

I BO'LIM. TEATR VA KINO SAN'ATI

Nigora Karimova

*O'zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi
San'atshunoslik instituti direktori, "Kino san'ati va
audiovizual tadqiqotlar" bo'limi boshlig'i,
san'atshunoslik fanlari doktori, professor
E-mail: nigoragani06@gmail.com
ORCID: 0009-0000-1269-9865*

1960–1970-YILLAR O'ZBEKISTON BADIY KINEMATOGRAFIDA SHAHAR "XOTIRA MASKANI" SIFATIDA

***Annotatsiya.** Ushbu maqolada 1960–1970-yillar o'zbek badiiy kinosidagi modernistik burilish jahon kinematografik kontekstida – italyan neorealizmi va fransuz "yangi to'lqini" hamda zamonaviy madaniy, falsafiy nazariyalar kesimida tahlil qilinadi. Poetik yo'nalishdagi filmlarda aks etgan Toshkent shahri "xotira maskanlari" sifatida talqin etiladi. Muallif kino qahramonlarining odatiy yumushlarini, kayfiyat beruvchi xatti-harakatlarini totalitar ideologik makonga va standartlashtirishga qarshi passiv ekzistensial qarshilik shakli sifatida asoslaydi. Zamonaviy ilmiy konsepsiyalarga tayanib, o'zbek kinomodernizmidagi lirik-sub'ektiv dramatism, milliy o'zlikni anglash jarayonlarining audiovizual mexanizmlari yoritiladi.*

***Kalit so'zlar:** o'zbek kinematografik modernizmi, "iliqlik" davri, xotira maskanlari, flanerlik, totalitar makon, italyan neorealizmi, fransuz "yangi to'lqini", poetik kino, Toshkent topografiyasi.*

ГОРОД КАК «МЕСТО ПАМЯТИ» В УЗБЕКСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1960–1970-Х ГОДОВ

***Аннотация.** В данной статье модернистский поворот в узбекском художественном кино 1960–1970-х годов анализируется в контексте мирового кинематографа – на стыке итальянского неореализма, французской «новой волны», а также современных культурных и философских теорий. Город Ташкент, отражённый в фильмах поэтического направления, интерпретируется как «место памяти». Автор обосновывает повседневные*

дела и атмосферные действия киноперсонажей как форму пассивного экзистенциального сопротивления тоталитарному идеологическому пространству и стандартизации. Опираясь на современные научные концепции, освещаются лирико-субъективный драматизм узбекского киномодернизма и аудиовизуальные механизмы процессов национального самосознания.

Ключевые слова: узбекский кинематографический модернизм, период «оттепели», места памяти, фланерство, тоталитарное пространство, итальянский неореализм, французская «новая волна», поэтическое кино, топография Ташкента.

THE CITY AS A “SITE OF MEMORY” IN UZBEKISTAN’S FEATURE CINEMA OF THE 1960s–1970s

Abstract. *This article analyzes the modernist turn in Uzbek feature cinema of the 1960s–1970s within the context of world cinema – at the intersection of Italian Neorealism, the French “New Wave”, and contemporary cultural and philosophical theories. Tashkent, as depicted in poetic films, is interpreted as a “site of memory”. The author conceptualizes the everyday routines and mood-setting actions of the film characters as a form of passive existential resistance against totalitarian ideological space and standardization. Drawing on modern scientific concepts, the paper highlights the lyrical-subjective dramatism in Uzbek cinematic modernism and the audio-visual mechanisms of national identity formation.*

Keywords: *uzbek cinematic modernism, the Thaw period, sites of memory, flanerie, totalitarian space, Italian Neorealism, French New Wave, poetic cinema, Tashkent topography.*

1960–1970-yillar o'zbek badiiy kinematografi totalitar ideologiyaning qat'iy normativ estetikasi va monumentallik qonuniyatlaridan voz kechib, modernistik evrilishlar bosqichga qadam qo'ydi. Siyosiy “iliqlik” davrining ijtimoiy-madaniy sharoitlari bu davr ijodiyoti uchun ustuvor ahamiyat kasb etdi. Qolaversa, shu pallada kino san'atiga kirib kelgan yangi avlod ijodkorlari milliy kino san'atiga

jahon kinematografik oqimlari, xususan, italyan neorealizmining gumanistik tamoyillari va fransuz “yangi to‘lqini”ning dramaturgik hamda plastik erkinligi bilan bevosita estetik muloqotga kirishish imkoniga ega bo‘ldilar. Bu davr o‘zbek rejissurasi yosh avlodi – Elyor Eshmuhammedov, Ali Hamroyev, Shuhrat Abbosov, Ravil Batirov, Uchqun Nazarov, Qamara Kamalovalar uchun o‘ziga xos kinematografik mushohada tizimini yaratish va milliy makonni qayta anglash davri bo‘ldi.

Ushbu tadqiqotning nazariy-metodologik asosini zamonaviy kinoshunoslik va madaniyatshunoslikning muhim tahlil usullari – kinosemiotika, kinogermenevtika va fenomenologiya metodologiyalari, shuningdek, gumanitar fanlardagi “fazoviy burilish” va xotira tadqiqotlari tamoyillari tashkil etadi.

O‘tgan asrning ikkinchi yarmiga kelib, “O‘zbekfilm” kinostudiyasida “iliqlik” davrining yangi avlodi maydonga keldi. Ular nafaqat atrofdagi voqeliklar bilan, balki madaniy milliy an‘analar asosida yuzaga kelgan dramatik andozalar bilan muloqotga kirishishdi. Bu davrda Sh.Abbosov, E.Eshmuhammedov, Q.Kamalova, R.Botirov, D.Salimov, A.Hamroyev kabi rejissyorlar, O.Agishev, U.Nazarov kabi ssenariy mualliflari, D.Fatxullin, H.Fayziyev kabi operatorlarning ijodiy faoliyatida milliy kino uchun badiiy vositalar va imkoniyatlarni intensiv tarzda izlash, qahramonlar obrazini teranroq yoritib berish uchun urinishlar ko‘zga tashlana boshladi.

Mazkur davr kinosini ko‘z oldimizga keltirishimiz uchun bir nechta filmlarini eslatib o‘tish kifoya: “Laylak keldi, yoz bo‘ldi”, “Nafosat”, “Sevishganlar”, “Sen yetim emassan”, “41-yil olmalari”, “Achchiq danak” va ko‘pgina boshqa filmlar. Bu qatordan o‘rin olgan filmlar kelgusida “o‘zbek poetik to‘lqini”ning asosiy bosqichlarini belgilash huquqiga ega bo‘lib, uning ijodiy fikrlash miqyosini va salohiyatini ko‘rsatib beradi. O‘sha uzoq yillarda odamlar ongida sodir bo‘layotgan o‘zgarishlar o‘zbek kinorejissyorlari – Shuhrat Abbosov, Ali Hamroyev, Elyor Eshmuhammedov, Ravil Botirov, Qamara Kamalovalarning kinoasarlarida o‘zining yorqin ifodasini topdi. Bu avlodga mansub rejissyorlar iste’dod va konseptual fikrlash qobiliyati bilan ajralib turadi. 1960-yillar

bo'sag'asida yosh o'zbek kinoijodkorlari o'z filmlariga yangi ijodiy uslubni, ya'ni poetik ifoda etish uslubini tadbiq etdilar. Ular nigohida yaratilgan olam go'yoki yangidan, dabdaba va safsatalarsiz, bevosita o'zining haqiqiy holatida ko'rinayotgandek edi. Yosh kinoijodkorlar voqelikni nafaqat yangitdan angladilar, balki milliy-madaniy an'ana va poetik ifoda asosida muqobil dramaturgik modelini yarata oldilar ham. Natijada, kundalik turmushning o'ziga xos shoirona kayfiyati filmlarda o'z aksini topdi. Albatta, mazkur jarayonda texnologik uskunalarning, yoritish vositalarining takomillashuvi, vazni ancha yengil bo'lgan qo'l kameralarning taomilga kirishi ham o'z ta'sirini ko'rsatgan edi.

Yengillashtirilgan harakatchan kamera va pavilon monumentalligidan voz kechish Eshmuhammedov va Fatxullinlarga alohida "quyosh-havo-suv" tilini yaratish imkonini berdi. Tabiiy yorug'lik muhitida kamera jazirama nafasini, suv zarralari va daraxt barglari orqali taralayotgan quyosh nurlarini, Anhor suvlari sokinligini, paxsa devorlar fakturasini, ampir panjarali ko'priklar siluetini va Toshkentning yangi mavzelari geometriyasini ilg'aydi. Uzun planlarning erkinligi kadrlar chuqurligi orqali kamera o'z qahramonlari – Sanjar, Rodin, Lena, Ma'mura va Rustamlarning davomli shahar sayrlari maromida tekis, ravon kuzatib boradi va shunchaki syujet harakatlarini emas, balki vaqtning sarhadsiz ekaniga ishora beradi. Yoshlik nafasi bilan to'lib-toshgan **shahar** atmosferasini muhrlaydi, o'zbek modernistik kinosining emotsional kodini ochib beradi. E.Eshmuhammedov filmlaridagi "quyosh-suv-chang" triadasi, yomg'irli tungi Toshkent chiroqlari, ko'zgudek aks tashuvchi asfalt yo'llar, Felliniga ehtirom sifatidagi "Karnaval" finali shunchaki tushkunlik ruhiyati emas, balki lirik katarsis demakdir. Qalbi jarohatlangan bo'lsa-da, o'z nafosatini yo'qotmagan shahar va yangi avlodning poetik holatidir. Bu o'rinda zamonaviy gumanitar tadqiqotlar sohasida yuzga kelgan Per Noraning "xotira maskanlari", Orhan Pamuqning "huzun" – jamoaviy poetik melanxoliya va yo'qotish tuyg'usi hamda kundalik ashyolarda saqlanuvchi xotira konseptlarini Elyor Eshmuhammedovning Odelsha Agishev ssenariylari va Dilshat Fatxullin, Gasan Tutunovlar operatorligida suratga olingan "Nafosat" (1967) hamda

“Sevishganlar” (1969) filmlariga tatbiq etish o‘rinlidir. Qolaversa, mazkur nazariy optika sovet siyosiy “iliqligi” va fransuz “yangi to‘lqini” estetik kashfiyotlarining 1960-yillardagi o‘zbek kinematografik modernizmining o‘ziga xos makonida qanday namoyon bo‘lganini ko‘rsatib beradi. Binobarin, E.Eshmuhammedovning filmlarda Toshkent mustaqil obrazga aylanib, Jan-Lyuk Godarning Pariji kabi to‘laqonli lirik va ekzistensial makonga aylanganini kuzatishimiz mumkin bo‘ladi.

Xuddi shuningdek, Per Nora konsepsiyasiga ko‘ra, tarixiy xotira institutsional unutilishga yuz tutganda, u muayyan toposlar, ob’ektlar va vizual obrazlar – “xotira maskanlari”da mujassamlashadi. “Xotira makonlari – bu xotiraning oddiy qoldig‘i emas, balki u jamoaviy xotiraning yo‘qolib ketishiga qarshi turadigan, ramziy va moddiy shaklda mujassamlashgan ramziy markazdir. Biz endi tabiiy, o‘z-o‘zidan yashaydigan xotiraga ega emasdirmiz, shu sababli sun’iy ravishda xotira makonlarini yaratishga majburmiz” [1, 17-b]. 1960-yillar o‘zbek kinosida Toshkent aynan shunday xotira matritsasiga aylanadi. Sh.Abbosovning “Mahallada duv-duv gap”, “Sen yetim emassan” filmlaridagi loysuvoq hovlilar, shinam ariqlar va yangi modernistik binolar yonma-yonligi turli davrlar va tarixiy xotiralar ulanib ketgan makoniga aylantiradi. Shahar shunchaki voqealar foni emas, balki urush jarohatlarini, avlodlar xotirasini va milliy o‘zlikni saqlab turuvchi tirik organizm – subyekt sifatida namoyon bo‘ladi.

Ahamiyatli tomoni shundaki, bu davrda yaratilgan modernistik talqindagi qator filmlarda ko‘plab suv havzalarini, ariqlar va kanallarni, favvoralarini kuzatishimiz mumkin. Suv metaforasi deyarli muqaddas, hayotbaxsh ma’no kasb etadi. “Nafosat” va “Sevishganlar”dagi Anhor tasviri shunchaki maishiy detal emas, balki hayot arteriyasidir. Baland ko‘priklardan Anhorga sakrash, suv sathi bo‘ylab ulkan ballonlar flotiliyasida suzish – sof hayotbaxsh kuch, bolalarcha samimiyat va tabiat bilan uyg‘unlashib ketish tuyg‘usining namoyon bo‘lishidir. Shuningdek, o‘tkinchi yomg‘ir, favvoralar va suv sepadigan mashinalar, tungi Toshkent chiroqlari aks etgan nam ko‘chalar ilk romantik tuyg‘ular hamda poklanishning to‘g‘ridan-to‘g‘ri ifodasi bo‘lib xizmat qilar edi. Orhan Pamukning “Huzun”

(Hüzün) konsepsiyasi nuqtayi nazaridan esa Toshkentning shahar fenomeni va uning 1960–70-yillar kinosidagi aksi Istanbulning Pamuk tomonidan tasvirlangan melanxolik ruhiga juda yaqin tushadi. “Huzun – bu shunchaki bir shaxsning qaygʻusi yoki yoʻqotishi emas, balki butun bir shahar va uning aholisi baham koʻradigan jamoaviy melanxoliyadir. Bu oʻtmishning buyukligi va uning boy berilganligini anglashdan tugʻiladigan, ammo bir vaqtning oʻzida shaharga alohida bir kamtarlik va chuqurlik bagʻishlaydigan tuygʻudir” [2, 114-b].

E.Eshmuhammedov filmlarida aks etgan 1960-yillar Toshkenti – tarixiy qatlamlar, madaniyatlar, millatlar insonlar qalbi tutashgan noyob makonga aylanadi. Personajlari oʻzbek, rus, grek va boshqa millatlar, madaniyatlar uygʻunlashib ketgan ochiq dunyo sifatida namoyon boʻladi. Shahar xotirasi oʻz bagʻrida urush, evakuatsiya, judolik haqidagi xotiralarni saqlaydi va bir vaqtning oʻzida kelajakka intiladi. Tipaj va aktyorning samimiyati, tabiiyligi ham eʼtiborni tortadi. Bu oʻrinda mualliflar etnografik sharqona “tipaj”dan ham, teatrlashtirilgan soxta ijrodan ham voz kechadilar. Rustam Sagdullayev, Anastasiya Vertinskaya, Shuhrat Ergashev, Rodion Naxapetov kabi aktyorlar oʻz rollarini “oʻynamaydilar”, balki oʻz tengdoshlarining emotsional intonatsiyasini, tabiiy plastikasini kadrda olib kiradilar. Hatto tovushdagi baʼzi nuqsonlar, sukutli pauzalar va koʻcha muhitidagi tabiiy harakatlar personajlarga ishonchni maksimal darajada orttiradi. Ayollar personajlari “iliqlik davri”ning axloqiy ideali hamda poetik sirlik xilqatini mujassam etadi. Asosiy qahramonlar rolini – Rustam Sagdullayev, Rodion Naxapetov, Anastasiya Vertinskaya, Shuhrat Ergashevlar ijro etishgan. Shu oʻrinda, film davomida bexosdan, ayrim moʻjaz epizodlarda – Hamza Umarov, Baxtiyor Ixtiyorov, Melis Abzalov, Javlon Hamroyev, Vladimir Baramikov, Nelya Ataullayevalarni uchratish ham juda maroqlidir.

Xususan, bu davrga kelib, kinodagi musiqaviy dramaturgiyaga yondashuv ham tubdan oʻzgardi. Filmlarning ovoz va musiqiy partiturasini kino tilining yangilanishiga xizmat qildi. Musiqa emotsional muhit sifatida ahamiyat kasb etdi. Jaz improvizatsiyalari, estrada kuylari va anʼanaviy sharqona intonatsiyalar filmlar

muhitiga shunchaki singdirilmagani, balki shahar shovqini – avtomobillar signali, bexos eshitilgan kulgu saslari, radiolardan taralayotgan kuy, xullas, “hayot oqimi” simfoniyasi bilan uyg'unlashib ketadi. Bog'lardagi raqs sahnalari ichki erkinlik maromi, yoshlikning tabiiy ifodasi sifatida namoyon bo'ladi. Endi kinoijodkorlarni ko'proq qahramonning voqelikka munosabati va uning ma'naviy-ruhiy izlanishlari, hayot mezonlari va inson ichki olami o'rtasidagi ziddiyatlar, nomuvofiqliklar, muvozanatsizliklar ichra o'zini izlayotgan shaxslar dunyosi qiziqtirar edi.

Shunisi e'tiborliki, 1967-yilda “Nafosat” filmi Lokarnoda o'tkazilgan nufuzli xalqaro kinofestivalning tanlov dasturiga tanlab olingan va maxsus diplom bilan taqdirlangan. Film mutaxassislar orasida juda katta taassurot uyg'otgan va “poetik” yo'nalishdagi eng yaxshi asarlardan biri sifatida e'tirof etilgan. “Sevishganlar” filmini esa 20 milliondan ziyod tomoshabin tomosha qilgan va SSSR kinoteatrlarida rekord darajada qo'yilgan filmlarning rasmiy ro'yxatiga kiritilgan.

Ali Hamroyevning ijodi ushbu davr kinematografiyasida muhim voqea bo'ldi. Uning filmlarida polistilistika, turli xil janr va plastik yechimlar ustunlik qiladi. Agar “Laylak keldi, yoz bo'ldi” (1966) filmi poetik janrda ishlangan bo'lsa, “Inson qushlarning ortidan boradi” (1975) filmi o'zining lirik-subyektiv ohangdorligi bilan ajralib turadi. Uning ijodida favqulodda yorqin va ixcham “Muxlis” filmi (1973), keyin esa “Triptix” (1979) ekzistensialistik dramasi paydo bo'ladi. Rejissyor Ali Hamroyev filmlarining mufassal motivlari, asosan, ijtimoiy melodrama janrida suratga olingan. “Uning ijodida milliy kinematografiyaning eng katta asosiy yutug'i – tomoshabinlar e'tiborining kafolati sifatida ko'rilayotgan tomoshaboplik va ijtimoiy tanqidning mohirona uyg'unlashuvi yuzaga keldi. Aytish kerakki, rejissyor Gollivudning “vestern” janriga javoban “Favqulodda komissar” (1970), “Yettinchi o'q” (1972) kabi tarixiy inqilobiy filmlari orqali faol tarzda yangi sarguzasht janrni ishlab chiqdi” [5, 140-b].

Zamonaviy jamiyatning murakkab ziddiyatlarini yangicha mazmundagi kinematografik til orqali yoritib berishga bo'lgan urinishlar bilan bog'liq tarzda “mualliflik filmi” yo'nalishining paydo bo'lishi Ali Hamroyevning filmlarida o'z

ifodasini topdi. Keyinchalik E.Eshmuhammedov va A.Hamroyevlar tomonidan suratga olingan filmlar “o‘zbek poetik to‘lqini”ning muhim bosqichlarini belgilovchi alohida xususiyatlarga ham ega bo‘la boshladi.

Biz oltmishinchi yillar “Yangi poetik to‘lqini” vakillarini umumiy estetik dastur doirasida birlashgan bir xil fikrlovchi ijodiy hamjamiyat deb ta’kidlashdan yiroqmiz. Ushbu rejissyorlarning ijodini modernistik metodologiya asosida tahlil qilish shuni ko‘rsatadiki, 1960–1970-yillarda yuzaga kelgan “yangi poetik to‘lqin” vaqt Eshmuhammedov-Agishev tandemi bilan cheklanib qolmagan. Ali Hamroyevning **ekspressiv eposi**, Ravil Batirovning **zamonaviy lirizmi**, Uchqun Nazarovning **psixologik dramasi** va Qamara Kamalovanning **poetik impressionizmi** “Yangi poetik to‘lqin” manzarasini shakllantirdi. Bu badiiy fenomen milliy kinematografni jahon kino san’atining eng ilg‘or estetik va gumanistik an’analari darajasiga olib chiqdi. Ular ekranga monumental qahramonlik obrazini emas, balki refleksiya, aytilmay qolgan so‘zlar va nafis noziklik plastikasini olib kirdilar. Kamera sahnalashtirilgan spektaklni emas, balki “hayot oqimini” muhrladi.

Mazkur “yangi poetik to‘lqini”ning manifesti hech qaysi manbalarda rasmiylashtirilmagan bo‘lsa-da, uni “gumanistik impressionizm” sifatida anglash mumkin: kinematograf – bu minbar yoki jimjimador adabiyot emas, balki cheksiz yorug‘lik, oquvchan vaqt substansiyasi, inson nigohining samimiyligi demakdir. Qadrdon maskanlar bo‘ylab sayohat, tajovuzkor ideologik makonga va standartlashtirishga qarshi passiv ekzistensial qarshilik shaklidir. Ushbu ijodiy manifest o‘zbek kinematografini jahon kinomodernizmi kontekstiga kiritdi va milliy san’at o‘z davrining eng ilg‘or, erkin va poetik tilida so‘zlasha olishini isbotladi.

O‘zbekiston Respublikasi Fanlar akademiyasi San’atshunoslik instituti “Kino san’ati va audiovizual tadqiqotlar” bo‘limining “Zamonaviy O‘zbekiston kino san’atida tarixiy xotira reprezentatsiyasi” mavzusidagi tadqiqot ishi doirasida olib borilgan ilmiy o‘rganish davomida 1960–1970-yillar o‘zbek kinosi modernistik kashfiyotlari (erkin kadr, “kamera-stilo”, shahar va qishloq palimpsesti, suv va

quyosh poetikasi, psixologik diskurs) milliy kinematografning poetik, ekzistensial va janriy imkoniyatlari qanchalik rang-barang bo'lganini namoyon etadi. Umuman olganda, 1960–1970-yillar o'zbek badiiy kinematografiyasidagi modernistik burilish milliy kino estetikasining yangilanishiga zamin yaratdi. Mazkur davr filmlarida shahar, ayniqsa Toshkent, zamonaviylik va tarixiy xotira, shaxsiy kechinma va ijtimoiy muhit kesishadigan murakkab badiiy makonga aylandi. Shu sababli o'zbek kinomodernizmini faqat kinoestetik hodisa sifatida emas, balki jamiyatdagi ruhiy, madaniy va identifikatsion jarayonlarning audiovizual ifodasi sifatida baholash mumkin. Bu davr tajribasi keyingi o'zbek kinematografiyasida insonning ichki dunyosi, tarixiy xotirasi va milliy o'zligini tasvirlashning yangi usullarini shakllantirish uchun muhim estetik va konseptual asos bo'lib xizmat qildi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память / П.Нора М.Озуф, Ж.Пюимеж, М.Винок. – СПб.: Издательство Санкт Петербургского университета, 1999. – 328 с.
2. Памук О. Стамбул. Город воспоминаний. – Москва: Издательство Ольги Морозовой, 2006. – 504 с.
3. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
4. Делёз Ж. Кино: 1. Образ-движение. 2. Образ-время // Пер. с фр. – Москва: Ад Маргинем, 2004. – 624 с.
5. Каримова Н. Игровой кинематограф Узбекистана. – Ташкент: Издательство журнала «San'at», 2016. – 220 с.
6. Тешабаев Д. Пути и поиски. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1979. – 184 с.
7. Агишев О., Ишмухамедов Э. Нежность. Влюбленные: Киносценарии. – Москва: Искусство, 1970. – 135 с.
8. Дондурей Д. Поэтика городского пространства в кино 60-х годов // Искусство кино. – 1986. – № 8. – С. 45–58.