



# Filmin bədii-estetik xislətinin və oyun məkanının müəyyənləşməsində rəssamın rolu

Həmidə Öməröva

Xalq artisti, kinoşünas



M. Boqdanov

**M**əlum məsələdir ki, hər bir film bir-birindən fərqli çoxsaylı vəzifələri (funksiyaları) icra edən müxtəlif insanların əməyinin məhsuludur. Bu adamların hamısı dolaşmaq və dolaşmaq olduğu qədər də cəlbedici bir yaradıcılıq prosesinin iştirakçılarıdır. Məhz belə proses nəticəsində bədii ssenari kinematografik formaya çevrilir. Elə hesab edirlər ki, hər bir filmin əsasında ssenari müəllifinin fikri, ideyaları, gerçəkliyə münasibəti dayanır. Bu o deməkdir ki, ssenari müəllifi artıq filmədən öncə öz fikrini dramaturji formada bitkin şəkildə ifadə etmişdir. Amma iş bu ki, film təkcə dramaturji əsərdən ibarət deyil. Film çəkilməmişdən qabaq müəllif mətni tamamlayır, zənginləşdirilir, konkretləşdirilir. Bir sözlə, müəllif mətni,

digər ifadə vasitələrinin dilinə köçürülməkdən ötrü hazırlanır. Təbii ki, bu prosesin aparıcı fiqurlarından biri kino rəssamıdır. Kino rəssamı kinoməhsulun yaradılmasında böyük payı olan mühüm şəxslərdən biridir. Filmin hazırlıq prosesi həftələrlə, aylarla, bəzən hətta illərlə sürür. Bu maraqlı, mürəkkəb, həm də çətin bir prosesi yaşayan çəkiliş qrupu üzvlərinin sırasında kino rəssamının yeri mütləqdir. Kino rəssamı film təsvirinin arxa planını yaradan və bunu yaradarkən öz ifadə üslubunu, öz görünüşünü, öz dünya baxışını sərgiləyən bir sənətçidir. Çəkiliş filmin janrından

asılı olmayaraq, kino rəssamı adətən özünü filmə, filmin ideyasına doğmalaşdırır, düşüncələrini, layihələrini məhz bu yöndə istiqamətləndirir, xəyal gücünü səfərbər edərək, rejissorun onun qarşısında qoyduğu məsələlərin həllinə çalışır. Hər şeydən öncə qeyd etmək lazımdır ki, kino rəssamı öz məsləki çərçivəsində, hətta onun xaricində, mükəmməl bilgi sahibi olmalıdır. Ona görə ki, əgər rəssam çəkiliş əsərin mövzusu ilə bağlı qədərincə tutarlı məlumata malik deyilsə, filmin oyun məkanını qura bilməz. Rəssamın eskizlərindən kinokadra doğru yol çəkiliş meydançasından, yəni üçölçülü məkandan keçir. "Cansız" eskizlər çəkiliş meydançasında müəyyən zaman müddətinə canlanıb kinolentdə yenidən əbədi olaraq "cansızlaşır". Sadəcə olaraq bu dəfə həmin eskizlər, film üzərində "maddiləşəndən" sonra, proyeksiya vasitəsilə statistikadan qurtulub hərəkətdə

bulunmaq imkanı qazanırlar. Bu məsələni daha ətraflı gəlişdirib rəssam işinin mahiyyətinə bir qədər də yaxından bələd olmaq üçün kinoda rəssam işinin, əgər belə demək caizsə, əlifbasını araşdırmaq.

Kino rəssamının fikri, düşüncələri, əlbəttə ki, ədəbi ssenaridən asılıdır. O da rejissor, operator, aktyor kimi bədii mətnin, başqa sözlə, ssenarinin "əsiri"dir. Lakin kino rəssamlığının öz bənzərsiz məziyyətləri var. Bədii mətn müəllifinin mühit, fəaliyyət məkanı barəsində sanki rəssama ünvanlanmış remarkaları əksərən informativ baxımdan natamam, qeyri-dəqiqdir. Bəzən kino rəssamı gələcək filmin elə elementlərini yaratmaq məcburiyyətində qalır ki, onlar haqqında ədəbi ssenaridə heç bir mükəmməl məlumat olmur. Ədəbi ssenaridə, bir qayda, personajların zahiri görkəmi, geyimləri, yaşadıkları mühit barədə verilən bilgiler natamamdır. Bu durumda o, öz təxəyyülünə və sənətçi məharətinə güvənərək, personajların zahiri görkəmini, onların geyimlərini, yaşadıkları mühitin dəbdəbəsini, xüsusiyyətlərini axtarıb tapmalıdır. Kinorəssam konkret kompozisiya həlli vasitəsilə təzahür məğzinin təsvirini yaratmağı bacarmalıdır. Hər şeydən öncə isə o, əsərin ümumi təsviri üslubunu, kodunu, mühitin konkret xarakterini, qəhrəmanların konkret zahiri cizgilərini müəyyənləşdirməlidir. Rəssam kino prosesdə qrafika və ya rəngkarlıq eskizlərində filmin təsviri eksplikasiyasını yaradır. Məhz bu eksplikasiya bizim yuxarıda sadaladığımız nəsnelərin vizual konkretliyinin təminatçısıdır. Kino rəssamı səhnələrin, dekorların natura və pavilyon

eskizlərinin müəllifidir. O, ssenarinin kadrlara bölünməsi prosesinin aktiv iştirakçısıdır, daha doğrusu, həmin proses rəssamsız mümkün deyil.

Kino rəssamının işinin mahiyyətini rus kino rəssamı M.Boqdanov peşəkarcasına açır. M.Boqdanov özünün "Rəssam və ədəbi ssenari" adlı geniş, əhatəli məqaləsində yazır: "Rəssam təkcə səhnə məkanını qurmur. O, təsviri sənətin ifadə vasitələrinə söykənərək, əməlin xarakterlə səhnə məkanı, insanla mühit arasında mövcud əlaqəni göz önünə gətirir." Filmin yaradılması prosesində kinorejissorun ən yaxın "tərəf-müqabilləri" rəssamla kinooperatorudur. Rəssam var gücü ilə çalışıb kinofəaliyyətin düzənləndiyi şəraitin inandırıcılığına nail olmaq istəyir. Ancaq bu, onun kinoprosesdə daşdığı missiyasının yalnız bir qismidir. Rəssam əsərin ideya məzmununun açılmasına da öz yaradıcı payını verməlidir.

Kino rəssamının məsuliyyəti hədsiz dərəcədə böyükdür. Məsələnin ən müşkül tərəfi odur ki, rəssam ilk dəfə heç kimin real şəkildə görmədiyi şəraiti, cizgiləri bəlli olmayan məkanı təsvir etməli, ədəbi obrazlara vizual görkəm verməlidir, personajları onların xarakterinə uyğun geyindirməlidir.

Filmin hazırlığı prosesində rəssamın axtarışlarından çox şey və ələlxüsus, kollektivin yaradıcılıq istiqaməti asılıdır. Rəssam bütün situasiyalarda filmin quruluş mədəniyyətinə güclü təsir göstərir. Belə ki, filmin təsviri üslubunu, xüsusilə də hazırlıq mərhələsində məhz rəssam müəyyənləşdirir. Ayrı-ayrı epizodların, səhnələrin, kadrların bir-bir rəssam tərəfindən işlənilməsi hələ film çəkilməmişdən öncə quruluşun təsviri üslubu, onun kompozisiyası, koloriti üçün zəmin yaradır. Bu düzənli iş filmin rejissor ssenarisinin, quruluş proyektinin mühüm bir hissəsidir. Ədəbi material nə qədər kamil olsa belə, onun kinotəsvir dilinə çevrilməsi yenə də böyük cəhdlər, aramsız çalışmalar tələb edir.

İstər kino rəssamı, istər teatr rəssamı, istərsə də kitab rəssamı ədəbi materialdan eyni dərəcədə asılıdır. Onların hər birinin ilham mənbəyi ədəbiyyatdır. Lakin rəssam bu mətnin yozumunda arzuladığı qədər sərbəstdir. İntibah dövrünün rəngkarlığının, demək olar ki, bütün nümunələri Müqəddəs kitabın motivləri əsasında yaranıb. Amma bu, heç də onların bədii dəyərini aşağı salmır. Eyni sözləri müsəlman Şərqinin miniatür rəssamlığı haqqında

da söyləmək mümkündür. Müasir kitab qrafikası da həmin ənənələrə sadıqdır. Lakin bununla belə yaradıcılığında ədəbi motivlərə söykənən rəngkarın və kitab qrafikinin işinin xarakteri ilə teatr və kino rəssamının gördüyü işin xarakteri fərqlidir. Çünki onların çalışdıqları sahələrin özgür xüsusiyyətləri var. Məsələ bu ki, teatr və kino rəssamlarının əsərlərinin seyrçilərə çatdırılma formaları başqa-başqadır.

Kitab qrafikasında artıq birinci eskizlə bəlli olur ki, illüstrasiya formasında onun həlli necə olacaq. Məhz bu bədii formanı da sonucda tamaşaçı qavrayacaq. Yəni fikrin, duyğuların eskizə köçürülmüş forması ilə axırıncı bədii təcəssüm forması arasında heç bir fərqli məqam aşkarlanmayacaq. Belə ki, eskiz də, onun bədii təcəssümü də vərəqin ikiölçülü səthində gerçəkləşir.

Teatr rəssamı tamaşadan ötrü dekor eskizlərini hazırlayarkən, təkcə dekorların nə şəkildə görünəcəyini fikirləşmir. Onu ilk növbədə, bu dekorların dayanacağı səhnə məkanında fəaliyyətin necə qurulacağı düşündürür. Odur ki, teatr rəssamları əksərən (bu, xüsusilə köhnə teatr dəbi üçün xarakterik bir cizgi olmuşdur) tamaşanın eskizlərindən savayı tamaşanın maketini də hazırlayıb rejissora təqdim edirlər. Bu maket səhnəyə qoyulacaq dekorların quruluşunu, rəngini, səhnə planşeti üzərində mövqelənəcəyi yeri dəqiq müəyyənləşdirməyə imkan verirdi, mizanların minivariantda düzənlənməsi üçün imkan yaradırdı. Teatr rəssamının eskizlərində rəngkarlıq vasitələri ilə sonradan səhnə məkanında dekorlarla, aktor ifasıyla öz bədii həllini tapacaq bütün nəsnelər aydınlaşdırılır. Təbii ki, ilkin eskizin bədii





forması ilə onun səhnə təcəssümü köklü surətdə bir-birindən fərqlənir.

Buna səbəb teatr sənətinin sintetik xarakteridir. Lakin teatrda, kitab qrafikasında olduğu kimi, seyrcinin hər halda teatral məkanın rəssam həllinin özgür xüsusiyyətlərini müşahidə etmək imkanı var. Yəni səhnə məkanının tərtibatında rəssam fikrinin partiturası aşkar oxunur. Kinoda isə bu mümkün deyil. Zira teatr dekorları, məkanın tərtibatı birbaşa tamaşaçının gözü qarşısındadır. Belə ki, seyrcinin səhnədə gördüyü nə varsa, hamısı rəssamın eskizləri əsasında hazırlanıb. Kinoda isə seyrciyə bu cür imkanlar verilmir. O, rəssamın işini yalnız kinotəsvir vasitəsilə qavrayır. Deməli, kino rəssamının eskizlərdə ifadə olunmuş fikri təkcə kinodekorların və kinematografik fəaliyyətin yox, həm də kinotəsvirin ilkin obrazını yaradır. Mahiyyətə, kinotəsvir kino rəssamının işinin sonucudur. Bu, eyni zamanda, rejissor, operator, aktyor çalışmalarının da əsas məqsədidir. Kinotəsvir bütün yaradıcı kollektivin, o cümlədən, kinorəssamın işinin nəticəsidir. Təsadüfi deyil ki, dünya kino tarixində öz bənzərsiz dəsti-xətti olan bir sənətçi kimi dəyərləndirilən Dziqa Vertov yazırdı: "Bütün kinovasitələr, kinoimkanlar, kinoicadlar – görünməyəni aşkara, gizli olanı işıq üzünə, seçilməyəni aydınlığa çıxartmağa xidmət edən yaradıcı üslubların təməl daşları kimi qəbul olunmalıdır".

Məhz, bu yöndən yanaşanda görürük ki, kino rəssamının eskizlərdə ifadəsini tapmış fikirləri, filmin quruluş proqramının tərtiblənməsində, ekran obrazının formalaşmasında, kinotəsvirin yaradılmasında mühüm rol oynayır.

S.Eyzenşteyn və A.Moskvin rəssamın vəziyyəti görmə rakursunu tamam dəyişdiriblər. Lakin bununla yanaşı, kadra baxan kimi İ.Şpinelin eskizi həmənəcə xatırlanır.

Kinorəssam filmin hazırlanması prosesinin ən mühüm fiqurlarından biri olub, kadrın plastik həlli baxımından, kinorejissor və kinooperatoru öz fikrinə, öz ideyasına dəvət-təbət etdirə bilər. Hətta S.Eyzenşteyn kimi dünyalarca məşhur

rejissor belə bir çox hallarda rəssam İ.Şpinelin görüntülərinin və fikirlərinin birbaşa cazibə çənberində hərlənərək "İvan Qrozni" filminin estetikasını, eskizlərə söykənərək yaratmışdır.

Teatr rəssamı ilə kino rəssamını fərqləndirən cəhətlərdən biri də, onlara məxsus yaradıcı nəticələrin tamaşaçı tərəfindən fərqli görüş bucağı çərçivəsində izlənilməsidir. Tamaşaçı salonunda əyləşmiş teatr seyrcisi, səhnə fəaliyyətini və dekorları, hətta onlar hərəkətə gətirilib tez-tez dəyişdirilsə belə, yalnız bir nöqtədən izləmək imkanına malikdir. Kinoteatrda əyləşmiş tamaşaçının isə kinodekorasiyaları yetərinəcə yaxından və uzaqdan, ortadan və böyükdən, aşağıdan və yuxarıdan, yəni arzu edilən bütün rakurslardan izləmək imkanı var. Məsələ bu ki, lazım gəldikdə kamera ona hər şeyi apaydın göstərəcək; elə göstərəcək ki, sanki tamaşaçı ekranda baş verənlərin iştirakçısıdır. Bundan əlavə, məlumdur ki, kino rəssamının fəaliyyət dairəsi təkcə dekorlarla, personajların görkəmiylə, kostyumlarla, qrimlərlə həddəndir. Kino rəssamı qarşısında duran vacib vəzifələrdən biri də məxsusi kinematografik təsvirin, başqa sözlə, kombinasiya edilmiş kadrların yaradılmasıdır. Rejissor ssenarisinin kadrlara bölünməsi ilə bağlı görülən işdə də kino rəssamının iştirakı qaçılmazdır.

Bu isə filmin gələcək taleyi üçün son dərəcə mühüm andır. Belə ki, rejissor ssenarisi kadrlara bölündüyü zaman gələcək kino əsərinin üslubu müəyyənləşir, onun təsviri həllinin, təsviri cərgəsinin estetik özgürlüyü aydınlaşdırılır.

Əksərən filmin yaradıcı heyətinin tərkibində quruluşçu rəssamdan əlavə, geyim, qrim, kombinasiya edilmiş çəkilişlər üzrə rəssamlar da çalışır. Bu onunla izahlanır ki, filmin hazırlığı prosesində rəssam işlərinin həcmi həddindən ziyadə böyükdür və buna xeyli vaxt sərf olunur. Belə ki, kinoistehsal zamanı bir tək rəssamla kifayətlənmək, ümumi işi, yəni filmin ekranlara çıxmasını yubada bilər. Ona görə də kinorejissorlar adətən bir filmə bir neçə rəssam dəvət edirlər. Amma işin məği, cövhəri bundan zərər almır.

Kino rəssamının eskizi, fərq eləməz, dekor, qrim, ya geyim eskizidir, hər bir rəssamın fərdi sərəgisində təqdim olunmaq şansına malikdir.

Həmin eskizləri sərəgilərdə də nümayiş etdirmək mümkündür. Bu, ona dəlalət edir ki, hər bir eskiz öz-özlüyündə tamamlanmış sənət əsəri sayılır.

Kino rəssamının filmin hazırlıq prosesi müddətində keçdiyi mərhələləri ard-arda düzərək və onların xarakterini araşdıraraq, demək olar ki, ilkin mərhələ dramaturji materialın xüsusiyyətlərlə tanışlıqdır. Yaradıcı proses üçün bu tanışlıq mərhələsi son dərəcə vacibdir. Çünki rəssamın gələcək filmə bağlı ideyaları, fikirləri məhz bu mərhələdə doğulur: sonrakı mərhələlərdə isə təkmilləşib gerçəkləşir. Bu dönmənin mühüm amili bədii materialla, yəni ssenari mətniylə rəssamın yaradıcı fərdiyyəti arasında baş verən kontaktdır.

Gələcək filmin təsviri-dekorativ quruluşu ilə bağlı rəssam konsepsiyasının doğuluşu və onu gerçəkləşdirmə yollarının axtarışı sənətdən ötrü çətin və üzücü bir prosesdir. Bədii mətnin qavrayışından ilkin etüdlərə gədər keçən vaxtda ssenarinin dərki prosesi gəlişir, mövzunun mənimsənilməsi məqamları yaşanılır. Bu prosesdə rəssam bədii mətnə münasibətdə öz sənətçi mövqelərini müəyyənləşdirir. Kino rəssamını digər

fırça ustalarından fərqləndirən bir cəhət ondan ibarətdir ki, bu ixtisasın sahibi öz sənətinin gözəl bilicisi olmaqla yanaşı, ayrı peşələrin də professional xüsusiyyətlərindən xəbərdar olmalıdır. Kino rəssamı üçün dramaturgiyanın, rejissuranın, operator və aktyor sənətinin əsaslarını bilmək çox vacibdir. Çünki onun fikirlərinin, ideyalarının gerçəkləşməsi bu sənət sahiblərilə birgə çalışmaların məhsuludur.

Ssenari təkcə ədəbi material deyil, o, həm də rejissordan, rəssamdan, operatorndan və aktyorlardan ötrü vəzifələr xəritəsidir. Bu vəzifələri təkbəşinə həll etmək müşkül məsələdir. Onları ayrılıqda həll etməyə çalışmaq da heç bir bəhrə verməz. Dramaturji obrazlara dəqiq kinematoqrafik biçim tapmaq üçün bu mütəxəssislərin, bu peşəkarların bir komanda kimi işləməsi son dərəcə vacibdir. Kino sənətində rəssamın işi rejissor, aktyor, operator işindən kənarında təsəvvür edilmir. Bununla belə, söhbət rəssamın bədii mətnlə təkbətək ünsiyyəti zamanı doğulan fikirlərindən gedir. Bu fikirlər, ideyalar, və nəhayət, filmin təsviri-dekorativ konsepsiyası kino rəssamının, ilk növbədə, sənətkarlığından, yaradıcılıq diapazonunun genişliyindən, kinematoqrafiyanın bədii ifadə vasitələrinə bələd olmasından asılıdır. ❖

#### Ədəbiyyat:

1. Azərbaycan kino tarixi: oçerklər. Mətnin müəllifləri: Əfəndiyev T.İ., Quliyev C.E., Dadaşov A.Ə., Kazımzadə A.Ə. və başqaları. Bakı, "Tural", 2001. 235 s.
2. Bağırov Fikrət. Buklet: rəsm əsərlərinin fotosəkilləri. Bakı. 1989. 5 s., 16 çap vərəqi şəx.
3. Babayev A.A., Kazımov A.Ə. Azərbaycan kino tarixində ədəbi əsərlərin təcəssümü. Bakı. "Mütərcim", 2000. 198 s.
4. Dadaşov A.Ə., Məhərrəmov Q.M. Televiziya və radio tamaşaları. Bakı. "Təhsil". 1999. 208 s.

5. Dadaşov A.Ə. Ekran dramaturgiyası: mövzu, struktur, üslub, janr. Bakı. "Maarif", 1999. 224 s.
8. Ələsgəroğlu A.Ə. Yarımçıq qalmış reportaj. Film. 1991. Say 2. S.17-21.
- 9 Ələsgəroğlu A.Ə. 40 yaş filmin, sevinc isə hamımızın. Panorama. 1996.
- 13 noyabr. 264 (1248)
10. Hüseynov Ə.M. Kino: yuxudan reallığa. Bakı. Hərbi nəşriyyat. 1998. 128 s.
11. Hüseynov Ə.M. Həsən Məmmədov. Bakı. "İşiq". 1980. 93 s.

#### Резюме

Хамида Омарова

ПРИ ОПРЕДЕЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА ФИЛЬМА И ИГРОВОГО ПРОСТРАНСТВА РОЛЬ ХУДОЖНИКА

Многосерийность очень привлекательна для снимающих документальный фильм как форма документального повествования, так как в процессе длительных наблюдений позволяет работать над материалом. Расширение временной рамки подобных фильмов, несомненно создает условие для более широких и глубоких исследований.

**Ключевые слова:** длительные наблюдения, хронологическая последовательность, исторический период, кадры, источник информации.

#### Summary

Hamida Omarova

WHEN DETERMINING THE ARTISTIC AND AESTHETIC NATURE OF THE FILM AND THE GAME SPACE THE ROLE OF THE ARTIST

Serials are very attractive for those who shoot documentaries as a form of documentary storytelling, as long-term observations allow to work on new material. Enlargement of the temporal scope of such films will undoubtedly create conditions for wider and deeper research.

**Key words:** long-term observations, the chronological sequence, historical period, shot, information source.