

Kitob Suniy Intellekt orqali tarjima qilingan.

A. G. Sokolov

Tasvir montaji

(Eng oddiy printsiplar)

O'quv qo'llanmasi, 2-nashr

Kirish

Kino montaji haqida ko'plab maqolalar, ilmiy tadqiqotlar va ma'ruzalar yozilgan. Lekin bugun biz bu "sehrli" so'z birikmasi – "kino montaji" ma'nosini to'liq anglaymiz, deb ishonch bilan ayta olamizmi? Bu tushuncha bir ma'nolimi? Ushbu savolimizga hozircha to'liq javob yo'q.

XX asr boshida D. Griffit o'zining mashhur filmlarini – "Millat tug'ilishi" va "Tolerantliksizlik"ni yaratdi. U boshqa rejissyorlarga nisbatan tabiiyroq sahnani qismlarga bo'lib suratga olishga va keyin uni bir butun qilib yig'ishga muvaffaq bo'ldi. Bu ulug' ustoz "qism-qism" kinematografiya yo'liga nafaqat pulni tejashdan kelib chiqib qadam qo'ydi. Kino tarixi shuni tasdiqladiki, aynan "lospatchwork" (montaj) kinematografiyasi yuqori san'at deb atalish huquqini qo'lga kiritdi.

Shunday ham, nega kinoda butun qismlardan iborat? Nima uchun parcha-parcha qilib yopishtirilgan vaza endi to'liq narsa bo'la olmaydi, lekin qismlardan yig'ilgan sahna aynan qiymat kasb etadi?

Ushbu savollarga javob topish yo'lini bizga kino nazariyasi klassiklari ko'rsatadi. Ular bizning izlanishlarimiz yo'nalishini belgilab beradi.

"Kartina yasash uchun rejissyor alohida suratga olingan qismlarni – tartibsiz va bir-biriga bog'lanmagan qismlarni bir butun qilib yig'ishi va alohida momentlarni eng qulay, yaxlit va ritmik ketma-ketlikda taqqoslashi kerak, xuddi bola tarqoq harfli kubiklardan to'liq so'z yoki ibora yig'gandek," – deb yozgan edi L. Kuleshov 1917 yilda.*

V. Pudovkin o'z ustosi L. Kuleshovning kino montaji haqidagi qarashlarini rivojlantirdi.

"Quruvchi montaj" mohiyatini, ya'ni sahna ichidagi alohida kadrlarning ketma-ket taqqoslanishini izohlab, u shunday xulosaga keladi: "Montaj, aslida, tomoshabinning fikri va assotsiatsiyalarini majburiy boshqarishning hosilasidir."** Bu xulosa u tomonidan 1926 yilda qilingan edi.

O'n uch yil o'tgach, S. Eyzenshteyn o'zining mashhur "Montaj 1938" asarida bizni ishontiradiki, montaj "faqat kinematografik holat emas, balki ikki fakt, hodisa yoki narsaning taqqoslanishi bilan bog'liq bo'lgan har qanday holatda muqarrar ravishda uchraydigan hodisadir."***

Demak, montaj – bu rejissyor film yaratishda foydalanadigan taqqoslashdir, xuddi oddiy hayotda odam biror narsani tushunish yoki anglash uchun ikki fakt yoki ikki hodisani solishtirgandek. V. Pudovkin shunday fikrga keladiki, montaj va tafakkur o'rtasida "genetik bog'liqlik" mavjud, ular o'rtasiga tenglik belgisini qo'yish mumkin.

Inson tafakkurining deyarli barcha mexanizmlari, ong ostidan tashqari, "taqqoslash" prinsipi asosida ishlaydi.

Bizning idrokimiz ham xuddi shu taqqoslash prinsipi asosida ishlaydi. Buni tushungan holda, S. Eyzenshteyn montaj adabiyotda, teatrda, tasviriy san'atda va musiqada ham mavjud deb hisoblaganini tushunish qiyin emas. Lekin bunday nuqtai nazardan kinodagi montajni, ya'ni ushbu murakkab tushunchani yaratgan ijod turini qanday talqin qilish mumkin?

Kino sintetik san'at turi sifatida o'zida turli xil ifoda vositalarini jamlaydi: dramaturgiya, yorug'lik tasviri, kadr kompozitsiyasi, aktyorlik ijrosi, musiqiy va ovozli hamrohlik, mizanssena, dekoratsiya yechimlari, montaj va hokazo. Har bir film uning yaratuvchilari – ssenariy muallifi, operator, aktyor, ovoz operatori, rassom, kompozitor va, albatta, rejissyorning jamoaviy ijod mahsulidir. Bu ijod esa taqqoslash prinsipi asosida qurilgan tafakkur mahsulidir. O'z navbatida, tomoshabin kino asarini qabul qilib, uni anglash jarayonida ham murakkab taqqoslash jarayonini boshdan kechiradi.

Kinoda montajning quyidagi turlari ajratiladi: tasvir montaji (uning ikki turi bor – kadrlararo va kadr ichidagi), ovoz montaji va ovozli-tasvirli montaj. Tasvir montaji dramaturgiyaning bir qismini (filmning plastik mazmunini yig'ishni), operatorlik ishining katta qismini, aktyorlik ijrosini va dekoratsiya-rassomlik yechimlarining bir qismini o'z ichiga oladi. Ovoz montaji filmning so'zli mazmunini shakllantirishni, musiqiy yechimning bir qismini, shovqinli fonning muhim qismini va barcha ovozli komponentlarning bir-biri bilan uyg'unlashuvini anglatadi. Ovozli-tasvirli montaj esa filmning plastik va ovozli tomonlarini bir butun qilib, ya'ni kino asarining yaxlit matosini yaratish imkonini beradi.

Shunday qilib, “kino montaji” tushunchasi juda murakkab va ko'p qirrali. Ushbu o'quv qo'llanmasida muallif montajning barcha turlarini to'liq yoritib berishga intilmaydi. Bizning vazifamiz – boshlang'ich rejissyorga kichik bir sahnani suratga olishni o'rgatish, uning tasavvurida ushbu sahna mazmunining plastik qismini qurish, harakatni to'g'ri anglash uchun eng maqbul nuqtalarni topishdir. Gap kadrlararo montaj va bir sahna ichida uzluksiz rivojlanayotgan ikki kadrning qo'shilishi uchun qulay shartlar haqida ketadi. Shu bilan birga, kadrlararo montaj talqinining asosida taqqoslash prinsipi, idrokimiz va tafakkurimizning “mexanizmlari” yotganini yodda tutish kerak.

Atrof-muhitni idrok etish va filmni idrok etish

Biz yashaymiz va atrofimizdagi dunyoni qanday qabul qilishimiz, idrok jarayoni qanday kechishi haqida o'ylamaymiz. Agar biz bunga diqqat bilan e'tibor qaratsak, o'z harakatlarimizni doimiy psixanaliz qila boshlasak, ehtimol, tabiat va do'stlar bilan uchrashuvning yaxshi yarmini yo'qotgan bo'lardik. Odatda, odam o'zining qanday o'ylashi, ko'rishi va eshitishini tahlil qilmaydi. Uning deyarli barcha aqliy energiyasi o'zidan tashqaridagi dunyoni bilishga yo'naltiriladi, lekin miyasining ichki dunyosiga emas. Ammo kino montajining ildizlarini tahlil qilishda, bizning his organlarimiz va ularni boshqaruvchi miya qobig'i qismlarining o'ziga xos xususiyatlari atrof-muhit bilan muloqot jarayonida qanday namoyon bo'lishini, qanday o'ylashimiz va oddiy xulosalar chiqarishimizni aniqlashga harakat qilamiz.

Misol uchun, o'rmonda uchrashuvning shartli epizodining adabiy yozuvini uning kinematografik yechimi bilan solishtiramiz.

“Ertalab edi. Men o'rmonda yurgan edim va yolg'izlikdan rohatlanardim. Qushlar turli ovozlarda tongning go'zalligini ulug'lardilar... Men ertalabki o'rmonda yurdim va tabassum qilardim.

To'satdan nimadir meni hushyor bo'lishga majbur qildi. Uzoqda, o'rmon yo'lakchasida, menga qarab kelayotgan odam figurasining noaniq konturlarini ko'rdim. Yolg'izligim buzildi, kayfiyatim bir zumda tushib ketdi va ichimda taranglik paydo bo'ldi.

Figura yaqinlashdi. Notanish odamning yuzida soqol, oyoqlarida baland baliqchi etiklari, qo'llarida esa miltiq bor edi, miltiqning o'qi oldinga qaratilgan edi. Mening orqamdan yoqimsiz sovuq o'tdi. Shu payt yonimdagi butalarda nimadir yalt etdi. Men cho'chib ketdim, lekin darhol qizil mo'ynali quloqlar va orqasidagi ochiq rangli dog'larni payqadim.

– Spaniel, – deb taxmin qildim. – Spaniel – ovchilik mehribonligining ramzi. Va men bu notanish odam haqida yomon o'ylaganimdan biroz uyaldim. Shu orada biz deyarli tenglashdik. Uning yuzi mehribon edi, yurishi ovchining charchaganligini ifodalardi, va meni xavotirga solgan miltiq uning katta kaftlarida tinchgina yotardi...”

Endi ushbu epizodning kinematografik yechimining mumkin bo'lgan variantini keltiramiz. Ammo shuni ta'kidlash kerakki, kino birinchi shaxs tarzida hikoya qilishni o'z ichiga olmaydi, shuning uchun bu siz, o'quvchi, bo'lasiz.

Umumiy plan bilan boshlaymiz. Kamera daraxtlar, butalar va uzoqqa ketayotgan o'rmon yo'lakchasiga qaratilgan.

Krupniy plan. Sizning yuzingiz. Siz tabassum qilasiz, tabiatdan rohatlanasiz. Qushlarning ovozlari eshitiladi.

Ikkinchi planda, sizning yuzingizning krupniy planida adabiy yozuv va kinematografik tasvir o'rtasidagi farq aniqlanadi. Yozuvda sayrga chiqqan odamning yuzi va tashqi ko'rinishi tasvirlanmagan edi, va o'quvchiga uning kayfiyatini tushunish uchun bu kerak emas edi. Yozuvda faqat bitta detal – tabassum nomlandi.

Tomoshabin ekranda real chehralarning aniqligi bilan butun yuzni ko'radi. U boshning shakli va konturini, soch turmagini, soch rangini, ko'zlarning ifodasi va rangini, ko'ylagingizning yoqasini, burunning shakli va qoshlarini, va albatta, yozuvda nomlangan yagona detal – tabassumni ko'radi. Ammo tomoshabin fonda ham ko'radi. Fon fokusdan tashqarida bo'lsa ham, ekranda bosh ortidagi noaniq harakatlanuvchi dog'lar mavjud bo'ladi, ular yuzdan rangi va

yorug'lik xarakteri bilan farq qiladi. Tomoshabin bu daraxtlarning tepasi ekanligini taxmin qiladi.

Endi notanish odamning o'rmon yo'lakchasida paydo bo'lishining kutilmaganligini yetkazishimiz kerak.

Buning uchun sayrga chiqqan odam yuzining krupniy planidan keyin uzoqda o'rmon yo'lakchasida notanish odamning figurasi ko'rinadigan planni qo'yamiz. Shunday qilamiz.

Uzoq plan. Uzoqda yo'lakcha bo'ylab qandaydir odamning figurasi harakatlanmoqda.

Biz taranglikni oshirishda davom etamiz.

Krupniy plan. Sizning yuzingizdan tabassum yo'qoladi, xotirjamlik o'rmini tashvishning dastlabki belgilari egallaydi. Siz uzoqqa qaraysiz.

Uzoq plan, sizning nuqtai nazariningizdan. Yo'lakchada uzoqda – odamning kichik figurasi.

Krupniy plan. Sizning yuzingiz. Siz qoshlaringizni chimirdingiz va notanish odamning figurasini aniqlashga, uning kimligini tushunishga harakat qilasiz.

Umumiy plan. Notanish odam biroz yaqinlashdi. Bu planda uning rezina etiklari, shlyapasi, soqoli va qo'lida tayyor turgan miltiqni farqlash mumkin.

Shu bilan birga, tomoshabin yana o'rmonni, yo'lakchani, oldingi plandagi daraxtlar va butalarni, osmonning bir qismini ko'radi.

Krupniy plan. Sizning yuzingiz. Uning ifodasidan ushbu kutilmagan uchrashuv sizni xavotirga solganini tushunish qiyin emas.

To'satdan siz keskin o'girilib, boshingiz va ko'zingizni pastga tushirasiz. Yuzingizda – ochiq qo'rquv.

O'rta plan. Sizning nuqtai nazariningizdan. Yashil o'tlar orasidan qizil rangli it sakrab o'tmoqda. Katta quloqlari havoda qanotlardek hilpillaydi. Spaniel yo'lakchani kesib o'tadi.

Umumiy plan. Notanish odam endi juda yaqin. Uning tinch va mehribon yuzini, muntazam yurishini, ryukzakning lentalarini, qo'llarining bo'shashgan holatini va miltiqni tayyor ushlab turganini aniq ko'rish mumkin.

Bu kadrda, albatta, o'rmon o'zining barcha atributlari bilan, o'rmon yo'lakchasi o'z tafsilotlari bilan va ko'k osmonning oq bulutli bir qismi ham bo'ladi.

O'rta plan. Sizning yuzingizda uyatchan tabassum paydo bo'ladi, lekin siz darhol uni befarq ifodaga almashtirasiz. Yelkangiz biroz tushadi, mushtingiz ochiladi, peshonangizdagi ajinlar tekislanadi.

Bu va yana ko'p detallarni kadrda ko'rish mumkin edi.

Agar ushbu epizod kadrlarining mazmunini o'ta sinchkovlik bilan tasvirlash yo'lidan borsak, adabiy yozuv va ekran yechimi o'rtasidagi farq yanada yaqqolroq bo'lar edi.

Ammo, agar o'quvchi va tomoshabin olgan taassurotlarni solishtirsak, ular bir-biriga juda yaqin ekanligini ko'ramiz.

Adibning psixofiziologiyasi va miyasi ma'lumotni saralash bo'yicha murakkab ishni bajaradi.

Uning xotirasida bu saralash natijalari saqlanib qoladi. Idrokning sezgi tizimi va uni boshqaruvchi miya bo'limlari ma'lumotni filtrlab, faktlar va hislarning mohiyatini ajratib oladi.

Adib esa bu "filtratsiya" natijasini so'z shaklida qog'ozga tushiradi.

Kinematografiyada esa ish boshqacha kechadi.

Agar rejissyor xuddi shu yo'ldan borsa, ekranda tomoshabin uchun tushunarsiz, subyektiv va formal natija paydo bo'lar edi. Kinoda bunday tajribalar o'tkazilgan va ularning barchasi tajribachilarning mag'lubiyati bilan yakunlangan.

Rejissyor filmni yaratishda faqat faktlar va hodisalarning qisman saralashini amalga oshiradi, bu esa tomoshabin uchun sahna taassurotini va ma'nosini shakllantiradi. Ma'lumotni saralashning boshqa qismini tomoshabin o'zi mustaqil ravishda, o'z his organlari yordamida bajaradi. Bu his organlari esa maxsus miya bo'limlari tomonidan boshqariladi va har doim bir xil ishlaydi – tomosha zalida ham, oddiy hayotda ham.

Ma'lumot saralashning ikkinchi qismi tomoshabin tomonidan rejissyorning maqsadiga mos ravishda qabul qilinishi uchun tasvirni shunday tanlash va qurish kerakki, tomoshabinning psixofiziologik idroki aniq belgilangan yo'nalishda ishlasin.

Ekran asari, adabiy asardan farqli o'laroq, tomoshabin uchun ma'lumotni mustaqil saralash illuziyasini yaratadi. Tomoshabin o'zini ekran hodisalarini o'zi tahlil qilayotgandek his qilsa, bu his qanchalik to'liq va ishonchli bo'lsa, uning ko'rgan sahnasidan olgan hissiy taassuroti shunchalik chuqur bo'ladi.

Zamonaviy rejissyor tomoshabinning idrok xususiyatlarini biladi va bu jarayonni nozik, majburlamasdan boshqaradi. Kino va televidenie ekran dunyosi bilan erkin muloqot ko'rinishini vujudga keltiradi, bu muloqot esa bizning atrofdagi haqiqatni idrok etish jarayonimizga juda yaqin.

Hissiy va badiiy natija tomoshabinga ta'sir qilishda nafaqat rejissyorning adabiy-dramatik iste'dodiga, ya'ni ma'lumotni birinchi darajali saralashiga bog'liq, balki material qanday shaklda taqdim etilishiga ham bog'liq.

Rejissyorning qo'lida suratga olingan va ko'rinishga keltirilgan material bor. U uni ajratib, yig'ishga tayyorlanadi.

Ilmiy-ommabop kinodan misol keltiramiz. Aytaylik, rejissyor "Men hamma narsani bilmoqchiman!" bolalar jurnali uchun kinosyujet tayyorlamoqda.

Bu syujetda rejissyor Nil daryosida, loyqa suvda yashovchi kichik baliqcha haqida hikoya qilishi kerak. Bu baliqchani "filcha" deb atashadi, chunki uning pastki labida xartumi bor. Bu baliqcha haqiqatan ham juda qiziqarli. Uning dumida "elektr stansiyasi" joylashgan bo'lib, u elektr maydonini hosil qiladi. Baliqcha bu maydon yordamida, butun tanasini o'rab turgan bu maydon bilan loyqa suvda to'siqlarga duch kelganda, terisi signal oladi va bu unga ko'rinmaydigan muhitda yashash va oziq topish imkonini beradi.

Ikki hafta davomida mashaqqatli va sinchkov suratga olish ishlari olib borildi. Bu vaqtning katta qismi baliqchani akvariumda kuzatishga sarflandi: u suzdi, qurtlarni yedi, boshqa baliqcha bilan "janjallashdi" yoki grotida yashirindi. Ish vaqtining ancha kichik qismi tajribalarni suratga olishga ketdi.

Operator va rejissyor katta mushakkat bilan yig'ib olgan o'ttizga yaqin uzuq-yuluq plandan qisqa epizod yig'ilishi kerak, unda tomoshabin baliqchaning suvdagi tabiiy xatti-harakatlarini ko'radi.

Birinchi plan – akvarium. Yonida turgan odam orqali tomoshabin rezervuarining hajmini aniqlaydi. Akvariumga qarab esa baliqchaning o'lchamini tushunadi. Allaqachon birinchi kadr ichida yosh tomoshabin birinchi bog'lanishlarni topib, dastlabki xulosalarni chiqarishi kerak bo'ladi.

Akvarium tubida sariq va pushti toshchalar, o'ng yarmida grot joylashgan. Baliqcha o'ngdan chapga suzmoqda. Uning tanasi jigarrang-qo'ng'ir rangda. Bu plan suratga olishning birinchi kunida birinchi bo'lib olingan edi.

Ikkinchi kadrda tomoshabin baliqcha bilan yaqindan tanishishi kerak. Rejissyor har bir insonning yangi ob'ekt haqida batafsil bilishga intilishini yaxshi biladi va shu istakka javob beradi. Shuning uchun ikkinchi plan biroz kattaroq. Baliqchani yaqinroq va aniqroq ko'rish mumkin. Rejissyor maxsus shunday plan tanladiki, unda baliqcha o'ngdan chapga suzadi. Bu tasvirda

tomoshabin ko'proq yangi bog'lanishlarni aniqlaydi. Baliqchaning rangi va shakliga qarab, u xuddi o'sha baliqcha ekanligiga ishonch hosil qiladi. Toshchalar rangi va o'lchamiga qarab, bu xuddi o'sha akvarium ekanligini tushunadi. Baliqchaning grotdan uzoqlashib suzishda davom etayotganiga qarab, harakat uzilmagan, balki bir vaqt doirasida davom etayotganini anglaydi.

Baliqcha o'sha bo'lishi mumkin, akvarium ham o'sha bo'lishi mumkin, lekin birinchi plan va ikkinchi plan suratga olingan vaqt mutlaqo boshqa.

Ikkinchi plan ishning to'rtinchi kunida suratga olingan, lekin tomoshabin uchun bu birinchi daqiqaning davomi bo'lib ko'rinadi. Bunga sabab nima?

Bu sirni faqat psixikamizdan izlash mumkin, faqat uning ishlash xususiyati yosh tomoshabinning rejissyor "aldov"iga bunchalik osonlikcha berilishini tushuntiradi.

Biz har doim ko'rgan narsamiz va eshitganlarimiz o'rtasida bog'lanishlarni izlaymiz va topamiz. Bu jarayon birinchi va ikkinchi plandagi hodisalar o'rtasidagi bog'lanishni tushuntirishning eng oddiy usulini topganimizda yakunlanadi. Bir marta ongimiz eng sodda bog'lanishni aniqlasa, u boshqa izlanishlarni qidirishni to'xtatadi va o'z ishining natijasidan qoniqish hosil qiladi. Bu qoniqishni biz sezmaymiz, lekin u keyingi idrok jarayonlarimizga yo'l ochadi.

Ammo insonning yuqori rivojlangan aqli har doim ham shunday ishlamaydi. Ko'pincha biz hamma narsaga shubha bilan qaraymiz, tanishlarimizning so'zlariga to'liq ishonmaymiz va olingan ma'lumotlarning katta qismini qayta tahlil qilamiz. Lekin ko'zingizga mashina yaqinlashayotganini ko'rsangiz va u sizni bosib ketishi mumkin bo'lsa, bu ko'zlaringizga ishonmaslikning ma'nosi bormi? Yoki tashqarida yomg'ir yog'ayotganini ko'rib, soyabon olmaslik uchun o'zingizni aldashga urinishning foydasi bormi?

Shu sababli, har qanday asarni idrok etish jarayonida ikki darajali tahlilni ko'rib chiqish lozim: birinchisi – tashqi oddiy bog'lanishlarni anglash, ikkinchisi – mazmunni chuqurroq tushunish. Baliqcha misolida birinchi daraja uning akvariumda bir xil bo'lishi va harakatning bir vaqt ichida davom etishiga bog'liq. Tomoshabin faqat bu yaxlitlikni aniqlashi kerak. Ikkinchi darajada esa rejissyor tomoshabinga baliqchada "elektr stansiyasi" borligi, uning elektr maydon hosil qilishi va bu maydon yordamida loyqa suvda yo'nalish topishi haqidagi ilmiy ma'lumotlarning haqiqiy ekanligiga ishontirishi zarur.

Birinchi daraja xabar shaklining ishonchliligiga, ikkinchisi esa mazmunning tushunarli va haqiqiy bo'lishiga qaratilgan. Albatta, bu darajalarni aniq ajratish shartli, chunki shakl va mazmun bir-biri bilan chambarchas bog'liq.

Bolalar kinosyujeti haqida fikr yuritar ekanmiz, biz kino tabiatining asosiy savollaridan biriga – kino montajining mohiyatiga yaqinlashdik. Z. Kracauer va A. Bazen o'z ishlarida montajni tanqid qilishgan. Ularning fikricha, kadrlarning birlashishi ekrandagi hayotiy haqiqatni buzadi va rejissyorga hodisalarni o'zboshimchalik bilan talqin qilish imkonini beradi. Bu fikrga qo'shilmaslik qiyin, lekin bu masalani aniqlashtirish kerak.

Turli ob'ektlarning alohida kadrlaridan yaxlit tasavvur yaratish mumkinmi? Mumkin! L. Kuleshov bunday tajribalar o'tkazgan: u bir odamning yuzini, boshqasining qo'llarini, uchinchisining tanasini va to'rtinchisining oyoqlarini suratga olib, ularni birlashtirganda, ekranda bitta odam ko'chada yurgandek taassurot paydo bo'lgan.

Ammo “Volga Qora dengizga quyiladi” deb yozish mumkinmi? Mumkin, lekin kim bunga rozi bo‘ladi? Balki Volga va Don kanallar orqali bog‘langanini biladigan “aqlilar” yoki geografiyadan bexabar bolalar rozi bo‘lar.

Yana bir misol: “Alfa-Sigma super Giperon nomli kvazar Betta Omega yulduz turkumiga sekundiga 100 yorug‘lik yili tezligida uchmoqda.” Bu ilmiy jurnaldagi xabarga nima deya olasiz? Agar fizika va astronomiyadan xabaringiz bo‘lmasa, faqat mutaxassislarning obro‘sigah ishonishingiz mumkin. Lekin bu xato, chunki xabarda bir nechta jiddiy ilmiy xatolar mavjud.

Yana bir klassik misol: “Glokaya kuzdra shtetko buldanula bokra i kudryachit bokrenka.” Bu iborani akademik L. N. Shcherba o‘ylab topgan. Avvaliga bu bema’nilikdek tuyuladi, lekin diqqat bilan o‘qilsa, unda qandaydir ma’no borligi seziladi. Bu nimaga o‘xshaydi? Balki “jasur sigir cho‘ponni urib, cho‘ponchasini o‘ynatmoqda” degan tasavvur uyg‘onadi.

Biz idrok etayotgan narsalarni xotiramizdagi tanish stereotiplar bilan bog‘lashga intilamiz. Bu jarayon insonning atrof-muhit va boshqa odamlar bilan aloqasida doimo sodir bo‘ladi. Og‘zaki va yozma nutq aloqa shakllaridan biri bo‘lsa, kinematografiya uning boshqa bir ko‘rinishidir.

Til yordamida odamlar ma’lum ovoz va harf birikmalari bilan ob’ektlar va tushunchalarni nomlashga kelishib olishgan. Kinoxabarda esa rejissyor plyonkada aks ettirilgan dunyoning vaqt o‘tishi bilan o‘zgaruvchan “qismlari”dan foydalanadi. Agar suratga olishda haqiqatni buzish maqsad qilinmasa, bu qismlardagi shartlilik minimal bo‘ladi. Rejissyor bu “qismlarni” birlashtirib, tomoshabin uchun yaratilgan dunyo tasvirini uning xotirasidagi stereotiplarga yaqinlashtirishga harakat qiladi, ya’ni uni haqiqatga o‘xshatadi.

Xabarning mazmuniga kelsak, bu muallifning vijdoniga bog‘liq – u kinematografik shaklda bo‘ladimi yoki til vositasida bo‘ladimi, farqi yo‘q. Aldash har qanday usulda mumkin. Demak, baliqcha haqidagi ikki kadrning turli vaqtlarda suratga olingan bo‘lishiga qaramay birlashtirilishi tomoshabinni aldash emas, balki uning idroki uchun qulay kino shaklini yaratishning boshlanishidir.

Bu qulay shakl nimadan iborat? Agar yosh tomoshabin akvarium oldida turgan bo‘lsa, avval uning ko‘zlari butun ob’ektni – shisha idishni, suvni va baliqchani qamrab olardi. Keyin miyasi ko‘rish maydonini harakatlanuvchi ob’ektga – baliqchaga qaratishga buyruq berardi. Bu vaqt ichida baliqcha bir oz joyidan siljigan bo‘lar va harakatini davom ettirardi. Rejissyor bolalar syujeti uchun kadrlar tanlab, ularni birlashtirganda xuddi shu tabiiy idrok jarayonini takrorlaydi. Uchinchi kadrni ham shu printsip asosida tanlaydi.

Ikkinchi plan oxirida baliqcha ovqat izlab tosh ostiga boshini tiqadi. Uchinchi kadr, sakkizinchi kunda suratga olingan, baliqchanning tosh ortidan loyqa suv ko‘tarib chiqishi va suzishni davom ettirishi bilan boshlanadi. Bu plan yanada kattaroq bo‘lib, “filcha”ning boshi ekran yuzasining katta qismini egallaydi.

Syujetning boshini ko‘radigan bolalar uchun uch xil vaqtda olingan kadrlar birlashganda akvariumdagi dunyo shunchalik yaxlit ko‘rinadiki, hech bir bola aldov haqida o‘ylamaydi. Shu bilan birga, “akvarium dunyosi” kattalar uchun ham “filcha” nomli baliqchanning tabiiy xatti-harakatlari haqidagi hikoyani idrok etishda juda mos keladi. Bu dunyoning ko‘p jihatlari miyamizning haqiqiy akvariumni ko‘rganda ma’lumotni o‘qish va qayta ishlash jarayonini oldindan hisobga oladi.

Uch kadrda tuzilgan plyonka qismi ko‘zlarning ob’ektni ko‘rish jarayonini, e’tiborni umumiy ko‘rinishdan detallarga o‘tishini, ko‘z mushaklarining fokus masofasini o‘zgartirish buyruqlarini

va tanlangan qismlarning aniq tasvirini olish jarayonini o'z ichiga oladi. Bundan tashqari, u qismlarni bir butunga birlashtirish jarayonini ham qamrab oladi.

Eng yaxshi zamonaviy hujjatli, ilmiy-ommabop va o'quv filmlari odatda ko'p sonli qisqa montaj qismlaridan tuziladi – bu yigirma yoki ellik yil oldin ham shunday edi. Ularning “qism-qismliligi” tomoshabinning ishonchsizligiga sabab bo'lmadi. Aks holda, rejissyorlar montaj va suratga olish usullarini allaqachon o'zgartirgan bo'lardi. Ammo kino hikoyasining qismlarga (kadrlar) bo'linishi va bu qismlarning yig'ilishi (montaj) insonning dunyoni idrok etishining tabiiy prinsipiga – diskretlik, ya'ni uzlukli idrok prinsipiga mos keladi. Shu sababli tomoshabinda montaj tuzilishiga qarshi norozilik paydo bo'lmaydi.

Hammasi aniqdek tuyuladi. Bir tomondan, montaj tomoshabinning idrok xususiyatlarini hisobga oladi, boshqa tomondan, bu idrokni shakllantiradi va tomoshabin madaniyatini tarbiyalaydi. Filmning muvaffaqiyati va tomoshabinga ta'siri ko'p jihatdan kadrlarning mohirona montajlanishiga bog'liq. Afsuski, bugungi kunda hamma kinolar va ayniqsa teleko'rsatuvlar montaj madaniyatining yuqori talablariga javob bermaydi.

Ikki xil ketma-ket kadr birlashuvi

Qo'shni kadrlar qanday montajlanishi mumkin yoki mumkin emasligi haqidagi bahslar bugungi kungacha davom etmoqda. Shu bilan birga, televidenie bizga istalgan kadrni yonma-yon qo'yish mumkinligini va tomoshabin hamma narsani “yutib yuborishini” ko'rsatmoqda. Televizorni yoqish tugmasini bossangiz, bunga misol topasiz. Agar bir kanalda bunday misol bo'lmasa, boshqasida albatta uchraydi.

Har qanday intervyuni ekranda ko'ring. Odam o'tirib, biror mavzu bo'yicha o'z fikrlarini deyarli silliq aytmoqda. O'tiribdi va doim “silkinmoqda”... Bir jumlanı aytdi – silkinib qoldi. Yana birini aytdi – yanada qattiqroq “titraydi”. Shunday qilib, o'n-o'n besh daqiqa davomida deyarli ravon nutq nerv tikida davom etadi.

Har kuni ekranda bunday “notinch” odamlarni ko'ramiz, garchi hayotda ularning aksariyati tinch odamlar bo'lsa ham. Ularni “silkinadigan” qilib televidenie yasaydi. Buning sabablari bir nechta: bir tomondan, video yozuv texnikasi montaj uchun qulay shartlarni ta'minlay olmaydi, boshqa tomondan – professional dangasalik va shoshqaloqlik. Lekin ko'pincha bu tele-rejissyorlarning montaj madaniyati pastligining bevosita natijasidir.

Kino yoki videoplyonkaga intervyu yoziladi. Qahramon birinchi ikki jumlanı aytdi va xato qildi, lekin yozuv davom etmoqda. O'n daqiqada u uch marta xato qildi, ikki marta o'zini tuzatdi va matnda rejalashtirilmagan to'rt jumlanı turli joylarda aytdi. Uni oldindan ogohlantirishganki, improvizatsiya juda yaxshi, xatolar uni tashvishga solmasligi kerak, barcha kamchiliklarni rejissyor tuzatadi.

Rejissyor haqiqatan ham “tuzatadi”. U sovuq qalbla xatolar, takrorlar va ortiqcha jummalarni “kesib tashlaydi” va videolentani o'ylamasdan yig'adi – natijada ekranda tinch odam “titraydi”. Nima bo'ldi? Hech narsa ahamiyatli emas. O'n daqiqalik yozuvdan besh daqiqa qoldi. Bu besh daqiqada qahramon to'qqiz marta “silkindi”. Professional tilda bu shuni anglatadiki, birinchi xato aytganda qahramon boshini, yelkasini va qo'llarini biroz o'zgartirdi. Ortiqcha jumla aytayotganda u sezilarli darajada yon tomonga siljidi va qo'lini kreslo qo'ltiqchasidan tizzasiga

qo'ydi. Ekranda tinch harakat o'rniga – asabiy sakrash paydo bo'ldi. Bu to'qqiz marta takrorlandi. Natija shubhasiz – nutq so'zlovchining asablari bilan muammo bor. Lekin bu faqat tajribasizlar uchun shunday ko'rinadi. Tajribali kinematografist boshqacha izoh beradi: "Rejissyorning elementar kinematografik madaniyatining yo'qligi, tele-tomoshabinga hurmatsizlik va televidenie xodimlariga ishongan hurmatli odamga qarshi qo'pol zo'ravonlik!"

Buni oldindan tayyorlangan matnni buzmasdan oldini olish mumkinmi? Albatta mumkin! Lekin buning uchun pavilyonda bitta emas, ikkita kamera ishlashi kerak. Tasvir ikkita apparatda yozilishi lozim. Bir kamera qahramonni doimiy suratga olsa, ikkinchisi uning qo'llarini, atrofdagi muhitni, ba'zan yuzini krupniy planda oladi. Montajda xatolar kesilgan joylarga ikkinchi kamera tasvirlari qo'yilsa, qahramonning pozasi o'zgarishi tomoshabinga sezilmaydi. Qahramonga uning tabiiy insoniy fazilatlari – tinchlik va aqlli hikoyachining obro'si qaytariladi. Lekin buning uchun ishlash kerak!

"Tomoshabin hamma narsani yutadi!" degan shior kinematografiyaga ham kirib kelmoqda. Televideniedan olingan uslublar soni ortmoqda, lekin kino tasvirining ishonarlilik kuchi pasaymoqda.

Bu misolda ikki xil qo'shni kadr birlashuvini ko'rib chiqish mumkin. Birinchisi – ikkala kadrda bir xil ob'ekt mavjud bo'lganda. Ikkinchisi – qo'shni kadrlarning mazmuni turlicha bo'lganda. Aniqroq talqin uchun shuni aytish kerakki, odamning o'rta plani va uning oyoqlarining krupniy plani – bu turli ob'ektlar, chunki bu kadrlarning asosiy mazmuni bir-biriga mos emas.

Ikkinchi holat – mazmuni turlicha kadrlarning birlashuvi – S. Eyzenshteynning "Montaj 1938" maqolasida va boshqa ishlarida batafsil ko'rib chiqilgan. Ko'plab kino tadqiqotchilari bu masalaga bir necha bor murojaat qilishgan. Bu L. Kuleshov ochgan inson psixikasining fenomeniga borib taqaladi: turli mazmundagi kadrlar birlashganda yaxlit dunyo tasviri hosil bo'ladi va bu birlashuvdan qo'shimcha ma'lumot olinadi. Bizning misolda nutq so'zlayotgan odamning o'rta plani bilan uning oyoqlarining krupniy plani birlashuvi – bu shunchaki xususiy holat va unchalik ifodali emas.

Agar nutq so'zlovchining qo'li stol ostida yashiringan bo'lsa va krupniy planda uning barmoqlari orasida revolver ko'rinsagina, o'rta plandagi tabassumli odam va revolverli krupniy plan birlashuvidan olingan qo'shimcha ma'lumot sezilarli bo'lardi.

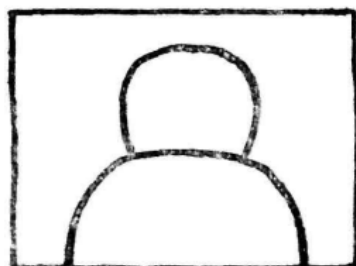
Lekin hozirgi suhbatimizda biz uchun boshqa jihat muhimroq. Bahslashuvchi tomonlar ko'pincha qaysi turdagi birlashuv haqida gapirayotganini aniq aytmaydi: bir xil ob'ektli kadrlar birlashuvimi yoki mazmuni turlicha kadrlarning taqqoslanishimi. (1 va 1a rasm)



— голова человека в кадре в фас.

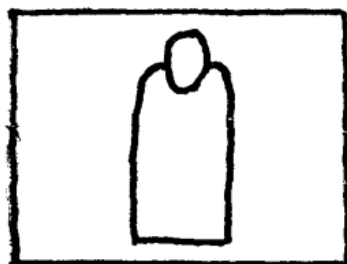


— голова в профиль.

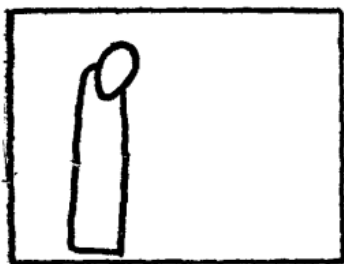


— голова со спины (затылок).

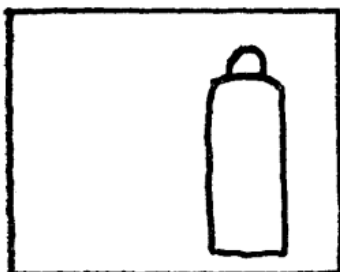
Рис. 1.



— человек во весь рост,
смотрит на нас.



— человек во весь рост
в профиль к нам.



— человек во весь рост
спиной к аппарату.

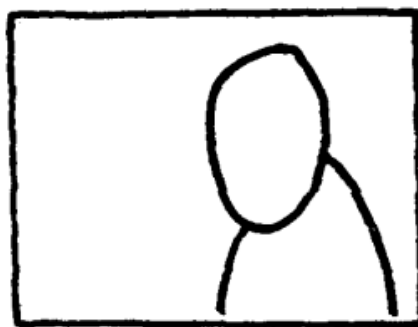
Рис. 1а

Odam yuzi va figurasining apparatga nisbatan joylashuvini aniqlashning barcha nozikligi boshning oval shakli va tananing chizilgan konturining o'zaro joylashuvida yotadi. Birinchi kadrda yelkalarining chizig'i boshning ovali bilan uziladi. Ikkinchi kadrda orqa chizig'i (bu chiziq ko'krak chizig'idan biroz yuqoridan boshlanadi va boshning ovalidan bir oz kupra shaklida chiqadi). Uchinchi kadrda esa orqa chizig'i boshning ovalining pastki qismini qoplaydi va xuddi odamning ensasiga o'xshab ko'rinadi. Butun figura chizilganda boshning ovalining joylashuvi odamning kadr ichidagi holatini aniqlashda asosiy hisoblanadi. Ushbu chizma tufayli odamning qayerga qarayotganini aniq aniqlash mumkin. Bu esa mizanssenaning eng muhim xususiyati bo'lib, tasvir montaji haqidagi barcha suhbatlar uchun asosiy ahamiyatga ega.

Odamning nigohini grafik tarzda ifodalash uchun, agar apparat uni yarim profil yoki uch chorak holatda suratga olsa, maxsus shartli chizma ham mavjud. Bunday holda tananing ikkala chizig'i ham qabariq bo'ladi (profilmagi holatdan farqli o'laroq). Lekin ulardan biri boshdan sezilarli darajada yuqoridan boshlanadi (2-rasm).



Взгляд вправо



Взгляд влево

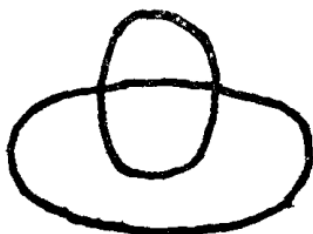
Рис. 2.

Nigoh yo'nalishini mutlaqo aniq ko'rsatish uchun, albatta, burun va ko'zlar chiziladi (3-rasm).



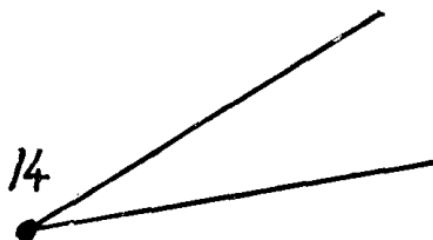
Рис. 3.

S. M. Eyzenshteyn planda odam tasvirini juda qulay tarzda taklif qildi. Agar har birimizga tepadan qarasak, sxematik ravishda ikkita bir-birini kesib o'tuvchi oval hosil bo'ladi. Kichikroq oval (bosh) oldinga chiqib turadi va yuzning joylashuvi hamda nigoh yo'nalishini ko'rsatadi (4-rasm).



Человек в плане

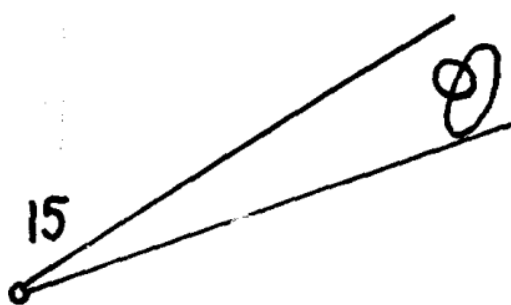
Рис. 4.



Четырнадцатая точка съемки

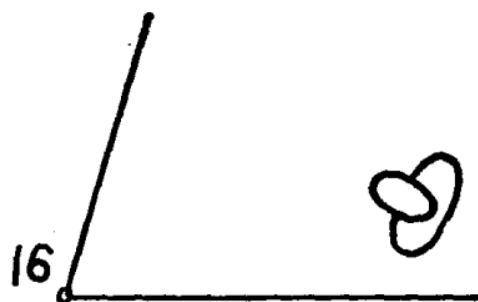
Рис. 5.

Apparat planda chizilmaydi. Uni nuqta va undan chiqadigan, ob'ektga qarash burchagini cheklovchi nurlar mukammal darajada almashtiradi (5, 6, 7-rasmlar).



Съемка длиннофокусным объективом

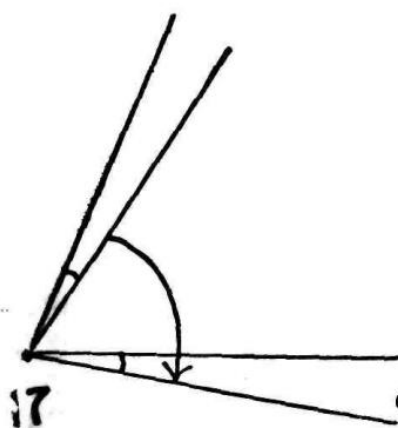
Рис. 6.



Съемка короткофокусным объективом

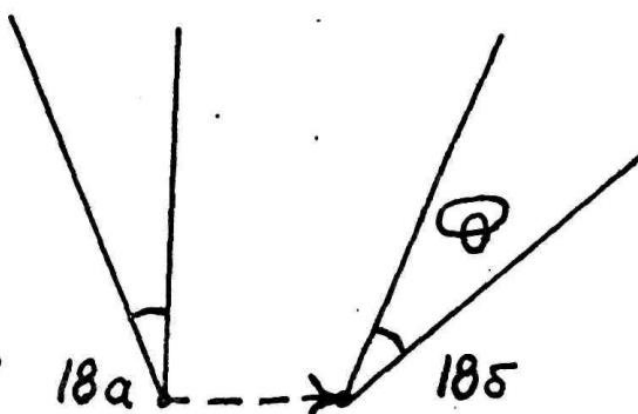
Рис. 7.

Apparatning burilishi, ya'ni panorama (PNR), ikkita burchak va strelka bilan ko'rsatiladi. Bu strelka ob'ektivning birinchi va oxirgi holatini tushuntiradi. Kameraning har qanday harakati ikkita nuqtani yoki ikkita burchak cho'qqisini birlashtiruvchi strelkali chiziq bilan ifodalanadi (8, 9-rasmlar).



Панорама

Рис. 8.



Движение камеры

Рис. 9.

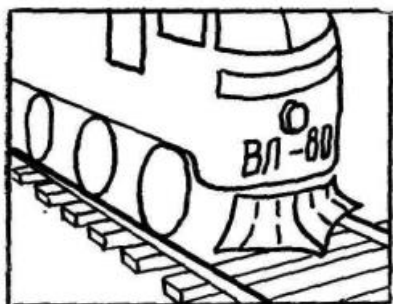
L. V. Kuleshov bo'yicha planlarning krupnostlari:

1. Odamning ko'zi. Krupnost bo'yicha bu "detal" deb ataladi.
2. Krupniy plan. Odamning yuzi, yelkalar deyarli ko'rinmaydi.
3. 1-o'rta plan. Odam figurasining beligacha bo'lgan qismi.
4. 2-o'rta plan. Odam figurasining deyarli to'liq qismi, tizzagacha.
5. Umumiy plan. Odam figurali kadrda shunday olinadiki, bosh ustida va oyoqlar ostida ramkagacha ozgina bo'sh joy qoladi.
6. Uzoq plan. Odam figurali kadr yuzasiga nisbatan juda kichik ko'rinadi (10-rasm).



Рис. 10.

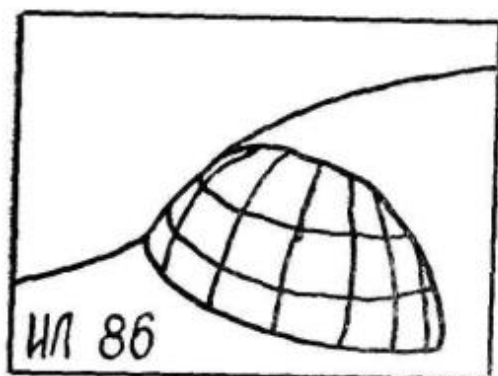
Ishlab chiqarish sharoitida rejissyorlik ssenariylarida yoki kundalik kinematografik suhbatlarda har doim ham ushbu oltita krupnost turi ishlatilmaydi. Lekin sahna uchun montaj yechimini tanlash va montaj tamoyillarini tushuntirishda bu oltovining hammasi mutlaqo zarur. Kinematografistlar orasida yana ikkita krupnost turi ham mashhur: mikro va makro. Bu turlar ilmiy-ommabop kinoda boshqa kinematografiya turlariga qaraganda ancha tez-tez uchraydi. Mikro – bu mikroskop orqali suratga olingan plan bo‘lib, ob‘ektni yalang‘och ko‘z bilan ko‘rish mumkin emas. Makro – detal va mikro o‘rtasidagi o‘rta krupnostdir. Ilmiy nuqtai nazardan bu atama unchalik aniq emas, lekin u kinematografiyaning professional tilida uzoq vaqtdan beri o‘z o‘rnini topgan. Bu krupnostni tushuntiruvchi misol sifatida chumoli yoki tirtil tasvirlangan kadrni keltirish mumkin. Ba‘zan bunday krupnostdagi planlarni suratga olishda oddiy hayotiy vaziyatda kattalashtiruvchi oyna ishlatilgandek, qo‘shimcha linzalar qo‘llaniladi. Shu bilan krupnost tushunchasini tushuntirish yakunlanadi. Endi uni qanchalik tushunganingizni tekshirib ko‘ramiz. Plan krupnostini aniqlang (11-rasm).



Часть большого локомотива.

Рис. 11.

Agar siz bu lokomotivning krupniy plani deb o'ylasangiz, xato qilasiz. O'rta plan deb hisoblasangiz ham, yana xato. Bu qanday krupnostdagi plan? Lekin avval yana bir sinov (12-rasm).



Кабина самолета.

Рис. 12.

Aerobusning krupniy planimi? Xato!!! Qadimgi yunon faylasufi Protagor, sofistlarning eng mashhuri, shunday degan edi: “Inson hamma narsaning o'lhovidir!” Bu donolik bugungi kunda ko'pincha uning chuqur ma'nosiga e'tibor bermasdan takrorlanadi. Tashqi shov-shuv ortida bizning ijodiy hayot faoliyatimiz falsafasi yashirinadi. Inson yaratgan hamma narsa o'zining bo'yi, kuchi va cheklangan imkoniyatlariga moslashtiriladi. Tasavvur qiling, pudlik bolg'a bilan mix urish juda charchatadi. Oshni oshxona cho'michi bilan ichish qo'lga tushmaydi. Qo'lda minoradagi soatni taqib yurish esa undan ham noqulay. Shu prinsipdan kelib chiqib, L. V. Kuleshov krupnostning asosiy o'lchovi sifatida san'atning eng muhim ob'ektlaridan biri – odamni tanladi. U biz uchun har qanday kadrning masshtabini aniqlovchi mezon bo'ldi. “Lokomotivning krupniy plani” degan ibora kinematografik jihatdan noto'g'ri. Lokomotiv yoniga odamni qo'ying, shunda krupnost masshtabi darhol aniq bo'ladi (13-rasm).

Bu xato yanada yaqqol ko'rinadi, agar okean laynerining burun qismi tasvirlansa. Klyuzdan besh metrlik langar chiqib turibdi, bort yaqinida odamlar turishadi, lekin kadrga kemning faqat 1/20 qismi tushgan (14-rasm).

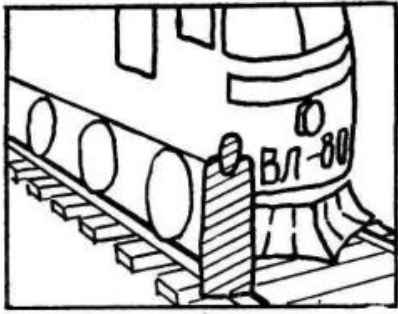


Рис. 13.

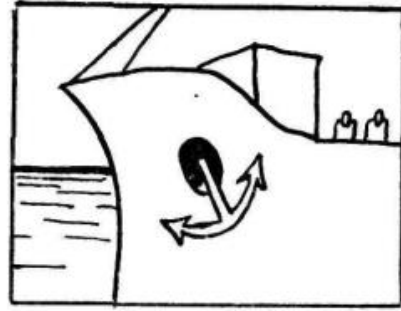


Рис. 14.

Yosh rejissyor o‘zining sahnalashtirish loyihasida shoshqaloqlik bilan “kemaning krupniy plani” deb yozdi. Sodda operator bu rejissyorga ishonib, suratga olish direktordan kechki suratga olish uchun 500 kilovatt yorug‘lik so‘radi. Tajribali ishlab chiqaruvchilar bunday rejissyor haqida yaxshi fikrda bo‘lmaydi. Birinchi kadr haqida shunday deyish mumkin: “Umumiy plan. Elektrovozning old qismi.” Ikkinchi kadr L. V. Kuleshov talqinida – uzoq plan, ya’ni kemaning burun qismi.

Demak, kadr ramkasi odam yuzidan biroz kattaroq ob’ektni qamrab olsa, u har doim krupniy plan deb ataladi. Agar kadr ramkasida odam bo‘yidan bir oz kattaroq ob’ekt yoki uning qismi tushsa, bunday plan krupnost bo‘yicha umumiy deb nomlanadi. Yagona o‘lchov tufayli, masalan, o‘rta plan deb ataladigan ishchi suratga olish maydoni hajmi suratga olinadigan ob’ektga qarab o‘zgarmaydi. Stol ustida krupniy planda suratga olingan pashsha ekranda juda kichik ko‘rinadi, lekin xuddi shu krupnostda olingan dengiz layneri tomoshabinga umuman ko‘rinmaydi. Ekranda eng yaxshi holatda faqat yo‘lovchi salonining bitta illyuminatori ko‘rinadi. Qolgan hamma narsa kadr ramkasidan tashqarida qoladi.

Bir sahnadagi qo'shni kadrlar birlashuvi tamoyillari

“Kinematografiyada hozirda ‘ovozsiz’, ‘ovozli’, ‘rangli’, ‘stereoskopik’ kabi turli montajlar mavjud emas, balki yagona kinematografik montaj bor (u ‘ovozsiz’, ‘ovozli’, ‘rangli’ va boshqa shakllarning ko‘p turliciligini o‘z ichiga oladi),” – deb yozgan edi L. V. Kuleshov 1941 yilda.* Bu fikr bugungi kunda ham so‘zsiz to‘g‘ri. Faqat shuni qo‘shimcha qilish kerakki, televizion montaj ham kinematografik montaj, ya‘ni ekrandagi tasvir montajidir. Uning mohiyati va asoslari kinematografik montajdan hech qanday farq qilmaydi.

Kino montajini dastlabki tushunish krupnost tanlash, kadr ichidagi odamlarning nigoh yo‘nalishini tanlash, kadr ichidagi ob‘ekt harakatining yo‘nalishini tanlash kabi tamoyillarni o‘rganishdan boshlanadi.

Bu yerda faqat kinoda eng keng tarqalgan holat – rejissyorning bir sahnani suratga olishi va bu sahna ichidagi kadrlar montajini tomoshabin kadrlar birlashuvini sezmasligi uchun qilishi haqida gap ketmoqda. Tomoshabinning sahna idroki oson va sodda bo‘lib, uning ongida plyonkaning alohida qismlaridan yaxlit tasvir shakllanishi kerak. Sahnaning bir nechta turli kadrlardan yig‘ilgani haqida tomoshabin o‘ylamasligi, balki butun ong energiyasini sahnaning ma‘nosi va kayfiyatini tushunishga yo‘naltirishi – mana shu tamoyillar javob beradigan vazifa.

Bu tamoyillar barcha kinematografik asarlarga – o‘yin filmidan o‘quv filmigacha, hujjatli filmdan multfilmga qadar, shuningdek, barcha teleko‘rsatuvlarga – so‘nggi yangiliklardan tortib har qanday sport musobaqalari translyatsiyasigacha tatbiq etiladi. Ushbu tamoyillardan chetlashish kadrlar birlashuvida urg‘u effektini beradi va rejissyordan keyingi planni biroz uzaytirishni talab qiladi, bu esa tomoshabinga keyingi hodisalar yo‘nalishida o‘zini topish uchun qo‘shimcha vaqt beradi. Kinematografik amaliyotda ko‘pincha birlashuvning qulayligidan voz kechiladi – bu syujet yoki harakatning uzilishini ta‘kidlash, bir hodisaning oxiri va boshqasining boshlanishi o‘rtasida vaqt o‘tganini ko‘rsatish uchun qilinadi.

Ushbu tamoyillarning katta qismini L. V. Kuleshov aniqlab, tasvirlab bergan. U yuzlab filmlarning montajini tahlil qildi, turli kadr birlashuvlarini tomoshabinlar va o‘zida sinab ko‘rdi va xulosalarni umumlashtirdi.

L. V. Kuleshov. Kino rejissyorligi asoslari: M.: Goskinoizdat, 1941, 295-bet.

Bugun bizda ushbu “kino qonunlari” yoki “montaj qonunlari”ning mohiyatini tushuntirish imkoni bor. Ular tomoshabinning psixofiziologik idroki bilan bog‘liq bo‘lib, kadrlar birlashuvini qulay qabul qilish shartlarini ta‘minlashga xizmat qiladi.

Bir qarashda bu tamoyillar juda sodda tuyuladi. S. M. Eyzenshteyn, M. I. Romm, S. I. Yutkevich va boshqa kinematografiya tadqiqotchilari o‘z ishlarida ularni sanab o‘tishadi. Lekin ularni yetarlicha batafsil tahlil qilmaydilar, chunki ularga ikki kadrning tabiiy, sezilmas birlashuvi tamoyillarini bilish va ishda qo‘llash odatiy hol edi. Bugun ham shunday: ularning ishlarini o‘qiydiganlar bu tamoyillarni eski ustalarning ko‘zi bilan ko‘radi va montajning elementar madaniyati deb ataladigan narsadan o‘tib ketadi.

Lekin amaliyotda ba‘zida shunday bo‘ladiki, siz film ko‘ryapsiz. Ekranda katta jang ketmoqda. Bir necha soniyadan so‘ng kim qayoqqa chopayotgani, kim kimga o‘q uzayotgani, kim qayoqqa hujum qilayotganini tushunasiz. Ammo bir daqiqadan keyin “bizning” to‘plar “bizning” xandaqlarga o‘q uzayotganini, dushmanlar esa “o‘z”lariga, “bizning” generalning buyrug‘i bilan dushmanlar nayzalarini “o‘z”lariga ko‘tarayotganini aniq ko‘rasiz. Otliqlar jangga kirganda esa “o‘z”larni “begona”lardan faqat kiyimlari bilan ajratasiz. Hujum qilayotganlarni esa faqat “Ura!” deb qichqirishlaridan bilib olasiz. Bunday paytda rejissyorning o‘zi ham filmda kim “o‘z”, kim “begona” ekanligini ajrata olmasa kerak.

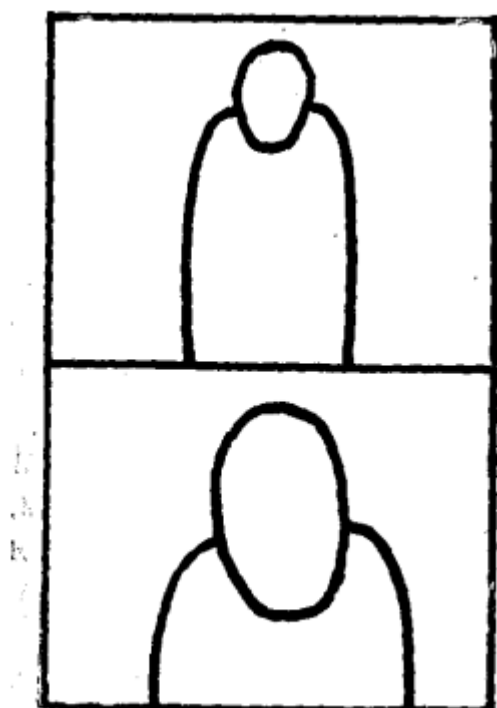
Bunday hollarda montaj suratga olish tamoyillariga rioya qilish rejissyor ishining qat'iy sharti bo'lib qoladi, chunki bu filmdagi hodisaning ma'nosini tushunishga bevosita bog'liq.

Krupnost bo'yicha montaj

Tasvir montaji tamoyillari va kadrlar birlashuvi tamoyillarini grafik talqinini tushunish uchun kadr ichidagi harakatlanuvchi, o'zgaruvchan tasvirni xayolan tasavvur qilish kerak – xuddi ekranda sodir bo'layotgandek. Kadr almashishidan oldingi ob'ektning oxirgi holati rasqadrovkada chiziladi. Ikkinchi, ya'ni birinchidan keyingi kadrda ob'ektning dastlabki holati ham chiziladi. Bir kadr kompozitsiyasining ikkinchisiga tez almashishini tasavvur qilib, tomoshabinning qog'ozda grafik tarzda tasvirlangan kadr almashishidan, birlashuvdan qanday taassurot olishini ko'z oldinga keltirish mumkin.

Albatta, kadrlar birlashuvi effektini ekranda rasqadrovka orqali his qilish tasavvurning ma'lum darajada mashq qilinganligini talab qiladi. Vaqt o'tishi bilan o'zingiz montaj qilib, kadrlar almashishining tomoshabin sifatida o'zingizga ta'sirini ekranda sinab ko'rish barqaror ko'nikmalarga olib keladi. Bu esa kamerani ob'ektga nisbatan qayerga qo'yish, kamera plyonkada ob'ektning qaysi qismini yozib olishi va suratga olingan kadr ekranda qanday ko'rinishini tasavvur qilish qobiliyatini shakllantiradi. Tasavvur qilish, suratga olishning u yoki bu turi qanday natija berishini ko'z oldiga keltirish qobiliyatisiz hech bir rejissyor ishlay olmaydi. Shu sababli kadrlar almashuvi tamoyillarini grafik tushuntirish, tasavvurni mashq qilish, rejissyor va operatorning professional ko'nikmalarini shakllantirish vositasidir.

2-o'rta planni 1-o'rta plan bilan birlashuvi qanday qabul qilinadi, deb tasavvur qilib ko'ring. Bu yaxshi yoki yomonmi, qo'yilgan vazifa nuqtai nazaridan (15-rasm)



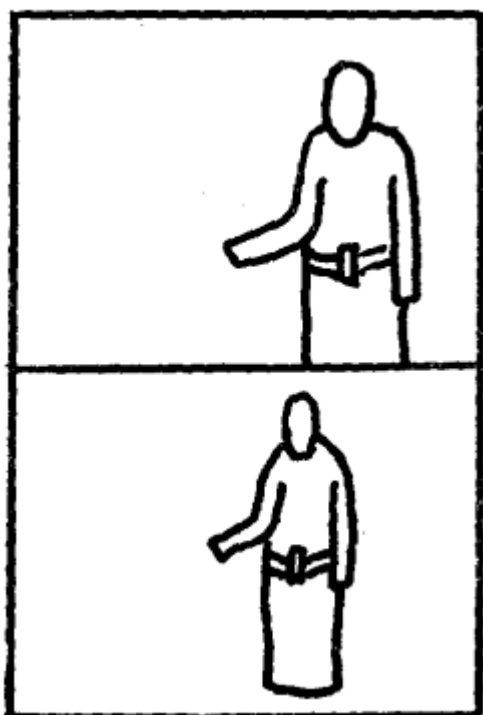
2-й средний

1-й средний

Рис. 15.

Yomon!

2-o'rta planni umumiy plan bilan birlashuvi qanday qabul qilinadi (16-rasm)



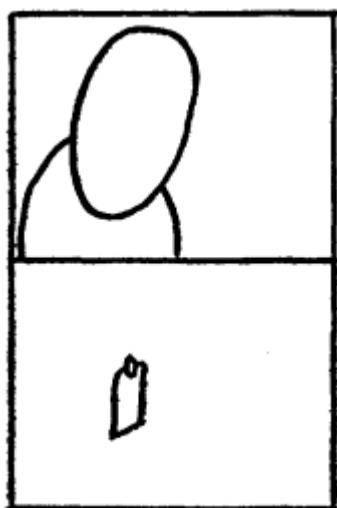
2-й средний

Общий

Рис. 16.

Yana yomon! Birinchi va ikkinchi holatda tomoshabin “sakrash”ni his qiladi, ko'zga yoqimsiz nimadir yalt etadi. Bu nima?

Krupniy planni uzoq plan bilan montaj qilib ko'raylik (17-rasm).



Крупный

Дальний

Рис. 17.

Yana yomon! Muammo nimada? Plandan planga o'tishning eng yaxshi mezonlari qanday? Tomoshabin idrokining o'ziga xos jihatlaridan biri shundaki, biz kadrlar birlashuvini oson qabul qilamiz, agar ular bir-biridan yetarlicha farq qilsa. Kinoning uzoq yillik amaliyoti shuni ko'rsatdiki, krupnost bo'yicha bir plan orqali o'tish – krupniydan 2-o'rta planga, 1-o'rta plandan umumiy planga va aksincha – qulay ko'rinadi. Bu qoidadan istisno sifatida detal bilan krupniy plan, uzoq bilan umumiy plan birlashuvlari ko'rinadi.

Empirik tarzda aniqlandiki, krupnostdagi farq sezilarli bo'lishi kerak, lekin shu darajada o'tkir bo'lmasligi lozimki, tomoshabin yo'nalishni yo'qotib, ekranda bir xil ob'ekt davom etayotganini his qilmay qolmasin.

Birinchi ikki variantda (2-o'rta – 1-o'rta va 2-o'rta – umumiy) krupnostdagi farq yetarli emas edi. Tomoshabinga ekranda nimadir “silkingan”dek tuyuladi, lekin yangi hech narsa ko'rinmaydi.

Uchinchi variantda (krupniy – uzoq) tomoshabin ob'ektning bir xilligini darhol aniqlay olmaydi. U krupniy planda ko'rgan yuz uzoq plandagi odamga tegishli ekanligini aniqlash uchun qo'shimcha harakat qilishi kerak bo'ladi.

Xuddi shunday qiyinchilik detal va 1-o'rta plan ketma-ket yopishtirilganda ham paydo bo'ladi. Kadrlar mazmuni o'rtasidagi asossiz bog'lanish izlash birlashuvda harakatning sekinlashuvi degan yoqimsiz tuyg'uni keltirib chiqaradi va birlashuv tomoshabinga sezilib qoladi – u ko'z bir xil odamga tegishli ekanligiga ishonch hosil qilishi kerak.

Odam suratga olishga tegishli hamma narsa boshqa ob'ektlarni suratga olishga ham teng darajada taalluqli. Kadrlar almashuvi silliq bo'lishi uchun krupnost sezilarli darajada farq qilishi kerak, lekin tomoshabinni bir xil ob'ektni ko'rayotganini tushunish uchun ongini ortiqcha zo'riqtirmasligi lozim. Chumoli, vokzal binosi, kosmik kema yoki fil suratga olinayotimi, barcha holatlarda bu tamoyil saqlanib qoladi. Rejissyor tomonidan ushbu tamoyilga rioya qilingan holda qilingan o'tish tomoshabinning qulay idrok shartlariga javob beradi.

Ammo dramaturgik vazifaga qarab bu tamoyil ba'zan ataylab buziladi – masalan, harakat rivojida biror burilishga urg'u berish zarur bo'lganda. Aytaylik, rejissyor qahramonni qamrab olgan kutilmagan qo'rquv tuyg'usini tomoshabinga yetkazmoqchi. Odam yolg'iz holda uzoq vaqt tog'ga ko'tarilib, o'ziga yordamga keladigan sheriklarini ko'rish umidida edi. Uzoq planda tomoshabinga sekin tepaga sudralayotgan figura ko'rsatiladi. Shu planda qahramon cho'qqidagi toshga yaqinlashadi. Uning kichik figurasi tiklanadi va u oldinga qaraydi. Kadr almashadi. Krupniyda odamning qo'rquvdan qotgan yuzi. Kadr almashadi. Qahramon nuqtai nazaridan. Tosh ortida boshidan o'q yegan sherigi yotibdi.

Rejissyorning urg'uga qaratilgan hisobiga bog'liq bo'lmagan krupnost bo'yicha montaj tamoyilining buzilishi tomoshabinda birlashuvning noqulayligidan ongsiz ravishda bezovtalik uyg'otadi.

Turli ob'ektlar bilan kadrlar almashganda, agar ular tashqi konturlari bo'yicha bir-biriga o'xshamas bo'lsa, bu tamoyil ahamiyatini yo'qotadi va ikkala kadrning krupnosti rejissyor vazifasiga mos keladigan har qanday bo'lishi mumkin.

Fazoda yo'nalish bo'yicha montaj

Vazifa: Kamerani qanday qo'yish kerakki, alohida kadrlar bilan suratga olingan ikki suhbatdosh odam ekranda bir-biriga qaragandek ko'rinsin?

Agar kamerani shunday qo'ysak (18-rasm)?

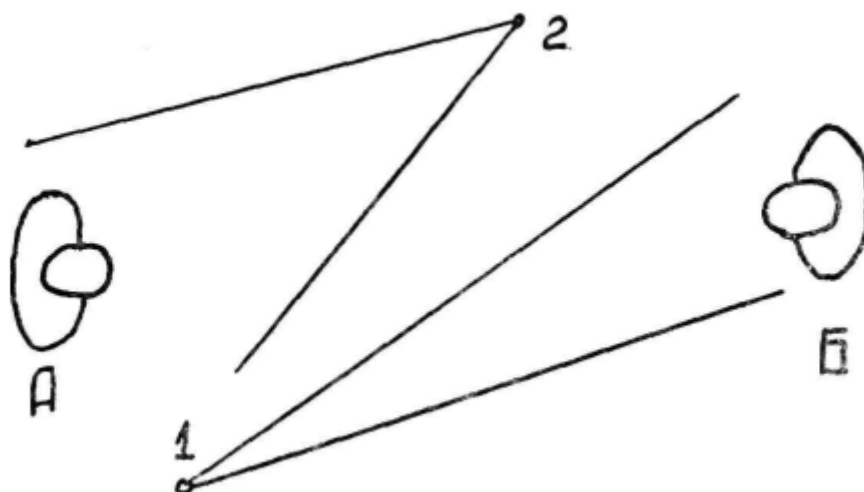


Рис. 18.

Ekkranda quyidagi natija olinadi (19-rasm).

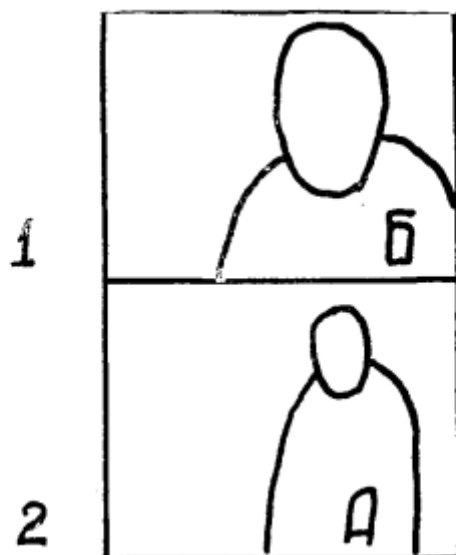


Рис. 19.

Ikkala odam ham bir yo‘nalishga qaraydi, bir-biriga emas. Boshqa variantni sinab ko‘ramiz (20-rasm).

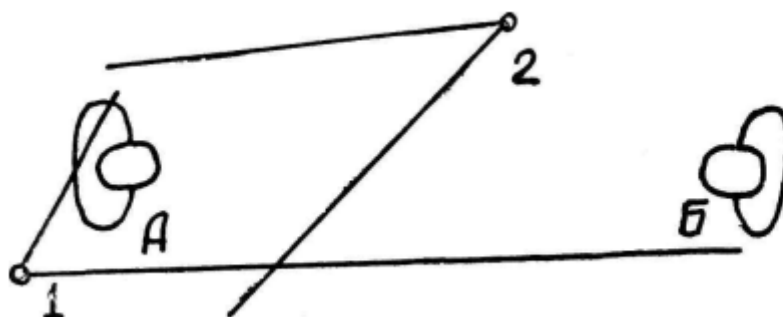


Рис. 20.

Ekkranda birlashuv shunday ko‘rinadi (21-rasm).

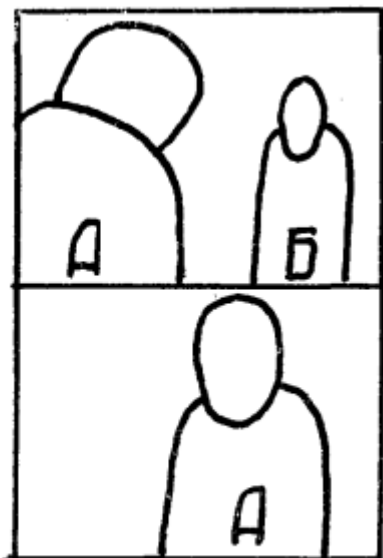


Рис. 21.

A ob'ekti (tov. Arbuzov) ekraning chap tomonidan o'ng tomoniga o'tishi va o'ziga qarashi tomoshabin uchun kutilmagan va tushunarsiz bo'ladi. Tomoshabin bu qanday sodir bo'lgani haqida o'ylay boshlaydi va ekrandagi dialog ma'nosi ikkinchi planga o'tib ketishi mumkin.

Ikkinchi suratga olish nuqtasini B (tov. Bryukvin) ning Arbuzovga qarash chizig'idan pastga siljitamiz (22-rasm). Suratga olish nuqtasining bunday o'zgarishi ekrandagi natijada tub o'zgarish keltirib chiqaradi (23-rasm).

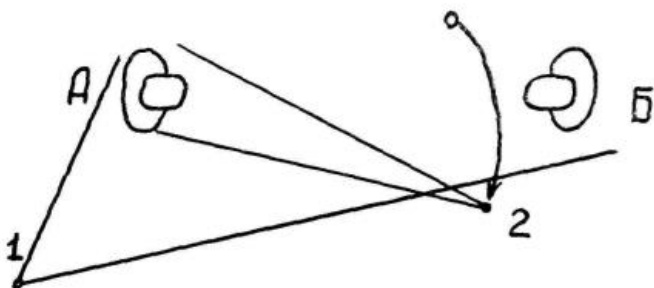


Рис. 22.

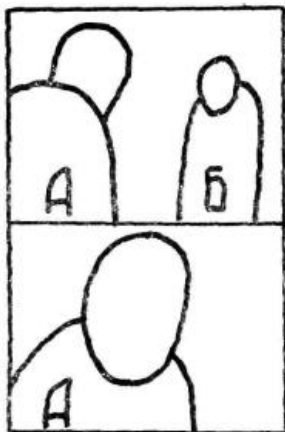


Рис. 23.

Arbuzov Bryukvin tomoniga qaraydi va dialog davom etadi. Ikkinchi suratga olish nuqtasini ko'chirish qandaydir qonuniyatni aniqlashga yordam berdi. Agar ikki suhbatdosh odam suratga olishda apparat ularning bir-biriga qarash chizig'ining bir tomonida joylashgan nuqtalarda bo'lsa, ekranda tomoshabin hodisalar rivojini xuddi o'zi hayotda o'z ko'zlari bilan ko'rgandek tasavvur qiladi. Suratga olishning bunday tashkil etilishi va ekranda fazoning shunday qurilishi tomoshabiniga ob'ektlarning umumiy fazo ichidagi o'zaro ta'sirida aniq va oson yo'nalish topish imkonini beradi.

Fazoda yo'nalish bo'yicha montaj qoidasi shunday: bir-biri bilan o'zaro ta'sir qiluvchi ikki ob'ektni suratga olish ularning o'zaro ta'sir chizig'ining qat'iy bir tomonidan amalga oshirilishi kerak (24-rasm).

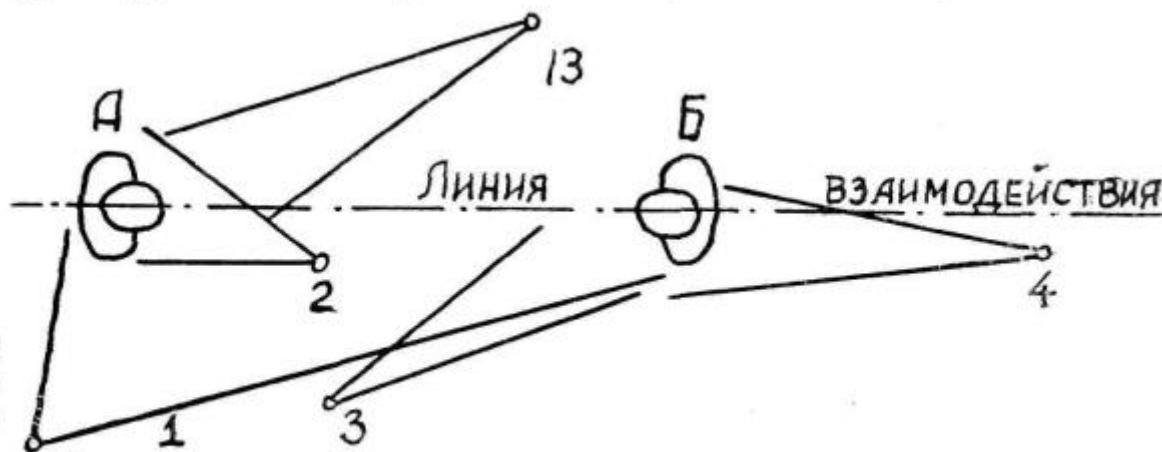


Рис. 24.

Barcha suratga olish nuqtalari aniq tanlangan, faqat 1-nuqta bundan mustasno.

Bu qoida har qanday o'zaro ta'sir qiluvchi ob'ektlarga tatbiq etiladi: rassom va u chizayotgan tuval, tank va unga o'q uzayotgan to'p, turna va undan qochmoqchi bo'lgan qurbaqa.

Rejissyor "taqiqlangan" o'zaro ta'sir chizig'ini kesib o'tib, hodisani boshqa tomondan ko'rsatishga qaror qildi diyelim. Bu uchun uning jiddiy ijodiy asoslari bor deb hisoblaymiz. Tomoshabin uchun qulay idrok sharti bajarilishi va tomoshabin ekran fazosida adashib qolmasligi uchun nima qilish kerak? Bu savolga ikkita javob bor. 1-variant (25-rasm).

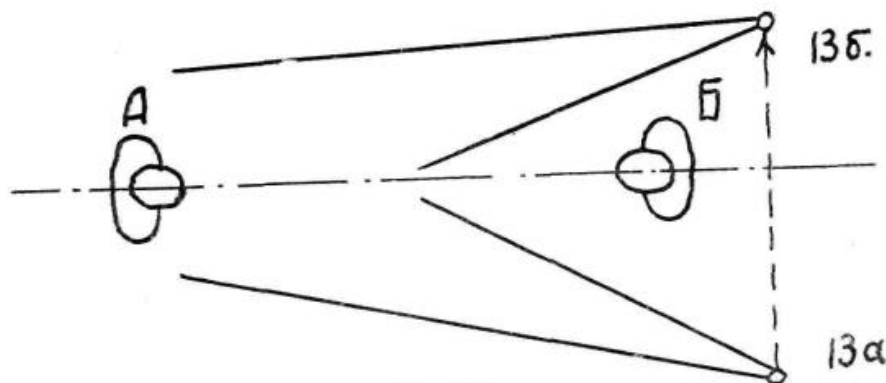


Рис. 25.

Kamera suratga olish vaqtida o‘zaro ta’sir chizig‘ini kesib o‘tadi va ob’ektlarning fazodagi yo‘nalishi o‘zgarishi tomoshabinning ko‘z o‘ngida sodir bo‘ladi. Keyin 14, 15, 16 va hokazo kadrlar suratga olishini faqat suratga olish maydonchasining yuqori qismidan, o‘zaro ta’sir chizig‘iga qarab, olib borish kerak, agar planga qaralsa.

2-variant (26-rasm).

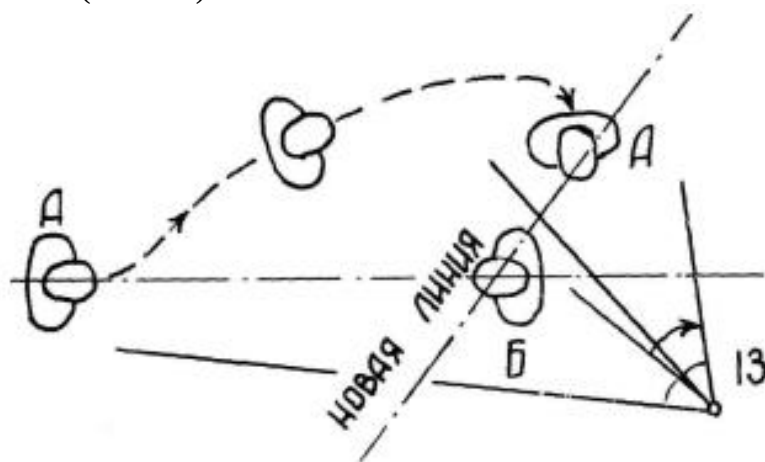


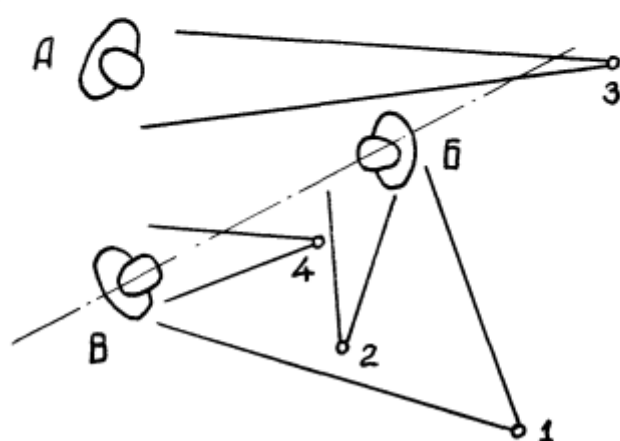
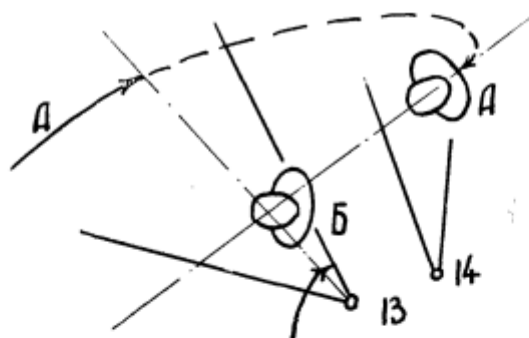
Рис. 26.

Ikkinchi holatda ob’ektlarning fazodagi joylashuvi o‘zgarishi ham 13-kadr suratga olish jarayonida sodir bo‘ladi. Lekin bu o‘zgarishning sababi kameraning harakati emas, balki qahramonning joy almashishidir. Kamera joyida qoladi va faqat Arbuzovni kadrda ushlab turish uchun uni panorama qiladi. Qahramonning harakati bilan birga uning Bryukvin bilan o‘zaro ta’sir chizig‘i ham siljiydi va Arbuzov “kamera – Bryukvin” chizig‘ini kesib o‘tgan paytda ekrandagi odamlarning joylashuvi o‘zgaradi – Arbuzov o‘ngda, Bryukvin esa chapda paydo bo‘ladi. Ikkinchi variantda kamerani hatto undan oldin ham to‘xtatish mumkin (27-rasm), ya’ni Arbuzov “kamera – Bryukvin” chizig‘ini kesib o‘tgan paytda. Shundan so‘ng suratga olishni yangi o‘zaro ta’sir chizig‘iga asoslanib olib borish kerak.

Agar sahnada yoki hodisada ikki odam yoki ob’ekt ishtirok etsa, hamma narsa ancha sodda. O‘zaro ta’sir qiluvchi odamlar soni ko‘paygani sari kadrlarning montajligini suratga olishda saqlash qiyinlashadi.

Uch kishi suhbatlashmoqda. Qaysi suratga olish nuqtalari noto‘g‘ri tanlangan, natijada montajda tomoshabin kimning qayerda o‘tirgani va kimga qarayotganini yo‘qotib qo‘yadi?

E’tibor berish kerakki, kamera har doim to‘g‘ri joyda turgandek tuyuladi, ya’ni unga eng yaqin odamlar – Bryukvin va Vermishelevning o‘zaro ta’sir chizig‘ining bir tomonida (28-rasm).



Suratga olish nuqtalarining joylashuv natijalarini rasqadrovkaga oʻtkazamiz.

Agar 1 va 2-kadrlar sahna talqiniga to‘g‘ri kelsa, 3-kadr aniq qarama-qarshidir. Arbuzov, aslida Bryukvinga qaraydi, lekin bizning suratga olishimiz natijasida ekranda u o‘z e‘tibor ob‘ektini o‘zgartirib, Vermishelevga qarayotgandek bo‘ladi (29-rasm).

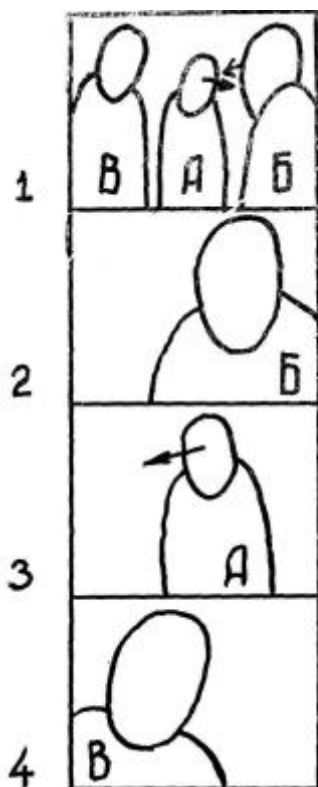


Рис. 29.

Xato oddiygina aniqlanadi – bizning oddiy sahnada uchta o‘zaro ta’sir chizig‘ini chizamiz (30-rasm). 3-nuqta II–II o‘zaro ta’sir chizig‘ining narigi tomonida, boshqa barcha suratga olish nuqtalariga nisbatan joylashgan.

Kamerani qanday joylashtirish masalasi oddiy yechiladi, agar suratga olish nuqtalarini tanlash zonasi qahramonlarning eng yaqin ikkita o‘zaro ta’sir chizig‘i bilan cheklansa, keyingi planda ko‘rsatilgandek. Bunday holda suratga olishni istalgan bir zonadan, soyalangan joylardan tashqari, olib borish mumkin va rejissyor montaj xatosi haqida o‘ylamasligi mumkin. Bu xronikachilar uchun juda muhim, chunki suratga olishning montaj aniqligini aqliy tekshirishga vaqt bo‘lmaydi (31-rasm).

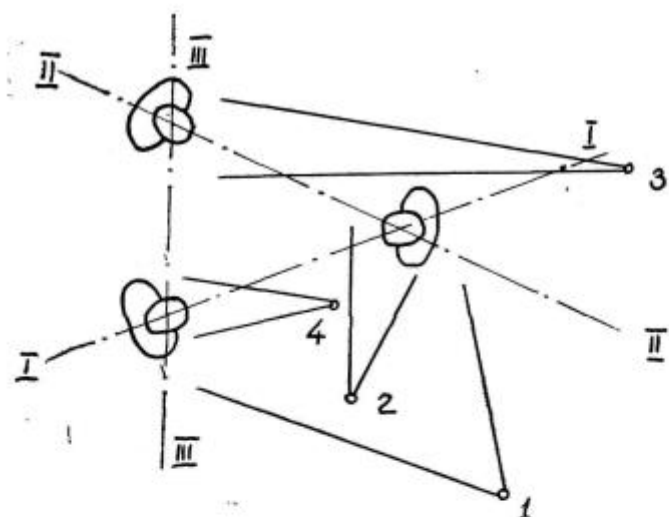


Рис. 33.

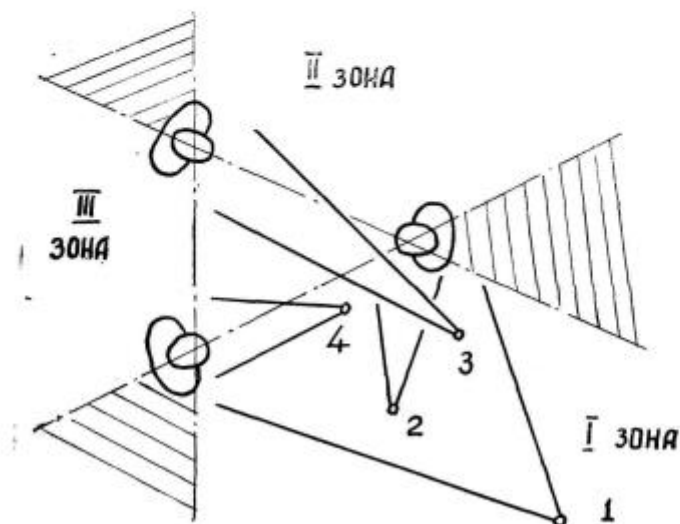
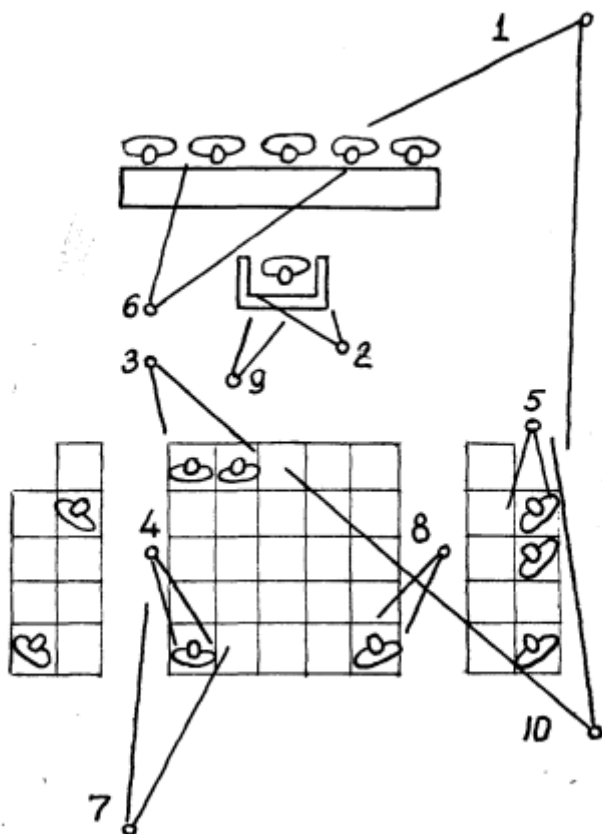


Рис. 31.

Shu tamoyil – fazoda yoʻnalish tamoyili asosida keyingi sahna ham yechiladi. Katta zalda yigʻilish boʻlib oʻtmoqda. Uzun stol atrofida Prezidium oʻtiribdi. Minbarda notiq nutq soʻzlamogda. Bir nechta yoʻlakli keng zal tinglovchilar bilan toʻla. Ijodiy ishlaydigan xronikachi oldida yigʻilish jarayonini aks ettiruvchi oʻnlab kadrlar kompozitsiyasida takrorlanmaslik kabi jiddiy vazifa turibdi. Bu televidenie uchun juda xos holat. Savolga javob bering: rejissyor fazoda yoʻnalish tamoyilini hisobga olmagan holda qaysi suratga olish nuqtalarini tanladi (32-rasm)?



Bu murakkab suratga olish sxemasini tushunishning yagona yo‘li – rasqadrovka chizish. Shunday qilamiz (33a, 33b-rasmlar).

1-kadr. Minbardagi notiq zalga qaraydi. Uning nigohi o‘ngdan chapga yo‘nalgan. Tinglovchilar unga qaraydi. Ularning nigohi chapdan o‘ngga qaratilgan.

2-kadr. Notiq minbarda, yuzi zalga qaratilgan. Nigohi o‘ngdan chapga.

3-kadr. Old plandagi ikki tinglovchi. Ularning nigohi notiqning ensasiga qaratilgandek bo‘lib chiqdi. Tinglovchilarning bunday holati tomoshabinga tushunarsiz.

4-kadr. Tinglovchining krupniy plani. Nigoh o‘ngdan chapga yo‘nalgan. Yana noaniqlik.

5-kadr. Boshqa tinglovchi, lekin oldingi tinglovchining yuziga qaraydi. Prezidium qayerda ekanligini aniqlab ko‘ring! (33a-rasm).

6-kadr. Prezidium a‘zolarining o‘rta plani. Ular tinglovchi bilan bir yo‘nalishga qaraydi. Ekranda Prezidium ekanligini faqat kadrda stolning chetini ko‘rish orqali tushunish mumkin.

7-kadr. Zalning umumiy plani. Notiq chapdan o‘ngga qaraydi, zal kadrda yuzi o‘ngdan chapga qaratilgan. Birinchi kadrda nisbatan teskari holat.

8-kadr. Tinglovchining krupniy plani. Oldingi kadr bilan montajlanmaydi.

9-kadr. Notiqning krupniy plani. Uning nigohi tinglovchining orqasiga yo‘nalgan. Montajlanmaydi.

10-kadr. Zalning umumiy plani. Zal va Prezidiumning o‘zaro nigohlari yo‘nalishi 1-kadrdagidek. Oldingi kadr bilan montajlanmaydi.

Nima bo‘ldi? Qanday xatolar yo‘l qo‘yildi va ularni qanday tuzatish mumkin?

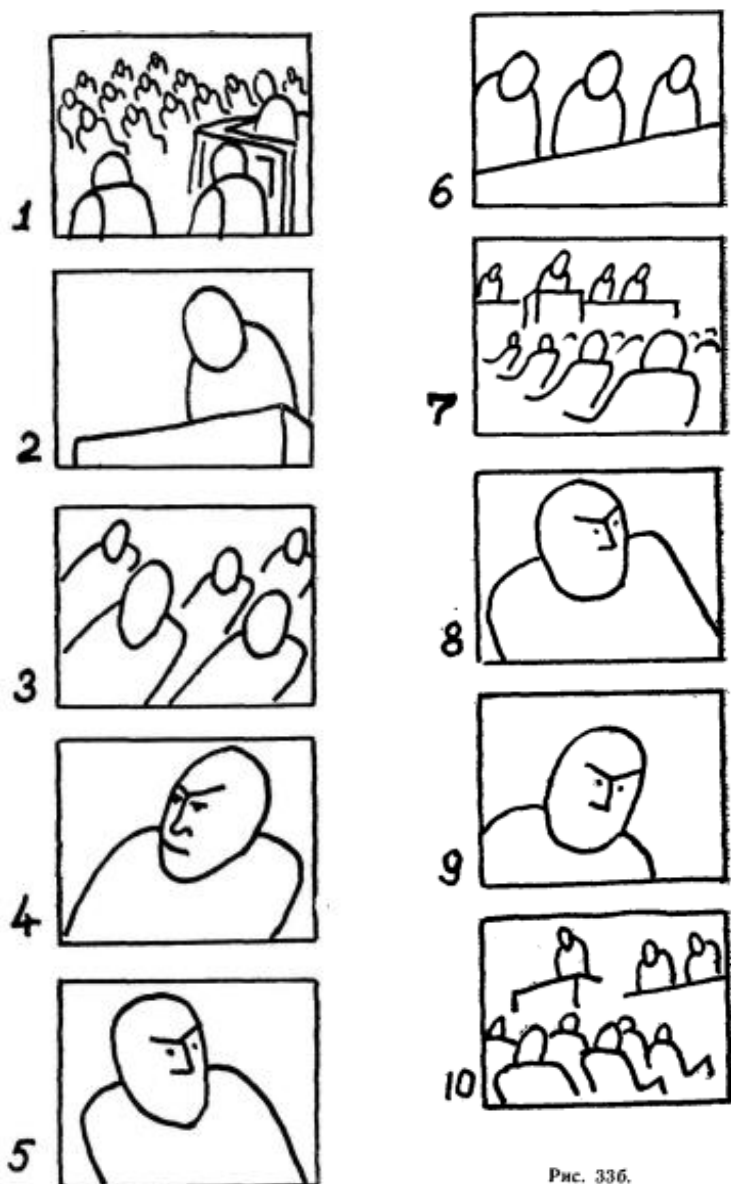


Рис. 336.

1, 2, 5, 8 va 10-kadrlar “zal – notiq” o‘zaro ta’sir chizig‘ining bir tomonida joylashgan nuqtalardan suratga olingan, 3, 4, 6, 7 va 9-kadrlar esa ushbu chiziqning narigi tomonidagi nuqtalardan olingan. Bunday hollarda odatda eng oddiy usuldan foydalaniladi. Operator va rejissyor Prezidium a’zolari, notiq va zalda o‘tirganlarning nigohlari ular tanlagan yagona asosiy yo‘nalishga mos kelishini kuzatadi. Agar bunday yo‘nalish sifatida 1-kadrda harakat qiluvchi shaxslarning o‘zaro joylashuvi qabul qilinsa, unda qolgan barcha kadralarda ham shunday bo‘lib qoladi: Prezidium va notiq uchun – o‘ngdan chapga, tinglovchilar uchun – chapdan o‘ngga. Bu tamoyilga rioya qilish qiyin emas, asosiysi, notiqning nigohi uni suratga olgan har qanday kadrda kameraning chap tomonidan o‘tishi (34-rasm), zalda o‘tirganlarning nigohi esa apparatning o‘ng tomonidan bo‘lishi (35-rasm).

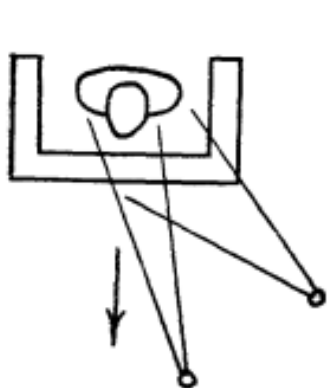


Рис. 34.

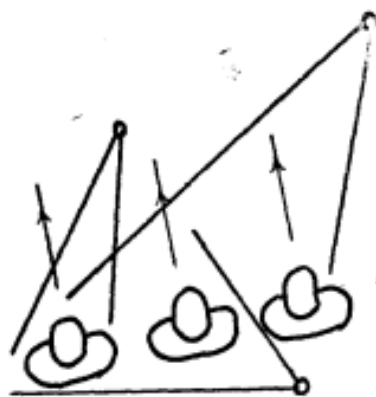


Рис. 35.

Suratga olishga bunday oddiy yondashuv fazoda yo‘nalish tamoyiliga asoslangan to‘g‘ri montaj yechimini kafolatlaydi.

Suratga olishda ko‘p marta sodir bo‘lganidek, o‘zining “ijodiy boshlanishi” bilan faxrlanadigan operator rejissyorning ushbu tamoyilga rioya qilgan holda suratga olish talabiga qattiq e‘tiroz bildishi mumkin. U rejissyor uning ijodiy erkinligini cheklayotganini aytishi mumkin va hokazo. Bunday operatorga rejissyor quyidagi “kelishuv”ni taklif qilishi mumkin.

Masalan, 3-kadrdan kamera suratga olish vaqtida o‘zaro ta’sir chizig‘ini kesib o‘tishi mumkin (36-rasm).

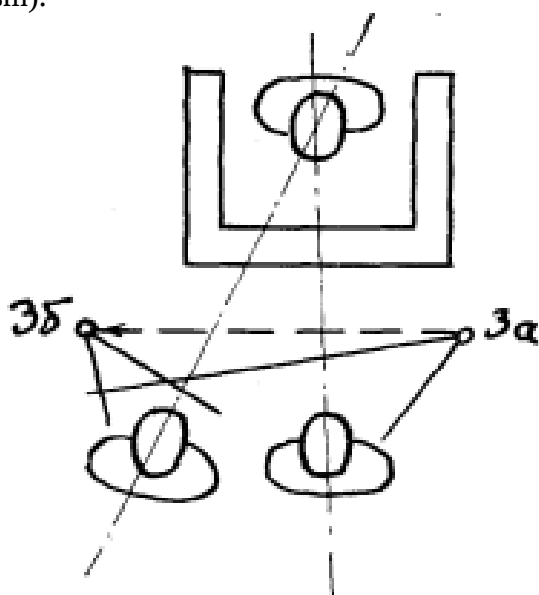


Рис. 36.

Bu eng oddiy usul – operatorning ezilgan o‘ziga bo‘lgan hurmati qoniqish hosil qiladi. Lekin shu bilan birga 7-kadrdan o‘zaro ta’sir chizig‘ini teskari kesib o‘tishni amalga oshirish lozim. Bundan tashqari, 5-kadrdan 7-kadrdan keyin qo‘yish yoki umuman olib tashlash kerak. 9-kadrdan 4 va 6-kadrlar o‘rtasiga joylashtirish lozim. Bunday montaj yechimi hatto eng “janjalchi” operatorning ijodiy erkinligini bog‘lamaydi, lekin undan yorug‘likni qo‘yish va kamera bilan harakatda yuqori professional mahorat ko‘rsatishni talab qiladi.

Fazoda yoʻnalish montaj tamoyiliga rioya qilishga imkon beruvchi yana bir usul. Stol atrofida “12 gʻazablangan odam” oʻtiribdi. Qizgʻin bahs ketmoqda. Rejissyor sahnani taʼsirli yechish uchun stolning turli uchlarida oʻtirgan qahramonlarning krupniy va oʻrta planlarini tanlab olishi kerak. Agar suratga olish maydonchasi planida oʻzaro taʼsir chiziqlarini chizsak, chalkashib ketish oson. Ular juda koʻp boʻlib chiqadi. Nima qilish kerak? Suratga olish nuqtalarini qanday joylashtirish lozim (37-rasm)?

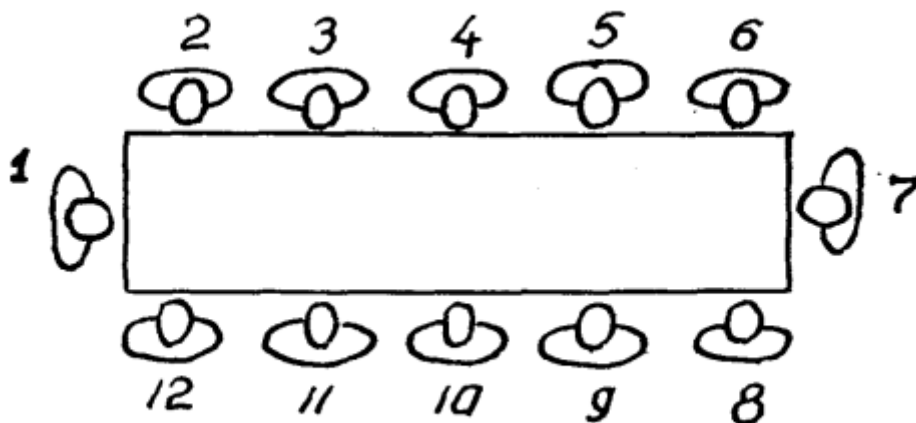


Рис. 37.

Birinchidan, shuni yodda tutish kerakki, biz montajda ikki qoʻshni kadrning birlashuvi haqida gapirmoqdamiz. Aynan bir-birining ortidan keladigan planlar birlashuv paytida qulay idrok shartlariga mos kelishi kerak. Ikkinchidan, har bir murakkab sahna qismlarga boʻlinishi mumkin, ularning montaj yechimini oddiy usullarga asoslanib tanlash qiyin emas.

Ikkinchi holatda oxirgi plan, masalan, birinchi qismning va ikkinchi qismning birinchi planining “sof”, montaj boʻyicha aniq birlashuvi vazifasi paydo boʻladi. Bu muvaffaqiyatli yechilganmi yoki yoʻqmi, rasqadrovka va mizanssena planida osongina aniqlanadi.

Lekin koʻp odamli sahnalarni suratga olishda yuzaga keladigan yana bir tipik holat hali koʻrib chiqilmadi. Masalan, harakat shunday rivojlanishi mumkin: 5-raqamli 9-raqamli bilan bahslashdi va oʻz dalillarini tasdiqlash uchun 12-raqamli murojaat qildi. Kamera shu paytda aynan 9 va 12 oʻrtasida turgan (38-rasm).

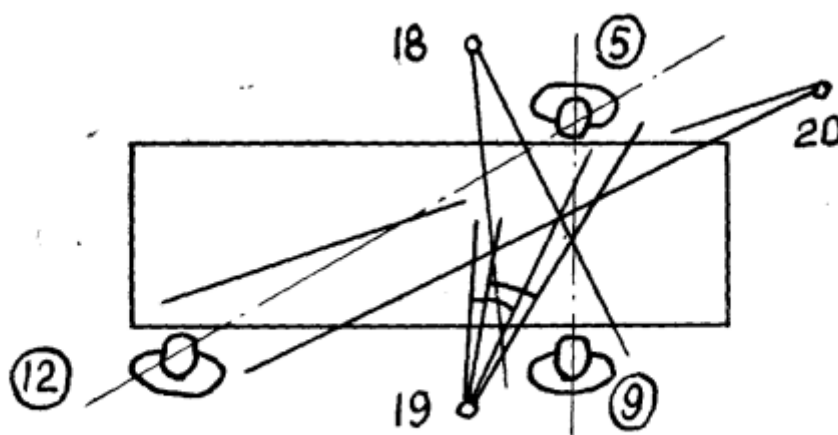


Рис. 38.

5-raqamlining nigohi kameraning bir tomonidan boshqasiga oʻtishi. Plan boshida 5-raqamli kameraning oʻng tomoniga qaragan boʻlsa, oxirida uning nigohi obʼektivning chap tomonida boʻlib qoldi. Bu 19-kadrd sodir boʻldi.

Agar biz 5 va 9 ning bahsini ularning oʻzaro taʼsir chizigʻiga asoslanib suratga olgan boʻlsak,

nigoh o'tganidan keyin 5 va 12 o'rtasida yangi o'zaro ta'sir chizig'i paydo bo'ldi. Bu o'zgarish bitta kadr ichida sodir bo'ldi. Kadr ichida, suratga olish jarayonida, tomoshabin o'zgarishni o'zi ko'rganda, hamma narsa joiz bo'ladi. Rejissyor rioya qilishi kerak bo'lgan yagona shart – plan oxirida noto'g'ri taassurot qoldirmaslik.

Agar rasqadrovkada xato yo'l qo'yilgan bo'lsa, bunday kadrda harakatning boshi va oxiri albatta chiziladi (19-“a” va “b”) (rasm 39)

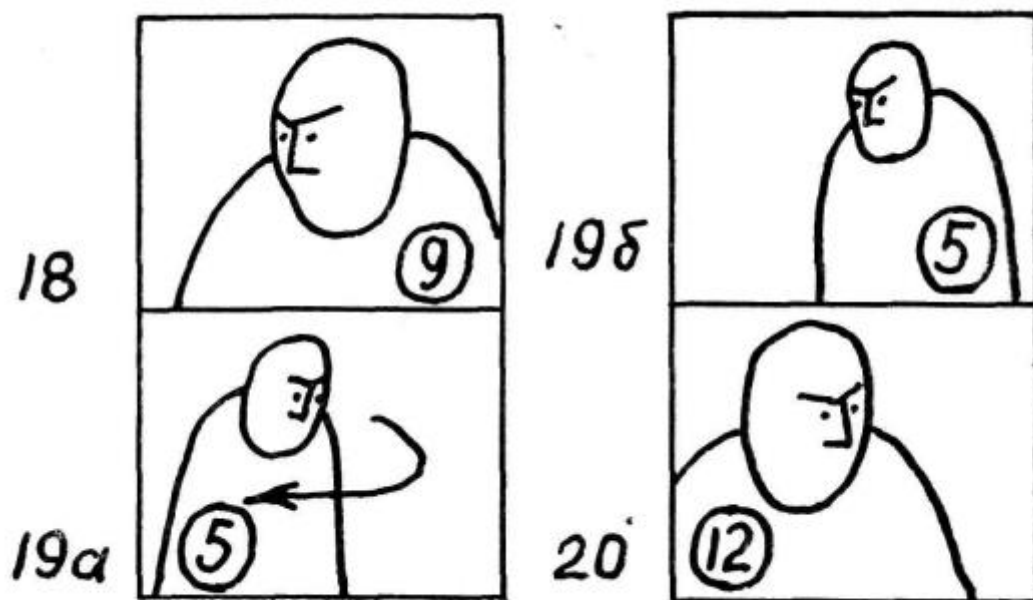


Рис. 39.

Garchi biz kamerani 5–9 chizig'iga nisbatan noto'g'ri qo'ygandek tuyulsa ham, ekranda aniq montaj yechimi bo'ladi. Yangi 5–12 o'zaro ta'sir chizig'i asosiy hisob chizig'iga aylanadi va keyingi suratga olish uchun yo'naltiruvchi bo'lib xizmat qiladi. Bunday montaj o'tishi tomoshabin tomonidan tabiiy sifatida qabul qilinadi.

O'yin kino rejissyori uchun bunday o'tishni rejalashtirish qiyin emas, lekin xronikachi uchun bunday hodisa kutilmagan bo'lishi mumkin. U kadrlarning montaj birlashuvida shunchalik erkin yo'nalish topishi kerakki, yangi pozitsiyalarga darhol moslashsin.

Suratga olish jarayonidagi xos holat. 15-suratga olish kuni ketmoqda. 10 kun oldin to'xtatilgan sahna ustida ish yakunlanmoqda. Qahramon replika aytishi yoki qo'llari bilan harakat qilishi va shu paytda raqibiga qarashi kerak. Kamera tayyor, yorug'lik yonmoqda, ob'ektiv oldida aktyor kutmoqda, lekin guruh og'ir bahsga kirishgan: qahramon apparatning o'ng tomoniga qarash kerakmi yoki chap tomonigami? Hamma, hattoki yordamchilar ham bahslashmoqda. Eng yaxshi holatda ikkala variant suratga olinadi, eng yomoni – montajda xato sodir bo'lib, sahna harakati yaxlitligi yo'qoladi.

“Erkin” montaj tarafdorlari, bundaylar ko'pincha yoshlar orasida uchraydi, fazoda yo'nalish tamoyiliga rioya qilish haqida shunday fikr yuritadi: “Men qanday suratga olsam ham, tomoshabin ekranda kim ekanligini taxmin qiladi.”

Lekin yomon rejissyor shundiki, uning filmida tomoshabin kadrda stol chetiga qarab Prezidium a'zolari ekanligini, orqa fondagi kreslo shaklidan esa tinglovchilar turganini taxmin qiladi (yig'ilish sahnasida)...

“Taxmin” tamoyilidan norozi bo'lganlar uchun yana bir qator tavsiyalar berish mumkin. Bir nechta suhbatdosh odamlarni suratga olishda ularning har biri yuzining mayda detallari, kiyimi, soch turmagi bilan bir-biridan farq qilishini yodda tutish kerak. Bu suhbatning bir nechta planlarini suratga olishda, sahna dramaturgiyasiga mos ravishda, har bir keyingi plan oldingisidan krupnost bo'yicha sezilarli farq qilishi yaxshiroq. Bu montajning krupnost

tamoyilini turli, lekin o'xshash ob'ektlarni suratga olishga ham tatbiq etishni anglatadi. Yana shuni esda tutish kerak: odamning nigohi ob'ektivdan biroz o'ngga yoki chapga yo'nalgan bo'lsa, tomoshabin uni o'ngga yoki chapga qarash sifatida qabul qiladi. Agar odamning yuzi o'ngga qaratilgan, lekin ko'zlari apparat o'qidan chapga burilgan bo'lsa, tomoshabin uni chapga qarayotgandek idrok etadi. Bunday hollarda nigoh yo'nalishi hal qiluvchi omil bo'lib qoladi.

Kadr ichidagi ob'ekt harakati yo'nalishi bo'yicha montaj

Avval VGIsning bir o'qituvchisi talabalarga taklif qilgan vazifa (40-rasm).

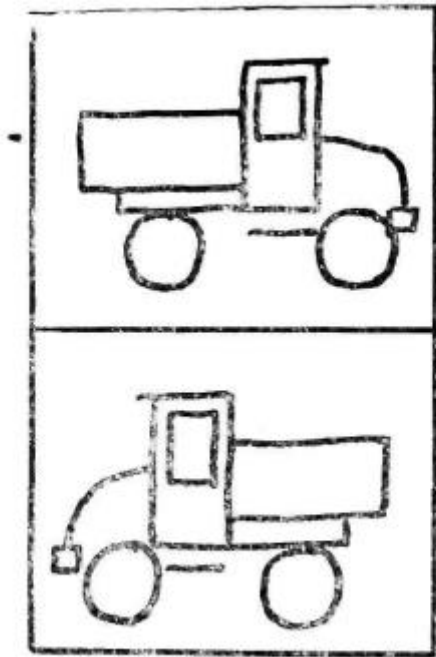


Рис. 40.

Bu ikki plan montajlanadimi? Bu birlashuv bizning montaj talablarimizga javob beradimi? Javob aniq: yo'q!

Tomoshabin ushbu kadrlar birlashuvidan his qiladigan taassurotni kutilmaganda oldingizda ochilib qolgan koridor eshigi bilan to'qnashuvdan qoladigan taassurot bilan solishtirish mumkin. Ekranda birinchisiga qarama-qarshi harakatlanayotgan avtomobil tasvirlangan kadrning paydo bo'lishi ko'zlarga "eshik urilishi" kabi ta'sir qiladi. Peshonada shish qolmaydi, lekin idrokdan ekrandagi harakat rivojining bir qismi tushib qoladi. Tomoshabinga "zarba"dan keyin o'ziga kelish va ob'ektning yangi harakatiga moslashish uchun biroz vaqt kerak bo'ladi. Bu effekt ortida, taxmin qilish mumkin bo'lganidek, inson idrokining o'ziga xos xususiyati – nigohimizning inertsiasini yotadi.

Ushbu ikki planni montajlash uchun xuddi shu mashina bilan qanday oraliq kadr suratga olish kerak?

Ha, avtomobil bizga qarab yoki bizdan uzoqlashib harakatlanadigan kadrni suratga olish lozim. Rasqadrovkada bu shunday ko'rinadi (41-rasm):

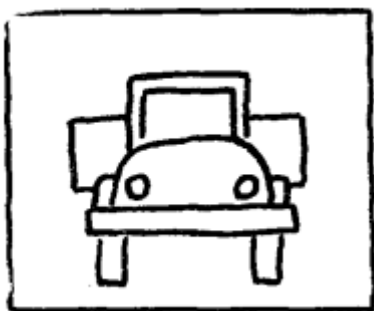


Рис. 41.

Avtomobilning uchta kadriga diqqat bilan qarang. Taklif qilingan ketma-ketlik nimadadir unchalik silliq ko‘rinmaydi (42-rasm).

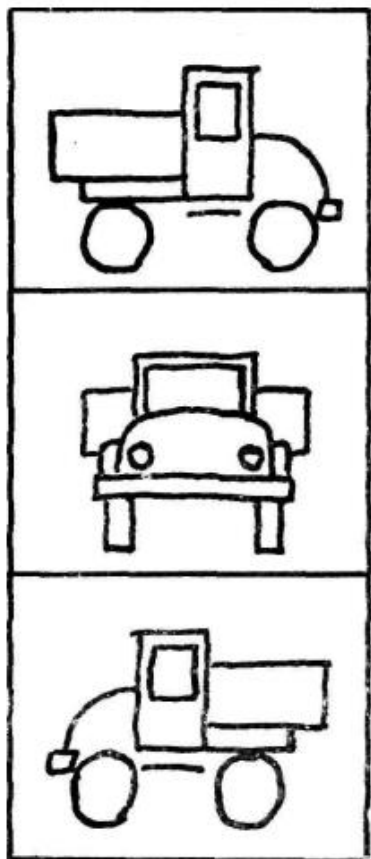


Рис. 42.

Agar krupnost bo‘yicha montaj tamoyilini eslasak, bir tushuntirish darhol topiladi: planlar masshtab jihatidan bir xil. Bu xususiyat darhol birlashuvning “yumshoqligi”ni pasaytiradi. Lekin kadrlar o‘tishini ancha qo‘pol qiladigan ikkinchi xususiyat ham bor: bu kadrlardagi harakat yo‘nalishlari keskin farq qiladi. Birinchi planda mashina o‘ngga ketmoqda va ko‘zimiz uni kuzatib, o‘ngga harakatlanadi. Ikkinchi planda avtomobil bizga qarab ketmoqda. Ekranda aniq harakat yo‘q, aksincha, yuk mashinasi dastlab harakatsizdek tuyuladi. Agar uni qisqa fokusli optika bilan suratga olsak, ekranda kameraga qarab tez harakat ko‘rinadi. Har ikkala variantda ham tomoshabin kadrlar almashishida ekrandagi harakatning to‘xtashini his qiladi, so‘ngra yuk mashinasining yangi harakat xarakteriga moslashishga majbur bo‘ladi. Xuddi shunday taassurot tomoshabinda ikkinchi kadrning uchinchi bilan birlashuvida ham paydo bo‘ladi. Hozir yana bir maslahatni eslatib o‘tish o‘rinli. Ekranda sodir bo‘ladigan har qanday keskin o‘zgarishni tomoshabinga bitta kadr ichida ko‘rsatish yaxshiroq. Ushbu maslahatga rioya qilib, oraliq kadrni quyidagi rasmda ko‘rsatilgandek suratga olish kerak (43-rasm):

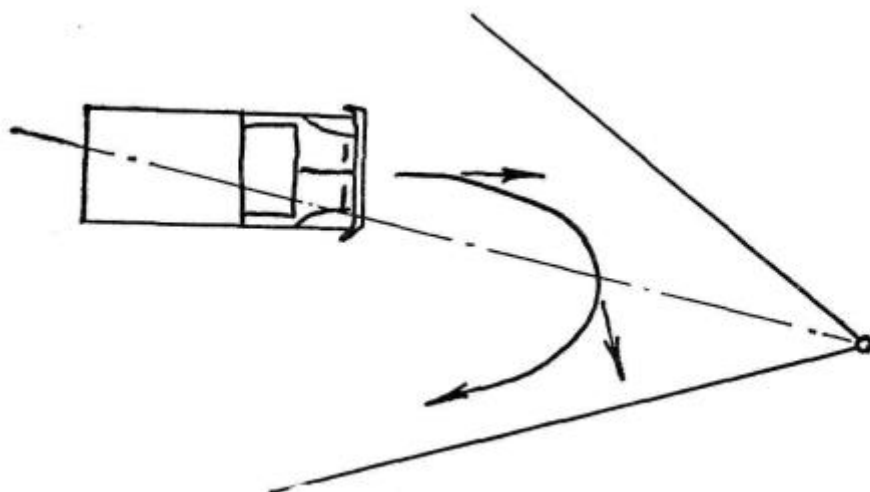


Рис. 43.

Shunda 2-kadrning boshi va oxiri oldingi va keyingi planlar bilan yaxshi birlashadi (44-rasm).

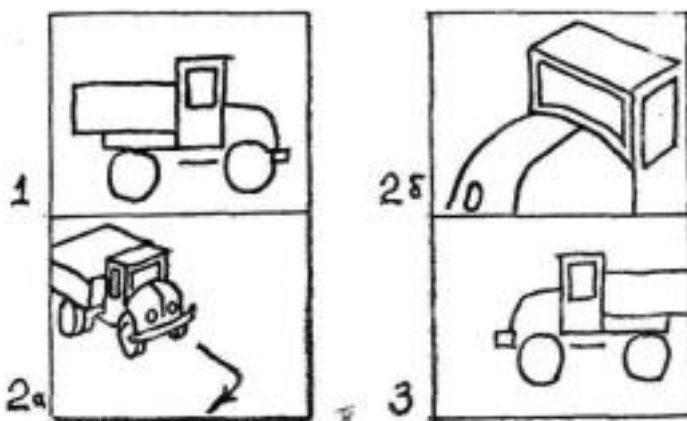


Рис. 44.

Mashinaning harakat yoʻnalishining oʻzgarishi tomoshabinning koʻz oʻngida sodir boʻldi va kadrlar “sof” montajlandi.

Tamoyilning mohiyatini tushunish uchun shartli tasvirdan foydalanamiz. Ekrandagi mashina harakatini rasqadrovkada strelka bilan ifodalash mumkin. Obʼektlar toʻrt yoʻnalishda harakatlanishi mumkin boʻlgani uchun, toʻliq erkinlik va grafik aniqlik uchun ekran tekisligini toʻrt chorakka boʻlamiz. Barcha strelkalar markazdan chiqadigan qilib chiziladi (45-rasm).

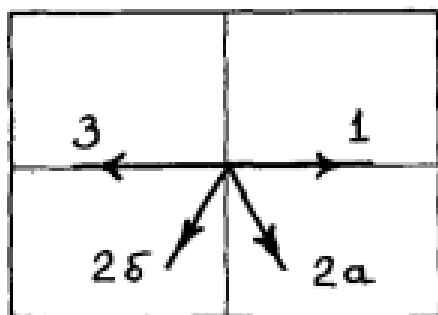


Рис. 45.

Bu mashinaning harakatlanayotgan uchta kadrining sxematik tasviri.

Umumiy qoida kadrlar birlashuvida vertikal chiziqni kesib oʻtishni taqiqlash bilan bogʻliq.

Aytaylik, yuk mashinasi kameradan uzoqlashib, biroz chapga harakatlanayotgan holda suratga olingan boʻlsa, bu kadr keyingi kadr bilan – unda xuddi shu mashina bizdan uzoqlashib, biroz

o'ngga ketayotgan holda – hech qanday montaj shartlari bajarilgan taqdirda ham montajlanmaydi (46-rasm).

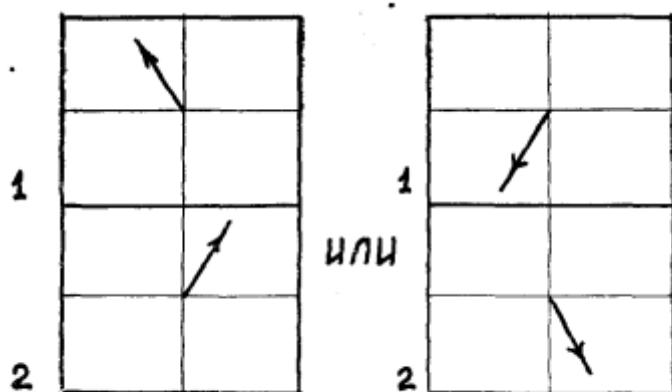


Рис. 46.

Kadrlar birlashuvida bunday harakat yo'nalishining o'zgarishi har doim ekranda “sakrash” tuyg'usini keltirib chiqaradi.

Shuningdek, o'ngga harakat chapga harakatga o'zgarishi darhol ma'no bilan to'lib, tomoshabin tomonidan syujetdagi burilish sifatida talqin qilinadi. Agar ekranda odam shahar ko'chalarida doim o'ngga yurgan bo'lsa va tomoshabin uning uydan chiqqanini bilsa, qahramon birdan chapga yursa, tomoshabin darhol u nimanidir unutib, qaytib kelayotganini o'ylaydi.

Agar hujum qilayotgan otliqlar ekranda chapga harakatlansa, keyin birdan o'ngga chopib ketsa, tomoshabin darhol xulosa qiladi: qo'rqib qochmoqdalar. Bunday o'tish rejissyorning niyatini buzib ko'rsatadi. Lekin agar harakat yo'nalishining o'zgarishi tomoshabinning ko'z o'ngida sodir bo'lsa va u bu o'zgarish sababini (yo'lining egilishi, ko'chaning burilishi va hokazo) ko'rsa, harakatning teskari talqini paydo bo'lmaydi.

Kadrlar birlashuvining qulay idroki uchun ob'ekt harakatining yo'nalishi o'zgarishi ekranda grafik ifodada 90° burchakdan oshmasligi kerak va hech qachon o'ngdan chapga o'zgarishligi lozim (47-rasm).

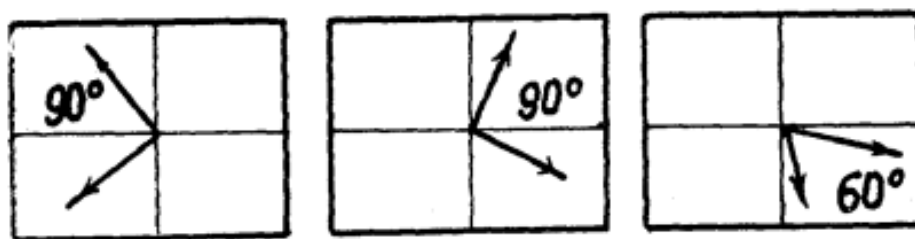


Рис. 47.

Uchinchi variant eng silliq birlashuvni beradi. Harakat yo'nalishini ifodalovchi strelkalar ekranining bir choragida joylashgan.

Montajdagi xatolar rejissyor va operatorni suratga olishning har qadamida kutib turadi.

Aktor gastrollidan qaytdi, ko'chada yurish sahnasi ustidagi to'xtatilgan ish davom etmoqda.

Lekin suratga olish endi boshqa shaharda olib borilmoqda. Operator ajoyib burchak topdi, u rejimda suratga olish uchun kayfiyatni aniq yetkazadi, nuqtani tanladi. Guruh joyga keldi.

Kamera qo'yildi. Agar rejissyor qahramonning kerakli harakat yo'nalishini eslamasa, uni montaj stolida qiyinchiliklar va sahnaning hissiy ta'sirining zaiflashishi kutmoqda. Agar u operator mizanssenani tanlashda harakat yo'nalishini hisobga olmaganini aniqlasa, ziddiyat yuzaga keladi, chunki boshqa nuqtadan rejalashtirilgan tasviriy effektini qayta yaratib bo'lmaydi.

Kim aybdor? Ikkalasi ham! Operator nuqtani tanlaganda montaj haqida o'ylamadi. Rejissyor oldindan ko'rishga borishga erinib, mizanssena ishlab chiqishda ishtirok etmadi.

Ekrandagi harakat filmida harakat rivojining asosiy shakllaridan biridir. Qahramonlarning harakatda namoyon bo'ladigan xatti-harakatlari orqali, rejissyor tomonidan sun'iy ravishda qurilgan keng fazoda, ko'pincha sahna yoki epizodning ma'nosi ifodalanadi, syujet yoki muallif fikri rivojlanadi.

Qahramon samolyotda uchishi, eshakda yurishi, yerda emaklashi va yaxtada suzishi mumkin. Agar unga maqsadiga erishish uchun bir nechta transport turlarini almashtirish kerak bo'lsa, turli ob'ektlarning lekin bir yo'nalishda harakatlanayotgan kadrlar ekranda ketma-ket montajlanganda, qahramonning dastlabki maqsadiga harakati ifodalanadi. Harakat yo'nalishining har qanday o'zgarishi esa tomoshabin tomonidan qahramonning yangi qaror qabul qilgani va yangi maqsad sari harakati sifatida talqin qilinadi. Shunday qilib, bu tamoyil nafaqat idrok qulayligi shartini, balki muallif niyatini ifodalash vositasini ham nazarda tutadi.

Kadr ichidagi harakatlanuvchi ob'ektlarning fazasi bo'yicha montaj

Bir sahna ichidagi har bir montaj tamoyili rejissyor tomonidan suratga olishdan oldin bilinishi va mizanssenalarni qurishda hamda kamera joylashuvi nuqtasini tanlashda hisobga olinishi kerak.

Faza bo'yicha montaj esa suratga olish vaqtida yanada e'tiborga olinishi lozim.

Silliqliq aylanadigan g'ildirakda biron-bir mustaqil, tsiklik ravishda takrorlanadigan fazani ajratib ko'rsatib bo'lmaydi. Lekin g'ildirakka qizil dog' qo'ysak, uning aylanishida turli fazalarni ajratish mumkin bo'ladi: dog' yuqorida bo'lgan faza, dog' o'ngda bo'lgan faza va hokazo.

Tasavvur qiling, siz parkda ko'zgu g'ildiragi bilan epizod suratga olishingiz kerak. Hujjatkor, o'yin kino rejissyori yoki multfilm muallifi ekanligingiz muhim emas. Harakatlanuvchi ob'ektlarning fazasi bo'yicha montaj tamoyiliga qanday rioya qilishingiz muhim.

Qahramonlar o'tirgan savatcha qizil rangda. Ikkinchi qizil savatcha yo'q. U sekin yuqoriga ko'tarilmoqda, lekin hali g'ildirakning pastki chap choragida – uzoq plan. Bu kadrda qizil savatcha gorizontali diametrni o'tib, yuqori nuqtaga yaqinlashmoqda. Qayerdandir ayol ovozi eshitiladi:

“Petya, Petyachka, men qo'rquyapman!”

Montaj birlashuvi sodir bo'ladi – va ekranda umumiy plan (48-rasm, 2-kadr).

1-kadrni 2-kadr bilan yopishtirishda savatcha harakatining bir qismini kesib tashlash yoki, aniqrog'i, tushirib qoldirish mumkin. Lekin tomoshabin uchun harakat fazasi bo'yicha qizil savatchaning doiraning chap yuqori choragida bo'lishi va xuddi shu yo'nalishda harakatlanishni davom ettirishi shart. Sxemada strelka bilan ob'ekt harakatini tomoshabinga ekranda ko'rsatish shart bo'lmagan doira qismi ta'kidlangan (49-rasm).

Sahna yana rivojlanadi.

Shamol esdi, savatchalar yanada qattiqroq tebrana boshladi. Kimdir chiyilladi:

– Oy, yiqilyapman!

1-o'rta planga o'tish (3-kadr).

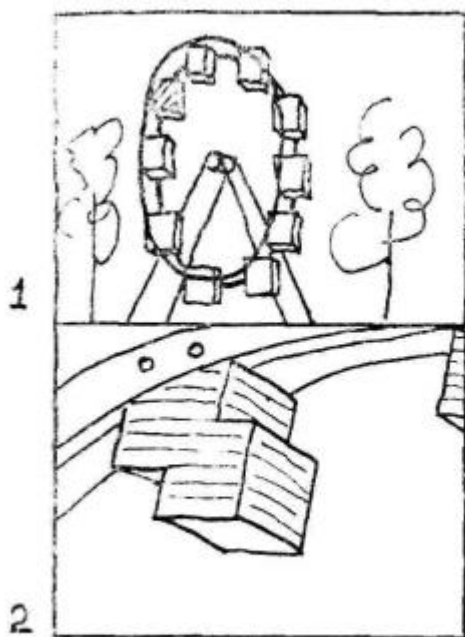


Рис. 48.

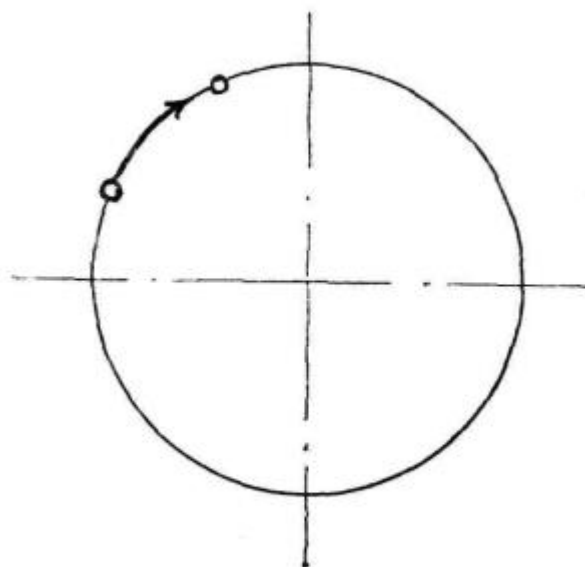


Рис. 49.

Savatchaning tez-tez oʻrnatilgan panjarasi orasidan, boshni ham chiqarib boʻlmaydigan joydan, ayol silueti erkak siluetiga otildi.

– Petya, meni mahkam ushla! Petya...

Boshqa ovozlarning intonatsiyasidan, qahramonlarimizning aniq nutqiga qoʻshilib kelayotgan ohanglardan, gʻildirak tepasida qanday vahimali holat hukm surayotgani ayon boʻladi (50-rasm).

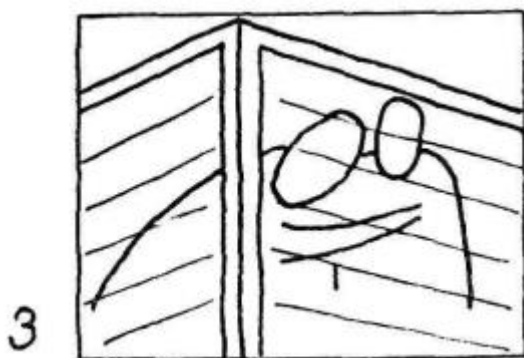


Рис. 50.

Harakat rivojini qisqartirish uchun maʼnoli qoʻshib kiritish mumkin: chiptaxona yonida koʻzgu gʻildiragida sayr qilmoqchi boʻlganlar turibdi. Ular kulib, yuqoriga qaraydilar, juftlikning xatti-harakatlarini aniq maʼqullamaydilar (51-rasm, 4-kadr).

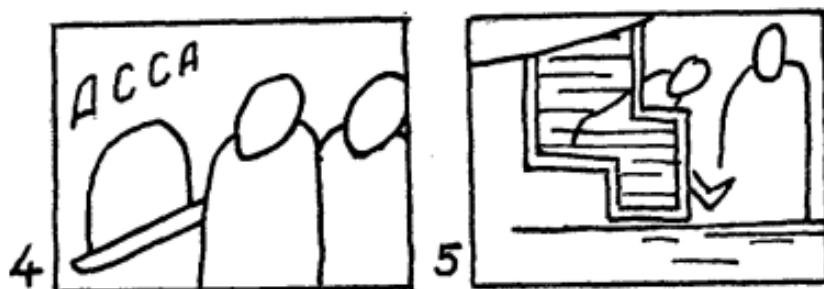


Рис. 51.

5-kadr. Qizil savatcha pastki platformada to'xtaydi. Undan qahramonlar chiqmoqda. Yigit qizga qo'lini uzatadi. Qiz o'ng oyog'i bilan ishonchsiz holda mustahkam platformaga qadam qo'yadi (umumiy).

6-kadr (uzoq plan). Qahramonga o'z zaifligidan uyat bo'ldi; u ko'zlarini ko'tarmay, savatchadan chiqadi va boshini egib platformani tark etadi.

5 va 6-kadrlar birlashuvida yana odamlar harakatining fazasi davomiyligi tamoyiliga rioya qilish zarurati tug'iladi. Agar 5-kadrda qiz platformaga qadam qo'ygan bo'lsa va uning figurasi tiklanib, chiqishga burila boshlasa, 6-kadrda harakat xuddi shu jismoniy harakat fazasining rivojlanishi sifatida davom etishi kerak (52-rasm).

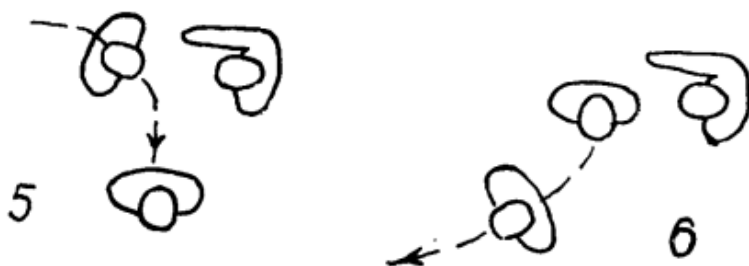


Рис. 52.

6-kadrda kamera yosh juftlikni o'rta plangacha panorama bilan kuzatib boradi.

O'yin kinosida 5 va 6-kadrlar birlashuvini soddalashtirish va aniqlik bilan bajarish uchun suratga olish qo'shib olish bilan olib boriladi. Bu degani, yopishtirishga to'g'ri keladigan harakat qismi ikki marta suratga olinadi: 5-kadr oxirida va 6-kadr boshida.

7-kadr. Uzoq plan. Qahramonlar parkka uzoqlashmoqda. Qiz hali ham boshini ko'tarmaydi (53-rasm).

6 va 7-kadrlar oddiy va oson birlashadi. Krupnost bo'yicha montaj tamoyili aniq bajarilgan. Endi o'ylashga hech narsa qolmadi, shunday emasmi?

Xato qilasiz. Agar 6-kadr tugashida qahramonlar qadamda o'ng oyog'iga qadam qo'yishni boshlagan bo'lsa, 7-kadrda esa aksincha bo'lsa, tomoshabin montajdagi xatoni tushunmasligi mumkin, lekin sahna rivojining tempidagi nosozlikni his qiladi.

Kadrlar birlashuvida qadam fazasiga rioya qilish, ayniqsa, askarlar qatori va shu qatorda yurayotgan qahramon kadrlarini montajlashda sezilarli. Agar bir kadrda oyoqlar ko'rinmasa ham, qahramonning qo'l va yelka harakati orqali harakat fazasining mos kelmasligi aniq seziladi. Xuddi shu narsa chopayotgan ot kadrlarining montajiga va harakati tsiklik xarakterga ega bo'lgan boshqa barcha ob'ektlarga ham tegishli.

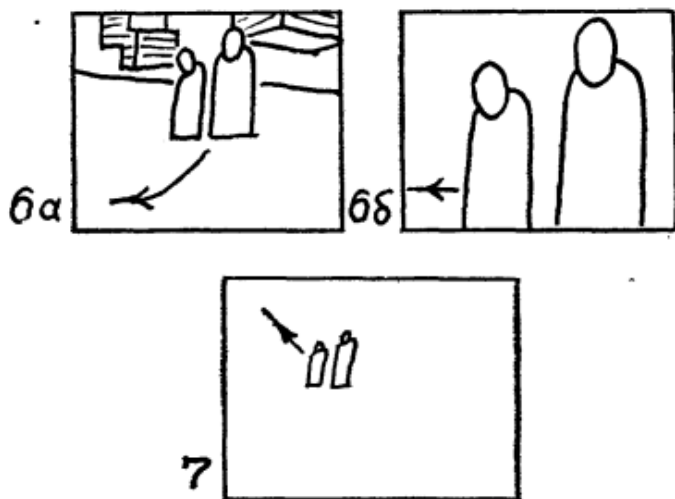


Рис. 53.

Harakatlanuvchi ob'ektlarning tempi bo'yicha montaj

Xayolingizni ishga soling.

Taqdiridan norozi qahramon shahar bo'ylab yugurmoqda. Bir ko'chadan, boshqasidan, qirg'oq bo'ylab, maydondan o'tib ko'prikkaga kirib keladi.

Bu suratga olishda nima qiyin? Harakat yo'nalishini saqlash tamoyili ma'lumdek tuyuladi, kamerani qo'ying va suratga oling. Hammasi to'g'ri.

Lekin bu yerda ham bir "lekin" bor. Aktrisa barcha kadrlarda bir xil tezlikda yugurishi kerak.

Matematik talqinda uning qadam chastotasi har soniyada ekranda bir xil bo'lishi kerak, u oyoqlarini bir xil chastotada harakatlantirishi lozim. Aytaylik, 2-kadrdan u soniyada 4 qadam qilgan bo'lsa, 3-kadrdan esa faqat 2 qadam qilsa.

Tomoshabin buni darhol sezadi va xulosa qiladi: qahramon yangi qaror qabul qildi, u dastlab tanlagan maqsadiga yugurish kerakmi yoki yo'qmi deb ikkilanmoqda.

Turli tempdagi harakatli kadrlarning birlashuvi harakatning davomi degani emas, balki ekrandagi hodisalar rivojida o'zgarishni (aynan ifodalashni) anglatadi, lekin bu o'zgarishni ifodalash rejissyorning eng yaxshi qarori bo'lmaydi.

Bunday hollarda temp kadrlar orasida sekinlashishi kerak, bu sekinlashishni tomoshabin harakat rivoji jarayonida plan ichida ko'radi. U kadrlar orasida tezlashishi mumkin, lekin keyingi planga o'tishda keskin farq qilmasligi kerak.

M. Kalatozovning "Turnalar uchib ketmoqda" filmidagi Veronikaning yugurishini eslang. Bir nechta plan ketma-ket Veronika shahar ko'chalarida tempni o'zgartirmay yuguradi. Keyin kadrdan ko'prikkaga keskin to'xtash sodir bo'ladi. Butun montaj iborasi davomida temp yagona saqlanadi. (Kinodagi temp tushunchasini ritm tushunchasi bilan adashtirmaslik kerak. Bu haqda alohida suhbat.)

Harakatda tsikliklikka ega bo'lmagan ob'ekt uchun harakat tempidan gapirish mumkinmi?

Avtomobil ketayotganda yoki dengizda kater harakatlansa, ular oyoqlarini tez-tez harakatlantirmaydi. Ular uchun ekrandagi harakat tempi tushunchasi qo'llaniladimi?

Albatta. Faqat tempning ifodachisi biron-bir tsiklik harakatlar chastotasi emas, balki ob'ektning fon nisbatidagi harakat tezligi yoki, aytaylik, avtomobilning kadr ramkasiga nisbatan harakat tezligi bo'ladi.

Muallif hali boshlang'ich rejissyor bo'lganida, unda noxush holat yuz berdi. Qahramonning bulvar bo'ylab yurishi kadrlaridan biri suratga olinayotgan edi. Operator statik kadr tanladi, mizanssenani belgiladi. Men uning taklifiga qo'shilmadim, chunki bu statik kadrdan aktyor bor-yo'g'i besh qadam qila olardi. Bu juda qisqa edi. Operator meni ishontirdi: "Qara, qanday ajoyib kompozitsiya. Keling, suratga olaylik, aktyor biroz sekinroq yursin."

Kompozitsiya ajoyib edi – men rozi bo'ldim. Kadr suratga olindi. U sahna montaj tanlovida yopishtirildi va, afsuski, bu montaj iborasida "begona" bo'lib chiqdi. Aktyorning yurish tempi bo'yicha u na oldingi, na keyingi kadrlarga mos tushdi. Uni tashlab yuborishga to'g'ri keldi.

Bunday vaziyatlarda rejissyor plyonkani behuda sarflamaslik uchun qat'iyat ko'rsatishi yaxshiroq.

Shunday qilib, qo'shni kadrlarda ob'ekt harakatining tempidagi farqlar ikki variantda namoyon bo'lishi mumkin: ikkala kadr statik suratga olinganda va ob'ekt tezligi kadr ramkalariga nisbatan harakatda ko'rinsa; yoki ikkala kadr harakatlanuvchi apparat bilan suratga olinganda (harakatsiz nuqtadan panorama yoki harakatlanuvchi nuqtadan, ya'ni kuzatuv panoramasi bilan). Ikkinchi holatda tezlikni o'lchash uchun shartli koordinatalar tizimi kadrdan ob'ekt harakatlanayotgan fon bo'ladi.

Statik kadrdan ob'ekt harakatining tempi qanday sabablarga ko'ra keskin, tomoshabin idroki uchun noqulay o'zgarishi mumkin (54-rasm)?

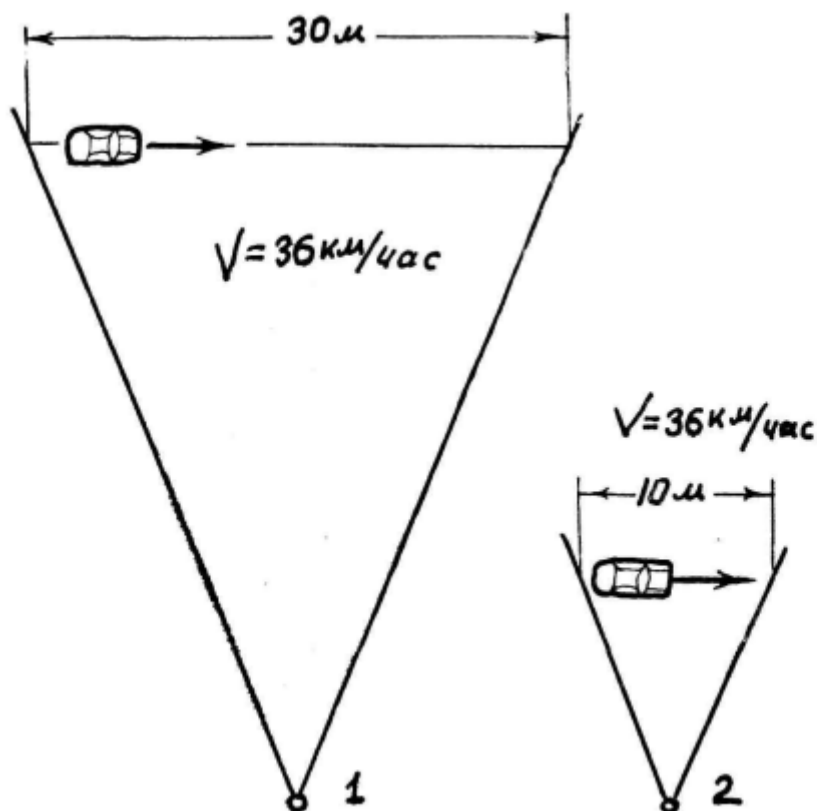


Рис. 54.

Tasvirlangan sxemalardan taxmin qilish mumkinki, mashinaning kadrni kesib o'tishi uchun ketadigan vaqt bir-biridan uch baravar farq qiladi. 1-kadrda avtomobil ekranda 3 soniyadan biroz ko'proq bo'ladi, 2-kadrda esa faqat 1 soniya. Tomoshabin uchun ekraning chap chegarasidan o'ng chegarasigacha masofa go'yoki bir xil. Bu shartli teng masofani bosib o'tish uchun vaqt uch baravar kamayadi. Tomoshabinda mashina ikkinchi kadrda uch baravar tezroq harakatlanayotgandek taassurot uyg'onadi. Real hayotda esa bunday narsa bir zumda sodir bo'lishi mumkin emas. Tezlikni oshirish uchun mashinaga tezlashish uchun vaqt kerak. Natijada bunday kadrlar birlashuvida ekranda haqiqiy bo'lmagan vaziyat yuzaga keladi, tomoshabin keyingi hodisalarning haqiqatligiga ishonmaydi. Agar rejissyor birlashuvning qulaylik shartlarini bajarmasa, u bunga haqli.

Bunday hollarda nima qilish kerak?

Javob juda oddiy bo'ladi (55-rasm).

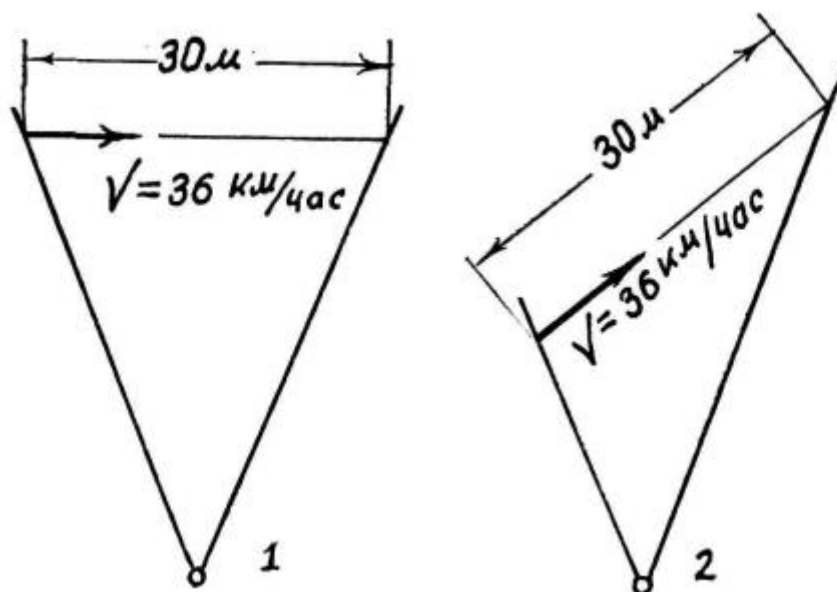


Рис. 55.

Bu holatda ikkita qulay montaj shartini (krupnost va temp bo'yicha) bajarish uchun avtomobilning kadr ichidagi harakat yo'li (xuddi shu tezlikda) oldingi kadrda bosib o'tgan yo'lga teng yoki deyarli teng bo'lishi kerak (56-rasm).

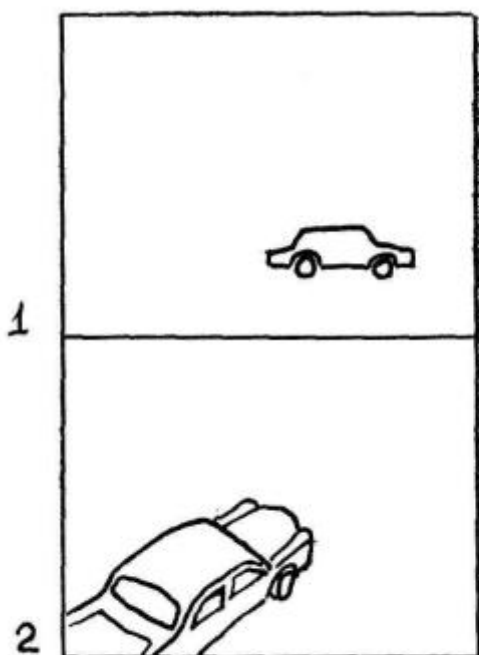


Рис. 56.

Qo'shni kadrlarning birlashuvdagi kompozitsiyalari taxminan shunday ko'rinadi. Bir kadrda ikkinchisiga o'tish tomoshabin uchun "yumshoq" bo'ladi va ma'no jihatidan harakat o'zgarishsiz davom etadi.

Ikkala kadr kuzatuv panoramasi bilan suratga olinganda, tomoshabin uchun harakat tempining yagonaligi buzilishi ehtimoli ob'ektning kameradan sezilarli darajada yaqinroq masofada bo'lishi, lekin fonning apparatdan uzoqligi o'zgarmasligi yoki ko'payishi bilan yuzaga keladi (57-rasm).

Birinchi kadrda yaxta fon nisbatida sekin harakatlanadi va tomoshabinda yelkan kemani to'liqlar bo'ylab ohista olib ketayotgandek taassurot paydo bo'ladi. Ikkinchi kadrda, fonda xuddi shu o'rmonli tog' bo'lsa, tomoshabinga yaxta suv yuzasida shiddat bilan ketayotgandek tuyuladi, garchi aslida kema tezligi bir xil bo'lsa ham. Faqat tomoshabin uchun harakat tezligi kadrlar almashishida birdan keskin oshgandek bo'ladi (58-rasm).

Yechim bitta – apparatni yaxtaga yaqinlashtirish.

Kamera uzun fokusli ob'ektiv qo'yib, birinchi kadrni krupniylashtirib suratga olish ham mumkin emas. Bu holatda ham fonning ekrandagi harakat tezligi bir necha baravar oshadi.

Savol qolmoqda: statik kadrda harakatlanuvchi ob'ekt bilan kadrni kuzatuv panoramasi bilan suratga olingan kadr bilan qanday birlashtirish mumkin?

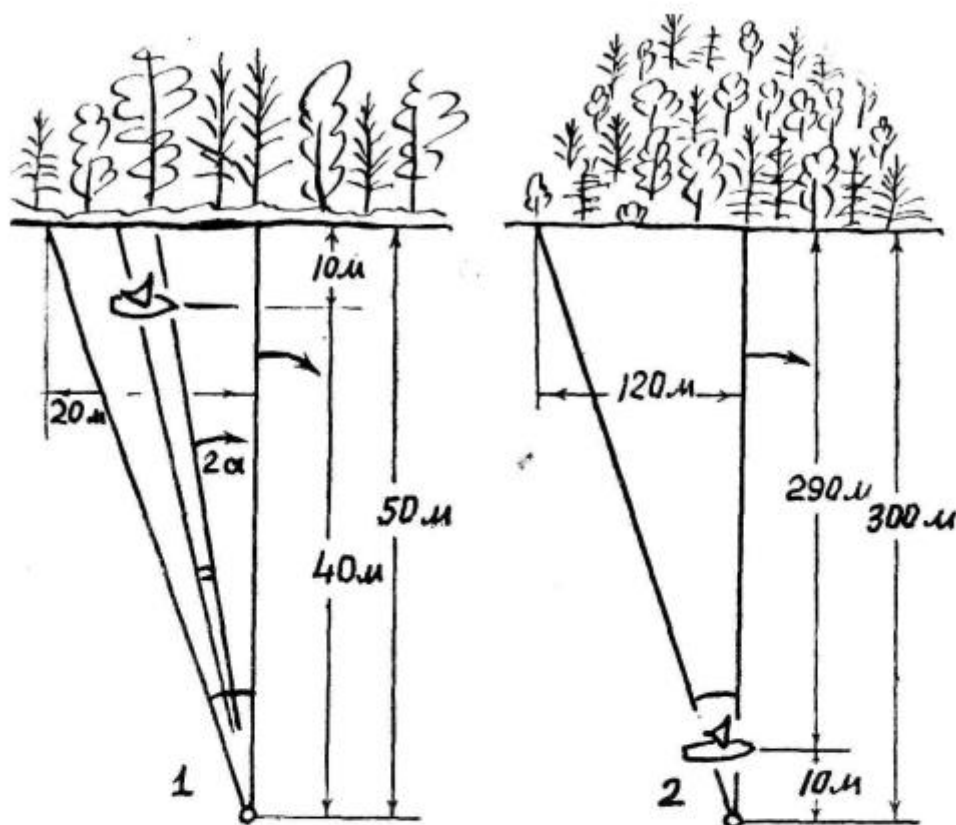


Рис. 57.

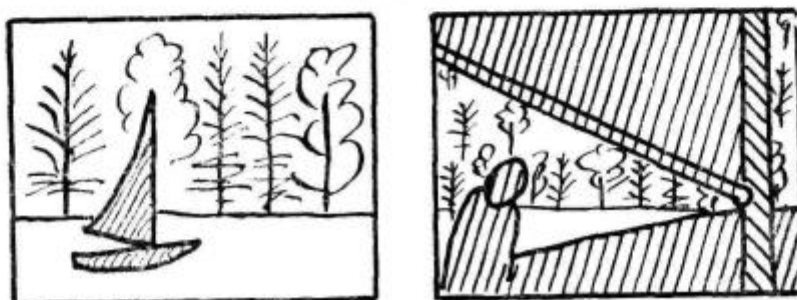


Рис. 58.

Kompozitsiya bo'yicha montaj (e'tibor markazining siljishi bo'yicha)

Montaj stolida o'n yoki undan ko'p kadrda yig'ilgan plyonka rolikini yuqori tezlikda orqaga sarang. Qora va oq chiziqlar plyonka bo'ylab yugurayotganini, butun tasvir harakatlanuvchi chiziqlarga birlashganini sezasiz. Kadrlar birlashuvida oq va qora chiziqlar plyonka kengligi bo'ylab sakrab o'tadi. Bir payt yuqorida qora chiziq yalt etsa, keyin u stol ustidagi eng pastki qismga o'tib ketadi (59-rasm).

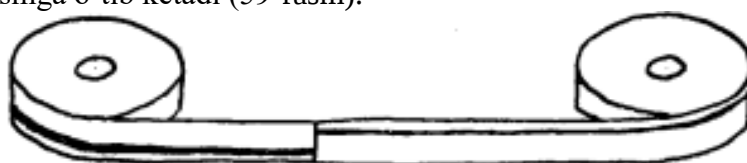


Рис. 59.

Tez aylantirish bilan siz montajlangan pozitivda “saruv effekti”ni chaqirdingiz. Ba’zida bu tamoyil shunday nomlanadi.

Uning mohiyati ayniqsa keng ekranli tasvirni montajlashda yaqqol ko‘rinadi. Vazifa qo‘yamiz: bitta odam tasvirlangan ikki kadrni montajlash (60-rasm).

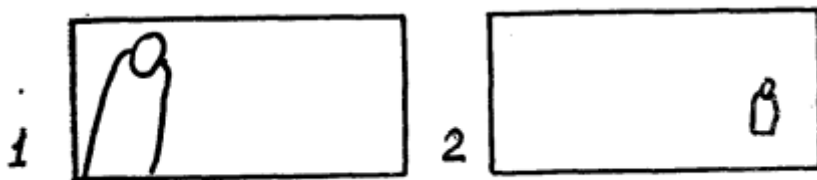


Рис. 60.

Bu planlarning birlashuvi muvaffaqiyatli bo‘ladimi?

Krupnost nuqtai nazaridan buzilish yo‘q. Harakat fazasi bo‘yicha – hammasi to‘g‘ri.

Lekin kadrlar baribir birlashmaydi. Bunday birlashuv ekranda g‘ayrioddiy darajada qo‘pol ko‘rinadi. Keling, nima uchun bunday bo‘lishini ko‘rib chiqaylik.

1-kadrdagi harakat rivojida tomoshabin uchun e‘tibor markazi (bu holatda kompozitsiya markazi ham) keng ekranli kadrning eng chap qismida joylashgan. Uning chuqurchali ko‘rishi shu zonaga qaratilgan. U yerda qahramonning yuzi joylashgan.

Kadrlar almashadi. Butun e‘tibor o‘tkirliigi tomoshabin tomonidan xuddi shu zonaga qaratiladi, lekin u yerda qahramon yo‘q. G‘oyibini urdi. Qahramon qayerda? Uni izlash kerak...

Kadrlar birlashuvidan birinchi taassurot shunday bo‘ladi.

U tomoshabin tomonidan o‘ng burchakda topilgunicha, harakatning kichik bo‘lsa-da, bir qismi o‘tib ketadi. Eng achinarlisi, tomoshabin idrokida hodisalar rivojining uzluksizligi buziladi. U qahramon bilan muloqotdan chalg‘ib, uni izlash bilan mashg‘ul bo‘lishga majbur bo‘ladi. Bu esa tomoshabinning ushbu sahnadagi qahramonning kechinmalarining nozik jihatlarini idrok etishiga salbiy ta‘sir qiladi.

Taxmin qilish mumkinki, “saruv” tamoyili faqat kadrdagi odam bo‘lgan holatlarni qamrab olmaydi.

Ikki kadrni kompozitsiya bo‘yicha montajlash tamoyiliga rioya qilishning umumiy qonuniyati birlashadigan ikki kadrning kompozitsiya e‘tibor markazining siljishini cheklashdan iborat.

Darhol ta’kidlash kerak: kadrlar yopishtirilishida e‘tibor markazining siljishi majburiydir. Lekin qanchalik?

Kino montaji amaliyoti shuni aniqladiki, kadrlar o‘tishining silliqiligi uchun gorizontal siljish ekran kengligining uchdan bir qismidan oshmasligi kerak.

Agar qo‘shni kadrlarda e‘tibor markazi gorizontal va vertikal jihatdan to‘g‘ri kelsa, tomoshabinda kompozitsion sakrash degan noqulay tuyg‘u paydo bo‘ladi.

Lekin bu tamoyilni biroz kengroq talqin qilish mumkin. Hatto rejissyor turli mazmundagi kadrlar montaj qilganda, ularni ketma-ket yopishtirganda, qo‘shni kadrlarda kompozitsiya markazlari qanday joylashganini o‘ylashi kerak. Kadrlarning kompozitsion xilma-xilligi nihoyatda katta bo‘lsa-da va bunday to‘g‘ri kelishlar amaliyotda kam uchrasa ham, buni bilish va esda tutish zarur.

Bu kam uchraydigan holatlar orasida eng keng tarqalgani rejissyorning stol atrofida suhbatlashayotgan odamlarning bir nechta krupniy planlarini ketma-ket suratga olishi va montajlashidir.

Masalan, to‘rt kishi beshinchining hikoyasini tinglamoqda. “Beshinchi” kadridan so‘ng tinglovchilarning to‘rtta plani ketma-ket keladi. To‘rtovining ham tirsagi stolda, to‘rtovi ham bir tomonga qaraydi. Bunday yechimda kadrlarning umumiy kompozitsion to‘g‘ri kelishi deyarli muqarrar. Bunday montaj variantida tomoshabinga planlar emas, odamlar bir-biriga o‘xshashdek

tuyuladi. Ya'ni yana shu haqda gap ketmoqdaki, ba'zi hollarda idrok qulayligini keskin buzish zarur, masalan, tasvirlangan sahnada.

Bunday vaziyatlarda yechimni planlar krupnostining xilma-xilligida, qahramonlar pozalarining xilma-xilligida va suratga olish rakurslarining xilma-xilligida izlash kerak. Bularning barchasi birgalikda bir-biridan sezilarli darajada farq qiladigan kadrlar qatorini olishga imkon beradi. Bu esa sahna idrokining qulaylik sharti bo'lib, tomoshabinning barcha e'tibori sodir bo'layotgan voqeaning ma'nosini tushunishga qaratiladi.

Yorug'lik bo'yicha montaj

Taklif qilingan mizanssenaga diqqat bilan qarang (61-rasm). 1 va 2-nuqtalardan suratga olingan kadrlar montajlanadimi?

Endi tajribali o'quvchi, albatta, bunday savoldan so'ng muallifdan hiyla kutmoqda. Va u haq. Mizanssenani rasqadrovkaga o'tkazamiz.

1-kadr shunday suratga olinganki, odam qorong'i devor fonida turibdi. 2-kadrda fon sifatida quyosh bilan yoritilgan deraza xizmat qiladi (62-rasm).

Agar qahramonni deraza yoniga qo'yish kerak bo'lsa nima qilish kerak?

Kadrlar o'tishining "yumshoqligi"ni saqlash uchun, tomoshabin birdan juda qorong'i kadrda so'ng yorqin yoritilgan kadr paydo bo'lganda ko'zlarini qisib qolmasligi uchun, bitta planda, yaxshisi ikkalasida ham, fonning bog'lovchi detallarini berish kerak (63-rasm).

Aks holda, tomoshabinda noqulay hislardan tashqari, qahramon qandaydir mo'jiza bilan butunlay boshqa joyda paydo bo'lgandek fikrlar yoki harakat rivoji "sirli kuch"ga bo'ysungan degan shubhalar paydo bo'lishi mumkin.

Yorug'lik bo'yicha montaj tamoyili nafaqat yoritilish va fon xarakteridagi o'zgarishlarni hisobga olishni, balki ob'ektning o'ziga xos yoritilish xarakteriga rioya qilishni ham o'z ichiga oladi.

Amaliyotda shunday bo'lgan: umumiy planda qahramonning yuzining o'ng tomoni yoritilgan bo'lsa, krupniy planda chap tomoni yoritilgan edi. Suratga olishda operatorga nimadir krupniy planga yorug'likni xuddi shu tomondan qo'yishga xalaqit berdi yoki (ko'pincha) operator o'n kun oldin yorug'lik qaysi tomondan tushganini unutdi va bunga ahamiyat bermadi. Montaj stolida hammasi oshkor bo'ldi va rejissyor yechib bo'lmaydigan montaj muammosi oldida qoldi (64-rasm).

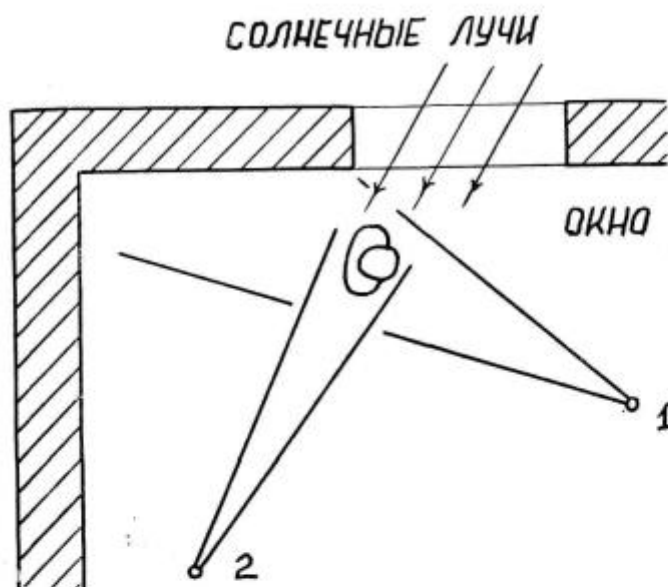


Рис. 61.

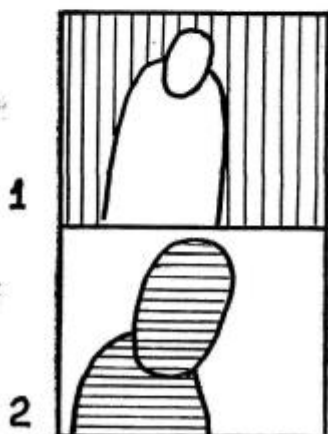


Рис. 62.

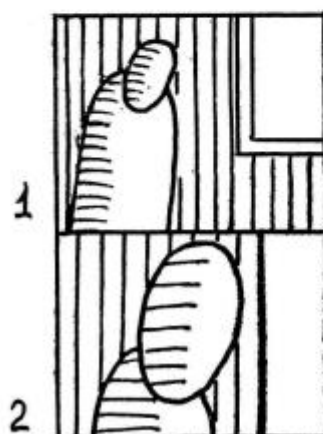


Рис. 63.

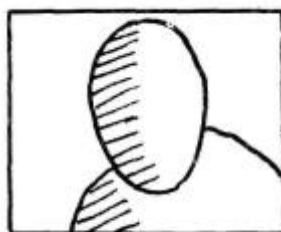
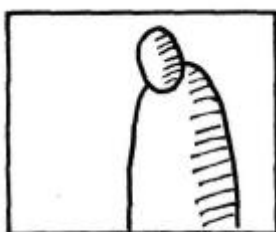


Рис. 64.

Film montaji davrida, suratga olish jarayoni tugagach, bunday “avariyalar” yuz bermasligi uchun eng oddiy yo‘l – fon yoritilishidagi o‘zgarishlar kadr maydonining uchdan bir qismidan oshmasligini yodda tutishdir.

Aktyorning burnidan tushgan soya biroz qisqaroq yoki uzunroq bo‘lishi mumkin, lekin yuzning bir tomonidan boshqasiga “ko‘chib o‘tish” huquqiga ega emas.

Kadr yoritilishining keskin o‘zgarishi – tomoshabinga kuchli ta’sir ko‘rsatish vositasi bo‘lib,

kinematografistlar undan tez-tez foydalanadilar, lekin hozir biz ko‘rib chiqayotgan holatlarda emas, ya‘ni kadrlarning tomoshabin ko‘zi uchun imkon qadar sezilmas qulay birlashuviga erishmoqchi bo‘lganimizda emas. Odatda yorug‘likning kadrlar orasidagi keskin o‘tishi dramaturgik zarurat bilan chaqiriladi, rejissyor bu o‘tish orqali tomoshabinga faol ta‘sir ko‘rsatishni, harakat rivojida kutilmaganlik effektini yaratishni xohlaydi. Yorug‘lik bo‘yicha kadrlar montaji tamoyili pavilyonda ham, tabiatda ham barcha turdagi suratga olishlarga tatbiq etiladi. Har kimga ayonki, bu tamoyilga ko‘ra, sahna suratga olishni quyoshli havoda boshlab, bulutli kunda yakunlab bo‘lmaydi.

Rang bo‘yicha montaj

Bu tamoyilni tushuntirish uchun nimanidir chizishning hojati yo‘qdek. Kadrlar almashishida sahna rang yechimining saqlanishi nazarda tutiladi. Kadrda mavjud asosiy rang keyingi kadrda boshqa rangga almashtirilganda, yoritilish o‘zgarishidagi kabi qoidaga rioya qilish kerak – yangi rang bilan kadr maydonining uchdan bir qismidan oshmasligi lozim.

Kadrlar orasida rang gammasining o‘zgarishi uchun umumiy talqindagi asos sifatida, oldingi planda oz miqdorda bo‘lsa ham, keyingi planlarda rang o‘zgarishini tomoshabin uchun mantiqiy va tabiiy tushuntirishga xizmat qiladigan element bo‘lishi kerak. Agar yashil yaylov butun kadr maydonini egallagan bo‘lsa va unda sariq gul ko‘rinsa, ikkinchi kadrda uning deyarli butun ekranni egallaydigan krupniylashuvi mutlaqo mantiqiydir va hokazo.

Rang haqida ko‘plab turli ishlar yozilgan, lekin eng ishonarli dalil – misollardir.

Sahnaning rang yechimini saqlash – rassom va operator uchun juda murakkab vazifa. Bu ko‘pincha pavilyonda suratga olishda muvaffaqiyatli bo‘ladi. Eng yaxshi misollar orasida G. Chuxrayning “Toza osmon” filmi bor. Deyarli har bir sahna o‘ziga xos gamma ichida yechilgan. Leningraddagi sovuq tong – lilac-ko‘k ranglarda. Qahramonning xonasi – kulrang-jigarrang ohanglarda.

Tabiatdagi ish operator va rassom uchun kamroq imkoniyatlar qoldiradi, lekin agar ular bu tamoyilni ushlab tursa, muvaffaqiyatlari shunchalik yuqori bo‘ladi. Bu tamoyildan chuqur o‘ylangan holda foydalanish misoli sifatida “Unutilgan ajdodlar soyalari” filmini keltirish mumkin.

I. Piryevning “Idiot” filmida bir sahna bor: Myshkin Ganechka uyida mehmon bo‘lib o‘tiradi. Interyer, mebel, kostyumlar – bir so‘z bilan aytganda, butun kadr kulrang-ko‘k ranglarda, biroz xira, hatto ma‘yusroq ohanglarda yechilgan. Shu sahnada teskari usul ham qo‘llanilgan. Suhbat chog‘ida Ganechka birdan qizil ro‘molcha chiqarib, uni silkitadi. Bu “chaqnash” taassurotini hosil qiladi, tomoshabinga ekrandagi portlash kabi ta‘sir qiladi. I. Piryevga bu tomoshabinning asablarini taranglashtirish uchun kerak bo‘lgan. Qizil ro‘molcha kelajakdagi janjalning alomati sifatida xizmat qiladi. Bularning barchasi ustaga kadrda kutilmagan kontrast rangni kiritish orqali ajoyib tarzda uddalangan.

Suratga olish o‘qlarining siljishi bo‘yicha montaj

Tipik xronikachi vaziyatini tasavvur qiling.

Hodisa suratga olinmoqda. Harakat ancha tez o‘zgaradi. Shu paytlardan birida – bunday holatlar har bir suratga olishda ko‘p bo‘ladi – asosiy ob‘ekt qahramon bo‘lgan umumiy plandan so‘ng darhol uning birinchi o‘rta planini suratga olish zarurati tug‘ildi. Kamera shtativda turibdi. Hammasini plyonkaga o‘z vaqtida yozib olish muhim. Operatorga rejissyor bilan maslahatlashishga vaqt yo‘q. O‘rta plandan keyin bu odamning yuzini juda krupniy suratga

olishga ham ulgurish kerak. “Konvas” turretida o‘zgaruvchan fokus masofali ob’ektiv – transfokator o‘rnatilgan. Vaqt hammadan qimmat!

Ob’ekt kadrda.

Siz 35 mm fokus masofada qo‘zg‘atgichni bosasiz. Kamerani to‘xtatasiz. Fokus masofani 70 mm ga o‘tkazasiz. Yana suratga olasiz. Kamerani yana to‘xtatasiz. Fokus masofani o‘zgartirish dastasini 140 mm belgiga o‘tkazib, yana suratga olasiz.

Material tayyorlandi. U rejissyorning stolida. Siz uni koridorda uchratib, rejalashtirilgan bitta plan o‘rniga uchta qisqa qahramon planini o‘z vaqtida suratga olishga ulguraningiz uchun maqtoov eshitishni umid qilasiz. Lekin kutilgan minnatdorchilik o‘rniga do‘stingizdan tanbeh eshitasiz.

– Nima qilding, – deb g‘azablanadi rejissyor, – nahotki kamerani yaqinroq olib borib, fokusni sozlab, krupniy suratga olishga erinarding? Hammasini bitta nuqtadan kechiktirding.

Achchiq tajribadan foyda olish kerak. Siz keyingi suratga olishda rejissyorning maslahatiga amal qilasiz. Transfokatorni endi olmaysiz. Xuddi shunday vaziyatda krupnost bo‘yicha montaj tamoyiliga qat’iy rioya qilib, kamerani nuqtadan nuqtaga tez ko‘chirib, ob’ektga yaqinlashasiz va mos ravishda umumiy, o‘rta va juda krupniy planlarni olasiz. Material tayyorlandi, lekin koridorda yana faryod.

– Qanday suratga olding?! Menda yana hech narsa chiqmayapti. Stol yonida tinchgina turgan odam ekranda quyondek sakrayapti.

Suratga olishni bilish kerak!

– Tushuntirishni bilish kerak! Va nimanidir bilish kerak!..

Agar siz “qizg‘in” rejissoringizga shunday javob bersangiz, haq bo‘lasiz.

Nima bo‘lganini tahlil qilaylik. Nega tinchgina turgan odam ekranda quyondek sakrab ketdi (65, 66-rasmlar)?

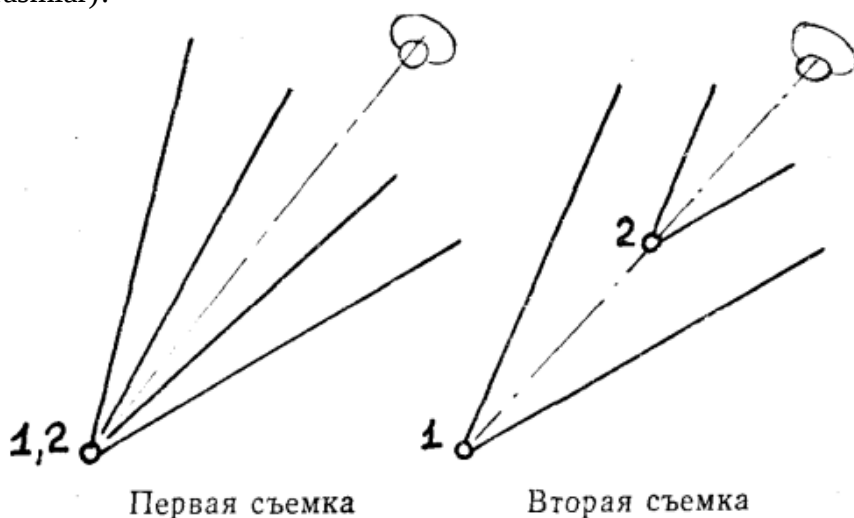


Рис. 65.

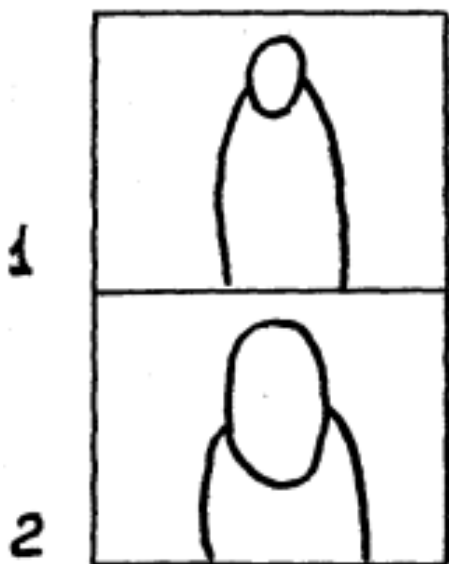


Рис. 66.

Ba’zida boshlang’ich kinematografistlarda bunday suratga olish natijasi hayratlanarli ta’sir qoldiradi. Darhaqiqat, krupnost bo’yicha montaj tamoyili bajarildi, kadr kompozitsiyasining o’zgarishi bo’yicha tamoyil ham bajarildi. Nega montajlanmaydi?

Eng qiziqarlisi, bu hodisaning tushuntirilishi ko’pincha tushunarsiz bo’lib, ayniqsa operatorlar tomonidan katta shubha bilan qabul qilinadi. Bunday suratga olish va montajdan kelib chiqadigan effekt transfokator bilan qahramonga yaqinlashishda, bir krupnostdan boshqasiga o’tish qismlari kesib tashlanganda tomoshabinga ta’sir qiladigan effektga juda yaqin bo’ladi.

Krupnost o’zgarishi bilan kadr mazmuni va kompozitsiyasi o’zgardi degan tasavvur noto’g’ri bo’lib chiqadi. Tomoshabin birinchi navbatda odamning yuzi va ko’zlariga e’tibor qaratadi. Bunday suratga olishda ularning ekrandagi joylashuvi deyarli o’zgarmaydi. Kompozitsiya nuqtai nazaridan fon va uning detallarining joylashuvi, hatto krupniylashganda ular xira dog’larga aylansa ham, deyarli o’zgarmaydi. Natijada bunday suratga olingan planlarning yopishtirilishi ob’ektning tomoshabinga tomon keskin siljishi effektini yaratadi. Bu holatda kadrlar o’tishining silliqiligi haqida gapirishning iloji yo’q.

Suratga olishni qanday olib borish kerak?

Oddiyoq maslahatni o’ylab topish qiyin: apparat bilan nafaqat besh qadam oldinga, balki ikki qadam yonga ham yuring. Asosiy suratga olish ob’ektiga nisbatan fon joylashuvining o’zgarishi tufayli kadr kompozitsiyasida shunday o’zgarish yuz beradiki, tomoshabin buni oson qabul qiladi va montajdagi kadrlar birlashuvini sezmaydi. Bunday kompozitsion siljish qo’shni planlar o’rtasida qulay idrok uchun zarur bo’lgan kontrast darajasini ta’minlaydi.

Ehtimol, suratga olishda ob’ektni “aylanib o’tish” orqali insonning ob’ekt va fazo hajmini idrok etish, his qilish ehtiyoji qondiriladi.

Muzeydagi haykal bilan tanishayotgandagi his-tuyg’ularingizni eslang. Uni nafaqat ko’zdan kechirish, balki aylanib yurib, unga eng yaxshi ko’rish nuqtasini topish istagi paydo bo’ladi. Bu ehtiyoj bino oldida turganingizda yanada sezilarli bo’ladi. Oddiy ommaviy qurilishdagi quti emas, balki murakkab hajmlar o’zaro bog’langan noyob imorat oldida. Bino atrofida yurib, siz ongizda me’mor san’ati bilan uchrashuvdan qoniqish hissi paydo bo’lib, mustahkamlanishiga erishasiz. Yangi ko’rish nuqtalari katta usta ijodi bilan uchrashuvdan hayratlanishning umumiy tuyg’usini shakllantiradigan his-tuyg’ular majmuasini olishga yordam beradi.

Kadr ichidagi asosiy harakatlanuvchi massaning yo‘nalishi bo‘yicha montaj

Bir qarashda hammasi ancha chalkash tuyuladi. Qandaydir tushunarsiz massa noma'lum tomonga harakatlanmoqda. Lekin bu ikki qo'shni kadrni montajlashning eng keng tarqalgan usullaridan biri bo'lib, bir qarashda mutlaqo farq qiladigan bir nechta birlashuv variantlarini qamrab oladi.

Qahramon poyezdda ketmoqda. Siz statik nuqtadan o'tib ketayotgan vagonlarni suratga olasiz, keyin poyezd koridoridagi deraza yonidagi qahramonni suratga olasiz. Suratga olish nuqtalarini tanlashda poyezd harakatining yo'nalishini albatta hisobga olasiz (67-rasm).

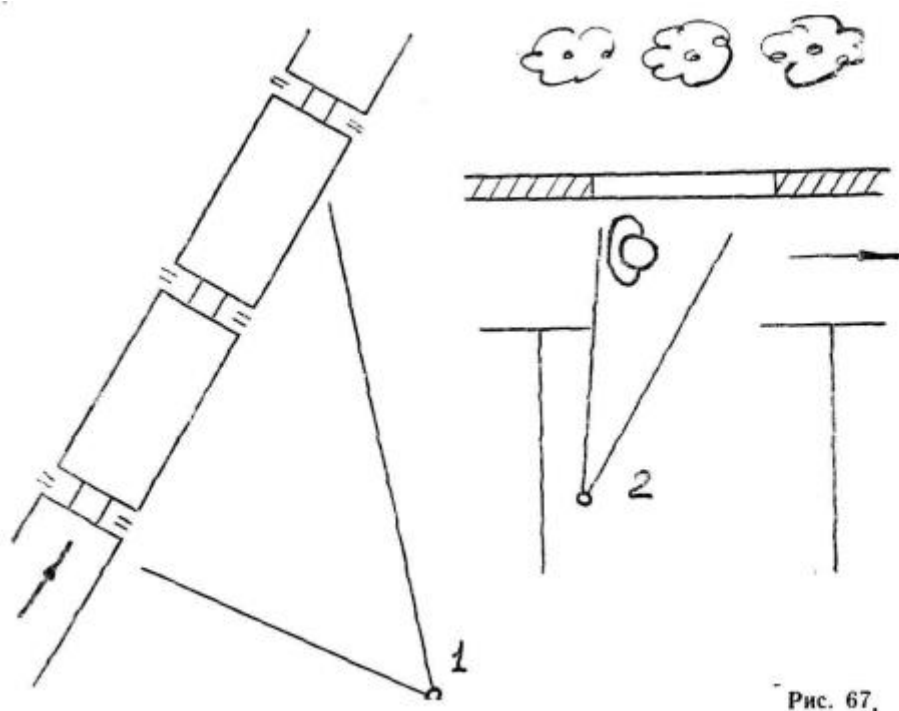


Рис. 67.

Kadrlar suratga olindi. Siz hammasini to'g'ri bajardingiz. Keling, rasqadrovkaga diqqat bilan qaraylik (68-rasm).

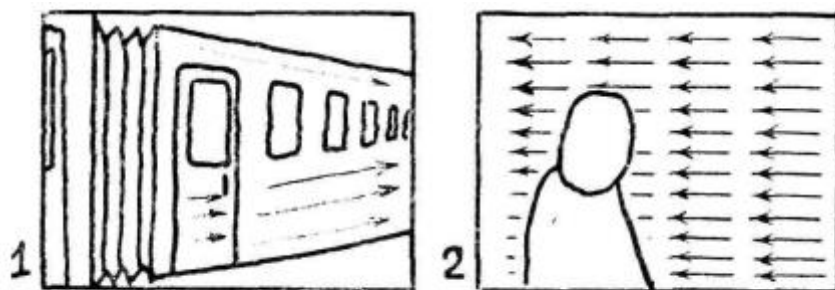


Рис. 68.

Poyezd chapdan o'ngga harakatlanmoqda. Ikkinchi kadrda poyezd xuddi shu tomonga ketmoqda. Qahramon poyezd harakati bo'yicha oldinga qaraydi... Taklif qilingan variantda qayerda hiyla yashiringan?

Agar taxmin qila olmagan bo'lsangiz, yana bir misol.
Shosseda avtomobil harakatlanmoqda. Rulda – qahramon. Krupniy plan suratga olingan.
Ikkinchi plan. Statik. Uzoq. Shosseda yengil mashina ketmoqda (69, 70-rasmlar).

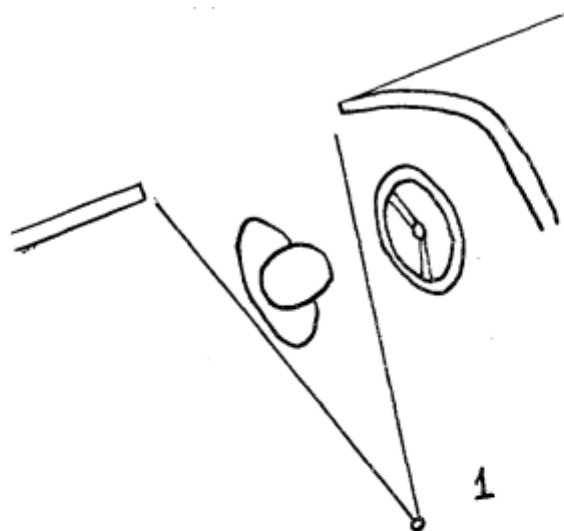


Рис. 69.

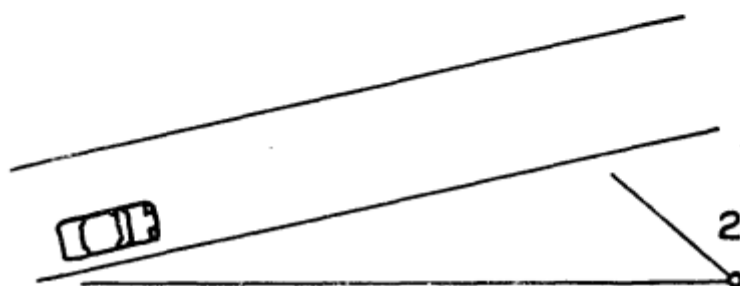


Рис. 70.

Yana rasqadrovka chizamiz. Yo'nalish mos keladi. Krupnostdagi keskin o'zgarish bo'sh yo'lga urg'u berish zarurati bilan oqlanadi. Hammasi mantiqiydek tuyuladi. Lekin... (71-rasm).

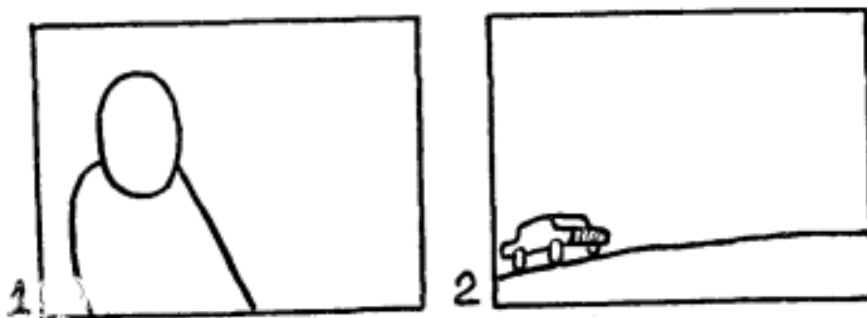


Рис. 71.

Xuddi shu kadrlar chizamiz, lekin ularda harakatlanuvchi ob'ektlar va harakatlanuvchi fonni strelkalar bilan shartli tasvirlaymiz. Kadr maydonining hozirda harakatda bo'lgan qismini strelkalar bilan to'ldiramiz. Statik qismini nuqtalar bilan ko'rsatamiz (72-rasm).

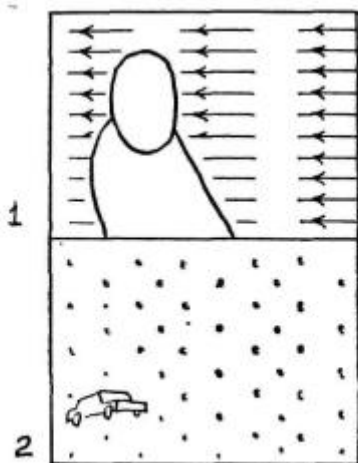


Рис. 72.

Strelkalar va nuqtalar kadrlar birlashuvida yuzaga kelgan vaziyatlarni aniq ifodalashga imkon berdi.

Birinchi holat. Qahramon poyezdda ketmoqda, kadr tekisligining deyarli hammasi poyezd harakati bilan band. Ekran vagon detallari yaxshi ko‘rinmaydi, lekin derazalar, g‘ildiraklar va vagonlar orasidagi bo‘shliqlarning tez yaltillashi aniq ifodalanadi.

Ikkinchi kadrda, qahramon suratga olinganda, uning kadr ramkalariga nisbatan holati statik, lekin yuzi va yelkalari ekran maydonining taxminan beshdan bir yoki oltidan bir qismini egallaydi. Qolgan barcha maydonni biz teskari yo‘nalishdagi harakatga berdik, bu strelkalar bilan ifodalgan.

Ko‘zlarimizning moslashuv reaksiyasi va bu moslashuvning inertsiasini tufayli ikkinchi kadrning ekranida paydo bo‘lishi ko‘zlarga o‘ziga xos “qarshi zarba” effektini keltirib chiqaradi. Bunday birlashuvning qulay idroki haqida gap bo‘lishi mumkin emas.

Ikkinchi holat. Birinchi kadrda ekran tekisligining katta qismi harakatlanuvchi fon massasi bilan band. Ikkinchi planda – fon statik, kadrning ahamiyatsiz qismi (mashina konturlari ichidagi maydon) hatto qarshi harakatda. Mashina kadr maydonining juda kichik qismini egallasa ham, birlashuv dastlabki silliqlik va sezilmaslik talablarimizga javob bermaydi.

Kadrda faol harakatdan statik tasvirga (harakatlanuvchi avtomobil juda kichik) birdaniga o‘tishni muvaffaqiyatli deb hisoblab bo‘lmaydi. Bizning ko‘rish apparatimiz shunday ishlaydiki, harakatlanuvchi kadrda keyin statik kadr ekranida paydo bo‘lganda, ko‘zlar biroz vaqtgacha harakatlanuvchi fonni kuzatishga harakat qiladi va birdan qotib qolgan tasvirga “qoqiladi”. Metrodagi eskalator kutilmaganda to‘xtaganida nima bo‘lishini eslang. Inertsia tufayli tanangiz oldinga harakatlanishda davom etadi. Siz biroz noqulay holda ikki-uch zinapoyadan o‘tib ketasiz va shundan keyingina muvozanatni tiklaysiz.

Bu kadrlar qanday suratga olinishi kerak edi, “sof” montajlanishi uchun?

Bajarilishi kerak bo‘lgan asosiy shart shuki, ekranidagi asosiy harakatlanuvchi massaning o‘zgarishi kadr maydonining uchdan bir qismidan oshmasligi kerak. Lekin undan ham yaxshisi, agar bu o‘zgarish tomoshabin ko‘z o‘ngida bitta kadr ichida sodir bo‘lsa.

Bu shartni bajarish uchun poyezdli birinchi kadrni ob‘ektni kuzatuvchi panorama bilan yakunlash kerak. Bu holda kadr oxirida vagonlar kadr ramkalariga nisbatan statik holatda bo‘ladi, lekin fon keyingi qahramonli kadrda bo‘lgani kabi xuddi shu yo‘nalishda harakatlana boshlaydi.

Shu bilan birga, ikkinchi kadrning kompozitsiyasini o‘zgartirish va uni deraza va uning orqasidagi harakatlanuvchi fon ekran maydonining uchdan bir qismini egallashi, avvalgidek asosiy qismini emas, balki shunday suratga olish kerak (73-rasm).

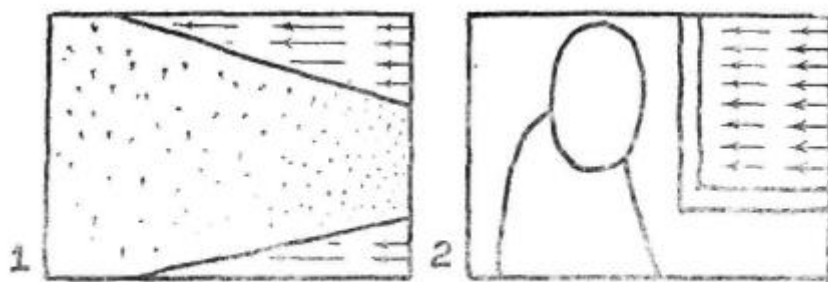


Рис. 73

Ikkinchi holatda, mashina bilan suratga olishni qanday olib borish kerak?

Eng oddiy yo‘l – ikkinchi kadrda o‘zgartirish kiritish. Avtomobil yaqinlashguncha kutib, uni kuzatuvchi panorama bilan olib, kamerani ishga tushirish. Panorama tufayli mashina harakatlanayotgan fon ekranda oldingi kadrda harakatlanayotgan yo‘nalishda harakatlana boshlaydi. Fon bu kadrlarda egallagan maydonni shartli ravishda teng deb hisoblash mumkin. Bunday suratga olishda ikki plan birlashuvi sof bajariladi.

Tomoshabinning kadrlar o‘tishini qulay idrok etishi uchun yana bir shart bajarilishi kerak. Massa harakatining tempi, tezligi (bu holatda fon) ham mos kelishi lozim. Shundan kelib chiqib, siz avtomobil kameradan qaysi masofada o‘tishini va uning tezligini aniqlashingiz kerak. Katta masofada kuzatuvchi panorama juda sekin bo‘lib qolishi mumkin, asosiy massa harakatining tezligi mos kelmaydi va tomoshabin kadrlar birlashuvida “qoqiladi”.

Kadrning asosiy massasi harakati bo‘yicha montaj – ikki qismni birlashtirishning eng keng tarqalgan turlaridan biridir. Ba’zida rejissyorlar va montajchilar ko‘rishimizning inertsion xususiyatidan foydalanib, mutlaqo turli mazmundagi kadrlar birlashtiradilar.

Masalan, shiddat bilan ketayotgan poyezd planini, xuddi shu yo‘nalishda tez harakatlanayotgan avtomobil planini, otda chopayotgan qahramon kadrini va qahramon o‘rmonda yugurayotgan kadrni montajlash mumkin. Tomoshabin uchun bu to‘rtta plan, kuzatuvchi panorama bilan suratga olingan bo‘lib, fon harakatining mosligi tufayli harakat rivojining yagona qismiga aylanadi va bir nafasda oson qabul qilinadi, lekin shu bilan birga bu kadrlar birlashuvi qahramonning maqsadiga uzoq va murakkab yo‘l bilan yetib kelganligi haqidagi fikrni yetkazadi.

Boshqacha qilish ham mumkin. Bir yo‘nalishda ob’ektlarning faol harakatini statik kadrlarda suratga olish va bir ob’ekt harakati boshqasining harakati bilan davom etadigandek montajlash. Odatda bunday montaj yechimi ekranda juda ta’sirli ko‘rinadi. Bunday usullarni Yu. Ozerovning “Oh, sport, sen – tinchlik!” filmida topish mumkin.

Kadrning asosiy harakatlanuvchi massasi yo‘nalishi bo‘yicha montaj tamoyilining mohiyati rejissyorlar tajribasizlik tufayli kamera harakati teskari yo‘nalishlarda suratga olingan ikkita obzor panoramini ketma-ket qo‘yishga urinayotganida juda aniq ko‘rinadi (74-rasm).

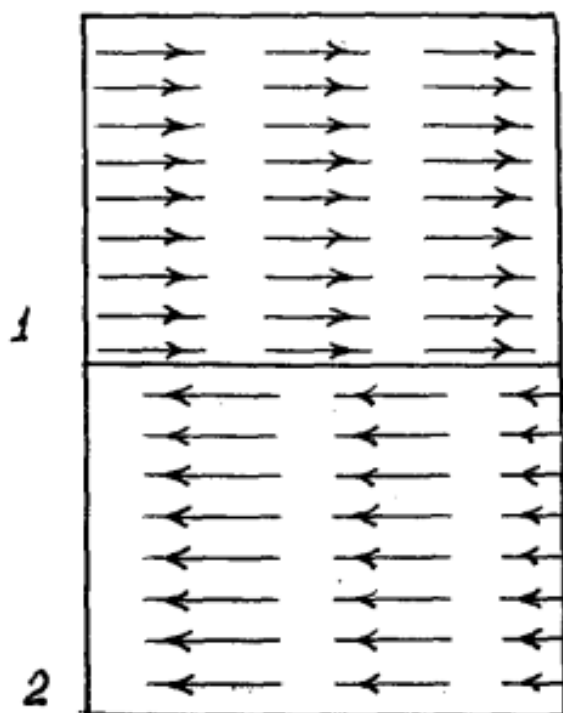


Рис. 74.

Tomoshabinni dengizdagi bo‘ronda kemada “u yoqdan bu yoqqa” tashlamaslik uchun ko‘p yillik kinematografiya amaliyoti oddiy suratga olish usulini ishlab chiqdi. Har qanday panorama shunday suratga olinadiki, dastlab bir-ikki soniya kamera statik tasvirni oladi va shundan keyingina panorama harakati boshlanadi. Panorama oxirida yana statik qism suratga olinadi. Har qanday panorama odatda kelajakdagi montaj yechimidan qat’i nazar shunday suratga olinadi.

Agar rejissyor ikkita panoramini bir yo‘nalishda apparat harakati bilan suratga olinib, ketma-ket montajlasa, planlarning oxiridagi va boshidagi statik qismlarni kesib tashlab, bir kadrda harakatlanuvchi tasvirni boshqa kadrda xuddi shu yo‘nalishda harakatlanuvchi tasvir bilan to‘g‘ridan-to‘g‘ri montajlash mumkin.

Hatto rejissyor oldindan kadrlarda statiksiz ikkita panoramini birlashtirishini bilsa ham, suratga olish boshida va oxirida statik bilan olib boriladi. Plan oxirlarida statik qismlar bo‘lmasligi montaj stolidagi ijodiy jarayonni sezilarli darajada qisqartirishi mumkin. Shu sababli, rejissyorning filmning yakuniy montaj yechimini tanlashda “qo‘llari ochiq” bo‘lishi uchun barcha panoramalar suratga olishda statik bilan bajariladi.

Rejissyorlarning suratga olishda va montaj stolidagi ishida “sehrli vosita” bor, bu ikki qo‘shni kadr birlashuvini tasvirning qulay montaj tamoyillarining deyarli barchasidan tashqariga chiqarishga imkon beradi. Bu “qo‘shib kiritish” deb ataladi. Bu so‘z boshlang‘ich kinematografistlar tomonidan montaj lug‘atidagi eng birinchi so‘zlardan biri sifatida yodlanadi. Qo‘shib kiritish tamoyili L.V. Kuleshov tomonidan “Kino rejissurasi asoslari” o‘quv qo‘llanmasida aniq va ravshan bayon qilingan.

“Qo‘shib kiritish” – bu harakat va ob‘ektlar harakatining yagonaligi bilan bog‘langan ikki plan o‘rtasiga yopishtiriladigan kadr. Uning tasviriy materiali har doim oldingi va keyingi kadrlardan keskin farq qiladi, garchi u montaj iborasining mazmuniga to‘g‘ridan-to‘g‘ri aloqador bo‘lib, bu mazmunning bir qismini o‘zida olib yursa ham.

Tasavvur qiling, siz xonada o‘tiribsiz, u yerda uch do‘st o‘rtasida qizg‘in bahs ketmoqda. Siz

ularni kuzatyapsiz. Hammasi o'tiribdi. Uchinchisi o'z fikrini isbotlashni davom ettirmoqda. Siz uni daftaringizga yozib olishga qaror qildingiz. Yozdingiz. Ko'zingizni ko'tardingiz va ko'rdingiz: uchinchisi allaqachon turib, qo'llarini serqatnov silkitmoqda, ikkinchisi boshini stolga qo'ygan, birinchisi esa eshik romi yonida turibdi. Sizga vaziyatdagi va mizanssenadagi keskin o'zgarish hech qanday g'alati tuyulmaydi. Qo'shib kiritish ham xuddi shunday effekt beradi.

Qo'shib kiritish – bu har doim ekrandagi harakat rivojining uzluksizligidagi uzilishdir.

Ko'pincha qo'shib kiritish ahamiyatsiz harakat qismini tushirib qoldirish va sahna yoki epizod mazmunini siqish, zichlashtirish uchun ishlatiladi. Lekin sehrli vosita shuning uchun sehrli deb ataladiki, uni nochorlik bilan ishlatganda sahna montajining matosidagi yamoqqa aylanishi mumkin. Faqat chuqur o'ylangan, mazmun bilan to'ldirilgan, rejissyor tomonidan suratga olishdan oldin yoki suratga olish paytida rejalashtirilgan oraliq kadr filmga kiritilishga to'liq haqli bo'ladi. Montaj jarayonida "yamash", montajlanmaydigan kadrlar birlashuvini yopish uchun suratga olingan yoki tanlangan, ijodiy jihatdan o'ylANMAGAN qo'shib kiritish filmda begona ko'rinadi.

Ammo oraliq plansiz "qo'shib kiritish effekti"ni olishning boshqa usuli ham bor, harakat rivojida "vaqt qismini" kesib olish va olib tashlash uchun. Bu "vaqtni kesish effekti" ishlay boshlashi uchun qahramon kadridan chiqib ketishi, avtomobil ekran ramkalaridan tashqariga chiqib ketishi yoki operator panoram bilan kamera nigohini yangi ob'ektga o'tkazib, asosiy ob'ektsiz kichik plyonka qismini suratga olishi kifoya. Ma'lum bo'lishicha, ellik kadrli bunday "quyruq" tomoshabin uchun harakatni xuddi shu e'tibor ob'ekti bilan okean ortiga, ellik yil oldinga yoki orqaga ko'chirishga imkon beradi, bu esa idrok uchun hech qanday zarar keltirmaydi. Asosiy ob'ektsiz qolgan bu "bo'sh" kadrning qoldig'i tomoshabin idrokining barcha inertsiasini o'ziga singdirib, unga "yangilik" qaytarishga qodirdek tuyuladi.

Bu ikki oddiy kinematografik usul rejissyorni ba'zilar "kishan"dek tuyuladigan "idrok xususiyatlari bog'laridan" ozod qilishi mumkin. Lekin usta diletantdan shu bilan farq qiladiki, haqiqiy san'atkor barcha usullar va ifoda vositalari arsenalidan foydalana oladi. Uning uchun hammasi qulaydir.

XULOSA

Shunday qilib, bu yerda o'n tamoyil, kadrlar birlashuvining o'n usuli ko'rib chiqildi. Ba'zida savol tug'iladi: ulardan qanday foydalanish kerak – hammasidan birga yoki alohida?

Agar rejissyor tomoshabinda yagona, silliq rivojlanayotgan sahna taassurotini yaratishni maqsad qilsa, tomoshabin kadrlarning keskin birlashuvini sezmasligi uchun, planlar birlashuvining ma'noviy vazifasiga javob beradigan tamoyillar kombinatsiyasiga e'tibor qaratishi kerak. Har bir filmdagi kadrlar birlashuvining katta qismi bir sahna ichidagi birlashuvlarga to'g'ri kelganligi sababli, suratga olishni ko'pincha birlashuvning qulay idrok shartlariga rioya qilish shartlaridan kelib chiqib olib borish mantiqan to'g'ri keladi. Aytaylik, filmda 100 plan bor. Film 10 epizoddan iborat. Har bir epizodda ikkitadan urg'u bor. Oddiy hisob. Kamida 70 kadr birlashuvi "sezilmaslik" shartlariga bo'ysunishi kerak edi. Qolgan 30 tasini qanday bajarish kerak?

Odatda epizoddan epizodga o'tish aniq ajratishni, bir harakat tugaganini va boshqasi boshlanganini ta'kidlashni talab qiladi. Harakat rivojida nimanidir ajratib ko'rsatishning dramaturgik vazifasi ham ba'zida montajda harakat detallaridan biriga urg'u berish orqali hal qilinadi. Shundan kelib chiqib, rejissyor ataylab kadrlar birlashuvi tomoshabinda ekranga yuqori e'tibor talab qiladigan holatni keltirib chiqarishiga yo'l qo'yadi, tomoshabin keskin o'tishni ongida qayd etsin. Bunday holda, tomoshabin idrokining xususiyatlarini bilgan holda, suratga olish va kadrlar yopishtirilishini qulaylik tamoyiliga zid ravishda amalga oshirish kerak.

Hatto ba'zi rejissyor yangilik izlab, butun filmni kadrlar birlashuvida idrok qulayligini buzgan holda yaratishga qaror qilishi mumkin deb taxmin qilish ham mumkin. Gipotetik jihatdan bunday

“badiiy” usul mavjud bo‘lish huquqiga ega. Faqat... tomoshabin bunday “san’at”ga chiday oladimi? Agar bu film bir qismda ikkita kadrda iborat bo‘lsa, chidaydi. Agar har bir qismda yuzta kadr bo‘lsa, deyarli aniq – yo‘q.

San’at haqida gapirganda, hech narsa haqida mutlaqo qat’iy aytib bo‘lmaydi. Lekin ushbu mavzuga nisbatan, ehtimol, bitta jihat topiladiki, unda “deyarli”, “ehtimol”, “ko‘pincha”, “ba’zida” kabi so‘zlarni butunlay chiqarib tashlash kerak.

Bu yerda bayon qilingan o‘n tamoyil qaysi kino turida e’tiborsiz qoldirilishi mumkin deb so‘rashganda, beixtiyor qarshi savol tug‘iladi. Qaysi film turlarini kino ro‘yxatiga kiritishni zarur deb hisoblamaysiz? O‘quv, multfilm, o‘yin, hujjatli yoki ilmiy-ommabopmi?

Tomoshabin har doim inson bo‘lib qoladi!

Kino har doim kino bo‘lib qoladi!

Kino boshqa barcha san’atlardan sezilarli darajada farq qiladi, lekin shu bilan birga ular bilan ko‘p umumiyliklarga ega: adabiyot bilan, teatr bilan, tasviriy san’at bilan, musiqa bilan va hatto raqs bilan. Barcha san’at turlarini birlashtiradigan usul – axborotni bog‘langan tuzilmalarga yig‘ish va bu yig‘ilgan shaklda muallifdan o‘quvchiga, ijrochidan tomoshabinga yetkazish imkonini beradi. Kinoda bu usul bitta so‘z bilan – “montaj” deb ataladi. Kinematografning “qismlarga bo‘linganligi” adabiyotning “so‘zliligi” va musiqaning “nota” yoki “akkord”ligini uzoqdan eslatadi, lekin faqat uzoqdan. O‘xshashlik “parchalanish”, ya’ni bo‘linishdadir. Kichik va katta qismlar mustaqil ma’noga ega bo‘lishi mumkin, yoki bo‘lmasligi ham mumkin. Lekin yig‘ilgan, montajlangan shaklda mantiqiy va hissiy ma’no kasb etishi kerak. Bu inson tafakkurining mohiyati va kuchi – oddiy hayotda ham, san’atda ham. Inson tafakkur jarayonida butunni qismlarga bo‘lish va qismlardan o‘z ongida atrofdagi dunyoning yaxlit obrazlarini yaratish xususiyatiga ega.

Ushbu uslubiy qo‘llanmada ko‘rib chiqilgan tamoyillar, agar shunday deyish mumkin bo‘lsa, “vizual montaj” tamoyillari deyarli faqat kinematografda mavjud. Boshqa san’at turlarida shunga o‘xshash narsalarni topish mumkin, lekin inson idrokining tabiatini aks ettirishning bunday xilma-xil shakllarida emas. Shuning uchun montaj ko‘pincha kinoning asosiy o‘ziga xos xususiyati deb ataladi. Lekin shu bilan birga, montaj so‘zining kamida ikkita ma’noga ega ekanligi unutib qo‘yiladi: montaj fikrni ifodalash usuli sifatida va montaj ekranda vizual va ovozli tasvirni tabiiy ravishda, tomoshabin idrok imkoniyatlariga va tomoshabinning haqiqat haqidagi tasavvurlariga mos ravishda hodisalar rivojini aks ettirish usuli sifatida.

Narsa va hodisalarning ichki tabiatining dialektikasi tabiat va inson yaratgan hamma narsada, nafaqat tabiatning o‘zida mavjud. Ikki xillik, bir sifatdan boshqasiga o‘tish o‘n tasvir montaj tamoyilini tahlil qilishda ham aniqlanadi. Rejissyor bu tamoyillarga rioya qilib kadrlar birlashtirganda, oldingi planlarda berilgan harakat rivoji yo‘nalishi bo‘yicha harakatning davomi va yagonaligini ko‘rsatadi. Agar u bir yoki bir nechta tamoyilni buzsa, bu chuqur o‘ylangan holda amalga oshirilishi kerak, chunki bu bir fikr yoki keyinroq ochiladigan fikr qismining ifodasiga aylanadi. Buzilishda bir sifatdan boshqasiga o‘tish sodir bo‘ladi, montaj vizual usuldan tafakkur usuliga aylanadi, tashqi shakldan ichki shaklga o‘tadi.

Bir tomondan, miyamizning qismlardan yaxlitlik yaratish qobiliyati kinematografik asarlarin “qismlarga bo‘linganligi”ga to‘g‘ridan-to‘g‘ri mos keladi, bu asarlar tomoshabin ongida yaxlitlikka aylanadi, agar tomoshabinga alohida qismlarni bog‘lash va anglash uchun shartlar ta’minlansa. Boshqa tomondan, bizning sezgi apparatimiz, ayniqsa uning ko‘rish qismi, sakrashlar bilan ishlaydi, uzlukli xarakterga ega, kadrlar birlashuvi o‘n tamoyilga rioya qilinganda ko‘zning sakadasiga mos keladi va tomoshabin tomonidan atrofdagi dunyoni kuzatishning tabiiy jarayoni sifatida qabul qilinadi.

Montajning inson tafakkuri tabiatiga va idrok tabiatiga chuqur mos kelishi tufayli kinematograf butun yer sharidagi keng tomoshabinlar uchun eng yaqin va eng tushunarli san’atga aylandi.

FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR RO'YXATI

- Анощенко Н. Общий курс кинематографии. Т. 3.—Текинопечат, 1930. Аристарк Г. История теорий кино. — М.: «Искусство», 1966. Аряхейм Р. Кино как искусство.—М.: «Иностранная литература», 1960. Арихейм Р. Искусство и визуальное восприятие.—М.: «Прогресс», 1974. Балаш Б. Искусство кино.— М.: Госкиноиздат, 1945.
- Балаш Б. Становление и сущность нового искусства.—М.: «Прогресс», 1968. Богомолов Ю. Символы на экране. — «Искусство кино», 1969, № 4. Васильев С. Монтаж кинокартины. — Текинопечат, 1929. Восприятие. Механизмы и модели. Сб. статей. Пер. с англ. — М.: «Мир», 1974. Выгодский Л. Психология искусства. —М.: «Искусство», 1968. Гинзбург С. Очерки теории кино.—М.: «Искусство», 1974. Гиппенрейтер Ю. Движение человеческого глаза.— Изд. МГУ, 1978. Голдовский Е. Условия естественного восприятия киноизображения.—М., изд. ВГИК, 1960.
- Головня А. Мастерство кинооператора. — М.: «Искусство», 1965. Грегори Р. Глаз и мозг. — М.: «Прогресс», 1970.
- Дубровский Д. Информация, сознание, мозг.—М.: «Высшая школа», 1980.
- Жданов В. Эстетика фильма. — М.: «Искусство», 1982.
- Ильин Р. Изобразительные ресурсы экрана.—М., изд. ВГИК, 1970.
- Клейман Н. Кадр как ячейка монтажа. В ежегоднике: «Вопросы киноискусства», вып. 11-й.—М.: «Наука», 1968.
- Кравко С. Глаз и его работа. — М., изд. АН СССР, 1950.
- Кулешов Л. Искусство кино. — Текинопечат, 1929.
- Кулешов Л. Практика кинорежиссуры.—М.: «Художественная литература», 1935.
- Кулешов Л. Основы кинорежиссуры. — Госкиноиздат, 1941.
- Линдгрен Э. Искусство кино. Введение в киноведение.—М.: «Иностранная литература» 1956.
- Лоусон Дж. Фильм — творческий процесс или язык и структура фильма.— М.: «Искусство», 1965.
- Лиидесей П., Норман Д. Переработка информации у человека. — М.: «Мир», 1974.
- Мартен М. Язык кино. — М.: «Искусство», 1959.
- Монтегю А. Мир фильма.— Л. «Искусство», 1969.
- Нижний В. На уроках режиссуры С. Эйзенштейна.—М.: «Искусство», 1958.
- Пономарев Я. Психология творчества. — М.: «Наука», 1976.
- Пудовкин В. Собрание сочинений в 3-х томах. — М.: «Искусство», 1974.
- Рейфе К. Техника киномонтажа.—М.: «Искусство», 1965.
- Ромм М. Водрсы киномонтажа. — М., изд. ВГИК, 1959.
- Ромм М. Беседы о кинорежиссуре. М., изд. Бюро пропаганды советского ки-искусства, СК СССР, 1975.
- Ромм М. Монтажная структура фильма. — М.: изд. ВГИК, 1981].
- Садуль Ж. Всеобщая история кино.—М.: «Искусство», 1958.
- Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. — М.: «Искусство», 1972.
- Содружество наук и тайны творчества. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха. — М.: «Искусство», 1968.
- Соколов А. Фильм — разговор со зрителем. В сб.: «Кино и наука», вып. 4, [М.: «Искусство», 1984.
- Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма. — Текинопечат, 1929.
- Узнадзе Д. Психологические исследования. — М.: «Наука», 1966.
- Фелдман Л. и Фелдман Т. Динамика фильма.—М.: «Искусство», 1959.
- Фелонов Л. Монтаж как художественная форма.—М., изд. ВГИК, 1966.
- Фелонов Л. Монтаж в немом кино. Ч. 1-я. — М., изд. ВГИК, 1973.
- Фелонов Л. Проблемы и тенденции современного монтажа. — М.: изд. ВГИК, 1980.
- Фелонов Л. Современные формы монтажа.—М.: изд. ВГИК, 198&
- Фелонов Л. Монтаж в немом кино. Ч 2-я. —М., изд. ВГИК, 1978.
- Художественное восприятие. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха.—Л.: «Наука», 1971.
- Художественное и научное творчество. Сб. статей под ред. Б. Мейлаха. — Л.: «Наука», 1972.,
- Шерковин Ю. Психологические проблемы массовых информационных процессов.— М.: «Мысль», 1973.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. — М.: «Искусство», 1964.
- Юткевич С. О киноискусстве.—М.: изд. Акад. наук ООСР, 1962.
- Юткевич С. Монтаж, 1960. Вступительная статья к книге «Техника киномонтажа».— М.: «Искусство», 1965.