раъноси бор. Улар туб моҳияти билан Қодирий яратган персонажларга якин бўлса-да, китобдагидан бирмунча фарқ қилиши мутолаа қилаётганларнинг ёши, эстетик тайёргарлиги “персонажларга бўлган муносабати” адабиёт маҳсулотини қабул қилиш психологиясига боғлиқ.

Актёр – муаллиф – режиссёр мулоқотида драматик ҳолатлар рўй беришининг сабабларидан бири шундамикан. Ойдин Норбоева “Виздон амри билан” (“На встрече совести”) фильмида бош қаҳрамон – қишлоқда яшайдиган ўзбек аёли замонавий модага биноан тикилган оппоқ пальтода юриши кўрам кўринса-да, ўша давр қишлоқ ҳаётига зид, деб билган. Бундай тантанали, барчани диққатини тортадиган либос, адабий сценарийда, режиссёр экспликациясида қайд этилган бўлса-да, актриса рози бўлмаган. Унинг тасаввуридаги ўзбек қизи архитектор бўлса-да, қишлоғида ўзгача кийимда юришини тасаввур этган. Раҳим Пирмухамедов “Улуғбек юлдузи” фильмида ошпаз ролини ўйнаши дамларида сценарий матнига ўзгартириш киритишни таклиф этган. Режиссёр Латиф Файзиев Улуғбек ва Хўжа Ахрор ўртасида баҳс кетаётган дамда сиз кадрга кириб келасиз-да, шоҳ ва олимга мурожаат этиб сўз айтасиз, деб талаб этди. Мен эътироз билдирдим. Икки буюк алломанинг суҳбати, мунозарасига оддий ошпаз фавқуллоҳда суқулиб киришини тасаввур этасизми, деб хайрон бўлдим. Билишимча, режиссёр шу йўл билан баҳсни бўлмоқчи, тугатмоқчи бўлган. Сценарийни ўқиганимда бу вазиятни ўзгача тасаввур этган эдим. Режиссёрни кўндириш осон бўлмади¹.

Кейинчалик ўзи ҳам сценарий ёзган ва уни режиссёр ҳамда бош рол ижрочиси сифатида экранга олиб чиқмоқчи бўлган актёр кинода яратган деярли барча образларини адиб сифатида тўлдирган, сўнгра ижро этган. Зарур бўлганда сценарий муаллифлари эмас, кинематографик ижоддан йироқ бўлган ёзувчиларга мурожаат этиб матнни тўлдирган, талқин йўллариини бойитган. Актёр ўша дамларни эслаб айрим тафсилотларни айтган эди: “Абулхайр образи “Абу Али ибн Сино” фильмининг бош қаҳрамонига қарши қўйилган эди. Бу зўраки табиб зўраки “дуо” ўқиб беморни даволамоқчи бўлиши, дард оғирлашуви, фожиага сабаб бўлишини кўрсатиш С.Улуғзоданинг сценарийсида айтиб ўтилган эди. Кинода, биласиз, воқеа тафсилотлари ҳамда уларга бўлган муносабатлар кўрсатилиши, эшиттирилиши талаб этилади. Бу эпизодда дуо қандай ўқилиши, унинг матни мазмуни, жумлалар тузилиши, қандай “сеҳрли” сўзларга ургу берилиши таърифланмаган. Табиб қандай либосда бўлиши, ҳаракатида маъно бўлмаслиги, портретда сунъийлик, шубҳа аломатлари кўзга ташланишини кўрсатишим лозимлигини англадим, шу йўлда изланиш давом этди. Лекин ҳаракатимни тўлдирадиган, талаффузда жаранглаб турадиган, аслида эса бирорта маънога бўлмаган, бири иккинчиси билан

¹ Актриса Ойдин Норбоева билан 1972 йил 24 февралда бўлган суҳбатдан. Суҳбат матни муаллифла сакланади.

² Актёр Раҳим Пирмухамедов билан бўлган суҳбатдан. Мазкур эпизод Раҳим аканинг таклифи билан қўйилгича суратга олинган ва фильмга киритилган. Икки тарихий шахс мунозарасини ошпаз фавқуллоҳда пайдо бўлиши, лўқма ташлаши билан бузмайдн. Фикрлар, газабнок чехралар тўқнашаётган дамлрда пайдо бўлган кадр ортда ошпазнинг аксирини эшитилиб қолади, бахслашаётган эмас, бир дам сукут сақлашни афзал кўрганлар ялт этиб шовқин келган томонга қарайдилар шунда ошпаз уэр сўрайди. Актёр Р.Пирмухамедов ёзган сценарий (“Қураш”) нинг бир нусхаси мақола муаллифида сакланади.

боғланмайдиган сўзларни кўп изладим. Бир-икки сўз (масалан, “зар-булбул...”)³ сўз топдим, холос. Шунда Ғафур Ғуломнинг Арпапоёдаги уйига бордим. Дардимни айтдим. Биргалашиб тушуниб бўлмайдиган, лекин жарангдор сўзлар йиғиндисини араб алифбосига биноан қозоғга туширдик. Миннатдорчилик билдириб, ўша адабиёт, тил қонуниятларига мутлақо жавоб бермайдиган, лекин зўраки табибга ёпишиб тушадиган дабдабали сўзлар, жимжимали жумлаларни ёдлашга киришдим. Эртасига, суратта олиш майдончасида гримдан олдин режиссёр К.Ёрматовга ёдаки айтиб берилган тутуриқсиз сўзлар маъқул бўлди. Айтиш оҳанги кулги уйғотди. Режиссёр тўла эркинлик берди. Тасмани аямади. Бемор атрофида айланган ҳолда уни даволагандек бўлдим-да менга – зўраки табибга аталган кўзичоқни етаклаганча хонадонни тарқ этдим... Воқеани кулгили давомини эшитинг. Шу – “Абу Али ибн Сино” фильмини Москвада рус тилига дубляж қилмоқчи бўлишганида халиги “маттни” ҳеч тушуна олмай, уни маъносини англай олмай менга телеграмма беришди. Воқеадан воқиф бўлган ҳамкасбларим ўша эпизоддаги бирорта сўзини ўзгартирмасдан, аниқроғи уни таржима қила олмасдан айнан қолдиришдан бошқа илож топа олмадилар. Энди асарнинг ўзбек тилидаги нусхасида ҳам, рус тилидаги нусхасида ҳам менинг овозим, Ғафур ака билан топган, “ихтиро” қилган сўзлар янграб туради”³.

Ижодини театрда, сахна драматургиясини ўзлаштиришдан бошлаган бу актёр кинога келганида аксарият ҳолда унинг ёнида катта адабиётда тажриба орттирган Собир Абдулла ва Уйғун, Иззат Султонов ва Виктор Шкловский, Максуд Шайхзода ва Лола Сайфулина бўлган. Абдулла Қодирийнинг “Ўтган кунлар” романини экранлаштириш даврида ёзувчидан психологик ҳолатларни ижро воситалари ила кўрсатишни ўрганган. “Насриддин сарғузаштлари”, “Насриддин Бухорода” комедиялари сценарийлари ёзилиши, образлари устида ишлаши жараёнида фаол иштирок этган Р.Пирмухамедов бу фильмлардан кейин ёқимли юморга, ўткир сатираларга бой бўлган кино тасмаларида (“Фарғона қизи”, “Маҳаллада дув-дув гап”, “Икки дил достони”, “Улугбек юлдузи” каби турли жанрларда яратилган асарларни эсланг) ҳажвий роллар устаси сифатида ҳам шуҳрат қозонган. Ижро техникасини мутассил такомиллаштириб борган, рол танлашда ҳамиша талабчан бўлган бу актёр яратмоқчи бўлган образи аввало адабий жихатдан пухта ёзилишини талаб этган. Бу хусусиятни, бундай талаб қўйилишини бир қатор бошқа актёрлар фаолиятида ҳам кўрамиз. Раҳим аканинг улардан фарқи шундаки, у сценарий муаллифи билангина эмас, умуман катта адабиётга, унинг йирик вакиллари ижодига ҳамиша меҳр қўйиб келган. Кузатиш, мутолаа қилиш билан чекланмаган. Катта кино хизматида бўлмаган, лекин назм ва наср сирларини ўзлаштирганлар билан узвий алоқада бўлишга интилган. Яна

³ Раҳим Пирмухамедов билан бўлган суҳбатдан (1967 йил). Суҳбат матни муаллифга сарқиланди.

бир хусусият – рол устида актёр сифатидагина эмас, маълум жиҳатдан адиб, қалам тебратиш қобилиятига эга бўлган шахс сифатида ҳам кунт билан ишлаган. Сценарийда ёзилган матнни айнан ўзлаштирмаган. Кино техникаси, айниқса йирик плани, қаҳрамоннинг замири фикрларини ҳам ифода эта олишини назарда тутиб ишлаган бу актёр талаффуз этиладиган сўз, ибора, жумлалар устида кунт билан ишлаган. У таҳрир қилган, ўзгартириш киритган роллар эпизодик кўринишга эга бўлганида ҳам томошабин ёдида қолганини “Алишер Навоий”даги ошпаз Абдулмалик, кинотеатрнинг порахўр назоратчиси (“Сен етим эмассан”) мисолида ҳам кўриш мумкин*.

Раҳим аканинг хонадонларида, томошабинлар ҳузурда, студияда бирга бўлиб, баъзан қизғин суҳбат қуриб, баъзан кундалик ташвишлари билан танишиб, айниқса жўшқин фаолиятнинг янги қирраларини кашф қилиб бир фикрга келардим: кинодаги ижодни адабиёт билан боғлаган санъаткорнинг эволюцияси кўзга ташланар экан.

Актёр Пирмухамедов роллари адабий жиҳатдан қиёмига етказиш билан бирга ўзи ҳам сценарий ёзди. Адиблар унинг доимий суҳбатдоши, ҳамроҳи, вақти келганида устози ҳам бўлди. Бу жараён унинг бадиий бисоти бойишига, тасаввурига эрк бериб виртуал тарзда мизансаҳналар, мизанкадрлар тузишга, кадрларни ўзаро улашга, ҳаёлидаги партнёр (шерик актёр) билан мулоқотда бўлишида муҳим рол ўйнади. Раҳим ака билан сўнги учрашувлардан бирида тўшақда ётган ҳолда қуриган лабларини зўр-базўр қимирлатиб айтган сўзлари хали ҳам қўлогимда жаранглаб тургандек. “Баҳорни орзиқиб қутяпман. Соғайиб кетсам ётган жойимда тайёрлаб қўйган ролларимни ўйнаримдими!? Қандай одим ташлайман, нигоҳимда қандай ҳолат акс этиши керак. Қаерда пауза бўлади-ю, унда қандай юк бўлади? Жумлада қайси сўзга ургу бераман? Сўзимни қандай ҳаракат билан тасдиқлаб тураман? Партнёрга қандай нигоҳ ташлайман? Мулоқот дамлари қандай ўтади, шунчаки енгил гап биланми ёки қайфият ўзгариб, вазият кескинлашиб борадими – буларнинг барчасини кадрма-кадр ўйлаб қўйдим. Ўйлаган кадрларим суратга олинса, монтаж қилинса, қайта ёзилган сўз, атайлаб басталанган мусиқа билан бойитилса” – деб ширин ниятларини айтган эдилар. Сўнгра бир ҳўрсиниб “Анави китобин-гизни беринг, - деб мен Москвада чоп этган, Раҳим Пирмухамедовга бағишланган рисоламга ишора қилган эдилар. Раҳмат, сизга анча меҳнат

* Бир гап актёрдан “Сиз ҳам шахар кинотеатрига бориб фильмларни кўрасизми?” деб сўраганимда, жавоб олган эдим: “Яқинда келиннингиз билан “Сен етим эмассан”ни кўришга борган эдик. Менинг қаҳрамоним ёш боладан пора олиб томоша залига қўйиб юборганини кўрган бир томошабин шайинга тегалдиган гапларини айтди. Рафикам “Эрта-ю кеч студияда, шахар кезиб юрасиз. Оқибат шуми, шайингизга айтилган гапни эшитингизми? – деб мени қойиғандек бўлди. Аслида ўша аччиқ сўзлар менга эмас, порахўрга қарата айтилган эди”, деб жавоб берилган эди.

килибсиз. Афсус... олдинроқ чикса бўлмасмиди шундай китоблар⁴ деб бошларини қуйи солган, ёстик билан юзларини беркитган эдилар.

Бу кайғули дамларни эслаганимда кўзимда ёш айланади, уста санъаткорга меҳрим ортади. Айни ҳолда ўша армонли кунлар ҳам актёр ҳаракат, кўз илғайдиган кўринишлар, қулоқ эшитадиган овоз воситалар билан эмас, адиб устахонасида ҳукм сурадиган илҳомбахш муҳитда мушоҳада қилганидан вокиф бўлганимдан мамнун бўламан. Актёр қайси ролларни назарда тутиб аста сўзлаганини, қайси актёрларни партнёр сифатида тасаввур этганини, ҳаёлидаги мизанкадрнинг мазмуни (эҳтимол фалсафаси) нимада эканлигини айтмаган эдилар. Камина ҳам бетоб суҳбатдошини толиктириб қўйишни истамай савол беришдан ўзини тийиб турган дамлар эди. Лекин камера олдида шиддатли дамларни бошидан кечирган актёр бу гал эҳтиросли сўз, кескин ҳаракат, ўткир нигоҳ билан эмас, майин оҳангда ижод қайнаган кунларни соғинганини, тўшакка илсиз боғланиб қолганидан ҳам ҳаёлан ўз қаҳрамонларини – ҳали гавдалан-тирмаган қаҳрамонларини тасаввур этиб, ҳозирча кўз илғамас кадрларда тасвирлашга уринганини адиб ижоди, унинг устахонасида ҳукм сурадиган муҳит билан киёс қилдим. Актёр ижод этган муҳит ёзувчи ижод этадиган муҳитни айнан эслатди. Тафовут шундаки, адиб тасаввуридаги тасвири, овозни, ҳатто ҳидни ўз психологиясидан, персонажларга бўлган муносабатидан келиб чиқиб қоғозда ифодалайди. Уни ўқиган субъект ўз психологиясидан, эстетик тайёргарлигидан, сўз ила таърифланган қаҳрамоннинг ўйлари, ниятлари, ички дунёсига бўлган муносабатидан келиб чиқиб тасаввурида тасвир яратади. Таъкидлаш жоиз: бу икки жараён – ёзиш жараёни ва бу аснода пайдо бўлган маҳсулотни қабул қилиш жараёни бир-бирдан фарқ қилганидек, икки тасвир – китобдаги ва китобхон тасаввуридаги тасвир ҳам бири иккинчисидан фарқ қилиши мумкин. Актёр ўз тасаввуридаги тасвири – ҳолатни, қаҳрамон нигоҳи ила таърифланган манзарани, руҳий кечинмаларни айнан гавдалантиради, бинобарин томошабин, тингловчи ҳам мазкур кўринишни шаклланиб бўлган ҳолда кўради, айнан шу ҳолда қабул қилади. Фақат қаҳрамон тасаввуридан ўтган ва экранда кўрсатилган мажозий ифодаalar бундан истисно.

Бўлиб ўтган ва сабоқ олса арзийдиган бир воқеа тафсилотларини Раҳим Пирмуҳамедов ва наср устаси Мирзакалон Исмоилийдан эшитганман. Ҳикоячиларнинг бири афсус-надомат билан, иккинчиси завқ-шавқ билан, гоҳ ҳайратомуз бир ҳолатда, гоҳ гўё орзу қанотида парвоз қилаётган, ижод нашидасига тўлиб-тошган дамлардан баҳраманд бўлаётган шахс сифатида мулоҳаза қилган эди.

Томошабинлар билан бўладиган учрашувларда Раҳим акага қўп ҳамроҳ бўлганман. Бир гал Тошкент вилоятидаги бир кишлоқнинг таклифи билан йўлга тушдик. Актёрлар, режиссёрлар йиғилгунга қадар анча вақт

⁴ Актёр Раҳим Пирмуҳамедов билан бўлган суҳбатдан.

ўтган, бунини устига киностудиянинг бизга ажратилган автобуси кечикиб келгани боис жазирама иссиқда барча толиққан, тамадди қилишни истаб қолган вақт эди. Шунда олдинги ўриндикдан жой олган Раҳим ака халтачаларидан олма, тухум, бутерброд чиқаздиларда “олинглар, олинглар!” деб ўз-ўзларини меҳмон қила бошладилар. Атрофга сукут тушди. Вазиятни юмшатмоқчи бўлиб ҳазил тарикасида савол бердим: “Нонуштангизни олиб юрасизми?” “Маҳаллада дув-дув гап” фильмидаги қахрамонингиз Арслон мечкайни эсладим, Раҳим ака. Сухбатдошим саволимни кутиб тургандек дарҳол жавоб бердилар.

– Озгина сабр қилинг. Бизни меҳмон қилишади. Сизни олдингизга бир коса, мени олдимга қаторлаштириб уч-тўрт коса овқат қўйишади. Кетидан сизга бир сих, менга тўрт-беш қўшалок кабоб беришади. Аслида мен пархез таомдаман. Икки бурда нон, ёнғоқми, майизми, бир тишлам гўшти олиб учрашувларга кетаман,” – деб Раҳим ака бутербродга ишора қилдилар. Термосдан чой қуйдилар. Мени ҳам сийладилар. Қуйиб берган чойлари жуда хушбўй, тиник кўк рангда эканлигини мақтаган эдим, мезбон Хитойнинг “95” раками билан чиқадиған кўк чойи мақтовини келтирдилар. “Ўзи мазали. Қон босимини пасайтиради. Фақат шу чойни иштайману, кўп ишлайман. Уйдагилар топиб беришади. Барака топишсин. Улардан рози, миннатдорман. “Фарғона тонг отгунча” романини ёзган зўр ёзувчи Мирзакалон Исмоилийнинг уйлариға борганимда ҳам шу кўк чой ҳақида гап кетган эди. Дарвоқе, сиз кўрсатув олиб борасиз, китоб ёзасиз – бўлиб ўтган воқеани айтиб берай, мендан кейин айтиб юрасиз. Рол кутиб, сценарий излаб, режиссёрлар билан даҳанаки жанг қилиб юрганимни биллиб қўйинг. Бошқаларга ҳам маълум этинг. Актёрнинг ҳаёти фақат байрамлардан, ижодий учрашувлардан, ўйин-кулгудан иборат эмас. Айниқса, ҳозирги режиссёрлардан ҳайронман. Актёр нималарга қодирлигини билмай “синаб қўришни” одат қилишган. Мени нега синашади?! Наби Ганиев “мана бу рол сизники, тайёргарлигингизни кўраверинг” дерди. Ғамом. Комил ишонч билан ўзимни ҳам тайёрлардим, ролга ажратилган текстни ҳам. Хунобим чиқиб ўзим сценарий ёзишга киришдим. Ўзим бош ролни ўйнаб, ўзим режиссёрлик қилмоқчи бўлдим. Уйимизга яна бир келганингизда ўша сценарийни кўрсатаман. Бир нусхасини сизга совға қиламан. Эвазига ёзилган рисолагизни тезроқ чоп этиб, ҳадаё этарсиз (Ҳ.А.: шундай бўлди ҳам. Аввал сценарийни олдим, ўқидим, ҳамаси икки йил ўтар-ўтмас Раҳим аканинг қўнглини сўраб борганимда рангли ва оқ-қора фотосуратларга бой рисолагини олдим, нусхасини миннатдорчилик ҳис-туйғулари билан қўлларига бердим.)

– Сценарийни ҳали-ҳануз фильм қилолмайман: рухсат беришмайди. Биласиз, рухсатни Москва беради. Кўпроқ бермайди. Ўзларининг доимий авторлари бор. Ўшалар кўрсатма олиб, юртимизга оз фурсатга келиб сценарий “ясаб”, катта пул олиб кетишади. Мен хуржун кўтариб Москвага

бормайман, ижозат сўрамайман. Илтимос ҳам қилмайман”, - деб Раҳим ака бироз сукут сақладилар. Ғазабнок бир ҳолатни енгмоқ истаги бўлса керак. Автобус ойнаси ортидан бирин-кетин ўтаётган манзарага қараб қолдилар. “Қараг мана бу боғу-роғларни, ҳайкириб оқаётган зилол сув, сарвкомат теракларни. Биласизми, ҳамиша баландликка интиладиган бу дарахт баргларини жуда-жуда аяб, аста ерга тўқади. Заминга тўшак солинишини истади. Баҳор келиб, авжига чиқиб, кунлар кизиш арафасида ҳам сарғая бошлаган баргларини тўкмай юксакликдаги шох-шаббаларида, пастрокдаги янги ниш урган навдаларида сақлаб туради. “Қор ёғса эди, заминни қопласа эди. Қўрпадек юмшоқ ерга барглримни тўкар эдим” – деб кутиб туради. Дехқонлар теракни ялтираб турадиган баргларига хавотирланиб назар ташлашларига сабаб шу. Эккан экинни совуқ уриб кетишидан хавфсирайдилар-да. Бундай ўлкани бир зум бўлса ҳам тарк этгим келмайди...”

Гапни Мирза акага (М.Исмоилийга яқинлари шундай мурожаат этишларини эшитган эдим) бурмоқчи бўлдим: Раҳим ака “Тоҳир ва Зухра” фильмига биринчи мактов сўзларини Мирза ака айтганларини биласизми?

–Бу ёзувчини урушнинг дастлабки кунлари Шайхонтохурдаги студияда бир-икки кўрган эдим. У Н.Ғаниев режиссёрлик қилган “Биз енгамиз” фильми сценарийсини бир шерик автор билан бирга ёзганини биламан. Кейин кўринмай қолди. Фронтга жўнатилган, деб эшитдим. Жангу-жадалдан омон қайтганидан ҳурсандман, – жавоб берди узок йўлда бироз толиққан ҳамроҳим. У беҳабар қолган воқеани тафсилотларини келтирмай айтиб бердим.

–Сиз қатнашган “Тоҳир ва Зухра”ни Мирза ака Берлинда 1945 йилда кўрганлар. Вайрон бўлган шаҳардаги шикаст етмаган бир кинотеатр биносида фильми кўриб, хайратга келиб, томошабинларга “Наби Ғанизода мени дўстим, Юлдузхонни ҳам биламан – Мухиддин Қориёқубовнинг жияни, Собир Абдуллани ҳам – у менинг ҳамкасбим, библи кўйинглар юртимизни, унинг кўркам, қобилияти зўр кишиларини” – деб хитоб қилган. Қўпчилик унинг юрти яратган асарни олқишлаган.

–Яхши айтдингиз. Эшитмаган эдим. Уч-тўрт йил бўлди уйларига борган эдим. Шунда ҳам айтмабдилар-да. Буни қараг-а, ёзувчи шундай воқеани кўрган, ўзи иштирок этган бўлса-да, таассуротини ёзмаса...

–Ёзганлар.

–Қасрда? Нега билмайман!

–Шахсий мактубда.

–Маҳбубаларига йўллаганларми ишқ дафтари саҳифаларини?!

–Йўқ. Ҳамкасб дўстларига – Собир Абдуллага.

–Олмадингизми ўша хатни? Сиз китоб ёзасиз-ку кино ҳақида.

–Хонадонларига бордим. “Қозоғистон” кинотеатрининг рўпарасида, катта кўчанинг нариги бетида экан уйлари. Мирза ака Берлиндан хат

йўлагани, уни мазмунни ҳақида сўзлаб бердилар. Шахсий архивларидан бироз изладилар. Кейин топиб бераман, деб мен билан уйдан чиқдилар. Йўлда бироз гаплашдик. Шунда “Тоҳир ва Зухра” сценарийси ёзилгани жараёнини ёзиб беринг, деб илтимос қилдим. Қўндилар. Ваъдаларининг бажардилар ҳам. Хотира саҳифаларининг бир нусхаси менда сақланади.

Сўҳбатимиз шу ерга етиб келганида бир томонда қовун полиз, иккинчи томонда бир ариқ сув оқаётган файзли шийпон ёнида автобус тўхтади. Шийпонга қишлоқ аҳли йиғилган. Автобусни ўраб олишди. Бизни, айниқса машҳур ва барчага манзур актёр Раҳим акани оломон ичидан авайлаб ичкарига олиб кирдилар. Кичкинагина, илккина бир хона шинам ясатилган. Девогларга плакатлар, шнорлар ёпиштирилган. Мева, асал, жийда, туршак, ширмойи нонга тўла стол атрофида фотиҳа ўқилди. Раҳим ака менга мурожат қилиб чойни сиз қуйинг, гап бор, деб қўйдилар. Аччиқкина дамланган чойни жажжигина пиёлани тагида қуйиб бердим.

–Қайтаринг, – норози бўлиб пиёланинг қайтариб бердилар. Қайтардим-да, дарҳол чойни ҳалиги пиёлага қуйиб бердим. Олмадилар:

–Чойингиз лой бўлди. Яна қайтаринг. Бироз сабр қилинг. Тинсин. Кейин қуясиз.

Шундай қилдим. Қайтариб, бироз сабр қилиб қўйдим. Яна олмадилар.

–Энди чой бўлди. Мой бўлиши учун яна бир қарра қайтаринг. Пиёлани баланд қўтариб қайтаринг! Чой қўпиради. Сўнгра чойнакни қопқоғини ёпиб қирқ-қирқ бешгача санангда, сўнгра чойнакни аста энгаштириб пиёлаларга мой қуйинг.

Шундай қилдим. Раҳим ака чойни хўплаб гапни қолган жойидан бошлаган эдилар хизматдаги дастёрлар шўрвага лик тўла тўрт қосани Раҳим акани олдиларига қўйдилар. Кетма-кет чамаси ўн сик кабоб, тўртта иссик қулча, тўрт хурмачада катик олиб келиб қўйдилар. Каминна ҳам четда қолмади: “Маҳаллада дув-дув гап”дагидек ярим коса шўрва, битта кабоб, яримта қулча, лекин катта сопол чойнакда чой келтириб қўйдилар. Бундай манзарани Раҳим ака, чамаси қўп қўрганлар. Ўтироз ҳам билдирмадилар. Ҳайрон ҳам бўлмадилар. Қаҳқаҳа уриб қулдилар, ёнларидаги бутербродни ёғли шўрва хушбўй, иштахани очадиган хид таратиб турган кабоблар ёнига қўйдилар-да. Менга қараб:

–Ҳали нима деган эдим. Қўрдингизми? Мечкай эмасман. Қамов-қатман, парҳездаман десам ҳеч ким ишонмайди. Аксинча, ҳазиллашиб “Овқатдан кейин бироз тин олишингизни биламиз. Жой тайёрлаб қўйганмиз”, деб халиги “Маҳаллада дув-дув гап”да мени анҳор бўйида елпиниб ётишимни, хуррак отиб ухлашимни эслатишади.

Хуллас чой ичилди. Қўша-қўша қосалар тўлалигича қолди. Кабоблар совуди. Биз анҳор бўйидаги қўрпача солинган супага чойнак, пиёлани қўтариб бордик. Оқар сув салқини, саф тортган бака теракларнинг ялтироқ

барглари бир маромда тебраниб шитирлаши лирик кайфият уйғотар, суҳбат маромини, мазмунини ҳам белгилагандек бўларди.

– Сизга маъқул бўлган халиги кўк чойни Мирза аканинг уйларида ичиб ёктириб қолганми. Ташрифидан мақсад мен кизиқиб ўқийдиган роман – “Фаргона тонг отгунча”ни ёзган ижодкорни кинога тортиш, сценарий ёздириб уни экранга олиб чиқиш эди. Аслида режиссёрда ҳам, актёрда ҳам қалам тебратиш қобилияти бўлиши керак. Сиз биладиган Наби Ғанизода кинодан олдин адабиётга, рассомчиликка кизиккан. Ҳикоянавис, мусаввир бўлиб танилган ҳам. Пьесалар, хикоялар ёзган, расм чизган, ўша 20-йиллари модага кириб қолган ҳар хил йўналишларга кизиқиб уйни квадрат, куб, мураккаб чизиклардан иборат расмлар, ҳатто полотнолар билан тўлдириб ташлаганида отаси Абдуғани отанинг ғазабига учраган, Масковга қочиб кетган. Ўша ёшлик чоғлари ҳам ёзишга, ҳам чизишга ўргангани кинодаги ижоди мазмунли, фойдали бўлишида омил бўлган, деб ўйлайман. Ўзи сценарий ёзган, ўзгаларнинг асарларини кинога мослаган. Сценарийларни ким ёзишидан қатъи назар ҳамиша тўлдириб борган. Шу боис Набижон билан бир сценарий ва фильм устида ишлаган ва катта роман ёзиб забардаст адиб сифатида танилган Мирзақалон Исмоилийни кинога қайта тортиш истаги мени ўша мўътабар хонадонга бошлаган эди. Тўғриси айтсам, ўзимни ҳам ниятим шундай адиб, яхши одам билан ишлаб дурустгина фильм қолдириш эди... Бажонидил қабул қилдилар. Эски кадрдонлардек кутиб олдилар. Қўришмаганимизга чорак аср бўлган эди.

Фотиҳа ўқилиб, бир пиёла чойдан кейин муддаони айтдим:

– Сценарий ёзиб беринг. Мавзу ўзингиздан. Мазмун, менга қолса. Турли кўринишда, турли ёшда, ранг-баранг либосда пайдо бўладиган бир персонажнинг қилмишлари, саргузаштлари билан боғлиқ бўлса. Очиғини айтай: бу ролларни ўзим – бир ўзим ўйнайман. Фильмни режиссёри ҳам ўзим бўламан, – деб таклифимни айтдим. Мирза ака ўйланиб қолдилар. Гапимни бўлмадилар. Совиб қолган чойни хўшлаб ишонч билдирганим учун ташаккур айтдилар. Сўнгра китоб жавонидан романи “Фаргона тонг отгунча” китобининг биринчи нашрини қўлга олиб, саҳифаларини варақлаб:

– Актёрлик истеъдодингизга қойил қолиб келаман. Ўйлашимча, сиз режиссёрлик ҳам қила оласиз. Муаллифлик ҳам. Айниқса, мендек кинони билмайдиганлар сиздан кўп фойдаланади. Сиз тилга олган “Биз енгамиз” сценарийсини ҳам кино вакили Смирнова билан бирга ёзганмиз. Асаримиз фильмга замин бўлгандир. Лекин Наби Ғаниевнинг режиссёрлиги, Лутфихоним Саримсоқова, Лутфулла Назруллаев, Нурхон Эшмухамедовнинг актёрлик маҳорати билан бирга уларнинг таклифлари, тузатишлари бизга қўл келганини ҳамиша миннатдорчилик билан тилга оламан. Шундай экан, адабий асарга кинони назарда тутиб ўзгартиш киритишга қодир экансиз

мана бу романи фильмингизга асос қилиб олангиз бўлмайдами, - деб “Фаргона тонг отгунча”ни менга узатдилар. Икки қўлаб олдим.

– Романингиз – меҳримни қозонган. Унга қайта-қайта мурожаат этаман. Лекин, уни ўқиш учун ёзгансиз. Кўрсатиш, экранда ифодалаш учун эмас. Вақти келиб у кўпсериялик фильмга айланар. Ижозат бўлса. Сценарийни, фильмни Масков қабул қилиши (ёки қабул қилмаслиги) муаммо бўлиб туриши, ҳатто актёрларни танлаш, тасдиқлаш масаласи ўша ерга боғлиқ бўлиб қолгани ғайритабиий эмасми?! – деб гапни очиғини айтдим-да, таклифимни яна бир бор такрорладим.

– Менга атаб, мени режиссёр ва бош рол ижрочиси деб билиб, киносценарий ёзинг. Мени иштироким зарур бўлса, айтинг. Шерик автор сифатида эмас, фильмнинг бўлажак режиссёри сифатида таклифларимни айтаман.

Икки чойнак чой ичилди. Йиғилган гаплар айтилди. Ташвиқотчилик фаолиятим бекор кетмади, шекилли, адибни рози қилдим. Сценарий ёзишга ундадим. Муддат аниқ белгиланмади. Иш жадал суратда олиб борилишига қилишилди.

Хикояни изчил давом эттирмай муштарийни қизиқтираётган саволга жавоб берайлик, сўнгра Мирзакалон Исмоилий билан учрашиб, воқсанинг айрим тафсилотларини билганимизча айтايлик.

Адиб ваъдасини устидан чиқди. “Девонаи ростғўй” деб аталган сценарийда бир актёр – Р.Пирмухамедов бир неча ролни ўйнаши назарда тутилди. Сценарийда ҳасталикнинг енгил кўринишини сезган бир кимса табибга нажот излаб боради. Табиб гиёҳларини бериб бетоб бўла бошлаган шахсга яна бир табибга (гоҳ Чигатойдаги, гоҳ Самарқанд дарвозадаги ва ҳоказо) учрашишни маслаҳат беради. Бемор ҳар гал ўзини турлича тутишини, табибларнинг ролларини бир актёр (Р.Пирмухамедов) ўйнаши ҳисобга олиниб ёзилгани ўз-ўзидан маълум. Сценарий ўша давр эстетикаси, устун турган фикрлар, тушунчалар ҳисобга олиниб ёзилди. Айниқса, сценарий қаҳқаҳа дарғаси режиссёр сифатида экранда ифода этилиши ва барча марказий ролларни шу санъаткор ижро этиши назарда тутилиб ёзилди. Лекин ҳаёт зиддиятларини қарангки асар битилишига сабабчи бўлган, ташаббускор санъаткор оғир бетоб бўлиб қолган кунлар эди.

Актёр ва адиб ўртасида ўзаро муносабатларнинг дастлабки палласидан воқиф бўлган, Раҳим Пирмухамедовнинг армонларини билган ҳолда Мирзакалон Исмоилийнинг ҳузурларига отланганимда кўпчилик катори мен ҳам ардоқлаган, марокли суҳбатларидан баҳраманд бўлган актёр ижодий режаларга тўлиб-тошган дамда бандаликни бажо келтирган эди.

Мирза аканинг уйи Консерваториянинг эски биноси қаршисидаги кўпқаватли бинода эди. Бир неча бор йўқлаганимда эшик очик, мезбон юзида табассум, меҳрли нигоҳни кўриб кўнглим кўтарилган эди. Руҳан

тўлкинланиб, маънавий озик олиб қайтган чоғларим бўлган. Ҳар бир масалага кенг қарашлари, кўрган, билган воқеаларидан чуқур хулоса қилиб сўзлашлари, ҳар кимдан бирор фазилат излаб, топиб мушоҳада қилишлари ёдда қолган. Узоқ Берлинда миллий маданиятимизнинг асл кўринишларини тарғиб қилганларни ҳам тилга, ҳам қаламга олганлари, жумладан, ўзбек кизининг чиройи, кўркемлиги, ақл-заковати, садоқатини мадҳ этган Юлдуз Ризаева шаънига жўшқин сўз айтганлари, шу билан бирга маданий соҳадаги, жумладан, кино соҳасидаги сиёсат барча масалаларни ҳал этилишини “марказга” – Москвага боғлаб қўйганини афсуслар билан, қуюниб таърифлашларини ҳам, маслаҳат тарикасида “ва”ни ёзмаса, талаффуз этмаса ҳам бўлади, “лозим” сўзини катта зарурат бўлганида, ўз ўрнида ишлатиш даркор, деганларида ёзувчи катта, мураккаб масалалар билан бирга кундалик турмушнинг барча кўринишлари ҳақида ҳам чуқур фикр айтишларидан завқ олардим. Бугун қаламга олинаётган учрашув, суҳбатда ҳам шундай бўлди. Собир Абдулланинг ижоди умуман маданиятимиз тарихида, жумладан, театримиз, кинематографиямиз ривожигаги ўрни, хусусан, ҳамиша юксак савияда бўлиб келган ижрочилик санъатимиз сайқал топишидаги хизмати ҳақида оқил, одил сўзлар айтилди. Драматургнинг пьесалари ўзбек мусикали драмаси такомиллашувида, биргина “Тоҳир ва Зухра” сценарийси, умуман, миллий кино учун, жумладан, унинг таркибий қисми бўлмиш ижро маҳорати, техникаси ривож топиши учун хизмат қилган тилга олинганида Шукр Бурхонов кинодаги энг мукаммал, бақувват ролини шу асрда, Қоработир ҳолатига кириб, унинг либоси, қурол-аслаҳаларини тақиб, хон Бобоҳон (арт. А.Исмамов), Боҳир (арт. С.Толипов), вазир (арт. Ғ.Тоғжиаълаев) билан зимдан ёвуз режа тузиб, юзма-юз тўқнашиб Зухрага (арт. Ю.Ризаева) эхтиросини, ишқ эмас, ҳавасини билдириб намоён этгани зикр этилди. Мирза ака маданиятнинг соҳасини камситмаган, инкор этмаган ҳолда ҳозирги тил билан айтганда коммуникатив ва эстетик хизматини асрлар давомида бажариб келаётган адабиётнинг имкониятларини қайд этган эдилар.

– Раҳим Пирмуҳамедовни киностудия ҳовлисида бир-икки кўрган, лекин “салом-алиқдан” нарига ўтмаган, фильмларда актёрнинг ранг-баранг ролларини кўриб, завқланиб юрардим. Кунлардан бир кун уйимизга ташриф буюрганларида шошиб қолдим. Қаерга ўтказишни билмай, қайта-қайта кўришиб, ташрифдан бошим осмонга етганини айтиб оилам билан таништириб бўлишим билан жиддий гапга ўтдилар. Актёрда – бир ҳолатдан иккинчисига дарҳол ўтди қўйди. Мен эса ҳажв устаси кулбамизга фавқуллоҳда келиб ижод ва у билан боғлиқ ташкилий, ҳатто молиявий масалаларни кўтарганидан дарҳол ўзимга келолмадим, - деб мароккли дамларни эсладилар Мирзакалон Исмоилий. Савол бердим:

– Сиз билан музокара олиб боришга киностудиядан ваколат олганмидилар?

– Бу ҳақда ўзлари лом-лим демадилар. Мен ҳам сўрамадим. Менга буни кизиғи йўқ эди. Мухими, уйимга мен хурмат қиладиган санъаткор келиб, ишончини билдириб, мен хали ёзмаган сценарийни фильм қилмоқчи бўлгани.

– Демак, бир актёрнинг “букюртмаси”га биноан тўлиқ метражли фильмнинг адабий пойдеворини яратиб беришга рози бўлгансиз. Масалани молиявий томони ҳам анча мураккаб. Кўп “сценарийнавислар” студияга асар ёзиб беришни ваъда қилишади, “заявка” деган бир-икки варақдан иборат коғозга асар мазмунини ёзиб беришади-да, катта пулни олиб кетишади. Кўпинча сценарий ҳам келмайди, пул ҳам қайтарилмайди. Сиз бўлса ўзгача йўл тутибсиз. Ибратли иш қилибсиз-ку, студия буни кадрига етмапти. Сценарий ёзилганини фильм суратга олинмаётганидан хабар-дорман.

– Наби Ғаниев ижодини пухта ўрганибсиз. Ёзган асарингизни кўл ёзма холда ўқиб чикдим. Набижон ҳам шундай қилган. Студия ҳатто мукофот берганида “мен бунга муносиб иш қилмадим” деганини биламан. Яна бир муҳим сабаб бор. Уйимизга келган меҳмон – актёр Р.Пирмухамедов талантли одам эди. У рол ижро этиб эмас, қахрамонлари ҳаёти тарзини қабул қилган киши сифатида намоён бўлган. Қахрамонлари каби қувонган, ташвишли кунларини бошидан кечирган, севган-севилган, ҳазил-мутоиба қилган. У, сиз айтгандек, букюртма бериб сўзлаётганидаёқ бўлажак сценарий қахрамонини кўраётгандек бўлдим. Ёзувчига шу керак-да. Қахрамонини кўриб турса, уни портретидан нусха олса, юриш-туришини кўриб, унинг ўйлари ҳақида фикрлаш имкони бўлса... Бу жараён ёзиш, сюжет ривожини таъминлаш, тасвир яратиш, диалог қуриш ёхуд муаллиф сўзига урғу беришга ёрдам беради. Айниқса, мен ишонган актёр “бир неча ролни ўзим ўйнайман, режиссёрлик қиламан” деганида ёзиладиган образлар бир-биридан фарқ қилиши билан бирга бири иккинчисига ўхшаб туришини ҳам таъкидлашни тақозо этди. Сценарийни ўқиб кўринг. Сезарсиз бу ўхшашликларни, тафовутларни, бу сўзлардан кейин хали ҳеч ким ўқимаган, Раҳим Пирмухамедовдек истеъдод соҳиби орзу қилган сценарийни Мирза ака менга бердилар. Ўрнимдан туриб икки қўлим билан қабул қилдим. Ўқиб чиқиб ўзбек ва рус матбуотида, телевидениенинг икки тилдаги курсатувларида ижобий фикримни айтдим. Мирза ака эса ўша куни хикоясини аввалгидек шижоат билан давом эттира олмади. Маънос қайфиятни енголмади:

– Сценарий битганида унинг ташаббускори, уни орзикиб кутган шахс ўқий олмади. Армонда кетди. Меҳнатим зое кетганига ачинмайман. Раҳимжоннинг орзуси ушалмаганидан фиғоним осмонга кўтарилади... Чамамда актёр ролларини яйраб ўйнарди. Сценарий ёзишимда ундан

ҳақиқатда нусха олгандим. Унинг ижросини кўриб тургандек, кулиб айтаётган, лекин чуқур маъноли сўзларини эшитгандек бўлган эдим ёзаётганимда.

– Бошқа бирор актёр бу ролларни ижро эта олармикин?! - сўрадим муаллифдан.

– Кўп ўйладим. Пирмухамедовнинг тенги йўқ эди. Наби Раҳим ўйнай олармикан, деб ўйлаб қоламан. Унга образлар талқини топширилса, сценарий ҳам ўзгариши, роллар таърифини ўзгача қилиш керакмикан...

Андишали адиб ва сермахсул, серташвиш актёр ҳамкорлиги биргина сценарий вужудга келиши билан яқунланди, десак самимий, ижодий муносабатларнинг кадрига етмаган бўлармиз. Зеро, мулоқот дамлари санъатнинг икки тури ўртасида ришталар пайдо бўлиши ва тобора мукаммаллашиб бориб бадий махсулот бериши кўп кузатилган. Муайян шахсларнинг ўзаро алоқалари, бахслардан холи бўлмаган мулоқот дамлари, бири иккинчисидан ўрганиши самара берган. Икки санъаткор ўз соҳасини мукаммал ўзлаштирган, бадий тажриба орттирган ҳолда ўзаро мулоқотда бўлишга, ҳамкорликда ижод этишга эҳтиёж сезиши интеграцион жараённинг муайян кўринишларидан бири сифатида қабул қилиниши, илмий тадқиқотларда, очеркларда ёритилишини аудиовизуал маданият ривож топиши, биз қаламга олган синкретизмнинг янги – овозли тасвирга, мажозий ифодаларга, электрон монтаж кўмагида яратилаётган мураккаб композицияларга бой эстетик шакллари пайдо бўлаётган давр такозо этмоқда. Бу каби талаблар даражасида ижод этиш фақат ижод жараёни билангина эмас, ташкилий, умумэстетик масалаларни ҳал этиш билан боғлиқ эканлигини қалам соҳиблари биринчилар қатори сезиб бадий, публицистик асарларида, портретлар яратишларида теран фикрларни билдирганлар.

Театр ва кино актёри Тоғжизода Ҳамза ўтган асрнинг бошларидаёқ “Бой ила хизматчи” драмасининг экран шакли ҳақида мулоҳаза қилганига, кино техникаси ривож театрға ҳам таъсир кўрсатиши муқаррар, деб билганича гувоҳлик қилган эди. Ҳамза синематограф ёрдамида ўз даври актёрларининг ўзига хос санъатини авлодларга етказиш орзусида бўлган. Абдулла Қодирий кино махсулотига, уни ишлаб чиқариш босқичларига, турли санъат вакиллари “Шарк юлдузи” ширкатида жам бўлиб, ижод этишни маслаҳат берган. Кинонинг адабий асосини барпо этадиган адиб ҳамда унинг тасаввуридаги тасвирий экранга бевоосита олиб чиқадиган актёрнинг фаолиятига, малакасига, миллий характер ярата олиш қobiliятига, уларни тарбиялаш, эстетик тамойиллар билан қуроллантириш масалаларига алоҳида аҳамият берган⁵.

Сценарий ёзиш истаги бўлган, ўзбек ҳаётини яхши биладиган адибни кино сирларини ўзлаштирган драматургга “тиркаб” қўйишни зарур деб

⁵ Абдулла Қодирий. Равот кашқирлари “Қизил Ўзбекистон” 1927 й. 28 апрель.

билган (у ўзга миллат вакили бўлиши мумкинлиги ҳам таъкидланади). Ўқро масаласига келганда, рус актрисаси (К.Пименова)нинг ижросини қабул қилган, ижобий баҳолаган ҳолда, танкидий мулоҳазаларни билдирган ва муҳими, маҳаллий вакилларида бўлажак ижрочиларни танлаш, таълим бериш, мустақил ижодга тайёрлаш зарурлиги ҳақида фикр юритган.

Наср устаси Раҳмат Файзий мурувватли ҳамшаҳаримиз Шоаҳмад Шоаҳмудов ва Баҳри Акрамова ҳақида адабиётнинг турли жанрларида асарлар ёзган. Унга машҳур кўшиқлари – уруш етимларини бошини силаб, қалб қўри билан турли миллат вакилларины вояга етказган ватандошларимиз илҳом берган. Лекин уларнинг ёрқин сиймоларини чизишда “Сен етим эмассан” сценарийси устида ишлаш даври муҳим босқич бўлган. Ш.Аббосов режиссураси, Ҳ.Файзиев ва Э.Қалантаров таклиф этган фактура – “Шинелли йиллар” муҳити оғир дамлар, очлик, ажралиш, “қора хат” овозасидан қўчиш муҳитини таърифловчи тасвири яратиш даврида сценарийга жузъий ўзгартишлар киритилишига олиб келгани маълум. Лекин “кадр ортида” қолган “илҳом парилари” бўлганидан қўпчилик хабардор бўлмаган. Раҳмат ака Лутфихон ая Саримсокова ҳамда Обид ака Жалилов ўйнаган роллардан таъсирланиб юргани, шундай улкан санъаткорларнинг мураккаб психологик образ яратиш борасидаги имкониятларидан фойдаланишга йўл очадиган пухта-пишиқ адабий сценарий ёзиш орзусида бўлган. “Сен етим эмассан” сценарийси, фильм устида ишлаш кўнлари шундай орзу-умидни амалга ошириш имкони бўлди. “Мен бу икки шахсни Баҳрихон, Шоаҳмад акани кўргандек, қабул қилгандек бўлдим. Улар сиймосида бағри кенг ўзбек аёлларини, иродали ўзбек йигитларини кўрдим. Образларни уларга мосламадим. Актёрларни қаҳрамонларим билан тенглаштирдим. “Ҳамнафас”, “ҳамкорлик”, “ҳамдардлик” сўзлари тўғри келмайди бу ўринда. Обид ака Шоаҳмад ота, Лутфихон ая Баҳрихоннинг ўзгинаси, деб билдим. Уларни ролларда кўриб тургандек бўлдим. Ўқро пайтида улар ҳам шундай йўлдан бордилар, чамаси. Сценарийда ёзилган қаҳрамонларга четдан қараб туриб ҳолатга қирмадилар. Лутфихоним Саримсокова уруш йиллари етимларни уйларига бошлаб келганларини билардим. Обид ака бошларига оғир мусибат тушганида ҳам томошабин, театр олдидаги бурчларини бажариб, сўнгра мотам тутганларини, маъракаларини ўтказганларини эшитиб иродаларига қойил қолган эдим. Роллар устида ишлаганларида актёрлар шундай инсоний фазилатларидан келиб чиққандилар. Шу билан бирга уларнинг ҳаётий ижроси, камера олдида ўзларини табиий тутишлари, гоҳ қувноқ, қўпроқ ғамгин ҳолатдаги ота-онасиз қолганларга меҳр улашишлари, оқил иш тутишларини сценарийни ёзиш даврида билардим, ҳаёлимдан ўтарди. Фильмда ҳам шундай бўлди. Қўп “ракиблар” орасидан танлаб олинган бу актёрлар (улар рақобатда ютиб чиқишларига ҳеч шубҳа қилмаган эдик)

сценарийдаги ғоя, воқеалар моҳияти, руҳият, мураккаб муҳит зиддиятларини айнан кўрсатиб бера олдилар дейман-у, фикримизни бойитдилар, ҳаяжонимизнинг энг мураккаб кўринишларини эҳтирос билан намоён этдилар, деб қўшиб қўяман...”

“Ҳазрати инсон” романи ёзилишида ҳам бу икки актёрнинг ижроси, роллар устида ишлаши жараёнида ҳаракат, талаффуз этиш йўллари, излаши, портрет (йирик план) яратишда талаб этилган ҳолатга киришлари, суратга олиш асносида учраган воқеаларга ижрочиларнинг муносабати, ниҳоят тайёр фильмнинг эпизодлари, турли йирикликдаги кадрлари адибга илҳом берган, ҳаётий тасвирнинг вербал ифодасини яратишда қўмаклашган.

Режиссёр Комил Ёрматов “Шукур Бурхоновсиз фильм олмайман” дерди ва сўнгги фильмларини сценарийларини (М.Мелкумов билан ҳамкорликда) ёзишида марказий роллар талкинини шу актёр иштирокида кўрарди. Режиссёр Наби Ғаниев бу артист билан биргина фильмда ишлаган. Машаққат чеккан вақтлари кўп бўлган. Ш.Бурхонов Қоработир ролини ўйнамайман, “кўча-қуйда менга нафрат билан қарашади, мени ўша салбий персонажга ўхшатишади...”⁵ деб режиссёрни хуноб қилганига Москвада чоп этилган журнал гувоҳлик қилади⁶. Аслида Ургутга яқин бир қишлоқнинг чойхонасида 1943 йилнинг саратон кунлари ёзилган “Тоҳир ва Зухра” сценарийсида бош салбий қаҳрамон – Қоработир образини яратиш шу актёрга топширилиши кўзда тутилган кўринадиди. Сценарий яратилишида фаол иштирок этган, унга фильм устида ишлаш кунлари сайқал бериб келган Н.Ғаниев фақат Шукур Бурхонов – кинога эндигина кириб келаётган театрнинг ёш актёри имкониятларини ҳисобга олиб ролни адабий жихатдан мукамал ишланишига эътибор берган. Режиссёр бу образ ва унинг Ш.Бурхонов талкини ҳақида мулоҳаза қилиб қатъий яқун ясагани ҳам бежиз эмас: “Агар “Тоҳир ва Зухра”ни қайта суратга оладиган бўлсам Қоработир ролига яна Шукур Бурхоновни таклиф этаман. Зеро, ролни бу актёрдан ўтказиб ҳеч ким ўйнай олмайди... Санъат манфаати ҳамма нарсадан устун туради”⁷.

Демак, афсонанинг турли вариантларидан сценарийга кўчган образ кинодрамада фоживий садолар янграшида етакчи рол ўйнашига драматургик эҳтиёж бўлгани М.Уйғур, Е.Бобожонов, А.Ҳидоятловлар ижод этган профессионал театр муҳитида таҳсил кўрган Ш.Бурхоновдек эҳтиросга, куч-қувватга тўлган ижрочи имкониятларидан фойдаланишни тақозо этган. Бу фикр сценарий ёзилишида ҳам, режиссёр экспликацияси тайёрланаётганида ҳам, Н.Ғаниевнинг мулоҳазаларига қараганда, суратга олиш кунлари ҳам устун турган. Бу мунозара, қизғин баҳс нима билан

⁵ Шукур Бурхонов билан бўлган суҳбатдан.

⁶ Хроника кино. Москва. 1945 й (Журналнинг биргина сонги чоп этилган).

⁷ Ўша ерда.

тугагани эндиликда барчага маълум. Шох асар бўлмиш “Тоҳир ва Зухра” кинотасмасининг чакмоқ каби ёниб, диққатни тортиб турган кадрларининг барчасида Ш. Бурхоновнинг қахрамони иштирок этади.

Тарихий фожа “Мирзо Улуғбек” ёзилишида ҳам муаллиф Максуд Шайхзода Ш. Бурхонов ижросини назарда тутган, деб ўйлаймиз. Бу ҳақда аниқ маълумотга эга эмасмиз. Лекин шоир, драматург М.Шайхзода 1945 йили Ш. Бурхоновнинг ижодий портретини илк бор “чизишида” актёрни санъатимизнинг “энг бақувват трагик санъаткорларидан”⁷ деб таърифлаган. Табиийки, у ўзининг тарихий трагедиясида шундай бош ролни Бурхонов ўйнашини режалаштирган. Адолат юзасидан шуни айтиш керакки, “Мирзо Улуғбек” спектаклида сахна эстетикасидан, унинг ўзига хос драматургик қурилишидан, ниҳоят мизансаҳна, темпо-ритм, декорация, статик ҳолатлар каби тушунчаларни камраб олган театр режиссурасидан келиб чиқкан Ш.Бурхоновнинг Улуғбеги кизиқиш уйғотди, ўтмиш сабоклари ҳақида ўйлашга ундади. Бу аснода актёр драматургга анча яқин бўлгани сезилди. Икки санъаткор бир ғояни турли воситалар кўмагида очишга интилдигани, кўп ўринда муддаоларига етгани кўринди. “Улуғбек юлдузи” фильми ижодий гуруҳига эса актёр театрда орттирган юки билан келгани, ижро техникаси камеранинг зийрак объективига, сезгир микрофонга эмас, шартли белгилар, бўрттирилган имо-ишора, хатти-ҳаракат қўлланилишига йўл қўядиган сахнага мослиги кўзга ташланди. Шундай экан хулосамиз бир образнинг икки талкини билан эмас, муайян ижрочи учун ёзилган пьеса, образ сахнада рўйи-рост гавдаланса-да, фильмда ҳам ўз бадий кучини сақлаб қолиши амри маҳол экан. Шу фильм таркибида экран драматургияси ҳамда ўзига хос ижросига тўла жавоб берадиган эпизод борки, уни кино маҳсулоти, кино актёри қўллаган ижро техникаси, талкин йўли такозо этган методологик йўналишда таҳлил қилсак, ўзгача хулосага келамиз. Кадр кўпроқ тургун намоён бўлса ҳам, икки актёр зиндоннинг тор, қоронғи, зах “ғамхонасида” ҳаракат қилишга, мизанкадр чекланган бўлишига қарамай, ҳар бир лаҳза, турли ракурсда олинган кадрлар, жумладан, йирик планлар яхлит кинокомпозицияни ташкил этган эстетик ва коммуникацион вазифани бажарган. Театр актёри Насмат Қосимов қахрамони бўлмиш Пири Зиндонийнинг ярим асрлик кечинмаларини юрагидан отилиб чиққан эхтиросли сўзлар, аччиқ қулги, қиличдек ўткир нигоҳ ила ифода этди. Актёрнинг ташки кўриниши, талаффуз этган сўзларига тегишли бу изох. Ички ҳолат, мураккаб рухий кечинмалар тақозоси билан топилган, қўлланган имо-ишора, хатти-ҳаракат, янграган сўз ва жумлалар умрининг ярим асрини зимистон ҳукм сурган, ер қабирида жойлашган зиндонда ўтказган маҳбуснинг характерини, бу иродали шахсда эркпарварлик руҳи эллик баҳор, эллик кишда, зах ва тор ҳужрада ҳам сўнмаганини кўрсатди. Бадиййлик, образлилик,

⁷ Шайхзода М. Ижодий йўл. Тошкент. 1945. 44-бет.

хаётийлик тамойилларига риоя қилинган ҳолда кўрсатди. Буни сабабларини матнга ва ижрога мурожаат этган ҳолда ўрганишга уриниб кўрайлик.

Неъмат Қосимов адиб М.Шайхзода билан бевосита алоқада бўлгани, драматург айнан шу ижрочи учун Пири Зиндоний ролини тайёрлагани хужжатларда, жумладан, шахсий архивда сақланаётган манбаларда қайд этилмаган. Спектаклга бағишланган китоб саҳифаларида ҳам бу ҳақда маълумот учратмадик. Шу боис биз таҳлил қилмоқчи бўлган катта лавҳанинг таркибини, қурилишини, икки персонаж – Улуғбек ва Пири Зиндонийнинг ички дунёси, характерининг адабий таърифи қандай бўлганини, бу саҳифалар актёрларга қандай “юк” берганини, қандай имкониятлар яратганини матндан ва кинодаги ижродан келиб чикиб ўрганишни ният қилдик.

Мазкур эпизодга қадар Мирзо Улуғбекнинг улуғвор образи, характери намоён бўлади. Коллизия давом этаётган, олимнинг фаолиятида жўш урган, шаҳаншоҳ сифатида фаолият юритишида учраётган тўғанокларни, адоватни бартараф этиш ҳаракатида юрганида у Пири Зиндоний билан суҳбатда бўлади.

Эпизодни мустақил микрокомпозициясига эга бўлган новелла сифатида ҳам таҳлил қилиш мумкин. Лекин тарихий фожианинг яхлит композициясидан ўрин олган мазкур кадрлар мустақил фрагмент эмас, бир бутун бадий полотнонинг ажралмас қисми бўлиб, бош қаҳрамоннинг ҳаёт-мамот, тожу-тахт ҳамда илм-маърифат ҳақидаги фалсафий ўйларининг динамик тарзда очилиши учун хизмат қилади. М.Шайхзода зиндон пирини шундай меҳр ва бадий куч билан таърифлаганки, фикрлар тўқнашувида шох ва олиму-фузало сифатида танилган тарихий шахснинг мантиқий сўзлари эмас, адиб тарихий манбалар асосида бунёд этган, яъни бадий тўқима маҳсули бўлмиш маҳбуснинг замонлар ичра йиғилиб борган эхтироси, сарфланмаган меҳри, эркаклик шижоати, жангу-жадалда чиниққан сарбозлик шиддати уфуриб туриши диққат марказида бўлади. Бинобарин, ижрода ҳам трагик актёр Ш.Бурхоновнинг зиндонга шиддат билан кириб келишига, темурийларга хос салобатни, қатъиятни намоён этишига бардош бера оладиган актёрнинг сўзи теран ва кескин, жисмоний ҳаракати итоатга, бўйин эгишга тоқати йўқ шахсга мос, рухий ҳолати мардонавор, шижоатли, исёнкор бўлиши талаб қилинган эди. Шундай бўлди: салобатли Ш.Бурхонов – Улуғбекнинг шоҳона либоси, улуғвор кўриниши, сўзида, чехрасида тафаккур, донишмандлик кўзга ташланиб туриши зиндон азобига кўниқиб қолган Пири Зиндоний – Н.Қосимовни енголмади. Драматург мазкур қаҳрамон образининг тадрижий ривожини

* Спектакль қўйилишида, машқларда, дастлабки кўрикларда пьеса муаллифи ҳозир бўлиши эҳтимолдан ҳоли эмас. Мулоҳазаларининг пьеса матни, диалог қурилиши актёр иштирокида ёхуд унинг истаги билан ёзилгани, таҳрир қилингани ҳақида.

таъминлагани, асарнинг финал қисмида эллик йиллик давр масофасини зимистон зиндонда босиб ўтган, эндиликда қуёш нуридан ёруғликда баҳраманд бўлаётган мазкур маҳбус олим ҳалокатидан хабар топиб,

Не-не бало, укубатлар кўрмади кўзим.

Аммо тангри шохиддирки, бирор лаҳза ҳам,

Кўзларимда кўз ёшлари ялт этган эмас.

Воасафо, ҳеч кимсадан уялмай бугун,

Мен йиғлайман, юрак қони билан йиғлайман!

Етим қолган эл дардига қуйиб йиғлайман!⁸

деб фарёд чекиши актёрга образ эволюциясини қай тарзда кўрсатишни, асар таркибида у қандай ўрин эгаллашини, олий мақсадни белгилаб берган. Бу имкониятдан Неъмат Қосимов яхши фойдаланган. Қахрамонга бўлган меҳри, юксак ҳис-туйғулари билан унга сайқал беришга эришган.

“Зиндон қаърида” бўлган мунозара асносида олим кўпроқ султон қиёфаси ва ҳолатида кўринади, савол бериб теран жавоб олади. Улуғбекнинг “Мен шохликни маърифатга қилдим дастёр” деб хитоб қилишига Пири Зиндрний “Бошини кўтарганича, мағрур вазиятда”

“Тушунмайман, тушунмайман, шавкатли Мирзо

Тахт қанақа, маърифатга пойдевор бўлмай?

Ваҳоланки тож бошдаги фикрга қарас!”⁹

деб жавоб беради. Мунажжим фикрида давом этиб:

Замонамиз ғоят нозик. Ҳар ёқ хатарнок!

Бизга лозим забардастлик, бирлик ва идрок.

сўзларини айтганда “бандиликка кўнган эркинлар”нинг бири бўлмиш Зиндоний:

Аммо султон Улуғбекка, соҳиби тожга

Бош эгмайман, эголмайман, йўқ, эголмайман.

деб мағрур ҳолатда, деворга ястаниб қотиб қолганида (М.Шайхзоданинг ўринли ремаркалари) “баланд фахмли” Мирзо бир жумла билан (олдин айтилган жумла билан!) берган жавоби риторика, хитоб сифатида қабул қилинади.

Сиз эллик йил ғафлат ичра ётгансиз, уста!¹⁰

Икки актёрнинг бу сахнадаги “юки” бир-биридан тубдан фарқ қилади. Ш.Бурҳонов Улуғбек суҳбатдошининг табиатини, ақл-заковатини диалог давомида фаҳмлаб боради. Бинобарин, аввал таажужбланади, қизиқиб қолади, ҳайратланади, ниҳоят бандиликдан бўшатиб унинг мунозарали кўринган мулоҳазаларига аниқлик киритиб, таскин топади:

Тирикларнинг рўйхатидан, ким билар бу гал

Қай бирини ўчираркан қотиби азал.

⁸ Максуд Шайхзода. Мирзо Улуғбек. Тошкент. 1964. 262 - бет.

⁹ Ушга срд. 170-б.

¹⁰ Ушга срд. 171-бет.

Ким билади, балки навбат менга етгандир,
Чунки умрим ози қолиб, кўпи кетгандир.
Йўқ, йўқ, султон ўлса ҳамки, донишманд яшар,
Олимларга мангу ҳаёт тарихи-башар.

Нима, нима деган эди Пири Зиндоний?

“Ҳаётпарвар меҳнатга нур, қотилларга – гўр...”¹¹

Мазкур саҳифаларнинг саҳна талқинида ҳам, экрандаги ифодасида ҳам йирик планда мунажжим эмас, унинг, аниқроғи, унинг бобосининг асири – Пири Зиндоний намоён бўлиб бу – ўзига хос новелланинг марказий қаҳрамонига айланади. Бу ҳол фақат актёрлар Обид Жалилов, Неъмат Қосимовнинг ақл-заковати, малакаси билангина эмас, матн муаллифининг бадий концепцияси тарихий ҳақиқатни излаш, тиклашнинг мураккаб жараёни билан ҳам изоҳланади. Ш.Бурҳонов – Улуғбек кўпроқ савол беради, қизиқиб тинглайди. Аввал зиндоннинг эшигига ишора қилиб бўйруқ беради: “Оч!” “...ол қалитни, очгин дарҳол!” “Оч хужрани!” Бир жумла янграйди. Чорпояда ётган соч-соқоли ўсиб кекса фавқуллода порлаб зиндонни ёритган машъалнинг ёруғидан уйғониб кетганида Улуғбек – “Шохруҳ ўғли, соҳибқирон набираси, замон султони” фақат савол беради. Ғафлатда қолган мўйсафилга ёруғ дунё ҳақида ахборот беради. Ш.Бурҳонов персонажи иккинчи планга ўтиб қолади. Ғайриоддий вазиятга биз Улуғбек нингоҳи билан қарамаймиз. Пири Зиндоний ўтмишини, шаҳаншоҳлар ва мардонатор замондошларини назарда тутиб бизга сўз айтаётгандек бўлади. Режиссёр ҳам бадий урғу берилиши нуктаси ўзгарганини сезиб кадрда бандини “ушлаб туради”, унинг пахмок сочлари, серсоқол қиёфаси турли нукталардан олинган йирик планлар изох талаб этмайди. Бу лавҳаларнинг саҳнадаги талқинида баъзан диалог ўрнини монолог – Зиндоний сўзи эгаллагандек бўлади. Сценарийнинг янги-янги “тузатилган”, “ўзгартишлар киритилган”, аслида замонавийлаштирилган вариантларида матн қисқара борган.

Улуғбек “бандиликда умри чириган” “Ҳасан деган чилангар”га аввал “сен ўйлаган масалалар кўп қизиқарли”, деб баҳо беради. Сўнгра ҳурмати ортиб “сен” эмас “сиз” деб муурожаат қилади. Сухбат нихоясида эса “зиндон қаърида” Улуғбек фаҳмидан хабардор бўлган бу шахс олимга “Кўзингизни қамаштирар тож ялтироғи” таърифини беради. “...Эллик, юз йил кечса-да тагин ўзгармайди подшоҳларнинг зулмкор хулқи” каби мулоҳазаларни айтиб, “Сўзларингда тафаккурдан зугм ортиқроқ” жавобини олади-ю, шохнинг эътиборини қозонади. У авахтадан бўшатилади. “Зиндондан олиб чиқинг у бечорани”, “...Зиндон пирин топширгайсизлар Жомий билан Лутфий паноҳларига”, - деб Улуғбек бу шахсга бўлган муносабатини билдиради.

¹¹ Ушда срд. 222-бет.

Зиддиятлар, карама-қаршиликлар тарихий воқеаларда ҳам, шахслар фаолиятида ҳам мавжуд бўлганини адабиёт, хусусан, сахна драматургиясининг юксак талаблари даражасида ёритган адибнинг ўзи ҳам тоталитар тузум мафкураси, ўша замон тарих фони хулосалари таъсирида колганини ҳам қайд этиш адолатдан бўлар. Бундай қусурлар сохибқирон Амир Темурга, Хўжа Ахрорга таъриф билан боғлиқ. Шу билан бирга Мирзо Улуғбек ҳамда унинг маслакдош дўстлари, шоғирдлари таърифи, талқини билан боғлиқ бадиий концепция тарихий манбалар заминиди қурилгани, асарнинг ихчам композициясида асосий ўринни олгани боис пьесанинг сахнадаги ва экрандаги умри узок бўлишини таъминлади. Бу аснода адиб билан бирга актёрлар изланишлари самара берганини икки-уч лавҳанинг тахлилида кўрсатишни ният қилган эдик.

Ш.Бурхоновнинг “Тоҳир ва Зухра” фильмида рол ўйнаши тарихини келтирганимизда актёрнинг устахонасига назар ташламадик. Шукур ака ширинсуханлар суҳбатида, жумладан, ўзлари истикомат қилган маҳалла чойхонасида бир пиёла чой атрофида, “қўлбола ош”ни тайёрлаш, тамадди қилиш соатларида ибратли воқеалар хақида мароқ билан хикоя қилиб берганларини эслашади. Лекин рол устида ишлаш, уни ижро этиш жараёнини суҳбат давомида четлаб ўтардилар. Биз савол бериб зўр-базўр қисқагина жавоб олардик. Шу боис миллий кинонинг шоҳ асари бўлмиш “Тоҳир ва Зухра”да энг бақувват образлардан бири – Қоработир образи устида ишлаш дақиқаларини сўз ила тиклаш имкони бўлмади. Лекин Зухра, Мохим ролига таклиф этилган Юлдуз Ризаева ва Зебо Ғаниеванинг хотираларини эшитганимизда режиссёр ёш актрисаларни ҳолатга олиб киришда – кўхна афсоналар поэтикаси, кўтаринки руҳи, шоирона рух билан суғорилган сирли муҳити, сюжет қурилиши, образлари ривож ва ечимига муурожаат этганидан вокиф бўлдик. Мохим ролига таклиф этилган Зебо Ғаниева билан унинг Москвадаги хонадониди учрашганимизда кўзда ёш айланди. Ёшлигини, уруш азобларини енгиб, поэтик асар яратишда иштирок этганидан беҳад хурсанд бўлиб сўзлаган, айниқса, бир афсонадаги фабулани чуқур англаш учун иккинчи афсонани батафсил хикоя қилиб беришни лозим кўрган режиссёр Н.Ғаниевни тилга олгани табиий бир ҳол бўлиб кўринган эди. Зебохон Ғаниева билан ўша куни дастурхон атрофида гурунглашиб, кўнглимизни ёзиб, “Тоҳир ва Зухра”ни эслаб, янги маълумотлар билан бир-биримизни бойитиб, дилимиз шод бўлган дамда Зебохон “очиқ ҳавога чиқайлик. Қор ёғяпти. Кун совук. Катта ҳовлимиз тўла оппоқ қор. Худди шундай қахратон киш қўнлари Шайхонтоҳурдаги кино ширкатида Юля (Юлдуз Ризаевага шундай русча исм қўйишган экан – Ҳ.А), Наби ака Ғаниев билан учрашган эдик”, деб Москванинг ўша пайтдаги “Ленинский проспект” деб номланган шоҳ кўчасидаги кўпқаватли уйнинг ҳовлисига бошладилар.

– 1943 йилнинг киши каттиқ келган эди, – гапни узокдан бошлайдилар Зебо Пошшаевна. – Мен фронтдан ярадор бўлиб госпиталга келганимда киножурналистлар суратга олишган эди. Хатто богчага олиб боришиб болалар қуршовида арча байрами бўлса керак, қайта-қайта суратга олишган. Шу кадрлар қандай чиккан экан, деб икки қўлтиқ таёкка суяниб студияга “атак-чечак” қилиб келдим. Иситмам ҳам бор эди. Ёшлиқда, расминми кўрай, чиройли бўлса ота-онамга юборай, деб анча масофани босиб ўтибман. Бир вагонли трамвайда келганим эсимда. Дарвоза ортида хужралар кўп экан. Бирини очиб қизғин суҳбат устидан чиқиб қолдим. Мени бу ахволда фавқуллодда кўриб хайрон бўлиб қолишдими, ҳар қалай жим бўлиб қолишди. Бир фурсатдан кейин кимдир “Ана Моҳим кириб келди, худди ўзгинаси!” деб қулгандек бўлди. Қўлтиқтаёкда иситмам билан келганим ёқмади, шекилли, қулишяпти, деган фикр ўтди. Кейин билсам Наби Ғаниев экан бу гапни айтган. Мени авайлагандек тўрга ўтказишди, – ҳикояни шу ерига келганида Зебо опа катта ҳовлининг бир чеккасидаги шохлари қалин корнинг оғирлигидан эгилган дарахт тагидаги ёғоч ўриндикка ишора қилдилар. Мен кизиқиб тинглаётган ҳикояни давом эттирмай савол бердилар. – Чарчатиб қўймадимми? “Тоҳир ва Зухра” – бу менинг ёшлигим. Шуҳрат қозонган дамларим. Ҳар ким ёшлигини эслашни, сизга ўхшаб диққат билан тинглайдиган суҳбатдошга ҳикоя қилиб беришни истайди. Мен ҳам. Анчадан бери ўша кунларни эслаб юрардим-у, тилга олмас эдим. Москваликларга бундай хотираларнинг қизиғи йўқ, – дедиларда, чўнтақларидан ойна чиқазиб ҳали ҳам гўзаллигини йўқотмаган чехраларига қараб, ўзларига ярашган бежирим калпоқчаларини ечиб, сочларини тузатгандек бўлиб савол бердилар: “Тўғриси айтинг, кўп ўзгарганманми? Ўша сиз қайта-қайта кўрган, ёзган Моҳимдан асар ҳам қолмагандир. Ўзгармагансиз деманг, ишонмайман. Ахир қанча йил ўтди”.

Гўзал аёл ёшлигини қўмсаётганини, ёшлиқ чоғлар ваҳимали кунларда ўтган бўлса ҳам, ўша муҳитга илиқ ранг бериб тасаввур этилаётганини, йиллар, замонлар, ўткинчи кунлар борлиқни, атроф-муҳитнинг барча кўринишларини, жумладан, аёлнинг гўзаллигини аёвсиз емиришини англаган зукко, жуда зийрак суҳбатдошим ҳақ гапни эшитмокчи бўлди-ку, мени таърифимни бироз хавфсириб қутаётганини сездим. Бундай вазиятда дарҳол, ҳеч иккиланмай жавоб бериш кераклиги ҳаёлимдан ўтди.

– Мен ўша малика, Моҳим билан учрашиб тургандек ҳис этаётган ўзимни. Ишонинг, табассумингиз, атрофга нигоҳ ташлашингиз, аста, ёқимли оҳангда сўзлашингиз, Наби акани тилга олганингизда сирли табассум пайдо бўлиши – булар менга ўша мағрур маликани эслатиб турибди, – сўзларимни Зебо опа кула-кула тинглаётганини кузатиб, бундай лирик кайфиятни тотли дамлар хотираси уйғотаётганлигини ҳис этиб, шундай дақиқалар бироз давом этишини кўзлаб гўзаллик таърифини

келтиришда давом этдим. — Ўн гулингиздан бир гулингиз эндигина очилган, десам муболаға бўлади. Гулларингиз барчаси очилиб бўлган десам, ҳақиқатга зид бўлади. Гулларингиз очилиб, анбар таратиб турибди, очилаётган гунчаларнинг гузаллигидан маст бўлаёздим. Мазмунли ҳаётингиз қолдираётган бир-икки чизикларни ҳам кўриб турибман. Улар акл нишоналари, етуклик белгилари. Озарбайжонлик ўзбек кизисиз. Икки куёшли ўлканинг жозибаси, афсоналардаги маликаларнинг улутвор кўрки, мағрур қарашларини илғаб олдим...

— Бўлди-бўлди, мактовни ошириб юбордингиз. Сўзларингизни ярми рост бўлса ҳам мен хурсандман... Юля ҳам яхшими? Кўп ўзгармаганими? — деб сўраб қолдилар Юлдуз Ризаевани. — Уни фақат режиссёр, Тохир эмас, барчамиз севардик. Эркакларгина эмас, биз — кизлар, аёллар ҳам яхши кўрардик.

Юлдуз опа билан уйларида, ботаника боғида ҳозир ҳам қад кўтариб турган ўтмишда эса “Тохир ва Зухра” фильмига хизмат қилган чинор тагида, телестудияда, киностудияда кўп учрашиб, фикр алмашиб юрардик. Улар ҳақида очерк ва мақолалар ёзган, киноочерк сценарийсини ёзганим боис бу камтарин, ниҳоятда самимий ва гузалликларини умрлари охиригача сақлаб қолган аёл ҳақида сўз айтишга ҳамиша тайёрман. Москва-нинг баланд иморатлари орасида оппоқ қор билан қопланган ҳовлисидаги сухбатда ҳам бажонидил сўз айтдим.

— Юлдуз опамларни ҳар кўрганимда “Раҳмат сизга! Ўзбек кизининг гузаллигини, бокираллигини, садокатини оламга маълум этдингиз. Афсонадаги Зухра билан бирга ўзингиз ҳам миллионларга манзур, кино аҳли орасида юлдузсиз, машҳурсиз Юлдуз опа!” — дейман. Шунда улар ҳар доим бир жумлани айтадилар.

— Яхшиям сиз борсиз — ҳамиша кўнглимни кўтариб юрасиз, деб жавоб берардилар. Сўнгги илтимосларидан бирини айтай. Падари бузрукворим билан ўтказган кунларим оз бўлган. Вафотим кунлари кўп қайғу қилманглар, умр йўлдошим олдиға қўйинглар, деганларида одамлар орасида Зухрани ўйнаган Юлдуз Ризаева Тохирни ўйнаган Ғулом Тоғнаълоевга турмушга чиққан, улар яқин бўлган, деган гаплар, “миш-миш”ларга чек қўйиш ниятида бўлганлар, чамаси. Кўринишлари хали ҳам қўрқам. Ўтган йиллар соя ташламаган. Нафис нақшни эслатадиган бир-икки чизгилар етуклик, қамолот бўсағасидан дарак бериб турипти.

— Мендан салом айтнинг. Фильмда қаҳрамонларимиз рақиб эди бирига. Ҳаётда эса дугона эдик. — Режиссёр бизни павильонга олиб кириб янги қурилган декорация, электр нур манбалари ёритган, соя ташлаган супачада ўтириб “Бибиҳоним” афсонасини айтиб берган эди. Эшитганимисиз?

— Ўқиганман, эшитганман. Уни қаҳрамонларини яхши кўриб қолганман.

– Мен бадий сўз устаси Наби Ғаниев оғзидан эшитганман. У ҳам нозик ҳикоянавис эди, ҳам ўтмишни, ривоят, ҳикоят, афсоналарни йиғиб, айтиб, улардан завкланиб юарди. Бизни ҳам ўша оламга бошларди. Навкирон ёшдаги устанинг эҳтиросли ҳолатини, гўзал Бибиҳонимга бўлган кучли муҳаббатини шундай таърифлар эдики, биз уни довюраклигига, ишқ ўтида ёнганига тамомила ишониб, ҳаяжонланиб, ошиқ йигитнинг тақдири ҳақида ўйлаб қолардик. Режиссёр ҳам бизни шундай ҳолатга келишимизни кўзлаб афсона танлаган, унинг оғзаки таърифини бизга етказган экан.

– Устанинг севгисини Тохирниқига ўхшатиш мумкиндир. Менинг қахрамоним Моҳим ва афсонадаги малика ўртасида тафовут кўпроқ, лекин ўхшашлик ҳам бор. Режиссёр шундай жиҳатларга эътибор берган. Моҳим севади, лекин севилмайди. Бибиҳоним севилади. Лекин севадими, йўқми? Нега қўллаган тadbирлари зое кетганидан кейин бўса беришга рози бўлди, сўнгги дақиқада ёш, ошиқ устанинг оташ лаблари ва жамоли ўртасига ипакдек латиф кафтини қўйди? Ифбат, бокиралик, садокат ҳақидаги замир фикрлар устун турдими ҳис-туйғулардан! Юзида оташ нафаснинг изи қолдику, – Зебо опа ўйга ботгандек кўринди. Тасаввуримдаги Моҳим ҳикояси мени ҳам ўйлантириб қўйди. Юсуф ва Зулайхо муносабатларида ҳам алангали нафис маҳбубанинг нозик қўлларини ловуллатади, олтин узукни эритиб юборади, “Тохир ва Зухра”нинг бир вариантыда қароқчилар қуршовида қолган Тохир севгисини исбот этиш учун ясовулбошини ёнига чакириб Зухранинг жамолини тасаввур этади-ю, кўкрагига урганида алангали нафас отилиб чиқиб, ҳалиги қароқчилар йўлбошчисининг соқол-мўйловини куйдириб юборганини эсладим. Тристан ва Изолданинг муҳаббати тарихида қиз ва йигит тўшақларини шамширларнинг ўтқир тиглари иккига бўлиб туради. Бу каби ёзма ва оғзаки адабиёт ёдгорликларини билган, кино табиати нуқтан назаридан ўзлаштирган ҳикоянавис, режиссёр Н.Ғаниев актёрларни афсоналар, ривоятлар муҳитига олиб киришга уринган кўринади. Бу каби мулоҳазаларимизни суҳбатдошим Зебохон Ғаниева мушоҳадалари билан тасдиқлаган бўлдилар. Бу актриса, шарқшунос олима билан бўлган мулоқот дамлари узоқ давом этди. Унинг давоми биз ёритишни ният қилган мавзудан йироқ бўлгани боис мухтасар хулосамизни келтириш билан чекланамиз.

Халқ оғзаки адабиёти маҳсулотлари халқ орасидан чиққан ижрочиларнинг талқинида, айтилган сўз, қўшиқ ила тингловчига, томошабинга етиб борган. Асрлар оша бизга етиб келган. Коммуникациянинг қадимги тури, бадий ижоднинг ноёб маҳсулотлари сифатида қадрланган бу хазинанинг фазилатларидан бири шуки, у актёр эркин ижод этиши учун бой ва ранг-баранг материал беради. Айни бир вақтда мазкур маҳсулот ҳамда унинг экранлаштирилаётган ёхуд сахналаштирилаётган варианты ўртасида услубий бирлик сақланиб қолинишини тақозо этади. “Тохир ва Зухра” афсонасининг улугворлиги, кўтаринки руҳи шу номли фильмнинг

бадий тўқимасига сингиб кетганини қайд этганимизда кино тасмасида актёрлар монументалликка интилганини ҳам назарда тутамиз. Шу билан бирга фольклор шунчалик сержило, композицион жиҳатдан мукамал, образлари серкирраки, у турли жанр ва йўналишда ижод этаётган санъаткорга, хусусан, актёрга талкин йўлларини танлашда қўмаклашиши мумкин.

Хайри Ғаниева ("Тоҳир ва Зухра"да Юлдуз ролини ўйнаган) ва Ҳамза театрининг машҳур актрисаси Холида Хўжаева билан суҳбатлашганимда қуйидагилар маълум бўлди. Х.Хўжаева "Насриддин саргузаштлари" комедиясида (1946 й) ночор бир аёл ролини ижро этиши арафасида, Ҳ.Ғаниева эса фильмда беадаб, эрига хиёнат қиладиган аёл ролини ўйнаётган кунлари режиссёр Н.Ғаниев бу образларга мутлақо ўхшамайдиган Гулининг ёрқин сиймоси гавдаланган форс афсонасини батафсил айтиб берган.

Хайри Ғаниева: Мен режиссёрнинг ҳикоясига аввал хайрон бўлдим. Комедия жанридаги асар руҳидан келиб чиқиб, анча бўрттирилган ҳолда тасвирланадиган эпизодларга Гулининг садоқатини, умрибоқий муҳаббатини кўрсатувчи афсонанинг шоирона руҳи, фожиавий ечими, шоир севгисини ҳаётадаги оқила киз сиймоси гавдаланадиган ҳикоятлар мутлақо мос келмагандек кўринди, менга. Афсонанинг фожиавий ечимига яқинлашгач, икки образ бир-бирига қарши қўйилганида, аниқроғи улар киёс қилинганда оқила киз Гулининг нозик табияти, мураккаб вазиятда донишмандларча иш қўриши, ўзини қурбон этиб севгисига, Алишерга содиқ қолиши бамисоли йирик планда кўзга ташланса, бойлик эвазигами, хирсн қондириш истагиданми беандиша йўлга кирган аёлнинг жирканч ишлари шунчалик нафрат уйғотар экан. Наби аканинг ҳикояси, айниқса, афсонани режиссура нуқтаи назаридан таҳлил қилишлари, драматургик тугунларни изоҳлашлари, персонажга актёр ёндашувини аниқлаб беришлари бизга бир мактаб бўлди.

Демак, афсона, сценарий ҳамда ижро ўртасида катта адабиётни кадрлаган, ўзи ҳам ҳикоянавис, сценарий муаллифи сифатида қалам тебратиб келган, роллар ўйнаб актёрлик маҳоратини намоён қилган кинорежиссёрнинг шахсияти, кенг қамровли билими, юксак малакаси турган. Бадий ва илмий таҳлил объекти фақат сценарий ҳамда унинг таркибидан ўрин олган образларгина эмас, балки қўхна афсонада таърифланган кучли шахслар муносабатлари тасвирланиши услуби ҳам бўлган.

Бу каби мулоҳазалардан миллий кино асосчиси фольклордан андоза олган, ундаги персонажларни айнан экранда кўрсатишга интилган, деган хулоса қилиб чиқмаслиги керак. Фольклорни ижод мактаби, деб билган бу санъаткор афсоналар, ривоятлар, латифалар, эртакларни мутолаа қилиши

* Актриса Хайри Ғаниева билан бўлган суҳбатдан. 1978 йил, октябрь.

дамларида уларнинг баён услубини, образларга берилган таърифни, бургтирилган ҳолда кўрсатилган ҳолатларнинг барчасини сценарий ва фильмда сақлаб қолиш тарафдори бўлмаган. У фольклорнинг кўтаринки руҳини, жозибасини, ҳажвга, ҳазил-мутоибага бойлигини сақлаб қолиш учун янги кинематографик шаклларни излаган. Бу аснода айниқса, иж- рочилик санъати имкониятларидан кенг фойдаланган. Уни бойитган ҳам. “Насриддин саргузаштлари” (1946) латифалар асосида яратилмаган. Лекин латифаларнинг руҳи, уларда устун турадиган тетик кайфият, оптимистик ечим мазкур кино комедияда ҳам мавжуд. Сценарий ёзилишида иштирок этган, лекин исми-фамилиясини титрга ёзмаган Н.Ғаниев ўқиган, эшитган латифаларини муҳит билан боғлаган ҳолда янги – экран талаб этган эстетик шаклда кўрсатиш йўлидан борган. У баъзи образлар фольклор- дагидек биргина – қора бўёқлар билан ифода этилишига эътироз билдир- маган кўринади: Оғабек* (арт. О.Жалилов) – жоҳил хирс қулига айланган шахс, ўта примитив бой, Арзибиби (арт.Х.Ғаниева) кўча аёли, ўта енгил табиатли аёл, актёрлар С.Табибуллаев ва Н.Эшмуҳамедов талқинидаги образлар ҳам шу даражада. Лекин бош қаҳрамон адабий жихатдан ҳам, ижро борасида ҳам бамисоли фольклордан чиқиб, экран сари йўл олган, унинг таркибига сингиб кетган. Раззоқ Ҳамроевнинг қаҳрамони узок феодализм даври маҳсули. У гапга чечан, тадбиркор, меҳр-окибатли, хушқайфият ва мурувват жарчиси. Лекин ўз даври - олисда қолган ўтмиш персонажи. Чойхонада киморбозни “хунаридан” зада қилиш ниятида у билан ўйинда баҳслашади**, золим Оғабек тўғон бошида сувга қулф солиб қишлоқни оби ҳаётдан маҳрум этганида уни мазах қилади. Эшакка “айланган” “шаҳзодага” хизматчиликни ато этади.

Адабиёт асрий тарихга эга бўлгани ижоднинг барча турлари катори ижро санъатига кўпроқ замин бўлиб келган. Навқирон ёшдаги кинонинг, унинг таркибий қисми бўлмиш ижро, актёрлар техникаси, ўзига хос бисотидаги воситалар насрга, драматургияга кўрсатаётган таъсири “миқдорни” камроқ бўлиб, бу жараёни олимлар, мунаққидлар тадқиқот объекти сифатида ўрганиш режаларини тузмаганлар.

* Ғаниев Н. 1937 йили хибс қилинганида, уни қайта-қайта сўроқ қилган терговчи Оғабеков бўлган. Наби ака унга бўлган муносабатини “Насриддин саргузаштлари”даги ашаддий салбий қаҳрамонга Оғабек деб исм бериш билан билдирган.

** Бу кадрларини, умуман мазкур фильмини большевикларнинг марказий газетаси “Правда” каттик танқид қилган. Бу ҳужжат ўша даврда ҳукм сурган адолатсизликнинг бир кўринишини эслатиб туради.

Эстетика фильма и потребности рынка

Опорные слова: маркетинг, аудиовизуальные произведения, авторские и смежные права, киноиндустрия, жанровое кино, визуальная антропология, коммуникационная среда, кино дистрибуция, цифровая спутниковая сеть кинотеатров

Вслед за кинематографом произошло дальнейшее развитие визуальных технологий - в начале телевидение, а в настоящее время и массовое распространение цифровых технологий. Как говорил Президент Республики Узбекистан И. Каримов: «Процессы распространения современной информации настолько стремительны, что уже нельзя, как прежде относиться к ним безразлично, уповая на то, что это случилось не у нас и к нам не имеет никакого отношения.» (Каримов И. «Идеология – это объединяющий флаг нации, общества, государства»)

В свете стремительного распространения информации, актуальными являются вопросы, связанные с продвижением кино, видео продукции. Это делает необходимым изучение приемлемых и эффективных методов повышения успешности отечественного кино.

Целью данной работы является рассмотрение особенностей и общих тенденций в продвижении столь специфического продукта как отечественное кино.

Связь между готовыми фильмами и зрителем осуществляется посредством кинопроката. Считается, что кинематограф возник как вид искусства только с появлением кинопроката, т.е. платных киносеансов в декабре 1895 года, когда братья Люмьер в Париже создали первый кинотеатр. Со времен образования кинематографа стало ясно, что он является не только развлекательной культурой, но и средством воздействия на сознание и мировоззрение населения.

В советские годы продвижение кинофильмов ограничивалось афишами, а успех фильма в основном зависел от таланта режиссера, актеров и других членов основного состава съемочных групп. Для съемочных групп киностудии «Узбекфильм», да и не только этой студии, создавались почти равные условия в процессе создания фильмов. Различия были производственно-экономические – в сметной стоимости картин. Т.е. «богатая» картина могла позволить себе строительство большего количества декораций, более продолжительные экспедиционные съемки, большее количество комбинированных кадров и массовки. Но в части касающейся рекламы, для продвижения фильма к зрителю, условия для

всех были равными – необходимо было подготовить комплект из негативов и отпечатков 40 экземпляров цветных и черно-белых фотографий, а также смонтировать 3-х минутный ролик. Но даже при выполнении этих условий, рекламные плакаты и ролики не всегда доходили до кинотеатров, а если и доходили, то могли пылиться на складах, не являясь перед зрительским взором. Прокатчикам по большому счету было всё равно – будет реклама или нет, т.к. зрительское посещение было обеспечено отсутствием разнообразия других развлечений.

На фоне глобальных перемен в обществе в период перестройки состояние отечественной кинематографии и, в частности, кинопроката изменилось. Если проанализировать причины, влияющие на результаты проката аудиовизуальных произведений, то необходимо погружение в вопросы маркетинга.

В чем состоит сущность маркетинга? Загадка маркетинга в том, что он является одной из старейших деятельностей человечества и, тем не менее, рассматривается как самая молодая бизнес-дисциплина.

Существуют разные определения маркетинга. Для нашей отрасли близко такое определение: «Маркетинг – это кино, в котором главный герой – товар», высказанное одним из ведущих американских продюсеров - Джеком Траутом.

Функции кино такие, как - познавательная, воспитательная, развлекательная, коммуникативная, социально-критическая, исследовательская, информативная – никто не отменял, но приобретая ещё большую актуальность вводная современности – «кино, как товар», вынуждает пересматривать эти функции с новой точки зрения – рыночной экономики.

Отечественная кинематография, наряду с другими отраслями перешла на условия рыночной экономики, осуществив процесс разгосударствления, который в основном был завершён к началу 2000 годов. Тем не менее, государство оставило за собой функции по финансированию производства фильмов с наиболее значимой социально-идеологической тематикой. Кроме того, Указом Президента Республики Узбекистан № УП-3407 от 16.03.2004 г. «О совершенствовании управления в сфере кинематографии» сохранены функции:

- организации деятельности Госфильмофонда Республики Узбекистан;

- осуществления мер по предотвращению незаконного ввоза, использования, проката и распространения на территории республики кино- и видеопroduкции, защищенной авторскими правами, и экспертной оценки импортируемой и экспортируемой кино- и видеопroduкции;

- разработки правил проката и технической эксплуатации кино- и видеофильмов на территории республики.

Как явствует из Указа, в нем большое внимание, кроме фильмопроизводства, уделено прокату аудиовизуальных произведений. Отрасли

кино, как и другим отраслям хозяйства, определено направление на приоритеты рынка, при сохранении основной функции «отражения средствами киноискусства происходящих перемен и реальных достижений на пути строительства в стране свободного демократического общества, сущности идеи национальной независимости».

За более чем сто лет своего существования, кинематограф стал одним из наиболее популярных и известных видов искусства, но, тем не менее, кино - на рынке всего лишь продукт, требующий, как и все продукты специализированного подхода по популяризации и продвижению его в массы. Как и все продукты, он требует грамотного продвижения, тем более учитывая роль рекламной компании в доведении к зрителям фильма.

Тенденции рынка, предполагают воплощение маркетинговых моделей, которые и лежат в основе продвижения фильмов к зрительскому вниманию. Маркетинг, заключается в прибыльной организации всех ресурсов фильмопроизводителей и кинопрокатчиков для удовлетворения потребностей зрителей.

В русле поставленной цели изучения рыночных тенденций в отечественном кинобизнесе, можно выделить следующие задачи:

- рассмотрение специфики кино-продукции как товара;
- исследование наиболее успешных примеров продвижения отечественных кинофильмов, с выделением причины их успеха;

Говоря о наших проблемах продвижения кинопродукции, следует подчеркнуть, что в исследовательском отношении они находятся еще на стадии первоначального осмысления в связи с ограниченным информационным ресурсом по итогам проката фильмов бюджетного и частного производства. Положение усугубляется отсутствием отраслевой статистической информации. Эта проблема связана с тем, что пока нет государственных требований по единой форме статистической отчетности, обязательной для предприятий независимо от формы хозяйствования. Т.е. не созданы общедоступные источники информации ни о зрительской посещаемости, ни о выручке, поступившей по итогам проката отечественных или зарубежных фильмов. Поэтому в настоящей работе использованы материалы о деятельности отраслевых предприятий разной формы собственности, представляемые в Национальное агентство «Узбеккино» по его запросам. Одним из основных параметров для анализа кинопрокатного поля в демонстрации фильмов, как отечественного, так и зарубежного производства, является наличие действующих кинотеатров по регионам в Узбекистане (Таблица 1), а также их вместимость (Таблица 2). Представленная информация учитывает временную динамику с 2000, 2005 по 2012 г.г.

Таблица 1

	2000 г. (летние и зимние)	2012 г. (зимние типовые)
Республика Узбекистан	322	253
Республика Каракалпакистан	21	20
Андижан	23	23
Бухарская	16	13
Джаззакская	10	4
Кашкадарьинская	33	21
Навоийская	8	8
Наманганская	41	38
Самаркандская	26	26
Сурхандарьинская	14	12
Сырдарьинская	7	6
Ташкентская	27	27
Ферганская	42	22
Хорезмская	28	17
Г.Ташкент	24	16

Не ставя пока целью анализировать причины, повлиявшие на общее сокращение количества мест показа фильмов, можно лишь отметить, что учет действующих кинозалов имеет свои специфические особенности. Т.е. в общее количество включены залы ведомственных и учебных организаций, которые потенциально имеют возможность осуществления кинопоказа, но, или его не осуществляют, или осуществляют нерегулярно.

Таблица 2

	2005	2010	2012
Республика Узбекистан	131052	121897	95734
Республика Каракалпакистан	9568	9168	7972
Андижан	16738	16738	7840
Бухарская	6100	5700	5600
Джаззакская	3550	2600	1300
Кашкадарьинская	13160	9760	7030
Навоийская	3000	3000	3000
Наманганская	15873	15348	9770

Самаркандская	8530	8530	7930
Сурхандарьинская	7650	6450	4300
Сырдарьинская	3450	3450	2350
Ташкентская	9515	9515	8665
Ферганская	15850	15200	14640
Хорезмская	5198	5198	5198
Г.Ташкент	12870	12870	10139

Как видно из представленных таблиц, в Узбекистане сохранено, относительно других стран центрально-азиатского региона, достаточно большое количество мест для осуществления демонстрации фильмов. Указанное не означает, что не ведется строительство новых или реконструкция действующих кинотеатров. Но проблемой киноиндустрии стало то, что основной прирост новых кинотеатров происходит в городах, где кинотеатры уже есть (Ташкент, Самарканд, Бухара), т.е. в крупных городах страны, а периферия только подходит к этому вопросу, начиная с малых (10 – 20 местных) 3D кинотеатров.

Кинопрокат – это показатель зрительского внимания к фильму. Зритель голосует за фильм своими деньгами. В этом оценка не только сценария, сюжетной линии и основной идеи фильма, но и оценка работы режиссера, оператора, актеров, монтажера, благодаря которым фильм обретает успех и популярность.

С точки зрения стиля, нынешнее положение отечественного кино имеет некое разделение на зрительское жанровое кино и авторское кино, причем это условное разделение существует по нашему мнению в примерном процентном соотношении, как 80 к 20.

Можно проявить интерес в изучении итогов проката работы наиболее известного отечественного представителя жанрового кино - режиссера З. Мусакова с фильмами «Мальчики в небе» и «Мальчики в небе 2». Постановка была осуществлена за счет бюджетных средств. В основе фильмов судьба подростков из разных социальных слоев, которых связывает дружба и учеба в одном классе. Герои фильма сталкиваются с нравственным выбором, не все выходят из него с честью, но узнаваемость героев, искренность и непредсказуемость повествования вызывает приязнь и зрительский интерес. Второй фильм продолжает рассматривать судьбы тех же, но уже повзрослевших ребят. Фильмы созданы в промежутке двух лет, что говорит о том, что авторы своевременно прочувствовали «момент прокатной удачи» для съемок продолжения ранее начатой темы. На прокатную судьбу этих фильмов повлиял ряд факторов. Во-первых, крепкая драматургия и профессионально снятый материал, во-вторых, режиссера З. Мусакова зритель помнил как автора ранее снятых и полюбившихся комедий «Абдуллажон или посвящается Стивену

Спилбергу», «Хвала создателю», «Бомба», «Маленький табиб». Зрителю нравится, что в своих фильмах автор часто переплетает фантастическое и сказочное с повседневным и будничным, ставя своих героев в самые невероятные ситуации. При этом персонажи узнаваемы, автор с большим юмором и любовью наделяет их чертами близкими узбекскому народу, как доброты, простодушие, лукавство, приверженность к семейным ценностям. В-третьих, время демонстрации этого фильма совпало с периодом прокатного «голода» на фильмы частного производства. Фильм «Мальчики в небе» просуществовал в репертуаре самого крупного кинотеатра страны – Дворца кино им. Алишера Навои рекордное время – более полугода. Если бы зрительская посещаемость показала тенденцию падения, то его сразу бы сняли с репертуара. В практике этого кинотеатра нередки случаи, когда фильм не выдерживает и недели демонстрации, т.е. зритель «не ходит» и выручка от показа не покрывает даже затрат на аренду зала, уже не говоря о прибыли. К сожалению, такие неудачные явления присущи для фильмов как бюджетного, так и частного направления. Возвращаясь к фильму «Мальчики в небе», надо отметить его успех, не смотря на то, что его рекламная компания состояла только из наружной рекламы, размещенной по периметру кинотеатра, т.е. без использования рекламного телевизионного ресурса, имеется ввиду – без многократного показа рекламных роликов.

Но, к сожалению, не все, даже интересные фильмы, снятые за счет бюджетных средств выдерживают в репертуаре кинотеатров даже четверти срока «Мальчиков в небе». В этом убеждаешься по результатам проката таких сильных фильмов, как «Маленькие люди» реж. Х. Файзиев, «Где же рай» реж. Р. Батыров, «Дорога под небесами» реж. К. Камалова, «Юрта» реж. А. Шахобуддинов. На тему отсутствия зрительского интереса к авторскому кино было много сказано в дискуссиях, но возможно есть смысл в более глубоком анализе этого фактора плоскости их маркетинга.

Отечественные продюсеры частного направления кино, стремятся применять опыт зарубежных дистрибьюторов, учитывая максимальное количество факторов, для привлечения зрительского внимания к своей продукции. Если условно суммировать исследования, проведенные в разное время в разных странах и с разной степенью достоверности, то можно сказать, что порядка 75% зрителей предпочитают молодежное кино. Это связано с тем, что основная часть зрительской аудитории является молодежью, которая в овладении компьютерных технологий является более продвинутой относительно предыдущих поколений. Но встречаются картины, которые становятся интересными для всех поколений.

К примеру, можно рассмотреть комедию «Суперневестка» реж. Б. Якубова. Картина снята без привлечения средств госбюджета. В основу

сюжета положена далеко не оригинальная для нашего кино ситуация взаимоотношений «невестка – свекровь». Но драматическая неожиданность ситуаций, при узнаваемости характеров персонажей и счастливый финал делают картину привлекательной. Режиссер продемонстрировал умение работать с жанром, чутье по отношению к жанру, умение найти и расставить персонажи, а также вывести зрителя на нужный эмоциональный настрой. Эта картина в определенной степени продолжает традиции узбекских комедий «Об этом говорит вся махалля» реж. Ш. Аббасов, «Бунт невесток» реж. М. Абзалов, «Абдуллажон» реж. З. Мусаков. Может быть поэтому, она стоит в стороне от многочисленного перечня современных фильмов, которые только их режиссеры признают комедиями – «Шерхан - тракторист» реж. Ш. Гозиев, «Нортый», «Бой-вачча» реж. Д. Позилжонов, «Посетите наш кишлак», «Друзья в Таиланде» реж. М. Раджабов, «Чаллари» реж. С. Мухтаров, «Где «ёр-ёр»?» реж. З. Наврузова и многие другие. Им присуще тяжеловесное и несмешное рассмотрение нелепых ситуаций, как например свадьба двух козлов из Узбекистана и Великобритании в целях сохранения какой-то супер породы, причем свадьба проводится по правилам национальных обычаев, как это было показано в фильме «Чаллари» реж. С. Мухтарова. Или как в фильме «Друзья в Таиланде», натянутая и не смешная ситуация, где туристы из Узбекистана объясняют местным жителям преимущества мальчишеского приспособления в бешике, которое горе-бизнесмены пытаются продать, как курительные трубки. В угоду жанра, авторы выставляют на посмешище национальные традиции, причем это делается для каких-то мифических иностранцев. Показывая такой материал, авторы возможно тешат себя надеждой, что их картина попадет на зарубежные экраны и откроет что-то новое о нашей стране. Но вряд ли такое кино заинтересует зарубежных дистрибьютеров, а у нас в стране зрители такое кино не принимают, а итоги проката этих фильмов подтверждают сказанное, да и вряд ли отечественному зрителю понравилось бы, если о наших обычаях судили бы по таким фильмам.

Кажущаяся легкость комедийного жанра влечет режиссеров к реализации, как им кажется смешных ситуаций, но к сожалению, попаданий, как в случае с «Супер невесткой» в итоге гораздо меньше, чем хотелось.

Значительную роль в развитии отечественной киноиндустрии в ближайшем будущем будут играть современные технологии и инновации. Образ отечественной кинематографии формируется сегодня под воздействием стремительного развития технологий и трансформации образа жизни людей.

Интернет постепенно и неизбежно превращается в киноплощадку с сотнями миллионов зрителей. Очередной виток развития Интернет-пространства, обозначаемый сегодня как рекомендательные сервисы,

Потребители со сходными характеристиками выстраивают рейтинги собственных предпочтений в фильмах, которые становятся мощным рычагом рекламного воздействия. Отсюда осмысление и использование этой технологии становится весьма актуальным на кинорынке. Ресурсом Интернета больше пользуются продюсеры частного кино. Предпочтения отдаются развлекательным сайтам типа kino-uz.com, shov-shuv.uz, uzbeknation.ru, kino-uz.net, пользователями которого является в основном молодежная аудитория. Интерес подогревается информацией (не всегда достоверной) о популярных актерах, к которым можно отнести - Зарину Низомединову, Рано Шодиеву, Улугбека Кадырова, Алишера Узакова, Мухаммадиси Абдулхаирова, Адиз Раджабова, Бобура Юлдашева. Естественно информация, включаемая в сайты, почти всегда далека от серьезного киноведения.

Наибольшей раскрутке на местных ресурсах Интернета подвергались фильмы «Суперневестка», «Счастье за миллион», «Сарвиноз», «Подкидыш», «Согдиана», «Жених на прокат», «Фатима и Зухра», «Любовь моя - боль моя», «Зумрад и Киммат», «Приезжий жених», «Приезжая невеста», «Господин никто», наполняя сайты рекламными штампами о «суперхитах» современного кино, но несмотря на однообразие рекламных приемов, фильмы имели коммерческий успех, убеждая в возможности возврата средств, вложенных в кинопроизводство.

Возможно, небезынтересно узнать, как «креативно» велась борьба за зрителя в кинотеатрах Туркестана в 1911 году. Публиковались необычные объявления в «Туркестанских ведомостях» типа: «Премьера роскошных картин! Начало в 8.30. Цены местами значительно понижень», «Дневные сеансы синаматографа. Все места - 20 коп. Галерея - 15 коп. Два оркестра музыки», «Сегодня в час дня в кинематографе г-на Эльже по особой программе состоятся сеансы для учащихся средних учебных заведений и начальных училищ». Если же публика капризничала и не торопилась на представление, то в афише могли сделать приписку: «В виду значительной реальности представления, просьба барышень и детей не приводить». Действовало безотказно, билеты раскупались тут же. (Н. Каримова «К вопросу изучения генезиса кино Узбекистана»)

Возвращаясь в наше время и глядя на репертуар фильмов «параллельного» кино выявляется перечень режиссеров, которые выходят в лидеры направления, которое имеет наибольшую рентабельность по итогам проката. К ним можно отнести Б. Якубова, Д. Ахмедова, Д. Шодмонова, Р. Сагдиева, М. Ахунова, А. Ганиева.

Не чужие в этом перечне режиссеры Ё. Туйчиев и А. Шахабудинов со своими фильмами «Севинч», «Пойма - пой», «Фериде», «Незнакомец», «Половина любви». Но пока, они являются исключением среди

режиссеров, работающих в обоих направлениях - и бюджетного и частного кино.

Возвратимся к вопросу о маркетинге – о планировании производства фильмов, стимулировании сбыта и рекламе на базе данных о состоянии рынка. Надо признать, что сценарии, принимаемые для запуска в производство за счет госбюджетных средств, не всегда рассматриваются с точки зрения его потенциальных коммерческих возможностей. Возможно, это связано с отсутствием рисков, присущим всем секторам рынка, а возможно и в связи с отсутствием наработанных навыков «государственного продюсера». Т.е. запускаемые проекты не рассматривались через призму прибыли. Не ощущается прямая экономическая зависимость от «захваченной» фильмом массовой аудитории. В то же время нельзя отрицать, что некоторые из фильмов бюджетного кино окупают затраты на производство и приносят прибыль. Кроме названных «Мальчиков в небе» реж. Мусакова, можно назвать фильмы «Севгинатор» реж. А. Ганиева, «Панох» реж. Р. Сагдиева, «Телба» реж. А. Шахобуддинова, но необходимо более целенаправленное движение к сочетанию художественности и прибыльности снимаемого кино.

Интересен пример в Белоруссии, где со стороны государства приняты меры, по стимулированию заинтересованности производителей фильмов в результатах кинопроката. Во-первых, производителям фильмов, которые посмотрело более 80 тыс. кинозрителей страны, гарантировано возмещение 50% продюсерских рисков, с повышенным материальным поощрением творческого состава съемочных групп. Во-вторых, на производство фильмов в рамках социально-творческих заказов частным организациям предоставляются кредиты на выгодных условиях. Кроме того, органу государственного управления кинематографией Белоруссии, каковым является Министерство культуры, предоставлено право передавать, в том числе на безвозмездной основе, имущественные права производителю фильма. При этом определено, что полученная им прибыль будет расходоваться на производство фильмов, их продвижение к зрителю, создание материальной базы кинопроизводства. Также, этим постановлением предусмотрены дополнительные экономические стимулы для частных вложений в кинематографию.

Попробуем рассмотреть резервы рыночных подходов к производству и прокату наших национальных фильмов.

Во-первых, их прокат в настоящее время ориентирован только на внутренний рынок, хотя большой потенциал, при верном стратегическом мышлении и соответственном вложении средств, лежит в участии на зарубежных кинорынках, куда наши фильмы пока не представляются.

Участником конференции Центрально-Азиатского форума визуальной антропологии «Киновиза», состоявшейся в Ташкенте в ноябре 2008 года,

являлся известный российский киновед К. Разлогов, который высказал такую мысль: «Мы смотрим на внутренний рынок, а надо смотреть на зарубежный. Те же киргизские картины, которые делаются в совместном производстве с немцами, в основном, - картины вполне окупаемые. Но они окупаемы, потому что окупаемые там, а не в Киргизии. Потому что достаточно продать работу на одну телевизионную станцию в Германии, чтобы все маленькие бюджеты, уже окупались.»* (каталог Фестиваля Национального кино Узбекистана, в рамках которого проведен Центрально-азиатский форум визуальной антропологии «Киновиза 2008»)

Интерес за границей могут вызвать фильмы, выявляющие национальную стилистику, которая присуща лучшим картинам последнего времени - "Дилхируж" реж. Ю. Разыков, "Актриса" Ё.Туйчиева, «Дорога под небесами» реж. К. Камалова, "Чаёнгул" реж. С. Назармухамедова, «Юрта» реж. А. Шахобутдинова. Указанные фильмы участвуя на международных кинофестивалях доказали свою художественную состоятельность, но пока не был раскрыт их коммерческий потенциал.

Успешный прокат наших фильмов за границей, может оказать влияние на внешних инвесторов в принятии решений и о совместных постановках. Для этого необходимо участие на основных площадках мировых кинорынков – Роттердам, Берлин, Канн, Локарно, Бусан, Москва и конечно же крупнейший в мире AFM (Санта Моника, США). Международные проекты по совместному производству фильмов, безусловно, влияют на положительный престиж стран.

Как подчеркивалось Президентом Республики Узбекистан: «Авторитет Узбекистана в мире определяется его экономическим и интеллектуальным потенциалом, вкладом в развитие мировой цивилизации, науки и культуры, степенью соблюдения им общепризнанных международных норм» * (И. Каримов «Идея национальной независимости: основные понятия и принципы»)

Во-вторых, необходимо задействовать внутренние ресурсы повышения зрительского интереса к национальному кинематографу – имеется ввиду рекламно-информационное направление в деятельности СМИ. Периодические издания пользуются популярностью у зрительской аудитории. К сожалению, в настоящее время в Узбекистане отсутствует периодическая газета или журнал, специализирующийся только по кинематографу. Выходила газета «Новости экрана», но давно канула в лету. Были иллюстрированные журналы «Филм-S», его последний номер выходил в свет около пяти лет назад и «Cinema Magazine», который выходит нерегулярно.

Это конечно не значит, что читатели не получают информацию о кино из газет и журналов. Почти в каждом отечественном периодическом издании существует место для киношной информации и она очень

разношерстная. Такие издания, как «Даракчи», «Тасвир», «Хумо», «Хордик», «Бекажон» можно отнести к развлекательно-информационным. Этим ресурсом активно пользуются продюсеры частного кино. Как результат большую прибыль по итогам проката имеют именно те фильмы, которые так или иначе размещают в них нужный для раскрутки материал. Есть примеры удачного заманивая в кинотеатры зрителя, в том числе и не на самые сильные фильмы. К примеру, картины - «Нортой», «Али, Вали ва ёхуд Гани» «Бездельнику», «Богатенький», «Шомурод и Дурдона» производства студии «Замин фильм». Продюсеры студии имели возможность задействовать большой ресурс СМИ и «раскрутить» эти фильмы, делая ставку на известность Д. Позилджонова, как эстрадного певца, которого очень любит именно молодежная аудитория. Как результат, совершенно слабые фильмы просмотрело большое количество зрителей.

Учитывая дорогую стоимость размещения рекламной информации в СМИ, не все фильмы «параллельного» направления кино имеют возможность проводить PR акции по раскрутке своих фильмов.

«Бюджетные» фильмы, к сожалению, имеют весьма ограниченный ресурс для финансирования продвижения фильмов, т.к. средства выделяются только на производство, дубляж (не всегда) и тиражирование фильма. Тем не менее, определенные информационно-аналитические материалы зрители имеют возможность получить из серьезных изданий «Адабиёт ва санъат», «Народное слово», «Тафаккур», «Правда Востока». Эти издания на ступень выше ранее упомянутой развлекательной прессы и они способствуют развитию критического и творческого мышления у своих читателей.

Отрасль кинематографии испытывает дефицит в изданиях, которые могли бы создать коммуникационную среду для представителей кинотеатрального, дистрибьюционного и кинопроизводственного бизнеса, а также обеспечить постоянный доступ ко всей информации, необходимой для принятия управленческих решений, репертуарного планирования, формирования маркетинговой кампании.

Такая информация позволит осмыслить результаты и может привести к более обдуманному запуску фильмов действующими киностудиями. Необходимо фиксировать особенности современного зрителя и определять роль, как аналитической информации, так и рекламы в формировании стандартов потребительского поведения.

Большая доля зрительского контингента теряется для кинотеатрального проката в борьбе с тенденцией индивидуального просмотра по телевидению, но фактором, влияющим на количество зрителей, традиционно принято считать рекламу, а из рекламы самой важной признается - телевизионная.

Национальное телевидение проявляет постоянную заинтересованность в потреблении отечественной кинопродукции. На каналах регулярно появляются такие передачи, как «Кинотеатр», «Кинотакдим», «Киномагия», «25 кадр». Они с разной степенью профессиональной подготовленности информируют зрителя о новинках кино, но часто акцентируются на фильмах зарубежного и особенно индийского производства. Не исключаются, конечно, и передачи о мастерах кино, фильмы которых вошли в «золотой» фонд узбекского кино, но если дело заходит о современных фильмах, то порой чувствуется некоторая ангажированность авторов в продвижении не лучших произведений частного кино. Порой практикуются странные «методы» влияния на зрительское внимание. Например, популярный в последнее время «метод» заключается в интервьюировании зрителей, выходящих из зрительного зала. Причем авторы нацеливаются на ту категорию зрителей (чаще пожилые женщины или почти школьники), которой приятно само внимание ТВ к персоне, но вряд ли смогут дать объективную оценку увиденному. Естественно, что эта категория может только хвалить просмотренный фильм, содержание и достоинства которого ещё не успели осознать. Повторенное несколькими зрителями такое положительное мнение, вперемежку с бессмысленной нарезкой кадров из фильма, создает в итоге какую-то зрительскую солидарность (раз так много говорят, то надо посмотреть), которая в дальнейшем отражается на прибыли продюсеров, организовавших акцию. Причем наблюдается устойчивый интерес продюсеров к категории раннего юношеского возраста. Этот факт подтверждается созданием большого количества фильмов о старшеклассниках и учащихся колледжей: «Апрель – май» реж. З. Юлдашева, «Вспомни меня» реж. Л. Исмоилов, «Я учащийся» реж. Ф. Эгамбердыев, «Секретная любовь» реж. Д. Духморов и др.

Большое значение для посещаемости имеет уровень всесторонней подготовленности кинотеатров. С целью создания привлекательного имиджа для зрителя и соответственно высокой экономической отдачи, современные учреждения кино-видео показа должны отвечать предъявляемым сегодня требованиям к кино залам: отличное изображение, многоканальная звуковая система Dolby Stereo или Dolby Digital, удобные мягкие кресла, интерьер помещений и спектр сопутствующих дополнительных услуг. Т.е. необходимо превращение кинотеатров в досуговые культурно-просветительские, образовательные центры, в которых могут проводиться кроме кино-видео показов тематические вечера (лекции, конкурсы), встречи с деятелями культуры и искусства.

Кинозалы нового поколения, построенные в Ташкенте в последнее время соответствуют этим тенденциям («Ситти Макон», «Премьер Холл», «Мега Синема»). Часть кинотеатров осуществивших капитальный ремонт и техническое переоснащение адаптированы к новым требованиям («Asia»

«Кино олами»). Во «Дворце кино» им. Алишера Навои введено в действие дополнительно 8 видеозалов на 1600 зрителей.

По данным НА «Узбеккино», в соответствии с мероприятиями разработанными во исполнении Постановления Президента Республики Узбекистан № ПП-325 от 14 апреля 2006 года «О мерах по ускорению развития сферы услуг и сервиса в Республике Узбекистан в 2006-2010 годах» было восстановлено функционирование кинотеатров в:

г. Нукусе - «Туркистан», имени Навои», г.Хужайли - «Дўстлик», Бухаре - «Ёшлик», Заминском районе - «Замин», Галлааролском районе - имени Бердирашул ота, Касбиском районе - «Муглон», г. Гузар - имени М.Хасановой, г. Карши - «Бахор», Дехканабадском районе - «Дустлик», г.Муборак - «Навруз», Китабском районе - «Варганза», Нуратинском районе - «Нурафшон», Папском районе - «Мукаддас», Наманганском районе - «Кичик ташбулак», Чустском районе - «Кишлак курилмаси», г.Самарканде - «Шарк», Жамбайском районе - «Зарафшан», Шурчинском районе - «Ором», г. Коканде - «Навруз», Бустанлыкском районе - «Бустон», Паркентском районе - «Бахор», Ургенчском районе - «Икбол».

При этом существует факторы, которые не способствуют дополнительному притоку зрителей в регионах для просмотра фильмов. Уровень технической оснащенности многих кинотеатров, даже тех, в которых осуществлен ремонт, не может удовлетворять т.к. во многом дублирует уровень оснащенности кинотеатров советского периода, где не наблюдалась наружная реклама, а интерьеры недавно отремонтированных кинотеатров не предполагают создания уютной атмосферы.

Кроме того, премьерные фильмы частного кино демонстрируются в основном в Ташкенте и не доходят до зрителей отдаленных районов. Это связано с отсутствием стабильных связей между создателями картин и местными кинотеатрами, а также с отсутствием гарантий прокатчиков, что картина, попав к ним в руки, не будет скопирована и не окажется на рынке пиратской продукции. В Ташкенте контроль над прокатом каждой копии фильма постоянно ведется самостоятельно продюсерами или их представителями, а для регионального показа приходится либо командировать своего представителя (а это дополнительные расходы на проезд, питание и проживание), либо довериться порядочности партнеров.

В то же время существует общая кадровая проблема в столице и на периферии со специалистами, которые могут управляться с деятельностью кинотеатров. Т.е. не только вести их хозяйственную деятельность, но и проводить предсеансовую работу, правильно составлять репертуар - отличать хорошее кино от плохого.

Для обеспечения доступа к киноискусству жителей малых городов и сел был бы интересен опыт по внедрению цифровой спутниковой сети электронных кинотеатров. Этот метод уже действует во многих странах, в

том числе и в Казахстане. Там при заключении любым периферийным кинотеатром договора на поставку новых фильмов и оплаты за использование электронного ключа, даже в самом отдаленном уголке страны зритель может насладиться самыми последними новинками не только отечественного, но и мирового кинопроката одновременно с крупными городами. Цифровая спутниковая сеть электронных кинотеатров может занять свою - промежуточную нишу на рынке между кинотеатрами городов и телевидением. Опыт стран с внедренной системой цифровой спутниковой сети электронных кинотеатров показывает, что благодаря хорошему качеству изображения и звука удаётся вернуть зрителям отдаленных городов и сёл культуру посещения кинотеатров.

Если ещё обратиться к зарубежному опыту, то можно сказать о европейской программе государственной поддержки кинопроката (на уровне Евросоюза существует фонд «Евримаж» (Eurimages)). Эта программа в первую очередь поддерживает кинопрокат национальных фильмов. Существует два основных направления: финансовое стимулирование показа национальных фильмов и частичная финансовая помощь кинотеатрам в малых городах на приобретение цифрового оборудования. «Евримаж» занимается поддержкой совместного кинопроизводства и проката аудиовизуальных работ.

По данным НА «Узбеккино», доля отечественное кино в прокате составляет порядка 85% от общего количества демонстрируемых фильмов на экранах кинотеатров, но по сборам, иностранные фильмы, особенно в кинотеатрах повышенной комфортности, превосходят в рентабельности фильмы местного производства. Такое заключение можно сделать по разнице уровня цен на кино билеты и по регулярной наполняемости залов. Цены на билет для взрослых - в областных кинотеатрах, варьируются в пределах от 1 тыс. сумм до 3 тыс. сумм за сеанс. «Дворец кино» им. Алишера Навои, осуществляющий основной показ фильмов отечественного производства имеет цены от 1 тыс. сумм за детский до 5 тыс. сум за взрослый кинопилет. В кинотеатрах же повышенного уровня комфортности («Ситти Макон», «Премьер Холл», «Мега Синема», «Азия», «Кино олами») цена за билет доходит до 12 тыс. сумм за сеанс, но там, в основном осуществляется премьерный показ фильмов иностранного производства.

Если в частном кино уже были попытки привязать режиссера, актеров в зависимость от зрительского успеха, т.е. на выплату процента от реализованных билетов (сверх средств, затраченных на производство фильма), то в части проката фильмов, снятых на бюджетные средства требуется, по типу ранее упомянутой белорусской, разработка механизма стимулирования производителей по итогам проката. Постановка стимулирования производителей фильмов не должна влиять на идейно-

художественный уровень кино продукции, но его механизм должен предусматривать максимальный учет факторов, которые влияют на итоги прокатной деятельности.

Сегодняшнее, во многом хаотичное продвижение кинофильмов к зрителю необходимо менять с учетом инновационных решений, заключающиеся в нововведениях, повышающих эффективность услуг кинопроката.

Как указывалось Президентом Республики Узбекистан И. Каримовым, назрела необходимость: «создания устойчивой базы для активизации на последующих этапах инвестиционной деятельности, осуществления глубоких структурных преобразований и на этой основе обеспечения экономического роста и широкого интегрирования в мировую экономическую систему, упрочения в ней своих позиций.» * (И. Каримов «Узбекистан по пути углубления экономических реформ» Т. «Узбекистон» 1995 г.)

Параллельное кино: поиски, находки, потери

Опорные слова: аудиовизуальные произведения, параллельное кино, норматив окупаемости, фильмопроизводство, прокат, киностудии, госбюджетное финансирование, малобюджетное кино, приватизация, демонстрация и распространение видео продукции

В настоящей работе предпринята попытка анализа путей развития национального кинематографа, периода независимости Узбекистана в производстве и в прокате фильмов.

Как известно, в недалеком прошлом кинематограф был построен на госбюджетном обеспечении производства, проката и показа фильмов. Строительство зимних и летних кинотеатров осуществлялось по единым проектам и поэтому кинотеатры Ташкента почти ничем не отличались от кинотеатров других городов, как и репертуар фильмов, которые демонстрировались на экранах. Регулировалось и процентное соотношение фильмов отечественного и иностранного производства, попадающих на экраны страны. Учитывая государственный монополизм, вся прибыль, получаемая от кинопоказов, соответственно попадала в бюджет. При этом, как шутили некоторые экономисты, кинематограф по уровню рентабельности уступал только производству оружия и водки.

Для человека выбирающего, как скрасить свое свободное время и повысить культурный уровень, на самом деле выбор был небольшим, но по средствам наиболее доступным был кинематограф. Который в силу своей демократичности мог представить довольно разнообразную кинопрограмму. На экране демонстрировались и фильмы таких режиссеров, как А. Тарковский, О. Иоселиани, А. Герман, В. Шукшин, Ш. Аббасов которые могли удовлетворить самые взыскательные вкусы и развлекательные фильмы А. Гайдая, В. Меньшова, Э. Лотяну, М. Абзалова. В эпоху строительства коммунизма и торжества идеологии основным содержанием программы кинотеатров и сельских кино клубов были фильмы, пропагандирующие коммунистические идеалы, соответственно требования, которые ставились перед постановщиками картин, были едины и заключались в соответствии содержания фильмов идеологии времени.

Государство монопольно обеспечивало централизованный и плановый прокат всех снятых фильмов, поэтому даже самые слабые фильмы доходили до зрительского внимания. Но в том, как это делалось, была своя специфика. С руководителей проката строго спрашивали только за фильмы с ярко выраженной коммунистической идеологией. Поэтому управляющие

местными прокатными организациями всю манипулировали с ответственностью по зрительской посещаемости. Прокатчики понимали, что на низкую цифру посещаемости зрителями фильма «Чучело» реж. Р. Быкова никто из начальников внимания не обратит, а вот за такую же цифру посещаемости фильма «Красные колокола» реж. С. Бондарчука могли спросить сурово. Поэтому у «Чучела» отнимали, а «Колоколам» - приписывали. Но для прокатчиков наиболее лакомыми были фильмы иностранного производства, которые обеспечивали наибольшую «кассу» кинотеатра. Такие фильмы, как «Фантомас», «Спартак», «Золото Маккензи», а для региона Центральной Азии ещё и индийские фильмы «Сангам», «Слоны мои друзья», «Танцор диско» с лихвой перекрывали пустоты в посещаемости фильмов о секретарях райкомов и прочей идеологической мишуры. Эпоха очередей в кинотеатры закончилась к 80-м годам, когда научно-технический прогресс усадил кинозрителя перед домашним экраном с более или менее качественным изображением и звуком. С появлением видео, кинематографу пришлось изыскивать новые средства воздействия, чтобы удержать зрителя в кинотеатре.

Расчетный норматив окупаемости фильма в доперестроечное время в среднем наступал, если фильм просмотрело около 17 миллионов зрителей. Для большой страны с населением 220 миллионов человек и при скудности других зрелищ кинематограф был прибыльным в финансово-экономическом плане.

В советское время производители создавали фильмы, принимали участие в премьерах. Результаты проката материально почти не касались создателей, принося только моральное удовлетворение. Были редкие преференции для авторов фильма - если например фильм собирал более 50 миллионов зрителей, как например фильм «Али баба и 40 разбойников» реж. Л. Файзиева, то авторам начислялось дополнительное постановочное вознаграждение (от 6 до 8 тысяч рублей). Абсолютным лидером по посещаемости не только в СССР, но и в мире был режиссер - Леонид Гайдай со комедиями «Операция БИ», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука». Только к 70-м годам пальму первенства перехватили Джон Лукас и Стивен Спилберг со своими «Звёздными войнами».

В первые годы установления независимости в Узбекистане наблюдается подъем национального кино, потому что именно в эти годы кинематографисты впервые затрагивают темы, запретные для кинематографа советской идеологии, обращаются к своим историческим корням, создают фильмы, отражающие национальную идентичность народа.

Одна категория фильмов была направлена на восстановление «исторической справедливости» в процессе формирования государств. К ним можно отнести фильмы - «Великий Амир Темур» реж. Б. Садыков и И. Эргашев, «Алпомиш» реж. Х. Файзиев, «Оратор» реж. Ю. Разыков.

Другая категория фильмов рассказывала о замалчиваемых ранее событиях и темах советской эпохи, многие периоды из истории которые были для народа настоящей трагедией. Это - репрессии сталинского периода, «хлопковые дела» («Земля моего отца» реж. Ш. Аббасов, «Каменный идол» реж. И. Эргашев, «Шаг вправо, шаг влево» реж. Ю. Сабитов, «Облава на одичавших собак» реж. Д. Салимов),

В советскую эпоху все так называемые «исторические» фильмы были в большей степени историко-революционными («Буря над Азией» реж. К. Ярматов, «Седьмая пуля» реж. А. Хамраев) и были посвящены либо установлению власти в регионе, либо прогрессивным движениям трудящихся масс в исторический период, предшествующим и подготавливающим октябрьскую революцию («Бай и батрак» реж. Л. Файзиев, «Канатоходцы» реж. Р. Батыров).

Отвечая на вопросы корреспондента газеты «Туркистон» Президент Узбекистана И. Каримов говорил: «... естественно возникает вопрос: создана ли правдивая история Узбекистана, узбекского народа, которую стоит довести сегодня до широких масс? Историю, написанную в советское время, я не считаю историей. Я совершенно против того, чтобы преподавать историю написанную чужестранцами. Когда колонизаторы высказывали объективное, справедливое мнение о народе, который подчинили себе? Они тратили все силы на то, чтобы умалить прошлое Туркестана, лишить нас своей истории.» (* Каримов И.А. «Свое будущее мы строим своими руками» Т. «Узбекистон» 1999 г.)*

В переходный период значительно изменились как система кинопроизводства, так и проката. Не осталась в стороне от изменений и их взаимосвязь. В этот период сфера кинематографии не была обеспечена необходимой законодательной и нормативной базой, которая способствовала бы цивилизованному обустройству кинорынка, поддержке и поощрению перспективных тенденций в кинопредпринимательстве. Это привело, в частности, к экспансии низкопробной западной продукции со сценами излишней жестокости и натурализма и созданию отечественными кинопроизводителями бледных ее копий. Так, например, тогда были сняты такие фильмы, как «Волки» реж. С. Назармухаммедов, «Ау, ограбление поезда» реж. Х. Файзиев, «Полуночный блюз» реж. Р. Маликов.

Несмотря на то, что зрителю представилась возможность увидеть фильмы с тематикой, ранее не демонстрировавшейся на экране, наблюдается определенное снижение посещаемости кинозалов. Одним из объяснений может быть признание причин связанных с социально-экономическими обстоятельствами: для миллионов потенциальных зрителей кинематограф по материальным соображениям выпал из круга доступных и необходимых потребностей - кинотеатры повысили цены на билеты.

Это был наиболее сложный период в новой истории национального кино. Возможно, сейчас отечественная киноиндустрия переживает не легкие времена, но самый тяжелый период уже позади.

К этому времени большинство базовых предприятий кинематографии, оставаясь в государственной собственности разного уровня, перешли на хозрасчетную деятельность, возникли кооперативные и частные киноорганизации. Произошло дробление киностудии «Узбекфильм» на три самостоятельные студии: «Инсон» (художественный руководитель Р. Батыров), «Ватан» (художественный руководитель М. Абзалов), «Юлдуз» (художественный руководитель А. Ходжаев). Киностудия «Узбекфильм» была преобразована в арендное предприятие на полном хозрасчете, с чисто производственными функциями. Поэтому в какой-то момент на её территории стали кроме кино, производить и колбасу, и шпаклевку, и гробы. В эйфории перестроечного времени кинематографистам казалось, что порознь и выживать и создавать фильмы будет легче.

Каждая из вновь образованных студий стала выстраивать свои тематические планы с учетом различных факторов. При этом наиболее весомым фактором становился экономический. В условиях зарождающейся рыночной экономики возникла потребность кардинального изменения в сознании создателей фильмов.

Импульс к развитию национальной кинематографии придал Указ Президента Республики Узбекистан от 29.04.1996 г. «Об образовании государственно-акционерной компании «Узбеккино», позволивший сохранить производственно-творческий потенциал отечественной киноиндустрии. Указом были определены направления государственной поддержки развития национального кинематографа в условиях формирования рыночных отношений.

Конкретные меры заключались в ежегодном выделении дотации на создание 6 художественных, 40 частей документальных, научно-популярных и мультипликационных фильмов, 8 единиц киножурналов "Зумраша", "Каракалпакстан", на приобретение, тиражирование и дублирование 20 наименований лучших образцов мирового кино, а также организациям киносети.

Благодаря принятым мерам, киностудия «Узбекфильм» была преобразована в открытое акционерное общество (ОАО). Для обеспечения увеличенных объемов производства, вернулись на работу в «Узбекфильм» не только творческие, но и работники производственно-технического персонала. Результаты не заставили себя ждать. На базе Узбекфильма осуществлены постановки многих, в том числе и масштабных исторических фильмов: «Минувшие дни» (реж. М. Абзалов и Х. Файзиев), «Алпомиш» (реж. Х. Файзиев), «Великий Амир Темура» (реж. Б. Садыков и И. Эргашев), «Земля моего отца» (реж. Ш. Аббасов). Фильмы

режиссеров Ю. Разыкова («Оратор») и З. Мусакова («Маленький лекарь») отмечены призами на многих международных кинофестивалях.

Время диктовало «последовательное осуществление процесса либерализации экономики во всех отраслях, углубление проводимых реформ, повышение самостоятельности хозяйствующих субъектов, устранение препятствий на пути развития предпринимательской деятельности» («Идея национальной независимости» Т. «Узбекистон» 2001 г.). Отрасль кинематографии не осталась в стороне от углубления экономических реформ. Учитывая, что рыночные отношения невозможно развивать в условиях полного госбюджетного финансирования, в отрасли кинематографии были определены задачи по разгосударствлению предприятий отрасли. Осуществлена приватизация как киностудий, так и кинотеатров. Они преобразовывались в акционерные общества и в общества с ограниченной ответственностью, с заданной госдолей (от 25 до 51%). Но ряд объектов был полностью сохранен в государственной форме собственности - в том числе и Музей национального кино.

Приватизация к началу 2000-х годов была в целом завершена. К сожалению, были потери в количестве кинотеатров. По данным Национального Агентства «Узбеккино», 25 лет тому назад в Узбекистане функционировало 298 специально оборудованных зимних и летних кинотеатров (те, что изначально строились именно как кинотеатры - с соблюдением всех технических характеристик и параметров), то сейчас, согласно данным проведенного мониторинга НА «Узбеккино», осталось 264 кинотеатра.

Отрадно то, что оставшиеся функционируют в направлении своего основного вида деятельности - кинопоказа. Учитывая, что фильмы, созданные за счет госбюджетных средств не могли обеспечить загрузку репертуара, большую часть загрузки экранного времени взяли на себя фильмы, созданные на киностудиях частной формы собственности за счет средств частных инвесторов (для себя мы определяем это направление в национальной кинематографии, термином *«параллельное кино»*, т.к. оно существует наряду с фильмами, создаваемыми за счет госбюджетных средств).

Был наработан определенный опыт для развития отрасли в новых условиях, но требовалось его совершенствование с учетом её перехода на рыночные отношения. Это послужило предпосылкой для принятия 16 марта 2004 года был Указа Президента «О совершенствовании управления в сфере кинематографии». Этим Указом были определены задачи по воспитанию молодежи, повышению идейно-художественного уровня, а также дальнейшего совершенствования киноискусства в соответствии с современными требованиями. Одним из основных направлений в государственной политике явилось положение о создании благоприятных

условий для развития предпринимательства и конкурентной среды в сфере кинематографии и оказание поддержки киностудиям и предприятиям кинематографии, независимо от формы собственности.

Постановлением Кабинета Министров Республики Узбекистан № 126 от 17.03.2004 г. «Об организации деятельности Национального агентства «Узбеккино», которое вышло сразу за Указом Президента, были определены ежегодные прогнозные параметры производства: создание 15 полнометражных художественных кинофильмов; производство 20 наименований документальных и научно-популярных, состоящих из 40 частей, 10 мультипликационных кинофильмов, 60-часовых духовно-просветительских, учебно-методических видеофильмов; изготовление дубль-негатива с каждого произведенного художественного кинофильма и 15 копий для их широкой демонстрации в регионах страны и по 2 копии с субтитрами на иностранных языках с целью их выпуска на мировой рынок.

В целях стимулирования авторов на создание произведений высокого идейно-художественного уровня, этим постановлением разрешено Национальному агентству "Узбеккино" по согласованию с Министерством финансов определять размеры авторского вознаграждения сценаристам, постановочного вознаграждения членам творческих групп в пределах выделенных на производство фильмов средств, при этом сметная стоимость фильмов резко возросла.

Эти меры способствовали повышению художественного уровня, были созданы такие фильмы, как «Ватан» (реж. З. Мусаков), «Дорога под небесами» (реж. К. Камалова), «Где же рай» (реж. Р. Батыров), «18 квадрат» (реж. Д. Касымов), «Поскрипtum» (реж. Ё. Туйчиев), которые были отмечены на международных кинофестивалях.

Система кинопроката также претерпела кардинальные изменения. Прокатчики переориентировались на показ отечественных фильмов, т.к. не могли ориентироваться на показ только иностранных фильмов, особенно на киноплёнке, т.к. после многочисленных показов по всей Средней Азии, кино копии доходили основательно затёртыми, не отвечая установленным техническим требованиям.

Ранее осуществление взаимосвязи между производством и прокатом было полностью монополизировано государством, которое регламентировало от технических требований, предъявляемых при приемке исходных материалов фильма (негатив, позитив, фонограмма, перезапись и т.д.), до централизованного планирования времени демонстрации фильмов. С изменением социально-экономических условий возникает необходимость в образовании промежуточного звена, которое может взять на себя функции по созданию и продвижению фильмов. В негосударственном секторе эти функции осуществляют предприниматели - продюсеры. По замечанию американского экономиста Майкла Питерса: «Предпри-

ниматель – это человек, который затрачивает на свое дело все силы, берет на себя весь риск, получая в награду деньги и удовлетворение достигнутым». (Э. Причард История антропологической мысли. М.: Восточная литература, 2003.)* Сказанное, можно в полной мере отнести к характеристике продюсера.

Специфика деятельности продюсера сродни деятельности директоров студий и административных работников съемочных групп. Но есть и существенная разница. Она в том, что директор прежней формации должен был организовать съемочный процесс, правильно расходуя средства определенные сметой производства фильма и соблюдать сроки, отведенные календарно-постановочным планом. А продюсер должен не только уметь найти средства, заинтересовав потенциальных инвесторов, но и правильно управлять кинопроизводством, основываясь на экономической доказательности принимаемых управленческих решений, что является менеджментом, а кроме того, способствовать возврату средств затраченных на производство фильма, что является маркетингом. Если формулировать более детально, то основными для продюсера являются: исследование киноаудитории и прогноз посещаемости, разработка рекламно-информационной компании, продвижение фильма на все возможные рынки (кинотеатральный показ, выпуск дисков, показ по каналам ТВ). Казалось бы, киноиндустрия такая же отрасль, как и другие связанные с производством и реализацией, но во многом на экономические результаты влияют и другие факторы. Пока же положение такое, что если режиссер нашёл деньги, то он хозяин-барин и тут же объявляет себя самым главным продюсером. В продюсеры тянутся представители творческих профессий – режиссеры, актеры и даже операторы. К сожалению, в большинстве случаев это дань моде. За предыдущие годы кинематографистам была привита безответственность за кредиты, полная независимость от проката, а технологическая дисциплина доходила до анархии, которую режиссеры называли свободой творчества. Как результат – многие фильмы «прогорали» по итогам проката.

Со временем приходит понимание того, что наиболее убедительным аргументом в пользу продюсерского кинематографа являются показатели зрительского интереса к фильмам и соответствующей посещаемости кинотеатров. В идеале, фильм должен быть и высокохудожественным и высокоприбыльным. Но эта «золотая середина» является малодоступной не только для нашего кинематографа, но и для кинематографий развитых стран, в т.ч. и Голливуда. Нельзя сказать, что у нас совсем отсутствует институт продюсерства. Его становлению мешают и объективные причины: неразвит рынок идей и сценариев, существует некоторое недоверие части предпринимателей к серьезности производства и проката фильмов, как формы бизнеса, а также к получению прибыли,

соответствующей вложенным средствам, не накапливается опыт продюсирования, отсутствует образовательная база для тех, кто хотел бы приобщиться к профессии. Тем не менее, есть определенный опыт удачного отечественного продюсирования, где не стыдно за художественный уровень и выручка, полученная по итогам проката, позволяет не только покрыть производственные расходы, но и в разы их превзойти полученной прибылью. Например, можно назвать некоторые из удачных образцов «параллельного» кино: «Супер невестка» реж. Б. Якубов, «От рассвета до заката» реж. Д. Ахмедов, а фильм «Господин никто» реж. М. Ахунова, который кроме принесённой прибыли, был отмечен призом на международном кинофестивале «Киношок» в Анапе (Россия).

Так какие же ещё факторы влияют на взаимосвязь между производством фильмов и их прокатом. Переход кинотеатров на демонстрацию фильмов в формате DVD не мог остаться незамеченным предпринимательской средой. Поэтому с начала 2000 годов несколькими частными студиями были предприняты попытки создания фильмов в цифровом формате (без привлечения бюджетных средств). Одним из первых фильмов, снятым на цифровом носителе на частные средства в 2001 году, стал фильм «Испытания любви» (реж. Р. Сагдиев). Надо отметить, что благодаря несложному сюжету, основанному на семейных ценностях, он имел зрительский успех, при относительно небольших затратах. Этот проект привлек внимание многих предпринимателей и подвиг к финансированию производства фильмов и образованию новых киностудий.

Основной причиной возникновения конкурентной среды среди фильмов «параллельного» кино и увеличения количества образуемых киностудий стало развитие в стране рыночных отношений. Определенный рост благосостояния, проявившийся к концу 90-х и началу 2000-х годов, привёл предпринимателей к поиску потенциально рентабельных направлений рынка. А проявляемый интерес зрителей к национальному кино привлек внимание тех, кто искал объекты хозяйствования, в которые можно вложить средства с последующим получением большей прибыли.

Государство со своей стороны обеспечило гарантии предпринимательству в отрасли кинематографии. Указом Президента И. Каримова «О совершенствовании управления в сфере кинематографии» от 16.03.2004 года было определено, что одной из основных задач Национального агентства "Узбеккино" является: «поддержка киностудий и предприятий, независимо от формы собственности, творческих коллективов, защиту их интересов, создание благоприятных условий для развития предпринимательства и конкурентной среды в сфере кинематографии».

Во многом благодаря указанным мерам государственной гарантии и поддержки отрасли кино, наблюдалась активная закупка частными

инвесторами за рубежом съемочного, осветительного и монтажного оборудования. Логика предпринимателей заключалась в том, что поскольку кинотеатры и телеканалы показывают преимущественно узбекские фильмы, всегда есть надежная внутренняя потребительская база.

Рынок продиктовал необходимость роста технического уровня снимаемой кино-видео продукции. Стали появляться фильмы с комбинированными кадрами, создаваемые на основе компьютерной графики, как, например, в фильме «Летящая девушка» (реж. Ё. Туйчиева), где герои смогли парить в воздухе, или в фильме «Песня ручья» (реж. Ф. Шамсиматова), где рядом с реальным героем возникает образ несуществующего чудовища.

Экономическая составляющая также диктовала требования к техническому качеству фильмов, т.к. потребителю уже не интересен просто просмотр фильма, возникла потребность в качественном просмотре, т.е. посещения кино с хорошим звуком и изображением.

К сожалению, качество снимаемых фильмов не всегда предполагало соблюдения параметров и нормативов, требуемых для их соответствия мировым стандартам по звуку и изображению. Поэтому спрос на наши фильмы, на международных кинофестивалях, продиктован только художественным потенциалом, но всегда имеют нарекания фестивальных служб за низкое техническое качество.

Тем не менее, внутренний рынок со зрительским спросом на национальное кино, принимая данное качество, требовал увеличения количества снимаемой продукции и поэтому востребованы работники творческих профессий. Почти постоянную занятость получили многие молодые интересные режиссеры – Д. Ахмедов, А. Бектурдыев, М. Абдухаликов, А. Ганиев. Но наряду с ними стало появляться все больше режиссеров, которых и режиссерами, то назвать трудно. По их мнению, снимать фильмы не сложно. Возьми любую книжку, перепиши, как сценарий, привлеки несколько «звезд» эстрады, крикни оператору «мотор», и кино будет готово. Благодаря такому упрощенному мышлению в «параллельном» кино появилось много фильмов, которые не выдерживают серьезной критики.

Почему такое происходит? Во-первых, нет понимания, того что фундаментом фильма является сценарий. Почти все выдающиеся режиссеры детально, до мелочей конструировали фильм в своем воображении. Но основой этой конструкции признается всё-таки сценарий. Причем он должен быть предельно доработан и завершен. В этом заключается вторая причина – недоработанность сценария, в профессиональном коллективе единомышленников. Учитывая острый дефицит профессиональных сценаристов, режиссеры сами берутся за написание сценария, не имея ни навыков, ни опыта его написания. Зачастую режиссеры,

подгоняемые «малобюджетностью» имеют только замысел, который может быть и неплох, но он подготовлен без редактора, оператора и художника. Члены основного состава съемочной группы, сформированного за неделю до начала съемок, не всегда знают друг друга даже по именам.

В-третьих, и может быть в основном, это отсутствие фундаментального кинематографического образования. К создателям фильмов, снимаемых за счет бюджетных средств, предъявляются гораздо более высокие требования, как в части уровня сценария, так и в части наличия специального образования или доказательства творческой состоятельности в снятых ранее фильмах.

В «параллельном» кино, для многих из тех, кто захотел назвать себя режиссером, но не обременен специальным кинообразованием, ориентиром для подражания являются не лучшие образцы индийского кино. Может быть поэтому, многие сторонние кинокритики признают, что узбекское кино идет по пути Болливуда, но в то же время замечают, что с увеличением количества выпускаемых фильмов, качество должно в конечном итоге быть наверху. Этот оптимизм может быть подкреплен некоторыми картинами, созданными в последние годы в «параллельном» кино, такими как «Дом счастья» реж. А. Бектурдыев, «Севгинатор» (реж. А. Ганиев), «Ойдиной» реж. Н. Аббасов. Но эти примеры не могут оправдать создание таких картин, как «Бойвачча», «Нортой», «Али, Вали, ёхуд Гани» режиссера Д. Позилжонова, который с упорством достойным лучшего применения почему-то до сих пор считает себя кинорежиссером, хотя никто не отрицает его талант, в качестве исполнителя эстрадных песен. Не лучшие образцы «параллельного» кино демонстрируют уход в иллюзорное пространство танцев, музыки, образа жизни богатых людей, оторванность от реалий жизни и т.д., как это свойственно, например, индийскому коммерческому кино. К примеру - «Я звезда» реж. Г. Раззаков, «Чаллари» реж. С. Мухторов, «Братец, мы у вас в услужении» реж. Ш. Нуралиев, «Современные сваты» реж. О. Мирзахолов и др.

Одним из факторов, повлиявших в последнее время на развитие отечественного производства фильмов, не только «параллельного» направления, является курс на «малобюджетное кино». Оно отличается от «нормально-бюджетного», прежде всего, своей постановочной бедностью. Мысль конечно благородная: «денег мало, а работникам студии надо как-то жить, поэтому будем снимать кино на эти небольшие деньги, зато людей займем работой». Правда опыт мирового кино даёт понять, что «малобюджетное кино» следует снимать тогда, когда есть интересная идея, не требующая сложной в техническом и организационном отношении постановки. Но экономическая составляющая привела к тому, что отечественное кино после значимых постановок осуществленных на заре

Независимости («Великий Амир Тему́р», «Алпомиш», «Минувшие дни», «Маргиана», «Оратор»), постепенно стало в основном «малобюджетным». Положение не исключает создания интересных фильмов, но за последние более десяти лет не было снято ни одного широкомасштабного исторического фильма, хотя существуют готовые сценарии о Джалаледдине Мангуберды, об Улугбеке, могут быть написаны и другие, сближающие с национальной литературной классикой, а также с творчеством современных авторов, если переломить направление, связанное с «малобюджетным» кино.

Ещё одной из наблюдаемых проблем современного кино особенно «параллельного» его направления стали штампы, от которых уже ощущается зрительская усталость, и об этом говорится во многих СМИ. Что такое штамп? Постоянно повторяющийся набор определенных сюжетных положений? Да, но не только. Если эти положения сопряжены с жизнью, узнаваемы, то штампованными их не назовешь. Штамп раздражает именно тем, что не имеет никакого отношения к жизни. Но если он начинает бесконечно повторяться, то требует признать его более реальным и правдивым, нежели сама жизнь. Жизнь неуловима, текуча и неоднозначна. Штамп же предельно конкретен и примитивен, он напрочь лишен художественного напряжения, за счет которого в любом произведении и выкристаллизуются энергетика, и авторская мысль. Штамп стелет авторам соломку, давая им возможность не творить, не включать творческую фантазию, не пробовать новые подходы, а просто лепить по шаблону.

Если вспомнить штампы, характерные для сегодняшнего отечественного кино, то на первом месте по их использованию стоит жанр мелодрамы. Если анализировать его по объектам съемок, которые наиболее присущи «жанру», то в фильме обязательно будет присутствовать объект «больница», где находится в критическом состоянии один из героев (парень, девушка, мать, отец, свекровь, дети и прочие близкие родственники). Объект «свадьба» (счастливая или несчастливая) легко сочетается с объектами «ресторан», «чайхана» или «дискотека». Нередки объекты «аэропорт» (с проводами или встречами), «детский дом» и не исключается объект «кладбище». Но основным является объект «дом и двор богатых родителей» (жениха или невесты). Если анализировать набор персонажей, то это – богатый парень или девушка, которые из избалованного ребенка к концу повествования трансформируются в глубоко порядочных людей. Учитывая, что необходимо оживить действие музыкой привлекаются исполнители современных песен, но почему-то почти никогда в фильмах не исполняются народные или классические произведения.

В своей книге "Высокая духовность - непобедимая сила" Президент Республики Узбекистан И. Каримов дает подробное описание духовных

ценностей и подчеркивает их важность в воспитании как нынешнего, так и будущих поколений. Пока кинематографисты не могут в полной мере ответить на вопрос Президента, почему : «... на наших кино экранах до сих пор не найден образ современного героя, который бы мог оказать глубокое влияние на воспитание молодежи.»

Благодаря фильмам происходит формирование основных стереотипов семьи - образов отца, матери, ребенка, бабушки, дедушки и т.д. Поскольку семья является элементарной, но при этом основополагающей ячейкой любого общества, через семью отражаются реальные или желаемые стороны современной действительности. Вот как оценивается со стороны современное узбекское кино известным казахским кинокритиком Г. Абикиевой в книге «Кино Центральной Азии: 1990 - 2001»: «В узбекском кино, где национальных фильмов выпускается больше, чем в какой-либо другой из стран Центральной Азии, кинематограф есть яркое выражение общей тенденции к самодостаточности нации и государства. Поэтому кинематограф отражает, прежде всего, ментальность узбеков: жизнь сообщества в рамках махали; большие семьи, в которых вместе проживают несколько поколений; уважение к старшим; сильный статус отца; подчиненное положение женщины и т.д.»*

В части отражающей социум в рамках махали и семьи, на наш взгляд попадание автора статьи во многом подтверждается фильмами известными как у нас в стране, так и за её пределами.

Тем более, что DVD диски с узбекскими фильмами заполнили многие рынки всего региона Центральной Азии и даже Китая (Синзянь Уйгурский автономный округ). Можно с полной уверенностью сказать, что распространяемая в этих государствах видеопродукция, произведенная в нашей стране, является контрафактной (пиратской), потому что купля-продажа прав на её использование не подкреплена договорными обязательствами. Нельзя отрицать, что иностранная, как и отечественная видеопродукция, распространяемая у нас в лоточной торговле, в основном не легитимна. Это явление наносит вред всей отрасли кинематографии независимо от форм её собственности и поэтому необходимо подробнее остановиться на этом вопросе.

С проблемой контрафактной и фальсифицированной продукции Узбекистан столкнулся еще в начале 90-х годов, когда вместе с пришедшим товарным изобилием в нашу страну хлынул поток всевозможных подделок под «фирму».

Учитывая, что Узбекистан движется по пути вступления в ВТО, должны быть выполнены требования, определенные для членства во Всемирной торговой организации. Они заключаются, в том числе и в выполнении обязательств по недопущению ухудшения ситуации в сфере защиты

интеллектуальной собственности, совершенствованию законодательства и правоприменительной практики в этой области.

В последние годы возросло количество кино-видео фильмов поступающих из-за рубежа, а также производимых в Узбекистане. Позитивность заключается в том, что с увеличением числа просматриваемых фильмов, повышается культурный уровень зрителей, появляется возможность выбора и соответственно повышается конкурентность между производителями фильмов. Но вместе с тем, на экраны проникает определенное количество фильмов низкого художественного уровня произведенных за рубежом. О многих из этих фильмов никто не сможет сообщить — как они попали в торговую сеть. Потому что нет государственного органа, который бы мог дать полную информацию о том, какие фильмы иностранного производства в настоящее время допущены к продаже, а какие фактически находятся в горговом обороте видео продукции. А среди этих фильмов встречаются и такие, в содержании которых есть эпизоды, противоречащие действующему законодательству.

По данным НА «Узбеккино» заявителями представляются документы для получения разрешений на демонстрацию и распространение отечественных фильмов, а что касается иностранных фильмов, то за разрешением обращаются только на фильмы, предназначенные для кинопоказов (в кинотеатрах). Большая часть иностранной видео-продукции находящейся в рыночном обороте доходит до зрителей без какого-либо оформления документов.

В торговую сеть страны иностранные фильмы проникают в основном несколькими путями. Вот некоторые из них: во-первых, пиратским способом перекачиваются через Интернет — затем тиражируются кустарным способом, во-вторых, из-за границы (чаще всего из России или сопредельных стран) привозят по одному эталонному экземпляру фильма и также тиражируют, в-третьих, привозят из-за границы готовый тираж фильмов. Далее они распространяются через систему торговли.

Договоров с правообладателями фильмов, как правило, реализаторы не заключают, соответственно не соблюдаются требования Закона Республики Узбекистан «Об авторских и смежных правах» и Бернской конвенции, которую Узбекистан подписал в 2005 году. Как следствие изложенного, у нас в стране довольно высокий уровень распространения пиратской продукции.

Кроме того, увеличение количества фильмов, появившихся в продаже, связано с тем, что упростились технология записи и тиражирования фильмов на видео носители (DVD, CD и прочие форматы). В настоящее время достаточно иметь один компьютер, чтобы осуществить запись и тиражирование видео дисков. При этом себестоимость осуществляемых работ будет низкая. Поэтому видео диски с пиратскими записями фильмов,

изготовленные кустарным способом, незаконно продаются на базарах, в лоточной торговле, по цене от 500 до 3000 сум. При этом наносится урон экономическим интересам тех предпринимателей, которые стремятся и работают на законных основаниях. Т.е. после официальной закупки авторских прав, изготовления DVD дисков, их упаковки в коробах из твердой обложки, а также размещения в стационарных магазинах специализированной торговли, цена не может составлять 3000 сум. Пока добросовестные предприниматели осуществляют процедуры по соблюдению авторских прав, «пираты» уже торгуют на улице самыми новыми фильмами без всяких на то прав, по сути воруя большой сегмент рынка.

Качество такой продукции чрезвычайно низкое и не позволяет получить удовлетворение от просмотров из-за цветоискажения, пропадания звука, появления эффекта «шашечек» и других дефектных признаков. Почти на каждом таком диске от 5 до 20 фильмов, притом, что в соответствии со стандартами, допустимым является размещение не более одного фильма на диск.

Существующее положение с видео продукцией во многом отрицает возможность для попадания средств от её распространения в бюджет. На этом государство теряет в налоговых поступлениях.

Продавцам пиратских дисков наверняка известно, что наказание за продажу незаконной видео продукции на сегодняшний день минимально. В соответствии с действующей статьей 167 Кодекса РУз об административной ответственности «Нарушение правил продажи кассет с видеозаписями и функционирования видео-учреждений»: «- Продажа кассет с видеозаписями, не прошедших оценку экспертной комиссии, влечет наложение штрафа от одного до трех минимальных размеров заработной платы с конфискацией видеокассет».

Указанная статья устарела в техническом отношении, т.к. в настоящее время почти никто не пользуется VHS кассетами, а пользуются дисками DVD, CD, MP3, VCD и прочих форматов. Кроме того, в связи с введением новых понятий в «Закон об авторском праве и смежных правах» (аудиовизуальное произведение, публичное исполнение, воспроизведение и пр.), необходимо внесение изменений в понятия этой статьи (167) для приведения к единой терминологии законодательной базы.

Существующая мера наказания никак не останавливает нарушителей из-за несоответствия наказания и сверхприбыли, получаемой от этой деятельности, поэтому можно констатировать, что имеется устойчивая тенденция к росту реализации незаконной видео-продукции.

В большинстве стран СНГ действуют принятые на правительственном уровне соответствующие нормативные документы, которые регулируют механизм государственной регистрации видео-продукции, определения степени допуска фильмов и установления по ним возрастных ограничений.

Таблица № 2

Год	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Кол-во фильмов	21	44	87	96	98	108	62	51	44

Таблица № 3

Дата	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Кол-во фильмов	2	4	11	10	10	10	10	10	7

В приводимой ниже таблице №1 представлены данные по художественным фильмам, которые внесены в государственный реестр учета аудиовизуальных произведений. Таблица № 2 представляет информацию по документальным фильмам, Таблица № 3 по анимационным фильмам.

Деятельность по производству фильмов, определена государством, как лицензионный вид деятельности. Требования, выдвигаемые для тех, кто имеет намерение заниматься производством фильмов, их демонстрацией, прокатом и тиражированием, определены в постановлении Кабинета Министров от 15.03.2012 года «О мерах по реализации Закона Республики Узбекистан от 26.12.2011 г. № ЗРУ-312 «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Узбекистан в связи с совершенствованием законодательства по интеллектуальной собственности».

Вопросы, связанные с государственным регулированием отрасли кинематографии возложены на Национальное агентство «Узбеккино». В компетенцию Художественного совета, действующего в составе агентства, входят вопросы, связанные с приемкой сценариев и готовых фильмов снимаемых за счет госбюджетных средств. Вопросы приемки готовых фильмов, снятых на частные средства возложены на Экспертную комиссию, которая также действует при НА «Узбеккино».

Осуществление поставленной перед кинематографистами задачи отражения средствами киноискусства происходящих перемен в стране, усиления роли и влияния кинематографии в жизни общества, особенно в воспитании молодежи, повышения идейно-художественного уровня фильмов возможно при основном условии - сохранении общественного интереса к киноискусству. Поэтому важным является всесторонний анализ причин роста и падения этого интереса как с точки зрения художественного уровня фильмов, так и внимания к социальным аспектам зрительского интереса, а также придания большего значения предварительной экономической оценке, анализу и составлению прогноза по частичному или полному возврату затрат на производство фильмов.

определенным номером в государственном реестре, где будут указаны – правообладатель, индекс по возрастным ограничениям, язык демонстрации и другая необходимая информация. В случае если каждый фильм будет иметь «Регистрационное удостоверение аудиовизуальных произведений», будет проще осуществлять мониторинг оборота видео продукции по стране.

Существует ещё один аспект, который ждет своего нормативного разрешения. Кинематография, как отрасль, кроме творческой, имеет очень важную техническую составляющую. Для её вхождения в стандарты мирового кинематографа необходимо установить государственные стандарты страны и соответствующие требования к продукции, работам и услугам кино отрасли.

Надо признать, что цифровые технологии помогли возродить киноиндустрию Узбекистана. Налаживается производственно-техническая база отрасли, определены рынки сбыта готовой продукции. Отсутствие собственной сырьевой базы, почти не влияет на отрасль, благодаря налаженным поставкам цифровых носителей из-за рубежа.

Как результат политики по государственной поддержке национальной кинематографии в Узбекистане, за последние девять лет снято 394 единицы художественных фильмов, 611 наименований документальных фильмов и 74 единицы анимационных фильмов (отчетные данные НА «Узбеккино» по выданным Государственным регистрационным удостоверениям аудиовизуальных произведений с 2004 по 2012 г.г.). Что является абсолютным рекордом для региона Центральной Азии.

	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Количество фильмов, созданных за счёт внебюджетных средств	14	16	29	22	29	35	38	57	53
Количество фильмов, созданных за счёт гос. бюджетных средств	4	14	10	15	11	10	10	15	12
Всего за год	18	30	39	37	40	45	48	72	65

Таблица № 1

Таблица № 2									
Год	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Кол-во фильмов	21	44	87	96	98	108	62	51	44

Таблица № 3									
Дата	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Кол-во фильмов	2	4	11	10	10	10	10	10	7

В приводимой ниже таблице №1 представлены данные по художественным фильмам, которые внесены в государственный реестр учета аудиовизуальных произведений. Таблица № 2 представляет информацию по документальным фильмам, Таблица № 3 по анимационным фильмам.

Деятельность по производству фильмов, определена государством, как лицензионный вид деятельности. Требования, выдвигаемые для тех, кто имеет намерение заниматься производством фильмов, их демонстрацией, прокатом и тиражированием, определены в постановлении Кабинета Министров от 15.03.2012 года «О мерах по реализации Закона Республики Узбекистан от 26.12.2011 г. № ЗРУ-312 «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты Республики Узбекистан в связи с совершенствованием законодательства по интеллектуальной собственности».

Вопросы, связанные с государственным регулированием отрасли кинематографии возложены на Национальное агентство «Узбеккино». В компетенцию Художественного совета, действующего в составе агентства, входят вопросы, связанные с приемкой сценариев и готовых фильмов снимаемых за счет госбюджетных средств. Вопросы приемки готовых фильмов, снятых на частные средства возложены на Экспертную комиссию, которая также действует при НА «Узбеккино».

Осуществление поставленной перед кинематографистами задачи отражения средствами киноискусства происходящих перемен в стране, усиления роли и влияния кинематографии в жизни общества, особенно в воспитании молодежи, повышения идейно-художественного уровня фильмов возможно при основном условии - сохранении общественного интереса к киноискусству. Поэтому важным является всесторонний анализ причин роста и падения этого интереса как с точки зрения художественного уровня фильмов, так и внимания к социальным аспектам зрительского интереса, а также придания большего значения предварительной экономической оценке, анализу и составлению прогноза по частичному или полному возврату затрат на производство фильмов.

Латофат ТОШМУҲАМЕДОВА
ЎзМУ доценти, филология фанлари номзоди
Саодат ШОМАҚСУДОВА
ЎзМУ ўқитувчиси

**Радиоэшиттириш тили, услуги, ифода воситалари, журналист
маҳорати**

Таянч сўзлар: радиожурналистика, нотиклик санъати, радио тили, образлилик, мантиқийлик, коммуникатив белгилар, баён, жонлилик, таъсирчанлик, маънодор сўзлар, сифатлаш, образлар, гипербола (муболага)

Радиода тасвир беришнинг имкони йўқ, бироқ баён қилиш йўли билан воқеа ҳақида тасаввур ҳосил қилиш мумкин. Ҳикоя қилиш, ифода эта олиш санъатини яхши эгаллаган репортёр ўз ҳикояси билан телевизион сюжетга нисбатан кўпроқ натижага эришиши мумкин. Лекин бунинг учун радиожурналист ходисанинг майда иқир-чиқирларигача билиши ҳамда уни ўз нуткида тингловчига етказа олиш қобилиятига эга бўлиши ва бу билан тингловчи фикран воқеа жараёнини ўз тасаввурида ҳосил қила олишига муваффақ бўлмоқ керак¹.

Радиожурналистикада воқеа-ҳодисаларни тингловчига етказиб беришда асосий омил тил ва нутқдир. Шу маънода радиожурналист олдида қўйиладиган энг биринчи талаб - нотиклик санъати сирларидан хабардорлик ва нотиклик маҳоратига эга бўлишдир.

Ҳозирги замон оғзаки нутки тузилишига кўра: мунозара, маъруза, маслаҳат (консультация), матбуот конференцияси, бирор аудитория билан суҳбат каби шаклларда ифодаланади. Булар барчаси, одатда, сўзлашув ва китобий тил унсурларининг турли хилда аралашуви, алмашинуви ва бир-бирига сингиб кетишидан юзага келади.

Табиийки, радиоэшиттиришлар жанри жуда ўзига хос ва бир-биридан сезиларли фарқ қилади. Масалан, «сўнгги хабарлар»да қисқа маълумот, фактларни қайд этиш биринчи ўринда турса, корреспонденцияда мавжуд факт ёки ҳодисани баён этишгина эмас, балки уларни таҳлил қилиш муҳим; мухбирнинг ҳикоясида фактлар шунчаки кизикарли ифодаланмай, мухбир таассуротлари, баҳоси ҳам мавжуд бўлади; суҳбатнинг вазифаси муайян замонавий муаммоларни тушунтиришдан иборат. Уларда хулосалар ва умумлаштиришлар қўлами ҳам турлича.

Радио тили учун ҳам таъсирчанлик (эмоционаллик) ва образлилик хос. Радиожурналистлар радиоэшиттиришларнинг ҳар бирини ўзига яраша

¹ Фиктелиус Э. Радио ва телевидение журналистикаси асослари. Журналистиканинг 10 қондаси. -Т: Шарк. 2002. 61-бет.

қизикарли, жонли ва таъсирчан бўлиши учун нутқнинг ифода воситалари устида мунтазам изланиш олиб боришлари керак. Хўш, эшиттиришлар қизикарли, жонли ва таъсирчан бўлишида нималарга эътибор бериш лозим? Товуш тизими – шовкин, мусика ва товуш ёрдамида ҳосил қилинган образлар ўз йўлига. Биз сўзларга эътибор берамиз. Радио амалиётчилар фаолиятида образли тил воситалардан кенг фойдаланилади. Образ яратувчи воситалар факат борлиқ, одамдаги кўз билан кўриладиган, эшитиладиган, тасаввур этиладиган нарса, ҳодисаларни намоён этибгина қолмайди, балки тингловчини жалб этади, диққатини тортади. Шунинг учун радиодаги баён тарзи жонли, нафис ва тингловчига сўзлар ёрдамида яратилган образларни етказа оладиган бўлиши керак. Бу эса ўз навбатида радиоматндаги сўзлар диққат билан танланган бўлишини талаб этади. Матнда аниқ, таъсирчан, маънодор сўзлар, сифатлаш, образлар, гипербола (муболага)лардан самарали фойдаланиш керак. Бу айтилганлар радио орқали узатилаётган ҳар бир асарга тааллуқли.

Агар эшиттириш илмий-оммабоп мавзуда бўлса, образлар тизимини яратишнинг аҳамияти жуда юқори ҳисобланади. Радио орқали ахборот олаётган тингловчининг тасаввурида образлар тизими намоён бўлар экан, у маълумотни аниқ ва тўлақонли қабул қилиши енгил кечади. Бундай ёндашув радиожурналистнинг қизикарли эшиттириш, ёдда узоқ сақланадиган радиоасар яратиши учун имкон беради.

Ҳақиқатга яқин, жуда ўринли қўлланган сифатлашлар, киёслар, ўхшатишлар, шубҳасиз, тингловчини оҳангрободек ўзига тортади ва унинг бутун вужуди қулоққа айланади. Лўнда, маънодор сўзлар билан ифодаланган образнинг ўрнини ўтқир публицистик матн ҳам боса олмайди. Сўзлардаги образ мавҳум нарса-ҳодисани идрок этарли аниқ нарса-ҳодисага айлантиради, хусусийликни керак бўлган умумийликка кўтаради, фикрни ўтқирлаштиради ва тиниклаштиради.

Баён этилиши ҳис-ҳаяжонга бой туркум радиоэшиттиришларга: кўнгилоҷар ўйинлар, шоу, суҳбат ва ҳоказолар мансуб. Бундан ташқари, муҳолиф(лар)га қаратилган раддия, ташвиқот каби материалларда эмоционал-экспрессив бўёқли маънога эга сўзлардан кенг фойдаланилади. Мазкур сўзлар экспрессив бўёққа бой бўлиб, муаллифнинг жараёни баҳолашига хизмат қилади.

Музокаралар асосидаги келишув эмас, «тил бириктириш», суд мажлиси эмас, «суд томошаси», футбол ўйини эмас, «икки команданинг олишув», парламентдаги баҳс-мунозара эмас, «парламентдаги можаро», қорағурухлар хатти-ҳаракати эмас, «қорақучлар хуружи», ахборий чиқиш эмас «ахборий хуруж» ва бошқа сўз бирикмалари шундай воситалардан ҳисобланади.

Маълумки, радионинг таъсирчан воситалари қаторига оғзаки нутқ, бадий шовқинлар, мусика ва монтаж кабилар қиради. Бунда биринчи ва

асосий ўринни нутк эгаллайди. Қолган учта воситани қўшганда, радионуткнинг таъсирчанлигини таъминловчи воситаларнинг ярмини ташкил қилади. Шундан ҳам кўриш мумкинки, нуткдан тўғри фойдаланиш радиожурналист учун муҳим омил саналади.

Инсон мантиқан тўғри тузилган нутқи орқали имкониятлари жихатидан бой ҳаётий кўринишларни ифодалаб бериши мумкин. Нутқий мулоқотнинг асосий турлари ва шаклларининг таснифи ахборот радиоэшиттиришлари назариясини ўрганувчи тадқиқотчи учун муҳим вазибаларни юзага келтиради. М.В.Зарва шундай деб ёзган эди: “Радио орқали янграётган нуткнинг оғзакилиги, унинг тўғридан-тўғри, гарчи бевосита бўлса ҳам, талаффузи билан баравар қабул қилаётган кўп сонли тингловчиларга мурожаати, ана шу янграётган нуткдан ўзига хос хислатларни талаб этади.”² Оғзаки нутққа керакли бўлган ана шу хислатларни бермай туриб, радиожурналист самарали фаолият кўрсата олмайди.

Радиоэшиттиришлар ўз хусусиятига кўра узлуксиз оким бўлиб, материаллар зудлик билан катта суръатда тайёрланади. Бу хусусият ахборот эшиттиришларида кўпроқ сезилади. Шундай ҳолатда радиожурналистдан талаб этиладиган мезон мавжуд. Ахборот, энг аввало, мазмунан аниқ ва ихчам тайёрланиб, эфир орқали эшиттирилганда барча учун тушунарли бўлиши лозим. Ахборот матнида қабул қилишни қийинлаштирадиган унсурлар бўлмаслиги керак. “Эшиттиришда мазмун аниқлиги – барча журналистларнинг ва айниқса, овозий журналистика соҳасида ишловчи журналистларнинг энг биринчи вазифасидир.”³

Радиожурналистлар ахборот матни аниқ ва тушунарли бўлиши лозимлигини яхши биладилар. Шу боис, одатда, хабар, хисобот, репортаж ва интервьюлар содда ва тушунарли тарзда бошланади. Масалан, “Ўзбекистон Республикаси Президенти Илҳом Каримов 4 апрель кунин Оқсаройда Мустақил давлатлар ҳамдўстлиги Ижроия қўмитаси раиси – ижрочи котиби Сергей Лебедевни қабул қилди. Давлатимиз раҳбари меҳмонни юртимизга ташрифи билан қутлар экан, Ўзбекистон МДХ фаолиятида иштирок этиш масаласига муҳим аҳамият беришини таъкидлади.” (ЎзА). Хабарда аниқ, тушунарли ва талаффуз учун қулай сўзлардан фойдаланилган.

Журналистлар эшиттиришларни тингловчига тушунарли қилиб тайёрлаш учун сўзлашув лексикасидан, содда нутққа онд сўзлардан фойдаланадилар. Бундай сўзлар кишиларнинг кундалиқ оғзаки алоқасида одатий ҳол, лекин улардан журналистикада фойдаланиш танқидий ёндашувни талаб этади. Радио тилида сўзлашувга онд сўзлар кўп ишлатилади. Ахборот тилини тушунарлироқ ва оғзаки нутққа яқинроқ қилиш учун материаллар эфирга тайёрлашнинг уч босқичидан ўтади.

² Абдусатторов Р.Х. Радиожурналистиканинг ўзига хос хусусиятлари. Ўқув қўлланма. – Т.: 2000. 14-бет.

³ Абдусатторов Р.Х. Радиожурналистиканинг ўзига хос хусусиятлари. Ўқув қўлланма. – Т.: 2000. 31-бет.

Биринчи боскичда муаллиф хабарнинг эфирга оғзаки шаклда берилишини ҳисобга олган ҳолда, материалларнинг ўзини радио учун тайёрлайди. Иккинчи боскичда ахборот тилининг товуш томонлари текширилади ва зарур бўлса, таҳририятнинг ўзида материал таҳрир қилинади, қайта ишланади. Учинчи боскич – бу дикторлар ва журналистлар материални диққат билан ўқиб, унинг овозини яхшилаш, асосий ва қийин сўзларнинг тагига чизиб ажратиш йўли билан унга ишлов берилади.

Ўзбекистон мустақилликка эришгандан сўнг, радиоэшитиришлар тили ҳам сезиларли даражада халқчиллашди. Ўзбек тилига давлат тили мақоми берилиши чет тилидан кириб келган қўлгина сўзларнинг ўзбекча муқобилини қўллашга олиб келди.

Радионутқнинг мукамал чиқиши журналистдан нутқнинг коммуникатив сифатларини яхши билиши ва унга тўлиқ амал қилишини ҳам талаб қилади. Бу эса журналистнинг маҳоратидан далолат беради ва уни нотик сифатида тан олинишига замин яратади.

Нутқнинг коммуникатив белгилари яъни асосий хусусиятлари қуйидагилар: нутқ, сўзловчи ёки ёзувчи томонидан шакллантирилган матннинг ташқи кўриниши бўлиб, у фақатгина тил ходисаси саналмасдан, балки ҳам руҳият, ҳам нафосат ходисаси ҳисобланади. Шунинг учун ҳам яхши нутқ дейилганда, айтимокчи бўлган мақсаднинг тингловчи ва китобхонга тўлиқ бориб етиши, уларга маълум таъсир ўтказиши назарда тутилади. Шунга кўра, нутқ олдида маълум талаблар қўйилади. Бу талаблар нутқнинг мантик жиҳатдан тўғри, аниқ, чиройли, ёрқин, мақсадга мувофиқ бўлишидир. Бу белгилар нутқнинг асосий хусусиятлари деб қаралади.

Римликлар қадимги даврлардаёқ намунавий нутқнинг сифатларини акс эттирувчи қоидаларни ишлаб чиққанлар. Масалан, Цицерон фикрича, аниқлик ва тозалик нутқ учун шунчалик зарурки, уларни асослаб ўтиришнинг ҳам зарурияти йўқ. Аммо нотик тингловчиларнинг ўзига жалб қилиши учун нутқнинг бу сифатларигина етарли эмас. Бунинг учун нутқ жозибадор бўлиши ҳам керак. Нотик Дионис Галикарнас эса нутқда мақсадга мувофиқликни муҳим деб ҳисоблаган. Хуллас, қадимги Рим нотиклиги санъати назарийётчилари асосий эътиборни нутқнинг ҳар томонлама яхши бўлишига қаратганлар.

Таъкидлаш керакки, нутқ маълум шарт-шароитларда амалга оширилади. Бунда жой, вақт, мавзу ва алоқа жараёнининг мақсади каби омиллар ҳам аҳамиятлидир. Шундай қилиб, нутқнинг алоқавий (коммуникатив) сифати деганда қуйидаги ҳолатларни назарда тутиш лозим бўлади: нутқнинг тўғрилиги, тозалиги, аниқлиги, мантиқийлиги, таъсирчанлиги ва мақсадга мувофиқлиги.

“Репортёр нотиклиги санъати услубларидан хабардор бўлиши ва уни иш жараёнида қўллаши лозим бўлади. Оммага материал тушунарли

бўлиши учун журналистнинг ахборотни тайинли тасвирлаши, рамзлардан фойдаланишининг ўзи етарли эмас. Бундан ташқари, у мавзуни яхши билмоғи ҳам зарур. Ўзи воқеа ва ҳодисани яхшигина англаб етган кишигина у ҳақида аниқ ва раво сўзлаб бера олиши мумкин. Репортёр масалага назарий жihatдан тайёр ҳамда қобилиятли бўлиши талаб қилинади.”⁵ Демак, журналист материал тайёрлаш жараёнида турли жihatларга эътибор бериши лозим экан. У мавзунинг долзарблигидан тортиб, уни етказиш усуллари, бунда тилдан тўғри ва ўринли фойдаланишгача, материални қимлар тинглаши-ю, қачон эфирга узатилишигача эътибор қаратиши лозим.

⁵Фиктелиус Э. Радио ва телевидение журналистикаси асослари. Журналистиканинг 10 қондики -Т.: Шарк, 2002. 61-63-бет.

Мукаддас ХАЛИКОВА
ЎзМУ ўқитувчиси
Насиба ФАХРИДДИНОВА
ЎзМУ ўқитувчиси

Язык и стиль радиопередачи

(На примере «События страны», «Итоги дня»)

Опорные слова: массовая коммуникация, язык и стиль, микрофон, диалог, монолог, субъект, синтаксис, структура речи, суффикс, эмоциональная оценка, словесная реакция, эфир, фонетико-произносительные, лексико-фразеологические и конструктивные языковые средства

Каждый вид массовой коммуникации, поскольку он рожден определенными потребностями общества и обслуживает определенную сферу общения, обладает лишь ему присущими языковыми особенностями. В условиях совместного функционирования газеты, радио и телевидения весьма важно установить основные принципы использования языковых средств, специфичные, например, именно для радио, так как это значит уяснить характерные для него возможности информационного воздействия на огромную аудиторию слушателей.

Язык радио разнотипен и многопланов. Мы слышим в эфире и диалог — такую форму речи, когда каждое высказывание говорящего адресуется непосредственному, также находящемуся у микрофона собеседнику и вызывает его ответную словесную реакцию. Звучит в эфире и полилог, когда собеседников несколько, и их реплики создают иногда достаточно многоцветный в стилистическом отношении рисунок беседы. Но все же преобладающим на радио пока остается монолог.

Существуют разные виды монолога. С одной стороны, это речь, обращенная к самому себе, не рассчитанная на словесную реакцию собеседника. Субъект и объект речи оказываются здесь совмещенными, объединенными в одном лице. Таков, например, внутренний монолог, используемый для литературно-художественного изображения переживаний описываемого лица. С другой же стороны, если мы обратимся к монологу сообщающему (повествовательному), который представляет собой логически развивающееся изложение событий, или к монологу убеждающему, который служит основной формой ораторской речи, то увидим, что это речь, где субъект и объект разделены, что она обращена не к себе, а к собеседнику.

Монолог такого типа мы и встречаем на радио. Он всегда адресован, целенаправлен, более последователен в развитии мысли, более строго

организован, но вместе с тем как бы пронизан элементами диалога, поскольку ставит своей задачей определенное влияние говорящего на аудиторию.

Структурные особенности диалога, его синтаксическое своеобразие наиболее отчетливо проявляются в убеждающем монологе. В монологе же чисто информационном (сообщающем) они представлены в слабой степени, однако обращенность к слушателю, несомненно, найдет свое отражение и здесь, хотя и в иной сфере — в интонационной сфере речи говорящего лица.

Устная форма радиомонолога, его обязательная направленность вовне, к отсутствующим рядом, но тем не менее реально существующим собеседникам, и в связи с этим оправданность использования в нем некоторых лексико-структурных средств, свойственных диалогу, привели многих исследователей к мысли, что на радио должна господствовать разговорная речь. Разговорность представляется многим основой «радиофоничности» языка.

Что же такое разговорная речь? Это речь собеседников при непосредственном неофициальном общении, строящаяся по преимуществу в форме диалога. Для нее характерна неподготовленность, непринужденность, отсутствие установки на тщательный отбор средств выражения. Полнота и точность высказывания в разговорной речи не только не обязательны, но даже излишни, так как собеседники часто понимают друг друга с полуслова, тем более что устность общения позволяет им использовать такое могучее средство передачи смысловых и эмоциональных оттенков высказывания, как интонация, а непосредственность общения — мимику и жест. Всякое непонимание, недоумение по поводу сказанного тотчас устраняется: говорящий или повторяет непонятое собеседником, или заменяет ранее сказанное другими словами или конструкциями.

Наблюдения показывают, что, с одной стороны, в современном литературном языке происходит активный процесс сближения разговорной речи с речью книжной и профессиональной. Действительно, в разговорной речи сейчас воспринимаются как нейтральные такие несомненно книжные по происхождению слова и выражения, как *посетить* (музей, театр) *пребазироваться* (с институтом), *интенсивный* (цвет), *элементы* (комедии), *ставить вопрос*, *снять вопрос с повестки дня*, *прийти к выводу*, *опустить несущественные детали* и др.; такие профессионализмы, как *гоститализировать*, *вести бой*, *проиграть сражение*, *бороться имеющимися средствами* и др. Это объясняется тем, что в наши дни разговорная речь тематически не ограничена бытовой сферой, а захватывает и другие сферы общения.

С другой стороны, для разговорной речи характерен и процесс активного «впитывания» элементов жаргонно-просторечных, которые в

силу своей стилистической сниженности обладают значительной экспрессивностью. Поэтому здесь закономерна и естественна лексика, лежащая за пределами литературного языка: *смотаться, переться, шляться, угробить, заявиться, блеск!, треп* и др.

В области слово- и формообразования также есть немало примет разговорности. Это широкое употребление слов с суффиксами эмоциональной оценки (*шоферюга, длиннючий, очкастый, капиталец, бумажонка*); существительных на *-ша* и *-иха* для обозначения лиц женского пола по профессиональной принадлежности (*докторша, директорша, дворничиха*); междометных форм глагола (*бултых, хватъ, щелк, хлоп, цап-царан*); распространение форм на *-у* в родительном и предложном падежах существительных мужского рода (*килограмм песку, ложка меду, в чеху*), модальных частиц (*ну, давай, да, нет, вряд ли, чуть ли не, ведь, что за*).

В разговорной речи значительно упрощаются конструкции с формами косвенных падежей составных числительных: вместо *с шестьюстами семьюдесятью двумя рублями* охотно говорят *с шестью семьдесят двумя рублями*. Формы собирательных числительных употребляют в ней с меньшими ограничениями, чем в книжном стиле, и здесь, следовательно, возможны сочетания типа *двое генералов, трое профессоров*, которые имеют сниженный оттенок значения.

В разговорной речи отсутствует стремление к чёткости произношения, поэтому в ней нередки случаи выпадения гласных, когда вместо *провода* говорят *проволка*, вместо *некоторые* — *некторые*. Слова *вообще, соорудил*, которые по орфоэпическим нормам должны произноситься с длительным гласным *а*, часто звучат с коротким — *вабще, сарудил*. В беглой речи сплошь и рядом выпадают согласные, например, слова *когда, тогда, только* начинают звучать, как *када, тада, тока*. Встречается утрата согласного в середине сочетаний *стк, нтк*, когда говорят *невеска, повеска*, а не *невестка, повестка*.

В разговорной речи распространен принцип согласования по смыслу, поэтому воспринимаются как закономерные сочетания *молодая врач, опытная педагог, тяжёлая гипертоник*.

Для синтаксиса разговорной речи характерны неполные, чаще бессюзные предложения, резкие синтаксические переходы, смещение строя предложения, значительно более свободный, чем в книжном стиле, порядок слов, обращения, вопросительные и восклицательные обороты, междометия, вводные замечания, повторения и, кроме того, обилие особых застывших конструкций, способных выражать разнообразнейшие смысловые и эмоциональные оттенки высказывания: *Что за характер! Чем болтать, лучше помоги! Праздник не в праздник без тебя. Что верно, то*

верно. Нет сомнения в том, что такие модели идиоматического характера чрезвычайно облегчают общение.

Не следует думать, будто подобные структуры — следствие безграмотности говорящих, незнания ими литературного языка, как полагают некоторые. Это результат отсутствия тщательности в отборе средств выражения, что естественно в живой беседе.

Язык радио — устный функциональный стиль массовой информации. Его речевая структура обусловлена (кроме общих закономерностей внутренней организации, определяющих принадлежность его текстов к области массовой коммуникации) основными принципами отбора речевых средств (интонационно-фонетических, грамматических — главным образом синтаксических, лексико-фразеологических), способами их взаимного сочетания, объединения, которые, в свою очередь, определяются, с одной стороны, специфичностью технической передачи речи в радиовещании, с другой — тем обстоятельством, что эта речь предназначена для массовой аудитории, адресована ей.

Преобладающая форма радиотекстов — монолог. Даже при всей устремленности современной радиожурналистики к интерактивности речь на радио как речь, обращенная к массовому адресату, по своей коммуникативной природе остается монологической.

К способам оптимизации речевых средств выражения, в первую очередь, относятся средства диалогизации речи: обращение к радиослушателям, различного рода эллиптические конструкции, слова-предложения, синтаксические конструкции, структура которых содержит фрагменты фразы, особо выделяемые по смыслу и интонационно (присоединительные конструкции: Перед нами стоят задачи. И большие; именительный темы: Иванов, он ведь всегда хорошо работал), инверсия, синонимы, эмоционально-экспрессивные слова, фразеологизмы, синтаксические конструкции, выражающие отношение говорящего к факту речи. Что касается интонации, ее исключительной роли в текстах радио, как и вообще в устной речи, в радиотексте она очень часто выступает единственным средством выражения эмоций, оценки (как и в разговорной речи). Серьезная роль интонации в языке радио определяется также ее способностью передать дополнительную, так называемую невербальную информацию, весьма существенную для более глубокого осмысления сказанного.

Интонация — темп речи, паузы, тембр, тональность речи, ее мелодичность, логическое ударение и слоударение — все это воспринимается слушателем/зрителем как выражение внутреннего состояния настроения и искренности (или неискренности) говорящего. Предполагается, что само

звучание речи должно вызывать предполагаемую автором у аудитории реакцию.¹

В качестве объекта анализа мы выбрали речь ведущих радиопередач «События страны. Итоги дня», выпускаемой информационным центром НАЭСМИ.

Проект «Радио информационный центр» НАЭСМИ

• **Цель проекта:** Информационная поддержка негосударственных радиостанций, обеспечение оперативным и достоверным информированием население республики, новостями и информацией, касающихся всех сфер жизни страны.

• **Творческая идея:** Ежедневно РИЦ обеспечивает негосударственные радиостанции более 100 новостями и информацией на русском и узбекском языках. На сегодняшний день Информационный Центр включает в себя 3 основные Инфобетки:

✓ **Официальный сайт Национальной Ассоциации Электронных СМИ Узбекистана** www.naesmi.uz;

✓ **2 информационные радиoproграммы:** «События страны. Итоги дня» и «Fogim news», которые ежедневно выходят в эфир 22 радиостанций страны;

✓ **Обеспечение оперативной готовой радиoproдукцией** по освещению масштабных событий страны, посредством передачи материалов через единую сеть VPN.²

Радиoproграмма «События страны. Итоги дня» («Кун тафсилоти»)

Ежедневная радиoproграмма, которая включает актуальные события страны, освещаемые корреспондентами – членами Радио Инфо Центра, и объединяет 22 негосударственные радиостанции. Контент программы включает основные направления – политика, общество, экономика, культура, спорт. Каждый выпуск состоит из материалов (новость+синхрон), подготовленных негосударственными радиостанциями страны - членами РИЦ.

Хронометраж – 9 минут

Язык – рус.яз, узб.яз.

Периодичность – ежедневно (44 выпуска в месяц, 528 выпуска в год)

Творческая группа:

• Редактор программы - П.Комлева, Н.Ашурматов.

• Ведущие - П.Комлева, Г.Толстолугов, Н.Ашурматов, Н.Максудова.

• Корреспонденты радиостанций.

¹ Лазарева Э.А. Язык электронных СМИ в коммуникативном аспекте // Публицистика и информация в обществе. – М., 2000. С. 123-126.

² Пресс-секретарь НАЭСМИ, редактор передачи «События страны. Итоги дня».

Аудитория: возраст от 18 до 60 лет.

Состояние произносительных норм в радиоречи ведущих передачи «События страны. Итоги дня» Полины Комлевой и Григория Толстоугова определяется многими факторами. Самые показательные из них – особенности современной дикторской речи.

Приведём результаты наблюдений за речью ведущих на радио: за произношением отдельных звуков и их сочетаний в слове, отдельных грамматических форм, фамилий, имен, отчеств, географических названий; за произношением и ударением трудных в орфоэпическом отношении слов; за звуковым оформлением слов и соответственным буквенным их обозначением. Каждая из отобранных для описания орфоэпических норм, так или иначе, поясняется и обязательно иллюстрируется рядом фактов, извлеченных из современной радиоречи.

Рассмотрим примеры (передача за 29 мая 2013 год:

1. «Мы в эфире 22 радиостанций страны. У микрофона Полина Комлева и Григорий Толстоугов. Здравствуйте.

II. Сегодня в нашем выпуске:

«- Встречи помощника Генерального секретаря ООН

- АГКМ начал строительство новой медеплавильной печи

- Что же надо делать потребителю при нарушении его прав?».

Язык радиоведущих не всегда соответствует формату информационного жанра. Тональность, тембр, дикция поставлена хорошо, но встречаются стилистические, грамматические и орфоэпические ошибки. Идет смешивание разговорного стиля с публицистическим.

Фраза перегружена информацией, которую трудно воспринять на слух (например, сидя за рулем автомобиля).

Перегруженность речи наблюдается также в следующем отрезке новости: В эфире Григорий Толстоугов говорит: *«Члены находящейся в нашей стране делегации во главе с помощником Генерального секретаря ООН по вопросам прав человека* Иваном Симоновичем провели встречи с руководителями Генеральной прокуратуры Республики и Национального центра по правам человека».

Кроме того, структура фразы выстроена не правильно. Трудно понять часть «члены находящейся в нашей стране делегации». По тексту ведущих чувствуется, что они не были на месте событий, а новости подготовили с помощью Интернет-источников. В текстах информационного вещания (правительственных сообщений, указов, постановлений и т. п.), как правило, используются только полные произносительные формы отчеств. Встречаются нарушения этого правила работниками радиоэфира: *«Во главе с помощником Генерального секретаря ООН по вопросам прав человека Иваном Симоновичем провел...»* (Не указано отчество).

Кроме того, побуквенное произношение отчеств используется в речи журналистов с целью придания особо уважительного отношения к названному лицу: "Все мы помним Леонида Осиповича Утесова" (Р. Никитин), "Сергей Борисович, Аркадий Александрович" (обращения к С. Б. Станкевичу и А. А. Вайнеру соответственно. — И. М.) (В. Ивановский, журналист молодежного радио).

Примеры «Г»: 1. «В ходе встречи в Генпрокуратуре особо отмечалось, что широкомасштабные реформы, осуществляемые под руководством Президента Ислама Каримова в судебной-правовой сфере страны и направленные на укрепление независимости судебной власти, совершенствование механизмов защиты прав и свобод граждан, либерализацию уголовного и уголовно-процессуального законодательства, дают высокие результаты. В ходе беседы в Национальном центре по правам человека особо подчеркивалось, что в Узбекистане защита и обеспечение прав человека определены в качестве приоритетного направления государственной политики».

2. «Наша страна установила тесное сотрудничество с конвенционными органами, а также специализированными механизмами ООН».

3. «Делегация во главе с помощником Генсека ООН по вопросам прав человека также провела переговоры в Министерстве иностранных дел, с Уполномоченным Олий Мажлиса по правам человека, в Конституционном суде Республики Узбекистан».

Ошибка, которую допустил Григорий Толстолюгов — это оценка происходящего без ссылки. Следует вывод, что это его личное мнение на ситуацию...

Журналисты часто употребляют в эфире «неэфирныс» слова. Например, у Полины Комлевой прозвучала фраза: «Оборудование «под ключ» поставит германская *Ausmelt*».

Слушатель, как и зритель не может увидеть кавычек! Он просто слушает либо понимает, либо нет?!

Исследование показало, что редакторская работа текстов довольно слабая. Стиль передачи на стадии формирования. Есть формат, есть ве- душе, есть новости из Интернета и корреспондентов. Радиоречи не свойственна перегруженность цифрами и сложных предложений, ей присущи простота изложения, упрощение. «Проект планируется реализовать до конца будущего года. Финансирование проекта будет осуществляться за счет кредита Фонда реконструкции и развития Узбекистана в размере 60 млн долл., собственных средств АГМК — 25 млн долл. и кредитов узбекских банков — 13 млн долл. Стоит отметить, что Алмалыкский Комбинат является единственным производителем меди в Узбекистане. АГМК выпускает рафинированную медь, цинк металлический, свинцовый концентрат, на долю комбината приходится около 90%

производства серебра и 20% золота в республике». Перегруженность цифр, терминов и непонятных аббревиатур наблюдается в течение целого выпуска.

Безусловно, радиоречь должна ориентироваться на грамматику, такой тип организации текста, при котором отправитель речи осуществляет отбор синтаксических и других грамматических форм из числа равновозможных и равнозначных. Положительной стороной передач, является то, что она объединяет корреспондентов, поэтому в эфир выходит оперативно. Однако, на сегодняшний день стиль передачи больше информационный, нежели аналитический. Аналитики мало. Также стоит отметить, что не использованы другие разновидности информационного жанра помимо интервью, репортажа, комментарий. Радиоречь должна содержать значительно большее число элементов, облегчающих ее восприятие со слуха и помогающих ее пониманию. И речь радиоведущих должна быть легкой в восприятии: доступность, достоверность.

В связи с этим происходит совмещение разных функционально-стилистических разновидностей речи не только в рамках одной сферы общения (радиоречь), но и в рамках одного жанра, и – уже – одного речевого произведения, что делает уязвимой радиокоммуникацию с точки зрения её эффективности. Размытость границ между разными сферами языка обнажает "зоны риска", неумелое использование элементов которых ведет к возникновению коммуникативных неудач. Заметим, что в фонетике современного русского литературного языка идет постепенная утрата позиционного смягчения согласных, что нашло свое отражение в произношении названных ведущих и участников радиопрограмм.

Как показали наши наблюдения, в радиоречи представлена вариантность реализации известной фонемы: и как фрикативный [j], и как взрывной [г]. Причем характер соблюдения/несоблюдения указанной орфоэпической нормы практически не зависит от возраста, специфики образования, социальных факторов, а, видимо, определяется индивидуальными особенностями участников радиопрограмм. Докажем это следующими примерами: "Слава бо [j] у, слегка сконфузился"; "... да если бы даже Толстой и не верил в бо [j] а..." (В. Ромашов, диктор). И в то же время у диктора Е. Терновского: "И дай бо [j] его коллективу решить все свои проблемы"; "Дай бо [к], чтобы с нашими детьми... все было благополучно". Поскольку на радио ответственность за успешную коммуникацию несет по преимуществу ведущий радиозфера – инициатор речевого взаимодействия, устанавливает правила общения и следит за их исполнением. Успешность речевого взаимодействия прежде всего зависит от языковой и коммуникативной компетенции радиоведущего. Это объясняет необходимость разработки единой стратегии и тактики в области языковой политики, предусматривающей, в частности, повышение

культуры устного литературного слова и общей языковой компетенции лиц, вербально активных в сфере публичной коммуникации. Радиоречь и программы различных радиожанров до сих пор как источник коммуникативных неудач специально исследователями не изучались, в то время как радиоречь представляет собой специфическую форму коммуникации, условия осуществления которой могут вызвать коммуникативные неудачи различного характера. Грамотные новостные выпуски выходят на радиостанции «Пойтахт». Большое значение имеет уровень подготовленности и профессионализма целой команды и в частности радиоведущих.

Чрезвычайно важное значение имеет синтаксис звучащего текста, порядок расположения частей фразы и выбор грамматических форм. Умения и навыки аудирования *радиоречи* вырабатываются в результате специальных тренировок.

Радиоречь должна быть сориентирована на устранение тех трудностей аудирования, которые возникают из-за недостаточного владения языком. Так, например, текст ведущего должен содержать минимум незнакомой лексики, толковать неологизмы или не содержать ее вовсе.

Чтобы звучащая по радиоречь была правильно понята слушателями, она должна быть правильно организована с учетом возможностей языковой памяти слушателя, его языкового мышления. Помимо этого *радиоречь* должна обладать некоторым запасом прочности, чтобы технические помехи или невнимательное слушание не нарушали правильности понимания текста.

Язык радио немонолитен как в плане жанрово-стилистическом, так и в плане индивидуально-стилевом. Кроме того на радио используется и речь подготовленная, зафиксированная в виде письменного текста, но учитывающая необходимость ее последующего устного воспроизведения, и речь импровизированная, оформляющаяся в момент говорения, причем различия между этими речевыми композициями достаточно существенны. Вместе с тем, язык радио представляет собою такую функционально-стилистическую разновидность современного устного литературного языка, в которой сложились определенные принципы отбора фонетико-произносительных, лексико-фразеологических и конструктивных средств, — принципы, обусловленные совокупностью черт, присущих именно этому виду массовой коммуникации с целью максимального воздействия на слушателя.

Поэтик фильмнинг интеллектуал юки

(“Тушлар” фильми мисолида)

Таянч сўзлар: инсон, илоҳиёт, кинопублицистика, сценарий, режиссёр, кадр, монтаж, сценарий, тоналик, визуал ифода, рамзийлик, тимсол, маънавий мерос

Инсон тафаккури халигача асослай олмаган туш ҳодисаси азал-азалдан барчамизни кизиктириб келади. Улар инсон ва илоҳият, олам ва уни ўраб турган кучлар ўртасидаги тушунарсиз ва айнаи вақтда рад этиб бўлмас мўъжизадир. Халқ оғзаки ижодиёти билан боғлиқ кўплаб адабиётларда тушлар одамзотнинг мистик дунёкараши махсули сифатида кўрсатилади ва улар ҳаётимизда рўй берган ёки рўй бериши кутилаётган ҳодисалардан садо бериши қайд этилади. Тушда илон кўриш ганч-бойлик эканлиги, от ҳаёт йўлида келиши кутилаётган бахт, кемирувчиларнинг бостириб келаётганини кўриш қандайдир ташвишдан дарак бериши-ю, чақа, пулларни уйқуда санаш гап-сўз ва игволардан дарак бериши ҳақида кундалик ҳаётимизда кўп бора эшитганмиз. Тарихий даврларда эса шох ва саркардалар давлат бошқаруви ва жанглар вақтида тушлар ва уларга мунажжимлар томонидан берилган таъбирларга катта аҳамият қаратганлар.

Истеъдодли ижодкор Баҳодир Музаффаров сценарийси ва режиссёрлиги асосида суратга олинган “Тушлар” ҳужжатли-бадий фильми эса шунчаки тушлар ёки уларнинг таъбири ҳақида эмас. Унда инсон ҳаётининг ўзи бир туш мисоли қисқа ва ғаройиб эканлиги, бу умр давомида кимдир яхши, яна кимдир ёмон ном билан “довруғ қозониши” ҳақида сўзсиз ҳикоя қилинади. Томошабин ҳам фильмини худди бир туш мисоли кўради. Кадрлар тоналлиги, сюжет қурилишининг оригиналлиги, воқеалар ривожига мос мусиқа шу оламга олиб киради бизни. Бироқ, фильмга чуқурроқ назар ташланса, унинг яна бир нозик кирраси – интеллектуал мазмуни намоён бўлади. Одатда, бадий, поэтик фильмларда томошабин учун маълум бўлмаган, янги, ҳаёлий дунёлар ҳақида “маълумот берилади”. Уларда шоирона рух, тасаввур чизгилари устунлик қилади. Интеллектуаллик асосий мақсад сифатида олинган фильмларда эса маълум проблемаларнинг сабаб ва оқибатлари очиқ берилади. “Тушлар” поэтик

фильмида эса интеллектуал юк ҳам мавжудки, томошабиннинг сезгир нигоҳи, теран дунёкараши сюжет, кадрлар ва қаҳрамонлар ҳатти-ҳаракатлари остига яширинган тағмаёнони илғай олади. Шундай қилиб, яна бир номи “Усталар шаҳри” бўлган мазкур визуал асарда ижодкорлар бадийлик ва реализм унсурларини параллел чизгиларда бериб, мустақилликдан олдинги даврда босқинчилар тазйиқи туфайли миллий ҳунармандчилигимиз, халқимизнинг гўзал, асрий анъаналари “яшай” олмагани ва тақиқлаб қўйилганлиги масаласини кутарганлар. Ва, бу мақсадни амалга оширишда бадий кинонинг рамзий ифодалар, мажозий маънолар каби унсурларидан фойдаланганлар.

Янги миллий кино ривож босқичида сюжет қурилиши, фабула ривож ва унинг экран талқинини яратишда мураккаб овозли-тасвирий воситалар, образли, мажозий ифодалардан фойдаланиш масаласи долзарб аҳамият касб этмоқда. Шунга кўра, бугунги кун томошабинига киноэстетик масалалар юзасидан тушунчалар бериш, уларни мураккаб вербал ва визуал асарларни қабул қилишга ўргатиш жуда муҳимдир. “Тушлар” фильмининг сюжет қурилишида ҳам ижодкор, анъанавий мажозий ифода ва образлардан фойдаланмай, Ўрта Осиё фольклори ва маданияти, аксиология намуналарининг янги унсурларига ҳам мурожаат этган.

Фильмнинг ilk кадрларида ағдарилиб, ичидан кизил рангли шароб оқиб ётган кўза кўрсатилгач, камера нигоҳи қоронғи ва ташландик жойда ётган бир ўрта ёш инсонга қаратилади. Тушунарлики, идишдаги шаробни шу инсон ичган ва мана шундай сархуш ҳолга келган. Кўзанинг ташки кўриниши инсон қадди-қомаги шаклини эслатади. Кўпинча инсон рамзига ишора қилувчи бу шакл, қалби чексиз ҳис-туйғуларга лиммо-лим одамнинг ҳаёти, тириклиги нишонаси ва у каби инсон ҳам тупроқдан яралган. Зеро, инсоннинг қалби ва бутун ҳаётининг кўза каби синиши ҳам бир лаҳзалик. Демак, бу кадрлар бу шаробхўр инсоннинг қилмишлари боис инсонийлик шаънини ҳам бой берганлигини ва у энди эзгу ҳислат, фазилатларга эга эмаслигини ифода этади. Кейинги кадрлардан маълум бўладикки, бу кўзанинг, бу инсоннинг атрофида яна қўплаб ағдарилиб ётган катта-кичик кўзалар бор. Демак, ўзлигидан айрилган, нобоп қилмишлари ёки ҳаёт паст-баландликлари туфайли йиқилган, енгилган инсонлар ҳам кам эмас. Бу танганинг биринчи томони.

Мумтоз адабиётимизнинг бебаҳо намуналари, хусусан, Жалолиддин Румий, Умар Хайёмнинг гўзал, фалсафий асарларига назар ташлар эканмиз, “май” ва “сокий” тушунчалари илоҳийлик белгилари сифатида ҳаётнинг дард-у ғамларига бепарво қараш, қалбни покиза саклаш маъносида ижобий идрок этилади. Масалан,

Май ич, очу тўқлик ғами дилдан кетади,

Этмиш икки миллат қайғуси тарк этади.

Майдан сира парҳез этма-бир малҳамдир ул:

Бир катрасидан минг дардингга наф этади! ёки
Май берсанг, ҳатто тоғ ҳам ракс этади,
Жоҳил киши май борасида баҳс этади.
Майдан сира тавба килмасман – шундай
Бир нараски у – тарбияти шахс этади¹, каби.

Шунингдек, кўза рамзи ҳам баъзан дафн маросимлари, мархумлар хоки сақланадиган идиш сифатида бу дунёдан кўз юмган инсонлар тўғрисидаги хотира белгисига айланган². Қизил ранг эса “Қутадғу билиг” асарида келтирилганидек, ёшлик, хотиржамлик, шодмонлик ва соғломлик билан алоқадор эканлигини кузатиш мумкин³. Демак, бу ўринда қизил шаробидан айрилган кўза ва хушсиз, маст инсон тимсоллари орқали ажждоларимиздан мерос бўлиб қолган бебаҳо маънавий мерос ва анъаналар айни пайтда кадрланмаётгани ва эътибордан четда қолаётганига, бу ҳол туфайли усталар шахридан барака кетганига ҳам ишора қилинмоқда.

Шундан сўнг панжара ортида кекса, ўрта ёшли инсонлар ва навкирон йигит намоён бўлади-ю, барчасининг кўзида ғам, кўнглида қайғу. Юқоридан тушиб келган думалоқ шаклдаги идиш, худди соат бонги каби ҳаракатланаётган қилич ва тутун рамзлари эса ушбу кадрларга ҳам фалсафий мазмун бахшида этган. Доира шакли ҳаётнинг давомийлигини англатишини ҳисобга олсак, айни тасвирлар миллий ҳунармандчилигимизда авлодлардан-авлодларга ўтиб келаётган анъана ва қадриятлар хавф остида қолгани ва ўша пайтлардаги ҳар бир дақиқа усталаримиз учун ҳаёт-мамот масаласи каби хавфли бўлганига ишора қилинмаётганлигига гувоҳ бўламиз.

Бирдан умумий усталар, анъаналар тимсоли сифатида гавдаланаётган қаҳрамонимиз уйғониб кетади-ю, айни ҳодисаларнинг туш эканлигини англаб “Усталар шахри”нинг кўчалари томон кириб кетади. Энди кун бироз ёришган, кадрлар тоналлиги ҳам, мусика ҳам ўзгарган. Лойдан бунёд этилган уйлар, девор ва эшиклар атрофига нарвон, турли кўза ва мис идишлар илиб қўйилган, такалар қоқиб қўйилган. Қўлида кўзаси билан бораётган одам бу манзараларнинг гувоҳи булар экан, бироз ҳайратлангандек бўлади. Бу кадрларнинг мазмуни келгуси тасвирларга боғланганлигини фильмни кузатиш давомида билиб оламиз.

Ёруғ кун, мусаффо ҳаво, шаббодада дарахтларнинг шоҳлари тебранмоқда. Мусиканинг ранглари ҳам энди ёрқин. Дарахтга суяниб чопон ва дўппи кийиб олган икки инсон ўтирибди. Ёши улуг инсоннинг юзига объектив янада яқинроқ борар экан, у мамнун ҳолда бош чайқайди. Нарироқда эса бир онахон уйнинг деразасидан қараб, ҳаёл сурганча ўтирибди. Яна бир инсон эса қўларини, юзини ювиб, навбатдаги

¹ Умар Ҳайём. Тириклик тилсими. Т.: Ўзбекистон, 2012. 40-68 бетлар.

² Мингбоева Д. Тимсоллар тилсими. Т.: Янги аср авлоди, 2007. 145-бет.

³ Раҳмонов Н. Ўзбек мумтоз адабиёти намуналари. Т.: Фан, 136-бет.

намозини ўқишга ҳозирлик кўрмоқда. Анҳордаги сувга камера алоҳида назар билан боқади. Энди мусикага интершум ҳам “хамроҳ” бўлади.

Дераза очилди. Ёруғ ва кенг ховлига ёш келинчак сув сепмоқда. Ичкарида эса усталар ишлашмоқда. Уларнинг ҳар-бир хатти-ҳаракатларини ёш-у қари инсонлар диққат билан кузатиб туришибди. Усталарнинг энг улуғи мамнун ҳолда дуога қўл очади ва ўчоғ ичидан кизиган темирни олиб ура бошлайди. Демак, энди мустақиллик даври. Энди миллий хунармандчилик, аъёналар ва диний эътиқод масалаларига ҳам “эркинлик” берилди. Энди усталаримиз истаган асбоб-у анжомларини яратишлари, муваффақиятларга эришиб, хунармандчилик поғоналарида кўтарилишлари, бу хунарларни бемалол ўз авлодларига мерос қолдиришлари мумкин. Халқимиз эса усталарнинг хунарлари-ю, уларнинг гул қўлларида мўъжизадек яралаётган анжомлардан фойдаланишлари мумкин. Зеро, айна тасвирлардаги нарвон ҳаёт ва фаолиятимиздаги поғоналар, эшик тоқисига қокилган от такаси қут-барака, анҳордаги тиник сув эса вақтнинг ўтаётганлиги ва бугунги куннинг тинч ва осуда эканлигига ишора қилаётган рамзлардир.

Энди камера пичокчи хунармандлар устахонасига деразадан нигоҳ ташлайди. Тун, ҳамма банд. Пештокига қалампирлар шодаси осиб қўйилган устахонага қаердандир оппоқ нур тушиб турибди. Аён бўладики, истиклол нури хунармандчиликнинг бу жабҳасига ҳам етиб келган. Қалампирлар маржони эса халқимизда азалий бир тумор сифатида кадрланади ва шу манзилни турли бало-қазо ва ёмон кўзлардан асрашга хизмат қилади.

Энди кўза кўтарган йўловчимиз шаробидан хўплаганча қулолларнинг нури кўчалари томон йўл олади. Дарвозалар тепасига, деворларга лойдан ясалган анжомлар-у, ўйинчоклар илинган. Уйларда эса усталар мамнун ҳолда ишламоқдалар. Кимдир лой қориса, кимдир тайёр маҳсулотга ранг бериб, гул солмоқда. Энг кекса уста ва бир четда лойдан ўзича нималардир ясаётган болақай камерага қараб жилмайиб қўядилар. Демак, уста қулоллар асрий аъёналар қайтиб берилганидан мамнун ҳолда фаолият юритмоқдалар ва ёш авлодга ҳам касбларининг сир-асрорларини ўргатиш ҳаракатидалар.

Кейинги тасвирларда фильм ижодкорлари томошабинни қадим Хоразм томонларга олиб кетадилар. Танбур садолари ва интершум хамроҳлигида яна устахоналарга саёҳат қилишда давом этамиз. Қулоллар, мисгарлар ўз устахоналарида ишлашмоқда. Ташқарида эса мусиқа чалинади. Узун девор бўйлаб бораётган камеранинг нигоҳи доира чалаётган бир инсонга тушади. Орқа планда эса унинг аёли гилам ювмоқда. Гилам кўплаб миллатларда дунё ва ҳаёт рамзи сифатида талқин қилинади ва унинг сув билан ювилиши ҳаётнинг янгиланиб, ғуборсизланиб бораётганига ишора этмоқда. Бу мусиқанинг овозини эшитмаслик учун қулоғини

беркитиб олган отахон эса эски тузум тарафдорларининг тимсоли, бизнингча. Шундан сўнг берилган тасвирлар эса замона тўлқинларида “сузиб кетган” инсонлар ҳам ўзлигига қайтганлигини кўрсатади: денгизчи харбийлар кийимини кийиб олган ёш бир йигит ховончада бугдой тўймоқда. Ундан нарироқда эса ёши улуг бир инсон тегирмонни айлантриб, ун қилмоқда. Айни хонадаги тасвирларда замонавий кинонинг фантастик услубларидан ҳам фойдаланилган. Ёқилган шам атрофида улуг боболаримизнинг суратлари солинган қовоқчалар учиб юрибди. Демак, аъёналарнинг қайта бўй кўрсатиши уларнинг рухларини ҳам шод этган.

Кўза кўтарган киши яна сафарда давом этади. У яна камера кузатувида тор ва қоронғу йўлакчалардан ўтиб бир нурсиз устахонага қиради. Ёш бир хунарыманд келади-ю устахона деразасини очиб юборади. Хонага оқиб қирган нур бугун борлиқни ёритиб юборади. Кадрлар тоналлиги ва томошабин эмоциясига мос, иллюстратив қувноқ мусиқа чалина бошлайди. Бу эса устахонага эркинлик, кўтаринки қайфият ва ижод нури қириб келганини аңлатади.

Кейинги тасвирларда эса кўзалар осилган қатта бир дарахт кўрсатилади. Унга нарвон ҳам илиб қўйилган. Дарахт тагида бошига чўғирма кийиб олган бир киши Хоразм халқ қолғуси ҳисобланган бўломон қолғусини қалиб ўтирибди. Нарироқда эса дарахтга боғланган қора от қўринади. Қўлаб асотири ва ривоятларда от қудрат, ҳаётини куч, шунингдек, бир қатор аъёналарда олижаноблик ва гўзаллик рамзидир. Инсонга ёрдамчи бўладиган бошқа жониворлар билан қиёслаганда от тимсоли қўпроқ “кўтаринки” рухга эга⁴.

Қора ранг эса аксарият миллатлар аъёналарида мотам, турли иллатлар ранги сифатида талқин этилсада, қадим Шарқ халқлари бу рангини азандан буюқлик ва ҳеқсизлик рамзи сифатида ҳам талқин этиб келганлар. Демак, айни тасвирлар ўзбекона урф-одат ва аъёналаримиз буюқ бобоқалонларимиздан мерос бўлиб қолган санъатлардан қуч олиб, бугун ҳам юксалиб, яшаб келмоқда.

Бироздан кейин очилган нақшли дарвоза бизни ўймакор усталарнинг файзли хонадонига олиб қиради. Оппоқ яқтак кийиб олган уста ва унинг икки қичик ўғли айни иш устида. Уста ўғилларининг ёнига уларнинг ёшларига мос қичик лавҳаларни қўяди. Фақат бизнинг миллатимизгагина ҳос бўлган лавҳа тимсоли бевосита қитоб билан боғланган. Қитоб эса билим, шу жумладан дунё тимсоли ҳамдир. Демак, уста фарзандларига билимлари билан ўртоқлашиб, уларга ўймакор хунарымандлик дунёсини ҳаёда этмоқда.

Бундан ташқари, фильмда режиссёр ва сценарист Баҳодир Музаффаров ижодкорлар ҳақидаги бошқа қўлаб асарлардаги қабилхон парисини визуаллаштирган. Илхон парилари фильм давомидида бир неча бор

⁴ Минибоева Д. Тимсоллар тилсини Т.: Янги аср авлоди, 2007. 88- бети.

пайдо бўладилар ва кулолларнинг устахоналарига кўзалар ва кулолчилик асбоблари, заргарларга тақинчоклар, ўймакор усталарнинг манзилларига ганчли анжомлар ва пичокчилар хузурига эса пичоклар билан ташриф буюрадилар. Барча илҳом парилари мамнун нигоҳ билан кадам ранжида қилмоқдалар. Фақатгина ўз саватида турфа пичок ва тигли анжомлар олиб келган парининг юзида ҳавотир, кўзларида ёш. Бунинг боиси келгуси кадрларда аён бўлади томошабинга. Пичокчи усталар мамнун ҳолатда ўз ишларини давом эттирмоқдалар. Нарироқда эса катта бир сават, унинг ичида бир ўткир ханжар, кўза ва кип-қизил қон томган оппоқ мато. Усталар эзгу ният ва мақсадлар билан ясаган бу тигли асбоблар баъзан манфур кимсалар томонидан ёвуз ишларга-да сафарбар этилади, кўпинча қон ҳам улар орқали тўкилади. Демак, илҳом париси шу ҳолатлар ва анъаналиримиз ва урф-одатларимизнинг кадр топмаганлигидан ғамга ботган.

Кейинги кадрларда қоронгу бир хонада тамаки чекиб, сиқилиб ўтирган уста намоён бўлади. У ертўла эшигини очиб пастга назар ташлайди. Оппоқ тутун билан қопланган ертўлада, тартибсиз, совуқ устахонада усталар базўр ишлашмоқда. Хонага олиб кирувчи дераза ойналари ҳам бирдан парчаланиб кетади. Худди ўзи истаган нарсани ясай олмаётгандек тушқун кайфиятда ўтирган уста бироздан сўнг заргарлик асбобини шамнинг оловида ёндириб олади ва аёлларнинг зирагини ясай бошлайди. Гўзал тақинчок тайёр бўлгани устанинг кайфияти билан бирга кадрлар тоналлиги ва мусиқанинг темпига ҳам таъсир кўрсатади. Энди ҳамма жой ёришган, заргар уста ҳам, унга шижоат олиб келган илҳом париси ҳам кўтаринки кайфиятда. Бироқ устахона пештоқига пичок қадалган ва ундан қон оқмоқда. Бу қунларга етиш учун қанчадан-қанча қон тўкилганлиги, усталар ва уларнинг фаолиятидаги эркинлик олдинги давр шаронти билан параллел солиштирилмоқда бу кадрларда.

Фильмнинг сўнгги кадрларида усталар шахри бўйлаб сафар қилаётган қахрамонимиз катта бир тахта эшик ёнига етиб келади. Эшикни тақиллатиб, очганча ичкарига кириб боради. Ичкарида қандайдир мотам маросим. Мотам либослари кийиб олган кишилар марҳум ҳаққига дуолар ўқишмоқда. Маълум бўладики, тобут ичида қахрамонимизнинг кўзаси. Унинг ёнидаги матога пичок санчилган ва кўзадан қон сизиб чиққан. Пичок – анъаналарга кўра соф функционал ва аксиологик жиҳатдан қилич тимсолига қарши қўйилади. Қилич ҳалол олишувда қўлланилса, пичок зимдан қасд қилишни англатади. Пичокнинг қалта тиги “маънавий кемтиклик”дан гувоҳлик беради. Демак, бу мотам маросими рамзий маънода миллатимизнинг асрий анъаналарини маънавий кемтиклик туфайли тушунмаслик ва уларни зимдан олиб борилган “сиёсат” натижаси ўлароқ тақиклашларга қарши қурашган аждодларимиз ва қайта тикланмаган урф – одатларимизнинг азасидир.

Бугун эса юртимиз тинч, осмонимиз мусаффо. Халкимиз ҳам, хунараманд усталаримиз ҳам эркин фаолият олиб боришмоқда. Жаҳонга юз тутаётган миллий урф – одатларимиз ва санъат асарларимиз миллиятимизнинг энг бебаҳо бойлигидир. Уларни асраб – авайлаш эса ҳар биримизнинг энг долзарб вазифамиздир. Зеро, Юртбошимиз таъкидлаганларидек, “Ҳар қайси халқ ёки миллатнинг маънавиятини унинг тарихи, ўзига хос урф – одатлари ва анъаналари, ҳаётий қадриятларидан айри ҳолда тасаввур этиб бўлмайди. Бу борада, табиийки, маънавий мерос, маданий бойликлар, кўҳна тарихий ёдгорликлар энг муҳим омиллардан бири бўлиб хизмат қилади”.⁵

⁵ Каримов И. А. Юксак маънавият-енгилмас куч. Т.: Маънавият, 2008. 30 - бет.

Мультипликация — бадий мерос таркибида

Таянч сўзлар: анимация, сюжет, графика, мерос, фольклор, миниатюра, томошабин, марионетка, планшетка, петрушка, чодир хаёл, чодир жамол, 3 D графикаси, фильм, дидактика, сахна модели виртуал олам, геометрия, материаллар, ранг манбаи, виртуал камера

Бадий меросга бўлган ташналик барча замон ва маконда бирдек сезилаверади. Графикадаги сарҳадсиз чизиклар, рассомликдаги бетакрор бўёқлар, архитектурадаги улуғворлик, фольклордаги образлилик, амалий санъатдаги миллий шакллар, қадимий нақшлардаги тасаввур, Миср фрескаларидаги мантик, шарқ миниатюраларидаги сюжет... Буларнинг барчаси биргина анимацион фильмлар каърида жо. Демак, мультипликация — уйғунлик санъати. Аслида кинонинг факат шу тури инсон онгидаги чексиз тасаввурларни тўла рўёбга чиқаришга қодир.

Анимация санъат сифатида эътибор қозонгунга қадар кўплаб чиғириклардан ўтди. Масалан, ип ёки симлар ёрдамида бошқариладиган кўғироч марионетка ҳам, кўлқоп кийилган бармоқлар орқали ҳаракатлантириладиган петрушка ҳам, чироқ ёрдами билан сахналаштириладиган планшетка ёки соялар ўйини орқали бошқариладиган ўзимизнинг “чодир хаёл”у, “чодир жамол”ларда ҳам анимацион фильмнинг қирраларини топиш мумкин. Шу тарика анимацион фильм “чодир хаёл”дан то 3D графикасига етиб келгунга қадар такомиллашиб, техноген санъат сифатида ривож топди.

Алишер Навоийнинг “Шер ва дуррож” фалсафий ҳикоятлар ёлгон сўзламоқ оқибатлари ҳақида ҳикоя қилинади. Эртакнинг анимацион экран муқобили Навоий асарларини халққа яқинлаштириш борасида ташланган илк қадамдир. Бу асарни экран тилига ўгиришда замонавий томошабиннинг эҳтиёжига мос ҳолда ранг ва графикадан фойдаланилган. Мавзур Маҳмудовнинг бу асарида шарқ дунёкарашига оид панднома жанри устунлик қилади. Шунинг учун ҳам болаларга тарбиявий аҳамияти катта.

Аввалига дўст тутинган шер ва дуррож ўрмонда ахил яшарди. Лекин дуррож эски одатини қўмсаб, дўстига ёлгон тўқий бошлади. Икки марта бу алдовга дуч келган шер дуррожга ортиқ ишоналмасди. Шунинг учун ҳам дуррож овчи тузоғига тушиб, ёрдам сўраганида шер буни навбатдаги ёлгон, деб ўйлай бошлади. Аслида шер бу ҳокимият, салтанат рамзи эди. Салтанат эса ёлгонга — “дуррож”ларга дуч келса, у билан дўстлашмаслиги керак, деган хулоса келиб чиқади. “Ҳайрат ул-аброр”дан олинган бу ривоят Рустам Жабборов инсценировкаси асосида ишланган.

“Бундан минг йиллар мукаддам кадим Хитой кишлокларида бирида халта кутарган бир фақир пайдо бўлибди. Кишлоқ аҳли ундан: “Елкангда нимани кутариб юрибсан?” — деб сўрашганида у: “Бутун дунёни”, — деб жавоб берибди”.¹ Агар қиёслаш ўринли бўлса, елкасига “халта” ортган бу донишманд аллома Ци-ци аниматор Нозим Тулахўжаевнинг “Куш” номли фильми персонажидир. Фақат бу сафар у халтани эмас, арава — “дунё арава”сини судраб кетяпти. У бир зум тин олганида бу ажиб дунё аравасидаги воқеаларга шохид бўламиз.

Кўп ижодкорлар ўз асарларида эрк мавзусини талқин этишга уринади. Буларнинг аксар қисмида учаётган куш эрк ва ҳурлик рамзи бўлиб акс этган. Масалан, америкалик ёзувчи Ричард Бахнинг “Окчарлок” («Чайка») кинесасида ҳам ўзлигини излаётган куш — Жонатан Ливингстон образи бор. У ўз тўдасидан олислаб окчарлокларнинг ҳам юксак самога парвоз қила олиши мумкинлигини исботлайди. Бироқ аниматор Нозим Тулахўжаевнинг бу мавзуда ишлаган “Куш” номли анимацион фильми шакл ва мазмун жиҳатдан ўзгача. Образлар ва сюжетнинг фалсафий ечими ранг ва мусика орқали кўрсатиб берилган бу фильмларни асосан эрк ва озодликка бўлган интилиш ўзаро боғлаб туради.

Дунё аравасини судраб кетаётган аллома бир зум тўхтаганда томошабин бу ўткинчи дунё машмашаларига гувоҳ бўлади. Ўта рангли бўлмаса-да фалсафий маъно кайфиятини яратиб берувчи жигарранг кадрда устунлик қилади. Бу ранг бизга режиссёр мақсадини янада чуқурроқ англашимизга ёрдам беради. Бош қахрамон бола учириб юрган варрак тимсолида калбидаги озодликни ҳис этади. Шунинг учун ҳам у коса ясаш учун берилган лойдан учишга шайланган қушни яратади. Бу қуш бола соф калбида унган орзулар ва ҳали таслим бўлмаган эрkning инъикоси эди. Бола қуллоқлик чархини айлантитар экан, унинг шиддатини ифодаловчи умидли мусиқа янграйди. Бироқ қора кийимли юзсиз одам унинг ясаган қушнинг ичи бўм-бўш косага айлантариб қўяди. Коса — бу дунёда қорнини тўйдиришга елиб-югуриб юрган майда одамларнинг қиёфаси. Таассуфки, бундай одамларнинг нафси ҳакалак отиб боргани сари фильмдаги идишлар ҳам қўлайиб бораверади. Бу сафар болага товоқ ясашни буюрадилар. У эса яна парвозга қанот ёзган қушни тасвирлайди. Боланинг фожиаси унинг билан ёнма-ён рўзгор идишларини ясаётган аёлга ҳам, эракка ҳам сезилмайди. Мавлоно Румий айтганидек: “Замин гўё хотин, фалак бир эр, йиртқичга ўхшаб фарзандини еса, мен бу эру хотинни билмайман, билмайман”.

Вакт ўтгани сари боланинг орзулари сўниб боради. Сюжетдаги айнан мана шу воқеа режиссёр ғоясини ифодалаш учун эпизод вазифасини ўтайди. Бу бола аслида ким? Унинг соф калбида унган гўзаллик тор ва биқик мухит одамлари тушунчаси билан қарама қарши келади. Бола эса бу

¹ Ҳаққулов И. Такдир ва тафаккур. Рухи хур, ифони хур шоир. Т.: Шарк. 2007, 74-бет

одамлар дунёсида ўзини бегона хис эта бошлайди. У Айтматов қаҳрамони каби оқ кемада узок-узокларга сузиб кетишни орзу қилади.

Ясалган қушларини қора махлук синдириб ташлайвергани учун боланинг сабри онма он тугаб боради. Бунинг устига, ўша зулмкор дарахтдаги қушларини ёкиб юборишини буюриб, уни барча орзуларидан жудо қилишади. Энди бола оғзи тешиқ, ичи бўм-бўш кўза ясашга мажбур этилади. Кадр ортида ҳазин мусиқа янграйди. Фильмда рамзий образлар жуда кўп. Айниқса, қария ўтирган дарахтнинг ҳар бир шохига илинган қафаслар ёки бошдаги зиндонлар тобе одамлар рамзидек, гўё. Бунга антитеза сифатида бола ҳар кун и куш шаклида ясалган варрагини бошқа қушлар сурати солинган дарахт шохига илади.

Бирок шодлигидан жудо бўлган бола қандай кўрсатилган бўлса шундай кўза ясайди. Шунда уни тақдирлашади, ўзига қарши боргани учун мукофотлашади. Лекин орзуси ерпарчин бўлган болага хурсандчилик татирмиди? Бола ясаган сопол кўзани ёниб турган оловда пишириш учун ташлашади. Шу заҳотиёқ оловдаги кўза қақнусга айланиб, кўкка учади. Унинг ортидан эса дарахтга илинган бошқа қушлар ҳам кўкка парвоз қилади. Дарахтга қўнган бу қушлар “Лисон-ут-тайр”даги Симурғнинг дийдорига ошиққан қушларни ёдга солади. Бу қушлар ўзлигини излаётган болани одамлар орасидан юксакликка олиб чиқади. Бола тепадан одамларни кузатганча мамнун парвоз қиларди. Аллома Ци-ци эса ўша кўхна аравани хануз судрашда давом этмоқда.

“Кулол” (сценарий муаллифи Светлана Муродхўжаева) номли мультфильмнинг гоёси ҳам шунга яқин. Шарқ маданий меросининг фалсафий оҳангларини ўзига сингдирган бу картинада азалу абаддан қолган кўхна яратилмишга дуч келамиз. Биламизки, Одам ва Ҳаво таъқиқланган мевани егани учун жаннатдан қувилиб, ер юзига туширилди. Лекин улар ернинг икки нуктасига тушди. Шундан сўнг бир-бирини излайди. Улар бир-бирини учратгунча орадан 40 йил вақт ўтган эди.

Этиборимизни тортган жиҳати фильмдаги ҳар бир кадр алоҳида мазмун англатувчи тасвирий санъат намунасига ўхшайди. Дастлаб экранда сув кўринади. Бундан лой қориб, кўза ясайдилар. Кўза шунчаки сув сакловчи идиш эмас, балки лойи тупрокдан қорилган одамнинг ўзидир. Кулол айлантираётган чархи азалий дунё рамзидир.

Асарнинг бош қаҳрамонлари эркак ва аёл бу оламнинг мувозанатини таъминлаб турувчи жуфтлик. Кадрда олма пайдо бўлади. Бу жаннат мевасидан тогган жутфлик айрилиққа дучор этилади. Бу мева баъзи диний манбаларда анжир, баъзиларида бўғдой деб аталса-да, бу фильмда олма сифатида тасвирланган. Тавротда: “Худованди карим Одамга буюриб деди: “Сен бу боғнинг ҳар бир дарахтидан еявергин. Фақат яхши ва ёмонни

билиш дарахтидан ема. Чунки ундан еган куниёқ ўласан”². Хуллас, таъқиқланган мевадан егани учун улар ҳижрон азобига банди.

Фильмдаги қаҳрамонлар ўша олмани егандан сўнг ёмонлик нималигини тушунадилар. Айрилиқ ёқасидан олади. Ахир Одам ва Ҳавонинг 40 йиллик айрилиғи бизга отамерос-ку... Фильм табиатидан келиб чиқиб, режиссёр бу ҳижроннинг замонавий талқинини топган. Яъни, эркакни урушга чакиришади. Асарда кўза бир неча бор тасвирланган. Аёл эр ясаган кўзани қўлига олганда бу кўза унинг ҳомиладорлигига ишора беради.

Асарнинг тасвирий ечими ўзига хос. Сюжет линияси яхлит бир кетма-кетликка бўйсиндирилади. Тасвирга мос мусика ҳам қаҳрамонлар рухияти, кайфиятининг ўзгаришини ифодалашда муҳим аҳамиятга эга. Фильм бошида то эркак икки қўлидан айрилган ҳолда қайтишигача бўлган жараёнда мусика темпи кучайиб, авжига чиқади. Сўнгга тасвирда қўлларидан айрилган ҳолда урушдан қайтган эркак кўрингач, нолон кайгули оҳанг эшитилади.

Фильм сўнггида муаллиф томошабинга умид уйғотади. Яъни, энди кўза ясай олмаслигини билган одам маънос тикилганда, узоқдан ўғлининг чархни шодон айлантириб турганини кўради.

Мультфильм катта ёшли болалар учун мўлжаллангани учун ҳам ана шу аудиториянинг дунёқарашига мос ишланган. Асосий муддао томошабинга оталарнинг орзулари ва хатолари, интилишлари ва хулосалари фарзандларда давом этади, деган фикрни уқтиришдир. “Бу эзгулик ва ёвузлик курашида қандай йўл тутиш ўзингга боғлиқ”.

“Шодмон полвон”, “Қирқ ёлғон”, “Ҳунарманд шахзода”, “Озод кушлар ҳақида афсона” каби мультасарлар ҳам халқ эртаклари асосида яратилган. Уларнинг фалсафий ечими ҳам ранглар ва мусика, ҳаракат ёрдамида очиб берилган.

Эртакларни экранлаштириш ёш томошабинлар онги ва тасаввурига янги дунё очиши табиий. Бу дунёнинг асосий мазмуни бўлган оқ ва қоралар курашувидан ўзига тегишли хулоса чиқариб олган болақай қалбида мультфильм ўз маънавий вазифасини бажарган ҳисобланади.

Гап шундаки, мультфильмга айлантирилган эртақ экранда ҳам айни эртақнинг ўзини ифодаламаслиги керак. Назаримизда, халқ эртаклари асосида яратилган “Қирқ ёлғон” мультасарига танланган услуб ўз умрини аллақачон ўтаб бўлган. Чунки баёнчиликка асосланган бундай услуб замонавий анимация учун энди эскирганини таъкидлашни истардик. Бугунги зукко томошабини “бир бор экан, бир йўқ экан” кабилидаги экран асарларига ишонтириш мушкул. Пластининдан ишланган “Қирқ ёлғон”да ҳам мана шундай камчиликларни кўрамиз. Аслида сўз ва тасвир бир-бирини тўлдириб, изоҳлаб бориши керак... Ортикча сўз асарнинг

² Таврот. Ибтидо. 2:16-17. Стокгольм, 1993. 4-бет.

савиясини тушириш мумкин. Бу эса фильмда тасвирдан кўра баёнчилик устунлик қилишига олиб келади. Агар тасвирга қарамай фақат кадр орти сўзи ва диалогларни эшитсак, худди қулоғимизга эртас айтилаётгандай тасаввур пайдо бўлади. Ёки сўзни ўчириб қўйиб, фақат тасвирга қарасак ҳам тусмоллаб шу мазмунни англаб олишимиз мумкин. Аслида ҳар икки унсур — сўз ҳам, тасвир ҳам шундай мукамал қурилган бўлиши, бир-бирига монанд ишланиши керакки, уларни бир-биридан ажратишнинг имкони бўлмасин.

Бугун жаҳон кинематографиясида уч ўлчамли, етти ўлчамли, тўққиз ўлчамли фильмлар ҳақида кўп эшитамиз. Ёки “3D кинематограф”, “Стереокинематограф” термини ҳам пайдо бўлди. Бугунги анима асарлари қуйидаги тартибда яратилмоқда:

1. **Саҳна моделини ишлаб чиқиш**; (виртуал оламнинг мукамал моделини яратиш);

2. **Геометрия** (турли техник хизматларни тузиш — масалан, полигон сеткаси, бино кўринишини ишлаб чиқиш);

3. **Материаллар** (визуал модел ҳақида информация, масалан, ранг ва ранг кучи ва ҳок.);

4. **Ранг манбаи** (куват, ёруғлик спектри йўналишини тўғрилаш);

5. **Виртуал камера** (лойиҳа қурилиши нуктасини танлаш);

6. **Куч** — анимация асосини ташкил этувчи яхши динамик кучни топиш.

7. **Қўшимча эффектлар** (объектлар, суъий муҳит: ранг, ёруғлик, булут, туман, олов ва б.).³

Албатта, виртуал камера замонавий мултипликациянинг келажаги ҳисобланади. Бизда эса бундай техникалар эндигина пайдо бўла бошлади. Масалан, бир-икки йил аввал хусусий студияда яратилган “Самовий меҳмон” мультфильмида виртуал эффектлардан фойдаланилган. Аммо ҳали бу борада мутахассислар кам.

Биламизки, кинематографияда бир секундда 24 та кадр ўтади. 3D графикасида эса тасвир уч маротаба кенгайгани учун бир секундда 72 та кадр намоиш этилади. Шунинг учун ҳам бундай экран асарлари томошабинга кўпроқ таъсир этиш кучига эга.

Агар биз Алпомиш ва Барчин, Ғуруғли ҳамда Юнус ва Мискол парилар, Равшан, Авазбек, Маликаи айёр, Мукбил тошотар каби ижобий ва салбий образларни 3D графикада кўриш имконига эга бўлсак, миллий кадриятларимиз ва урф-одатларимизни мустаҳкамлашда муҳим омил бўлиши мумкин.

³ www.wikipedia.com. Стереокинематограф.

АУДИОВИЗУАЛ КОММУНИКАЦИЯ ЭСТЕТИК ПАРАДИГМАЛАР ТИЗИМИДА

Босишга рухсат этилди 08.04.2013 йил. Бичими 60x84 $\frac{1}{16}$.

«Times Uz» гарнитураси. Офсет усулида босилди.

Шартли босма табағи 9,75. Нашр босма табағи 10,0.

Тиражи 300. Буюртма №45.

**«Fan va texnologiyalar Markazining boshqaruvchisi» да chop этилди.
100066, Тошкент шаҳри, Олмазор кўчаси, 171-уй.**