

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС
ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ**

**ТОШКЕНТ ДАВЛАТ МИЛЛИЙ РАҚС ВА ХОРЕОГРАФИЯ
ОЛИЙ МАКТАБИ**

“САНЪАТ НАЗАРИЯСИ ВА ТАРИХИ” КАФЕДРАСИ



**“Режиссура асослари ва актёрлик маҳорати”
фанидан**

МАЪРУЗА МАТНЛАРИ

Доцент Хамидова Ш.С.

ТОШКЕНТ - 2018

Маъруза матни

4.1 мавзу: Фанга кириш. Театр санъатининг ўзига хос хусусиятлари

Режа:

1. Кириш
2. Санъатнинг ўзи нима?
3. Театр санъати синтетик санъат
4. Театр санъати жамоавий санъат
5. Актёр – етакчи ижодий сиймо

Адабиётлар

1. Х.Махмудова – “Хатти-ҳаракат таҳлили”. Т., 2015
2. Р.Усмонов – “Режиссура”. Т., “Фан”, 1997.
3. Ж.Махмудов – “Режиссура асослари”. Т., Ўзб.мил.энциклопедияси, 2008.

Санъатнинг ўзи нима? Ҳақиқий санъат, энг аввало инсоннинг-инсонийлик қиёфасини шакллантиради. Инсонни тубан фикрлардан йироқлаштириб, юксакликка кўтаради, ҳамдард бўлишга даъват этади. Санъат инсон руҳиятини поклайди. Унинг тарбиявий аҳамиятини ҳеч нарсага тенглаштириб бўлмайди. Маданият ва санъат инсонни ҳайвондан ажратиб турувчи чегара. *Санъат - маънавий ижодиётдир.*

Санъат - инсондаги энг юксак бадиий эҳтиёжни ҳамда унинг туғма - ҳиссий, маънавий, эстетик, мафкуравий эҳтиёжларни қондиради. Бадиий тимсоллар орқали омма онгига таъсир ўтказади, инсон дунёқарашини шакллантиради, маънавий қиёфасига таъсир этувчи восита бўлиб хизмат қилади. Омманинг онгига бадиий тимсоллар орқали таъсир ўтказиш, шахсни юксак камолот даражасида тарбиялаб уни шакллантиришга хизмат қилади.

И.А.Каримов “Юксак маънавият - енгилмас куч” китобида санъатнинг миллат маданияти ва маънавиятига қўшаётган улуши, шахснинг камолотга эришишида, уни ҳар томонлама ривожланиши, муштарак тарбиясида ўрни бекиёслиги ҳақида ёзадилар.

Аммо шундай фикрлар ҳам мавжуд, унга кўра санъат тўғридан -тўғри шахс руҳиятига таъсир кўрсатмайди, маънавий дунёқарашини шакллантирмайди. Бизнинг фикримизча, ҳақиқий санъат, агар инсон унга талпиниб яшаса, секин-аста кишининг дунёқарашини ўзгартиради. Унинг онгига таъсир кўрсатиш орқали фикрлаш даражасини, ҳиссиётини, туриш-турмушини, ҳатто ташқи кўринишини ҳам ўзгартириши мумкин. Бу фикр санъатнинг барча соҳаларига - мусиқа, театр, тасвирий санъат, ҳайкалтарошлик, архитектура ва сўзсиз адабиётга ҳам тааллуқлидир. Санъатнинг инсонни ҳайратга солиб лол қолдирадиган кучини, таъсирини ўз ҳаётимда бир неча бор ўзимда сезганман. Фикрлар қуруқ сўз бўлиб қолмаслиги учун ҳаётий мисоллар келтираман.

1965-йили Ҳамза номли (ҳозирги Миллий Академик театр) театрда унутилмас воқеа содир бўлган эди. Истеъдодли режиссор ва мохир педагог Тошхўжа Хўжаев япон драматурги Маримото Каорунинг “Бир аёлнинг ҳаёти” - (Жизнь женщины), номли песаси асосида режиссор ўз талқинидан келиб чиқиб “Ўғирланган умр” деб номланган спектаклни сахналаштиради. Мазкур спектакл, мен учун, режиссорлик ва актёрлик маҳоратининг бадиий ғояни идеал тарзда ўзида мужассамлаштира олган бадиий мукаммаллик намунаси эди. Ўз ҳаётим давомида мени ҳаяжонга солган ўнлаб спектаклларни томоша қилганман. Улар орасида Питер Штайн, Г.А.Товстоногов, Л. Додин, М.Захаров, Й.Лубимов, А.Гончаров Р.Стуруа каби режиссорларнинг спектакллари бор эди. Бу спектакллар, санъатнинг бошқа турлари: мусиқа, тасвирий санъат, кино санъати қаторида менинг дунёқарашимга таъсир этибгина қолмай, маънавий эстетик жиҳатдан шаклланишимда катта ўрин эгаллади. Аммо “Ўғирланган умр” спектакли ўзининг актёрлик ижроси, режиссорлик ечими ва топилмалари орқали томошабин қалбига кучли ҳиссий таъсир ўтказишини, на унга қадар ва на ундан кейин ҳам, ҳеч бир спектаклда кузатган эмасман. Эҳтимол ҳаётимда илк бора жонли театр билан юзма-юз тўқнашганим учун менда шундай таассурот пайдо бўлгандир. Мана орадан

қарийиб эллик йил ўтган бўлишига қарамай ўша кўрган мизансаҳналар, муסיқий оҳанглар, ижрочиларнинг товушлари, актёрларнинг бекиёс ижролари тасаввуримда ҳамон яққол кўриниб турибди.

Афсонавий даражадаги мазкур буюк спектаклнинг таъсир кучи нимада? Аввало спектаклдаги барча унсурларнинг бадиий яхлитлигидан, деб тушинаман. Ва энг муҳими актёрларнинг киши туғёнларини жунбушга келтирадиган даражадаги ижроси. Балки буни “ижро” деб ҳам бўлмас, аксинча актёрларнинг саҳнада тимсол руҳияти билан яшаши, нафас олиши, ҳаракат қилишидадир. Кей образи, Ўзбекистон халқ артисти Яйра Абдуллаева ижодий биографиясининг гултожи десам муболаға бўлмас. Шу рол орқали Яйра Абдуллаева Ўзбек театри тарихида ўчмас из қолдирди. Ўзбек актёрларининг ҳис-ҳаяжон билан тўлиб тошган ижроси Оврупо актёрларининг табиатидаги ратсионал, мулоҳазали ижросидан фарқ қилади.

Ўзбек актёрлари ҳаяжонга берилувчан, ҳиссиётлар билан тўйинган бўлиб, эҳтиросларнинг жўшқинлиги, ҳар бир фикрни юракдан - юракка ўтказадиган таъсир кучига эга. Аброр Ҳидоятоннинг мумтоз ижроси бунга ёрқин мисолдир. Бироқ режиссорсиз, унинг аниқ кўрсатмалари ва истейододисиз шакл ва мазмунан етук образлар яратиш мумкин эмас. Тошхўжа Хўжаевнинг “Ўғирланган умр” спектаклида театрнинг барча таъсирчан воситалари ҳамда унсурларнинг уйғунлашуви натижасида юксак бадиийликка эришилган, унитилмас поетик образлар яратилган. Спектакл чуқур фалсафий мазмун, гўзал ва аниқ шаклга бўйсундирилган. Ўша машҳур асар сабабли мен театр санъати нақадар кучли таъсир кучига эга эканлиги, кишини ларзага келтирадиган туйғуларни уйғотиши мумкинлиги, инсон онги ва шуурига ҳеч бир ўлчамга сиғмайдиган таъсир кучига эга эканлигига амин бўлдим. Ўрни келганда шуни ҳам айтиш жоизки, Тошхўжа Хўжаев билан Г.Товстоногов ҳамфикр бўлганлар ва уларнинг спектаклдаги бадиий яхлитликка эришиш услубиятлари ҳамоҳанг эди.

Афсуслар бўлсинки, ҳозирги бозор иқтисодиёти даврида театр ҳамда кино санъати, асосан кенг омманинг маълум даражада маиший эҳтиёжларини қондиришга хизмат қилмоқда. Бундай санъат сўзсиз юксак маънавий эҳтиёжлардан тобора узоқлашиб бормоқда. Ўз вақтида Тошхўжа Хўжаев тор маънодаги маиший мавзулардан театр санъатини фориғ қилишга, ҳамфикр ижодий жамоа яратиш йўлида озмунча куч сарфламаган эди. “У яратган ҳар бир спектаклда инсоннинг маънавий қиёфаси, унинг жамият ва ўз олдидаги бурчи, инсоният олдидаги масъулияти ҳақида чуқур фалсафий фикрлар билан йўғирилган бўлиб, бу фикр бутун спектакл давомида қизил ип кесимида ўтар эди.”¹ Ҳар бир ижодкор, халқнинг кундалик маиший доирадаги эҳтиёжларини қониқтиришга хизмат қилишни мақсад қилиб эмас, унинг келажаги, маънавияти учун асарлар яратишни диққат марказида тутиши керак.

Истейодод – сирли жозибадир. *Ижодкор бадиий образлар орқали ижод қилади, улар воситасида омма онгига таъсир кўрсатади.* Инсоният эса мудом бадиий образлар сир-асрорини англашга интилиб келади.

Бадиий образ - эстетиканинг асосий тушунчаларидан бири. У фақат бадиий санъатга хос йўллар билан борлиқни акс эттиради ва қайта шакллантира олади. Шунингдек, муаллиф ўз асарида *ижодий ёндошиб қайта гавдланантирган* бирон-бир ходиса - образдир. Бадиий образ нафақат борлиқни акс эттиради, шу билан бирга энг аввало борлиқни умумлаштиради, алоҳидаликда ҳам умумийликни акс эттиради. Бадиий образнинг ўзига хос томонлари - фақат борлиқни тафаккур қилибгина қолмай, ўйлаб чиқарилган янги дунёни кашф қидади. Ўз тасаввури, уйдирмаси мутахайяласи (фантазия) орқали аниқ воқелик ва борлиқни қайтадан барпо қилади. Аниқ сўзлар, ранглар, товушлар ёрдамида ижодкор бус-бутун асар яратади. Тўқима - умумлаштирма образнинг қийматини оширади. Аристотелнинг “Поетика” асарида образ - троп асл, табиий нарсани акси сифатида эмас, ўзгартирилган - ноаниқ, бўрттирилган, кичрайтирилган нарсани ифодалаш орқали намоён бўлади. Ҳар қандай образ -

¹ Н.Захидова «Ташходжа Ходжаев. - Т.: Изд. Лит. и Ис-во, 1980

онг эътиборига тушган ички дунёдир. Мана шу образсиз на табиийликнинг акси, на тасаввур, на англашлик ва на ижод бўлиши мумкин эмас. Образ ҳиссий ёки ақл-идроқка асосланган шаклга эга бўлиши мумкин. Образ инсон томонидан тўқиб чиқарилган ёки фактларга асосланган ижод: - фотосурат (ҳужжатли филм, расм) шаклида бўлиши мумкин. Бадиий образ яхлит ёки унинг қисмлари шаклида тақдим этилиши мумкин. У инсон онги ва ҳиссиётларига кучли таъсир кўрсатиши мумкин. Бадиий образ ижодкорни қизиқтирган масалаларига жавоб бўлса, иккинчи томондан, янги-янги саволларни ўртага ташлайди. Лўнда жавоб йўқлиги, унинг мубҳамлиги образнинг табиатига кўра ботиний - субъектив сифатидир. У кенг қўламли мазмунни ифода қилиши мумкин, сўнги жавоб орқали сўнгсизликни ифода этиши мумкин. У гарчанд бир нечта унсурлардангина барпо қилинган бўлишига қарамай, яхлит бир буюм, фикр кўринишига эга бўлади. Образ ишоралар (ескиз) орқали, ёки яқунланган ҳолда ифодаланиши мумкин.

Бадиий образ ўта мураккаб тафаккур бўлиб, ўзигагина хос хусусиятни ҳамда умумийликни акс эттириши мумкин.

Бадиий образларни бир - бирига таққослаш орқали қуйидагича хулоса яшаш мумкин:

1. Бадиий тимсолнинг биринчи таркибий қисми. Бадиий асарнинг моҳияти *олий мақсаддир* - бадиий асар яратилишига туртки бўлган ижодкорнинг дарди, ҳиссий сезгиси. “Жим тура олмайман!” деган ички куч асарнинг туб маъносини англатишга хизмат қилади. Ижодкор ҳис қилиш орқали таъсир ўтказди, Яъни фикрни, асар маъносини ўз ҳиссиётлари орқали ифода этади. Ижодкор жамиятдаги оғриқ нуқталарни сезиши, уларга бефарқ бўлмаганлиги сабабли бошқалардан ажралиб туради. Ижодкорга таъсир этмайдиган ҳодисотлар тўғрисида гапиришнинг ҳожати йўқ. “Ехтиросли тўлқинида олға сурилган тимсолий ғоя хотирада узоқ сакланиб қолади”, - деган эди П.Симонов.²

2. Тўқима - бадиий тимсол яратишнинг иккинчи қонунидир. Яъни ҳақиқий ҳаёт ва унга бўлган муносабат орқали шу ҳаётни тўқималар билан бойитиш, аслига нисбатан бошқача шакл бериш, хотирага ўрнашиб қолган воқеа, ҳодисанинг давомини ўйлаб топиш ҳамда уни бадиий асарга айлантиришдан иборат. Ҳатто севги ҳам тасаввур орқали тўқилиб бойитилади. Ижодкор - энг аввало тўқиб чиқарувчидир, қисман “ёлғончи, уйдирмачи, авровчи” ҳамдир. *Ижодда тасаввур - буюк кучдир!*

3. Тўқиб чиқарилган ҳақиқат мантиқий бўлиши керак. У турли-туман: ижтимоий, ҳаётий, фалсафий, театрлашган ва ҳ.к. бўлиши мумкин. Лекин у бадиий ҳақиқат қонуниятига сўзсиз бўйсиниши шарт.

Тўқима, вазиятни кескинлаштиради, фикрни, ғояни тиниқлаштиради.

Демак: бадиий тимсол ҳиссиётлар билан йўғирилган учта таркибий қисмига боғлиқ. Маъно - тўқима - ҳақиқат + ҳиссиёт = тимсол моҳиятини ташкил этади. Таъсирчанлик эса мазкур таркибий қисмларнинг уйғунлашуви натижасидир.

Ҳар бир ижодкорни тарбиялашда асосий эътиборни олий мақсадга ва маҳоратини оширишига қаратиш керак. Санъатларнинг ўзига хос хусусиятлари фойдаланадиган воситалар орқали белгиланади: сўз, нафис ҳаракатлар, шакл, ранглар.

Театр санъатининг асосий маҳсули – бу спектаклдир. Спектаклни ижодий жамоа яратади (драматург, актёрлар, томошабин, режиссёр, рассом, бастакор, ишлаб чиқариш бўлимлари ва ҳ. к.)

Спектаклдаги ҳар бир қатнашчининг ижодий йўналиши бутун ижодий жамоага, унинг ғоявий-бадиий мақсадлар йўналишига қаратилган, унга ҳамоҳанг бўлиши керак. Бир киши ҳаммага, ҳамма бир кишига ишлайди, бирор жойда узилиш бўлса, бутун жамоа иши оқсайди. Демак театр санъати кўпчилик санъатидир. Умум жамоа санъатидир. Бирники мингга деган мақол, мана шу ерда ўзини кўрсатади. Бир кишига бутун жамоа иши боғлиқ санъат бу - театр. Шунинг учун ҳаммаслаги бир одамлар ишлайди театрда. Бир шахс манфаати бутун жамоа манфаатига бўйсунуши керак. Шоир истаган ерида илҳом келса шеърини ёзиб

² Симонов П. Метод К.С.Станиславского и физиология эмоций. М., 1962

кетаверади, бастакорга мусика асбоби бўлса бас, куйни нотага тушираверади, ҳайкалтарошга гипс бўлса бўлди, қахрамонни истаган ҳолга солади, рассом молберт, бўёк, мўйқалам билан якка ўзи тоғу-даштда манзараларини чизаверади. Фақат театр санъатида, кино санъатида, телевидение санъатида асар яратиш кўпчиликка боғлиқ. Бу санъат турлари барча санъатни ўзида мужассамлаштирган ҳолдагина асар яратади.

Театр санъатининг хусусиятларидан яна бири унинг синтетик табиатидир. Дунёдаги барча санъат турлари фазовий ва вақтли санъат турига бўлинади. Фазовий санъат турларида рассомчилик асарлари, ҳайкалтарошлик, меъморий обидалар, актёрнинг пластик ҳаракатлари, ҳаммаси бир маконни эгаллаб туради, кўзга кўринади, бу фазовий санъат ҳисобланади.

Вақтли санъат турига сўз, куй-наво, кўшиқ киради. Бу санъат турини биз эшитамиз, қулоқ соламиз, маълум бир вақтимизни эгаллайди. Нимаики кўзга ташланса, томоша қилинса фазовий, нимаики қулоққа чалинса, эшитилса вақтли санъатга айланади. Рассом мўйқалам билан ҳаётнинг маълум бир лаҳзасини муҳрласа, ҳайкалтарош ўз асарларида айрим дақиқа онлардаги ҳолатни ифодалайди, меъморий бинолар эса ўзининг маҳобати, гўзаллиги ва услублари билан кўзга ташланади, актёрнинг пластик ҳаракати бўлса ички мақсадлардан келиб чиққан ҳолда уйғунлашади. Сўз орқали биз одамларга таъсир қиламиз, куй-кўшиқ билан кайфият бағишлаймиз. Мана шу санъатнинг икки йўналиши бирлигидан, омухталигидан, синтезидан театр санъати вужудга келади. Шунинг учун ҳам театр синтетик санъат ҳисобланади. Ҳар бир санъат турини ўзини алоҳида олиб қараганда томошабинга унинг идроки, маънавий камолига кучли таъсир қилса, уларнинг синтезидан келиб чиққан театр санъатида томошабинни ҳаяжонга солиш, уни ларзага келтириш, қалбини, ҳистуйғуларини жунбушга келтиришда ўрни ва роли бекиёсдир. Театр санъати халқимизнинг севган, ижтимоий аҳамиятга эга бўлган, оммабоп санъатидир. Театр бу томоша даргоҳи, томошани актёр кўрсатади. Демак, умум ижоди актёр билан узвий боғлиқ. Актёрсиз театрни тасаввур қилиб бўлмайди. Театрга барча ижод аҳлининг ҳаракати актёрга қаратилган бўлади. Режиссёр режаси, ўйлаган фикри-зикри актёрнинг жуссаси, вужудидаги туйғулари орқали намоён бўлади. Театр ижодининг етакчи намоёндаси актёр экан, бутун ижодий жараён унга бўйсунити керак.

Драматургнинг энг ажойиб залворли сўзи актёр орқали жонланмаса, ўз сўзига айланмаса оқ қоғозда ўлик сўз бўлиб қолаверади. Режиссёр томонидан ўйлаб топилган ҳар қандай мезан сахналар, актёр томонидан ўзлаштирилмаса, оқланмаса кераксиз, пуч ҳолатлар бўлиб қолаверади, сахнадаги барча қурилмалар, жиҳозлар актёрлар ижроси орқали ўйналмаса, фойдаланилмаса, у нарсалардан воз кечиб чиқариб ташлаш керак. Сахнадаги ижро этилган ҳар қандай куй-оҳанг, шовқин-сурон актёрлар томонидан баҳоланмаса, унинг феъл-атвори, хатти-ҳаракатига таъсир кўрсатмаса, из қолдирмаса уни ўчириш лозим. Демак, театрнинг асосий таркибий қисми бу актёр экан. Режиссёрнинг актёр билан ишлаши эса етакчи йўналиш экан.

Ҳар бир муаллиф ўзини қизиқтирган муаммони кўтаради, ечимини топади, ўқувчига ҳавола қилади. Бу ҳол баъзан сирли, баъзан ошқора кечади. Яширинган томонларни режиссёр илғаши, ўз муаммоларини актёр ҳамкорлигида изланиб даврга, замонга ҳамоҳанг ҳаётӣ сахна асари яратиши лозим бўлади.

Муаллиф ёзган мавзу, кўтариб чиққан ғоя, киёфалар доираси бу адабиёт асаридир. Режиссёрнинг, актёрнинг, бутун ижодий жамоасининг мақсади адабий асарни сахна асарига айлантириш, унга умр бериш, ҳаётӣ жараёни акс эттирган ҳолда бадиий сахна асарини яратиш, умумлашма ҳулосалар чиқаришдир. Машҳур режиссёр Товстоногов таъбири билан айтганда, спектакл томошабинни ё ўйлатсин, ё йиғлатсин, ё қулдирсин. Ёзувчининг қуроли сўз ва унинг товланишлари бўлса, рассом бўёк ва тасвирлар орқали ифода қилса, актёрлик санъатида унинг ҳар икковидан: сўз ва ҳаракатдан фойдаланилади.

Ҳаракат - бу инсоннинг маълум бир мақсадини амалга ошириш йўлида қилган қилмишидир. Ҳаракат ҳамиша фаол кечадиган жараёндир. Биз доим атроф-муҳитга, нарсаларга, табиатга, одамларга таъсир кўрсатамиз. Бу таъсир фикр билан, туйғу билан,

ирода билан ифодаланади. Булар бир-бирига узвий чамбарчас боғлиқдир. Ҳаракат аксҳаракатни келтириб чиқаради. Бу руҳиятимизга боғлиқдир. Актёр - бу лотинча сўз бўлиб, ҳаракат қилувчи одам дегани, акт-ҳаракатдир. Ҳаракат асосига қурилган актёрлик санъатининг маънавий, марифий аҳамияти жуда каттадир, унинг тарбиявий кучи бениҳоядир.

Актёрсиз театрни тасаввур қилиб бўлмайди. Бутун театр тарихида, қадим-қадимдан ниқоблар комедияси бўладими, халқ театри бўладими, майдончадаги томошалар бўладими барча-барчаси актёрлик санъати билан боғлиқ. Муаллиф олға сурган ғоя ва фикрларни актёр ҳам тенгма-тенг баҳам кўради, ўз вужуди, жуссаси орқали драматург қиёфаларини ифодалайди, ижтимоий муаммоларини намоён қилувчи ижодкор шахс - санъаткорга айланади. Актёр драматург каби ижодкор санъаткор. Драматург берган ҳолат ва матнлар асосида актёр ўзининг жисмоний ва руҳий табиати билан бадиий саҳна қиёфасини ярата олса бу унинг катта муваффақияти бўлади. Актёрнинг бош мақсади бадиий қиёфа яратишдир. Актёр ижодининг ўзига хос хислати у бир вақтнинг ўзида ижод қилади ва ижодга ўзи материал ҳисобланади. Ижоднинг объекти ҳам, субъекти ҳам ўзи. Барча санъат турларидан атқор ижоди ўзгача - бу ижод унинг жуссаси, овози, ақл-идроки ва туйғуларга боғлиқ. Демак, мана шу хусусиятлардан келиб чиққан ҳолда қуйидаги хулосаларга келиш мумкин:

1. Агар барча санъат турларида яратувчининг ижод маҳсули, ўтиб кетгандан кейин ҳам яшаса (хайкалтарош, рассом, бастакор ва бошқалар), актёр ижоди унинг ҳаётлигида яшайди. Спектакл ижро этилаётгандагина яшайди. Спектакл тугаб парда тортилиши билан актёр ижоди тугайди. Жонсиз ва жонли ижронинг тафовути мана шунда. У томошабиннинг хотирасида яшайди, фақат эсда муҳрланиб қолади. Шунинг учун ҳам актёр ижоди ўткинчи.

2. Агар барча санъат турларида санъаткорлар ўз ижод маҳсулини жонсиз нарсалардан яратса ва у ҳамиша ҳар доим ўзгармасдан бир ҳолатда турса, актёр ижоди жонли вужуддан пайдо бўлгани учун ўзгарувчанлиги, унинг руҳий ҳолатига, табиатига, атрофни ўраб турган муҳидга боғлиқлиги билан фарқ қилади.

У тез таъсирланади, ўзгаради, яратган қиёфасини такрор ва такрор бетакрор этишга мажбур бўлади.

Жонли театрнинг гўзаллиги ҳам, фазилати ҳам, бошқа санъат турларидан тафовути ҳам шунда.

Шу хусусиятларни инобатга олиб актёр ижодининг шаклланиши қуйидаги тамойилларга асосланади.

1. Актёр бошқа санъаткорларга қарама-қарши ўлароқ, табиатнинг, руҳий ҳолатининг турғинсизлигини ҳисобга олган ҳолда ҳамиша ва мунтазам машқ қилишга муҳтож шахсдир. Ўз олдига қўйган мақсадни бажариш учун унинг психо-физик ҳолати доим ижодий тайёр туриши керак. Агар созанда соатлаб ўз асбоби билан қуйни машқ қилмаса, раққоса тинимсиз ўз устида шуғулланмаса, ҳофиз нафас созлаб турмаса, куни бекор ўтгандай, актёр ҳам ўз овозини, жуссасини, маҳоратини узлуксиз чархлаб туриши шарт:

2. Актёр ҳам ўз ижодини четдан туриб кузатадиган, ижодий жараённи чархлайдиган назорат қилиб борадиган, йўл-йўриқ кўрсатадиган мураббий раҳбар режиссёрга муҳтож шахсдир. Режиссёрнинг фикри, орзу-армонларини, бадиий режа ва ниятларини, илмий салоҳияти ва ҳаётий кузатувларини, тасаввури, диди ва эҳтирослари, барчасини саҳна ҳаракати ва вужуди орқали кенг қўламда рўёбга чиқариб намоёиш қилиб берувчи бу актёрдир. Актёр режиссёр иродасига бўйсунган материалдир. Режиссёр ва актёр ҳамкорлиги, уларнинг уйғунлиги театр санъатининг асосини ташкил қилади. Жаҳон театр санъатининг назарияси ва амалиётида буюк аллома режиссёр К. С. Станиславский актёр ижодини икки йўналишини аниқлаб берган.

1. Кечинма мактаби

2. Намойиш мактаби

Бундан ташқари К. С. Станиславский актёрлик санъатининг моҳиятини очиб берган бу иккала мактабда, ҳаётда санъатнинг ўрни ва роли, унинг эстетик тамойилларини ифодалаган, асослаган. Кечинма санъатининг асосида ҳаёт ҳақиқати ётади. Ҳақиқий санъат инсонни

тарбиялайди, дунёқарашини шакллантиради. Онг-туйғуларига, ижтимоий ҳаётига ўз таъсирини ўтказади. Кечинма санъатининг асосий мезони киши ҳаётининг ички дунёсини очиш, ролда инсон руҳиятини яратиш, бадий шаклларда томошабинга маънавий озуқа бериш, ҳар бир ижрода одамнинг ички руҳий омилларига сингиб боришдан иборатдир. Кечинма санъатида қиёфа яратаётган актёр ҳаётнинг натижасини эмас, унинг ҳаракатдаги жараёнини очиб бериши ва ижод жараёнига актёр ўзини бахшида қилиши лозим бўлади. Ҳаётнинг мураккаб чигал муаммоларини ҳал қилишда маҳорат устуворлиги, астойдил меҳнат қилиш, тер тўкиш лозим бўлади.

Кечинма санъатида актёр ҳар гал ижросида янги қиёфага киради, бутун жараённи қайтадан вужудидан ўтказади. Театр санъатининг жозибаси ҳам мана шунда. Ролда берилган шарт-шароит тўғри мушоҳада қилиниб, ҳаракат йўналиши тўғри олиб борилсагина ҳаётӣ, табиӣ чикади. Актёрнинг ички ва ташқи техникаси, инсон табиатининг қонунларига асосланиб, овози, жуссасидан тўғри ва унумли фойдаланган ҳолда тасаввур оламига бой, кузатувчан, ҳаётни чуқур билгандагина залворли қиёфалар яратилади. Кечинма актёри инсон қиёфасига, руҳиятига изчил кириб бориши, унинг характери́ни мукамал очиб бериши керак.

Ўзбек театрининг сахнасида кечинма санъатнинг буюк намояндалари ўтган: Абдор Ҳидоятв, Шукур Бурхонов, Олим Ҳўжаев, Сора Эшонтўраева, Обид Жалилов, Зайнаб Садриева, Зайнаб Содикова, Ҳамза Умаров ва бошқалар ўзларининг яратган турфа қиёфалари билан томошабинни ларзага солган, ўйлатган, қалбини жунбушга келтирган шахслар. Булар ҳақиқӣ санъат намуналарини яратиб, инсон қалбида, турли-туман образлари билан бир умрга муҳрланиб қолишган. Жаҳон театри сахналарида, рус театр сахналарида кечинма санъатининг ажойиб вакиллари мавжуд. Улар ўз ижодлари билан кечинма санъатининг мактабини яратиб, ўзларидан жуда катта мерос қолдирган.

Саволлар:

1. Санъат нимадир? Унинг вазифаси нимадан иборат?
2. Санъат турлари.
3. Санъат турларининг ўзига хос хусусиятлари.
4. Бадий тимсол нима?
5. Бадий тимсолнинг уч таркибий қисми.

4.2 мавзу: Режиссура тарихи ва санъат даражасига кўтарилиш босқичлари

Режа:

1. Антик ва ўрта аср даври
2. Мейнинген театри
3. М.Рейнхардт ва Г.Крег
4. Лаубе ва А.Антуан

Адабиётлар

4. Ж.Махмудов – “XX аср режиссураси тарихи”. Т., 2015
5. Р.Усмонов – “Режиссура”. Т., “Фан”, 1997.
6. Ж.Махмудов – “Режиссура асослари”. Т., Ўзб.мил.энциклопедияси, 2008.

Режиссёр ташкилотчи ва бадиий раҳбар сифатида майдон томошалари, театр спектакллари хамиша еткчи шахс бўлган.Аммо режиссёрлик касби ҳали ўз номи билан аталмаган бўлиши мумкин,аммо унинг вазифасини театрдаги етакчи актёр,пьеса муаллифи, ёки театр директори бажарган.Режиссура тарихи билан шуғулланган Адольф Винденинг таъкидашича антик театрда ҳам режиссёрнинг қўли бўлган ва бу вазифани Хор етакчиси бажарган.Саҳнага чикувчиш тартиби,майдонда жойлашуви, рақс ва ҳаракат турлари,костюмлар, ниқоблар,музикий чиқишлар,табиий товушлар ўрни Хор етакчиси томонидан белгиланиб,спектакль жараёнида уларни тартибга солиб туриш ана шу бизнинг ҳозирги тилимиздаги РЕЖИССЁР вазифасига кирган.Жумладан Аристофан ўз комедияларини ўзи сахналаштирган.Етакчи шахснинг вазифасига шеърлани қандай ўқишликни ўргатиш,пантомима,пластик ҳаракатларни қандай бажаришликни ўргатиш,персонажларнинг ҳар бирини ўзига ҳос гапириш оҳанглари ўргатиш ҳам бошқарувчининг зиммасида бўлган.

Грециядаги амфитеатрларда намоиш этилган спектаклларда асосан театр томошалари кўрсатилган бўлса,Италия амфитеатрларидаги спектакллар ўзининг кўлами, оммавийлиги, намоиш этиладиган ўйинларнинг ҳилма-хиллиги билан ажралиб турган.Бу томошаларда оммавий кўринишлар,жанг сахналари,сувда ўтадиган кемалар тўқнашуви,цирк ўйинлари, пантомима шаклидаги томошалар, сахнавий таъсир воситаларидан фойдаланиш орқали томошавийлик тасаввурини уйғотабилиш театр томошали ташкилотчисининг ихтиёрида бўлган.

Ўрта асрлардаги диний мавзуларда турли байрам ва маълум саналарга бағишланган беш юзлаб одамлар иштирок этадиган оммавий томошалар бошқарувчисиз ўтганлигига ишониш қийин. Бундай оммавий томошаларда, сўзсиз диний мавзудаги абадий асарлар билан бир қаторда, ҳалқ ўйинлари,лапарлар, ҳалқ оғзаки ижодий намуналари, масҳарабозликлар, цирк ўйинлари, қаҳраморлиқни тараннум этувчи сахнавий кўринишлар,кулгили айтишув ва томошалар бўлганлигини эътиборга оладиган бўлсак,бундай анъанавий диний байрамларни сўзсиз кимдир ташкиллаштириб,бошқариб турганлигига шубҳа қолмайди.Бундай оммавий томошалар ўтказилишининг ўзига ҳос томонларидан яна бири шундаки, томошалар бошланишидан олдин шаҳар бўйлаб байрам тўғрисида овоза тарқатиш мақсадида,театр актёрлари,цирк масҳарабозлари, акробатлар, кўз бойлағичлар,шаҳар кўчалари бўйлаб театр костюмларида айланишган.Шундай йўл билан (ҳозирги тил билан айтганда **реклама**) томошабинларни байрамга чорлашган.Томошалар оддий сахна кўринишлари,цирк ўйинларидан иборат бўлибгина қолмай унда турли ҳайвонлар,афсонавий маҳлуқлар,ҳавода ҳаракатланувчи учар фаришталар ҳам намоиш этилган бўлиб бундай тадбирларни бошқариб турувчи (режиссёр) шахс, томошалар жараёнида ўрталикдаги баланд супа устига чиқиб қўлидаги узун темир асо билан ижрочилар олдинма-кетинлиги ҳамда пасти-баландлиги,ва ўрнини кўрсатиб турган.

Айни Ўрта асрларда Францияда шундай томошаларни ташкиллаштирувчи бир неча ташкилотлар мавжуд бўлган. Бу ташкилот таркибида хунармандлар, актёрлар, мусикачилар, рақс ва қўшиқ ижрочилари, уларни уюштирувчи амалдорлар фаолият кўрсатишган.

“Уйғониш даври” деб юритиладиган XVI-XVII асрларда халқ, диний таъкиб искажаси, инквизиция таъсиридан аста-секинлик билан холис бўла бошлайди. Театр дин чангалидан халос бўлади. Франция, Италия, Англияда театр санъати тез суръатларда кўкрагини кериб қулоч ёзади. Театр уюшмалари пайдо бўлади. Бу уюшмалар бошида тажрибали профессионал актёрлар, директор ёки драматург турган. Чунки қандай спектаклларни қайси вақтда кўрсатилиши мақсадга мувофиқлигини, бунинг учун театрға қандай асарлар зурулигини, қайси ролни қайси актёр ижро этишга қодир эканлигини яхши билан одамгина ҳаммага йўл-йўриқ кўрсатиши мумкинлигини биладиган одам театрға бошчилик қилганига шак-шубҳа йўқ. Шундай одамгина ўзи бош ролни ижро этиши билан бирга, театрнинг молиявий аҳволидан боҳабар бўлиши, костюм, декорациялар тўғрисида қайғуриши зарур бўлган. Бу Италияда ривож топган “Никоб комедиялари” (Комедия масок), бўладими, ёки Испаниядаги “Комедия дел арте” бўладими, на фақат пьесалардан иборат бўлмай, қўшиқлар, рақслар, никоб томошалари, майдон томошалари бўладими, ёки Шекспир даври театрлари бўладими уларнинг бошида сўзсиз ташкилотчи режиссёр турганлиги аниқ.

Мольер ўзи ёзган асарларида бош ролларни ижро этишдан ташқари спектаклнинг реквизит, костюмларидан, мусикий томонлари, хатто пардаларни очилиб-ёпилишигача ўзи назорат қилиб турган.

XVIII асрнинг охирларига келиб режиссура профессия сифатида Германияда шакллана бошлайди. Режиссёр сўзини Гёте биринчи бўлиб ифодага киритади. Айни шу даврдан бошлаб Германияда икки тоифа режиссура йўналиши кўзга ташланади:

Биринчи тоифа режиссураси актёрнинг тафаккур юритиш салоҳиятига қаратилган бўлиб улар асосан рол устида пухта иш олиб боришликни, майда-чуйда имо –ишораларигача обдон ишлов беришликни, ҳар сўз талаффузига алоҳида оҳанг беришликни талаб қилади.

Иккинчи тоифа режиссура эса актёрнинг ижодий сезгиларини кўзғатишга қаратилган бўлиб режиссёрнинг асосий вазифаси актёрдаги ана шу сезгиларни кўзғатишга ёрдам беришликдан иборат, дея тушунган.

Биринчи тоифадаги режиссёрлар вакили сифатида режиссура таризи билан шуғулланган адабиётшунос олим Виндс Королини, Нейбер труппасида фаолият юритган режиссёр Экгофани киритади. Иккинчи тоифа режиссёрлар вакили сифатида Шрейдерни тилга олади.

Гёте режиссёр сифатида биринчи бўлиб спектаклнинг умумий кўриниши, сахна асарининг бадий яхлитлигига эътибор қаратади. У, спектаклнинг бадий услуби орқали томошабинга таъ-сир кўрсатиш йўллариини излайди. У ўз актёрларидан тасвирий санъат асарларида акс этирилган қаҳрамонларнинг кўриниши, ҳайкалтарошлар ишлаган ҳайкаллардаги қаҳрамонларнинг туриши, ўз гавдасини кўз-кўз қилабилиши актёр учун намуна бўлиши керак деган ғояни илгари суради. У томошабинларга на фақат актёрлар ижроси орқали, шунингдек, айрим сахначаларнинг бадий ечими, сахनावий манзараларнинг ранг-баранглиги, орқали ҳам таъсир кўрсатилса, актёр камчиликлари ёпилиб кетади, дея фикрлайди.

Унинг назарияси бўйича актёр рол билан танишуви, ўқиши билан қаҳрамоннинг ички ҳолатини яхши ўқиши ҳам керак бўлади. Шунинг учун “пьеса ўқиш” жараёнидаги ишларга алоҳида эътибор қаратган.

-Энг камида,- дейди у,- стол атрофидаги иш уч-тўрт марттадан кам бўлмаслиги керак. Шундагина актёр сахнада қандай юриш, туриш-ўтириш, бир-бири билан муносабатга киришиш йўллариини ўзлаштириб олиши мумкин. Актёрнинг тили равон, сўзлари таъсирчан бўлиши шарт,- дея таъкидлайди Гёте

Режиссёр сифатида у,-сахнада спектаклга хизмат қилмайдиган бўш жой бўлмаслиги керак, деб ҳисоблаган. Ярим доира мизансаҳналар яратишликни ёқтирган. Ярим

доира мизансаҳналардан турли шаклдаги мизансаҳналарга кекскин ўтиш орқали таъсирчанликни оширишга эришган.Гёте шунингдек спектакль декорацияси, костюм, гримларга ҳам алоҳида эътибор қаратган бўлиб бу унсурлар спектакль бадиий яхлитлигига ёрдам бериши керак деб ўйлаган.

XIX асрга келиб режиссурада янада мустақил қарашлар пайдо бўлабошлайди.Хусусан Германиядаги Бургтеатрда касбдош режиссёрлар гуруҳи пайдо бўлади.Ўша даврдаги Бургтеатр раҳбари Шрейфогель бу гуруҳга раҳбарлик қилади.Бу режиссёрларнинг олдинга сурган ғояси шундан иборат бўлганки,спектаклда ансамбль яратишлик биринчи даражали вазифа деб ҳисобланган. Шрейфогелнинг устози Зоннельфес бўлиб у актёрнинг маҳорати пауза (тин олиш)да билинади.Актёр ўз қаҳрамонининг характерини очиб бериши учун бутун асарни яхши билиши керак,тимсол тўлақон кўринишга эга бўлиши учун,бутун спектакль давомида ,барча иштирокчилар ҳаракати бир мақсадга қаратилган бўлсагина бадиий яхлитлик вужудга келиши мумкин деб, ҳисоблаган.Актёр ўз ролини эмас,бутун бир спектаклнинг бир бўлаги учун ҳам жавобгар бўлса режиссёр бутун спектакль учун жавобгардир,-деган қатъий талаблар унинг режиссурасига ҳос томонларидан биридир.

Оврупода биринчилардан бўлиб Шекспир асарларига эътибор қаратган,Германияда Шекспир театрини ташкил этган немис режиссёри Иммерман,касбдоши Иоган Тик билан ҳамкорликда фаолият юритиб режиссура тарихини яратилишига алоҳида ҳисса қўшади.У саҳнада табиийликка қарши чиқади.Шекспир асарларидан поэтик фикрларни,юксак ғояларни саҳна санъати орқали акс этдиришга интилади.Муаллоиф асарлари остига яширинган маъноларни,ғояларни очиб беришга ҳаракат қилади.Унинг фикрича саҳнадаги асосий фаолият ҳаракатдан иборат бўлиши керак, деб ўйлайди.

Имерман спектаклда турли таъсирчан востиялардан фойдаланишни йўлга қўяди.У қаҳрамонларнинг ўз-аро мулоқатлари ўртасида кўшиқлар ишлатади, турли шовкинларни киритади, томошабинлар кўз ўнгига,саройлар “ёниб кетиши”,”кулаб тушиши”,”Сувлар оқиши” каби маҳсус ифода усулларидан фойдаланади.

XIX аср немис режиссёрлари орасида Лаубенинг ҳам ўзига ҳос хизматлари бор.У театрда сўз устида кунт билан ишлаш усулига асос салади.Шунингдек у актёрлар билан ишлаш жараёнида “кўрсатиб бериш” усулидан фойдаланган.Лекин Лаубе,режиссёр кўрсатиб берганларини такрорламасликни талаб қилган. Шунингдек у сўзларда “Дабдабазлик”, ”Кўтаринкилик”, ”Тантанаворлик”ка қарши турган. Актёрнинг саҳнадан айтадиган ҳар бир сўзи чуқур ўйланган фикрлар ифодаси бўлиши,шундагина актёрнинг сўзи табиийлигини йўқотмаслиги кераклигини ҳамisha тъкидлаб ўтади.Актёрлар билан рол устида ишлаб жараёнида у, талаффуз, овоз, товушлар оҳангдорлиги, товушнинг пасти-баландлиги орқали овоз ҳилма-ҳиллигини оширишга эришиш мумкинлигини амалда исботлашга ҳаракат қилган.Фақат шу йўл билан театр санъатида табиий ижрога эришиш мумкин деб ҳисоблаган.Шунинг учун ташқи безакларга у,кам эътибор қаратган.

Режиссуранинг кейинги барқарорлашувига Мейнингликлар ҳаракати сезиларли ҳисса қўшадилар.(1831 йилда Саксон Мейнинг герцоглиги тасарруфида ташкил топган театр.Оврупо шаҳарлари бўйлаб кўплаб гастрол сафарларида бўлган. Ф.Шиллер, И.В.Гёте,Шекспир асарлари театр репертуаридан асосий ўрин эгаллаган.1885-90 йилларда бирнеча бор Россияда спектакллар намоиши этган.Шу даврда К.С.Станиславский Мейнингликлар намоиши этган спектакллар таъсирида бўлган.Ўзининг ҳаваскорлик театрида уларга тақлидан спектакллар саҳналаштирган.Ўзи Мейнингликлар томонидан саҳналаштирилган “Отелло” спектаклидан кучли таъсирланган,Кейинчалик Москва бадиий театрида “Отелло” асарини саҳналаштириб бош ролни ижро этган.)

Мейнингликларнинг режиссура санъатига қўшган ҳиссалари шундан иборатким, улар пьесадаги оммавий саҳналар талқини, иштирокчиларнинг ҳар бири билан алоҳида машғулотлар зарурлигига эътибор қаратадилар.Шу даврга қадар спектаклнинг оммавий кўринишларида қатнашувчилар ўзларини борлигини кўрсатиш учунгина саҳнага чиқишар, ҳаракатсиз турган ҳолда кўриниш тугаши билан майдонни тарк этишарди.Мейнингликлар

оммавий кўриниш иштирокчиларининг ҳар бири учун алоҳида вазифалар топишар, сахнадаги ўрнидан ташқари қўйилган вазифани бажаришга интилар эдилар. Спектаклдаги биринчи даражали актёрлар омма билан баб-баробар ҳаракат қилишар, улар бажарган вазифаларни биринчи, иккинчи даражали актёрлар ҳам бажиришарди. Режиссёрлар омманинг кайфиятига таъсир кўрсатиш учун туртки берувчи сахнавий ҳолатларни бўрттириб кўзрсатиш орқали оммадаги кайфиятни ўсиши ёки пасайиши устидан қатъиян тартиб ўрнатадилар. Айниқса “Юлий Цезар”, “Валленштейн”, “Орлеанлик жувон”, “Отелло” спектаклида оммавий сахна иштирокчиларининг хатти-ҳаракатига алоҳида урғу берилади. Мейнингликлар қўлга киритган ютуқлар орасида, декорция ва бутафор бумлардан кўплаб фойдаланиш, костюмларнинг сахнавий кўринишларига аҳамият берганликларини кўриш мумкин. На фақат костюмлар, спектаклнинг бадий жарангини ёрқин ифода воситалари бўлмиш мусиқа ва турли шовқинлардан унумли фойдаланганликларини таъкидлаб ўтиш лозим. Тарихий пьесаларда костюмларнинг тарихийлиги, замон ва маконда ишлатилган тарихий маиший ва ҳарбий аслаҳаларнинг ҳиқийкий кўринишга эга бўлишлигини талаб қилган. Уларда ҳаётийлик ва табиийликка эътибор берганлар. Шунингдек Мейнингликлар спектаклнинг машқ жараёнларига кўп вақт ажратганлар. Ижрочилардан қатъий интизом ва ички сафарбарликни талаб қилганлар. Шунингдек машқлар вақтида, спектакль намойиши вақтида сахна ортида ўзни қандай тутиш лозимли юзасидан кўрсатмалар ишлаб чиқилган ва томошабинларга кўринмайдиган жойларга илиб қўйилган.

XX асрни режиссёр асри деса ҳам бўлади. Чунки бу даврга келиб драматик ва опера спектаклларида режиссёрнинг етказилик ўрни узил-кесил ҳал этилиган эди. Эндиги навбат сахнавий асарларнинг бадий яхлитлигига қаратилган эди.

Германиянинг Берлин шаҳридаги театрда фаолият юритган режиссёр Отто Брам бу йўлда эришган ютуқлари эътиборни тортади. У аслида театр танқидчиси бўлган. Отто Брамнинг театр санъатига олиб кирган янгиликларидан бири шу бўлганки, у чиройли декорация ва стол атрофи машқларидан воз кечади. Шунингдек режиссёр сифатида сахналаштириш бўйича аввалдан тузилган режа асосида ишлашга қарши чиқади. Стол атрофида пьеса ўқишдан мутлақо фойда йўқ деб ҳисоблайди у.

Унинг учун энг муҳими сахнадаги хатти-ҳаракатга қаратилган репетициялар (машқлар) ҳисобланган. Актёр сахнага чиққунга қадар ролни ёд олмаслиги, рол ҳақида ўйламасликини талаб қилган. Сахнадаги репетиция жараёнида тимсолнинг гапириш оҳанги, қаҳрамонларнинг ўз аро муносабатини топиши, ҳаракат чизиғларини аниқлаштириши лозим. Бевосита сахнадаги репетиция жараёнида ролнинг ўзлигини топиши шарт деб ўйлаган. Режиссёрнинг вазифаси актёр сахнада жонли ва ишонарли ҳаракат қилиши учун вазият ва муҳитни яратиб бериши керак деб ўйлаган. Фақат шундай йўл билан аввалдан сўзни ёдлаб олиш, сунъий яратилган ноқулай мизансахналарни четлаб ўтиш мумкин дея ҳисоблаган Отто Брам.

Брам Ибсеннинг “Нора”, Гаумптаннинг “Тўқувчилар”, каби ҳаётий асарларини сахналаштирган. Бошқача тил билан айтганда Брам “Ички режиссура” тарафдори бўлган.

Театрлашган режиссура тарафдорларининг вакили сифатида Макс Рейнхард режиссураси ҳар ўзига ҳос бўлган томонлари билан ўзидан аввалги режиссёрлардан фарқ қилади. У томошабинга таъсир ўтказувчи кўпгина янгиликлар олиб киради. У, бошлаб кичик театрда фаолият юритган бўлса кейинчалик унинг кўламини кенгайтириб, театрни цирк тамошалари каби қизиқарли даражага олиб чиқади.

Рейнхард ҳар бир янги асар устида иш бошлашидан аввал кунт билан бўлғуси спектаклнинг партитурасини ишлаб чиққан. Бу партитурада актёр сахнадан туриб гапирадиган ҳар бир сўзининг пайдо бўлиш сабаби, ҳар бир ҳаракатга туртки берган омил, ҳар бир кичик парчада актёр қандай ҳолатда бўлишлиги, у тушган муҳит, унинг олдидаги шу парчада бажарилиши керак бўлган мақсад, қайси сўзни сахнанинг қайси нуқтасида туриб гапириши аниқ қилиб ёзиб чиқилган. Яъни ҳар бир кичик парчанинг ҳар томонлама бажарилиши шарт бўлган лойиҳаси чизиб чиқилган. Одатда Рейнхард ҳар спектакль устида иш бошлашдан олдин ташкилий томонларини ҳам пухта

ўйлаган.Спектакль саҳналаштириш ишига бир неча режиссёр ва ёрдамчиларни жалб қилган ва улар саҳналаштирувчининг топшириғига биноан ҳар бири алоҳида вазифани бажарган.Уларнинг бири оммавий саҳналар устида ишлаган бўлса бошқаси Рейнхард кўрсатмаси бўйича актёр билан ролни бошидан охирига қадар репетиция қилган.Бошқа бир режиссёр мусиқа ва турли товушлар таёрлаш билан банд бўлган.Рейнхарднинг ўзи эса спектаклнинг алоҳида ишланган парчаларини ягона мақсад ва ғоя атрофида бирлаштирган.

Йигирманчи асрнинг яна бир кўзга кўринган,ўзининг режиссура соҳасидаги ғоялари билан театр санъатининг кейинги ривожига сезиларли ҳисса қўшган режиссёр Гордон Крэг номи кўпгина замонавий режиссёрларга яхши таниш.

Гордон Крэгнинг хизматлари шундан иборатким у,театр саҳнасига “**рамзий шартлилик шакли**”ни олиб киради.Анъанавий декорациялар ўрнига ғилдиракчаларга ўрнатилган ҳаракатланувчи пардалардан (*ширма*) фойдаланади.Шунингдек тўрт бурчак супачаларни (*кубик*)ишлатади .Ўзи театр рассоми бўлгани ҳолда кўплаб шу соҳада тажрибалар ўтказди. Крэг режиссёр сифатида ишни, саҳнани лойиҳалаштиришдан бошлаган.Айрим спектаклларда турли матоларга ўралган тўртбурчак супачалар-кублардан фойдаланган бўлса,айрим спектаклларни ҳаракатланувчи пардалар ёрдамида безатган.Хусусан Москва бадиий театрида Шекспирнинг “Гамлет” спектаклида ҳаракатдаги пардалардан фойдаланган.

Гордон Крэг театр оламига олиб кирган шундай янгиликлари сабаб, рамзий шартлилик шаклининг ихтирочиси ҳисобланади.Унинг фикрича режиссёр кенг қамровли касбдир.-Режиссёр,-дейди Крэг,-шоир мисол ўз шеър ёзиш шаклини ихтиро қилиши керак.Актёр режиссёр қўлида шахсий ташаббусдан маҳрум кўғирчоқ мисол ҳаракат қилиши лозим.

Крэгнинг шундай ҳулосага келишига сабаб у яратган барча спектаклларда кўзга кўринмас руҳлар иштироки бўлиши керак деган фалсафа ётади.Режиссёр сифатида унинг асосий вазифаси улкан мактелар (нусхалар)яратиб ўзи қоғоздан кичик-кичик одамчалар шаклини шу макетлар орасига жойлаштириб чиққан.Бўлажак спектакль устидаги иш шундан иборат бўлиши керак дея даъват қилган.Амалий саҳналаштириш жараёнида актёрлардан,ўзи аввалдан тайёрлаб қўйган нусхалардагидек тўғри ва эгри чизиклар бўйлаб ҳаракатланишни талаб қилган.Шу шунқтаи назардан Крэгни, актёр ва пьеса муаллифи устидан ҳукм ўтказувчи диктатор-ҳокими мутлоқ режиссёр, деб аташган.

XIX асрнинг охириларида Францияда эски усулларни ислоҳ қилган яна бир режиссёр Андре Антуан номини тилга олиш мумкин.У Францияда 1887 йилда “Эркин театр” труппасини тузади.Шу театр сабаб кўплаб француз драматурглари пайдо бўлади.Театр актёрлари ўзларини режиссура соҳасида лаёқатларини синаб кўришга муваффақ бўладилар.Антуан мустақил равишда режиссура соҳасида изланишлар олиб борар экан,кейинчалик Мейнингликларнинг “оммавий саҳналар устида ишлаш” тажрибасидан фойдаланади.Антуан тажрибасидан ўрнак олиб Германия ва Англияда ҳам “Эркин театрлар” пайдо бўлади.

Андрэ Антуан **реалистик** театр асосчиси дейиш мумкин.Яъни ҳаётийликнинг бадиий кўриниши.Спектаклларни ғаётий ҳақиқатга яқинлаштириш ўз навбатида актёр ижросига ўзгача:-ҳаётийлик кўринишини бахш этади.Актёрлар билан спектакль устида ишлашликда ҳам Антонуан сунъийликдан қочиб табиийлик ва оддийликка интилади.Ҳар қандай шартлилик тантанаворлик, баландпарвозлик, ясама имо- ишоралардан ҳоли,саҳнадан туриб ўз-ўзига маҳлиё бўлиш каби сохталикларни инкор этар экан, ўз даврига нисбатан янги ижрочилик мактабига асос солади.Спектакль ғоясини бир мақсадга йўналтириш орқали ижродаги ансамбиллик тамойилига эришади.

Руссияда эса режиссура алоҳида мустақил санъат тури эканлиги тўғрисидаги фикрлар дастлабки вақтларда кун тартибиде турмаган.Гарчанд Русияда театрчилик ҳаракати бошланган даврданоқ,режиссёр вазифасини кимдир бажарган.Агар русия театри тарихи билан қизиқиб кўрадиган бўлсак у XVII- XVIII бошланган бўлиб режиссёр вазифасини чет

эллик Грегон ва Кунст фаолиятида кузатиш мумкин. Улар актёрларни сахнадан туриб гапиришга, юриш-туришга ўргатишган, спектакллар сахналаштиришган.

Россияда театр санъатининг асосчиларидан бири Федор Волков ўз она шаҳри Ярослав шаҳрида дастлабки ҳаваскорлик рус театрини тушқил этади. Спектакллар сахналаштиради. Ҳаваскор актёрлар труппасини ташқил этар экан, уларга устозлик қилади. Ўзи сахналаштирган спектакли билан Москва шаҳрида гастрол сафарида бўлади. Ўша даврларда режиссёрлик қилиш Овруподаги каби театрнинг ётакчи актёри ёки пьеса муаллифи ихтиёрида бўлган. Бунга рус драматурги Сумароков, крепостной театр ётакчи актёрлари Шепкин, Шаховскийлар фаолиятини мисол тариқасида келтириш мумкин.

Бундай мисолларни XIX асрнинг 70 йилларида Москва малый театри, Петербургдаги Александр номидаги театрида кузатишимиз мумкин. У даврда режиссёрнинг вазифаси маъмурий ходим даражасида бўлиб ўта чегараланган. Яъни актёрларга рол тақсимлаш, спектакль учун зарур декорация, костюмлар ва мусиқани тайёрлашдан иборат бўлган. Спектаклни бевосита сахналаштириш жараёнида арзимас ишларни бажаришган. Жуда нари боса актёрни қаердан кириб, қаердан чиқишини, қаерга бориб туриши, қайси сўзни қаердан туриб кимга қараб гарпиришни, қаерда ўтириб-туришни мумкинлигини кўрсатишган.

Ўша даврдаги театрларнинг ётакчи актёрлари Яблочкина, Федотова, Аграмова, Чернавский, Комиссаражевскаялар қўшимча равишда шундай вазифаларни бажаришган.

XIX асрнинг 80 йилларида Германиялик Мейнингликлар режиссёр Кронек бошчилигидаги гастроллари вақтида намоён этган спектакллари Россиялик театр ишқибозлари ҳаётида туб бурилиш ясади. Санъатшунослар жамияти аъзолари, хусусан К.С.Станиславскийнинг театр соҳасидаги қарашларига ўзгартишлар киритади. Кейинчалик К.С.Станиславский, Вл.И.Немирович-Данченко, ва А.П.Ленскийлар Мейнингликлар тажрибасини ўзлаштирган ҳолда ўзлари ҳам тажрибалар ўтказиш, изланишлар олиб бориши натижасида, режиссура санъатининг кенг ривожланишига улкан ҳиссаларини қўшадилар.

Режиссёр тушунчаси К.С.Станиславский унинг шоғирдлари Мейрхольд, Вахтанов, Таиров ҳамда Маннон Уйғур бошлиқ бир гуруҳ Москва театр студиясининг битирувчи талабалари билан ўзбек миллий театрига кириб келган. Бу даврга қадар жадидлар томонидан сахналаштирилган "Падарқуш" (Бехбудий), "Адвокатлик осонми?" (Авлоний), "Заҳарли ҳаёт" (Ҳамза) каби спектаклларда режиссёр вазифасини муаллифнинг ўзи ёки ўқитувчи бажарган бўлиб (ҳозирги кунда ҳам айрим вилоят театрларида режиссёрга "муаллим" дея мурожат қилишади) роллар тақсимоли, актёрларга қаердан чиқиб, қандай гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи пьеса сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (режиссёр-саркор) эса ким қандай кийим кийиши, қаердан кириши, қайси жойда ўтириб-туриши, қаерда чироқ ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.

Бундай шахс топилмаган тақдирда барча ижрочилар бир бўлиб спектакль чиқаришга уринишган. Гарчанд бу каби спектаклларда айрим ижрочиларнинг муваффақияти, декорация (*сахна кўринишлари*) яхши ишланса ҳам мазкур сахна асарларида шаклий яхлитлик ва ғоявий юксаклик, К.С.Станиславский ибораси билан айтганда спектаклнинг "Олий мақсади" кўринмас эди.

Спектаклдаги барча унсурлар бирлигига эришиш тўғрисида ёзар экан К.С.Станиславский "қатта салоҳиятга эга бўлган турли касб эгалари бир саф бўлиб, қатта куч билан томошабинга таъсир кўрсатади ва минглаб инсонлар юргини бир маром, бир ҳил уришга мажбур қилади." Шунча инсонларни ким бир мақсад, бир маслак йўлида бирлаштира олиши мумкин? Сўзсиз: **-режиссёр!** Фақат режиссёргина барча ҳаракатларни мақсад ва бир ғоя атрофида бирлаштира олади.

Режиссёр-ташвиқотчи,режиссёр-кўзгу,режиссёр-ташкilotчи, -деб ёзган эди, В.И.Немирович-Данченко.

Режиссура тарихи бўлимига нукта қўйишдан аввал ўтган асрнинг отмишинчи йилларидан бошлаб Ўзбек миллий режиссура тарихи ривожига ҳисса қўшган режиссёрлар ҳизматини ҳам унитмаслигимиз керак деб ўйлайман.

Улар рўйхатининг бошида Тошхўжа Хўжаев,Баходир Юлдашев, Раззоқ Ҳамроев, Афандихон Исмоилов, Неъмат Дўстхўжаев, Иброҳим Аҳмедов, Бахтиёр Ихтиёров, Абдурашид Раҳимов,Носир Отабоев, Эргаш Масофаев, Омон Шарипов Хошим Исломов,Ибодулла Ниёзметов,Равшан Мансуров, Асрор Жўраев, Зайнаб Содикова, Маҳмуджон Толипов, Тожи Муҳаммад, Хабибулло Аппонов, Аббос Бакиров, Олимжон Салимов, Занжирали Мирзатов, Маъдамин Жўраев, Азимжон Азимов, Рихсибой Орифжонов, Маҳкам Маҳаметов, Жўра Маҳмудов , Каримжон Йўлдошев, Маматхон Аскарлов каби режиссёрлар Ўзбек Миллий театри ривожига ўзларининг баҳоли қудрат ҳиссаларини қўшган режиссёрлардир.

3 мавзу: К.С.Станиславский системаси тамойиллари

Режа:

1. К.С.Станиславский системасининг яратилиш омиллари
2. К.С.Станиславский системасининг режиссёрлар тарбиясидаги аҳамияти
3. Ҳаётий ҳақиқат
4. Олий мақсад
5. Фаоллик ва етакчи хатти-ҳаракат
6. Органик принцип
7. Актёрнинг образда яшаш тамойили.

Адабиётлар рўйхати:

1. Станиславский К.С. “Актёрнинг ўз устида ишлаши”. Т.Хўжаев таржимаси. С.Муҳамедов муҳаррирлигида. Т. Янги аср авлоди. 2010
2. Муҳамедов М. “Режиссура асослари”. Т.: ЎДСИ босмаҳонаси. 2008.
3. Маҳмудов Ж., Ҳ. Маҳмудова. Режиссура асослари, Ўзбекистон, 2008
4. Турсунбоев С. “Жаҳон театри тарихи”. Т.: “Фан ва технология”. 2008.

Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев) 1863 йилнинг 17 январида Москвада санъатсевар савдогар оиласида дунёга келди. Станиславский болалигиданок театрга алоҳида меҳр қўйди. Ўз тенгдошлари қатори кўчада бекорчиликда юрмас, балки китоб ўқир, театр ёки музейга борар эди. Бунга сабаб уларнинг оиласига ўша даврдаги Москванинг етакчи илғор доирасига кирувчи зиёлилар тез-тез ташриф буюришар, меҳмонлар даврасидаги суҳбатда ёш Константин ҳам иштирок этар эди. Расмлар галереяси ташкилотчиси П.М.Третьяков, театр ва музей ташкилотчиси С.И.Мамонтов, китоб ношири М.В.Сабашников суҳбатларини тинглаган Константин суҳбат жараёнидаги воқеаларни ўз кўзи билан кўришни хоҳлар эди. Шу сабаб, ўз акаси Владимир билан ота-онаси раҳномалигида театрга тез-тез бориб турар эди. Оиланинг театрга бўлган муҳаббати Станиславскийни болалигиданок ўзига ром этиб, бутун умрини шу соҳага бахшида этишига сабаб бўлди.

Театр санъати соҳасида хусусий фаолият имкониятларининг энг нодир ва энг самарали намунаси 1898 йили иш бошлаган Москва бадий-ҳаммабоп театр қиёфасида намоён бўлди. Бу театр барча хусусий театрлар диққат марказида бўлган коммерсия мақсадларини эмас, балки рус миллий маънавияти ва жуда катта мавқега эга бўлган театр

санъатини янги ижодий йўлга олиб чиқиш эди. Москва Бадий театри (МХТ) 1898 йил 14 октябрда «Подшо Фёдор Иоаннович» спектакли премьераси билан очилди.

МХТнинг туғилиши унинг асосчиларининг 1897 йил 19 июнда Москвадаги «Славянский базар» ресторанида бўлиб ўтган тарихий учрашувларида рўй берган деб ҳисобланади. К.С.Станиславский (Алексеев) ва Вл. И.Немирович-Данченко 18 соат давом этган суҳбатларида бўлажак театрнинг барча хусусиятлари чуқур муҳокама қилинади. Станиславский сўзларига кўра учрашувда «бўлажак иш асослари, санъатнинг ўзига хос масалалари, бадий идеаллар, сахнавий этика, техника, ташкилий режалар, бўлғуси репертуар йўналишлари, ўзаро муносабатлар» муҳокама этилган. Суҳбат давомида бўлғуси ижодий труппа таркиби, унинг ёш зиёлилардан иборат бўладиган асоси, зални дид билан, аммо одми безатилиши масалалари ҳам диққат билан кўриб чиқилди. Театрга раҳбарлик ваколатлари ва театр фаолияти мазмунини белгиловчи шиорлар ҳам ўз тасдиғини топади. Адабий-бадий ҳукм чиқариш ҳуқуқи Вл.И.Немирович-Данченко, бадий ҳукм чиқариш ҳуқуқи Станиславскийга берилди. Асосий шиорлардан бири – «Бугун – Гамлет, эртага статист, аммо статист сифатида ҳам у артист бўлмоғи шарт!» эди. Театр репертуарига киритиладиган ёзувчи-муаллифлар доираси ҳам аниқ белгиланади. Булар биринчи галда Г.Ибсен, Г.Гауптман, А.Чехов миллий ҳамда жаҳон мумтоз драматурглари эди.

Вл.И.Немирович-Данченко Москва шаҳар думасига молиявий таъминлашни илтимос қилиб ёзган Баённомасида: «Москва ...бошқа кўп шаҳарларга қараганда ҳамёнбоп - арзон театрларга мухтож... Репертуар мутлақо бадий, ижро эса имкони борица намунавий бўлиши керак» – деб урғулаган эди. Аммо, давлат бундай театрни молиявий қўллаб-қувватлашдан бош тортди. 1898 йилнинг март ойида Вл.И.Немирович-Данченко ва Станиславский бошчилигида бир қатор эътиборли кишилар «Товарищество для учреждения общедоступного театра» – битимини имзолайдилар. Унга кўра таъсисчилар таркибига Станиславский, Вл.И.Немирович-Данченко, Д.Востряков, К.Гутхейл, Лукутин, С.Т.Морозов, К.В.Осипов, К.К.Ушковлар кирадилар.

Театрнинг «Бадий ҳаммабоп» номи узоқ сақланмайди. 1901 йилдаёқ сензура чеклашлари ва молиявий муаммоларга боғлиқ ҳолда, билетлар нархи ошиши муносабати билан театр номидан «ҳаммабоп» сўзи олиб ташланади, аммо театр туғилишида белгиланган илғор, маънавий-маърифий режалар чекланмайди, демократик кайфиятдаги томошабинлар эстетик эҳтиёжига мўлжалланган асарлар сахналаштиришни ўзининг бош принципи сифатида сақлаб қолади. Труппа асосини Москва филармоник жамияти қошидаги Мусиқий-драматик ўқув юртидан, Вл.И.Немирович-Данченко талабаларидан О.Л.Книппер, Вс.Е.Меирхольд, М.Савитская, М.Г.Германова, М.Л.Рокдан, М.Н.Литова, Станиславскийнинг «Санъат ва адабиёт жамияти қошида» Станиславский сахналаштирган ҳаваскорлик спектакллари қатнашчиларидан М.П.Лилина, М.Ф.Андреева, Лужский ташкил қилдилар. Провинсиал театрдан Вишневский 1900 йили В.И.Качалов, 1903 йили Леонидовлар таклиф қилинди. МХТ асосчиларининг ниятлари ғарбда театр санъатини янгилаб «Эркин театр» тушунчаларини истеъмомга киритган А.Антуан, О.Брам каби режиссёрлар ижодий режаларига ҳамоҳанг эди. Станиславский шундай хотиралайди: «Биз ижрочиликнинг эски усулларига ҳам, сохта пафос, декламатсияга ҳам, актёрлик «кенгаш»га ҳам, постановканинг, декоратсиянинг бемаъни шартли кўринишларига, ансамбл яратишга тўсиқ бўлган «премербозликка, спектаклларнинг умумий қурилиш тизимига ҳам, ўша вақтдаги театрларнинг сариқ чақага қиммат репертуарига ҳам қарши чиқдик». МХТ асосчилари ислохатининг энг муҳим қисми, Немирович-Данченко фикрига кўра репетитсион жараёни тубдан ўзгартириш бўлган эди. «Бу театр репетитсион жараёнда ижодий берилиб ишлаш, спектакл вақтидагидан ҳам кўпроқ меҳнат сарф қилинадиган ягона театр эди. Репетитсияларда айниқса ижодий изланишлар амалга ошарди, муаллифлар фикрларини ич-ичига қирларди, индивидуал хусусиятлари идрок қилинар, барча таркибий қисмларни беихтиёр ўзаро гармонияси топиларди».

Асосчилар режасига кўра МХТ бош вазифаси эски театрларда тушунилмаган янги драматургияни сахнавий мужассамлаштириш воситаларини излаб топиш эди. Чехов, Ибсен,

Гауптман драмаларига мурожаат қилинади. МХТ фаолиятининг биринчи даври (1898-1905)да театр ижодий қиёфасини асосан замонавий, янги драматургия белгилади.

Театрнинг биринчи спектакли тарихий ва манзаравий ҳаққонийлиги, оммавий сахналарнинг жонли ва ишонарли эканлиги, режиссёрлик фикр-ечимларнинг янгилиги ва дадиллиги билан томошабинларни мафтун этди. Федор ролини ижро этган И.Москвин юксак баҳо ва олқишларга сазовор бўлди.

Станиславский «Шоҳ Федор Иоаннович» спектакли билан МХТ репертуар сиёсатида тарихий-манзаравий йўналиш бошлаган, деб ҳисоблайди. 1898 йили кўрсатилган «Венетсиялик савдогар», 1898 йилги «Антигона», шу мавсумнинг «Иван Грознийнинг ўлими» спектакллари шу йўналишга мансуб қилиб таъкидлайди.

Лекин, МХТнинг туғилиши асосчилари уни ташкил этилишини Чеховнинг «Чайка»си қўйилган вақтдан деб белгилайдилар. Ўзининг иккинчи спектакли «Чайка» билан театр ўз муаллифини топиб олади ва Немирович-Данченко иборасича, асосчилар кутмаган ҳолда «МХТ Чехов театри» нуфузига эришиб олади. Зотан, айнан Чехов асарлари туфайли XX аср театрини белгиллаган «театр системаси» кашф этилади, сахнавий ҳақиқатни янгича маъно-мазмунда идрок этиладика, бунда актёр ва режиссёр эътибори ташки реализмдан ички реализмга қараб бурилади, инсон руҳияти ҳаётини англаш ва акс эттиришга эришилади.

Станиславский Бадий театрнинг биринчи ижодий изланишлар йўналишини тарихий-маиший йўл, деб атади. Бу йўналишга «Шоҳ Фёдор Иоаннович», «Иван Грознийнинг ўлими», кейинчалик «Юлий Цезар» ва бошқа постановкаларни киритади. Фантастик йўналишни «Қорқиз» сўнгра «Зангори куш» ифодалайди. МХАТ репертуаридаги Ибсен песалари («Доктор Штокман»дан ташқари) Станиславский учун символизм ва импрессионизм йўналиши эди. «Чайка»дан бошлаб интуитсия ва туйғу йўналиши бошланади. Чеховнинг бошқа асарлари ҳам шунга киради («Ваня тоға», «Уч опа-сингиллар», «Олчазор», «Иванов»). «Театримизда ижтимоий-сиёсий йўналишни вужудга келтирган энг биринчи ташаббускор Горкий бўлган эди», - дейди Станиславский.

Бадий театрнинг ҳаётида ижтимоий-сиёсий йўналишнинг дастлабки шуъласи 1900-1901 йил мавсумида қўйилган Ибсеннинг «Доктор Штокман» спектакли бўлди. «Доктор Штокман»нинг сиёсий спектакл сифатидаги тақдирини белгилашда ижтимоий ҳодисалар, кайфиятлар ҳал қилувчи рол ўйнайди. Станиславский булардан қуйидаги муҳим хулосага келди: «Ижтимоий кайфият вужудга келтирган ва томошабинни шунчалик ҳаяжонга сола олган песа ва спектакллар ижтимоий-сиёсий аҳамият касб этади ва репертуаримизнинг шу йўналишига кириш ҳуқуқига эга бўлади».

Станиславский ўз хотираларининг кўп саҳифаларини Чеховга ва у ёзган песаларнинг постановкаларига бағишлайди. Чехов песалари ўз бадий қиммати, драматургик новаторлиги жиҳатидангина Станиславскийга яқин, кадрли бўлиб қолмай, балки янги ҳаётнинг жарчиси бўлгани учун ҳам азиз эди.

Бадий театр ҳаётининг иккинчи даври - 1906-1907 йиллар Станиславский учун «шубҳа-гумонлар ва беором изланишлар билан тўлиб-тошган» йўлнинг давоми бўлди. У тажрибакорлик характеридаги бу изланишлар давомида Гамсуннинг «Ҳаёт драмаси» ва Леонид Андреевнинг «Инсон ҳаёти» сингари, унинг ўз таъбири билан айтганда, «ирреал» (ҳақиқатда мавжуд бўлмаган) асарларни сахнага қўйди ва бу тажрибалардан бутунлай ихлоси қайтди. Бу ҳақда ўзига хос самимият билан шундай деб ёзади: «Реализмдан узоқлашиб биз артистлар оёғимиз остидаги заминни сезмай, ўзимизни ожиз ҳис этдик». Бадий театр бу заминни «Гамлет»да ҳам ҳис этолмади. Бу постановкани қўйишга инглиз режиссёри - мистик ва эстет Гордон Крегнинг чакирилиши ҳам фойда бермади. «Натижада, - деб ёзади К.С.Станиславский, -яна боши берк кўчага кириб қолдик, яна ҳафсаламиз пир бўлиб, бизни шубҳа-гумонлар, муваққат ноумидлик ва барча изланишлар учун қонуний ҳисобланган бошқа нарсалар чулғаб олди».

Бадий театр ўз реалистик санъатини ҳаммадан аввал рус классикаси постановкалари туфайли сақлади ва камолотга етказди. Китобнинг «Қишлоқда бир ой» спектаклига

бағишланган боби Станиславский “системаси”ни амалда татбиқ этишининг энг яхши баёни хисобланади.

К.С.Станиславский адабий фаолиятининг кенг сурат олиши йигирманчи йилларга тўғри келади. 1921 йилда “Театр маданияти” журналида сахна санъати асосларини очиб беришда муҳим аҳамиятга эга бўлган унинг “Хунар” сарлавҳали катта назарий мақоласи босилиб чиқди. Бироқ, у театр масалалари бўйича машҳур ёзувчи сифатида бир неча йилдан кейин, китобхонлар томонидан дарҳол эътироф этилган “Санъатдаги ҳаётим” китоби чиққандан сўнг кўзга кўринди.

1928 йилда бошланган оғир юрак касаллиги Станиславскийнинг актёрлик ишини умрбод тўхтатиб қўйди, бироқ режиссёр педагог ва олим сифатида ҳормай-толмай ишлади. У актёрнинг ўз устида ва рол устида ишлаши ҳақида китоблар ёзди. Янги ташкил қилинган опера-драматик мактабда театр ёшларини тарбиялади. Уларга барча билимини, бой ижодий тажрибасини берди.

К.С.Станиславский ҳаётининг бу охири даврида авж олган ижодий фаолиятининг кенг қўлами улуғ санъаткорнинг иккинчи ёшлигидан далолат беради. У 75 ёшга тўлган бўлса ҳам санъаткор сифатида тиниб-тинчимади.

К.С.Станиславский 1938 йил 7 август куни Москва шаҳрида оламдан ўтган.

К.С.Станиславский умри мобайнида бор куч-қудратини санъатга, хусусан театр санъатини ривожлантириш, профессионал театр яратиш мақсадида сарф қилди. Нафақат рус театри тарихи, унинг ривожланиш босқичларини, балки жаҳон театри режиссураси, ундаги актёрлар фаолияти билан кенг танишди. Ҳамкорликда бир қанча спектакллар яратди. Ўз ижодий фаолиятида эришган муваффақиятларини, бажарган ишларини хотирлаб 8 томдан иборат мемуар театр асарларини яратиб, мазкур асарлари орқали ўз системасининг моҳиятини тушунтиришга ҳаракат қилган. У яратган “система” - реалистик санъат бўлиб, барча актёрлик ва режиссёрлик мактабларининг асосига айланди. Ушбу системада бир қанча артистик авлодларнинг тажрибаси умумлаштирилиб, замонавий театр эстетикасининг асосий қирралари шакллانган. Шу туфайли унинг ижодий ғоялари, эстетик дастури бутун жаҳонда тан олинди.

Унинг эстетик қарашлари ва новаторлиги фақатгина театр билангина чегараланмай, балки ижодий жараён ҳақидаги ғоялари бадиий ижодиётнинг барча йўналишларида қўлланиб келинмоқда. Эстетиканинг умумий масалаларини ечишда, бадиий ижодиётнинг психологиясини очиб бериб, ижодий жараёни қандай эгаллаш, инсон маънавий ҳаётига қандай кириб боришнинг йўлларини кўрсатиб беради.

“Станиславский ўзидаги ижодий эҳтиёжларни қондириш мақсадида сахна санъати асосининг сирларини чуқур ўрганишга киришади. 1900 йил актёр ижодини ўрганишга бағишланган таълимини, яъни ўзининг системасини (Станиславский системасини) яратди. У ўзининг системаси билан актёрларни марионеткага айлантириб, ҳаққоний ҳақиқатни сахнадан ҳайдаётган баъзи декадент-режиссёрларга қарши чиқиб, реалистик сахна санъатини ривожлантириб, инсоннинг ички дунёсини тўлиқ очиб бера оладиган янги актёрлик услублари ва техникасини намоёиш этди. 1912 йил Станиславский Л.А.Сулержитский билан ҳамкорликда, ўз системасидаги ғояларни муқимлаштириб, ривожлантириш учун МХТ-1 студиясини ташкил этди. Кейинчалик бу студиядан кўплаб машҳур актёрлар ва режиссёрлар етишиб чиқди”³.

К.С.Станиславский ўз системаси билан актёрлик ва режиссёрлик санъатида буюк ўзгариш ясади. Дунёдаги кўпгина миллат санъаткорлари унинг ҳаётбахш назарияларидан баҳраманд бўлишга интилдилар. У, ўз китобига ёзган сўзбошисини қуйидагича тугатади: “Бироқ китобимда ёзганларим айрим давр ва ўша замон кишиларигагина тааллуқли бўлмай,

³ Аҳмедов Ф.Э. Оммавий байрамлар режиссураси асослари. Т. Алоқачи. 2008 й. 22-23 б.

балки ҳамма замон ва замонлардаги артистлик қобилятига эга бўлган барча миллатнинг органик табиатига таалуқлидир”⁴.

Станиславский ўз системаси билан театрда бачкана театрини, актёрлик ўйинидан сохталикни, юзакиликни, тақлидчиликни, бачкана қилиқ қилишни қувиб чиқарди ҳамда мазмундорлик ва ҳаётийликни ўрнатишга уринди. У, ўзининг бутун ҳаётини сахнада тирик инсон, жонли образ, ҳаётий ҳақиқатнинг тантана қилишига бағишлади. Сахнада кўпчилик олдида ижод қилганда ролни чинакамига ҳис этиш, туйғуни актёрчасига, ёлғондакам қилиб кўрсатмай, балки инсонийча, мантиқан изчиллик билан, мақсадга мувофиқ, унумли хатти-ҳаракат орқали пайдо қилиш Станиславский системасининг асосий моҳиятини ташкил этади.

Станиславский системасининг яратилиши актёрлар, режиссёрлар, театр педагоглари учун қимматбаҳо қўлланма бўлди. Системада сахна санъати табиатининг маънавий ҳамда жисмоний элементлари кўриб чиқилиб, амалий бадий фаолиятдаги уларнинг узвий алоқалари очиб берилади.

“Станиславский системаси” қуйидаги тамойилларга бўлинади:

1. Ҳаётий ҳақиқат (Ҳаётийлик тамойили).
2. Олий мақсад (Санъатда ғоявий фикрнинг «Олий мақсад» орқали амалга оширилиши тамойили).
3. Фаоллик ва етакчи хатти-ҳаракат (Сахнадаги мақсад сари интилиш жараёнида сезги ва ҳиссиётларни кўзгатувчи ягона куч ҳаракат эканлиги тўғрисидаги тамойил).
4. Табиийлик (органик) тамойили (Актёрнинг табиий тарзда пайдо бўладиган ижод тамойили).
5. Актёрнинг образда яшаш тамойили (Сиймо қиёфасига киришиш чоғида актёрнинг ўзлигини йўқотмай, ижодий ёндашуви тамойили).

Таниқли режиссёр ва педагог В.Қ.Рустамов “Халқ театри режиссураси” қўлланмасида К.С.Станиславский системасининг яратилиши хусусияда тўхталиб қуйидагича тўлақонли фикр билдирган:

Станиславскийнинг шогирдлари унинг театр санъатига оид қарашларини ўрганиш ва сахналаштирган спектакллари таҳлил қилиш асосида бир қанча асарлар яратганлар. Г.Кристининг “Станиславский мактаби актёри тарбияси”, Б.Е.Захаванинг “Актёрлик ва режиссёрлик маҳорати” китоблари ва бошқалар шулар жумласидандир. Масалан, Г.Кристи 30-йилларда Станиславский ўзининг экспериментал тадқиқотларини олиб бораётган пайтда унинг ассистенти сифатида иш олиб борган. У системасининг биринчи қисми – актёрнинг ўз устида ишлаши ва иккинчи қисми - рол ва песа устида ишлаш масалаларини таҳлил қилади ва Станиславский системасини қўлловчи назариялар яратади. Б.Е.Захава эса унинг сахналаштирган асарлари асосида актёр тарбиясининг асосий принципларини яратади ва ҳ.к.

К.С.Станиславский ёзган асарларининг II-томини “Сахнадаги ҳаётим” деб номлайди ва ўқувчини системага киришга тайёрлайди. III-томи эса “Актёрни ўз устида ишлаши” дейилган. Системанинг актёрлик маҳоратини шакллантиришга оид барча тушунчалар ушбу китобда ёритишга ҳаракат қилинган. “Актёрнинг ўз устида ишлаши” китоби режиссёр-педагог Аркадий Николаевич Торсов ва унинг ёрдамчиси Иван Платонович Рахмановларнинг сабоқлари мисолида уни таҳлил қилиш асосида вужудга келди.

Мазкур бобни ёритишда соҳа мутахассислари Ж.Обидов, Т.Хўжаевлар томонидан таржима қилинган К.С.Станиславский асрларидан фойдаланилди.

Юқорида таъкидланган Станиславский системанинг мазмунини кетма-кетлик асосида қуйидаги мавзулар орқали тушунтирилади:

1. Дилетантизм;
2. Сахна санъати ва сахна ҳунари;
3. Хатти-ҳаракат, “агарда”, “берилган шарт-шароитда”;
4. Тасаввур;

⁴ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадий адабиёт нашриёти, 1965 й. 9 б.

5. Саҳнавий диққат;
6. Мускулларни бўшатиш;
7. Парчалар ва вазифалар;
8. Ҳақиқат туйғуси ва ишонч;
9. Ҳиссиётларни эслаб қолиш қобилияти;
10. Муносабат;
11. Артистнинг маҳорати, имкониятлари, мослашиш ва бошқа элементлар;
12. Руҳий ҳаёт двигателлари;
13. Руҳий ҳаёт двигателларининг интилиш чизиқлари;
14. Ички саҳнавий сезги;
15. Олий мақсад. Етакчи ҳатти-ҳаракат;
16. Артистнинг саҳнавий сезгиларини англаши.

Станиславский изоҳ сифатида 16-бўлимга алоҳида диққат билан эътибор қаратишга ундайди. Унда ижод ва системанинг асосий мағзи ва моҳияти ишонарли тарзда ёритилган, деб ёзади⁵.

Ҳаётий ҳақиқат нима? Нима учун у системанинг биринчи рақамли талаби?

Келинг жавобни Станиславскийнинг ўзидан қидирамиз. Унинг “Барча жанрларнинг асосида ҳаёт ётади”, - деган биргина сеҳрли сўздан билсак бўладики, саҳна бу бадиийлашган ҳаётдир. Фақат ҳаётий ҳислар ва кечинмаларгина саҳнанинг тўлақонли эгасидир.

Ҳаётий ҳақиқатнинг асосий жиҳати шундаки, у ҳаётни ҳаққоний акс эттириш учун хизмат қилади. Бу таълимот бошидан охиригача ҳаётий ҳақиқат тушунчаси билан суғорилган. Шунинг учун режиссёрлар актёрлар учун сохта ҳақиқат билан ҳаётий ҳақиқатни бир-биридан фарқлашни бош вазифа деб билиш керак. Актёр ижросидаги ҳар бир ҳаракатни ҳаётий ҳақиқатга таққослашни одат қилиши лозим.

Ҳаётий ҳақиқат актёрлик ва режиссёрлик фаолиятда энг эътибор қаратиш лозим бўлган қисмдир. Айниқса бўлажак актёрларни тайёрлашда этюдлар устида ишлашда бунга алоҳида аҳамият бериш керак. Саҳнада бўлаётган ҳар қандай воқеалик ва ҳатти-ҳаракатлар ҳаётий ҳақиқатга мос келиши керак. Саҳнада “ёлғон” билан томошабинни алдаш - саҳна санъати ичидаги энг кечириб бўлмас гуноҳдир. Шунинг учун ҳақиқат тамойилларига таянган ҳолда ижод қилишга ўрганиб бориш керак. Масалан, мушук ҳеч қачон ҳаётда ит каби “вовулламайди”. Агар саҳнада ҳам шунга ўхшаш ҳатти-ҳаракат намойиш этилса, ҳаётий ҳақиқат принциплари бузилган саналади. Актёрларни тайёрлаш жараёнида ҳақиқат тамойилининг ўзини иккита, яъни ҳаётий (реал) ҳақиқат ва саҳнавий ҳақиқат кўринишлари нуқтаи назаридан ўрганиш мақсадга мувофиқдир.

Саҳнавий ҳақиқат – бу актёр томонидан яратиладиган ҳақиқатдир. Саҳна кўпроқ шартлиликни талаб қилади. Ана шу шартлилик асосида ҳаётий ҳақиқат ётади.

Оддий мисол, баъзида актёрнинг биргина хатоси учун томошабиннинг “е, ўхшамабди” деган сўзлари қулоққа чалинади. Нима учун “ўхшамаган” томошабин унинг ўхшамаганлигини қаёқдан билади. Балки, бу айнан шундай саҳналаштирилгандир. Ахир томошабин репититсия жараёнида иштирок этмаган, бу спектаклни биринчи маротоба кўраяптику. Билингки, барибир томошабин ҳақ. У актёрнинг хатосини сезмади. Балки актёрнинг ҳаракатини ҳаёт билан таққослади. Демак актёр ижросида ҳаётийлик бўлмаган.

Баъзида, талабаларга ҳаётийлик таълимотини тушунтириш жараёнида улар томонидан савол берилади. Фантастик асарларда ҳаётийлик, яъни ишончсизлик йўқ-ку? Жавоб эса оддий, оқ ва қора, яхшилик ва ёмонлик, эр-хотин, дўст-душман ўртасидаги тафовут фантастик асарлар мезони, улардан четга чиқиб бирорта фантастик асар яратингчи. Ҳаттоки, болалар учун мўлжалланган саҳнавий асарларда, мул்தфилмларда ҳам ҳаётийлик қарор топган. Сеҳргарнинг минг бир сеҳри, Ялмоғизнинг минг бир найранги... ахир булар

⁵ Рустамов В.Қ. Халқ театри режиссураси. Т. ЎДСИ босмахонаси. 2008 й. 25-26 б.

ҳаётдан олинган аслий ҳақиқат-ку. Демак, Станиславскийнинг юқоридаги гапини яна бир бор эслайлик: “Барча жанрларнинг асосида ҳаёт ётади”.

Бу тамойилнинг асосий мезонларидан бир бу - ҳаётийлик, ҳаққонийлик ва бадиийликнинг омукта, синтез тарзда, маҳорат даражасида намоён бўлишидир. Бу талаб драматургга ҳам, уни сахналаштираётган режиссёрга ҳам баробар таалуқлидир. Ҳатто бу икки талабни сахнада тўла ва маҳорат даражасида рўёбга чиқариш учун нафақат драматург, режиссёр масъул, балки ана шу асарни тайёрлаб, томошабинга етказишда иштирок этувчи актёрдан, рассомдан, ҳатто чироқ устаси, ранг тасвир яратувчи электриккача жавобгардир, маъсулдир.

Маннон Уйғур ижоди авваломбор ҳаёт ҳақиқатига асосланган. Шу боис санъаткор ўзининг шогирд ва ҳамкасбларидан ҳаётни яхши билишни, кундалик турмушни пукта ўрганишни, умуман ижодда ҳаётӣ ҳақиқатга таяниб иш тутишни маслаҳат беради. Уйғур бундай ижод этишни биринчи галда Станиславскийдан ўрганиш кераклигини қайта-қайта таъкидлайди.

Спектакл устида ижодий изланишлар олиб борилаётган жараёнда, айнаи шу спектакл учун шартлилик билан ҳақиқатнамолик ўртасидаги қатъий чегарани белгилаб олиш керак бўлади. Ҳозирги кунда, янгилик яратиш деганда, “сахнада мумкин қадар кўп шартлилик бўлиши керак” деган тушунча англанади. Сахнада қанчалик шартлилик, шартли усуллар, шартли декоратсия, шартли ижро кўп бўлса, шунчалик “бу режиссёр топилмаси” дея қабул қилинадиган бўлиб қолди.

Шартлилик меёри, олдинга қўйилган мақсаддан келиб чиқадиган режиссёрлик ечими билан белгиланиши керак.

Бу ечим эса, сахнавий тимсолни мукаммал, тугалланган ҳолда талкин қилиб песанинг мазмун ва моҳиятини тўлалигича томошабин қалбига сингдира олсин. Шунинг учун, песанинг муаллиф томонидан тақдим этилган мазмун-моҳияти, ғоясини очиб беришга хизмат қиладиган ҳар қандай шакл, яшаш ҳуқуқига эгадир.

Санъатнинг мақсади ҳаётӣ ҳақиқат бўлмоғи керак. Фақат оддий ва соддалаштирилган ҳақиқат эмас, бадиий шакл ва бўёқлар билан жилолантирилган ҳақиқатдир. Ташқаридан қараганда ҳақиқатга ўхшаб туюлган воқеаларни ҳақиқатнинг ўзи деб, қабул қилиш ўта қашшоқлашган санъат (агар шундай аташга арзиса) дейиш мумкин. Бундай манзара томошабин учун оддий ахборот воситаси бўлиши мумкин. У томошабини юксак туйғулар, ёрқин келажак ва гўзаллик оламига етакламайди. Маънавий озуқа бўлаолмайди.

Ҳақиқатни очиб беришнинг яна бир шарти, бу бадиий шартлилик ҳиосбланади. Агар шартлилик фақат ўз кўринишини кўз-кўз қилишликни мақсад қилиб олган бўлса, бундай шартлилик юзаки, шакл-шакл учун бўлиб қолиши табиийдир.

Ҳақиқӣ театр санъати бадиийлигини белгиловчи мезон, актёрнинг берилган шарт-шароитдаги хатти-ҳаракати ва руҳий кечинмалари бўлиши мумкин.

Шуни ҳаммаша ёддан чиқармаслик керакким, сахнавий шартлилик режиссёр усулларида бири бўлиб у мутлақо кўзга ташланмаслиги керак. Агар спектакл давомида шартлилик, кўзга тушган чўпдек сахнама-сахна “мана мен” деб, томошабин диққатини фақат ўзига жалб қилиб тураверса, асар ғояси, муаллиф мақсадлари, ижодкорлар томонидан айтилмоқчи бўлган фикрлар ҳавога совурилиб кетади. Аксинча томошабин шакл ва шартлиликни эмас, шу шакл ва шартлилик орқали асарнинг мазмун-моҳиятини англамоғи зарур. Шакл ва шартлиликларни спектаклдан сўнг тафаккур қилиб кўрилади. Спектакл кишини руҳиятига қаттиқ таъсир этгани аснода, фикр юритади. “Ижодкор қандай воситалар орқали бу қадар таъсирчанликка эришди экан”, деб ўйлаб қолади томошабин. Бу жумбоқ сирини аниқлаш учун такрор ва такрор асарга мурожат қилинади.

Театр шартлилигисиз, ҳақиқӣ театрнинг ўзи йўқ. Шекспир фожеаси, Ҳамза драма ва комедияларини, Ҳуршиднинг муסיқӣ драма асарлари, Гогол ва Абдулла Қаххорнинг комедияларини, сахнавий ўзгаришларга бой песаларни шартли майдон ва маконларсиз сахналаштиришнинг мутлақо иложи йўқ.

Лекин кўпинча томошабинга ўз топилмаларимиз, турли-туман шаклларимиз билан “кўрдингми мен қандай зўр режиссёрман” дегандек дамо-дам эслатиб туришни ёқтирамиз. Санъатда ҳақиқий янгиликка интилиш-ҳаётийликка интилиш демакдир. Ҳаётда эса шакл ҳеч қачон устувор бўлган эмас.

Бўлажак спектакл ҳаётийлигини таъминлаш учун ўз ниятини амалга ошириш мақсадида режиссёр кўп сонли режиссёрлик усулларида қайси бирини асос қилиб олгани маъқул, деган савол туғилиши мумкин.

Тўғри режиссёр даставвал ишни, спектаклни сахнага олиб чиқиш учун хизмат қиладиган унсурларнинг дуч келгани билан шуғулланиши мумкин. Декоратсия, мусиқий безак, спектакл муҳитини яратадиган меёр ва маром топиш билан шуғулланиши мумкин. Лекин, унинг диққат марказида ҳамиша, барча муваффақиятларни таъминловчи, К.С.Станиславский ибораси билан айтганда “Саҳна султони ва ҳукмдори” истеъдодли актёр туриши керак.

Мазкур спектаклда ички ва ташқи техника жиҳатидан, актёрдан қандай ижрочилик усулини, йўлини талаб қилиш керак бўлади.

Ҳар қандай спектаклда, ҳар қандай рол учун актёрдан, актёрлик техникасининг турли усул ва йўллари намоиш қилиш талаб қилинади. Аммо сахналаштирилаётган спектаклда актёрдан саноксиз усул ва йўллардан қайси бири яқоллорок кўзга ташланиши, олдинги маррада бўлиши талаб қилиш керак?

Мисол учун бир спектаклда, актёрдан ички диққатни мужассамлаштириш талаб қилинса иккинчи спектаклда соддалик ва тезкор муносабат талаб қилинади. Учинчисида оддий ҳаётийлик талаб қилинса, бошқасида пластик жиҳатдан ташқи ифодавийлик талаб қилинади. Муҳими сахналаштирилаётган спектаклда актёрдан қандай ижрочилик усули талаб қилиниши аввалдан режиссёр режасида аниқ бўлиши керак. Режиссёрнинг профессионал истеъдодини белгилайдиган муҳим омиллардан бири, актёрнинг ижрочилик усули орқали спектаклнинг аниқ ечимини белгилай олишликдир. Агар мазкур спектаклда “актёр қандай ўйнаши керак” деган саволга тўғри жавоб топилса қолган унсурлардан тўғри фойдаланишлик кўп ҳам қийин бўлмайди.

“Олий мақсад”нинг ўзи нима?

Айрим мутахассислар “олий мақсад” “ғоя”нинг ўзи, деган фикрни илгари суришади. Бундай фикр нотўғри, албатта.

Агарда “олий мақсад” билан “ғоя” битта тушунча бўлганида Станиславский ўз таълимотига яна битта ибора киритиб ўтирмаган бўларди.

Олий мақсад бу - ижодкорнинг ўз ғоясини инсонлар онига сингдиришдан кўзлаган муддаосидир. Олий мақсад режиссёрнинг хусусий фикри, шахсий, обектив нуқтаи назари бўлиб, унда у ўз олдида қўйган шахсий ва жамиятнинг ижобий фикрларини амалга оширишга қаратилади.

Ғоя - бу асарда илгари суриладиган асосий фикр, яъни адабий асарнинг бутун мазмунидан, бадиий тўқмасидан келиб чиқадиган фикр. Агар муаллиф ўзи ёзган асари орқали нима демоқчи эканлиги тўғрисида гапирганда ғоя тушунчасини англасак, олий мақсад тушунчаси эса, мен режиссёр, шу асарни сахналаштириш орқали нима демоқчиман, нимага эришмоқчиман ва бунга қандай воситалар орқали етишишим мумкин, деган саволларга жавоб бериши керак.

“Олий мақсадни фақатгина ролдан қидирмай, балки артистнинг қалбидан қидириш лозим. Бунинг учун олий мақсад ва ижодий тасаввур бўлиши лозим”, - деган эди К.С.Станиславский.

К.С.Станиславский “Олий мақсад” ҳақидаги таълимотида, асарда таклиф этилган шарт-шароитни билмай туриб, яъни ҳаётни ўзини билмай туриб, актёр ўз олдида қўйилган муайян вазифа ва олий мақсадни шу шарт-шароитга қўйиб кўра олмаслигини уқтиради. Актёр ўзини “таклиф этилган” шарт-шароитга олиб кириш жараёни нимадан иборат ва у қандай содир бўлади, деган саволга жавоб бериш учун авваламбор асарни баъзи жиҳатларини кўриб чиқишга тўғри келади. Инсон организми қўл, оёқ, ўпка ва юракнинг

арифметик йиғиндисидан иборат бўлмаганидек, ҳар қандай бадиий асар ҳам ижрочиларнинг бундай йиғиндисидан иборат эмас. Бадиий асар персонажларнинг бир-бирига мослашган фаолияти, ўзаро муносабати ва биргаликдаги ҳаракатидан иборат. Бу жиҳатдан бадиий асар организмга ўхшайди: унда алоҳида компонентлар оддийгина қўшилмайдилар, балки бир-бирларига ёрдамлашиб, узвий боғлиқ ҳолда ҳаракат қиладилар. Асарнинг барча компонентларини бирлаштирувчи бирдан-бир асос унинг ғояси ёки К.С.Станиславский айтганидек, олий мақсади – вазифасидир. Бадиий асарнинг ғояси ва олий мақсади санъатда акс эттирилган воқеликнинг ва санъаткорнинг бу воқеликка муносабатларида умумлашган, уйғунлашган бўлиши зарур. Санъатдаги халқчиллик тасвирланаётган асардаги муайян ғоявийлик ягона мақсадга қаратилиши лозим.

Олий мақсаднинг мавжудлиги асарнинг бир бутунлигини, унинг тузилишида ҳам, персонажларнинг хатти-ҳаракатлари, фикрлари, ҳис-туйғуларида ҳам мустаҳкам мантик мавжудлигини белгилайди. Драматик асар, сценарий мантиқи аввало персонажларни хатти-ҳаракати мантикида намоён бўлади.

Режиссёр песа устида ишлаш жараёнида асарнинг асосий ғоясини топа олиши лозим. Станиславский ўғитларида айтилишича, “олий мақсад бу иштирокчининг - асосий мақсадидир”, муаллифнинг олий мақсади яхши асар яратиб, уни театр сахнасида кўриш бўлиши мумкин. Муаллифнинг сир тутган олий мақсадини очиш режиссёр учун керакми ва амалий жиҳатдан бу, унга нима беради? Режиссёр учун муаллиф томонидан асарда илгари сурилган асосий ғоясини, моҳиятини, фикрини аниқлаш муҳимдир.

Албатта режиссёр биринчи навбатда асарнинг ғоясини аниқлайди. Топилган ғоя режиссёрнинг ижоди орқали олий мақсадни вужудга келтиради. Бунинг асосида шу ғояни томошабинга етказиб беради. Асарнинг асосий ғоясидан олий мақсад вужудга келади. Режиссёр учун асосий масалалардан бири шундаки: ўзининг олий мақсадини аниқлаб олгач, томошабиннинг онгига етказиб беришнинг йўллари топиб олиши лозим. Бунда у томошабин учун драматург томонидан сурилган асарнинг олий мақсади ва асосий ғоясини, спектаклнинг олий мақсади ва ғояси сифатида қабул қиладди.

Станиславский системасининг яна бир зўр аҳамияти шундаки, у ўзи яратган “олий мақсад” ва “олий-олий мақсад” ҳақидаги таълими билан актёр ва режиссёрлар қўлига жуда ўткир, ғоятда кучли ғоявий қурол берди. Бу таълим театр ва кино ходимлари ижодининг асосидир. Бу таълим санъаткорларнинг дунёқараши, улар ижодидаги халқчиллик билан узвий чамбарчас боғланиб кетади, яъни сахнага чиққан актёр бугун, шу ерда, шу топда нима учун сахнага чиққанини, ўз олдига қандай олий мақсад қўйганини билмоғи лозим. Бу олий мақсад унинг сахнада, спектаклда рол ижро этиш пайтидаги барча хатти-ҳаракатларини асослаб беради, уни сахнада мантиқан, мақсадга мувофиқ ижод қилишга даъват этади.

Сахна санъатида барча нарса бир мақсадда, ғояга қаратилган бўлиши лозим. Спектаклнинг асоси, асарнинг асосий ғоясидир. Сахна санъатида ғояни топиш ва уни тадбиқ қилишни К.С.Станиславский ижод жараёнининг асоси деб ҳисоблаган.

Станиславский драматик материални песанинг ғоявий маъносини ўрганиш жараёнига «олий мақсад» ва «етакчи хатти-ҳаракат» тушунчаларини режиссёр ҳамда педагог сифатида киритиб, бу тушунчаларни ҳар бир рол учун ёки песа (спектакл) учун қўллаш мумкинлигини уқтиради.

«Олий мақсад» ва «етакчи хатти-ҳаракат»- ҳаётнинг асосий мазмуни, песанинг томиридир. Олий мақсад-хоҳиш, етакчи хатти-ҳаракат эса - уни бажаришга интилишдир⁶.

Битта дондан ўсимлик ўсиб чиққани каби, ёзувчининг айрим фикри ва туйғусидан асар пайдо бўлади.

Ёзувчининг бу айрим фикрлари, туриши, орзу-умидлари унинг бутун ҳаётига сингиб кетади ва ижод вақтида унга раҳбарлик қилиб туради. Булар песа асосини ташкил этади, бу

⁶ Аҳмедов Ф.Э. Оммавий байрамлар режиссураси асослари. Т. Алоқачи. 2008 й. 33 б.

уруғдан адабий асар пайдо бўлади. Бу фикрлар, туйғулар, ҳаётий орзу-умидлар, ёзувчининг ташвиш ва қувончлари песанинг асоси бўлиб қолади. Шулар учун у қўлига қалам олади.

Келажакда бу асосий, бош мақсаддан ҳамма вазифаларни мустаносиз ўзига бириктирувчи, психик ҳаётни ҳаракатлантирувчи элементларнинг ижодий интилишини ҳамда артист-ролнинг аҳволи руҳият элементларини вужудга келтирувчи ҳамма нарсани ўз ичига қамраб олган мақсадни бундан буён: Ёзувчи асарининг олий мақсади деб атаймиз.

Достоевский бутун умри кишилардан худо ва иблисни ахтарди. Бу уни «Ака-ука Карамазонлар» асарини яратишга олиб келди. Мана шунинг учун ҳам худони ахтариш бу асарнинг олий мақсади ҳисобланади.

Лев Николаевич Толстой бутун умри камолотга интилиб ўтди, унинг кўпгина асарлари шу негиздан ўсиб чиққан, мана шу нарса уларнинг олий мақсади.

Антон Павлович Чехов қабихлик, мешчанликка қарши курашди ва ажойиб ҳаётни орзу қилди. Яхши ҳаёт учун кураш ва унга интилиш унинг кўпгина асарларидаги олий мақсад бўлиб қолди.

Генийларнинг бундай улкан ҳаётий мақсадлари артист учун ҳаяжонли ва қизиқарли вазифа бўлиб қолишини, песа ва ролнинг барча бўлақларини ўзига тортишга қодир эканини ўзингиз ҳам сезгандирсиз.

Песада нимаики рўй бермасин, ундаги барча катта-кичик вазифалар, ролга монанд бўлган артистнинг ҳамма ижодий фикр-зикри ҳамда хатти-ҳаракатлари песанинг олий мақсадини бажаришга қаратилади. Спектаклда содир бўлаётган воқеаларнинг у билан умумий боғланиши ва унга қарамлиги шу қадар кучлики, олий мақсадга алоқадор бўлмаган ҳатто энг кичик детал ҳам ортиқча, зарарли, диққатни асарнинг асосий моҳиятидан четга тортувчи бўлиб қолади.

Олий мақсадга интилиш яхлит, узлуксиз, бутун песа мазмуни бўйича ўтиб бориши лозим.

Узлуксизликдан ташқари, бу хилдаги интилишнинг асарни бошдан-оёқ жонлантириб юбормайди, чинакам унумли ва мақсадга мувофиқ хатти-ҳаракатга бўлган фаолликни кўзғатмайди. Бундай ижодий интилишининг сахнага кераги йўқ.

Аммо бошқача-песанинг асосий мақсади учун бўлган чинакам, инсоний, фаол интилиш ҳам бўлиши мумкин. Бундай узлуксиз инитилиш, худди гавданинг асосий қон томири сингари артист организмни ва гавдалантираётган шахсини озуклантиради, уларга ва бутун песага ҳаёт бахш этади.

Бундай чинакам, жонли интилишни олий мақсаднинг сифати, қизиқарлилиги билан кўзғатиш мумкин.

Гениал олий мақсад бўлганда унга бўлган майл ғоятда кучли; гениал бўлмаганда-бўш бўлади.

Ёмон олий мақсад бўлган тақдирда уни ўткир ҳамда чуқур маъноли қилиш артистнинг ўз зиммасига юкланади.

Биз учун олий мақсаднинг сифати қандай бўлиши лозим?

Бизга нотўғри, гарчанд артист учун жуда қизиқарли бўлса ҳам, песа автори кўзда тутган ижодий мақсадига тўғри келмайдиган, олий мақсаднинг кераклиги борми?

Йўқ! Бундай вазифанинг бизга кераги йўқ. Бунинг устига у хавфлидир. Нотўғри олий мақсад қанчалик қизиқарли бўлса, у артистни шунчалик ўзига тортиб кетади, уни автордан, песадан ва ролдан шунчалик узоқлаштириб юборади.

Ҳис-туйғусиз олий мақсад бизга керакми? муруқ, ҳис-туйғусиз олий мақсаднинг ҳам кераги йўқ. Аммо онгли, оқил, қизиқарли ижодий фикрдан келиб чиқувчи олий мақсад ғоятда зарурдир.

Бизнинг бутун табиатимизни кўзғатувчи, ҳиссий олам мақсад керакми? Ҳа, бутунлай худди сув билан ҳаводек зарур.

Бизнинг бутун жисмоний, руҳий борлиғимизни қамраб оладиган, ирода тўла олий мақсаднинг кераги борми? Жуда ҳам керак.

Ижодий тасаввурни кўзғатувчи, бутун диққатни қамраб олувчи, ҳақиқат туйғусини қаноатлантирувчи, ишончни кўзғатувчи ва артист аҳволи руҳиятининг бўлак элиментларини ҳаяжонга келтирувчи олий мақсад бизга ош-нондек зарурдир.

Шундай қилиб, бизларга ёзувчининг кўзда тутган мақсадга монанд бўлган, лекин ижодкор артистнинг инсоний қалбида муқаррар равишда бунга жавоб кўзғатувчи олий мақсад керак экан. Мана шу расмий, ҳис-туйғусиз эмас, балки чинакам, жонли, инсоний кечинмани келтириб чиқара олади.

Бошқача айтганда, олий мақсадни фақат ролдан эмас, балки артистнинг кўнглидан ҳам кидирмоқ лозим.

Битта ролнинг битта олий мақсади, шу ролнинг барча ижрочилари учун ҳам мажбурий бўлса-да, ҳар бир ижрочида турлича жаранглайди. Бир-бирига ўхшаса ҳам, аммо бошқа-бошқа вазифа бўлиб чиқади. Масалан, ҳаётий, инсоний бир мақсадни олиб кўринг: «ўйнаб кулишни истайман». Бу истакнинг ўзида ва унга эришиш йўлида ҳамда шодлик ҳақидаги тушунчанинг ўзида қанчадан-қанча хилма-хил, нозик жиҳатлари бор. Буларнинг барида бир талай шахсий, индивидуал, онгли баҳолаш қийин бўлган жиҳатлар бор. Борди-ю, яна ҳам мураккаброқ олий мақсадни мисолга олгудай бўлсангиз, у ҳолда инсон-артистнинг индивидуал хусусиятлари яна ҳам яққолроқ бўртиб чиқади.

Турли ижрочиларнинг кўнглидаги мана шу индивидуал таъсир-жавоблар олий мақсад учун муҳим аҳамиятга эгадир. Ижодкорнинг субъектив кечинмаларисиз у куруқ, ўлик нарсадир. Олий мақсад ҳам, рол ҳам жонли, ҳаяжонли бўлмоғи, чинакам инсон ҳаёти билан товланиб турмоғи учун артистнинг кўнглидан жавоб ахтармоғи зарур.

Шуниси муҳимки, артист ролга бўлган муносабатида ҳиссий индивидуаллигини йўқотмасин, шунинг билан бирга, ёзувчининг кўзда тутган мақсадига қарама-қарши бўлмасин. Агар ижрочи ролда ўз инсоний табиатини намоёиш қилмас экан, унинг яратган қаҳрамони жонсиз бўлиб қолади.

Олий мақсадни артистнинг ўзи топа билмоғи ва уни севмоғи лозим. Борди-ю, олий мақсад унга бўлган ички моҳиятни топиш демакдир.

Ролнинг ҳар бир ижрочисини ҳаяжонга солувчи кўзга кўринмайдиган жозибани олий мақсад қаердан олади? Кўп ҳолларда олий мақсадга бундай алоҳида хусусиятни мулоҳазасиз сезган нарсамиз, беихтиёрлик соҳасига яшириниб ётувчи жиҳатлар беради.

Олий мақсад бу соҳа билан жуда яқин алоқада бўлиши лозим.

Катта, тўлқинлантирувчи, чуқур маъноли олий мақсадни қанчалар узоқ вақт ва ғайрат билан кидириб топиш керак эканлигини ўзингиз ҳам энди кўриб турибсиз.

Олий мақсадни ёзувчининг асаридан кидириб топишни ва ўз қалбимизда унга жавоб беришнинг қанчалик муҳим эканлигини кўриб турибмиз.

Олий мақсадни кидириб топиш ва тасдиқлашнинг қийин протсессиди унинг номини қўйиш катта рол ўйнайди.

Оддий бўлакларда ва вазифаларда аниқ топилган номлар уларга куч ва аҳамиятлилиқ бахш этади. Биз ўз даврида исмни феъл билан алмаштириш ижодий интилишнинг активлигини ва хатти-ҳаракатни кучайтиришини гапириб ўтган эдик.

Бу шартлар олий мақсадни номлаш протсессиди яна ҳам кўпроқ даражада намоён бўлади.

«Нима деб аталиши бари бир эмасми!» дейишади баъзи олимлар. Бироқ, аниқ топилган номдан, бу номда яширинган хатти-ҳаракатга кўп ҳолларда асарнинг йўналиши ҳам, талқини ҳам (трактовки ҳам) боғлиқ экан.

Голдонининг «Меҳмонхона бекаси»да - биз аввалига олий мақсадни «Хотинлардан нарироқ бўлишни истайман» (хотинларни ёмон кўришлик) деб атадик. Аммо бундай белгилашда песадаги юмор ва хатти-ҳаракатчанлик очилмади. Песанинг қаҳрамони хотинларни яхши кўришини, у хотинларни ёмон кўрувчи эмас, балки шундай бўлиб кўринишни истаганини тушунганимдан сўнг, олий мақсад қуйидагича белгиланди: «Кўнглини зимдан овлайман» (ўзимни хотинларни ёмон кўрган қилиб кўрсатаман). Песа шу ондаёқ жонланиб кетди.

Бироқ бундай вазифа бутун песага эмас, балки кўпроқ битта ролга тааллуқли эди. Песа устида анча ишлаганимиздан кейин, аёл киши (Мирандолина) «Меҳмонхонанинг бекаси» ёки бошқача айтганда, «ҳаётимиз бекаси» эканлигини тушунганимиздан кейин ва шунга яраша олий мақсадни белгилаганимиздан кейин бутун ички моҳият ўз-ўзидан намоён бўлади.

Бизнинг ижодимизга ва унинг техникасида олий мақсаднинг номини танлаш ғоятда муҳим момент ҳисобланади, у бутун ишга маъно ва йўналиш бахш этади.

Ижодий интилишнинг асл мақсадини тушунгандан сўнг, ҳаракатга келтирувчилар ва элиментларнинг ҳаммаси автор кўрсатган йўлга қараб, умумий, энг асосий мақсадга-яъни олий мақсадга қараб интиладилар.

Артист-ролниң психик ҳаётини ҳаракатлантирувчиларнинг бутун песа бўйича ўтадиган бу ҳатти-ҳаракатини, ички интилишини биз ўз тилимизда - Артист ролининг етакчи хатти-ҳаракати деб атаимиз.

Шундай қилиб, етакчи хатти-ҳаракат артист учун психик ҳаётни ҳаракатлантирувчилар интилиш йўлининг тўғри давомидир, улар ижод қилувчи артистнинг ақлидан, иродасидан ва туйғусидан келиб чиқади.

Мабодо етакчи хатти-ҳаракат бўлмаганда, песанинг барча бўлаклари ва вазифалари, берилган шарт-шароитлари, муносабат, ҳақиқат ҳамда ишонч моментлари ва ҳаказолар ўзларича ажралган ҳолда жонсиз бўлиб қолардилар ва уларнинг жонланишига ҳеч қандай умид қолмасди.

Бироқ етакчи хатти-ҳаракат йўли буларнинг ҳаммасини бирлаштиради, барча элиментларни худди маржонни битта ипга тизгани сингари тизиб ва уларни умумий олий мақсадга йўналтиради.

Шу пайтдан бошлаб ҳамма нарса олий мақсадга хизмат қилади.

«Агар» сиз етакчи хатти-ҳаракатсиз ўйнар экансиз, демак сиз сахнада берилган шарт-шароит ва сеҳрли «агарда» асосида хатти-ҳаракат қилмайсиз; демак, сиз ижодга табиатнинг ўзини ва унинг беихтиёрлигини жалб қилмагансиз, бизнинг асосий мақсадимиз ва санъатимиз талаби бўлмиш – «ролдаги» инсоннинг рухий ҳаётини «яратмагансиз». Уларсиз система йўқ.

Олий мақсад – режиссёрнинг спектакл қўйишдаги ғояси асосида белгиланади. Актёрга рол берилганда режиссёр билан келишган ҳолда актёрнинг спектаклдаги олий мақсади топилади. Ундан сўнг шу мақсадга бўйсунган ҳолда бошқа кўринишларга мақсадларга ажралади. Олий мақсад – бу ғоявий бадиий ифодадир. Олий мақсад бу ғоя, яъни ижодкорнинг ички дарди, интилиши, одамларга айтмоқчи бўлган фикридир. Олий мақсад актёрга мажбуран берилмайди, балки актёрнинг песани қандай тушунганлиги ва хис қилганлиги орқали туғилади. Олий мақсадни барча актёрлар иштирокида режиссёр излаб топади. Спектаклнинг олий мақсади аниқлангандан сўнг ҳар бир актёрнинг олий мақсади аниқланади ва шу олий мақсаддан келиб чиққан ҳолда актёр ўз хатти-ҳаракатини излаб топади. Масалан: Софоклнинг “Шох эдип” спектаклида эдипнинг олий мақсади ўзининг кимлигини аниқлаш. Спектаклнинг олий мақсади болани ота-онасининг гуноҳи учун илоҳлар томонидан жазоланиши ва бу ноҳақлик эканлигини айтиш. Эдип бу жазодан қўрқмай ўзини маҳкум этганлигини бўйнига олиб умр виждон азобида яшаб ўтишга аҳд қилади.

Олий мақсаддан хатти – ҳаракатга йўл очилади. Эдип насл-насабини билмоқ учун нима ишлар қилади. Тересий билан мажороси Иокастони қийноққа тутиши, элчидан олган маълумотни исботлаш учун чўпонни сўроққа тутиши ва хоказо. Буларни барчаси олий мақсадга етакловчи хатти-ҳаракатдир. Демак спектаклда энг асосий нарса бу олий мақсад ва унга етакловчи хатти-ҳаракатдир. Бу жараён карама-қаршиликларни енгиш натижасида рўйбга чиқади.

Актёрнинг песа бўйича изланиши, берилган шарт-шароитда ўзини тасаввур этишни ўрганиши жараёни образ яратиш йўлидаги жонли инсон табиати ҳақидаги материалларни тўплашга ёрдам беради. Асарнинг фабула схемаси актёрнинг ҳаётий тажрибаси ва атрофни

кузатишлари билан тўлдирилиб яхлит образ кўринишини олади. Репититсиядан – репититсияга, кундан-кунга янги фактлар аниқлана бориб, асар қатнашчиларининг ҳаёт тарзлари, орзу-мақсадлари, интилишлари ойдинлаша боради.

Актёр томонидан олинган ҳатти-ҳаракат қанчалик тўғри, органик бўлмасин, уларнинг ҳар бири алоҳида ҳолда бадиий яхлит образни ифода эта олмайди. Бу К.С.Станиславский таърифлаганидек, шунчаки ролнинг қисмлари ҳисобланади. Уларни бир нуқтага жамлаш ва яхлит ижодий асар – бадиий образни яратиш учун маълум бир занжир талаб этилади. Хўш, дараматик асар занжири нимада намоён бўлади? Худди шу саволга жавоб излаш ва бу жараёни тўғри йўлга қўйиш – етакчи ҳатти-ҳаракат ва олий мақсадни аниқлашнинг дастлабки муқаддимаси ҳисобланади.

“Битта дондан ўсимлик ўсиб чиққани каби, ёзувчининг айрим фикри ва туйғусидан асар пайдо бўлади.

Ёзувчининг бу айрим фикрлари, туйғулари, турмуш орзу-умидлари унинг бутун ҳаётига сингиб кетади ва ижод вақтида унга раҳбарлик қилиб туради. Булар песа асосини ташкил этади, бу уруғдан адабий асар пайдо бўлади. Бу фикрлар, туйғулар, ҳаётий орзу-умидлар, ёзувчининг ташвиш ва қувончлари песанинг асоси бўлиб қолади: шулар учун у қўлига қалам олади.” (К.С.Станиславский. “Актёрнинг ўз устида ишлаши” Бадиий адабиёт нашриёти Т. 1965 й.)

Асар ғояси турли ижод намуналарида турлича ифода этилади. Баъзи драматурглар аниқ ошкоралик услубидан бориб, асар ғоясини персонажлардан бирининг тилида аниқ, яққол ифода қилади. Кўп ҳолларда асар сўнгида персонажлардан бири саҳнада асар воқеаларидан кўзланган мақсад-ғояни айтиб ўтадилар. Яъни биз эзгуликнинг ёвузлик устидан ғалаба қозонишини ёки муҳаббат ҳамиша ғолиб чиқишини сизларга эслатиб ўтдик ва х.к. каби. Бироқ, бундай услуб драматургияда жуда кам қўлланилади. Кўп ҳолларда муаллиф ғояси, фикрини асар номи ёки унинг иштирокчилари нутқидан излаш бефойда ҳисобланади. Масалан э. Хушвақтовнинг “Чимилдик”, “Қирмизи олма”, Ш.Бошбековнинг кўп асарлари ва аксарият асарларда тарғиб этилувчи мақсад-ғоя асар номи ёки қаҳрамонлар сўзларида акс эттирилмаган. Шекспирнинг “Гамлет”, “Ўн иккинчи кеча”, Чеховнинг барча асарлари мақсад-ғоясини излаш жуда катта куч, меҳнат, изланиш, ақлни талаб этади.

Одатда саҳна асари ғоя-мақсади воқеаларда, конфликт ва образларнинг ўзаро мураккаб муносабатлари асосига қурилган бўлади. Ижодкор актёр биринчи навбатда айнан мана шунга эътибор қаратиши керак. Асарнинг ғоясини тушуниш учун ундаги асосий қарама-қаршилик, конфликтни аниқлаш талаб этилади. Актёр асарни ўқир экан ўз олдига песа нима ҳақида? Унда юз бераётган асосий воқеа нима? деган саволни қўйиши ва унга жавоб излаши лозим. Асардаги энг муҳим воқеани аниқлаш асносида унинг бутун маъно-моҳияти, асосий драматургик конфликт – кучларнинг ўзаро қураши очилиб боради ва шу орқали энг муҳими – кучларнинг мақсади, етакчи ҳатти-ҳаракат ҳам аниқлана боради.

Етакчи ҳатти-ҳаракатни ўз даврида К.С.Станиславский шундай тасвирлайди: “Ижодий интилишнинг асл мақсадини тушунгандан сўнг, ҳаракатга келтирувчилар ва элементларнинг ҳаммаси муаллиф кўрсатган йўлга қараб, умумий энг асосий мақсадга – яъни олий мақсадга қараб интиладилар.

Артист-ролнинг руҳий ҳаётини ҳаракатлантирувчиларнинг бутун песа бўйича ўтадиган бу ҳатти-ҳаракатининг ички интилишини биз ўз тилимизда артист-ролнинг етакчи ҳатти-ҳаракати деб атаймиз”(К.С.Станиславский “Актёрнинг ўз устида ишлаши”) таърифлаган.

Актёрнинг образ яратиш жараёнида етакчи ҳатти-ҳаракатнинг ўрни бекиёс. “Мабодо етакчи ҳатти-ҳаракат бўлмаганида, песанинг барча бўлаклари ва вазифалари, берилган шарт-шароитлари, муносабат, ҳақиқат ҳамда ишонч моментлари ва хоказолар ўзларича ажралган ҳолда жонсиз бўлиб қолардилар ва уларнинг жонланишига ҳеч қандай умид қолмасди.” (К.С.Станиславский “Актёрнинг ўз устида ишлаши”)

Етакчи ҳатти-ҳаракат ва асарнинг олий мақсади ўзаро бир-бирига чамбарчас боғлиқдир. Асарнинг муҳим воқеасини белгилашда, демакким етакчи ҳатти-ҳаракатни

аниқлашда йўлга қўйилган кичик хато ҳам бутун бошли асарнинг олий мақсади, ғоясига путур етказди, уни хато ангалашга сабаб бўлади.

Тан олиш керак, дараматик асарларнинг барчаси ҳам муҳим, буюк ижтимоий, сиёсий ғояларни тарғиб эта олмайди. Шунга қарамай, уларнинг ҳар бирида эзгу ғоя, мақсад яширинган бўлади. Бу ғояни қай тарзда томошабинга етказиб бериш театр ижодкорларининг қўлида бўлиши билан бирга уларнинг асарга қандай ёндошишига ҳам боғлиқ. Маълумки, песанинг муҳим воқеасини аниқлаш, яъни тўғри аниқлаш у қадар осон иш эмас. Шундай асарлар ҳам борки, унда инсонлар кураши эмас, балки инсоннинг ўз-ўзи билан кураши очиб берилади ва асарнинг барча воқеалари ана шунга қаратилган бўлади. (Ў.Умарбековнинг “Комиссия” асари бунга яққол мисол).

Муҳим воқеа аниқланиши қийин бўлган асарларда асосий конфликтни аниқлаш талаб этилади. Зеро, конфликт, томонлар кураши бўлмас экан, демак ҳатти-ҳаракат ҳам бўлмайди. Ҳатти-ҳаракат бўлмас экан сахнада ҳаёт ҳам мавж урмайди. Демак сахнада ҳаётни вужудга келтириш учун энг аввало қарама-қаршилик, томонлар курашини ташкил этиш лозим. Қарама-қаршилик эса ўз навбатида жонли, органик ҳатти-ҳаракатни юзага келтиради. Асарда энг муҳим конфликтни аниқлаш орқали биз унинг энг муҳим воқеасини ҳам билиб оламиз. “Темир хотин” асари энг муҳим воқеасини аниқлаш учун унинг конфликтини аниқлаймиз.

Асарда асосий конфликт – инсонларнинг ўзаро кураши эмас, балки инсон руҳиятидаги мураккабликларга қурилган. Асарда Қўчқор ўзи яшаб турган турмуш, аччиқ ҳаёт билан, иложсизлиги, бахтсизлиги, умуман, ўзи билан ўзи кураши асосий конфликтдир. Аввал бошда Қўчқор буни англамайди, турмушдан нолимайди, кўникиб яшайверади. Бироқ, буни очиқдан-очиқ англашга, тан олишга Аломат сабаб бўлади. Асарнинг гипноз сахнасида Аломат тилидан сўзланган сўзлар аччиқ ҳақиқатни нафақат Қўчқорга, балки томошабинга ҳам англантиб беради. Худди мана шу тахлил орқали, демак, асарнинг энг муҳим воқеаси – гипноз сахнаси экани аён бўлади.

Асарда бошқа турли кичик тўқнашувлар ҳам мавжуд. Аммо, бу кичик конфликт - қарама-қаршиликлар асосий муҳим конфликт учун устунлар вазифасини ўтайди. Қўчқорнинг асар бошида Қумри билан аразлашиб қолиши, кейинроқ Олимжон билан кечувчи тортишувлар ва бошқа шу каби кичик тўқнашувлар асарнинг мазмунини бойитибгина қолмай, қатнашчи қиёфаларнинг етакчи ҳатти-ҳаракатлари, олий мақсадини очиб берувчи дастаклар ҳамдир.

Албатта, юкоридаги факт ва далиллар песа билан илк танишув, илк ўқишда аниқланмайди. Масалан: “Темир хотин” нинг илк сахнасида Қўчқор ва Қумрининг тортишуви ва Қумрининг аразлаб кетишига гувоҳ бўламиз. Асардаги илк кичик ана шу тўқнашув асосида бутун асар воқеаларига тугун тугилади. Яъни Қумри ва Қўчқорнинг оилавий аҳвол-шароити бирмунча ойдинлашади. Яна бу асарнинг кейинги воқеалари учун замин яратади.

Актёрлик устахонасидаги ўқув жараёнида асарнинг энг муҳим воқеаси ва конфликт талабанинг ўзи томонидан кашф этилиши керак. Бу борада педагог бирор-бир йўл-йўрик берса-да, бу воқеани айтиб, кўрсатиб бермаслиги лозим. Гарчи талабанинг изланишлари узок вақтни талаб этса-да, педагог песа устида мустақил изланиш – асарнинг мазмун-моҳиятини ўзида хис этиши, асарни яхши тушунишга асос бўлишини унутмасин.

Талабалар песа воқеаларини бир чизик тизимига солиб, ўзларини рол ҳаётида хис эта олганларидан сўнг педагог улар олдига асардаги бошқа воқеаларни ҳам ўз ортидан эргаштирувчи энг муҳим воқеани аниқланишини топширсин.

Маълумки, бадий асарда унинг ҳам бир қисми бошқа воқеалар билан чамбарчас боғлиқ бўлиб, уларнинг ҳаммаси яхлит бир мақсадга йўналган бўлади. Агар сахнада маълум бир воқеа бошқаларидан узилган равишда содир бўлса, бошқа воқеаларга ҳам ўз таъсирини кўрсатади. Натижада асар бир мақсадга йўналмайди, узук-юлуқ воқеалар тизимига айланиб қолади.

Асарнинг етакчи ҳатти-ҳаракатини аниқлаш учун ундаги ҳар бир воқеа-ходиса, фактларни энг муҳим воқеа нуқтаи назаридан баҳоламоқ, уларнинг асар конфликтни ривожда тутган ўрни, аҳамиятини белгиламоқ керак.

Асар воқеаларини баҳолашда хатоликка йўл қўймаслик учун етакчи ҳатти-ҳаракатга йўналган сюжет чизиғини йўқотмаслик лозим. Агар “Темир хотин” асарининг энг муҳим воқеасини аниқлаб олсак, демак асардаги барча воқеа-ходисалар ана шу воқеага йўналган бўлиши керак. Мазкур фикр бевосита асарнинг дастлабки воқеаларига ҳам таълуқлидир. Актёрлар ҳар бир ҳатти-ҳаракат ва у орқали воқеани амалга оширар эканлар ижро этаётган қиёфалари тимсолида ўзларини нима кутаётганини билмайдилар ва асар шарт-шароитидан, атрофда содир бўлаётган воқеа-ходисага қаҳрамон муносабатидан келиб чиқиб ҳаракат қиладилар. Қўчқор робот Аломат билан никоҳ ўқитаётганда ҳам, унга ўша мудҳиш касетани қўяётганда ҳам Аломатнинг ўзини ўзи ёқиб юборишини, умуман, келажакда уни нима кутаётганини билмайди. Олимжон ҳам ўз таъбири билан айтганда етти йиллик меҳнати махсули, жаҳоншумул кашфиётини Қўчқорнинг уйига олиб кирганда, унга фахр билан таништирганда, Қўчқорнинг ақлга сиғмайдиган ҳатти-ҳаракатларига (яъни никоҳ ўқитиш каби) йўл қўйиб қўйганида албатта, у ҳам ана шу меҳнати зое кетишини, қуйиб кул бўлишини ҳаёлига ҳам келтирмайди.

Саҳнада юз берувчи воқеаларнинг аҳамияти ва ишонарлилиги айнан мана шу тасодиқийлик хисси орқали очиб берилади.

Воқелар ва фактлар асарнинг мазмун-моҳиятини ташкил этади. Бироқ, айти факт ва воқеаларни баҳолаш эса асарнинг фақат драматург эмас, режиссёр, актёр, рассом ва бошқа кўплаб театр ижодкорлари билан боғлиқ иш жараёни эканини ҳисобга олиб, субъектив тарзда ёндошилади. Бир фактни турли дунёқараш ва ёндашувда баҳолаш мумкин.

Актёрлик маҳоратида шундай бир хатолик мавжудки, кўпчилик актёрлар саҳнада ғам-андуҳни ифодалаш учун ғам чекишга, шодликни ифодалаш учун шодланишга, қайғуни кўрсатиш учун эса қайғуришга, ҳа, айнан хис этишга эмас, хис этаётгандек бўлиб кўринишга уринадилар. Бу актёрлик санъатидаги энг кўп тарқалган ва энг катта иллат ҳисобланади. Актёр саҳнада ўз ғам-ташвиши, қайғусини ифодалашини ноўрин. Саҳнада воқеълик ифодаланиши ва ана шу воқеъликда инсонлар қай тарзда ҳатти-ҳаракат қилганлари, қай тарзда курашганлари очиб берилиши лозим. Бу эса нафақат режиссёр, балки актёрга ҳам боғлиқ бўлган жараёндир.

Асар воқеа ва фактларини баҳолаш жараёнига турли режиссёр, умуман ижодкор турлича ёндошади. Шунинг билан бирга ҳар бир ижодкорнинг ўз ижодий иш жараёни, услуби бор. Демак, актёрнинг ҳам. Бироқ, бу борада қандай услубда бўлмасин актёрлик маҳорати устахонаси бир техник қоидалар мажмуига асосланади. Бу борада педагог ҳар бир талабада шаклланаётган дунёқарашни инобатга олган ҳолда ана шу аниқ техник қоидаларни зийраклик ва зукколик билан ўргатиб бориши керак.

Фаоллик ва ҳатти-ҳаракат. Саҳнада бўлаётган ҳар қандай ҳатти-ҳаракат фаоллашиб бориши керак. Фаоллик тамойилининг моҳияти, Станиславскийнинг сўзи билан айтганда, “образ ва эҳтиросларни ўйнаб бўлмайди, балки образга кириб, эҳтиросларнинг таъсири остида ҳатти-ҳаракат қилмоқ керак”⁷. Актёр саҳнада ҳаракат қилар экан, асардаги қарама-қаршилиқлар кучайиб борган сари унинг ҳаракатлари ҳам асар мазмунидан келиб чиққан ҳолда фаоллашиб бориши керак. Акс ҳолда томоша ёки спектаклни томошабин томонидан қабул қилиши сусаяди ва натижада асар саҳнада муваффақият қозониши қийин бўлиб қолади. Шунинг учун этюдлардаги қарама-қаршилиқларни кучайтириб, қаҳрамонларнинг ҳаракатларини фаоллашиб боришига эришиш лозим.

Ҳаракат - бу инсоннинг малум бир мақсадини амалга ошириш йўлида қилган қилмишидир. Ҳаракат ҳамиша фаол кечадиган жараёндир. Биз доим атроф-муҳитга, нарсаларга, табиатга, одамларга тасир кўрсатамиз. Бу тасир фикр билан, туйғу билан, ирода

⁷ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 57 б.

билан ифодаланади. Булар бир-бирига узвий чамбарчас боғлиқдир. Ҳаракат акс ҳаракатни келтириб чиқаради. Бу руҳиятимизга боғлиқдир. Ҳаракат асосига қурилган актёрлик санъатининг маънавий, маърифий аҳамияти ва унинг тарбиявий кучи бениҳоят каттадир.

Актёр учун «етакчи хатти-ҳаракат» - персонажнинг барча ҳаракатларининг асоси бўлиб, у асосий ғояга, олий мақсадга етаклайди. Етакчи хатти-ҳаракат барча ҳаракатнинг асосий «қизил ипи» бўлиб, алоҳида бўлак ва кичик вазифаларни бир чизикқа бирлаштириб, олий мақсадга йўналтиради.

Етакчи хатти-ҳаракат олий мақсадга олиб боровчи йўл. Эришишдаги қаҳрамон хатти-ҳаракати билан белгиланади, бу қаҳрамоннинг барча ҳаракатлари асосида ўз олдидаги мақсадларига етишиши учун қилинган ҳам руҳий ҳам жисмоний ҳаракатида ўз ифодасини топади. Етакчи хатти-ҳаракат асарнинг асоси бўлиб, унда бўладиган курашлар жараёнини очиб беради.

Песанинг етакчи хатти-ҳаракати деганда, Станиславский, етакчи хатти-ҳаракат тушунчасини драматургик ҳаракатга яқинлаштирар эди.

Драматургик ҳаракатда, биз биламизки, асардаги ғоявий муаммолар персонажларнинг барча ҳаракатлари ёрдамида очиб берилади. Драматургик ҳаракат «етакчи хатти-ҳаракат» ҳамда «қарши ҳаракатдан» ташкил топган бўлиб, «етакчи хатти-ҳаракат» ижобий қаҳрамонларнинг асарнинг асосий ғоясини очиб берувчи барча ҳаракатларда намоён бўлади.

Драматургик ҳаракат ҳар қандай песада фабула бўйича, яъни асосий воқеалар занжири орқали «воқеалар қатори» бўйича ривожланади. Шунинг учун Станиславский актёр ва режиссёрлардан биринчи навбатда песанинг фабуласини билишларини талаб қилган. Хулоса қилиб айтганда, етакчи хатти-ҳаракат спектаклнинг юраги, асосий чизиғи бўлиб, ўтаётган курашни, карама-қаршиликларни очиб беради.

“Саҳнада беҳуда югуришнинг хожати йўқ, - дейди Торсов. – Саҳнада бекордан бекорга югуриш ва азоб чекиш мумкин эмас. Саҳнада хатти-ҳаракат қиламан деб, “умуман” ҳаракат қилишнинг кераги йўқ, балки асосли, мақсадга мувофиқ ва унумли хатти-ҳаракат қилмоқ керак”⁸.

К.С.Станиславский қўйидагича ҳикоя қилади: “Саҳнада хатти-ҳаракат қилмоқ керак. Драма санъати, актёрлик санъати хатти-ҳаракатга, активликка асосланган. “Драма” сўзининг ўзи қадим юнон тилида “содир бўлаётган ҳаракат” демакдир. Лотин тилидаги “актио” сўзи драма сўзига монанддир, бу сўзнинг ўзаги “акт” бизнинг “активлик”, “актёр”, “акт” сўзларимизга ҳам ўтган. Шундай қилиб саҳнадаги драма кўз ўнгимизда кечаётган хатти-ҳаракат демак, саҳнага чиққан актёр эса хатти-ҳаракат қилувчи кишидир.

- Кечирасиз, - тўсатдан гапириб юборди Говорков, - сиз саҳнада ҳаракат қилмоқ керак дедингиз. Лекин, сизнинг креслода ўтиришингиз қандай қилиб хатти-ҳаракатга кирсин? Менимча бу тамомила ҳаракатсизликнинг ўзгинаси-ку.

- Аркадий Николоевич хатти-ҳаракат қилдими, қилмадими, бунисини айтолмайман, - ҳаяжон билан гапирдим мен, - бироқ Аркадий Николоевичнинг “хатти-ҳаракатсизлиги” сизнинг “серҳаракатлигингиз”га қараганда минг марта қизиқарлироқ бўлди.

- Саҳнада қимирламай ўтириш пассивликдан далолат бермайди, - тушунтира болшади Аркадий Николоевич. – Саҳнада қимирламай ўтирган киши ҳам хатти-ҳаракат қилаётган бўлиши мумкин. Лекин бу ташқи-жисмоний эмас, балки ички-психик ҳаракатдир. Бинобарин, жисмоний сокинлик кўпинча кучли ички хатти-ҳаракат туфайли содир бўлади, бу ижод қилишда жуда муҳим, жуда қизиқарлидир. Санъатнинг қиммати, унинг маънавий мазмуни билан белгиланади. Шунинг учун мен ўз формуламни бир оз ўзгартириб шундай дейман: саҳнада ҳам жисмоний, ҳам руҳий хатти-ҳаракат қилмоқ керак.

⁸ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 56 б.

Бу билан санъатимизнинг асосларидан бири – сахна ижодининг ва санъатнинг активлиги ҳамда ҳаракатчанлиги бажарилган бўлади”⁹.

Ҳаракат актёрлик санъатининг асосий материаллари ҳисобланади. Хатти-ҳаракат давомида «фикр қилиш», сезиш, кўра олиш, актёр образининг жисмоний ҳолати яхлит бир бутун бўлиб бирлашади. Станиславский «сахнада ҳаракат қилиш лозим, фаол ҳаракатга драматик санъат муштокдир» - дейди. Сахнада айнан ҳаракат учун ҳаракат қилмасдан, балки аниқ мақсадга йўналтирилган ҳаракат қилиш лозим. Сахнавий ҳаракат ички ҳиссиётлардан келиб чиққан ҳолда мақсадли ҳаракат бўлиши керак. Кечинма ва образларни ўйнамай, балки кечинма ва образларни таъсирида ҳаракат қилиш лозим.

Ҳар қандай ҳаракат - дейди Станиславский, руҳий-жисмоний акт бўлиб, жисмоний ҳамда руҳий томонлардан ташкил топиб, бир-бири билан чамбарчас боғлиқдир. Ҳар қандай жисмоний ҳаракат руҳий асосга эга бўлса, ҳар қандай руҳий ҳаракатни бажаришда восита бўлиб хизмат қилади. Масалан: Бир нимадан қаттиқ изтироб чекаётган кишини кўнглини олиш учун унинг кўзларига диққат билан тикилиш, ёнига ўтириш, елкасига қўлни қўйиш ва ҳ.к. каби бир қанча жисмоний ҳаракатларни бажариш лозим. Бу ерда жисмоний ҳаракат руҳий ҳаракатга тобе бўлиб, тобелик характерида намоён бўлади.

«Ҳар бир жисмоний ҳаракатнинг ичида, - дейди Станиславский, ички хатти-ҳаракат, кечинма ётади». Жисмоний ҳаракат бизни фикр қилишга, руҳий қарашлар билан бойитишга ундайди.

Жисмоний ҳаракатни фаоллаштириш учун, ҳар бир руҳий топшириқни, актёрнинг онгига максимал жисмоний аниқликда етказиб бериш лозим. Масалан: актёрга «Кўнглини овла» деган топшириқ берилса, бу вазифани бажариши қийинроқ бўлади. Агарда «ўз партнёрингни кулишга мажбур қил» деган топшириқ берилса, унда керакли фаоллик пайдо бўлади. Шундай қилиб, биз сахнавий ҳаракатни аниқ мақсадга эришиш йўлидаги руҳий-жисмоний акт сифатида қарашимиз лозим. Иккинчи энг қийин саволлардан бири: Органик, ички асосланган, ҳақиқатга яқин сахнавий ҳаракатни қандай бажариш мумкин? Бундай ҳаракатни бажариш учун К.С.Станиславский ижодий жараёнга - «агарда» деган «сеҳрли» сўзни киритиш жоизлигини таъкидлайди.

«Агарда» сўзи ҳар бир актёр учун борлиқдан ижод дунёсига ўтиш учун туртки вазифасини ўтайди.

«Агарда» сўзи актёрни қўйилган саволга ўз ҳаракати билан жавоб бера олишга ундайди. Масалан, муаллиф песани яратиш давомида, асардаги воқеалар маълум бир даврда, қайсидир давлатда, қайсидир жой ёки уйда, яшайдиган қандайдир характерли, ўзига хос фикр ва сезгилар ҳақида гапирса ва ҳ.к.

“Агарда” у ҳар қандай ижоднинг бошланишига сабаб бўлади. “Агарда” сўзи актёрлар учун, яшаб турган ҳаётдан ижод яратиладиган оламга олиб ўтувчи қурол ҳисобланади.

К.С.Станиславский хотираларида шундай дейилади: “... “агарда” гоҳа ўз вазифасини қўшимча ёрдам талаб қилмай, бирданига ёлғиз ўзи ҳам адо этади. Мана мисол учун... Аркадий Николоевич бир қўли билан Малолетковага мис кулдон, иккинчи қўли билан Веляминовага чарм қўлқопни узат туриб, шундай дейди:

- Сизга совуқ курбақа, сизга эса юмшоқ сичқон. У сўзини айтиб тугатмаган ҳам эди, иккала аёл жирканиб орқага тисарилди.

- Димкова сувни ичинг, - деб буюрди Аркадий Николаевич. У стаканни лабига олиб бориши билан:

- Унда заҳар бор! – деб қўйди Торсов. Димкова қотиб қолди.

- Кўрдингизми! – деди аркадий Николоевич, ғурурланиб. – буларнинг ҳаммаси оддий “агарда эмас”, балки хатти-ҳаракатни бирданига, ўз-ўзидан кўзғатувчи “сеҳрли агарда”лардир. Бундай “агарда”ни “сеҳрли” деб атасак ҳам бўлади”¹⁰.

⁹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 53-54 б.

Актёр учун “агарда” реал, ҳозир содир бўлаётган далил эмас, балки энди юз бериши мумкин бўлган нарсга ҳақида гапирди. “Агарда” бу сўз ҳеч нарсани тасдиқламайди. У фақатгина фараз қилади, у масалани ҳал қилишга ҳавола этади, холос. Актёр эса мана шу масалани ҳал қилишга уринади. “Агарда” актёрнинг ички ва ташқи фаоллигини зўрлаш натижасида эмас, табиий йўл билан қўзғатади. “Агарда” сўзи ҳаракатга келтирувчи, ички ижодий фаоллигимизни қўзғатувчи воситадир.

Ўз навбатида актёрни ҳам: «Агар ростдан ҳам мана шу ҳаммаси ҳақиқат бўлса, мен нима қилган бўлар эдим? Қандай хатти-ҳаракат қилган бўлар эдим?», деган савол пайдо бўлади. Бу сеҳрли сўз «агарда» актёрнинг ички ижодий фаолиятини фаоллаштириб, унинг тасаввури ва фантазиясини уйғотишга туртки бўлади. У аста-секинлик билан ўйлаб топилган «берилган шарт-шароитга» кириб боради.

«Берилган шарт-шароит» ўзи нима? Авваламбор бу асарнинг - фабуласи, фактлар, воқеалар, давр, вақт, воқеа бўлиб ўтадиган жой, қаҳрамонларининг яшаш шароити, бизнинг актёрлик ва режиссёрлик нуқтаи назаридан пессани тушунишимиз, мизансценалар, сахналаштириш, декоратсия ва костюмлар, бутафория, чироқ, товуш ва шовкинларнинг барча-барчасини актёрлар эътиборига ҳавола қилинишидир.

Даставвал бу сўз, сахнавий атама сифатида А.С.Пушкин томонидан ишлатилган ва К.С.Станиславский томонидан системага киритилган.

Берилган шарт-шароит», «агарда» каби тасаввурларнинг шартли онгимизда намоён бўлишидир. «Агарда» ҳар доим ижоднинг бошланишидир». «Берилган шарт-шароит» эса уни ривожлантиради. Бу иккиси тасаввурни уйғотади. «Агарда» ва «берилган шарт-шароит» ички ва ташқи ҳаракатни юзага келтириб, тўлиқ самарали ҳаракатни юзага келишига ёрдам беради.

“Берилган шарт-шароит”, “агарда” сингари “тасаввуримиз меваси”, фараз қилинган нарсга. Уларнинг келиб чиқиши бир: “берилган шарт-шароит” – “агарда”нинг ўзи, “агарда” эса “берилган шарт-шароитнинг” ўзидир. Бири “агарда” фараз бўлса, иккинчиси – “берилган шарт-шароит” унга қўшимчадир. “Агарда” ижодни бошлайди, “берилган шарт-шароит” эса уни тараққий эттиради. Бири иккинчисисиз яшай олмайди ва ривожлана олмайди. Лекин уларнинг вазифаси бир қадар бошқа-бошқа: “агарда” мудраб ётган тасаввурни уйғотса, “берилган шарт-шароит” “агардага” асос бўлиб хизмат қилади. Улар бирга ва ажралган ҳолда ички ривожнинг пайдо бўлишига ёрдам берадилар¹¹.

К.С.Станиславский «агарда»ни сақлаб қолган ҳолда, «берилган шарт-шароитни» шартли уч доирага бўлишни таклиф этади.

1. Кичик доира - (ҳаракат давомида) - «қаерда», «қачон», «ким» ва «нима» қиляпти, деган саволларга жавоб топиш.

2. Ўртача доира - «қаердан, нима билан келдинг», (ўзинг билан, ўзинг учун нима олиб келдинг) ва «бу ердан қаерга борасан» (ўзинг билан, ўзинг учун нима олиб кетасан) деган саволларни аниқлаш.

3. Катта доира - бунда қаҳрамоннинг биографияси, олий мақсади, асосий муддаоси ва келажагини аниқлаш.

Актёр ўз яратажак оламига қанчалар яқин кириб баргани сари асар воқеалари кечаётган муҳит, шарт-шароит, макон ва замон талабини ҳам ўзида хис эта бошлайди. Бу жараён мажмуига асар ва актёр яратажак образнинг шарт-шароитини аниқлаш ҳам ўзига хос замин ясайди.

Маълумки, ҳар бир асарда уни ўраб турган маълум бир даврга хос муҳит, ижтимоий, сиёсий жараён руҳи ҳукм суради. Ҳар қандай асарни сахналаштириш жараёнида ана шу берилган шарт-шароитни ўрганиш албатта, ижодкор зиммасидаги маъсулиятдир. Асарда

¹⁰ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 64 б.

¹¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 68-69 б.

берилган шарт-шароитдан ташқари режиссёр, актёр спектакл сахналаштириш, образ яратиш учун муаллифнинг ўзига хос услубияти, у яшаб турган замон ва муҳит, унинг тақдири, дунёқараши, ҳаётий ақидаларини ўрганиш, аниқлаш, асарни тушунишга, уни тўлиқ, яхлит ҳаётий шароит кўринишида сахналаштиришга замин ясайди. Бунга айниқса, тарихий ёки мумтоз, классик асарни сахналаштиришда жуда катта эҳтиёж сезилади.

Ўтган асримизнинг бошларида ёзилган Бехбудийнинг “Падаркуш”, Ҳамзанинг “Бой ила хизматчи” асарлари услуби, берилган шарт-шароитини аниқлаш учун айтиш шу даврнинг тарихий жараёни, воқеалари, халқ турмуш тарзи, ижтимоий-иқтисодий имкониятларини ўрганиш талаб этилади. Тарихий манбаалардан маълумки, ушбу давр ўзбек халқи кўплаб қонли урушлар, босқинчиликлар, алдов ва жаҳолат қурбони сифатида қийинчиликлар, зулмларни бошдан кечирган. Халқ турмушини яхшилашни, эрк, маърифатни кенг миқёсда ёйишни истаган илмий, зиёли инсонлар ана шу йўлда кўплаб саъи ҳаракатлар олиб бориб, хатто, ўз жонларини қурбон қилганлар. Юқоридаги ҳар икки асарда эрк, маърифатга интилиш ғояси илгари сурилади. Бундан ташқари асарни сахналаштириш давомида драматургларнинг шахсий ҳаёти, тақдирини ўрганиб чиқиш, асар шарт-шароитини реал, жонли, ҳаётий тарзда ташкил этишга ёрдам беради.

Албатта, песа устидаги иш жараёнини илмий изланиш, тадқиқот жараёнига айлантириш нотўғри. Бу актёрнинг эмас, балки, тарихчиларнинг вазифаси. Театр ижодкорлари режиссёр, актёрни асар воқеалари содир бўлаётган вақт, замон, макон ва улар асосида очилиб бориловчи инсон характер хусусияти, ҳаёти қизиқтиради.

Ҳатти-ҳаракат таҳлили ва конфликт мантиқини аниқлаш, ўрганиш ёрдамида асарнинг асл мазмуни фактлар, воқеалар, қатнашчи қиёфаларнинг ҳатти-ҳаракатлари ва уни мантиқий асослаб берувчи берилган шарт-шароитни аниқлашимизга замин ясайди. Эндиликда актёрнинг вазифаси асарнинг тағ заминидаги шарт-шароитни аниқлашдан иборатдир. Булар мажмуиға тарихий, ижтимоий, маиший, миллий, минтақавий, касбий, ёшга хос ва бошқа кўплаб турдаги шарт-шароитлар киради.

Актёр асарни дастлаб таҳлил этганида асар воқеалари ва ҳатти-ҳаракатни ўрганар экан мазкур материаллар аниқланмаслиги мумкин. Биз юқорида “Темир хотин” асарини таҳлил қилар эканмиз, қисман асарнинг берилган шарт-шароитига ҳам тўхталиб ўтган эдик. Бу ўринда асарнинг, ундаги қаҳрамонларнинг ижтимоий, сиёсий, тарихий жараёнда тутган ўрни, мавқеи ва ана шу талаб шарт-шароитда қатнашчи қиёфаларнинг характер хусусиятига таъсири ҳақида бормоқда. Асар муаллифи ремаркада аниқ, яққол келтириб ўтган шарт-шароити қаҳрамонларнинг турмуш тарзи, яшаши, диди, имконияти ҳақида тўлиқ таасурот берсада, актёр асар воқеалари юз бераётган даврнинг умуминсоният, умуммамлакат миқёсидаги тарихий воқеаларини ҳам ўрганиши керак.

Актёр асарни таҳлил қилиши, образ яратиш талаблари асосидаги изланишлари унга қандай хулоса, фикр, қарор беришини олдиндан айтиб бўлмайди. Изланиши давомида актёр дуч келган кичик бир элемент, факт ҳам актёрнинг ролга ёндошув йўналишини бутунлай бошқа томонга ўзгартириб юбориши мумкин. Масалан: “Темир хотин” асари воқеалари кечувчи даврда мамлакатда “пахта иши” деб аталмиш қитлиом бўлиб ўтганида хали у қадар кўп бўлмаган. Бундан ташқари пахта далаларига сепилувчи захарли дорилар ва айтиш шу ерда ёш болалар, аёлларнинг пахта теришлари, тушлик қилишлари каби тарихий, реал фактларга дуч келган актёр Аломатнинг ўз-ўзини ёқиб юборишига нисбатан бошқа бир назар билан қарай бошлаши мумкин.

Песада берилган шарт-шароитдан ташқари топилган ижтимоий, тарихий шароит, даврга, замонга тааллуқли бошқа материаллар ва фактлар инсонлар руҳиятида алоҳида из қолдириб, уларнинг ҳатти-ҳаракатларига ўз таъсирини ўтказмай қолмайди.

Актёр асар таҳлили талабида берилган шарт-шароитни аниқлар экан ўзи учун ана шу шарт-шароитни энг майда икир-чикирларигача ўрганиб, рўйхат қилиб олсин ва улар билан асар қаҳрамонлари ҳатти-ҳаракатлари ўртасида ўзаро мантиқий боғлиқлик изласин. Ана шу орқали актёр образи қиёфаси характерининг реал ҳаётий инъикосини топишга эришади. Бундан ташқари у ролнинг яшаш шароитида жиҳозлар, турли майда предметлар, парда ва

хатто чироклар ёруғлиги даражасини ҳам тубдан ўрганиб, унда ўзини тасаввур этибгина қолмай қалбан хис қилиб яшашга уриниши лозим.

Ижтимоий-маиший шарт-шароитни ўрганишда асар воқеалари содир бўлган шаҳарларга уюштирилган сафар ҳам актёр ижоди, таасуротига жуда катта ижобий туртки беради. Актёр образ характерини яратиш жараёнида худудий географик шарт-шароит ҳам муҳим рол ўйнайди. “Темир хотин” асарида Қўчқор образини яратиш қишлоқ шароитида туғилиб ўсган актёр учун у қадар қийинчилик туғдирмайди. Боиси, актёр хиссиёт хотирасини ишга солган ҳолда ўз реал яшаган муҳит-шароитни хис қилиб, тушунибгина қолмай, унинг энг кичик тафсилотларигача яхши билади. Қишлоқ одамлари, уларнинг яшаш шароити, характери, ўзини тутиши, дунёқараши, қийиниши, гапириш услубларигача ҳаётий тажрибасидан яхши билади. Аксинча, шаҳар худудида катта бўлган, асар шарт-шароитига мутлақо бегона актёр эса бу образ характерини такомиллаштириш жуда кўп мушкулликларга дуч келади.

Яна бир муҳим факт: агар “Темир хотин” асари воқеаларини замон ва макон шаротини ўзгартириб, қишлоқ эмас, шаҳар Тошкентга қўчирсак, асар воқеалари, унинг мазмун-моҳияти ҳам табиийки бутунлай ўзгариб кетади. Айтайлик асар воқеаларини 20-асрнинг 80 йилларига эмас, 19-асрга қўчирсак ҳам худди шундай асар воқеалари, уларнинг мазмуни, аҳамияти ва ана шу талабдан келиб чиқиб қаҳрамонларнинг характер хусусиятлари ҳам бутунлай бошқача тус олади.

Мана шундай мисол ва машқлар асосида талаба-актёр асарда берилган шарт-шароит ва ўзи излаб топувчи қўшимча фактлар – шароитларнинг актёр сахна ижоди, образ яратиш учун нақадар керакли ва муҳимлигини англаб етишга замин ясайди. Бу каби тажрибаларни қўллашда, мисоллар келтиришда педагог ниятда эҳтиёткор бўлиши, ёш актёрлар онгида йирик, мумтоз асарлар, муаллиф услубиятига бееътибор муносабатда бўлиш, асар фактларини ўзбилармонлик билан ўзгартириш ва бу билан унинг ғоясига путур етказиш мумкинлиги ҳақида фикр уйғонишига йўл қўймаслиги керак. Бу ўринда педагог зиммасига юклатилган энг муҳим маъсулият, олий мақсадни, яъни ёш актёрларни органик кечинма санъати санъаткорлари этиб тарбиялаши кераклигини унутмаслиги ва ана шу йўлда ҳаракат қилиши лозим.

Асар қатнашчилари шарт-шароитининг барча қирралари ва қийинчиликлари, хусусиятларини ўрганиш санъат мактабида муҳим аҳамият касб этади. Бу ўринда санъат мактабларининг вазифаси - бўлажак актёрларга паса таҳлил қилишнинг барча талаб, қоидалари ва уларни сахнада амалга ошириш йўлида кўмак берувчи барча воситаларни ўрганишдир. Бироқ, бу борада талабаларга хаддан ортиқ тайёр маълумотларни тақдим этиб уларнинг мустақил изланиш имкониятларини бўғиб қўйиш керак эмас.

Актёрнинг образ яратиши учун янада муҳим восита ҳисобланувчи яна бир шарт-шароит асар жанри ва унинг ўзига хос хусусияти билан боғлиқдир. Биз юқорида спектакл яралиши муаллиф дунёқараши, услуби билан чамбарчас боғлиқ эканлигини кўп маротаба таъкидладик. Бундан ташқари бу хусусиятлар асар жанри, унинг тили, шакли услубига ҳам хосдир.

Муаллифнинг ҳаётга қараши, асар воқеалари, қаҳрамонларига муносабатини билиш айти асарни сахналаштириш йўлига эшик очувчи дастак ҳисобланади.

Актёрнинг ижро услуби нафақат муаллиф услубиятига, балки, образнинг ташқи воқеаларга муносабати асосида яралган характер хусусиятига ҳам боғлиқдир. Образни ташқи шароитдан алоҳида ажратиб бўлмайди. Айти ташқи шароит инсоннинг нафақат ташқи, ички руҳий ҳолатига ҳам бевосита таъсир кўрсатади.

Ҳар бир асарга турлича ёндашиш, уни турлича сахналаштириш мумкин. Бироқ, ҳар қандай ҳолатда ҳам муаллиф дунёқараши, нуқтаи назарини, унинг тасвирланаётган ҳаётга муносабатини унутмаслик, ундан узоқлашмаслик лозим. Албатта, спектакл сахналаштиришга оид алоҳида муайян белгиланган талаблар билан чегараланган аниқ қонуниятлар йўқ. Ва бўлиши ҳам мумкин эмас. Бу йўлда ижодкор учун кўмакдош

вазифасини ўтовчи кўрсатмаларгина мавжуд холос. Ҳар бир ижодкор ўз интуитсияси, илҳом манбаига таянган холда ижод қилади.

Органик принцип. Бу таълимот Станиславский актёр олдиға вазифа этиб қўйган шартлардан энг муҳимидир. Чунки, актёр ижроси ўзга инсоннинг ички ва ташқи дунёсини ёритишдан иборат бўлиб, ижрода сохталиққа йўл қўйиб бўлмайди. Чунки, яратилаётган образнинг айни ўзи томошабин залида ўтирган бўлиши мумкин. Шунинг учун ҳам мазкур таълимотнинг энг асосий мақсади - актёр табиатини уйғотиб, олий мақсад сари интилувчи табиий ижодий салоҳиятни ҳаракатга келтиришдан иборатдир. Актёр ижодида ҳеч бир нотабиийлик, сохталиққа ўрин бўлмаслиги учун Станиславский, актёр ижодидаги техник ҳаракатни алоҳида эътибор билан тадбиқ қилади.

Актёр ижодида сунъий ва механик ҳаракатлар бўлмаслиги керак, барча ҳатти-ҳаракатлар табиийлик талабларига бўйсинмоғи лозим¹². Ролда актёрлик ижросининг соф табиий ва ҳаракатларнинг аниқ тизимиға эришишни мақсад қилиб қўйиш керак. “Мен шу ролни бажаряпман, мени атрофдагилар қандай қабул қилишяпти”, деган фикрнинг келишини ўзи нотўғридир. Баъзан бўлажан актёрлар яъни талабалардан “қани сен саҳнада оддий юришингни кўрсат”, деб вазифани берсак, актёрлик маҳорати элементларини яхши эгаллашни бошлаганлар саҳнада эркин, бемалол ҳаракатланадилар. Аммо баъзилар, мени ҳамма кузатиб турибди, шунинг учун яхшироқ юришим керак, деб ўйлаб бошқачароқ ҳаракат қила бошлайдилар. Натижада ҳаракатлардаги табиийлик йўқолади.

Саҳнавий ҳаққонийлик деганда, биз даставвал, актёрнинг саҳнавий ижодининг ҳаётийлигини назарда тутамиз. Актёрнинг саҳнавий ижодининг ҳаётийлиги деганда эса - актёрнинг саҳна шароитида туриб, ўз қалбида уйғонган ички ҳис-туйғуларининг табиийлигини, жисмоний ҳатти-ҳаракатининг мақсадға мувофиқлигини, унга актёрнинг ишонч ҳосил эта олганлигини назарда тутамиз. Актёрда бу ишонишнинг комил бўлиши учун, у саҳна шароитида туриб, мақсадға мувофиқ, табиий, бор вужуди билан ҳаракат қилмоғи лозим.

Бу - масаланинг бир томони бўлса, иккинчи томони - бўлғуси актёр саҳнада нимаға ишониши керак деган савол туғилиши мумкин. У саҳнадаги декоратсияларнинг табиийлигига ишониш керакми?

Баъзи бир режиссёрлар ва педагоглар ўз актёрларига саҳнадаги ясама зотларни ясама эмас, деб кўрсатишға уринадилар ва унга ишонишни талаб қиладилар. Натижада бу усул актёрни мутлақо нотўғри йўлга олиб киради. Актёрлик ижодининг грамматикасини яратувчи К.С.Станиславский таълимотидан келиб чиқиб айтганда, актёр саҳнадаги зотларнинг реаллигига эмас, шу безакларға ўз қалбида пайдо бўлган муносабатларнинг табиийлигига ишонч ҳосил қилишлари керак. Мана шу табиий ва ҳаққоний муносабатнинг натижасида шу зотлар орасида яшашнинг реал тасвирлари актёр қалбида пайдо бўлади.

Шу билан бирға, ўқувчиларни огоҳлантириб қўядиган яна бир нарсa, у ҳам бўлса, саҳнавий ҳаёт ҳаққонийлигига эришмоқлиги учун актёр саҳнада ўзининг ички ҳис-туйғуларини уйғотиб, ишға солмоғи керак. Лекин бу ички ҳис-туйғуларини уйғотиш, актёр қалбида ҳеч қачон ўзидан-ўзи келиб чиқмайди. К.С.Станиславский таълимотига асосланиб айтганда, актёр бу натижаға фақат мақсадға мувофиқ фаол ва ҳаққоний ҳатти-ҳаракатлари орқали эришади.

Севимли актёримиз Ғани Аъзамовнинг ижодий йўли ҳаммамизға таниш. Аввало унинг номини эшитган инсон юзида табассум пайдо бўлади. Аммо санъаткор, ҳаётда бошқа комиклар сингари шўх, ҳазилкаш ва қизиқчи эмас, анча жиддий, тили аччиқ бўлган. У бошқа саҳна қизиқчилари сингари ўзидан сўз қўшмаган, бадиий яхлитлиққа путур етиши мумкин бўлган ортиқча ҳаракатлар ишлатмаган, томошабинни атайин кулдирмаган, кулгу у яратган образ моҳиятидан ҳосил бўлган. У муаллиф ва режиссёр томонидан белгиланган образ

¹² Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва, Просвещение, 1978, 62 стр.

доирасида, матн асосида ижод қилган. Ҳар бир ролига ҳаётий ёндошганлиги сабабли, ижроси табиий чиққан.

“Одатда мен ролни олгач, уни эринмай, хижжалаб ўқиб чиқаман, мана шу даврда образ характери очадиган бирорта калитни топиб оламан. У изланишимга йўл очиб беради”, - дейди актёр. Унинг ижоди шунчалар табиийки, хатто сахнага чиққанда гапирмасдан томошабинни ҳам кулдирган, ҳам йиғлатган. Чунки актёр кулгуни фожиа даражасига кўтариб, трагикомик образ яратган. Бу образнинг асоси эса табиий равишдаги ижродир.

Актёр эркин Воҳидовнинг “Олтин девор” комедиясида уста Мўмин образини яратди. Актёрнинг маҳоратига қойил қолмасдан илож йўқ. Биргина олтинни бекитиш сахнасининг ўзидаги маҳорат ҳар қандай томошабинни лол қилиб қўяди. Ўн беш дақиқагача давом этадиган ушбу сахнада Ғани Аъзамов, қарийб сўз ишлатмасида, сахнада Мўмин ҳолатида яшайди. Актёр асар ва образ моҳиятидан келиб чиқиб мимика ва пантомима воситаларини кенг ишга солади. Бу чинакам маҳорат усули. У образни шу қадар табиий ўйнаганки ҳаттоки олтинни яшириш вақтида ҳаяжондан унинг юзларидан тер қуйилган. Унинг сахнадошларининг таъкидлашича Мўмин образини яратиш учун ҳаттоки актёр жиннихонада маълум муддат бўлғуси ролининг хислатларини ўрганган экан.

Актёрнинг образда яшаш принципи. Бу тамойилни баъзи мутахассислар сиймо қиёфасига киришиш чоғида актёрнинг ўзлигини йўқотмай, ижодий ёндашуви тамойили деб ҳам юритади.

Актёрнинг ролда “яшаши” деб уни ижро талқини назарда тутилган. Оддийгина машқларни ёки этюдларни ишлаш жараёнида ҳам бу принципга катта эътибор қаратиш лозим. Масалан, хўроз образини яратаётган актёр - хўрозга хос бўлган хусусиятларни ўрганиб, унинг ҳаракатларини ўзлаштириб, характерли хусусиятларини ўз ижодига сингдирган ҳолда сахнага чиқиши керак. Образда “яшаш” тамойили Станиславский системасининг кечинма санъати моҳиятини англаувчи тушунчалардан биридир. Актёрнинг ролга киришиш, унда яшаш, образни талқин қилишда вазифаларни аниқ белгилаб олишига ёрдам беради.

Бизга маълумки, актёрнинг ижоди иккиламчи, у ижрочи ҳолос. Бирламчи манба бу – драматик асардир. Актёр драматик асарда тасвирланган қиёфани ўзида гавдалантириб, унга ўхшаш пардоз қилиб, костюм кийгани билан у образ ярата олмайди балки образ яратиш учун образда яшаши, образнинг ички ва ташқи дунёсини ўзида ўзлаштириш, умуман олганда образнинг ҳақиқий эгасига айланиши керак.

Образ – санъат ва адабиётда ҳаётни ўзига хос бадий шаклда акс эттирган манзара ва характерлар. Санъат ва адабиётда образ, воқеликнинг аниқ шахс (ижодкор) тафаккури, ҳиссий олами призмасидан ўтиб, унинг қайтадан бойитилган ҳолдаги тикланиши, жонланишидан иборат. Бу мураккаб жараёнда санъаткорнинг эстетик идеали, дунёқараши, руҳий олами, ғоявий нуқтаи назари, ижодкор тажрибаси етакчилик қилади, воқелик шу асосда қайтадан жонланади, образдан тасвирга эга бўлади. Адабиёт ва санъат воқеликни образлар воситасида акс эттирар экан, ҳар бир асарда тасвирланган нарсаси, предмет ёки иштирок этувчи шахслар кенг маънода образ дейилади. Аммо, шунга қарамай, образ атамаси адабиёт ва санъатда бирмунча чегараланган маънода – фақат инсонга нисбатан қўлланилади. Демак, образ атамасининг аниқ инсонга нисбатан қўлланишига қараб, образ тушунчасини қуйидагича таърифлаш мумкин; ижодкорнинг ҳаётий кузатишлари асосида шаклланган, унинг бадий тўқимасида акс этган, маълум ғояни ташувчи инсон ҳаётининг аниқ ва айлани умумлашган тасвири образ деб аталади¹³. Демакки, актёрнинг сахнадаги ҳар бир ижро этган персонажини образ деб атаб бўлмайди. Образ бу актёрнинг ўзига хос маҳоратидан келиб чиқиб, яратилаётган шахснинг ўзига хос хусусиятларини очиб беришга хизмат қиладиган юксак даражадаги ижродир.

¹³ Душамов Ж. Оммавий тадбирлар режиссураси. Т., Ғ.Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти. 2002 й. 127 б.

“Шундай актёр ва актрисалар ҳам борки, - деб ёзади Станиславский, - улар учун хусусият, хислат, сиймо қиёфасига кириш деган тушунчалар бегона. Бундайлар ҳар қандай ролни ўзларига мослаштириб, ташқи кўриниши, ёқимли овозини кўз-кўз қилишни ўзлари учун «олий мақсад» қилиб олганлар. Улар сахнага олқиш учун чиқадилад. Уларнинг ҳаёт мазмуни шундангина иборатдир”. Бундайлар улоқсиз чавондозга ўхшайди. Актёрнинг ташқи қиёфаси икки тигли ханжарга ўхшайди. Ундан унумли ва оқилона фойдаланишни ўрганиш керак, акс ҳолда унинг ташқи жозибаси ўз санъатининг кушандасига айланиши ҳам мумкин.

Баъзида режиссёрлар томонидан (хаттоки, тажрибали режиссёрлар ҳам) актёрнинг ички дунёси ва имкониятларини ҳисобга олинмасдан, асосан ташқи кўринишини, яъни бўй-басди, қоматини ҳисобга олиб уни ролга таклиф этади (айниқса замонавий киноларда). Бундай бўй-басди келишган актёрлар образнинг ички ҳолати тугул, ташқи ҳолатини ҳам ёритишга қийналади. Характер ҳақида ўйламайди ҳам. Натижада сахнада образ эмас, балки номига рол ижро этилади, холос. Қани бу ерда “Агарда, мен берилган шарт-шароитда” таълимоти?

Станиславский таълимотига кўра, образ устида ишлар эканмиз, «берилган шарт-шароитга ўзимизни қўйиб кўрайлик», деган иборага чуқурроқ ёндашиб кўрамиз. Актёрлик санъатининг диалектик (табиий ҳаракат ва ривожланиш) табиатидан келиб чиқадиган бўлсак, қарама-қаршилик қонуниятининг, актёрнинг - сиймо, сиймонинг - актёр шаклини кўрамиз. Бир қаралганда, улар ҳақиқатан ҳам бир-бирига тамоман зид бўлиб туюлади. Негаки, актёр сахнага чиқар экан, ўзлигини йўқотмаган ҳолда тимсол қиёфасида яшаши керак. Диалектик қарама-қаршилик деганимизда, шу ҳолат назарда тутилган. Агар шу икки ҳолатдан биттаси инкор этилса, ижодий санъат қонунияти бузилади. Агар актёр ўзлигини унутиб, фақат тимсол қиёфасида яшаса, унда бу таклидий, яъни ясама санъатга айланади. Демак, бундай ҳолатда актёр ўз-ўзини кўз-кўз қилади, холос. Фақат икки ҳолатни биргаликда олиб бориш, яъни ўзлигини йўқотмай, образ қиёфасида яшаш театр актёрининг ҳақиқий ижодини, санъаткорлик маҳоратини кўрсатади.

Маълумки, қоғоздан жуда чиройли гул ясаш мумкин, лекин бу гулда ҳид, ҳаёт нашидаси уфуриб турган тириклик аломатлари бўлмайди. Сахнадаги таклидий ижро ҳам шу қоғоз гулдан фарқ қилмайди. Демак, актёр рол устида ишлар экан, образга хос бўлган ички ва ташқи хислат ва хусусиятларни ўзида мужассамлаштира бошлайди. Шу йўл билан у бошқа шахс қиёфасига кириб боради, лекин у ўзлигини бир дақиқа бўлсада унутмайди. Станиславский таълимотининг қиймати ана шунда. Ўзлигини унутмаслик нималарда акс этади? Биринчи навбатда, ички нигоҳ орқали ўзлигини назорат қилиб боришда. Яъни сиймонинг ташқи қиёфасига зўр бериб, қалбини эсдан чиқариб қўйиш, ёки сиймонинг ташқи қиёфасини унутиб, бу мана менман деб, ўз-ўзини кўрсатишга ўтиб кетиш ярамайди. Яна қайтарамиз, Станиславский таълимотининг «ўзидан келиб чиқиб» деган шиорининг асл моҳияти актёр табиий равишда образ қиёфасига кириб бориши учун яқин йўл эканлигини кўрсатиб беришда¹⁴.

Хуллас, актёр образга кириши учун ўйналажак образни ҳар томонлама, яъни унинг ижтимоий келиб чиқиши, ёши, ирки, миллати, характери, нималарга қизиқиши... хаттоки, қандай овқатни яхши кўришини ҳам ўрганмоғи лозим. Шундангина у ролнинг ичига кира олади ва уни образ даражасида ижро этиши мумкин.

Назорат учун саволлар:

1. *К.С.Станиславский ижодий фаолияти ҳақида гапириб беринг?*
2. *К.С.Станиславский система яратишга нима сабаб бўлган?*
3. *К.С.Станиславский системасининг актёрлар тарбиясидаги аҳамияти ҳақида гапириб беринг?*
4. *Дилетантизм нима?*

¹⁴ Маҳмудов Ж. Актёрлик маҳорати. Т. Билим. 2005 й. 27 б.

5. *Ҳаётӣ ҳақиқат нима?*
6. *Актёр фаолиятида ҳаётӣ ҳақиқатнинг қандай аҳамияти бор?*
7. *Ҳаётӣлик, ҳаққонӣлик ва саҳнавӣликнинг ижодӣ синтези ҳақида гапириб беринг?*
8. *Олий мақсад нима?*
9. *Олий олий мақсад нима?*
10. *Муаллиф олий мақсади нима?*
11. *Етакчи хатти-ҳаракат нима?*
12. *Фаоллик нима?*
13. *Хатти-ҳаракат нима?*
14. *Актёрлик ижросида етакчи хатти-ҳаракатнинг аҳамияти қандай?*
15. *“Берилган шарт-шароит” нима?*
16. *Сеҳрли сўз “Агарда” ҳақида ўз фикрингизни билдиринг?*
17. *Образ нима?*
18. *Образда яшаиш нима?*

4 мавзу: В.Мейерхольд

Режа:

1. В.Мейерхольд роллари
2. В.Мейерхольд студияси
3. “Биомеханика”

Адабиётлар рўйхати:

1. Маҳмудов Ж., Ҳ. Маҳмудова. Режиссура асослари, Ўзбекистон, 2008
2. М.Умаров, Т.Юлдашев – “Режиссёрлик ва актёрлик санъати асослари”, Т., 2016.

Агар, К.С. Станиславский актёрнинг ижодӣ табиатини кашф қилган бўлса, Мейерхольд режиссёрнинг театрдаги ўрнини узил кесил белгилаб берди. Шунинг учун ҳам В.Э. Мейерхольд шахси, унинг режиссура соҳасидаги инқилобий ислохатлари борасидаги баҳс - мунозаралар қарийиб 70 йилдан бери гоҳи қизғин, гоҳи сокин тарзда давом этиб келмоқда. Унинг ўз даврига нисбатан кескин қарашлари, ғожеавий шахсий ҳаёти, режиссурани жамият ва сиёсатда тутган ўрни тўғрисидаги фикрлари узоқ Япониядан Америка қитъасигача, Овруподан Яқин шарқ мамлакатларигача ва ўзбек миллий театри ривожига ҳам ўзининг таъсирини ўтказмай қолмади.

1968 йилда ташкил этилган “Ёшлар театри” ҳозирги Ўзбек Давлат драма театр тарихига назар ташласак, театрнинг тамал тошини қўйган Эргаш Масофаев режиссураси айна Мейерхольд таъсирида бўлганлигини кўрамыз. Театрнинг илк спектакларида шартлиликнинг устиворлиги, рамзийлик томошабинга таъсир ўтказиш воситаларнинг ранг-баранглиги, томошабин билан очиқ мулоқотга ўтиш каби ижро ва режиссёрлик изланишлари тез орада томошабинларни ўзига ром эта олди. Республикамизда том маънодаги ёшлар театри, уларнинг муаммоларини кўтариб чиққан ижодӣ жамоа пайдо бўлганини мунаққидлар ҳам, жамоатчилик ҳам эътироф этади.

1924 - 27 йилларда Москвадаги Вахтангов номидаги театр студиясида тахсил олиб қайтган Ўзбек миллий театрининг илк олий маълумотли қалдирғочлари: М.Уйғур, Я.Бобожонов, Музаффар Мухамедов А.Хидоят, А.Чўлпон каби, 2 - Студия ўқувчилари “Актёрлик маҳорати” ва саҳна ҳаракати сабоқларини Мейерхольднинг истеъдодли шогирди Лев Свердлиндан олган эдилар. Демак, Мейерхольднинг режиссура соҳасидаги услубий қарашлари, маҳорат сирлари Ўзбекистонлик саҳна усталарига сингдирилган десак сира муболаға бўлмайди.

Мейерхольд режиссураси, унинг услубияти ва моҳиятини чуқурроқ англаш учун режиссёрнинг босиб ўтган йўлига бир назар ташлаб кўриш лозим.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд 1874 йил 10 февралда Россиянинг Пенза губерниясида Германиялик мухожир тадбиркор оиласида таваллуд топади. Унинг асли исми Карл Казимир Теодор Майергольд бўлган. Лютеранлик этикодидан қайтиб, Православ динини қабул қилгач Всеволод Эмильевич Мейерхольд номини олган. Пензадаги 2 - сонли гимназияни, бир синфда икки йиллаб ўқиб, 1895 йилда бир амаллаб тамомлайди ва шу йили Москва университетининг юридик факультетига ўқишга киради. Бироқ бу ерда ҳам у қўним топмайди. Шу йилнинг 29 январ куни “Адабиёт ва санъат жамияти” саҳнасида К.С. Станиславский саҳналаштириб, ўзи бош ролни ижро этган “Отелло” спектаклини томоша қилади. Спектакль унда томоман бошқача хиссиёт, бошқача туйғуларни кўзғатиб юборади. Адабиёт ва санъатга бўлган азалий иштиёқи кучли бўлгани боисидан 1896 йилда Университет билан хайрлашиб, Москва Филармонияси қошида ташкил этилган театр мактабига хужжат топширади. Мактабга кириш имтихони топшириш вақтида Мейерхольд намоиш этган этюд, пантомима машқларидан хайратга тушган мактаб раҳбари Владимир Иванович Немирович-Данченко уни тўғридан-тўғри иккинчи курсга қабул қилади. Мейерхольднинг драматик билим юртига кириши тасодифий ҳол эмасди. Чунки, у ҳали Пензада ўқиб юрган чоғларидаёқ театр шинавандалари билан Грибоедовнинг “Акиллилик балоси” спектаклида Репетилов ролыда саҳнага чиққан бўлса, шу ерда А.Н. Островскийнинг бир неча пьесаларини саҳналаштириб бош ролларни ўзи ижро этгади.

Ёш В.Э. Мейерхольддаги қобилят, актёрликка кучли иштиёқ, ташаббускорлик, саҳнавий тўқималарга усталиги, шунингдек зиёлиларга ҳос ташқи кўриниши Немирович - Данченко эътиборини тортади. Всеволод ўқишини тамомлагач устози уни 1898 йилда ташкил этилаётган “Москва бадиий театри”га ишга таклиф этади. Мохир театр санъати педагоги Владимир Иванович уни ишга таклиф этиб янглишмаган эди. Всеволод Эмильевич тез орада театрнинг асосий труппасига қўшилиб олишга муваффақ бўлади. Москва бадиий театрида актёр сифатида бетакрор, ҳар бирининг ўз хусусияти ва ҳислатига эга ўн саккизта тимсол яратади. Станиславскийдек устоз санъаткор билан Иван Грозний ролини навбатма – навбат ижро этади.

Антон Павлович Чехов Мейерхольд истеъдодини юксак даражада кадрлаганлигидан келгусида ундан буюк санъаткор чиқишини башорат қилган эди. Драматург “Чайка” пьесасидаги Треплев, “Уч опа-сингиллар” асаридаги Тузенбах образларини Мейерхольдга атаб ёзган бўлиб, унинг ижросидан ғоятда мамнун бўлади. Бироқ ёш Мейерхольд бу театрда узоқ ишлаб қолаолмайди. Сабаби, Мейерхольд театр санъатидан гўзаллик ва нафосат каби эстетик тушунчалардан кўра инқилобий ғояларни устун қўябошлайди. Унинг фикрига кўра театр “жамиятни тубдан ўзгартириб юборишга хизмат қилиши керак” эди. Шу нуқтаи назардан, (МХАТ) Москва бадиий театрида саҳналаштирилаётган спектаклларни ҳақиқий ҳаёт мезонларига мумкин қадар ўхшатишга интилиш, бунинг устига бу асарлар оддий меҳнаткаш омма ҳаётидан узоқ эканлигини ич-ичидан хис қилабошлайди. Устига устак, 1901 йил апрел куни Петербургда МХАТнинг “Доктор Штокман” спектаклидан сўнг, томошабинлар томонидан билдирилган норозилик намоиши ҳам бир туртки бўлади.

1902 йилда у театрда бўлаб, ўз қарашларини рўёбга чиқариш учун “мустақил театр”ни ташкил қилишга киришади.

- *«Мен замон нафаси билан яшамоқчиман. Шу сабабдан саҳна ижодкорлари ўзларининг зиммаларидаги масъулиятли вазифани яхши англамоқликлари керак»,* - деган ёзув унинг кундалигида пайдо бўлади.

1902 йилда МХАТдан кетган Мейерхольд Петербург шаҳрига келиб “Янги драма ширкатини” ташкил этади ҳамда ўзи саҳналаштирган спектакллар билан Тифлис, Ростов-Дон, Полтава шаҳарлари бўйлаб гастроль сафарларини уюштиради. Шуни ҳам унитмаслик керакки XIX аср охири XX аср бошларида Чор Россиясининг чекка ўлкаларида яшовчи халқларнинг кўпчилиги, айниқса, қишлоқ аҳолисининг аксарияти мутлақо саводсиз бўлиб ташқи олам билан фақат ахён - ахёнда келадиган театр томошалари орқали танишиш имконига эга эдилар. Шу туфайли ҳам марказдан келган ҳар бир театр томошаларини зўр иштиёқ билан қабул қилишар эди.

Мазкур сафарлар чоғида Мейерхольд оддий халқни қайси мавзудаги асарлар қизиқтиришини, нималарни орзу қилишини, кимлардан норози-ю кимларга хайрихоҳ эканликларини ўрганади. Худди ана шу даврда ундаги ташкилотчилик, режиссёрлик салоҳияти шакллана бошлайди. Мейерхольднинг буюк ислохотларидан бири шунда эдики, у, Франция театрларига тақлид асосида бунёд этилган рус театр шаклидан воз кечади. Унинг фикрича театр ўзи ўралиб қолган қобидан чиқиши, Мольер замонидан қолган дабдабозлик, турли - туман шохона пардалардан воз кечиши, ортиқча жим - жимадорлик шаклига барҳам бериши ва ёлғондакам чизма декорациялардан, ранг тасвирлардан театрни тозалаш керак эди.

Мейерхольднинг айнаи шу ғояси уни Шекспир яратган шартли театр шаклига яқинлаштиради. Шекспир каби у ҳам томошаларни кенг майдонга олиб чиқиб, спектакллар томошабинлар ўртасида ижро этилиб – *“оддий халқ актёр билан бирга яшасин, бирга нафас олсин, унинг ижросидан илҳомлансин. “Дель Артэ” театр томошаларини оддий одамлар орасидаги машҳурлиги, асрлар оша ўз қадрини йўқотмай яшаб келаётганлиги, унинг халқчиллигидадир”* - деган фикрни олға суради. Унинг бундай кескин қарашларига гастроль сафарлари чоғидаги ўзи кўрган аянчли манзаралар, кишлоқлардаги турмушининг тушқунлиги туртки берди. Бу туйғулар Мейерхольдни оддий халқ тушунадиган, уларнинг онгига таъсир этадиган, тафаккур юритишга чорловчи спектакллар яратишга ундайди. Ёш режиссёрнинг бундай қарашлари, ажабтовур ғоялари, устозининг (К.С.С.) ижронинг “ҳаётий ва табиий”лиги ҳақидаги системасидан фарқ қиладиган услубиятини талаб қилар эди. Шу вақтда Станиславский ҳам рус театридаги эскича ижро усулидан, кекса актёрларнинг бир қолипдаги сохта хатти- ҳаракатларидан, уларга қарши ўзининг барча уринишлари зое кетаётганлигидан ташвишда эди.

Станиславский 1905 йилда ёшларни ўз системаси билан таништириш ва уларни янги услуб асосида тарбиялаш мақсадида янги театр - студия ташкил этади. Лекин студияга ким раҳбарлик қилиши мумкин эди? Станиславский бу ишга Мейерхольддан бошқа номзод топа олмайди. Лекин Мейерхольд назарий ва амалий масалаларда театр раҳбарияти билан келишаолмай МХАТ театрини тарк этган эди-ку. Аммо Станиславский ўз қарорида қатъий туриб олади ва Мейерхольдга телеграмма юборади. Ўзи учун даҳо – (идеал) даражасида бўлган Константин Сергеевичнинг таклифини Мейерхольд ерда қолдираолмас эди. Петербургдаги не - не қийинчиликлар билан ташкил этган “Ўртоқлик ширкати театр”ни ташлаб, яна Москвага келади.

Мазкур студияда Мейерхольд дастлабки қадамини, ўз замонасидаги реалистик (ҳақиқий ҳаётдагидек) театр санъатига янгилик сифатида, **“шартли театр”** услубини татбиқ этишдан бошлайди. Студияда мейерхольдчилар қандай машғулотлар устида ишлаганлиги ҳеч кимга сир эмас эди. Чунки Мейерхольд ўз машғулотларини томошабин иштирокида ўтказишликни ёқтирар, шундай йўл билан ўзи яратаётган янгича ижро усулини кенг оммага тарғиб ҳам қилар эди. Студияда одатдагидек машғулотлар бадан тарбия, сўнгра актёр техникасини ўстиришга қаратилан машқлар, яъни кўл ва бармоқларни чаққон ишлаши, ҳар бир ҳаракатнинг таъсирчанлигини ошириш, цирк жонглёрлари каби саҳнавий унсурлар бўлмиш хасса, таёк, елпиғич, саватлар, қоғозлар, турли туман идишлар, дастрўмоллар, бош кийимлар, копток, гуллар, ёмғирпўшлар, плашлар, хатто оёқ кийимлари, турли ниқоблар билан муомила қилиш усуллари ва турлари ўргатилар, шунингдек турли табақага хос юриш шакллари ҳам машғулотлар дастурига киритилган эди.

Мейерхольднинг асосий мақсади қадимий майдон томошалари шаклидаги ўз театрини яратишдан иборат эди. У, студияда фақат машғулотлар ўтказиш билангина чекланиб қолмай, кичик - кичик воқеаларни акс эттирувчи пантомима - спектаклларни ҳам таёрлашга киришади. Чунки пантомимада барча таъсир воситалари ҳаракатга қурилган бўлганлиги сабабидан, ўзлаштирилган машқлар, сўзсиз спектаклнинг пантомима шакли орқали, ўз натижасини кўрсатиши керак эди. Машҳур кинорежиссёр Сергей Эйзенштейннинг “Броненосец Потёмкин” номли фильмини мутахассислар кўрган. Фильмнинг энг таъсирли саҳналари режиссёр томонидан “монтаж” усулидан фойдаланиш орқали яратилган.

Спектакль воқеаларини монтаж қилиш (ўринларини мантиқли алмаштириш) усулини аслида Мейерхольд ўйлаб топган. Буни Н. А. Островскийнинг “Лес” (Ўрмон), Гоголнинг “Ревизор” асарларини сахналаштирилиши мисолида намоён қилган эди. Эйзенштейн айнан Мейерхольд студиясида шуғулланганлигини ва монтаж қилиш усулини ундан ўрганганлиги эътиборга оладиган бўлсак фильм муваффақиятида Мейерхольднинг ҳам хиссаси борлигини сезамиз. Ўз вақтида Эйзенштейннинг “Броненосец Потёмкин” фильми, Чарли Чаплин ижодига кучли таъсир кўрсатгани, Америкада “Голливуд” номли кино индустриясининг барпо бўлиши ва унинг ривожига “монтаж” усули бекиёс таъсир кўрсатгани ҳаммага маълум. спектаклни “Монтаж” усулида сахналаштиришдан кўзланган мақсад, томошавийликни ошириш орқали томошабинни ҳайратга солишдан иборат бўлиб, Мейерхольднинг таъбирича сахнада **кулги ва фожеа бир - бири билан шиддатли тарзда ўрин алмашиб туриши керак.**

Мейерхольд на фақт “монтаж” усулини ихтиро қилибгина қолмай, рус театр санъатини мусика, тасвирий санъат каби янги унсурлар билан бойитишга эришади. У, биринчилардан бўлиб декорцияларни ҳаракатга келтирувчи механизмларини сахнада татбиқ этади ва уларни томошабин кўриб турсин учун сахнани кийимлардан тозалаб, “яланғоч” холга олиб келди. Яъни парда, падуга (тепадаги кўндаланг пардалар, ва кулисларниларни яъни сахнанинг икки четида туширилган ним пардаларни олиб ташлайди. “Балаганчик” спектаклида декорцияларни юқорига кўтариб пастга тушираётган сим аркон ва ғилдиракларни томошабин биринчи марта кузатади. Бу янгилик туфайли Мейерхольд театр санъатининг томошабинга таъсир этиш воситалари турли-туман эканлигини исботлашга ҳаракат қилади.

Новатор режиссёр сахнавий тимсолнинг сифатларитни кўпиртириш, томошабинга кучлироқ таъсир ўтказиш мақсадида никоблардан (театральные маски) фойдаланади. Аксарият воқеалар кечадиган майдонни сахнанинг олд қисмига олиб чиқади. Мотоциклларнинг тариллаб юриши, машиналарнинг овози эшитилиб туриши, томошавийликни яна ҳам оширишга хизмат қилар эди. Сахнанинг орт қисимда кечадиган воқеалар ва актёрларнинг овози яхшироқ эшитилсин учун махсус, овоз кучайтиргич карнайлар ўйлаб топади.

Бир жойдан иккинчи жойга кўчиб юрувчи, кичик ғилдиракчалар устига ўрнатилган ширма - тўсиқлар, ҳаракатланувчи супачалар ва ҳ.к., Мейерхольд ўйлаб топган ихтироларининг бир қисми холос.

1924 - 1927 йилларда Москвадаги Ўзбекистондан борган ёшларнинг драмстудиясида, Чўлпон адабий эмакдош бўлиб ишлаб юрган кезларида Мейерхольд театри спектакллари кўрар экан ўз таассуротларини куйидагича изоҳлайди: *Яна бир янги асос сахнанинг тузилишига оид бўлиб, сахна майдонининг чиройлик қилиб ясатилишига қарши сахнада энг оддий муйимлардан энг осон ва арзон шакллар уюндиришга тиришарди. Бу ҳам албатта “сиёсатдан холи эмас”, негаким бу содда сахна содда халқ учун...эди.*”

Мейерхольд биринчи бўлиб сахна конструкцияси деган иборани қўллайди ва моҳир хайкалтарош мисоли спектаклнинг ҳар бир кўриниши, Майда сахначаларни конструктив қурилмалар ёрдамида ишлаб чиқади. Спектаклларнинг айрим сахналарини тўғридан-тўғри томоша залига кўчириш орқали “майдон томошалари” шаклини қўллайди. Театрдан мешчанликка хос зеби-зийнатлардан воз кечиб уларнинг ўрнига ҳақиқий темир парчалари, ёғоч тахталардан турли конструктив қурилмалар ясада фойдаланади. Бу қурилмаларнинг эътиборга молик томони шундаки уларнинг кўпчилигини ўзи лойихалаштиради. Шу тариқа ҳар қандай спектакль муаллифи режиссёр эканлигини даъво қилади. Чунки, - дейди Мейерхольд, - ўз ғоясини илгари суришда режиссёр пьесани исталган йўсинда қайчилаши, кўринишлар ўрнини алмаштириши бошқа адабий манбалардан қўшимчалар киритиши мумкин. Негаки спектакль кенг оммага таъсир ўтказиши уни юксак ғоялар сари руҳлантириши, эзгу мақсадлар сари етаклаши охир оқибат муаллифнинг ўй истакларини акс эттириши керак эди. Агар Мейерхольд ижодига таҳлилий назар билан қараладиган бўлса, уни бир неча босқичларга ажратиш лозим. Уларни - юксак парвозлар, ғалаба чўққилари, такрорланишлар, инкирозлар даврига бўлиш мумкин.

Унинг дастлабки ижодий босқичлари исёнкорлик руҳи билан суғорилган. Яъни анъанавий театр структурасига қарама - қарши ўз театрини яратиш йиллари дейиш мумкин. МХАТ театрида асосий эътибор актёрнинг ички техниканисини ривожлантиришга қаратилган бўлса, Мейерхольд услубиятида актёрнинг ташқи техникасига эътибор қаратилган. Ижрода шартлилик ва рамзийлик устивор аҳамият касб эта бошлайди. Мейерхольд фикрича, актёр режиссёр қўлидаги қўғирчоқ мисол ўзига қўйилган барча талабларни сўзсиз бажара олиш салоҳиятига эга бўлиши керак эди. 1905 йилда МХАТ театр студиясида саҳналаштирган Ибсеннинг “Шарпа” (Привидения) спектаклида Мейерхольднинг “шартли театр”даги ижро услубияти яққол кўзга ташланади. Минг афсуски яхши ниятлар билан 1905 йилда очилган театр студия, Москвадаги сиёсий ғалаёнларнинг кучайиши сабабидан ўз фаолиятини давом эттира олмайди. Мейерхольд яна Петербургга йўл олади. Бу сафар уни Вера Федоровна Комиссаржевская ўз театрига ишга таклиф этади.

Одатда бундай театрларда етакчи актёр ва актрисалар ўзлари учун пьесалар танлаб, бош ролларни ўзлари ижро этишар эди. Комиссаржевская театри ҳам бундан мустасно эмас эди. Шу анъанага бўйсунган Мейерхольд Вера Федоровна билан Юшкевичнинг “Гедда Габлер”, “Шаҳарда” номли пьесаларини саҳналаштиради. Мазкур спектакллар билан Тифлис, Ростов –Дон шаҳарлари бўйлаб гастроль сафарига чиқишади. 1907-08 йиллари Блокнинг “Балаганчик” спектакли билан Москвага гастроль сафарига келишади. Мейерхольд биргина театрда ишлаш билан қониқадиган режиссёр эмасди. Шу йиллари Петербургдаги “Александров”, “Мариинский” театрларида Лермонтовнинг “Маскарад”, Мольернинг “Дон Жуан”, А.Островскийнинг “Момақалдирик” пьесаларини саҳналаштириш жараёнида рамзийлик усулларида кенг фойдаланар экан, мазкур спектаклларни саҳналаштириш орқали ўз услубиятини яна ҳам такомиллаштиришга интилади. Биринчи навбатда у актёрлар талаффузига эътибор қаратади. Унинг услубияти бўйича актёрнинг саҳнадан гапирган ҳар бир сўзи **қудукқа тушган томчидай** жаранглаши керак эди. Ҳар бир жумла мусиқа қонунларига амал қилинган ҳолда тузилиши, сўзлар қўшиқ каби оҳангдор бўлиши, саҳнавий ҳаракатлар нафис, маромли, рақсга ўхшаган майин бўлиши керак. Актёр саҳнадаги манзаралар тасвирланган расмнинг узвий парчасига ўхшаши лозим эди. Бундай талаблар ўз навбатида психологик театр талабларининг акси эди. Шу сабабдан театр раҳбари В.Ф. Комиссаржевский хоним Мейерхольдга хат орқали мурожаат қилиб, у билан театр ўрталарида тузилган шартномани бекор қилинганлигини маълум қилади.

Театр тарихчиси, театршунос Павел Александрович Марковнинг таъкидлашича, *Станиславскийдан кейин Мейерхольд каби эҳтиросларга бой, қатъиятли киши бўлмаса керак.*

Станиславскийдаги кўпгина хусусиятлар шогирдларида ҳам мавжуд бўлган. Мейерхольд ҳам Станиславский каби ўз олдига қўйган мақсадига ҳар қандай йўл билан бўлсада, эришишга ҳаракат қилган. Бирон нарса тўғрисида баҳс - мунозарада ўз фикрини албатта ўтказишга интилган. Режиссура соҳасида ҳам Мейерхольд Станиславскийнинг шогирди бўлганлигини унитмаслик керак. Шу нуқтаи - назардан олиб қараганда спектаклнинг хомаки лойиҳасини аввалдан ишлаб меъёрига етказмагунча репетицияга қўл урмаслик ҳам Станиславскийдан унга ўтган меросдир. У ҳам устози каби актёр режиссёр айтганидек бажармагунча қайта - қайта тарорлашдан чарчамаган.

Булар Мейерхольд режиссурасининг бир қисми бўлса, иккинчи қисми эса актёрлик ижроси билан боғлиқ изланишлари эди.

Мейерхольд учун Станиславский талаб қилганидек, актёрнинг ички ҳис - хаяжони, ботиний - яширин изтироб ва қувончларини акс этдиришдан кўра уларни зоҳирий – очик, кенгрок ҳаммага кўринадиган тарзда, қўлларни ишлатиш (жест), кўз, юз ҳаракатлари - мимика орқали акс эттиришлик муҳим деб билиб, бундай кўринишлар томошабинга кўпроқ ва чуқурроқ таъсир этишини ҳисобга олганлиги маълум. Аммо актёр билан ишлаш услубида ҳам устозидан узоқлашиб кетаолмаган. У ҳам Станиславский каби пьесани майда парчаларга ажратиб, ҳар бир парча учун конструктив саҳна ечими топишга ҳаракат қилган. Шуниси ҳам борки у Станиславскийдан фарқли ўлароқ ҳар бир ролни актёрларга ўзи ўйнаб кўрсатиб

берган ва худди шундай ижрони актёрлардан талаб қилган. Мен, - деб ёзган эди Всеволод Эмильевич, - 1905 йилдан бошлаб натурализмга қарши курашиб келдим. Мен учун натурализм буржуа ва мешичанлар санъатидир. Мен натурализмга қарши ёзган мақолаларимда унинг моҳиятини очиб беришга ҳаракат қилдим. Натурализмга қарши (символизм) - рамзий шаклларни қўллайбошладим. Сабаби театр санъатини ишчи - деҳқонлар оммаси онгига шу йўл орқали сингдиришликни мақсад қилиб олган эдим.

Изланувчан режиссёр спектаклнинг моҳиятидан келиб чиқиб аста-секинлик билан конструктивизм шакллари қўллай бошлади. У 1906-1912 йиллар орасида 41 та спектакль сахналаштиради. Маяковскийнинг “Мистерия Буфф”, “Кана”, “Хаммом”; Эрдманнинг “Мандат” каби асарлари ҳам шулар жумласидандир.

Бугунги кунда Мейерхольднинг “Биомеханика” (Био – гавда, механика - аниқ ишлайдиган жихоз маъносини англатади) деб номланган атамаси, театр ижодкорлари орасида кенг тарқалган. Ундан Бертольд Брехт, Питер Брук, Роже Планшола, Джордж Стреллер, Ежи Гротовский каби ғарбнинг машҳур режиссёрлари ўз ижодий фаолиятларида кенг фойдаланадилар. Хўш “Биомеханика” деганда нималарни тушиниш керак?

Агар бу атамани К.С. Станиславский системаси билан таққослайдиган бўлсак, роль ижро этаётган актёр, ўзи акс эттираётган қахрамонинг ички ҳиссий ҳолатини аввал ўзида пайдо қилиши сўнгра уни қахрамон қиёфасида акс этдириши талаб қилинади. Яъни **кўрқиб қочиб бораётган қахрамон-актёр аввалига ўзи ҳақиқатдан ҳам кўрқиши сўнгра чопиб кетиши керак.** Мейерхольднинг услубиятида эса **актёр ҳақиқатдан ҳам кўрқиши шарт эмас. У қочиб борар экан уни кўрқиб қочаётганлигини томошабин сезса, шунинг ўзи кифоядир.**

Мейерхольднинг “Биомеханика” услубиятини янада кенгрок англаш учун, бу усулни юзага келишига сабаб бўлган омилларни ҳам ҳисобга олиш лозим. Маълумки инқилобдан кейин театр санъати билан қизиқувчилар кўпайиб кетади. Биргина Москва шахрининг ўзида ҳар бир район театри, ҳатто бир эмас бир неча театр ва театрчалар пайдо бўлади. Қўлидан келса келмаса ҳар ким ўзича спектакль қўйишга, ўзича янгилик яратишга ҳаракат қилар, мазмун моҳиятидан қатъий назар бировникига ўхшамаса бўлди. Шундай вазиятда Халқ комиссарлари кенгаши қошида алоҳида театр бўлими очилади ва унга Мейерхольдни бошлиқ этиб тайинлашади. Мейерхольд ишни ёшларни ўқитишдан бошлашга қарор қилади ва шу мақсадда Москва Олий театр устахонаси очиб, унда режиссура бўйича Мейерхольднинг ўзи дарс ўта бошлайди. Биз юқорида тилга олган “Биомеханика” услубияти айтилиши мана шу Олий таълим устахонасида ишлаб чиқилади ва талабалар билан ўтказилган машғулотлар жараёнида синовдан ўтказилади. Биз юқорида Мейерхольдни ишлаш услуби тўғрисида тўхталган эдик. Яъни у асардаги барча ролларни актёрларга ўзи кўрсатиб бериш орқали ўргатар ва яратар эди. Агар актёр *нега ундай эмас бундай бўлиши керак* деб сўраб қолгудай бўлса, *сиз бунинг билимингиз етишмаслиги оқибатидан тушинмайсиз. Менга қараб туриб такрорланг*, - дер эди.

Бора-бора Мейерхольддаги қарашлар ўзгара бошлайди. Ана шу ўзгаришлари натижаси ўлароқ Мейерхольд ўз “биомеханика”сига - **кечинма санъат назариясини пайванд қилиш режаси** пайдо бўлади. Яъни эндиликда куруқ ташқи ифода воситалари эмас, бу воситалар актёрдаги **кечинма ҳолатини ҳам** акс этдириши талаб қилинади. Яъни ...актёрнинг ташқи ҳаракатлари орқали унинг қалбидаги хис-ҳаяжон, азоб ва қувонч акс этиши лозим. Шунинг учун актёрнинг сахнадаги ҳар бир ҳаракати, имо - ишораси ҳатто овози, товуш оҳанглари ўзгариши ҳам бирон - бир мақсадга қаратилган бўлиши керак эди. Всеволод Эмильевич ўтказган машқлардан айримларини мисол тариқасида келтириб ўтсак, ўқувчида маълум бир тушунча ҳосил бўлади, деб ўйлаймиз.

Ерда ётган тасаввурдаги одамни махсус усул ёрдамида ўз елкасига ортмоқлаб сахнада юриши, уни қайта ерга ётқизиш, камондан ўқ узиш, диск ёки найза улоқтириш, шапалок уриш, уни қабул қилиш, одамнинг кўкрагига сакраб чиқиб олиш, худди шундай елкасига сакраб миниб олиш, елкадаги одам билан югуриш шулар жумласидандир. Албатта бу машқларни ҳаммасини сахнага олиб чиқиш балким шарт бўлмагандир. Лекин сахнадаги ҳар

бир ҳаракат орқали маълум вазифа бажарилиши керак деб ҳисобланган. Яъни ҳаракатлар хоҳ у катта бўладими, хоҳ кичик бўладими, ижродаги табиийлик йўқолмаслиги шарт эди. Булардан ташқари Мейерхольд “кўзгу” атамасини ҳам муомилага киритадигим, бунда актёр сахнада бирон - бир ҳаракатни бажарар экан у қалб кўзгуси орқали бу ҳаракатни ташқаридан қандай кўринишини билиши ва ўзи шу ҳаракатларни мақсадли бўлишини бошқариб туриши ҳам талаб қилинган. Негаки томошабин ҳамиша актёрнинг диққат марказида туриш керак. Шундагина актёр томошабин ортидан эмас, томошабинни актёр ортидан эргашишини таъминлаши мумкин, деб ҳисоблаган. Актёрни эса фикр бошқармоғи керак, - дея уқдирар эди устоз.

Биз юқорида эслатиб ўтганимиз, яъни роль ижро этаётган актёр ҳақиқатдан ҳам кўрқиши шарт эмас. У ўзини чопиб кетиши ёки бир нарсадан қочиши орқали “кўрқиш”ни акс эттириб беришнинг ўзи кифоя. Шундай ҳаракат орқали сахнада ҳақиқатдан ҳам “кўрқинчини” эмас “кўрққан” одамни кўрсатиб бериш муҳимдир. Бунинг учун актёр гавдаси, юз-кўзи, қўл ва оёқ ҳаракатларини берилган шарт-шароитда вазият тақозосига монанд аниқ ҳаракатлантириши керак бўлади. Демак Мейерхольд ана шу ташқи сифатлар намоиши орқали томошабинга кучлироқ таъсир ўтказиш мумкин, деб ҳисоблайди.

Мейерхольдни бундай хулосага келишига иккита асос бор эди. Бу асосларни кўриб чиқишдан аввал, Мейерхольд ижодининг дастлабки босқичларини кузатилса, унда майдон томошаларига мойиллик кучли эканини, бу томошаларини очик майдонда ижро этилиши, уни бир йўла бир неча минг киши томоша қилаолишини ҳисобга олинса, актёрнинг ички хис - хаяжонидан кўра, ташқи хатти - ҳаракат намоиш этиш санъати таъсирлироқ кўринишини англаш қийин эмас. Шунинг учун ҳам Мейерхольд кенгликка чиқишга интилади. Кейинчалик унинг спектакллари ёпиқ биноларда, хатто жуда кичик биноларда намоиш этилган бўлишига қарамай, у ўзининг ташқи таъсир воситаларидан кўпроқ фойдаланишдек шартли усулидан чекинмайди. Инкилобдан кейинги даврда Мейерхольд кўпроқ даъват ва чақириқларга ўхшаш майдон томошаларига эътибор қаратади. Ўша йиллари сахналаштирган спектаклларида инкилоб қўлга киритган ютуқлар ва инкилоб душманларини сахнада акс эттиришга ҳаракат қилади. Бу, унинг учун актёр - ваъзхон, актёр - тарғиботчи, актёр - даъватчи бўлиши керак, деган ғояни илгари суради.

Маяковскийнинг “Мистерия - буфф” хажвий спектаклида воқеаларни томошабинга янада яқинлаштириш учун оммавий сахна иштирокчиларини томоша залининг турли бурчакларига жойлаштиради. Ижрочиларнинг гримлари бўрттирилган, кийимларни қўлгили кўринишга эга бўлишлигини таъкидлайди. Актёрлардан эса баданлари чиниққан, режиссёрнинг ҳар қандай топшириғини бажаришга тайёр бўлишликни талаб қилади. Бу дегани барча спектаклларда у бир хилликни талаб қилар экан - да, деган хулосага келмаслик керак. “Великодушный рогоносец” (Бокибеғам шохдор) спектаклида гримдан мутлақо воз кечган ҳолда қаҳрамонларнинг ташқи кўринишини кулгили акс эттиришликни актёрлар зиммасига юклайди. Юз-кўз, мимикадан унумли фойдаланиш мумкинлигини шундай ижро орқали исботлашга интилади.

Шу нуқтаи назардан Мейерхольд актёрлардан ташқи жисмоний ҳаракатлар билан боғлиқ бадантарбия, спорт машқлари - гимнастика, чапдастлик, баландга сакраш ва йиқилиш, дор устида юриш турли буюмларни ўйнатиб жонглёрлик қилишни талаб қилиши табиий бир ҳол эди. Унинг фикрича, - *сахнадан туриб оддий инсон қиёфасини гавдалантиришликнинг ўзи ҳали том маънодаги санъат эмас, актёр - қаҳрамон гайриоддий вазиятларда, гайриоддий ҳаракатлар ўйлаб топиши керак. Импровизация қилабилиш - санъатнинг гултожидир!*

Режиссурада гайриоддий шакллар ўз тасаввуридаги ҳаётини ҳақиқатни намоиш этибилиш керак, одийлик ва табиийлик санъатни ўлдиради. Томошабинни турли ҳаётини икр - чиқирлар бағридан юлиб олиб, бошқа бир оламга бошқа ҳаёт, бошқа табиийлик оқимига ташлаш керак Ижодкор шахс ҳаётни бошқалардан ўзгачароқ кўриши ва акс этдириши муҳим сифатлардан бири, - деган эди Мейерхольд.

Мейерхольд театрларни ўз репертуарларида, кўтариб чиқаётган мавзуларига қараб бир неча йўналишга ажратади. Улар:

- *машиний театр;*
- *кайфият театри;*
- *адабий театр;*
- *янги инқилобий ҳалқ театридан иборат.*

У ўзи яратмоқчи бўлган театрни, **инқилобий театр** деб атайди. Мейерхольднинг бундай чиқишлари, гўё даврини ўтаб бўлган шаклларга нисбатан янги поғона яъни - замон талаби даражасига кўтариш эди.

Томошабинни сахнада кечаётган инқилобий жараёнларга яқинлаштириш, уларни диққат билан кузатиш имкониятини яратиш учун сахна олдида қўшимча олд сахна (просценум) киритади ва актёрлардан роль сўзларини ва чайнамасликни, сўзлар қудрати ва гўзаллигини таъминлаш учун унли ҳамда ундош товушларни тўлиқ жаранглашини, сўзлар охиридаги бўғинларни ямламасликни талаб қилар эди.

Ўша даврда фақат Мейерхольд театрининг йўлагига (фойеда) “Хуштак чалиш ва қарсақ чалиш мумкин” - деган ёзув бор эди.

Мейерхольд режиссурасининг асосий моҳияти гротеск, заҳарханда кулги, қаҳ - қаҳа ва таажуб бўлиб, унинг ғояси бўйича бир ҳолатга солинган томошабин зум ўтмай қутилмаган иккинчи бир ҳолатга тушиши керак. *Мейерхольд учун нимани акс этдиришликдан кўра, қандай акс этдиришлик муҳим саналарди.*

У сахналаштирилаётган асар ғоясидан устунроқ бўлган муаллиф дардини мавзу орқали тўлақонли акс эттиришга интилар эди. Шу маънода унинг “Ревизор” спектакли фикримизга далил бўлади. Пьесага эркин ёндошуви натижасида асар ғоясидан устун бўлган муаллиф дардини очиш учун, Гогольнинг ўзи воз кечган кўринишларни ҳам спектаклга киритади. Натижада асар шахар хокими, амалдорлар, Хлестаков тақдиридан кўра Гоголнинг изтироблари, ғам - аламлари тўғрисидаги спектаклга айланади. Худди шундай А. Островскийнинг “Ўрмон» (Лес) асарини сахналаштирганда ҳам асар қаҳрамонлари тақдиридан кўра Островский яшаган зулмкор замон иллатларини фош қилишлик спектаклда устивор кўриниш касб этади. Мейерхольд ҳар бир спектакль учун актёрларга турлича ижро услубларини таклиф қилар эди. Мисол учун Ю.Германнинг “Дадил қадам” (Вступление) спектаклида асар қаҳрамони, германиялик ишчининг ўғлини қабрга қўйиш сахнаси таъсирли бўлиши учун ғам-алам гирдобига тушиб, ночорликдан лол қотиб қолган ота эгнига, тантаналарда кийиладиган, улуғворликни белгилаб турувчи костюм кийдиришади. Тобут устидаги шам ғира - шира липиллаб турипти. Мархумга аталган бир неча гулчамбар, мунгли мусиқанинг аламли садоси, бундай манзара ҳар қандай дийдаси қаттиқ одамга ҳам таъсир этмай қолмас эди.

Ёки яна бошқа бир мисол. Всеволод Вишневскийнинг “Ҳал қилувчи сўнгги жанг” (Последний решительный) спектаклида 27 - сонли чегарачилар қўшини бошлиғи Бушуев, аъзои - баданидан қон оқиб турган бўлишига қарамай сўнгги нафасини тўплаб ўрнида туради. У яна йиқилади. Яна ўрнидан туради, холсизликдан яна йиқилади. Аммо сўнгги кучини тўплаб ўрнидан туради ва ёғоч деворга бўр билан сўнгги хитобини ёзиб йиқилади. Бу манзара қарийиб 20 минутлар давом этар экан, режиссёр инсон иродасини, ватанга мухаббатини, сўнгги томчи қони қолгунча ватан озодлиги учун курашдан толмаслигини намойиш этади. У изланишдан сира толмас, тинимсиз янги бадий шакллар ўйлаб топар, орадан бир оз вақт ўтиб ўзи топганларини кескин рад этар эди. А.П.Чеховнинг “Водевиллар»ини ўқир экан, ўттиз уч марта хушдан кетиш сахналари мавжудлигига эътибор қаратади ва “Ўттиз уч марта хушдан кетиш” спектаклини сахналаштиришга киришади.

Бундай мисолларни Мейерхольд режиссурасида кўплаб келтириш мумкин. Санъатнинг қайси тури бўлишидан қатъий назар у, кўриб, эшитиб қабул қилинишда ҳаяжонга солиши, эҳтиросларни кўзгаши керак деган шиор Мейерхольд сахналаштирган ҳар бир спектаклда, **манна - ман**, деб яққол кўзга ташланиб туради. Эрдманнинг “Гувохнома” (Мандат), Маяковскийнинг “Кана”, “Мистерия – буфф”, Блокнинг “Овунчоқ” (Балаганчик) каби

кўплаб спектакллари ўзининг оригинал топилмалари, сахнавий ечимлари билан режиссура соҳасида ёшлар учун бебаҳо қўлланма бўлиб қолаверади.

Агар Мейерхольд системаси билан Станиславский системасини бир - бирига солиштирилса, Станиславский актёрнинг ички техникасини ривожлатиришга қаратган бўлса, Мейерхольд эса актёрдаги ташқи техникани ривожлантириш бўйича амалий изланишлар олиб борган ихтирочи режиссёр ҳисобланади. Унинг спектакль устида ишлаш услуби ҳам Станиславский услубидан ўзгачароқ бўлиб, Мейерхольд одатда стол атрофида ўтказиладиган таҳлилий репетицияларга жуда кам вақт ажратар, кўпроқ мизансаҳналар яратиш билан машғул бўлар эди. У, турли воситалар орқали сахнадаги тимсол (образ) учун актёрда муқобил ҳиссиётни яратишга эътибор беради, тимсолнинг ички моҳиятини чизишда ташқи хатти - ҳаракат ва қиёфани асосий мезон дея ҳисобларди. Актёр учун ҳаракат чизиғи ва ҳаракат майдони ҳамда турларини топиб ва кўрсатиб беришни режиссёрнинг асосий вазифаси дея ҳисоблар эди. **Шунинг учун ҳам у кўпинча, актёр қобилияти ва рассом маҳоратига қараб драматик асарга қараб қолип бичилмаслиги керак, - дер эди.** Шу билан бирга у, - актёрдаги кузатувчанлик қобилиятини тарбиялаш зарур, деб таъкидларди. Актёр - кўчада, меҳмонда, жамоат жойларида одамлар орасида характерларни кидириб топиш керак. Сўз оҳангини топишни ўрганиш керак. Кўпинча жанжал бўлаётган жойда инсоннинг ички дунёси, асл башараси кўринади, қалбини тўсиб турган парда кўтарилади. Инсонга хос бўлган афзаллик ва нуқсон яққол кўзга ташланади – дер эди.

Оддий одамлар кўчада ўзининг бўйи бастидан пастга қараб юради. Бошини юқори кўтармайди. Ижодкор эса кўкка осмонга ва атрофга қарайди, - дея таълим беради ўз шогирдларига.

Тинимсиз изланишлар, қоқилиш, хато қилиши умр бўйи Мейерхольд ортидан эргашиб юради. Лекин у ҳеч қачон ўз ғоясидан чекинмайди ва ташқи ифодавий хатти - ҳаракатлар маданиятини ошириш бўйича тинимсиз изланишлар олиб борган бетакрор ижодкор сифатида тарих саҳифаларидан ўрин эгаллаб қолди. Мейерхольд ижоди ўзи ҳаётлиги вақтидаёқ жуда кўп баҳс мунозараларга сабаб бўлади. Кимлардир уни қабул қилса, кимлардир унга таъна тошларини отар, бўхтонлар уюштирар эди. Замон аслида шундай эди. Мейерхольд ижоди, унинг номи театр оламидаги турли йўналишлар, қарама - қарши фиклар марказига айланади. Натижада 1938 йилда Мейерхольд раҳбарлигидаги театр ёпиб қўйилади. Лекин К.С.Станиславский ўз шогирдини тақдир қўлига ташлаб қўймайди. Уни ўзи бошқараётган “Опера театрига” бош режиссёр этиб тайинлайди. Аммо Мейерхольдга бу театрда узоқ ишлаш насиб этмади. Станиславский вафотидан кўп ўтмай, бўхтон ва тухматлардан иборат юмалоқ хатлар оқибатида 1939 йил Петербургда Мейерхольдни қамокқа олишади. Қамокқа олинишининг асли сабаблари аввалроқ бошланган эди. 1930 йилда ўз театри билан Германияга гастроль сафарига борган Мейерхольд Берлинда Михаил Чехов билан учрашади. МХАТ театрида бирга ишлаган, 2-студияга раҳбарлик қилган дўсти, Михаил Чехов унга СССРга қайтиб бормасликни маслаҳат беради. Сени ҳам халқ душманига чиқариб отиб ташлашади, - дея уни огоҳлантиради. Бунга жавобан Мейерхольд, - буни яхши биламан аммо мен туғилиб ўсган Ватанимга хиёнат қилаолмайман - деб жавоб беради. Мейерхольднинг иккинчи хатоси Қизил армия ташкил этилганига 5 йил тўлиши муносабати билан сахналаштирган “Оёққа турган ер” номли спектакли афишасини, “Қизил армия ташкилотчиси, Лев Троцкийга бағишлайман” деган ёзув билан безатади.

1930 йилларга келиб “синфий душман”, “халқ душмани” деган атамалар қаторида, “футурист”, “рамзийчилик” “мейерхольдчилик” деган қарашлар ҳам пайдо бўлиб у тобора авжга минади. Мейерхольд бошида қора булутлар қуюқлаша бошлайди. Бундай бухтон ва тухматлардан Всеволод Эмильевичнинг соғлиғи тобора ёмонлаша боради. Булардан ҳам дахшатлиси унинг кўплаб шогирдлари ислохатчи режиссёрни ташлаб бошқа театрларга ўтиб кетишади. Шу ўринда Мейерхольднинг энг яқин шогирдларидан бири халқ артисти, машҳур театр ва кино, эстрада актёри Игорь Ильинскийнинг “Ўзим ҳақимда ўзим” китобидан айрим лавҳаларни келтириб ўтмоқчиман:

1935 йилда Мейерхольд театридан кетишимнинг сабабани, аввал бошда шахсий муносабатлардан бўлса керак, деб ўйлардим. Аслида Мейерхольд театрининг инқирозга учраганлиги театрдан кетишимга сабабчи бўлган экан. Мана шу инқироз уч йилдан кейин Мейерхольд театрини ёпилишига олиб келган эди. Агар ўша вақтларда ким билади бир – икки замонавий талабларга жавоб берадиган яхши спектакллар сахналаштирганида балким театр ёпилмасмиди. Лекин менинг назаримда инқирознинг энг асосий сабаби Мейерхольд “шахсига сизиниш”дан бошланган эди. Мейерхольд Октябрь инқилобидан кейинги ижодий фаолиятини, «Мен Октябрь театрининг доҳийсиман» дея ўз ижодини кўкларга кўтаради. Кўпгина бошқа театр ходимлари ҳам унинг бу фикрини қабул қилишар ва уни дохий, даҳо дея атай бошлашади. Бора - бора устоз ўз жамоасининг ичида эмас ташқарисига чиқиб қолади. Театр, жамоа санъати эканлигини, янги жамият қурилаётганлигини инобатга олишни истамас эди. Шунинг учун ҳам кўплаб қобилиятли, шогирдлари ундан юз ўгирадилар. Бабанова, Орлов, Мартинсон, Охлопков, Гарин кабилар шулар жумласидандир.¹⁵

Ана шундай кезларда унинг рафикаси Зинаида Райх Сталин номига хат ёзиб “санъат тўғрисида, санъатни тушинмайдиганлар ҳукм чиқариши нотўғри”, деган фикрни билдиради. Хатга ҳеч қандай жавоб бўлмайди. Зинаида Райх Сергей Есениннинг хотини бўлгани, иккита фарзанди билан шоирдан ажрашиб Мейерхольдга турмушга чиққани ва унинг энг яқин сафдошига айланганлигини унутишмаган эди. Мейерхольд устидан ҳукм ўқиётган вақтда икки бегона одам Лубянка қамоқхонасидан 100 метр масофада жойлашган режиссёр уйида, Зинаиданинг ўн жойидан пичоқ уриб чавақлаб кетишади. Қотиллар қора ишни битириб бамайлихотир қора машинага ўтириб кетишганини қоровул кўриб қолган эди. 1940 йилнинг 2 февраль куни коммунист, Қизил армия капитани, Меҳнат қизил байроқ ордени нишондори Всеволод Эмилович Мейерхольд, ҳалқ душмани тамғаси билан отиб ташланади. Большевистик мафкуранинг энг ваҳший кўринишларидан бири, ўз фарзандини - ўзи ейиши эди. Бунга бизнинг ҳам тарихимиз гувоҳ!

5 мавзу: Вахтангов Е.Б., Таиров А.

Режа:

1. Е.Б.Вахтангов ҳаёти ва ижодий фаолияти
2. Е.Б.Вахтангов студияси
3. Е.Б.Вахтангов спектакллари ва уларнинг ўзига хослиги
4. А.Таиров ҳаёти ва ижодий фаолияти
5. “Камерный театр”
6. А.Таиров эстетикаси

Адабиётлар рўйхати:

3. Маҳмудов Ж., Ҳ. Маҳмудова. Режиссура асослари, Ўзбекистон, 2008
4. М.Умаров, Т.Юлдашев – “Режиссёрлик ва актёрлик санъати асослари”, Т., 2016.
5. Р. Усмонов “Режиссура”. Т., “Фан”.1997

Вахтангов Евгений Багратионович.

¹⁵Игорь Ильинский. “Сам о себе”. Всероссийское театральное общество. Москва.1961 г.

*спектаклда қувонч ҳамда дард,
бир-бири билан узлуксиз ўрин
алмашилиб туриши керак.*
Вахтангов Е.Б.

Театр санъати оламида, К.С. Станиславскийдан кейин ўзига хос бурилиш яшашга, ўз **“актёр ижрочилиги мактаби”**ни яратишга муваффақ бўлган шахслардан бири Евгений Багратионович Вахтанговдир (мактаб атамаси шартли бўлиб кечинма санъати ва намойиш - тақлид этиш мактабига бўлинади).

Ўзбек Миллий театри ижодий жамоасини профессионал жиҳатдан шаклланиши Вахтангов номи билан боғлиқ. Вахтангов томонидан сахналаштирилган, “Малика Турондот” спектаклини А.Чўлпон томонидан ўзбек тилига ўгирилиб, ўзбек миллий театримиз номоёндалари томонидан қайта сахналаштирилиши ва уни Ўзбекистонда ижро этилиши тарихий воқеа сифатида эътироф этилганлиги маълумдир.

Ўша 1924 йилда Москва ва Петербургда сон - саноқсиз театр студиялари мавжуд бўлишига қарамай, Ўзбекистондан борган ёшлар, нима учун айнан Вахтангов студиясида (Москвадаги Вахтангов театр студиясида шогирдали машғулот ўтказганликлари боисидан Вахтангов студияси деб аталган) ўқишга тавсия этилган экан?

Бу саволга ҳар ким турли манбалардан турлича жавоб топиши мумкин.

Бизнинг фикримизча К. С. Станиславский шогирдларидан айнан Вахтангов, устоз системасини ижобий ўзлаштирган ҳолда уни бойитиб ривожланишга энг кўп хисса қўшган шахс эди. Вахтангов Станиславский системасини бузмаган ҳолда сахнада актёрлар учун эркин бадиҳа - импровизацияга кенг имкониятлар яратиб, **спектаклни ягона интизомий** шаклга сола билди.

У Станиславский ситемасини кўламини кенгайтиришга, сахнада *хаётий ҳақиқат* моҳиятини бадиийлик, рамзийлик, мажозийлик сифатлари билан бойитишга интилди.

Агар Чарли Чаплин ва Бертольд Брехт актёрлик мактабини кузатадиган бўлсак уларнинг ижрочилик услубияти Вахтангов мактабига яқин эканлигини кузатамиз.

Вахтангов ўзига қадар ҳукм суриб келган “тўртинчи деворни ” (яъни томоша залини актёрлардан ажратиб турадиган) инкор этади ва сахнадаги актёр билан томошабин ўртасида бевосита алоқа ўрнатишга эришади.

Ўзбекистон Халқ артисти Қудрат Хўжаевнинг “Хаётий ҳикоялар» китобида “Маликаи Турондот” спектаклидага Тарталья (вазир) ролини нг ижрочиси Хожи Сиддиқ маҳоратини қуйидагича таърифлайди: “Хожи ака Аброр Хидояттовни кўрсатиб, уни шундай тасвир этади: **бугдойранг, қоракўз, писталаб, қундуз қош, тўсдай қора жингалак соч, майин товуш, соз чалишда, ашула айтишда Левичани йўлда қолдирадиган Сорахонимнинг эрлари бўлмиш Дегрез маҳаллалик Аброрхон Хидоятхон ўғли “Маликаи Турондот” спектаклида шахзода Коло ролини ўйнайдилар.**”

Демак Вахтангов “Актёрлик маҳорати” мактабини эгаллаган ҳар бир актёр ҳар бир спектаклда ҳар сафар сахнага чиққанида янгилик олиб кириши, импровизациядан кенг фойдаланиши, ҳар лаҳза ҳозиржавоб бўлишлигини тақозо этар экан. Вахтангов томонидан 2 - студия актёрлари билан сахналаштирилган “Маликаи Турондот” спектакли ҳам юқорида келтирган мисолимиз тарзида бошланар эди.

Шимолий Осетиянинг маркази Оржоникидзе ҳозирги Цхенвал шаҳри муқаддам “Владикавказ” деб юритилган. Рус армияси 1864 йилда Грузияни босиб олиш учун бораётган вақтида шу шаҳарни, мустаҳкам истехком сифатида барпо этади ва Кавказ урушини ғалаба билан яқунлаб ортга қайтар экан бу шаҳарга “Владикавказ” деб ном беради.

Армия қўмондони рус тилини тарғиб қилиш, ерлик аҳолини рус менталитетига итоат этдириш мақсадларини кўзлаб 1871 йили шаҳарда рус театрини ташкил этади. Ана шу Қавказ минтақасида ягона ўз театрига эга Владикавказ шаҳрида ўзига тўқ бадавлат оилада 1883 йилнинг 13 феввалида Вахтангов дунёга келади. Унинг бобоси Саркис русларни ёқтирмаганлигидан ўғли Багратни рус қизига уйланишига қарши бўлган. Бироқ ишқ -

мухаббат ота хоҳишидан устунлик қилади. Улар ўртасида дунёга келган фарзандга “Вахтанг” деб исм қўядилар.

Вахтангов, бошланғич маълумотни оиласида, сўнгра Тифлис гимназияси ҳамда Влавдиавказ эрлар гимназиясида тахсил олади. Унинг театрга қизиқиши айна мана шу “эрлар гимназиясидан” бошланади. Дастлаб гимназияда сахналаштирилган хаваскорлик спектаклларида аёллар ролларини ўйнайди. Хусусан А.Островскийнинг “Камбағаллик айб эмас” асарида Пелагея Егоровна, Гоголнинг “Уйланиш” асарида Агафья Тихоновна каби ролларни ижро этади. Шу ерда роллар ижро этиш билан бирга зурнай, мандолина, балалайка каби созлар чалишни ўрганади. Ёш Вахтанг чапдаст созанда сифатида ўз тенгдошлари ва яқинлари орасида шуҳрат қозонади. Тифлисида ўқиб юрган кезларида бўш вақтини беҳуда ўтқазмай, рақс тўғарагига ҳам қатнашиб ўйин тушиш техникасини эгаллайди.

Ўз қайнотаси вафотидан сўнг катта тамаки фабрикасига эга бўлиб қолган Баграт, ўғли Вахтанговни келгувсида катта фабрикант бўлишлигини орзу қилиб, тижорат ва молиявий масалаларда билимдон қилиб тарбиялаш мақсадида, Ригадаги Политехника институтига ўқишга жўнатади.

Аммо, иш ота ўйлаганчалик бўлиб чиқмайди. Вахтангов имтиҳонларга тайёрланиш ўрнига эртадан кечгача Ригадаги хаваскорлар тўғарагининг репетицияларда иштирок этиб роллар ижро этиш билан банд бўлади. Натижада кириш имтиҳонларида қониқарсиз баҳо олади.

Шу йилнинг август ойида Москвага келиб университетга ўқишга қиради. Аввал табиий фанлар сўнгра юридик фанлар бўлимида ўқийди. Буни қарангки, бундан бир неча йил олдин худди шу университетга Пензадан келган булғувси театр реформатори Мейерхольд ҳам ўқишга кирган, сўнгра ўқишни ташлаб ўзини театр санъатига бағишлаган эди.

Орадан кўп ўтмай Университетнинг ёпилиши Вахтангов учун айна муддао бўлади. У, Адашев номидаги театр мактабига ўқишга қиради. Бу ерда Лужский, Леонидов, Качаловлардан актёрлик маҳорати сирларини ўрганади. Уч йилдан сўнг яъни 1911 йилда **Москва катта театрига** ишга қабул қилинади.

М. Достоевский таъбирича, - *инсон роль ижро этар экан, ич - ичидан қаддини ростлайди, ҳаёт иқир - чиқирларидан халос бўлади. Ҳаётда уни эзиб, фикрини исканжага олган ташвишлар зойиб бўлади.*

Вахтангов ҳам машҳур театр сахнасига қадам қўяр экан ўзини қайтадан дунёга келгандек енгил ҳис этади. Завқ - шавқ билан ижодиёт оламига шўнғиб кетади. Станиславский билан бирга сахнага чиқади, у билан ёнма-ён туриб роллар ижро этади. Айна шу йиллари К.С.Станиславский ўзининг “системаси” устида изланишлар олиб бораётган эди. Лекин “системани” ўзи нима эканлигини кўпчилик актёрлар тушинмас, шунинг учун уни қабул қилишмас эди.

Ижрочилик техникасини ўстиришга хизмат қиладиган янгилик билан Вахтангов қизиқиб қолади. На фақат Вахтангов театрдаги ёшларга ҳам бу янгилик ўта қизиқ бўлиб туюлади. Ана шундай ёшларнинг бир гуруҳи билан “система” бўйича машғулотлар бошланиб, уни К.С.Станиславскийнинг ўзи бошқаради. Вахтангов ҳар бир ўтқазилган машқ ва унинг натижаларини эзиб боради. Ёшлар орасида Серафима Бирман, Лидия Дейкун, Григорий Хмара каби Станиславский системасининг издошлари бор эди.

Машқлар: тасаввурни уйғотиш, диққатни жамлаш, хотирани қўзғатиш, хиссиётни ҳаракатга келтириш, фантазияни ўстириш учун ўйлаб топилган жисмоний ва ички ҳаракатлардан иборат эди.

1912 йилда “Система” бўйича шуғулланишни истаган ёшлар учун МХАТ театри биносидан ташқарида алоҳида бир бино олиб берилиб, *машғулот мактаби* ташкил этилади. Кейинчалик у «**Студия**» деб атала бошланади.

Дастлабки машғулотларда талабалардан ҳар бир хатти - ҳаракатда ҳаётийлик талаб қилинади. Яъни, ҳаётда қандай бўлса *шундайлигича сахнага олиб чиқиш керак* - деган талаб қўйилади. Бунда, қаҳрамон ҳаётда ўзи билан бўлиб ўтган воқеа ва ҳодисани эслаш орқали

кўз олдига келтириб, айнан уни сахнага олиб чиқиши керак эди. Ҳаётийликдан мутлақо чекиниш мумкин эмас эди. Шу тамойилдан келиб чиқиб, студиячилар томонидан сахналаштирилган “Оламшумил базм” (Праздник мира) спектаклини кўрган Станиславский, асарни ўта ҳаётийлик (натурализм) даражасида эканглигидан ниҳоятда афсусланиб, - театрда санъат бўлиши, театрдан “театрчилик”ни суғуриб чиқариш керак, - деган хулосага келади.

Устознинг бундай фикридан тегишли хулоса чиқарган Вахтангов асар устидаги ишни бошқача йўналишда давом этдиради ва мазкур спектаклни 1913 йил 13 ноябрда устозлар ва томошабин хукмига ҳавола қилади. Вахтангов актёрда яшириниб ётган, ҳали ҳеч кимга маълум бўлмаган қирраларни очишга ва уларни намойиш этишга эришади. Бунга у, сахнада кечаётган воқеалар тизимини кескин ўзгартириш, ижобий ва салбий ҳолатларни бир-бири билан кескин алмаштириш орқали эришади.

“Оламшумил базм” спектакли орқали устозлар “оқ фотихасини” олган Вахтангов ижодий изланишларини давом этдиради. Станиславский системасини ижобий ўзлаштирган ҳолда актёрдаги янги қирраларни очиш йўллари кидиради.

Ён дафтарида қуйидаги сўзларни ёзиб қўяди:

- **ўйин (игра) актёр ижросининг асосини ташкил этиши керак;**
- **дунёни кулги орқали идрок қилиб, томошабинга таъсир ўтказиш;**
- **ҳаётни бўрттириб кўрсатиш;**

Вахтангов ўзи олиб бораётган тажрибага на фақат томошабинни балки санъатга алоқаси бўлмаган одамларни ҳам ишонтириш учун тўхтовсиз тажрибалар олиб боради. Ана шундай тажрибалардан бирини кўчада ўтказади.

Сулержицкий, Лена Кесарская, Вахтангов йўловчилар кўз ўнгида ўзларини “Кайфи ошиб қолган” кишилар қилиб кўрсатишга, ўзаро ёлғондан жанжал чиқаришга уриниб кўришади. “**Ўйин**” шу қадар ишонарли чиқадики, нарироқда уларни кузатиб турган Миршаб томошабинлар орасини ёриб ўтиб “**жанжалкашлар**”ни миршабхонага судрайди.

“Студия қандай бўлиши керак?” деган саволга Вахтангов шундай жавоб ёзади.

- **студия биз учун қадрдон уйимиздек бўлиши учун, ҳеч бўлмаганда унинг деворига бир дона мих қоқиш керак.**

- **студияда ўқитиш эмас, ўргатиш орқали тарбиялаш зарур.**

- **инсон ҳамиша яхши одамлар даврасига талпинади. Студияда яхши одамлар тарбия олиши керак.**

- **театр ижодий жамоа бўлиб уни қандай шаклланиши, ижодий ютуғи шу жамоанинг ҳамжихатлигига боғлиқ ва ҳ.к.**

1911 йилда унинг ижодига яна бир туртки берган воқеа рўй беради. Мейерхольд томонидан сахналаштирилган “Шарф Коломбины” пантомима спектаклини кўради. Сўнгра Мейерхольд томонидан ёзилган мақола билан танишар экан “актёрлар - ўйин, топқирлик ва ҳозир жавоблилиқ орқали спектакль яратишлари керак” - деган фикрлар, Вахтанговда ўзи олиб бораётган изланишларни тўғри йўлда эканлигига ишонч ҳосил қилдиради.

Демак, актёр ўзлигини йўқотмаслиги, аксинча томошабин кўз ўнгида ўзгариши керак. Кўпроқ жисмоний хатти - ҳаракатларга эътибор қаратиш, ҳиссиётларни фаоллаштириш, томошабин кўз ўнгида **қиёфага кириш** ва **қиёфадан чиқиш** каби тамойилларга урғу беради.

Лекин бу ҳали маҳорат эгаси бўлди деган гап эмас. Вахтангов учун томошабин спектакль иштирокчисига айланмоғи керак. Бунинг учун эса сахнадаги актёр билан залда ўтирган томошабин ўртасидаги “**тўртинчи деворни**” ҳам ўртадан кўтариб ташлаш лозим бўлади.

Бунинг учун сахнадаги актёр томошабинга кучли таъсир ўтказиши зарур. Вахтангов таъсир воситаларини излашга киришади. Актёр қўл, кўриниш, юз - кўз, юриш - туриш каби воситаларни ишга солиши, бу қу ролларидан ўрнида ва унумли фойдалана билиши ҳам зарур, - деб ҳисоблайди.

“Потоп” (Тошқин) “Сверчок” (Чигиртка) спектакллари устида иш олиб борар экан, актёрдан тимсол қиёфасига бутунлай кириб кетмасликни, тимсол моҳиятини намойиш этиш учун хатти-ҳаракатларни бўрттириб кўрсатишликни талаб қилади. Буларнинг барчаси

томошабинга таъсир ўтказиш орқали, уни ҳайратга сола билиши, ажаблантириши, таажжубга солиши, ҳар лаҳза томошабин кайфиятини ўзгаришига сабаб бўладиган сахнавий вазият ва ҳолатларни ўйлаб топишликни тақозо этар эди.

Бунинг учун актёр сахнада мавжуд ашёларни қандай бўлса шундайлигича қабул қилиши, сўнгра шарт-шароит ва мақсад талаби даражасида ўз фантазияси ҳамда тасаввури орқали уларни ўзлаштириши ва улар билан муносабатга киришиши зарур.

Вахтанговнинг таъкидлашича сахнадаги буюм ва ашёларга таъсир ўтказиш орқали сахнада мисли кўрилмаган ғаройиботларни яратиши мумкин экан.

Мисол тариқасида Вахтангов оддий арқонни кўлига олиб ерга ташлайди. Сўнгра арқонга, илонга нисбатан бўладиган муносабатни намоиш этади. У бу ишни шу қадар мохирлик билан кўрсатиб берадики атрофдагилар ерда оддий арқон эмас заҳарли илон ўрмалаб кетаётганига ишонишиб ваҳимага тушиб ортга тисарилишади.

Унинг кундалигида қуйидаги ёзувлар пайдо бўлади :

“Қачонки актёр ўз тасаввур кучи орқали яратган ҳаёлот маҳсулини ҳаётийлигига тўла ишониб қабул қилаолса сахна санъати тугилади.”

Вахтангов МХАТ - “Москва катта бадий театр”да ишлаш билан бир вақтда 1916 йилда ташкил этилган 2 - студия иштирокчиларининг илтимосига кўра 1918 йилдан шу студиячиларга раҳбарлик қила бошлайди.

Унинг кундалигида қуйидаги ёзувлар пайдо бўлади:

- Ҳаёт сахнасида оламушумил воқеалар рўй бермоқда. Драматизм билан тўйинган бу ҳаёт сахнасида бировлар ўз ролларини ўйнаб бўлиб қулисга чиқиб кетадилар. Уларнинг ўрнига ўз муаммоларини эргаштириб янги авлод кириб келади. Сахна майдонида ҳақиқий фожеа ва драмалар рўй бериб, қалбларни ларзага соладиган воқеалар содир бўлади.

Вахтангов студиясида бўлажак театр сардорлари Рубен Николаевич Симонов, Б. Захава, Ю.Завадский, Л.Свердлин, М.Чехов, Яхонтов, Мансуров каби янгиликка интилувчи иқтидорли санъаткорлар бир ижодий жамоага бирлашадилар.

Ҳам фикр ижодкорлар Станиславский яратган системани янада ривожлантиришга, уни бошқа қирраларини синаб кўриш учун Метерлингнинг “Авлиё Антонийнинг каромати” асарини қўлга оладилар.

Вахтангов мазкур асар устида ишлар экан илк бор **“нукта”** (точка) атамасини қўллайди.

Яъни маълум вазиятда давом этаётган воқеани бир сония тўхтатиб, ижрочи бўлиб ўтган Ҳодисани чамалаб кўриши, унга баҳо бериши ва яна воқеани давом эттириши зарур бўлади. Албатта бундай янгиликни барча спектаклларда ҳам қўллаш мумкин эмас эди. Лекин “Гротескда” бўрттирилган комедия жанрида у кулгили вазиятнинг таъсир кучини оширишга хизмат қилиши лозим эди. Негаки айнан гротеск жанрида хаддан ташқари бўрттириш, кўпиртириш мумкин ва зарур деб ҳисоблайди Вахтангов. Чунки нотабий ҳолатни, нотабий шаклда томошабинга тақдим этиш керак. Томошабин ҳақиқатдан шарт - шароит муҳитини қабул қилиши ва спектакль бошиданоқ сахнада рўй бераётган воқеаларга ишониши лозим, - деб ҳисоблайди .

Шу нуктаи назардан ҳар бир спектакль ўзига мос ва ўзига хос бўлган шакл ҳамда ечимга эга бўлиши, зарурият бўлса, у қандай шаклга эга бўлмасин томошабинни ҳар лаҳза ҳайратга солиши, ажаблантириши, тўлқинлантириши зарур.

Вахтанговнинг кундалик дафтарида яна қуйидаги сўзларни ўқиймиз:

- Айни кунларда янги система устида ишляпман.

“Кечинма” санъатнинг биринчи курсини ўтиб бўлдик. Эндиги навбат оғиз, қўл, овоз каби қу ролларни ишга солиш йўллари қидириш керак. Яъни тақлид ва кечинма санъат қоришмасидан, учинчи ҳайратга солиш усулини топиш керак.

Бунинг учун Вахтангов ўқувчилар олдига мураккаб вазифалар қўяди. Сахнада ғайритабий, ақл бовар қилмайдиган вазиятларни яратиш, шу вазиятда актёр ўз тасаввур ва

фантазиясини ишга солиши ва юзага келган вазиятдан қандай чиқиб кетиш йўллари кидириши зарур.

Вахтангов ҳар бир сўздан маъно, фикр, таъсирчанликни талаб қилади.

«Оддий ва ҳар куни ўзимиз дуч келадиган воқеа ва Ҳодисаларга сахнада ўрин бўлмаслиги керак. Ҳаётий воқеалар ижрочининг тасаввури ёрдамида фантастик воқеага айланиши, шу йўл орқали “фантастик реализм юзага чиқиши керак» - дейди режиссёр.

Актёрнинг репетицияга бамайлихотир киришишини, санъатга нисбатан жиноят, - деб ҳисоблайди Вахтанов. Репетицияга асаби таранглашган, фикр бир ерга жамланган ҳолда киришиш орқали кичик бир сахнани ҳам такрор ва такрор ишлаш, ишлаганда ҳам ҳар бир қайтариш жараёнида бериладиган шароитни мураккаблаштириб бориш орқали кутилган натижага эриши мумкин. Актёр - тимсолдаги ички ҳис хаяжон, ички туғён, ҳарорат ва ғазаб, меҳр ва қаҳри ижрочининг қўл, овоз, товуш, сўз, ташқи жисмоний хатти - ҳаракати орқали намоён бўлиши керак. Театрга келган томошабинни уйида эмас, театрда эканлигини ҳар лаҳза ёдига солиб туриш керак.

Вахтангов Мейерхольд ижодига юксак баҳо бериб шундай ёзади:

- Мейерхольд буюк режиссёр. Шу кунга қадар бўлган ва ҳозиргилар орасида унга тенги йўқ. Унинг ҳар бир спектакли янгича театр, янгича олам. Мейерхольд эртанги театрлар учун замин ва илдиш яратди. Шу билан бирга у актёрни яхши тушинмайди. Актёрда мавжуд бўлган ҳис - хаяжон ва шижоатни чиқариш йўллари яхши билмайди.

1921 йилда студиячилар ҳаётида яна бир қувончли воқеа рўй беради.

Москвадаги ҳозирги Арбат кўчасида жойлашган катта бир савдогарнинг уйи улар ихтиёрига берилади. Айти кунга қадар Вахтангов номидаги театр ўша бинода фаолият юритиб келади.

Шу йилнинг куз ойидан бошлаб “Маликаи Турандот” (Карло Гоцци асари) устида иш бошланади.

Репетициялардан бирида Вахтангов актёрлардан ўз қўлларига эътибор қаратишликни сўрайди.

Унинг фикрича, қўл - инсон танасининг кўзидир. Қўл ҳаракати сезги билан боғлиқ ва энг ҳаракатчан аъзо. Юрак уриши маром ва мейёр қўл орқали билинади. Қўл орқали инсон тўғрисида тушинча ҳосил бўлади.

- агар пьесанинг мароми (ритми) топилса сахналаштириш учун калит топилган ҳисобланади. Ҳар бир ишнинг бошланиши маромга боғлиқ.

- ҳар қандай табиий эркинлик режиссёр томонидан белгиланган чегара оралигида бўлиши керак.

- сахнадаги эркинлик онгли жараён бўлиб, аниқ белгиланган шакл доирасидан ташқарига чиқмаслиги керак.

- сахнада биронта ортиқча буюм бўлмаслиги, актёр сахнада оғирлигини оёқдан - оёққа ўтқазмаслиги ўз ўрнини бошқа актёр ўрни билан алмаштирмаслиги, ўртоқлари билан кўз уриштирмаслиги, бошқа томонга қарамаслиги керак.

- Ҳамма жойда интизом, интизом, ва яна интизом бўлиши зарур.

Вахтангов театр санъатида ўзига ҳос кашфиёт яратишга муваффақ бўлган режиссёрлар каторидан ўрин эгаллашга ҳақлидир.

Унинг кашфиёти натижаси ўлароқ Станиславский яратган “Система” (тизим) бир жойда қотиб қолган усул бўлмай, у ҳамиша янгиланиб бориши, шакл ўзгаришларига таъсир кўрсатиши зарур эканлигини Вахтангов ижоди орқали ўз исботини топади.

У Италиянинг “Дель Артэ” майдон театри мактабини сахнага кўчиради. Актёрлар билан томошабинни бир-бирига қўша олди. роль ижро этаётган актёр томошабин кўз ўнгида, **мана мен бундай роль ўйнамоқчиман, мени роль ўйнашга шай турган актёр эканлигимни кўриб қўйинглар**, - дейдиган хатти - ҳаракатлар бажаради.

- «Пьесани сахналаштиришдан аввал тўрт саволга жавоб топиш керак», - дейди Вахтангов

1. *Нимани саҳналаштириш керак?*
2. *Қачон саҳналаштириш керак?*
3. *Қандай саҳналаштириш керак?*
4. *Қайси актёрлар ва қайси ижодий жамоа билан саҳналаштириш керак?*

Евгений Багратинович Вахтагов ўзидаги бор ижодий салоҳиятини бағишлаган “Маликаи Турандот” спектаклининг премьерасининг эртасига яъни 1922 йил 29 май куни оғир бетобликдан сўнг вафот этади.

Вахтанговнинг актёрлик маҳорати мактаби Ўзбекистонлик илк қалдироғочлари: М.Уйғур, А.Хидоят, С.Эшонтўраева, А.Чўлпон каби буюк санъаткорлар билан кириб келган. Бугунги кунда у яратган мактаб асосида яратилган Раззоқ Хамроев томонидан саҳналаштирилган “Тошболта ошиқ”, М. Муҳамедов томонидан саҳналаштирилган “Хаммом” (Маяковский асари), Р.Орифжонов томонидан саҳналаштирилган “Серғайрат кишилар” (Шукшин асари), Баходир Юлдошев томонидан саҳналаштирилган “Майсаранинг иши” (Хамза асари), О. Салимов томонидан саҳналаштирилган “Тошкентга саёҳат” (Б. Омонов асари) спектаклларда кўришимиз мумкин.

Ушбу китоб муаллифи ҳам Самарқанд театрида “Афсона” (Х. Шарипов асари), «Тўққизинчи покиза» (Е.Юрандот асари), Гулистон театрида “Тўйлар муборак (Ў.Хошимов асари), “Жанжал” (Шукрилло асари) спектакллариининг шаклий ва жанрий ечимиди Е.Б. Вахтангов мактабига таянган.

Театр санъатининг томошабинга таъсир этувчи воситалари сон - саноксиз. Ҳамма гап шу воситилардан ўрнида фойдалана билишликда.

5 - мавзу: **Александр Яковлевич Таиров.**

*Станиславский ижодидан кейин,
Таиров ижодини ўрганмай тури
йигирманчи аср театри ҳақида ёзиш
мумкин эмас
Театршунос олим С. Мокульский.*

Таиров йигирманчи аср театр санъатини шакллантириш ва янги босқичга олиб чиқишга энг кўп хисса қўшган йирик режиссёрлардан бири. 1914 йилда Москва Камер театрини ташкил этар экан, бу театрни у “неореалистик”, яъни шаклан хис - ҳаяжон билан суғорилган театр бўлишлигини, биринчи жаҳон уруши йилларида, театрлар репертуарини бутунлай эгаллаб олган, мешчанлик руҳидаги асарларга, тушкунлик кайфиятидаги спектакллар, натуралистик (хаётда қандай бўлса шундай кўрсатувчи) майда - чуйда, арзир - арзимас маиший мавзулардаги тўқима муаммоларни кўтариб чиқувчи саҳна асарларига қарама - қарши ўлароқ, моҳиятан “синтетик” шаклдаги театр бўлади деган даъвои олға суради.

У, ўзининг дастлабки спектаклларидаёқ умумбашарий муаммолар, фожеа ва кулги, севги ва ўлим, қаҳрамонлик ва хоинлик ҳамда инсон табиатининг бетакрор гўзаллигини тараннум этишга бел боғлайди. Инсон қудрати ва гўзаллигини шаклан ва мазмунан мутаносиблигини акс эттиришга интилади.

Таиров 1885 йил 24 июнь куни Полтава губернясининг Ромни шаҳрида ўқитувчи оиласида дунёга келади. Киев гимназиясида таҳсил олади. Сўнгра Киев Университетининг юридик бўлимига ўқишга киради. Театр санъати билан илк бора танишуви саккиз ёшдалигидаёқ бошланади. Бир куни ота - онаси билан ака - ука Адельгеймлар томонидан саҳналаштирилган “Фауст” спектаклини томоша қилар экан, ўзини бошқа бир оламга тушиб қолгандек ҳис қилади. Шу куни унинг болалик хаётида руҳий ўзгариш рўй беради. Тинчини йўқотади. Ўзи илк бора ошно бўлган санъат оламини, руҳий тажалланиш оламини қумсайди. Бу орзулар кейинчалик университетда ўқиб юрган кезлари, ҳаваскорлар театр

труппасига етаклаб келади. Бу труппада дастлаб кичик-кичик роллар ижро этар экан, театр санъатига бўлган қизиқиши кундан - кунга чуқурроқ илдиз отиб боради.

1905 йилда у, М.М. Бородей раҳбарлигидаги профессионал театрга артист сифатида қабул қилинади. Шу театрда Шекспирни танийди. “Ёз оқшомидаги туш” спектаклида Лизандр ролини ижро этади. Таировнинг ҳаётида яна бир муҳим воқеа содир бўлади. Шу йили Петербургдан Комиссаржевская раҳбарлигидаги театр гастроль сафари билан Киев шаҳрига ташриф буюради. Таиров Комиссаржевская билан танишибгина қолмай, унга ўз орзулари ва ниятларини изҳор этишга ҳам муваффақ бўлади. Буюк актриса ёш Таировдаги шижоат ва иқтидорни кўриб, уни ўз театрига ишга таклиф этади. Таиров ўқишини Петербургга кўчиради.

Петербург университетининг юридик бўлимида ўқиш билан бирга бўш вақтларида театрда актёрлик фаолиятини давом эттиради. Шу театрда Мейерхольд билан, унинг янгича услуги “биомеханика” ва “шартлилик” деган тушинчаларнинг маъзини чақишга ҳаракат қилади. “Шартлилик”нинг ўзига хос томонлари нималарда акс этиши кераклигини ўрганади. Петербургдаги Гайдебуров раҳбарлигидаги сайёр театр саҳнасида, режиссёр сифатида ўз салоҳиятини синаб кўради. Шекспирнинг “Гамлет” асарини саҳналаштиради. Асар устида иш олиб борар экан, Мейерхольд таклиф этган “шартлилик” усулини қўллашга ҳаракат қилади. Бироқ, спектаклни саҳналаштиришдан кўзлаган мақсадига эришаолмаётганини сезади. “Шартлилик” усули асар ғоясини очишда, бадий яхлитлигини таъминлашда мутлақо кутилмаган чигалликлар келтириб чиқарабошлайди. Шунинг учун Таиров Мейерхольд таклиф этган усулдан воз кечиб, Станиславский системасининг спектакль саҳналаштириш жараёнида нафи тегадиган унсурларидан фойдаланишга қарор қилади. “Гамлет” спектакли муваффақиятидан руҳан қониқиш ҳосил қилган Таиров шу театрда А. П. Чеховнинг “Ваня тоға”, Софоклнинг “Антигона”, Мольернинг “Тартюф” асарларини ҳам саҳналаштириб ўзи бош ролларни ижро этади. Ёш режиссёрнинг театр санъати соҳасида эришаётган муваффақиятлари тез орада жамоатчилик эътиборини қозонишига сабаб бўлади.

1913 йилда Москва Бадий театри актёри ва режиссёри А. Марджанов, ўзи ташкил этган театр студиясига, Таировни “Пьеретанинг чойшаби” пантомима ҳамда “Сарик кофта” номли оперетта жанридаги спектакллари саҳналаштиришга таклиф этади. Ўзи учун кутилмаган бундай таклифдан руҳланган Таиров саҳналаштирилмоқчи бўлган спектакллари учун ижрочиларни қидира бошлайди. Такдир ўйинини қарангки, айна шу кезларда Москва Бадий театрининг етакчи актрисаси, бош роллар ижрочиси, Бадий театрида ижодий жараёндан кўнгли тўлмай ишдан бўшаган ва эркин ижодкор бўлиб қолган Алиса Коонен Таировнинг янгича ишлаш услуги билан қизиқиб қоллади. Бу қизиқиш эса уни янги театрга етаклаб келади.

Алиса Коонен кейинчалик Таиров томонидан саҳналаштирилган йирик спектаклларидаги бош ролларни юксак маҳорат билан ижро этади. Бора - бора ёш режиссёрнинг ҳамфикр - ҳамдард умр йўлдошига ҳам айланади. Таировнинг театр санъатига бўлган ёндошувлари, ўзига қадар бўлган барча театр йўналишларига танқидий қарашлар билан бошланиб томошабинларни ҳайратга соладиган, илҳомлантирадиган, эзгулик, руҳий поклик, соф муҳаббат ва севгига садоқат йўсинидаги изланишлардан ва уларни томошабинга етказиш йўлида янгича таъсир воситаларини қўллашдан бўлиб қолган эди. Натижада ўзининг кучли хис - ҳаяжон, эҳтирос, ички шижоат билан тўлиб тошган бир-биридан қизик ва таъсирчан спектакллари билан санъат оламига кириб келади.

Йигирманчи асрнинг бошларида Оврупо ва Русия адабиёти ва санъатида турли - туман оқимлар майдонга чиқиб улар фақат ўзи танлаган йўл тўғри ва ҳаққоний деб ҳисоблаб, бошқа усулларни мутлақо инкор этиш қайфияти авжига минади. Вахтангов, Мейерхольд, Маржанов, ака - ука Гайдебуровлар, Оврупода: Г.Крэг, Т.Кин, Макс Рейнхард каби театр ислохатчилари шулар жумласидандир. “Символизм”, “Акмеизм”, “Футуризм”, “Кубизм”, “Лучизм”, “Суперматизм” “Неореализм”, “Конструктивизм” каби оқим ва усуллар кўпайгандан - кўпайиб боради.

Таиров ўзининг дастлабки спектакллари ва матбуотда чиқишлари орқали, ўзи танлаган йўл бу оқимларнинг биронтасига эргашмаслиги ва шу билан бирга тор доирадаги услуб бўлмай санъатнинг барча йўналишларини ўзида мужассам этувчи янгича бадиий шакл эканлигини исботлашга ҳаракат қилади. Таировни ҳар бир янги асарга қўл уришдан қўзлаган мақсади ва нияти асар ғоясини очиб беришда янгича усулларни ихтиро қилишдан иборат бўлган. Яъни драма, оперетта, комедия, пантомима, трагедия жанридаги спектакллارни сахналаштирар экан, ҳар бир жанр учун янгилик излаб топишга, томошабинни ҳайратга солишга ҳаракат қилади. Унинг спектакларидаги декорациялар воқеа ва Ҳодисалар содир бўладиган, атрофи ўралган шартли майдон бўлибгина қолмай, режиссёр мақсадини очишга фаол хизмат қилувчи эҳтиёжий зарурият бўлишлиги муҳим ҳисобланган. Спектакль учун танланган мусиқа ҳам ўша ғояни очиб беришга хизмат қилган. Драматик жанрдаги спектаклларда пантомима, кўшиқ, мусиқа, ракс ҳамда сахна ёриткичлари ранг - баранг кўриниш касб этган ҳолда, томоша давомида маълум вазифани бажаришга хизмат қилади.

Режиссёр спектакль устида иш бошлашдан аввал адабий асарни сахнавий талқини устида кунт билан ишлашга, асар воқеаларини кичик-кичик воқеачаларга бўлиб, ҳар бир воқеача учун алоҳида ритм-маром белгилайди. Мазкур маромларнинг бир-бири билан тез - тез ўрин алмашинуви, актёрнинг сахнадаги ҳаракати, ҳиссиётини бошқариб борадиган меъёрий ўлчамга айланади.

Янги, бу усулни Таиров “Синтетик” театр дея номлайди. Лекин, режиссёр учун сахнадаги барча унсурларни ҳаракатга келтирувчи ягона куч - актёр бўлиб қолади. Шу тамойил мезонларига таяниб баҳоланадиган бўлса, ўша даврда Таировнинг актёрлар олдига қўйган мураккаб талаблари ҳали бошқа театрларда татбиқ қилинмас эди. Театр репертуарини шакллантиришда ҳам Таиров ўзига хос йўл тутди. Ўз ғояларини илгари суришда миллий драматургияга эмас кўпроқ чет эл драматургиясига мурожаат этади. Ю.О.Нил, Клоди, Брехт, Пристли, Бернард Шоу, О.Уайльд, Шекспир, Мольер, Бомарше асарлари бирин - кетин унинг театри репертуаридан ўрин эгаллайди.

Таиров ҳар бир пьесадан ўзи учун керакли йўналишларни ажратиб олиб, уларни ўз дунёқараши ва театр санъатига бўлган муносабати орқали талқин қилишга интилади. Жумладан Шекспирнинг “Ромео ва Жульетта” асарини сахналаштиришга киришар экан, унинг учун икки бой хонадон ўртасидаги ўзаро келишмовчиликлар, ака - ука ва тоғалар ўртасидаги низолардан кўра икки севишганларнинг муносабатларини акс эттириш муҳим ҳисобланиб, асосий эътиборини фожеавий севги йўналиши: Ромео ва Жульеттанинг ички дунёси, руҳий ҳолатларини кўрсатиб беришга қаратади. Актёрлар маҳорати, сахнадаги бошқа унсурлар, мусиқа айна шу мақсадга бўйсундирилади.

Ўз спектакларида рамзийлик ва бадиий яхлитликнинг ифодавий воситаларини қидирав экан, Таиров актёрларнинг хис - ҳаяжони, эҳтироси, ички шиддати, сўз, мимика, пластикадан таъсирчан восита сифатида фойдаланади. Ўттизинчи йилларга келиб, Таиров ўз театрини “**Неореалистик**” йўналишдаги театр деб атайбошлайди. “**Неореалистик**” шакли билан “**Натуралистик**” шаклдаги театр тафовути ҳақидаги унинг фикрлари қуйидаги шаклда ифодаланади. Натуралистик театр (бу ерда у Москва Бадиий театрини назарда тутди) сахнада айнан ҳаётнинг ўзини кўрсатишга ҳаракат қилади, табиий шаклда юз берадиган воқеа ва ҳодисаларни асл ҳолида кўрсатишга интилади. Мавзу жиҳатидан мешчанлар ҳаёти уларнинг туриш турмуши, театр репертуаридаги асосий асарларни ташкил этади. Иккинчи томондан “**Шартлилик**” асосига қурилган спектакллар (бу ерда Мейерхольднинг шартли театрини назарда тутди) актёрларни режиссёр буйруғини бажарувчи қўғирчоқларга айлантириб қўяди, - дейди.

1933 йилда С.Тредуэлнинг “Машиналь” спектаклини сахналаштирар экан Таиров ифода воситаларини рамзий шаклини қўллашга интилади. Асар қаҳрамонларининг севги ва висол дақиқаларини, ёрдамчи унсурлар - шамол, мусиқа, чироқ, турли рангли матоларнинг таъсирида ўз шаклини ўзгариши орқали ифода этишига эришади. Спектакль капиталистик дунёнинг шафқатсиз эканлиги, мол - дунё орттириш учун инсонлар ҳар қандай жиноятлардан қайтмаслиги, бу интилишни ҳаракатга келтирувчи машина вазифасини

бажариши, усти ялтироқ ичи қалтироқ жамиятнинг жиноий башарасини бўртирган ҳолда, рамзий воситалар орқали акс эттиради.

Спектакль премьерасига океан оша етиб келган муаллиф Тредуэл, ўзи ёзган асарнинг Таиров талқинидаги спектакль шаклини томоша қилар экан, куйидаги фикрларни билдиради:

“Мен Таировни, Ю.О.Нилнинг “Қайрағоч остидаги муҳаббат”, “Негр” каби асарларини ўзгача талқин этилганлигини билар эдим. Менга Таировни ҳар бир пьесанинг ижтимоий жиҳатларини очиб беришга моҳир режиссёр дея таърифлашган эди. Мен бугун бу режиссёр томонидан сахналаштирилган спектаклни кўриб, асаримнинг аввалари ўзимга аён бўлмаган жиҳатларини кўрдим. Асар капиталистик дунёсидаги бир қиз билан йигитнинг фожеасигина эмас, мазкур тузумда яшаётган миллионлаб қиз ва йигитларнинг фожеасига айлантирилганлигининг гувоҳи бўлдим”.

Таиров ўзининг қирқ йиллик босиб ўтган ижодий йўлини сарҳисоб қилар экан, ўзи қўл урган мавзуларни бир-бир санаб:

- **“Севги ва қурбонлик”;**
- **“Севги ва жасорат”;**
- **“Севги ва инсонийлик”;**
- **“Севги ва ватанпарварлик”;**
- **“Севги ва санъат”** каби муҳаббат ижтимоий тусга эга эканлигини ва серкирралигини амалий жиҳатдан асослайди.

Таиров режиссурасининг ўзига хос томонларидан яна бири шундаки, у ўзи сахналаштирган ҳар бир спектаклда бош қаҳрамонлардан ташқари иккинчи пландаги кичик эпизодик ролларни ҳам асосий роллардаги каби бадиий яхлитлик даражасига кўтаради. Натижада ҳар бир спектаклида барча ролларнинг ривожланиши, энг юксак чўққига кўтарилиши ва ечим нуқталарини аниқ белгилаб уларни ёрқин шаклларда ифода этишга эришади.

Режиссёр нима учун аксарият ҳолларда чет эл драматургиясига мурожаат этишлигининг сабабларини шундай тушинтиради. - “Инқилобдан кейинги давр драматургияси ўзининг саёзлиги, кўтариб чиқилган муаммоларни бир ёқламалиги, уларда инсонлар билан инсонлар, жамият билан инсонлар ўртасидаги муаммолар эмас, маълум бир мавзунини ёритишга, иштирокчилар ўртасидаги тўқнашувлар ўрнига бир - бирига ваъз айтиш билан шўғулланиши мени ҳам, театр жамоасини ҳам қониқтирмайди”. “Тўқнашувлар, у ёки бу ижтимоий қатлам, у ёки бу ижтимоий поғонада турган вакиллар ўртасида юзага келмай, муаллиф томонидан сунъий равишда келтириб чиқарилган муаммолар бўлиб қолмоқда. Яъни, мавзунини муаллиф ўз ҳукми бўйича ривожлантиришга интилади. Аслида мавзу муаллифни ўз ҳукмига бўйсиндириши лозим эмасми?”.

Шунинг учун Таиров драматургларга мурожаат қилар экан, уларни Шекспирдан асар ёзишни ўрганишга даъват этади. Шекспир асарларида қаҳрамонлар тўқнашуви, ижтимоий кучларнинг хатти-ҳаракати, интилиши натижаси ўлароқ муаммолар ўртага чиқиб келади. “Шекспир уста архитектор каби ўз асарларини мустаҳкам пойдеворини яратиб, унинг устига иморат қуради. Бизнинг драматургларимиз, - иморатни пойдеворсиз қурмоқчи бўладилар. Ҳар қандай асарда инсон қадр қиймати, шахснинг камол топиши, инсон қудратини шарафлаш зарур”, - дейди Таиров,

Кейинчалик у маълум бир партиявий тазйиқлар остида, рус драматургиясининг илғор вакиллари А.Островский, А.П.Чехов, А.Бородин, В.Вишневский асарларини ҳам сахналаштиради.

Таиров ўзининг “Камер театри” тўғрисида гапирар экан, *“Бу театр ўз бағрига камроқ томошабинларни сиғдиргани учун “Камер театр” деб аталмайди. Бу театр санъат иштиёқмандларини, унинг қадрини биладиган томошабинларни ўз бағрига жалб қилишга кўпроқ эътибор қаратганлиги учун шундай аталади”* - деган эди. У, қайси бир асарга мурожаат этмасин, театр пардаси очилиши биланок сахнада кўтаринки, ҳаётбахш муҳит яққол кўзга ташланади. Қаҳрамонлик даражасидаги ҳис - ҳаяжон билан тўлиб тошган

воқеалар, каттиятли мардонаворлик ва жасурлик билан йўғирилган образлар кайфияти, бадиийлаштирилган реалистик воқеалар гирдоби томошабинни ўз домига тортиб кетар эди.

Таиров театр санъати муомиласига киритилган икки турдаги “ҳақиқат” яъни кундалик турмуш жараёнида кечадиган табиий ҳақиқат билан сахнада сунъий равишда вужудга келтириладиган “бадиий ҳақиқат” бошқа - бошқа тушунчалар эканлигини қайта-қайта такрорлашдан чарчамайди. “Сахнада, - дейди Таиров, - ҳаётий ҳақиқатнинг ўзи эмас ундан юксак бўлган ҳақиқатга интиладиган хатти-ҳаракат зарур. Лекин, - дейди Таиров, - тақлидчилик, айниқса сахна асари учун яратилган тақлид - қолип санъатни ўлдиради. Тақлидчиликка қарши тура оладиган куч бу режиссёрдир. Рассом кўзига кўринган нимаики нарса бўлса ҳаммасини ўзгартирмай тасвирлаши мумкин эмас. Бунинг иложи ҳам йўқ. Бадиий асар яратиш учун, кўзга кўриниб турган сон - саноқсиз унсурлар орасидан энг муҳимларини: кайфият, руҳият, муҳитни акс эттираолиши мумкин бўлган унсурларнигина саралаб тасвирланади. Чолғувчи ҳам сознинг ҳамма пардаларини бир йўла босмай, оҳанглар яратиши мумкин бўлган пардаларнигина босади. Режиссёр ҳам театр санъати учун, айтиш пьеса учун хизмат қилиши мумкин бўлган унсурларни танлаб олиб, маълум зояга хизмат қилдиришини кўзлаб спектакль бағрига жойлаштириши зарур. Ҳар бир режиссёр, санъатда ўз йўлини қидириб топиши орқалигина қатта дарёга келиб қуюлувчи ирмоққа айланади. Режиссёрлик касбини зўрлаб ўргатиб бўлмайди. Шунингдек унинг ижодий майдон доирасини ҳам бир қолипга солиб бўлмайди. Ҳар бир режиссёрнинг янги асарини кўрган томошабин “ҳайратланарлик даражадаги ғўзаллик” дея олсин».

Орадан кўп вақт ўтмай, Таировнинг “реализм” тўғрисидаги қарашларида сезиларли ўзгаришларни кўрамиз. У энди **ташқиллаштирилган реализм** иборасини қўллай бошлайди. “Биз спектаклларимизда, - дейди Таиров, - ўз қараш ва хатти - ҳаракатларини замон талабларидан келиб чиққан ҳолда режалаштира оладиган, замон ва маконда интилишларини, хоҳиш ва истакларини жиловлай оладиган қаҳрамонларни кўришимиз керак. Сахнада ҳаракат қилаётган актёр театрда ўтирган томошабинга таъсир ўтказиши, унда замонга мос майилларни уйғота билиши зарур. Демак спектаклларимиз лойихасининг моҳияти шундан иборат бўлмоғи керак”

1930 йилда Таиров, Б. Брехтнинг “Қашшоқлар операси” асарини сахналаштиради. Шу вақтга қадар у кўпроқ Америка драматургиясига, улар орқали капиталистик дунёнинг жирканч томонларини кўрсатишга ҳаракат қилган эди. Брехт асари орқали Оврупода буржуазия синфи, унинг кирдикорларини аччиқ кулги - масҳаралаш орқали кўрсатишга ҳаракат қилади. Гарчанд бу спектакль, Москвага ташриф буюрган Брехт ва томошабинда илиқ таассурот қолдирган бўлсада, Камер театрининг ижодий изланишлари йўлида кескин бурилишлар ҳосил қила олмайди. Чунки Таиров режиссурасида кўпроқ қаҳрамонлик, садоқат, оптимизм, севги мавзулари устивор бўлгани сабабидан, аччиқ кулги, киноя, кесатик, хазил, истехзо, қочирим, муболаға каби сатирик воситаларидан ўрнида ва унумли фойдаланишдек амалий тажриба камлик қилади.

Брехтнинг пьесаси Таиров ёқтирган севги ва қаҳрамонлик мавзусидан ўзгачароқ бўлиб, буржуазия синфи, унинг кирдикорларини фош этишга қаратилган эди. Бироқ шунга қарамай, Таиров инсон табиатининг чуқурроқ тадқиқ қилишга, унинг мураккаб вазиятларда намоён бўладиган турли қирраларини имкон даражасида акс эттиришга интилади.

Таиров ижодига тадрижий томондан қараладиган бўлса, унинг режиссура соҳасида олиб борган тўхтовсиз изланишлари амалий ишлари натижасида сахнавий бадиийлик йилдан - йилга ортиб бойиб борганини кўрамиз. Масалан, “Қайрағоч остидаги мухаббат” (Ю.О. Нил асари) спектакли устида иш олиб борар экан, на фақат актёрлар, балким сахнадаги барча қурилмалар ҳам томошабинга изчил таъсир ўтказиши зарурлиги тўғрисида бош қотиради. Спектакль тўқималарининг узлуксиз ривожланиш жараёнида томошабинга таъсир ўтказувчи воситаларни танлаб зукколик билан саралайди. Яъни, кўриниб турган объектив борликда - янгича қарашлар, янгича тушунчалар ҳам тадрижий тарзда ўзгара боришлигини хис этади. Қарийиб уч соат давомида томошабин онгига изчил таъсир ўтказган асар воқеалари спектакль тугаб парда ёпилиши билан якунланмаслиги керак, режиссёр томошабинни

ўйлашга, ўз шахсий ҳаётига, танлаган йўлига танқидий назар ташлашга ундаши керак, - дейди Таиров. Воқеаларнинг ривожланиш жараёни томошабин онгида давом этиши, ҳамда узоқ вақт уни бефарқ қолдирмасдан тафаккурига таъсир ўтказиши зарур, деган фикрни олға суради. **“Реализм”** - кўп қирралидир. Агар арава тушунчасини кўз олдимизга келтирсак унинг ғилдираги ерга ёпишиб бораётганини ҳам кўз олдимизга келтирамиз. Самолётни кўз олдимизга келтирсак, унинг қанотлари бепоён фазода сузиб бораётганини ҳам кўз олдимизга келтиришимиз мумкин. Бизга қайси кўринишдаги **реализм** зарур? Албатта, фазода сузиб бораётган қанотли **реализм** зарур. Бу эса фақат ақл билан ташкиллаштирилган **реализм** орқалигина қўлга киритилади.

Станиславский режиссёрларни икки турга ажратади. Яъни: *“саҳналаштирувчи режиссёр ва тарбия қилувчи режиссёр. Москва Бадиий театрининг (МХТ) режиссёрлари актёр учун **доя** ролини ўйнаши керак. Улар, актёр томонидан янги ижод қилинган, янги тузилган ролни қабул қилиб оладилар. Мейерхольд билан Таиров эса барча жараёнларнинг бошланғич нуқтасида туриб олиб, актёр учун ўйлашга, яратишга, тимсолни йўрғақлаб, тета - поя қилиб етаклаб юришга куч қайратларини сафарбар этадилар. Бошқача қилиб айтганда, бу режиссёрлар учун актёр, **хомашё** ҳисобланадилар. Мейерхольд билан Таиров санъатга ташқаридан қарайдилар ва аксарият ҳолларда бор қобилиятларини спектаклнинг ташқи шакл - шамойилини яратишга сарфлайдилар. Шу жихатдан Таиров ижодига ёндошиладиган бўлса у, диктатор - якка ҳукмрон режиссёрдир”.*

“Мен диктатор режиссёр” сўзининг маъносига тушинмайман, - дейди Таиров. Станиславский томонидан унинг ижодига нисбатан билдирган фикрларига жавобан, - бу диктатура эмас. Ҳар бир алоҳида олинган спектаклни аниқ мақсад ва ғоясисиз яратиб бўлмайди. Агар актёр спектакль ғоясини тўлиқ очиб бераолмас экан, бу **режиссёрлик ғояси** йўқ - деган гап бўлади. Режиссёрнинг биринчи навбатдаги вазифаси ижодий жамоа ўртасида ташаббускорликни уйғотишдан иборат бўлмоғи лозим. Актёрларни ўз ғоясига қизиқтириши, ортидан эргаштира олиши, улар олдида қатор вазифалар қўя билиши, ғоя нимадан иборат ва у нималар орқали ўз ифодасини топиши мумкинлигини, ижодий кучларни **ғояни** очиб бериш учун турли туман ифода воситаларини топишга ва уларни амалда татбиқ этабилишга сафарбар этмоғи зарур. Актёр эса режиссёр томонидан яратиб берилган ҳаракат майдончасида эркин ижод қилиши мумкин. Чунки режиссёрнинг ғояси актёр ижоди орқалигини намоён бўлади. Агар актёрнинг илҳоми жўш уриб ташаббус кўрсатиш баҳонасида, спектакль олдида қўйилган мақсад доирасидан ташқарига чиқиб, асосий ғояни чувалаштириб, режиссёрнинг нияти ва кўзлаган мақсадини йўққа чиқарадиган бўлса, ҳеч иккиланмасдан бундай **ўзбошимчаликка** дарҳол чек қўйиш шарт”.

“Аваллари, - дейди Таиров, - биргина воқеани акс эттирадиган, бир йўналишдаги пьесаларда, асар қаҳрамонининг хатти-ҳаракати орқали томоша ғояси ифода этилган спектаклларда режиссёрга эҳтиёж сезилмаган. Аммо, кўп қиррали мавзуларни қамраб олган ҳамда талқин қилинишига қараб ғоя ўзгариб кетиши мумкин бўлган А.Н. Островский, Н.В. Гоголь, А.П. Чехов каби драматургларнинг мураккаб инсонлар тақдирини маълум нуқталарда тўқнашуви орқали бир - биридан фарқ қилувчи ғоя ва мавзулар ёнма - ён ривожлана борадиган асарларда, ҳар бир қаҳрамоннинг умумий оқимдаги ўрнини аниқ белгилаб қўйиш ва алоҳида бўлақларни умумий воқеълик орқали томошабин кўз ўнгида намоён этиш учун режиссёр санъати зарур бўлиб қолди”.

Мейерхольд билан Таировнинг актёрлар билан ишлаш жараёнини бир-бирига ўхшашлигини эътироф этган ҳолда, уларнинг спектаклга шакл бериш услубияти бошқача эканлигини таъкидлаб ўтмоқ керак.

Агар Мейерхольд театр оламида биринчи бўлиб томошабин билан саҳна ўртасидаги кўзга кўринмас тўсик: яъни **“тўртинчи девор”**ни кўтариб ташлаган бўлса, Таиров бунга тиш - тирноғи билан қарши туради. Унинг фикрича, саҳнада кечаётган бадиий талқиндаги ҳаётни, **тўртинчи девор** орқали оддий томошабиндан ажратиш, театрнинг сеҳргарлик кучини сақлаш, санъатнинг сирли оламига томошабинни киритмаслик орқалигина унинг мўъжизавий кучини ошириш мумкин. Бундан ташқари Таиров Мейерхольднинг **“саҳнадан**

туриб содда тилда гапириш керак” - деган даъвосига ҳам қарши ўлароқ, сахна нутқининг ўз поэтикаси, оҳанги, шираси бўлиши керак, - дейди.

Таиров спектакль устида ишлаш жараёнига ҳам ўзгача ёндошади. Яъни, “берилган шарт - шароитнинг яхлит бир бутунлиги *ундай* ёки *бундай* хатти - ҳаракатни талаб қилади. Ана шу хатти - ҳаракат *вазиятни* юзага келтиради. Вазият эса қўйилган *мақсадга* эришиш билан барҳам топади. Мақсадга эришилмаган тақдирда вазият ўзгаради. Яъни, вазият берилган шарт - шароит йиғиндисидир”.

Театр оламидаги йирик намоёндаларнинг турли шаклий ва назарий қарашларидан катъий назар Станиславский билан Немирович - Данченконинг Таиров ижодига нисбатан муносабатлари ҳамиша ижобий бўлиб келган. Бунинг исботи сифатида Камер театрнинг 20 йиллиги муносабати билан Москва Бадий театри ташкилотчилари томонидан йўлланган табрик хатида қуйидагиларни ўқиш мумкин: “*Сиз кўплаб театр соҳасидаги муаммоларни кўндаланг қўйдингиз ва уларни кўпларига амалий жавоб ҳам топдингиз. спектаклни безашида янгича ёндошувга эришдингиз, сахна сатхидан унумли фойдаланиши муаммосига бошқача ёндоша олдингиз, маром ва мусиқа масалаларида янгиликлар топдингиз*”.

Таировнинг босиб ўтган ижодий йўлига назар ташлаган мутахассис, уни тинимсиз изланишдан, янгидан - янги таъсир воситаларини излаб топишдан сира тўхтамаганлигини кўради. Хатто 1947 йилда ўзи қайтадан сахналаштиришни режалаштирган “Федра” спектакли учун, гарчанд бу спектакль бундан йигирма йил аввал (1927) сахналаштирилиб, Оврупо, Америко қитъаси томошабинларини хайратга солган бўлишига қарамай, асар учун янгича таъсир воситаларини излаб топганлиги, замонга мос талқин устида изланишлар олиб борганлигининг гувоҳи бўлиши мумкин. Таиров ўзининг дастлабки ижодий изланишларини “Неореалистик” дея атар экан, сахнадаги актёр шунчаки ҳаракат қилиши керак эмас, аксинча у ҳаракатида пантомима, мимика, жонглёрлик, акробатика унсурларидан кенг фойдаланиши зарурлигини орзу қилади. Шунинг учун ҳам ҳар бир янги спектакль устида рассом билан ишлар экан, актёр учун қулай ҳаракат майдончасини яратишга алоҳида эътибор беради. Сахнадаги ҳаракат майдонларини яратувчилар ролнинг аниқ бир ижрочиси имкониятларини, яъни бўйи - бастини, гавда тузилишини ҳам ҳисобга олиши кераклигини таъкидлайди. Сахна безаги сифатида табиийликни акс эттирувчи манзара кўринишларини Таиров умуман қабул қилмас ва уларни *ёлгон тасаввур*, дея танқид қилар эди. Таировнинг фикрича, сахна сатхининг ҳаракат учун ажратилган бўлаги рассомнинг диққат марказида бўлиши керак. Орқа парда, кулис ва падугалар чиройли манзаларларни тасвирлаш учун эмас, актёрнинг ҳаракат майдонига қўшимча хизмат қилиш орқали таъсир этиш воситасига айланиши керак. Сахна сатхининг яссилиги (горизонтальная плоскость) спектаклни ҳам, актёрни ҳам маж рух қилади. Шунинг учун сахна сатхи пасти - баланд, қиялик, зиналар, геометрик синиқ чизиқлар шаклида кўриниши керак. Тоқим томошабин кўз ўнгида ҳаракат қилаётган тимсолнинг шакли мунтазам равишда ўзгариб турсин. Бир сўз билан айтганда, сахнани ишлаб чиқариш курольига айлантириш зарур. Шундай куроль ёрдамида актёр, режиссёр кўзлаган мақсад ва ғоясини томошабинга тўлақонли етказиш салоҳиятига эга бўлади. Декорацияларни спектакль давомида ўз ўрни ва шаклини ўзгартириб туриши, томошабин диққати ва қизиқишини оширади.

1914 йил 25 декабрь куни “Камер театри” ўз фаолиятини “Сакунтала” спектакли билан бошлар экан, спектакль рассоми П.В. Кузнецов одатий декорациялар ўрнида хинд халқининг миллий анъаналарига мос равишдаги ранг - баранг матоларга ишланган миниатюралардан фойдаланади. Спектакль безаклари содда усулларда ишланган бўлишига қарамай асарнинг ғоясини очиб беришга хизмат қилади. 1934 йилда сахналаштирилган “Египет оқшомлари” спектакли устида олиб борилган режиссёрлик изланишларига назар ташланадиган бўлса, мазкур спектаклнинг яратилиш тарихини таҳлил қилинар экан, уни классик асарларни замонавий жарангини топиш учун жуда катта куч ғайрат сарфланганини кўрамиз. Таиров Шекспирнинг “Антоний ва Клеопатра” пьесасини сахналаштириш учун асос қилиб олган бўлсада, спектаклнинг бошланиш қисмида Б. Шоунинг “Цезарь ва Клеопатра” пьесасидан фойдаланади. Пьесани таҳлил қилиш жараёнида Плутархнинг Клеопатра тўғрисидаги

тарихий маълумотларидан ҳам фойдаланиш зарурлигини ҳис қилади. Шундай йўл орқали спектаклнинг даврийлик ва улуғворлигига эришади. спектаклнинг тимсоли кўримлигини декорация, мусиқанинг ҳамоҳанг жаранглаши орқали янада оширади. Египет воҳасининг мубҳам муҳитини яратар экан, сахнада бу юртининг рамзи бўлмиш улкан Сфинкс тасвири сахнада намоён бўлади. Шу билан бирга Шарқнинг ўзига хос турмуш тарзи, унинг Клеопатра каби қаҳрамонлари томошабин кўз ўнгидан пайдо бўлади. Рассом В.Ф.Рындин билан спектакль декоратив беазаги устида иш олиб борар экан, шарқона, Египетга хос бўлган кийим кечаклар, мармар устунлару, пирамидалар кўринишини тасвирлашга алоҳида эътибор қаратади.

1935 йилда Москвага келган Гордон Крэг “Египет оқшомлари” спектаклини томоша қилганидан сўнг ўз фикрини қуйидаги сатрлар орқали ифода этади: *“Мазкур спектакль тўғрисидаги Таировнинг фикрлари бахс ва мунозаралар келтириб чиқарган бўлсада, спектаклни кўрганимдан кейин менинг фикрим мутлақо ўзгариб кетди. Б. Шоунинг “Клеопатра” асар бошланишидаги пролог бу спектаклда ҳам шу мақсадда фойдаланилганлиги, мен томошабини, асар воқеаларини тўғри идрок қилишимга ёрдам берди. Асарда, асосан Клеопатранинг севгиси, ватан севгиси билан курашаётгандек туюлди. Охир оқибат қаҳрамондаги Ватан севгиси шахсий севгидан устунлик қилганини кўрамиз. Таировнинг қаҳрамонона шижоати мени лол қолдирди”*.

Таировнинг яна бир “Фигаронинг уйланиши” спектаклида (рассом С. Судейкин) сахна сатҳи турли ҳажмдаги бўлакларга бўлинган бўлиб, қаҳрамонларнинг ҳаракатлари пиллапоя, супачалар, йўлак ва зиналарда кечар эди. Бундай ечим орқали мизансаҳналар ранг - баранглиги пластик хатти-ҳаракатларга хизмат қилар ва воқеалар таъсирчанлигини оширар эди. “Соломея” спектаклида эса (рассом Э.Эскер) декорациялар воқеаларга ҳамоҳанг тарзда ўзгариб борар эди. “Арлекинлар Қирол и” спектаклида (рассом Б. Фердинандов) шаклларнинг оддий геометрик композицияси сахна сатҳини эгаллайди. Таиров спектаклларида декорация одатий кайфиятни, қаҳрамонлар руҳий ҳолатини акс эттиришга хизмат қилади. Таиров томонидан сахналаштирилган яна бир спектакль “Жирофле - Жирафля” опереттасида декорациялар мусиқа оҳанги ва белгиланган маромга мос, елпиғичнинг очилиб - ёпилишига хос равишда, воқеалар ривожига қараб доимо ҳаракатда бўлар эди. Режиссёр сахна ёриткичларидан ҳам ўзига хос услубда, яъни улар декорацияларни ёритиши учун эмас сахна безакларини жонлантириш учун хизмат қилиши зарурлигини таъкидлайди.

Таиров ўз фикрини яна ҳам ривожлантириб, чироқ нурунинг режиссёр учун муҳим нуқтага қаратилиши, унинг ўзгариши режиссёр мақсади ва ғоясини бўрттириб кўрсатишга хизмат қилади, - дейди. У, театр тарихида биринчи бўлиб “Хаётбахш ўлим”да (“Оптимистическая трагедия”. В. Вишневский асари) ҳаракатланаётган булутлар, қирғоқ томон сапчиётган тўлқинларни чироқ ва махсус техник ускуналар ёрдамида акс эттиришга эришади.

“Хаётбахш ўлим” спектаклини яратилиш жараёни тўғрисида Таировнинг ўзи шундай дейди, *“Мен бўлажак спектаклни айрим кўриниши ва айрим сахналарини ички сезгилар орқали яққол кўрмагунимча асарни сахналаштиришга киришаолмайман. “Хаётбахш ўлим” спектаклининг дастлабки сахналари, яъни матросларнинг ўз севишганлари билан хайрлашуви сахнаси дастлаб кўз ўнгимда намоён бўлди. Мен мусиқани эшитдим. Хайрлашуви олдида йигит ва қизлар рақс тушган ҳолда томошабин кўз ўнгидан бир - бир ўтишини кўрдим. Ҳар бир спектаклни сахналаштиришга киришишдан аввал “беқарорликдан - интизомга”, “бебошликдан - тартибга”, “бузишдан - барпо этиш”гача бўлган йўللарни ўтишга тўғри келади.”*

Таиров на фақат декорация балки мусиқани ҳам спектакль ғоясига бўйсиндиришга эришади. *“Нима учун актёр яратаётган тимсолнинг ички руҳий ўзгаришларини мусиқа орқали томошабинга етказиш мумкин эмас”* - деган масалани ўртага ташлайди. Аксарият репетицияларни Таиров мусиқа жўрлигида олиб боришга интилади. Масалан Чеховнинг “Чайка” асарини репетиция қилар экан, иш жараёнида Шопен ва Чайковский мусиқалари

тинимсиз чалиниб турилган. Севги ва айрилиқ фарёди, бахтсизлик, фожеа, овоз чиқармай ибодат қилиш, мунгли йиғи, айрилиқ ҳолатларнинг, тантановор ҳамда даъват этувчи вазиятларида мусиқа ноласи, мароми, якка созлар орқали тараладиган куйлар спектакль таъсирчанлигини янада ҳам ошириши мумкинлигини алоҳида таъкидлайди. Айниқса маромни яъни ритмни ўзгаришида, хис - ҳаяжонни, хурсандчиликни, кескин тўқнашувлардаги, қахрамон кайфияти билан боғлиқ жараёнларни бўрттириб кўрсатишда мусиқа кучли таъсир воситаси, дея ҳисоблаган. Станиславскийнинг “театрдаги сукунат, жим - житлик билан эмас, мусиқа орқали ифодаланади” - деган ибораси Таиров учун ҳамишалик дастурил амал бўлиб хизмат қилади.

Актёрлар билан ишлашда ҳам Таиров ўзига хос йўлдан боради. Унинг учун актёр Страдивариус скрипкаси билан тенг даражадаги чолғу асбоби ҳисобланган. Театр санъатининг ноёблиги, пьесада ҳам эмас, декорация, мусиқада ҳам эмас, томошабиннинг завқ-шавқини кўтаринки руҳий ҳолатини, кайфиятини оширувчи, ўзининг шиддатли хатти-ҳаракати билан инсонларни ҳайратга соладиган – **“актёр маҳоратидадир”** - дейди Александр Яковлевич.

Актёр ўзининг ички ва ташқи техникасини мукамал эгаллаган мутахассис бўлиши керак, - дейди. У яна шу билан бирга актёр “синтетик театр” талабларига тўлақонли жавоб бериши зарур. Бугун драма, эртага мусиқали комедия, опера, “майдон томошалари” шаклидаги спектаклларда актёр ролларни бир ҳилда муваффақият билан ижро эта олиши шарт, дея таъкидлайди.

Агар буюк режиссёр Вахтангов ўз спектакллари асосан актёрнинг импровизациясига қурган бўлса, Таиров актёрнинг сахнадаги импровизацияси яъни бадиҳаўйлигига мутлақо қарши туради. Унинг фикрича актёр, бадиҳага берилиб режиссёр кўрсатмасидан четга чиқса умум спектакль композициясига, шу орқали режиссёр ғоясига салбий таъсир кўрсатади. Бу фикрнинг исботи сифатида ўзи сахналаштирмоқчи бўлган спектакль устида кунт билан тайёргарлик ишларини олиб боради. Актёрнинг ҳар бир қадами, ўгирилиши, бурилиши, юз ўгирилиши, эгилиши, қад ростлаши, ортга, ёнга, олдинга нечта қадам ташлашигача бирма - бир ёзиб, кўрсаткичлар билан томонларни белгилаб чиқади. Хаттоки, актёр қайси жойда чуқур хўрсиниш учун нафасни қай маромда олиб, сўнг уни неча дақиқа ушлаб туриши кераклигини ҳам қатъий белгилаб қўяди ва актёрни ўзбошимчалик қилишига йўл қўймайди. Баъзан актёрлар томонидан норозилик оҳангида билдирган “илҳом келиши, илҳом келмаслиги” каби инжиқликларини масҳаралаб, “Бу ноз - қарашма” - дея танбеҳ беради.

Таировнинг энг яхши кўрган гапи, - **“Қадимги Хиндистонда актёр бўлишдан кўра подшоҳ бўлиш осон экан”** - деган ибора эди. Бу гаплар шунчалик хаводан олинган гап бўлмай Хиндистонда ҳақиқатдан ҳам актёрлик касбини танловчилар учун қўйилган кескин талаблар, айни кунда ҳам жорийдадир. Унга кўра актёр бўлиш учун кучли хоҳиш бўлишнинг ўзи камлик қилар экан. Бўлғувси актёрлар олдида қўйиладиган қатъий талабларнинг аксарияти абитуриентлар олдида қўйиладиган сифатларнинг талабчанлигидан келиб чиқар экан. Бу талаблар қуйидагилардан иборат: **Ҳамиша яхши кайфиятни сақлай билиш, қадди - қомати келишган, пешонаси кенг, тишлар садафдек оппоқ ва бир текис, чехрасида кишини ўзига ром қилувчи жозибача, чирой мавжудлиги. Эркаклар учун келишган қадди - қомат, кенг елка, бақувват қўллар, қўймучлар таранглиги. Аёллар учун гўзал, ўзига мафтун этувчи чехра, кенг пешона, қуюқ қошлар, узун ва нозик бармоқлар, сеҳрли қарашга эга кўзлар. Ҳамма учун олийжаноблилик белгилари - мағрурлик ҳамда кучли қобилият талаб қилиниши асосий мезон ҳисобланар экан.**

Камер театрида Таиров томонидан ташкил этилган “Театр мактаби” ўқувчилари асосан театр актёрлари ва талабалар эди. Улар учун сахна ҳаракати, сахна нутқи, пластика ва мумтоз рақс, пантомима, мимика, акробатика, қиличбозлик, қадди - қоматни тута билиш дарслари асосий машғулоти ҳисобланган.

Таиров, актёр ижросидаги “Пантомима” жанри тўғрисида фикр юритар экан, театрнинг бу жанрга жиддий эътибор қаратиши кераклигини кўп бора такрорлайди. “Пантомима, - дейди Александр Яковлевич - санъатнинг бошланғич нуқтаси ҳисобланади. Пантомима

ўтмишда ҳам санъат оламида муҳим ўринда турган ва бундан кейин ҳам ўз мавқеини сақлаб қолади. Чунки, пантомима - театр санъатининг бадиий шаклларида биридир”.

Таиров ўттиз йил давомида сахналаштирган деярлик барча спектаклларда, пантомима учун ажралтилган алоҳида сахна ва кўринишлар яққол кўзга ташланиб турган ва ҳамиша томошабинларнинг эътирофига сазовор бўлиб келган. Айниқса, қаҳрамонларнинг сахнавий кайфиятини акс эттиришда гуруҳли пантомималардан унумли фойдалана билган.

Ўқувчида режиссёр таъсир воситаларининг фақат пантомима усулидан кенг фойдаланган эканда, деган тушинча пайдо бўлмаслиги керак. Аксинча Таиров, актёр кўз қараши, чимирилиш, юз буриш, бошнинг ҳолати, гавдани ўзгартириши орқали ҳам маълум фикрни ифода этишлиги, мақсадни сўзсиз ҳам тушинтириш мумкинлигини ўз спектакллари орқали кўп бора исботлайди. Шунинг ҳам таъкидлаб ўтиш керакки, Таиров у ёки бу асарга қўл уришдан аввал ўзининг суюкли актёрлари Алиса Коонен ва Церетели имкониятларини ҳисобга олган. Негаки Алиса, Таировнинг рафиқаси бўлган ва режиссёр фикрини, ниятини, ғоясини, бадиий шаклини топишда ҳамфикр ва бетакрор ижрочи бўлган. Церетели эса Бухоро амирининг набираси бўлишига қарамай қаҳрамонлар тимсолини яратишда, режиссёр талабларини тўлиқ бажара оладиган бетакрор актёр ҳисобланган.

Таировнинг орзу ва режалари чексиз бўлиб, тинмай ижодий изланишларини давом эттирар, шу билан бирга ўз касбдошлари билан матбуот орқали баҳс ва мунозаралар олиб боришдан сира чарчамас, талаба ёшлар билан учрашувларида ўзининг режиссура соҳасидаги қарашлари билан ўртоқлашар эди. Лекин унинг бу сайъи - ҳаракатлари тўсатдан узилиб қолади. 1949 йил 25 июнь куни “Советское искусство” газетасида Таировни Камер театрининг бадиий раҳбарлигидан бўшатилганлиги тўғрисидаги хабар босилади. 1950 йил эса Министрлар Совети қўлидаги Санъат ишлари бошқармасининг № 90 сонли қарори билан “Камер театри” қайта ташкил этилиб “Пушкин номидаги Москва драма театри”га айлантирилади. Театрга бош режиссёр этиб В.В. Анина тайинланади.

Қарийиб ўттиз беш йил фаолият кўрсатган, ўзининг ранг - баранг спектакллари билан Париж, Берлин, Люксембург, Лондон, океан орти мамлакатлари томошабинларини ҳайратга сола олган, уларнинг олқишига сазовор бўлган Таировнинг фарзанди бўлиб қолган “Камер театри” шу тариқа тугатилади. Ўзи ташкил этган театрда орадан бир йил ўтиб, навбатчи режиссёр этиб тайинланади. Лекин Таиров янги ташкил этилган театрнинг остонасини хатлаб ичкари қирмайди. Унинг сафдоши ва рафиқаси Алиса Коонен ҳам истъефога чиқади. Таировнинг ўз олдида қўйган жуда кўп мақсад ва режалари амалга ошмай қолади. Театр оламига ўзининг овози, ўзининг оҳанги, ўзининг ранг - баранг спектакллари билан кириб келган Таиров Александр Яковлевич 1950 йил 25 август куни юрак хуружи касалидан Москвада оламдан кўз юмади.

Таировдан жуда кўплаб мақолалар, хатлар, кундалик дафтаридаги ёзувлар ҳамда “Режиссёр ён дафтари”, тугалланмаган китоби келгуси авлод учун мерос бўлиб қолди. Бўлгуси режиссёрлар, ҳозирда фаолият кўрсатаётган сахна мутахассислари Таиров қолдирган бебаҳо меросдан истаганларича баҳраманд бўлишлари мумкин.

6 мавзу: Ўзбек театр санъатининг тарихий ва ғоявий асослари

Режа:

1. Ўзбек профессионал театрининг вужудга келиши
2. Жаҳид драмаси
3. Театр санъати ахлоқий ғоя ифодаси

Адабиётлар:

1. Ж.Махмудов – “XX аср режиссураси тарихи”. Т., 2015

2. Р.Усмонов – “Режиссура”. Т., “Фан”, 1997.
3. Ж.Махмудов – “Режиссура асослари”. Т., Ўзб.мил.энцеклопедияси, 2008.

Тарихдан маълумки, миллий дунёқарашни шакллантиришда санъатнинг, хусусан, театрнинг роли бекиёс. Айниқса, миллатнинг менталитетини «кўргазмали», бадий ифодалашда театрнинг имкониятлари ниҳоятда катта. Умуман, Ўрта Осиё халқларининг театри тарихини ўрганиш учун, аввало, уни қуйидаги шартли тарихий даврларга бўлиб олиш мақсадга мувофик, деб ҳисоблаймиз:

1. «Авесто» эстетикаси ва зардуштийликнинг театрлашган маросимлари.
2. Ислом эстетикаси ва ислом динининг оммавий бадий-эмоционал урф-одатлари.
3. Амир Темур ва темурийлар даври эстетикаси ва бадийлашган маросимларда театр элементларининг шаклланиши.
4. Чоризм истилоси ва совет империализми даврида жади́длар эстетикаси ва миллий театрнинг вужудга келиши.
5. Мустақиллик даври эстетикаси ва миллий театр санъатининг ривожланиши.

Миллий театр санъати эстетикасининг ривожланишини бу тарзда даврлаштириш, албатта, мунозарали бўлиши мумкин. Чунки, бу тартибда театр тарихи ҳали махсус ўрганилмаган. Биз ушбу даврлаштириш тизимида «Жади́длар театри эстетикаси» ва янги миллий театрнинг вужудга келиш даври моҳиятини, XIX аср охири ва XX аср бошларидаги хусусиятларини жаҳон миқёсида содир бўлган ҳодиса ва жараёнлар билан боғлаб ёритишга ҳаракат қилдик.

Жади́длар ҳаракати асосида вужудга келган янги ўзбек театр санъати миллий уйғониш, мустамлакачиликка, қарамликка, зўравонликка қарши курашиш жараёнида шаклланган ижтимоий ҳодисадир. Зеро, XIX асрнинг охири XX асрнинг бошлари ғоят мураккаб ва хилма-хил қарашларга бой давр бўлиб, фан-техника тараққиётида, инсониятнинг ижтимоий-иқтисодий, сиёсий-маънавий ҳаётида мисли кўрилмаган тарихий воқеалар юз берди. Булар инсонларнинг борлиқда бўлган муносабатини ўзгартириб, дунёни янгича ўрганиш ва ифодалаш заруриятини тақозо этди.

Жади́длар тарих майдонига маърифатпарварлик, миллий озодлик ғоялари билан кириб келдилар. Уларнинг сафларида дунёвий билимларни чуқур эгаллаган, Европа маданиятидан хабардор бўлган Бехбудий, Авлоний, Фитрат, Мунаввар қори каби маърифатпарварлар бор эди. Кейинчалик уларнинг ғояларини бошқа мамлакатларда Махатма Ганди, Сун-Ят Сен, Кваме Нкрума, Камол Отатурк, Омонуллахон каби миллий озодлик ҳаракатининг намоёндалари давом эттирдилар.

Ватанимиздаги маънавий-маданий ўзгаришлар жаҳон ижтимоий-сиёсий жараёнлари билан ҳамнафас бўлган. Жади́дларнинг эстетик қарашлари, ёшлар тарбияси, маърифат, театр санъатига муносабатлари, омма фаолиятини миллий озодликка қаратиш ҳаракати миллатнинг ижтимоий-сиёсий эҳтиёжларига ҳамоҳанг эди. XX аср бошларида жамиятда туб ўзгаришлар қилиш тарафдорлари олдида инқилобий ҳамда тадрижий йўл турар эди. Биринчи йўлдан Европа, Россия, қисман Ўрта Осиёда марксчилар борганлар. Назария ва амалиётда мўътадил, вазмин йўл тутадиган, портлашлар содир қилмай, қон тўкмай, зўравонлик ишлатмай, тадрижий ислохотлар билан ўзгаришлар қилиш режасини тузганлар олдида иккинчи йўл турар эди.

Ягона миллий ғоя, муштарак сиёсий таълимотнинг йўқлиги, ҳатто, зиёлилар ўртасида иккиланиш, тарафкашлик, либераллик (келишув), радикаллик (ажралиш), гоҳо оптимизм, гоҳо пессимизм кайфиятларини, марказга интилувчи, марказдан қочувчи куч ва майлларни шакллантирар эди. Жади́длар ана шундай мураккаб шароитда ўз сиёсий платформаларини белгилай бошладилар. Жади́дларнинг маънавий ҳаётни, халқ таълимини тубдан ислох қилиш ғояси илғор, нисбатан янги, замонавий дунёқараш бўлиб, халқда озодлик ва эркинлик туйғуларини уйғотиш асосида жамиятни тараққий эттириш, цивилизациялашган халқлар қаторига кириш орзусини пайдо қиладиган миллий мафкурага ҳамоҳанг эди. Бунда тинч, эволюцион йўл билан, аввало, таълимни ислох қилиш, мактаб, мадраса, газета, журнал, театр санъатини ривожлантириш орқали янги ҳаёт тарзига эришиш мумкинлигини эътироф қилиш ва амалий ҳаракат дастурига айлантириш асосий йўл

қилиб танланган. Бундай маърифат жарчилари, яловбардорлари каторида Бехбудий, Авлоний, Фитрат, Чўлпон, Мунаввар қори, Ғулом Зафарий, Файзулла Хўжаев, Маннон Уйғур кабилар салмоқли ўринларни эгаллаганлар. Бу маърифатпарварларнинг меросини ўрганишда қимтиниб «Жадидларнинг эстетик қарашлари» деб эмас, балки баралла: «Жадидлар эстетикаси» деб, уни чуқур, илмий асосда ўрганадиган ва тадқиқ этадиган давр келди. Чунки, миллатимизнинг фахри бўлган бу фидойи инсонлар: биринчидан, миллий озодлик, эркинлик, маънавият ва маърифат ғоялари ва мафкуралар учун жонларини тиккан эдилар; иккинчидан, том маънода, зиёли, ижодкор, сиёсий ҳаракат ташкилотчилари, миллий ғоя ташвиқотчилари ва фаол амалиётчи бўлганлар; учинчидан, гўзаллик қонунларини англаган, унга амал қилган ва шу қонунлар асосида яшаб, ижод этган, кўплаб шогирдлар тайёрлаган эдилар. Уларнинг эстетик мероси муайян тизимга эга бўлиб, «Жадидлар эстетикаси» деган юксак илмий-назарий меросни ташкил қилади ва бу мерос жаҳон маданияти тарихидан муносиб ўрин олди. Бу меросни ҳозирги давр ёшларининг эстетик идеаллари таркибий қисмига айлантириш учун уни ҳар томонлама ўрганиш ҳамда холис баҳолаш зарур.

Миллий театрни шакллантириш, томошабин маънавиятини бойитиш, уни эстетик жиҳатдан тарбиялаш ижтимоий-сиёсий, тарихий заруриятнинг намоён бўлишидир. Шу билан бирга ҳар бир тарихий даврнинг эстетик тамойиллари бўлиши табиий. Ўзбек миллий театри шаклланишининг эстетик тамойиллари қуйидагиларда намоён бўлади:

- 1) халқ ва профессионал санъат тарихий анъаналарининг ўзлаштирилиши ҳамда миллий драматургияни шакллантириш;
- 2) спектаклларда ҳаётийлик, халқчиллик ва миллийлик ҳамда тасвири (образли)лик, сахна тилининг шаклланиши;
- 3) мумтоз асарларнинг сахнавий талқинига ва миллий режиссура мактабига асос солиниши ҳамда режиссура ва актёрлар ижросида миллий ифода воситаларини қўллаш. Бу тамойилларнинг шаклланиш қонуниятларини ва жараёнини ўрганиш учун миллий театр ҳақида 1914 йилдан то 1924 йилгача чоп этилган мақолалар, ахборотлар тавсифи ҳамда сахналаштирган спектакллар талқинига мурожаат қилиш тақозо этилади.

Жадидлар яратган европача шакл, миллий мазмундаги янги миллий театр томошабинларнинг кўз олдида, уларнинг бевосита иштирокида чуқур бадиий-эстетик ўзгаришлар, ривожланиш ва ижодий изланишлар жараёнини босиб ўтган: «Турон» хаваскорлар гуруҳи (1914-1919 йиллар); Карл Маркс номидаги ўзбек совет гуруҳи (1919-1921 йиллар); Ўзбек Давлат Намуна театри (1921-1927 йиллар); Ўзбек Давлат драма театри (1927-1933 йиллар); Ўзбек Давлат академик театри (1933 йилдан).

Ўзбек Давлат академик театри шаклланиши ҳақида ёзилган мақоладаги қуйидаги фикрлар тадқиқотчиларнинг назаридан ҳозиргача четда қолиб келди: «Академик театр 1927 йилгача, ўз ишини илмий асосда олиб бора бошлагунча шакл устидагина ишлаб, ягона бир услуб тополмаган ва эклектик йўлга кириб кетган эди. 1931 йилдан бошлаб театр ўз тажрибаси ва Иттифоқ олимпиадасидан олган сабоқлари асосида иш усулларини ўзгартириб, бирмунча ижобий натижаларни қўлга киритди. Жумладан, эклектикадан қутулди, постановкани реаллаштириш ва шу восита билан томошабинни тарбиялаш ишини кучайтирди». Бу мақола муаллифи миллий театрнинг шаклланишини уч даврга бўлган:

Биринчи давр — «Эклектик театр 1927 йилгача», яъни «Эклектик йўлга кириб кетган» йиллар.

Иккинчи давр — «Соцреализмга кириш (1927-1931 йиллар)», яъни ўз ишини илмий асосда олиб бора бошлагунча» бўлган давр.

Учинчи давр — 1931 йилдан бошлаб «...Ўз иш усулларини ўзгартириб, «эклектикадан» қутулиб, соф драма театрига айланиш даври.

«Эклектика» — грекча танлаб олиш, саралаш сўзидан олинган бўлиб, санъатда: бадиий ифода, услуб, шакл, давр, стил, белги ва турларнинг аралашиб кетиши... Маълум санъат турининг шаклланиш даврида турли услуб ва мактабларнинг аралашиб кетиши тушунилади. Ҳар бир миллатнинг миллий театр санъати шаклланиши жараёнида «қидириш даври», «ўз-ўзини излаш ва топиш даври» бўлиши муқаррардир. Бу даврда, умуман, миллий санъат, хусусан, театр

назарияси эклектик хусусиятларга эга бўлиши мумкин. Унинг объектив фойдали томони шундаки, барча мавжуд услуб ва усулларни кўздан кечириб, амалда синаб кўриб, саралаб олиш имкони бўлади. Шунинг учун миллий театр эстетикасини шакллантириш борасидаги вазифа — эклектик йўлдан тамомила воз кечиш эмас, балки бу жараённинг чўзилиб кетишига йўл қўймаслик эди. Бунинг учун унинг ижодий томонларини қувватлаб, салбий томонларидан воз кечиш, масалага диалектик ёндашишдан иборат эди.

Шундай қилиб, миллий театр эклектик даврни бошдан кечириши муқаррар эди. Кейинчалик театр санъати турли соҳаларга ажралиб чикди — драма, болалар театри, мусикали-комедия театри ва ҳ.к. Бундай «табақалашув»нинг, саралашнинг қанчалик аҳамиятли эканини академик театр мисолида кўриш мумкин. Бу театр 1933 йили Ўзбек Давлат академик драма театри номини олган. У 1931 йилдан соф драма театрига айланган эди. Унинг репертуаридан мусикали драмалар олиб ташланди. Театр «эклектикадан қутулди». Академик драма театри «Рустам», «Ҳамлет», «Отелло», «Муқанна», «Жалолиддин» ва ниҳоят «Алишер Навоий» спектакли билан 1945 йили ўша даврдаги жаҳон театрлари даражасидаги академик театрга айланди. Ўзбек драма театри санъатининг гултожи «Алишер Навоий» спектакли 1945 йили апрель ойида яратилган. Ўзбек академик драма театри ўзининг эстетик жихатидан юксак, анъанавий савиясини ҳозиргача сақлаб келмоқда.

Бу спектакл қўйилгандан кейин вазият янада мураккаблашди. Буни қуйидаги зиддиятли, ҳатто таҳликали аҳволда яққол кўриш мумкин эди. Ўз вақтида «Алишер Навоий» спектаклига театршунос-танқидчилар ва санъатшунос олимларнинг объектив баҳо бериш эркинлиги чегараланганлиги сабабли, бу асар сахнага чикқач, халқ ундан мамнун бўлишига қарамасдан ижобий тақризларга эга бўла олмади. Чунки Москва — «Марказ нима дер экан?» деган масала турар эди. Бу вақтда жамоат арбоби ва ёзувчи Сарвар Азимов, тилшунос Зуфар ва Ҳусни Ғозиев, адабиётшунос Ҳабиб Сулаймон ва бошқалар қамалган эди. Спектаклнинг тақдиридан республика раҳбари Усмон Юсуповнинг ўзи ҳам хавотирда эди. Мафкура ишлари бўйича котиб М.Ваҳобов каби ҳукмрон мафкура «жангчилари» ҳар қандай кишини «миллатчи» деб қоралашга тайёр эдилар. Бундай мудҳиш даврда спектакл ҳақида 3,5 йил «индамай» туришга мажбур бўлишди. Унга ижобий баҳо берганлар шафқатсиз гумдон қилиниши, қоралаганлар эса халқ нафратига дучор бўлиши мумкин эди. Кейинчалик академик Иззат Султон «уч ярим йил мобайнида чурқ этмаган матбуот, ниҳоят, спектаклнинг мағзини чақди шекилли, унга ижобий баҳо берди» — деб ёзган эди. Шундан сўнг «Алишер Навоий» спектакли миллат фахрига айланди. Бу спектакл томошабинларни юксак идеаллар руҳида тарбиялаб, актёрлар, режиссёрлар ва санъатшунослар учун актёрлик маҳорати, режиссёрлик санъати ҳамда адабий тил мезони вазифасини ўтаб келмоқда.

М.Уйғурнинг «Алишер Навоий» спектакли ватанпарварлик, халққа чексиз муҳаббат, гуманизм руҳи билан суғорилган сахна асари сифатида кишиларни юксак идеаллар томон етаклади, кўнгилларига гўзаллик уруғларини солди, ғурурига-ғурур, меҳрига-меҳр қўшди.

Миллий театр эстетикаси шаклланиш жараёнини икки даврга бўлиб ўрганиш мақсадга мувофиқ бўлади.

Биринчи давр: 1914-1931 йиллар — синтетик театр эстетикаси;

Иккинчи давр: 1931-1948 йиллар — драма театри эстетикаси.

Миллий театрнинг ғоявий-эстетик эволюцияси қандай маънавий манбаларга асосланганлиги ҳақида тасаввурга эга бўлиш учун шу даврда мукаммал ривожланиш босқичига кирган ва объектив равишда бошқа ҳудудларга, миллий санъат шаклларида чуқур таъсир ўтказган европача театр санъатининг мақоми, мавқеи устида тўхталиш лозим.

Европача шаклдаги янги ўзбек театрларининг Туркистон ўлкасида XX аср бошида пайдо бўлишига XIX асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб йирик шаҳарларда руслар томонидан қурила бошлаган ва ўлка маданий ҳаётида янгилик бўлган клублар, сахналар ҳамда театр биолари моддий шароит яратди.

Мустамлакачи рус маъмурияти 1880 йилдан бошлаб Туркистон ўлкасининг йирик шаҳарларида театр бинолари қура бошлаган ва хусусий қурилишларга ҳам рухсат берган. Бу сиёсатнинг асосий мақсади:

биринчидан, Россия чоризмининг мустамлака ўлкаларда ўз сиёсий мавқеини мустаҳкамлаш;

иккинчидан, жаҳон афкор оммаси ва сиёсатчилари доирасида ўзининг «маърифатпарварлик» қиёфаси ҳақида тасаввурларни шакллантириш;

учинчидан, маҳаллий халқларни Европа маданиятига кўниктириш орқали ўз сиёсатига майл уйғотиш;

тўртинчидан, мустамлака ҳудудларда маънавий-маданий ривожланишни ўз сиёсий манфаатларига хизмат қилдиришдан иборат эди.

Тошкентда 1882 йилда шаҳар думаси ташаббуси билан 300 ўринли «шаҳар қишки театри» ишга тушган. Бу театрни 1883 йили шаҳар думаси батамом қайта қурдирган. Унда 14 та ложа ясалиб, зал безаклар билан бойитилган, балқон, аёллар хонаси, буфет, иссиқ вестибюл, декорация, бутафор ва ёритувчи воситалар билан жиҳозланган. У 1884 йил 23 январда расмий очилган. Фурқатни ҳайратга солган (1889-1891) бу театр ҳозирги санъат мўзеи ўрнида бўлган.

Мустамлакачи маъмурият ўлкани бошқаришни осонлаштириш мақсадида рус амалдорлари ва зиёлилари маҳаллий тилни ўзлаштиришлари зарур деб топган. Руслардан ўзбек тили мутахассислари, таржимонлар тайёрлашга киришилган. Юқорида айтганимиздек, булар рус маъмуриятининг ерли халқлар фаолиятидаги сиёсий, ғоявий жонланишни ўз қўлида ушлаб, назорат қилиб туриш учун зарурий тадбирлар кўраётганидан далолат берар эди.

Бундан ташқари, маҳаллий ёшларга рус тилини ўргатиш учун 1881 йилдан бошлаб катта шаҳарларда рус-тузем мактаблари ташкил қилинган. Натижада рус тилида гаплаша оладиган, рус адабиётини ўқиб тушунадиган, уни таржима қиладиган ёшларни тайёрлаш бошланган. Илғор фикрли маҳаллий зиёлилар бу ҳақда газеталарда қувонч билан ёза бошлаганлар. 1888 йили Самарқандда, 1889 йили Тошкентда темир йўл ишга тушган.

Туркий халқларнинг илғор намояндалари Европа халқлари Осиё халқларидан илгарилаб кетганлигининг сабабларини излар эканлар, бу сабаблардан бири — Европада амалда бўлган ўқитиш усули эканлигини билиб, унга эътибор берганлар. Зеро, бир томондан, асрлар давомида туркий халқларга хизмат қилиб келган маърифий усул — эски мактабларни кенг ислоҳ қилиб, янги замонавий ўқитиш усулига кўчиш зарур эди. Иккинчи томондан, ерли аҳолининг Россия ҳокимлигига тобелиги натижасида «ўзлигини сақлаб қолиш» муаммоси кундан-кунга кескинлашмоқда эди. Жадидчиликнинг ғоявий раҳбари Исмоилбек Гаспиралининг 1881 йилда «Русия мусулмонлиги» китобидаги «Русияда яшовчи барча мусулмонларнинг ўзлигини сақлаб қолиш йўли битта, у ҳам бўлса, маърифат ва у орқали мамлакатнинг ижтимоий, сиёсий, маданий ҳаётига тенгма-тенг аралашшишга эришмоқдир», — деган фикри туркистонлик зиёлилар учун назарий дастур вазифасини бажарди.

Шарку Ғарбнинг тарих ва маданиятини чуқур билган, араб, форс тиллари билан бир қаторда инглиз, немис, француз тилларида ҳам эркин сўзлаша олган Гаспирали ўз ғоясининг амалий исботини ахтариб, 1884 йили Боғчасаройда мактаб очган. Унга «усули жадид» деб ном берган. Олти ойда болаларга туркча ва арабча ўқишни, туркча ёзиш ҳамда диний қоидаларни ўргатишга муваффақ бўлган. Бу натижага мактаб муаллими «усули савтия» — «товуш усулини» қўллаш туфайли эришган. Гаспирали бу натижалардан қувониб, ўзи ташкил қилган «Таржимон» газетасида «усули жадид» номи билан тарихга кирган мактаблар ютуғини ташвиқот қила бошлади. «Янги усул мактаби» ҳақидаги хушхабар Ўрта Осиёда тез тарқалган. «1884 йилда Исмоилбекнинг машҳур «Таржимон» газетасига обуна бўлган 1000 кишининг 200 таси Туркистонда эди» ... Бу ўлкада жадидлар ғоясининг тез тарқалаётганини исботлайди. 1893 йили Исмоилбек Тошкентга келади, Самарқанд ва Бухорода бўлади, маҳаллий халқ билан гаплашиб, дастлабки янги усул мактабларини очишга ундайди.

Маълумки, ҳар қандай янгилик муайян тўсиқларга учрайди. Эҳтиёткорлик ҳиссини енгиб ўта олган ғоя ва фикр қарор топади. Чоризм амалдорлари ҳам, эски услуб тарафдорлари ҳам янги мактаблар очилишига қаршилик қилдилар, очилганларини ёпишга киришдилар. Лекин маърифат ғояси, мактабларни ислоҳ қилиш, маҳаллий газета ва журналлар ташкил қилиш, ўз ерида озод ҳамда эркин яшаш ғоялари жадиждлар номи билан боғлиқ ҳолда тарих саҳифасига кириб келмоқда эди. Жадиждлар нихоятда мураккаб вазиятда фаолият кўрсатганлар. Уларга бир томондан, чоризм таъқиқи таҳдид солса, иккинчи томондан, маҳаллий клерикал кайфиятдаги «тескаричи»лар қарши турар эди.

Жадиждлар тўрт асрлик турғунлик ва инқироздан кейин қайта тикланаётган туркий маданиятнинг, янги эстетик дунёқарашнинг асосчилари эди. Уларнинг миллат маданиятига, маориф, матбуот, айниқса, театр санъати шаклланишига, миллий мафкура, фалсафий-эстетик онгининг ривожига қўшган ҳиссалари ҳали тарихий жиҳатдан ҳолисона, илмий жиҳатдан теран ўрганилмаган.

Социалистик мафкура ҳукмронлиги даврида (1917-1991) Туркистон ўлкасидаги барча ўзгариш ва ривожланиш, сунъий равишда, социализм ютуғи деб талқин қилинган. Албатта, 1917 йилдан кейин янги мактаб, институтлар очилди, маданият, маънавият, маориф, ўқиш-ўқитиш ишлари йўлга қўйилди. Аммо булар мустабид тузумга ўз сиёсатини ёйиш, тарғиб этиш, мустаҳкамлаш воситаси сифатида керак эди. Ҳукмрон мафкура нуқтаи назарига тўғри келмаган ғоя, дунёқараш, тафаккур четга суриб қўйилар ёки четлаб ўтилар эди. Бу соҳада М.Қодиров «Гулистон» журналининг 1997 йил 3-сонида «Ҳукмрон мафкура тақозоси билан атайин тушириб қолдирилган, четлаб ёки ҳаспўшлаб ўтилган ўринлар оз эмас. Чунончи, Маннон Уйғурнинг маърифатпарварлар (жадиждлар) ҳаракатига алоқаси масаласи»дир, деб ёзади.

1966 йили нашрдан чиққан «Ўзбекский советский театр» китобида жадиждлар ҳаракати, умуман, ёппасига асоссиз равишда қораланади. Жадиждлар ҳаракатини қоралаш тоталитар давлатнинг сиёсий манфаатларидан келиб чиққан эди. Натижада, «Жадиждлар эскирган қарашларни, жумладан, исломни қайта кўриб чиқиб, янги замон талабларига мослашни, маҳаллий бойларнинг «кўзини очиб» ўз тарафларига оғдириб олиш орқали, ўлка бойлигидан эркин фойдаланишни режалаштирган эдилар», деган талқин ҳукмронлик қиларди. Бундай талқин асосида жадиждлар «халқ душмани» тамғаси остида қатоғон қилинган. Социализм тарихини яратувчилар жадиждлар билан боғлиқ тарих саҳифаларини тушириб қолдирадиган, четлаб ўтадиган ёки ҳукмрон мафкура нуқтаи назаридан баҳолайдиган бўлдилар. Масалан, совет мафкураси таъсирида ёзилган «Ўзбек театри» китобида шундай дейилган: «Жадижд театрининг ҳаёти рангсиз ва буржуа синфлар манфаатига хизмат қилган нореалистик чиқинди асарлари ҳақиқий санъат дурдоналари бўлиб кадр топмади. Шунинг учун ўзбек буржуа театри вакиллари янги ўзбек театрининг ташкилотчилари бўла олмайдилар. Уларнинг яратган саҳна асарларини ва актёрлик санъатидаги дастлабки тажрибаларини революциядан илгариги янги ўзбек театрининг бадиий мероси деб ҳам бўлмайди».

XX аср бошларига келиб, Тошкент, Самарқанд, Бухоро, Фарғона водийси шаҳарларида ўнлаб «усули жадижд» мактаблари бирин кетин яна қайта очилди. Уларнинг ташкилотчилари Бехбудий, Мунаввар қори, Авлоний, Сўфизода, Фитрат каби атоқли зотлар эди. Жадиждлар янги ўрта мактаб, замонавий мадраса, ўзбек матбуотининг ва миллий театрининг биринчи ғиштини қўйган, амалиётини бошлаб берган улуғ маърифатпарварлар эдилар. Шу даврнинг аксарият маърифатпарварлари ўз фарзандларини, асосан, «усули жадижд» мактабларига берганлар, мадрасаларда ўқитганлар. Хусусан, Маннон Уйғурнинг мадрасадоши, сўнгра Москвадаги курсдоши, кейинчалик Андижон мусиқали ва Навоий номидаги опера ва балет театрининг режиссёри, Ўзбекистон халқ артисти М.Муҳамедов «Уйғур яширинча олиб турадиган газета ва журналлардан фойдаланар ва кечалари унинг хужрасида ўз маслакдошлари билан бўладиган суҳбатларда мен ҳам қатнашардим», деб мадрасадаги талабалик йилларини эслайди.

Авлонийнинг 1913 йили нашр этилган «Туркий гулистон ёхуд ахлоқ» китоби, Туркистон жадиждчилик ҳаракатининг раҳнамоси, 1898-1900 йиллар ҳаж сафарига бориб, жаҳонни айланиб кўрган, «Саёҳат хотиралари» билан машҳур Бехбудийнинг 1911 йилда

ёзилиб, 1913 йили нашрдан чиққан «Падаркуш» драмаси, А.Қодирийнинг «Бахтсиз куёв» пьесалари миллий театр эстетикаси шаклланишига катта таъсир кўрсатди.

Жадидлар ўз ижтимоий-сиёсий ғояларининг амалга оширилиши учун биргина маорифни ислоҳ қилиш камлик қилишини ҳис қилганлар, хусусан, улардан Бехбудий халқни замон ҳамда дунё воқеалари билан таништириб бориш учун миллат ва Ватан аҳволидан кунда хабар бериб турувчи матбуот зарурлигини англаб етган эди. Туркистонда XX аср бошида, аввало, маорифда ислоҳ бошланган, кейин миллий матбуот пайдо бўлган. Лекин маърифатни, миллат маънавиятини ривожлантириш учун яна эстетик амалиётнинг асосий элементи — санъий нафиса уйи — театрга эҳтиёж сезилди. XX аср бошларида Татаристон ва Озарбойжондан Ўрта Осиёга гастролга келган театр ижодкорларининг спектакллари томошасидан кейин жадидлар ғоявий ва амалий режасида театр-Ибратхона ташкил этилиши миллий эстетик онг шаклланишида алоҳида ўрин эгаллайди.

Демак, юртимизда юз бераётган ўзгаришлар: 1) жаҳон бўйлаб содир бўлаётган жараёнларнинг муҳим таркибий қисми бўлган; 2) аввал чор Россияси, кейин совет империяси мустамлакаси бўлган ўлкаларда, ҳар қандай сиёсий тазйиқларга қарамасдан, миллий маънавиятнинг ривожланиши объектив қонуниятларга асосланган; 3) бу жараён, аввало, зиёлилар онгида янгича дунёқараш шаклланишидан бошланган; 4) дунёқарашни ўзгарган илғор ўзбек зиёлилари, жумладан, жадидлар ўша даврда халқимизни, мамлакатимизни умумбашарий тараққиёт даражасига кўтаришга интилишни бошлаган эдилар.

Бунёдкорлик руҳидаги тафаккурнинг давомчилари — жадидлар бой миллий меросни бадий шаклда тарғиб қилиш учун муҳим омил бўлган европача театр яратиш заруратини теран тушунишди. Улар драматургия, яъни сахна учун махсус ёзилган асарлар воситасида замонавий, бадий ғояларни театрда сахналаштириб, томошабиннинг онги ва қалбига етказиш зарур деб ҳисобладилар, бадий шаклдаги ғоялар инсон руҳиятига, эстетик дунёқарашига бекиёс таъсир этишини тўғри англаб етдилар.

Маълумки, ҳар бир атоқли ижодкор фаолияти, биринчидан, ўзи туғилиб ўсган мамлакатдаги тарихий шароитлар билан узвий боғлиқ ҳолда шаклланади; иккинчидан, бу шахс ундан олдин ёки айни вақтда шу соҳада теран мазмунли асарлар яратган салафлар ва замондошларининг таълимотларини, ғоявий манбалари, назарий қарашларини ижодий ўзлаштиради; учинчидан, ўзбек театр санъати эстетик қарашлари шаклланишига XIX аср охири ва XX аср бошида ижод қилган маърифатпарварлар — Бехбудий, Шохидий, Қудратилла, Муъин, Бадрий, Қодирий, Авлоний, Зафарий, Чўлпон, Фитрат, Хуршид, Уйғур ва бошқаларнинг ғоявий, фалсафий, эстетик қарашлари катта таъсир этган.

1911 йилдан бошлаб гастролга келиб турган профессионал татар ва озарбойжон театрларининг спектакллари таъсирида Тошкентда 1913 йили У.Кудашев раҳбарлигида татар театр гуруҳи ташкил қилинади. 1911 йили Озарбойжон профессионал театр гастроли Самарқандда маҳаллий аҳоли ўртасида катта қизиқиш уйғотади.

XX аср бошларида ҳозирги Ўзбекистон ҳудудида вужудга келган ижтимоий-иқтисодий, маданий ҳаётда рўй бераётган катта ўзгаришларнинг мазмуни, мақсади ва моҳияти ўзбек халқи эстетик онгида акс эта бошлади. Бу йўл аввал ўзбек маърифатпарварлари, сўнг жадид зиёлиларининг халқни билимли, маърифатли қилиш ҳаракатида намоён бўлди. Бу ҳаракатни фаоллаштиришда кўғирчоқ театри, қизикчилик, ашулачилар, лапарчилар гуруҳлари, дорбозларнинг маълум хизматлари бор эди.

Янги шароит, маданий муҳит янги замонавий бадий-эстетик эҳтиёж ва талабларни юзага келтирган эди. Шу боис озарбойжон ва татар театр гуруҳлари, уларга эргашган ўзбек миллий гуруҳларининг спектакллари халқ томонидан чанқоқлик билан кутиб олинган ва омма эстетик дунёқарашни, онги шаклланишида муҳим ғоявий манба бўлиб хизмат қилган.

Халқимиз театрни «Ибратхона» деб атаганлиги тасодифий эмас. Театр унга «ибрат» бўларли эстетик воқеа ва ҳодисаларни кўрсатар эди. 1913 йили «жадид драмаси» — театр санъатининг асоси бўлган миллий драматургия, икки йиллик цензура таъқибидан кейин олам юзини кўрди. Энди уни сахналаштирадиган режиссёрга, асарни сахнада ижро этадиган актёрларга, спектаклни халқда намоёиш этадиган жойга — театр биносига зарурат пайдо

бўлган эди. Шунга кўра Бехбудий Самарқандда, Авлоний Тошкентда, Ҳамза Қўқонда театр гуруҳларини тузишга уринадилар. Шу ҳаракатлар натижасида 1913 йилнинг охирида Авлоний Тошкентда ўз театр гуруҳини ташкил қилди. «Труппа таркиби тез кунда 25 кишига етиб борди... мусулмон драма санъати ҳаваскорлари труппаси ташкил этилди».

1914 йили амалиётдаги Самарқанд маориф уйи — Ибратхона, жадидлар таърифича «миллат маданияти равнақи ва тараққий қилмоғининг энг биринчи сабабчиси, тўғри сўзлагувчи ва очиқ ҳақиқатни билдирувчи» миллий театр Бехбудий «миллий фожиа» атаган 3 парда, 4 манзарали «Падаркуш» драмасини 15 январда саҳналаштирди. Матбуот миллатдошларнинг театрга қизиқиши ҳақида «Халқ ниҳоят кўб келиб, билет етмагани ва жойнинг йўқлиги учун уч-тўрт юз киши қайтиб кетди... Билетлар бир-икки кун аввал ёшларнинг ғайрати билан сотилиб тамом бўлиб эди. Баъзи кишилар билетларни икки баҳога фойдаси билан бошқага сотдилар. Соат еттида минглаб халқ ибратхонага хужум қилган. Аммо билет йўқ. Уч сўм бериб, тикка турмоққа ҳам рози, яна ер йўқ...», деб ёзган эди. Бу мисол уйғониб келаётган халқимизда билим-маърифат, санъат, хусусан, театрга қизиқиш тобора ортиб бораётганлигидан далолат берар эди.

Профессор Б.Қосимов «Маҳмудхўжа Бехбудий» номли китобида ўша даврда икки сўмга ўртача бир қўй сотилиши ҳақида ёзади. Мухлисларнинг эса уч сўмга билет олганлари театрга қизиқиш нақадар кучли бўлганлигини кўрсатади.

“Биринчи томоша, биринчи аншлағ — ҳар қандай театр орзу қиладиган ҳодиса. Нарҳига қарамай халқнинг томоша кўришга интилиши юқорилиги миллий театр халқ ҳаётига кириб борганлигининг яққол намунаси эди. Миллий театр туғилган кунидан бошлаб ҳақиқий ибратхонага айланди.

«Падаркуш» спектакли Тошкентда 1913 йилда ишга тушган 2000 ўринли ҳашаматли «Қолизей» театри саҳнасида 1914 йил 27 февралда намоиш қилинди. Томоша бошланиши олдида Мунаввар қори театрнинг жамият ҳаётидаги аҳамияти ва ўрни ҳақида нутқ сўзлаган. Бу воқеа юз берган тарихий кун ҳақида «Туркистон вилояти газетаси» 1914 йил 6 март сониди махсус мақола эълон қилган эди”. Мунаввар қори ташаббуси туфайли спектакл бошланиши олдида, театр ва театр санъати эстетикаси тўғрисида нутқ сўзлаш бутун Туркистонда анъанага айланган. Бу тадбирнинг театр эстетикаси саводхонлигини оширишда аҳамияти жуда катта бўлган.

Самарқандда «Падаркуш» спектаклининг 15 январдаги намоишида 320 ўринли жойга яна 50 та қўшимча ўрин қўйилган бўлса, Тошкентда 2000 кишилиқ театрга одам сиғмай «кейин келган одамларга билет етмай қолиб, театр ичида ва тепаларида одамлар мўру малаҳдек қайнаб турдилар».

«Қолизей» театри «Турон» гуруҳининг спектакллари учун зарур бўлган декорация, пардозхона, саҳна ёритиш воситаларини топиб, шарт-шароитлар яратган. Ижодий муҳит Европа театрлари даражасида эди, ҳатто спектаклнинг мусиқий беағи ҳам янги театр талабларига тўла жавоб берарди. Спектакл ҳар жиҳатдан озарбойжон, татар ва Самарқанд гуруҳларига нисбатан юқори савияда бўлганлигини таъкидлаб, «Туркистон вилояти газетаси» 1914 йил 6 март сониди «... бу ўйин (спектакл-У.М.) биринчи маротаба бўлиб, ҳам шу даражада яхши ўхшатдиларки, театрни кўриб, театр ишига омил кишилар буларнинг янги ўрганганларига ишонмай, балки булар бир неча йил Овропада машқ қилган одамлар, деб ҳаёл қиларди... Россия ҳукуматига тобе бўлганига 300 йил бўлган татарлардан неча даража ортик деганда муболаға бўлмас...», деб ҳар бир кўриниш оралиғида мусиқа чалинганлигини ва спектакл декорация билан яхши безатилганлигини фахр билан ёзган. Бу профессионал миллий театр эди.

М.Раҳмонов «Ўзбек театри» китобида «Турон тўдаси» 1915-1917 йилларда Ўзбекистон бўйлаб гастролга чиққан ва октябр тўнтаришигача узлуксиз ишлаган ягона профессионал миллий театр бўлганлигини таъкидлаган. Олим бу ўринда Самарқанд театрининг доимий саҳна имкониятлари бўлмаганлиги сабабли тарқалиб кетганлигини эслатган. Шундай қилиб, Ўзбекистонда шаклан европача, мазмунан миллий театр — Ибратхона пайдо

бўлган ва миллатнинг маърифат ҳамда маънавият масканига, эстетик дунёқарашни шакллантириш дорилфунунига айланган.

1914 йили «Садои Туркистон» газетасининг 4 июнь сонидида 16 ёшли А.Чўлпоннинг «Адабиёт надур?» номли адабий-танқидий мақоласининг эълон қилиниши туркистонлик зиёлилар ўртасида муҳим воқеага айланди.

Зиёлилар жамиятда адабиётнинг, шоирнинг, театрнинг ўрни ҳақида назарий изланишлар ва баҳслар олиб бораётган бир пайтда ёш Чўлпоннинг бу муаммога ўз муносабатини билдиргани жадидлар сафида санъат назариётчиси дунёга келаётганлигидан дарак берарди. «Адабиёт, — деб ёзган эди у, — яшаса — миллат яшар, «адиблар етилдирайлук», адиблар етишдирмаган миллат охири бир кун ҳиссиётдан, ўйдан, фикрдан маҳрум қолиб, секин-секин инқироз бўлур... Рух, ҳис, туйғу, фикр, онг ва ўй олайлук, билайлук». О.Шарафиддинов Чўлпон асарлари тўпламига кириш сўзида «Фақат фавқулудда иқтидорга эга одамгина 16 ёшида тафаккурнинг бунчалик юқори поғонасига кўтарилиши мумкин эди», деб ёзган эди.

Бехбудийнинг «Ойна» журналининг 1914 йил 29-сонидида эълон қилинган «Театр надур?» мақоласи Чўлпоннинг «Адабиёт надур?» мақоласининг мантикий ривожига бўлган. Мунаввар қорининг 27 февралда «Падаркуш» спектакли олдидан сўзлаган маърузаси ва «Театр надур?» номли мақола миллий театр назарияси, эстетик қарашларнинг ғоявий асослари дунёга келаётганлигидан далолат берар эди. Мақолада бундай «Театр ибратномадур, театр ваъзхонадур, театр таъзир адабидур. Театр ойнадурки, умумий ҳолларни анда мужассам ва намоён суръатда... кўруб зарарлик одат, урф ва таомилни, кабиғ ва зарарини айнан кўрсатувчидир... Хулоса: Театр бир нав мактаб ҳукминдадур» деган жумлалар бор эди.

«Ойна» журнали 1915 йили янги пайдо бўлаётган театр гуруҳларида татар ва озарбойжонлик биродарлар режиссёрлик қилаётганлигини таъкидлаган бўлса, Ш.Ризаев «Жадид драмаси» номли тадқиқотида бу даврда маҳаллий аҳолидан етишиб чиққан режиссёрлар А.Авлоний ва Н.Хўжаевлар ҳақида хабар берган. Хусусан, «Турон» гуруҳи Хўжанд шаҳрида ерли ёшлар иштирокида 1915 йилнинг 1, 2 ва 3 июнь кунлари «Падаркуш», «Тўй» пьесаларини режиссёр Н.Асомиддинхўжа ўғли раҳбарлигида сахналаштирганлигини, «Бадбахт келин» номли туркчадан таржима қилинган пьеса сахналаштирилганда А.Авлоний режиссёр бўлганлигини матбуот тасдиқлайди.

«Турон» гуруҳи 1915-1916 йилларда таржима асарлари қатори миллий драматургиямизнинг янги-янги намуналарини мунтазам сахналаштириб борган. Хожи Муъиннинг «Мазлума хотун», Қодирийнинг «Бахтсиз куёв», Авлонийнинг «Пинак», «Адвокатлик осонми?» пьесалари театр репертуаридан жой олган. Миллий режиссёрлар қаторига Садриддин Аъламов қўшилган.

Тараққиётнинг зиддиятли давларида ҳаётбахш ғоялар билан бир қаторда, сохта ва тубан ниятлар, тажовузкор ва ғаразли фикрлар пайдо бўлиши мумкин. Ўз мақсад ва мазмунига кўра ғоялар юксак ё тубан, бунёдкор ёки вайронкор, эзгу ё худ ёвуз, ҳаётбахш ё тажовузкор бўлиб, миллий озодлик ҳаракатига ўз таъсирини кўрсатади. Бу таъсирнинг амалдаги самарадор механизми театр ҳисобланган.

Шу ўринда ўзбек театр санъатидаги эстетик қарашлар ривожланишида «Турон» маданий-оқартув жамиятининг ролини алоҳида таъкидлаш ўринли. Бу ҳақда М.Раҳмонов «Ўзбек театри» китобида «1913 йилнинг охирида биринчи марта «Турон» оқартув жамияти қошида ҳаваскорлар труппаси ташкил топди» деган. «Труппа 1915 йилнинг бошида Фарғона водийси бўйлаб гастролга чиққан. Унга кетиш олдидан «Туркистон» деб ном берилган. Қарийб икки ой давом этган бу гастролда Қўқон, Наманган, Андижон, Хўжанд шаҳарларида «Падаркуш», «Тўй», «Истанбул», «Бадбахт келин» ва бошқа спектакллар кўрсатилган». «Турон» ва «Туркистон» бир гуруҳ бўлиб, ташкил топганига икки йил бўлар-бўлмас профессионал театр даражасига кўтарилган. Икки ой гастролда юришга ҳозирги профессионал театрлар ҳам бардош бера олмайди. Бу ҳол гуруҳнинг ниҳоятда фидойилигидан, унда миллатнинг театр шайдолари бирлашганлигидан далолат беради. Театр

профессионаллагининг муҳим белгилари актёрлар гуруҳи, унинг раҳбари, режиссёрлари, репертуари, доимий томошабини мавжуд ва узлуксиз фаолият кўрсатаётганлиги эди.

1916 йил 30 декабрда «Турон» труппаси «Колизей» театрида озарбойжон ва ўзбек актёрлари ижросида «Лайли ва Мажнун» мусиқий драмасини намойиш этган. Либреттони озарбойжончадан ўзбекчага Авлоний ўгирган. Спектаклга С.Рухулло режиссёрлик қилган. Натижада озарбойжонлик ижодкорларнинг Рухулло раҳбарлигидаги «Лайли ва Мажнун» мусиқали драмаси (Фузулий достони асосида) тошкентлик театр мухлислари орасида катта шухрат қозонган. Авлонийнинг тадбиркорлиги натижасида бу икки театр гуруҳи ўртасида ижодий ҳамкорлик вужудга келган. Ўзбек мусиқали драма жанрининг пойдевори Авлоний раҳбарлигида «Турон» гуруҳи базасида 1916 йилда яратилган.

Бу «Падаркуш»дан кейин «Турон» гуруҳининг «Колизейдаги миллатлараро шов-шувига сабаб бўлган спектакли эди. «...Ўзбек тилида ўйналган «Лайли ва Мажнун» спектаклида балет артистлари Юпатов циркидан таклиф қилинган, балет номерларини эса рус балетмейстери сахнага қўйган».

С.Рухулло, А.Авлоний, Н.Хўжаев каби актёр ва режиссёрларнинг театр санъатига фидойилиги халқнинг эстетик дунёқарашини кундан-кунга ўзгартирар, ривожлантирар, бойитарди. «Лайли ва Мажнун» спектаклида Рухулло — Мажнун, Дуррия-хоним — Лайли, Авлоний — Малу, А.Мухаррамов — Навфал, Н.Хўжаев — Фарид ролларини ижро этганлар.

Тошкент шаҳридаги мусулмон драма санъати ҳаваскорларининг «Турон» жамияти «Низоми» 1916 йилнинг 11 ноябр куни 7176-рақамли реестр билан тасдиқланган. Театрнинг ўттизга яқин асосий актёрга, миллий режиссёрларга, бугунги театрлар низомидан талабчанроқ қатъий «Низом»га эгалиги, миллий ва байналминал репертуари, Тошкентнинг эски шаҳар қисмида ўзининг «қишлоқ» ва «ёзлик» Роҳат боғча сахнасига эга бўлганлиги унинг профессионал миллий театрга айланганлигининг исботидир. Бу театр сафига 1916 йили Маннон Уйғур, Ғулом Зафарий, Мирмулла Шермуҳамедов ва бошқа театр фидойилари қўшилган. «Лайли ва Мажнун» репетицияси ва унинг «Колизей»даги намойишидан кейин театр санъатининг эстетик қудрати Уйғурни «усули жаҳид»даги мураббийлик, мадрасанинг мударрислиги ҳавасини енгиб, Ибратхонага етаклайди. М.Уйғур «Агар цирк, қизиқчилик ва синематограф мени шунчаки қизиқтирган бўлса, театр тамом мафтун этиб, ҳайратда қолдирди», деб эътироф этади.

1916 йили ўзбек миллий театр санъати икки йиллик амалий тажрибага эга бўлди. Туркистоннинг йирик шаҳарларида тобора тараққий топаётган театр санъати 1911-1916 йиллар оралиғида шаклланган «жаҳид драмаси»нинг меваси эди. Маҳаллий аҳолининг маърифатпарварлари Самарқандда — М.Бехбудий, Ҳ.Муъин, Н.Қудратулло; Тошкентда — Авлоний, Қодирий, Зафарий, Чўлпон; Қўқонда — Шоҳидий, Ниёзий; Андижонда — Хуршид (Тошкентда туғилган, 1910-1918 йиллари Андижонда ижод қилган); Бухорода — Фитрат каби ижодкорлар янги ташкил топган миллий театрни ғоявий-адабий манба — пьесалар билан таъминлаб турганлар. Бу асарлар мазмунида гоҳо очикчасига, гоҳо яширинчасига ифодааланган озодлик ва мустақиллик ғояси миллий туйғулар ичида энг қудратлиси бўлиб, у авлоддан-авлодга «ўтиб келаётган абадий мерос» тарзида ифодааланган. Зеро, мустақиллик ғояси — ҳар бир халқни, миллатни ўзи истаган ва танлаган озодлик йўлидан бориш имкониятини қўлга киритиш учун ўзига ёт тузумдан ёки ижтимоий тазйиқдан халос бўлиш ҳақидаги фикрларни мужассамлашган тарзда намоён қилади.

Ижтимоий тузумнинг моҳиятини белгилайдиган ғоялар ҳақиқат ва адолат бор жойда амалга ошади. Адолат бузилган жойда умидсизлик пайдо бўлади. Адолат тантана қилган жамиятда юксалиш бошланади. Ҳар қандай ғоя ўзининг энг ёрқин ифодасини ва мукамал шаклини бадиий-эстетик ғояда намоён қилади. Бунини яхши тушунган жаҳидлар ўз фалсафасининг асосий маъно-мазмунини ифодалайдиган пьесалар ёзиб, театрни адабий маҳсулотлар билан таъминлаб турдилар.

«Қадим» билан «Жаҳид», янгилик билан эскилик ўртасидаги зиддиятни ифодалаган ўзбек жаҳид драматургияси 1916 йилга келиб ривожланиш даврига кирди. Хусусан, Бехбудийнинг «Падаркуш», В.Шоҳидийнинг «Маҳрамлар», Хожи Муъин,

Н.Қудратуллаларнинг «Тўй», Муъиннинг «Бой ила хизматкор», «Эски мактаб-янги мактаб», «Қози ила муаллим», Қудратулланинг «Кенгаш мажлиси», А.Бадрийнинг «Жувонмарг», «Аҳмоқ», Ҳамзанинг «Заҳарли ҳаёт», «Илм ҳидояти», «Мулла Нормухаммад домланинг куфур хатоси», Қодирийнинг «Бахтсиз куёв», Авлонийнинг «Адвокатлик осонми?», «Пинак», «Биз ва сиз», Зафарийнинг «Бахтсиз шогирд», Чўлпоннинг «Бой», Фитратнинг «Бегижон», «Мавлуди шариф», «Або Муслим», Хуршиднинг «Безори», «Ориф ила Маъруф», «Қора хотин», номаълум муаллифнинг «Эски мактаблар ҳоли» каби асарлар асосида яратилган спектакллар билан «Турон» гуруҳи Туркистон бўйлаб гастролга чиқиб, Қўқон, Андижон ва Наманган шаҳарларида томошалар кўрсатди.

Спектакллар миллат онгининг уйғонишига, дунёқарашининг шаклланишига, эстетик диди камол топишига хизмат қилди. Шу билан бирга, миллатнинг буюк инсонлари яратган янги маънавият воситаси — театр санъати ҳимояга муҳтож эди. Бехбудий «Ойна» журнали саҳифаларида театр санъатини ўзининг принципиал, мантиқли мулоҳазалари билан ҳимоя қилиб турди. «Бундай буюк инсонлар театрни ибрат мактаби, ибратхона, драматургияни эса «таъзири адабий» деб тушунардилар, саҳна асарларида бачкана, нораво қилиқлар, бепарда иборалар, тубан манзаралар бўлмаслиги учун курашардилар... Буни илк театр арбобларимиз эстетик принцип даражасига кўтарган эдилар».

Миллий театр ижодининг илк даврларидаёқ Ибратхона — театр миллат шаънини белгиловчи шарму ҳаё, ибод, ахлоқ, имон масалаларида ибрат бўлишини кўзда тутган. Балки, шунинг учун ҳам халқ театрни мукаддас даргоҳ деб билиб, бу масканга бориш ва ибратли томоша кўришга интиланган. Ибратхона томошабинга эстетик ҳис-туйғу, бадиий завқ бера олсагина унинг ибрати кўнгил тўрида мангу сақланиб қолади. Европа типигаги миллий театр «томоша эткувчи ва тингловчиларнинг юракларида бир лаззат ва ажиб бир тўлқин туғдирмоқ бўлиб, бу санъат асарлари учун энг муҳим бир хусусият, энг муҳим бир шартдир», деб ҳисоблаган жадидлар бу эстетик тамойилларнинг амалиётдаги жарчисига айланганлар. Шу жумладан, Маннон Уйғур театр санъатини «Ахлоқий ғоянинг ифодаси», саҳнада гўзаллик яратиш имконияти, «олий бир ахлоқий онг натижаси, актёрлик ва режиссёрликни «шахсият (ўзлик)ни руҳият орқали юракнинг ички дунёсини» ифодалаш воситаси, томошабинда «гўзал лаззат таъсирида мияда ҳам бир кўзғалиш яшаш» санъати, деб тушунди ва ижодий фаолиятининг маъноси деб ҳисоблади.

Ўзбек миллий театр санъати туғилган давридан бошлаб, жадидлар эстетикаси ғоявий мазмунининг амалий ифодаси бўлган маърифат масканига айланган. Жадидлар миллатни ёруғликка, эстетик тафаккурга, онгли равишда тузилган режаларга, орзуларнинг рўёбга чиқиши — озодлик ва мустақилликка олиб боришига ишонардилар. Чунки улар барпо қилган театр ҳар куни, бир неча соатда, бирданига 2000 кишининг («Қолизей» биносини эсланг) қалбига олов, кўзларига зиё, руҳига эстетик завқ, онгига жанговарлик бағишлаб, илм-маърифатга даъват қиларди.

Театр санъатининг сирли тилсимоти асримиз бошларидаёқ жаҳолатга нафрат, умидсиз қалбларга оптимизм, орзуларга қанот бағишлаган, тенгсизликка, ноҳақликка нафрат, яхшиликка муҳаббат туйғусини тарбиялаган.

Жадидлар мафкураси миллатнинг мақсад ва манфаатларини, унинг ҳақ-ҳуқуқларини ва эҳтиёжларини ҳимоя қиладиган ғоя — халқни жожиллик, тобелик, мутелик, тарқоқликдан, маънавий қашшоқликдан қутулиш йўлини маърифат орқали кўрсатиш эди. Халқнинг халқлиги унинг онглилик даражаси билан белгиланади.

Ўзбек маърифатпарварлари театр санъати орқали миллатни маърифатли, маънавий бой қилишга қаратилган фалсафий таълимотларнинг ғоявий асосчилари эдилар. Зеро, улар театр ўз даврида масжидлардай одамларни мужассам қилиш маскани, саҳна мадрасадай инсонларга ҳаёт мактаби бўлиши мумкинлигини, актёр мударрисдай халқни билим, маънавиятга, имонга даъват қила олишини бутун вужуди билан чуқур ҳис қилганлар.

Ғояси кучли асар одамларни маърифатга, ўзаро меҳр-оқибатга, илм-фанга чорлаб, жаҳолатга, маънавий қашшоқлик, қулик-тобеликка қарши нафрат уйғотиши мумкинлигини

жадидлар чуқур ҳис қилганлар. Актёрнинг яхши ижроси ҳам кулдириш, ҳам йиғлатиш, ҳам ўйлантириб қўйиш, ҳам жасоратли ва шижоатли қилиш қудратига эга эканлигига ижодкор жадидларнинг ўзлари гувоҳ бўлганлар.

Демак, театр санъатида умуминсоний ғоялар миллий бадиий образлар орқали тараннум этилади. Бадиий ғоя, аввало, драматургнинг пьесасида ифодаланади, у режиссёрнинг маънавиятига, руҳиятига таъсир ўтказиб, тафаккурини ижодий ҳаракатга келтиради. Режиссёр тасаввурида яратган образи билан, аввало, актёрлар, қолаверса, рассом, композитор, грим, чироқ, кийим, жиҳоз усталарига кучли бадиий, руҳий ва ақлий таъсир этади. Натижада театр аҳли яхлит бадиий ғояни вужудга келтириш мақсадида ижодий жараёни бошлайди. Актёрлар ғояни ўз билимлари асосида, тасаввурида қайта ишлаб чиқадилар, сайқал берадилар, муайян шаклга соладилар ва уни сахна санъати ифодалари билан тарғиб қиладилар.

Хулоса қилиб айтганда, биринчидан, миллий ғоя 1912-1916 йилларда «жадид драмаси»да ўз ифодасини топа бошлади ва 1914 йилдан сахна орқали намойиш қилинди. Иккинчидан, уларда олға сурилган, тавсифланган, ёқланган, сахнада ўз амалиётини топган фикрлар, ғоялар миллий театр учун ўзига хос ғоявий мактаб, бадиий-эстетик асос бўлди. Учинчидан, ўзбек театр санъати XIX асрнинг иккинчи ярмида яшаб ижод қилган Дониш, Фуркат, Муқимий, Завқий, Айний, Сатторхон, Сидқий ва бошқаларнинг асарларидаги илғор ғоялардан ҳам маънавий озуқа олгани шубҳасиз. Тўртинчидан, ибратхонада ифодаланган бадиий ғоялар ўзбек миллати онгининг уйғонишига, янги дунёқарашнинг шаклланишига, халқнинг эстетик диди такомиллашишига ғоят катта таъсир кўрсатди.

Жадидлар фалсафасидан таъсирланган М.Уйғур миллий театр санъатини ахлоқий ғояларни тараннум этувчи, сахнавий гўзаллик яратувчи олий бир эстетик онг натижаси, актёрлар ва режиссёрлар ўз шахсияти ҳамда руҳий-маънавий оламини намойиш эта оладиган жараён деб тушунди ва актёрлик касбини танлаб, ўзидан олдин ўтган мутафаккирларнинг эстетик қарашларини амалиётга жорий қилишга муваффақ бўлди.

Мавзун мустаҳкамлаш учун саволлар

1. Жадидларни ҳаракатга келтирган ғояни изоҳланг.
2. Миллатни маърифатли қилиш нега заруратга айланди?
3. Жадидлар нега миллий матбуотни ташкил қилди?
4. «Жадид драмаси» нега давр талабига айланди?
5. Бехбудий нега янги шаклдаги театрни «Ибратхона» деб атади?
6. Нима сабабдан Авлоний «Падаркуш»ни сахналаштирди?
7. Маннон Уйғур нима учун мударрисликдан воз кечди?
8. «Ибратхона» нега жадидларнинг олий мақсадига айланди?
9. «Театр санъати ахлоқий ғоянинг ифодаси», деган тушунчани изоҳланг.
10. «Турон» гуруҳи ҳақида нималарни биласиз?

7 мавзу: Миллий режиссура санъати тамойиллари

Режа:

1. XX аср бошида ўзбек режиссураси
2. “Турон” гуруҳи режиссураси

3. Репертуарнинг шаклланиши

Адабиётлар

1. Ж.Махмудов – “XX аср режассураси тарихи”. Т., 2015
2. Р.Усмонов – “Режиссура”. Т., “Фан”, 1997.
3. Ж.Махмудов – “Режиссура асослари”. Т., Ўзб.мил.энцеклопедияси, 2008.

Академик Мамажон Раҳмонов «Маннон Уйғур ўзбек театр санъати тарихида, XX аср бошида биринчилардан бўлиб ўзбек театрида янги касбни — миллий режиссёрлик касбини театр санъатининг етакчи ва ҳал қилувчи компонентларидан бири эканини англаб, унинг шаклланиши, такомил топишида ғоят муҳим рол ўйнаган», — деб ёзади.

Режиссёр фаолияти жуда кенг камровли ҳамда серкирра бўлиб, жамият ҳаётида ижтимоий мавқега эга. Режиссёр ижодининг моҳияти бадиий ғояни ижодий ўзлаштириб, уни сахнада гавдалантириш жараёнидаги изланишларда намоён бўлади. Дарҳақиқат, режиссёр ижтимоий шароитни, ундан вужудга келган субъектив омиллари чуқур ўрганиш асосидагина халқ, жамиятнинг манфаат ва мақсадларини муайян бадиий шаклга солиб, яхлит бир дастур ҳолига келтирадиган шахс, раҳбар, етакчидир. Театрда сахналаштириш учун қайси мавзунини танлаш, қандай ғояларга нечоғлик урғу бериш, ижрочиларни ҳамкор, ҳамнафас қилиш ва руҳлантириш — режиссёрнинг бош вазифасидир.

Маннон Уйғурнинг режиссёрлик мероси ҳали тўла илмий ўрганилган эмас. Т.Турсуновнинг «Октябр инқилоби ва ўзбек театри» китобида, биринчидан, Маннон Уйғурдек забардаст санъаткорлар томонидан октябр тўнтаришигача шакллантирилган профессионал ўзбек театри ҳаваскор труппа мезони билан ўлчанади;

иккинчидан, миллий театрнинг барча ютуқлари социализм билан боғланиб, унинг объектив тарихий зарурияти инкор этилади; учинчидан, ўзбек театрининг профессионал даражаси бир гуруҳ ёшларнинг Москва ва Бокуда ўқиб келишларининг натижаси, деб қаралади. Санъатшунослик фанлари доктори М.Тўлаҳўжаеванинг «Ўзбек драма театри режиссураси» китобининг биринчи боби ҳам шу фикрдан холи эмас.

Миллатимизнинг узоқ ва яқин тарихини холисона, объектив илмий тадқиқ қилиш ҳамда уни ёшларга тақдим этиш давлат сиёсати даражасига кўтарилган ҳозирги вақтда ўзбек миллий театри XX аср бошларида жаҳидларнинг ҳаракати билан турли сиёсий тўсиқлар, қаршиликларни енгиб, 1914 йилда дунёга келганлигини ва жадал ривожлана бошлаганлигини тан олиш даври келди.

Туркистонда («Турон» труппаси) шаклланган миллий режиссуранинг илк вакиллари татаристонлик режиссёрлар Муҳаммадиёров, Заки Баязидский, озарбойжонлик Алиаскар Аскарлов, Сидкий Рухулло, рус «Колизей» театри режиссёри Шорштейн кабилар эди. А.Авлоний, Н.Хўжаев, Б.Аъламов, М.Уйғур ва бошқа ижодкорлар улардан ўрганиб, тажриба орттириб, режиссёр сифатида шаклландилар.

«Турон» труппаси шўролар давригача ўттизга яқин муқим ишлайдиган актёрига, байналминал характердаги репертуарига, маҳаллий аҳолидан чиққан ўз режиссёр ва драматургларига, ҳокимият тасдиқлаган «Низом»ига эга бўлган профессионал театр эди. 1916 йил 11 ноябрда тасдиқланган «Турон» жамияти «Низом»ига кўра, театр ходимининг репетицияга кечикишга ҳаққи йўқ эди. Репетицияга бирор сабаб билан келолмаслиги аниқ, бўлган актёр бир кун аввал режиссёрни бундан хабардор этиши талаб қилинган. Бу талаб профессионал театрларда ҳамон мавжуд.

Уйғур актёрлик фаолиятининг бошланишиданок А.Аскарлов, С.Рухулло, Баязидский, «Турон» труппаси ташкилотчилари А.Авлоний, Мунаввар қори, шу труппанинг режиссёри ва актёри Н.Хўжаевлар билан ижодий ҳамкорликда иш олиб бориб, икки йиллик актёрлик фаолияти давомида (1916-17 йиллар) 8 та катта-кичик роллар ўйнаган. (Улар ҳақида юқорида тўхталган эдик).

Маннон Уйғур актёрлик тажрибаси ошган сари ўз кучини режиссурада синаб кўришга интилади. Бунинг сабабини Э.Исмоилов қуйидагича тавсифлаган — «У ўзи иштирок этган спектаклларга режиссёрлик қилган кишиларнинг ишларига зехн солиб юриб, маълум даражада режиссёрлик санъатидан ҳам хабардор бўлиб борган». Айниқса, С.Рухуллонинг ўзбек тилида сахналаштирган «Лайли ва Мажнун» спектаклини тайёрлаш жараёнида иштирок этгани Маннонга жуда катта сабоқ бўлди.

Т.Турсунов Маннон Уйғурнинг режиссурага кириб келиш сабабларини изоҳлаб бундай деб ёзади: «Группанинг илк ташкилотчилари, бинобарин, режиссёрлари Абдулла Авлоний, Зоки Баязидский ва Низомиддин Хўжаевлар инқилобнинг биринчи кунлариданоқ партия, давлат ишларига жалб этилдилар... Профессионал режиссурани шакллантириш, янги репертуарни яратиш, труппани қайта шакллантириш масаласи Маннон Уйғурга юклатилди». Бу катта ишончга, бизнинг фикримизча, қуйидаги омиллар асос бўлган:

биринчидан, Уйғурнинг кино, цирк артистлари ролларини, қизиқчиларни томоша қилиб, уларни аниқ такрорлай олиши, хусусан, Рафиқ қизиққа тақлид қилиши;

иккинчидан, Уйғурнинг 1916-1918 йилларда татар ва озарбойжон труппаларининг иш услуби, актёрлар ижроси, труппадаги ижодий муҳит, репертуарлар, спектаклларни тайёрлаш жараёнини таққослаб, бир-биридан фарқини ва унинг сабабларини англай олиши;

учинчидан, унинг театрға тааллуқли ҳар қандай ишни астойдил, завқ ва ташаббус билан бажариши, моҳир ташкилотчилиги (масалан, афишалар ёзган, артистларни грим қилиб қўйган, соч-соқол ясаб, декорация ишлаган), ҳам рол ўйнаб, ҳам суфлёрлик қилгани;

тўртинчидан, труппадагиларга нисбатан билимдон, саводли бўлгани. Мадрасага кирмасдан олдин янги «усули жаҳид» мактабида ўқиган, кейинчалик мадрасадалигида жаҳидларнинг турли газета ва журналларини узлуксиз яширин мутолаа қилган, кейин муаллимлар тайёрлайдиган 8 ойлик дорулфунунни тугатган. Булар унинг қай даражада саводли бўлганлигини кўрсатади;

бешинчидан, театр санъатига фидойилиги. У мадрасадан ва уйдан воз кечиб, ўзини театрға санъатига бағишлаган. Бозор билан боғлиқ — ота, савдо билан боғлиқ — акаларининг театрни ташлаш ҳақидаги илтимосларини рад этиб, актёрлик санъатини танлаши;

олтинчидан, назарий-фалсафий ҳамда бадиий-эстетик дунёқарашининг кенглиги, жаҳидчилик ҳаракатига эътиқоди ва унга содиқлиги;

еттинчидан, сахнавий фалсафий мушоҳадага эғалиги, сахна санъатининг инсон тафаккурини шакллантирувчи ролини англаб ета олиши каби фазилатлари эътиборга олинса, масала равшанлашади.

Айни пайтда Уйғур бутун истеъдодини, аввало, икки масалани ҳал этишга — труппани қайта шакллантириш ва янги репертуарни яратишга йўналтирилиши керак эди. «Уйғур ниҳоятда қисқа вақтда 1918 йил март ойида труппани тўлдирди ва унинг биринчи сахналаштирган асарлари М.Казимовскийнинг «На қонур, на қондирур» ва С.Музагайнинг «Хўр-хўр» номли бир пардали комедиялари бўлди».

Улар олдин ҳам бир неча бор сахналаштирилганлиги, бир пардалилиги, катнашувчиларнинг камлиги, ўзбек томошабинига мослаштириш пайтида ҳар бир катнашувчининг хатти-ҳаракати танишлиги ва ниҳоят, бу асарлар нисбатан тажрибали актёрлар ижросида синовдан ўтганлиги билан Уйғурға маъқул эди. «Хўр-хўр» комедиясида бир йил аввал Деншчик Али ролини ўйнаган Уйғур энди уни ўзи сахналаштириб, ўзи яна ўша ролни ўйнади.

Таржима асарлардан қониқиш ҳосил қилмаган Маннон Уйғур ўзи бир пардали «Туркистон табиби» номли комедия ёзганлигини юқорида эслатган эдик. Режиссурадаги мустақил қадам шу комедиядан бошланган. Чунки, биринчидан, асар номи мухлисларға янгилик эди. Иккинчидан, драматург ўз асарини ўзи сахналаштирган эди. Учунчидан, режиссёр ҳали ҳеч қаерда қўйилмаган, синовдан ўтмаган асарда нима янгилик кўрсатар экан, деган қизиқишлар, ҳатто гумонсираш ҳам йўқ эмас эди. 1918 йилнинг 18 апрелида Уйғур ушбу асарни сахналаштирди. Спектаклни халқ ва матбуот тан олади. «Туркистон табиби» драматург, актёр ва режиссёр Уйғурнинг беназир иқтидорини намоён қилди. Ютуқлардан илҳомланган Уйғур Авлонийнинг «Адвокатлик осонми?» комедиясини, сўнг Ҳамзанинг «Заҳарли ҳаёт» драмасини сахналаштирди. Маннон оға «Заҳарли

ҳаёт»нинг сахна талқини орқали ўз кучини драма жанрида ҳам синаб кўрди ва бу синовдан муваффақиятли ўтди.

«Иштирокиюн» газетасида (1919 йил 2 апрел) яна «Турон» театрининг фаолияти ҳақида мақола чоп этилади. Унда Н.Норимоновнинг «Нодиршоҳ» фожиаси, Уйғурнинг «Ўн икки соатлик ҳукумат» ва муаллифи номаълум «Мактаб йўлида» номли бир пардали комедиялар сахналаштирилгани ҳақида хабар берилади.

Тарихий драмаларда ифодаланган дунё тарихини бадиий идрок этиш жараёнида идеал тушунчасининг мазмуни тобора такомиллашиб борганлигини кузатиш мумкин. Зеро, унинг асосида инсоннинг доимий мукамалликка, гўзалликка ва улуғворликка интилиши ётади. Маннон Уйғур сахнада миллий қаҳрамон сиймосини яратиш орқали жадиждларнинг миллий тараққиёт ғоясини халққа етказиш учун тарихий драмаларга мурожаат қилиш заруратини ҳис қилди.

Бир кечада бир неча томоша кўрсатиш, сахнани бир спектаклдан кейин иккинчисига тайёрлаш, шартли безакларни алмаштириш, актёрларни навбатдаги ижрога тайёрлаш учун анча вақт керак бўлар эди. Томошабинлар зерикмасликлари учун парда олдида бирон томоша бўлиб туришини таъминлаш лозим эди. Уйғур бу кечага гимнастикачи талабаларни таклиф қилган. Улар «Ўн икки соатлик ҳукумат» комедиясидан сўнг парда олдида чиқиб томоша кўрсатганлар. Бу пайтда парда орқасини «Мактаб йўлида» спектаклига тайёрлаганлар.

Т.Турсунов «Турон» театри режиссураси ва раҳбарлиги Уйғур зиммасига тушган пайтдан то 1919 йилнинг июн ойигача бўлган даврда репертуарни шакллантириш учун миллий сахна асарлари етишмаганлиги натижасида бир пардали таржималарга мурожаат қилиб, «Уйғур оддийликдан мураккабликка ўтишни ўйлаган эди», деб ёзган.

Бизнингча, Уйғур 1918 йил сентябр ойидан 8 ойлик ўқитувчилар тайёрлаш курсида кундузлари ўқиб, кечалари театрга раҳбарлик қилган пайтларида жадиждлардан мерос қолган, 1914 йилдан буён сахналарда ўйналиб келган таржима асарларни ўз сахнаси ва труппа актёрларига мослаб таъдил қилган ва сахналаштирган. Бу тадбир: биринчидан, актёрлар билан ишлашни осонлаштирган; иккинчидан, декорациялар ўта шартли, жиҳозлар содда бўлганлиги учун труппа кучи билан сахнани безаш арзонга тушган; учинчидан, асар қаҳрамонларининг кийим ва гримлари содда, халққа таниш бўлган.

Уйғур ўқитувчилар тайёрлаш курсини 1919 йил май ойида тамомлаган. Олий маълумотли педагог, мадрасавий билим, янги мактабдаги ўқитувчилик тажрибаси ва уч йиллик актёрлик санъати амалиётига эга бўлган Уйғур 1919 йилнинг июн ойидан бошлаб бутун вужуди билан миллий режиссурани ривожлантиришга киришиб кетган. М.Уйғур «Заҳарли ҳаёт» фожиасида эришган муваффақиятидан кейин «Нодиршоҳ» фожиасини чала, яъни қисқартириш эвазига сахналаштиргани учун танқид қилинишига қарамай, Урдубодийнинг «Андалуснинг сўнгги кунлари» номли машҳур тарихий фожиасини тўлиқ сахналаштиришга тайёрлана бошлаган. Бу асарда араб халифаси, Испания қироли Фердинанд, кози, саркарда, сарой аҳли, аскарлар, хизматкорлар каби сахнада қатнашадиган актёрлар сони кўп бўлган.

Бу асарда «Турон» труппаси тарихида шу пайтгача сахналаштирилган асарларда учрамаган қиличбозлик сахнаси мавжуд эди. Яна араб сардорлари ва аскарлари кийими, испанлар қироли ва аскарлари либоси, қурол-аслаҳа, «Алхумма» саройи декорацияси, асар ғоясига мос музика, грим ва жиҳозлар ҳақида ҳам жиддий ўйлаш зарур эди.

1919 йилнинг 13 августида Тошкент гарнизонининг ёзги сахнасида «Карл Маркс» театр уюшмаси томонидан «Андалуснинг сўнгги кунлари» номли тарихий фожа намоиш қилинди. Бу асар ҳақида «Кўзлукли» таҳаллусли шахс «Меҳнаткаш халқ эсга ҳам олинмай, билъакс бунда қаҳрамонлар дин ва миллат учун қурбон бўлалар. Ҳозир бундай асарлар тарихий ёдгори бўлиб қолурга тегишлидурлар. Ҳозирги матбуотимиз, театримиз, мактабимиз социализм маслагини тарқатув йўлида хизмат кўрсатувга, инқилоб даврида бундай пьесаларга сахнада ўрин бўлмасга тегишлидир. Дуруст, бу фожа юракга озиқ бера, лекин бу озиқ ижтимоий инқилобнинг ҳозирги талаблари олдида энг кичкина нарс бўлиб қоладир», деб ёзган эди. Шундай қилиб, социализм мафкурасида «онгга маърифат орқали» эмас, балки, аксинча, «кўлда қурол билан», куч, зўрлик, қон тўкиш эвазига «онгга таъсир» қилиш асосий иш

ҳисоблаган ва улуғланган. Бунга аксилинқилобчи унсурларнинг хуружларини бартараф этиш кераклиги важ, пеш қилинган.

Жадидларнинг онгта, ҳис-туйғуга, юракка маърифат орқали таъсир ўтказиб, халқнинг кўзини очиш фалсафасига, эстетик тамойилига театр орқали хизмат қилишга бел боғлаган Уйғур, унга содиқ эканлигини ва халққа хиёнат қандай афсус-надоматларга, фожиага олиб келишини сахна орқали кўрсатган.

Мафкуравий тазйиққа қарамасдан сахналаштирилган, «социализм маслагига» зид бўлган спектакл халққа манзур бўлган. Жадидлардан мерос қолган шаклни ўзгартирган режиссёр Уйғурнинг режасига кўра спектаклнинг бошидан охиригача, декорациялар алмашиб бўлгунча, оркестр спектакл руҳига мос куйлар чалиб турган. «Театрда, — деб ёзган эди Кўзлукли, — халқ кўп эди ва ўз музыка оркестри ўйнаб турганда кўрув руҳи кўтаринки эди».

Сахнада янги бадиий шакл излаётган режиссёр томонидан яна бир ижодий янгилик яратилди. Спектаклда илк бор оммавий сахна кўрсатилди. М.Уйғур репетиция давомида оммавий сахна иштирокчиларидан ҳар бирининг вазифасини аниқлаб, қиладиган ишини кўрсатиб берди. Репетицияда «жанглари» кўриб чиқилди. Мавзу шубҳали бўлгани учун матбуот «кечаги кун» мавзусини танлаган режиссёрга яратган янгилиги учун раҳмат дейиш ўрнига, сиёсий танбеҳ берди. «Бундай кўп киши иштироки ила бўлатурган театрлар учун тажрибали режиссёрлар керакдир. Бу фожиада эса, режиссёр эътибор қилмаган жойлар жуда кўп», деб эътироз билдирилди.

Большевиклар ғоясига тўғри келмаган спектакл ва унинг режиссёри танқидга учраши табиий эди. Бу спектаклда ислохотчи-режиссёр Уйғур жадидлар ғоясига содиқлигини кўрсатган. Кўп жадидлар ўз ғоявий маслагини ўзгартираётган пайтда Маннон Уйғур ўзининг жадид эканлигини, қалбини қандай фикрлар безовта қилаётганлигини театр санъати орқали очик ифодалаган.

Умуминсоний мавзулар кўтарилган асарларни сахналаштириш «Андалуснинг сўнгги кунлари» спектаклидан кейин Уйғурнинг қатъий эстетик принципига айланган деб айтса бўлади. «Андалуснинг сўнгги кунлари» спектакли 12 августдан 29 сентябргача олти марта кўрсатилган. Шу билан бирга бу асар устида ижодий иш узлуксиз давом этган. Масалан, премьер куни оммавий сахналарда ўн беш киши иштирок этган бўлса, 30 августда уларнинг сони 60 кишига етган. Айрим тадқиқотчиларнинг айтишига қараганда, «Уйғур оммавий сахналарни пухталашга берилиб кетгани сабабли характерларни такомиллаштириш устида ишлаш масаласи заифлашиб, спектакл айрим камчиликлар билан кўрсатилган».

Бизнингча, назаримизда, бу мулоҳазага қўшилиб бўлмайди. Чунки, биринчидан, Уйғур «оммавий сахналарни пухталаштириш» орқали миллий театр санъати режиссурасида янги йўналишни оммалаштиришга эришган. Иккинчидан, «оммавий сахна», умуман, театр санъати, хусусан, режиссуранинг муҳим ифодавий ва бадиий таъсир воситаси эканлигини англаб етган. Учинчидан, Уйғур спектакл мазмунида ифодаланган ғояни оммавий сахна воситасида ёритиш учун ҳаракат қилган. Шунинг учун унинг режиссурасида ғояни оммавий сахна орқали намоён қилиш усули шакллана бошлаган. Тўртинчидан, образлар характерини такомиллаштириш деганда, албатта, оммавий сахна образлари ҳам тушунилиши керак. Шунинг учун ҳам Уйғур режиссурасида спектаклнинг ҳар бир иштирокчисига ғояни очишга хизмат қиладиган образ сифатида қаралган. Образлар характери эса асосий ёки асосий бўлмаганларга ажратилмаган.

Тошкентда Уйғур бошчилигида сахналаштирилган «Андалуснинг сўнгги кунлари» спектакли 1919 йил август ойидан то 1920 йилнинг март ойигача миллий театр санъатини Туркистонда энг юқори даражага кўтарган. Бу фикримизни театр танқидчиси М.Шермухамедовнинг тақриз ва талқинлари исботлайди. «Бу пьеса Уйғур тарафидан ерли тилга табдил қилиниб ўйналиб келди. Ҳар бир ўйналишда буюк муваффақиятлар қозониб келинди. «Карл Маркс» труппаси жиддият бирла ҳозирлик кўрганлиги сабабли сахнада ўзининг буюклигини кўрсата олди. 30 мартда, сешанба куни «Турон» сахнасида 6 карра ўйналди».

«Андалуснинг сўнгги кунлари» спектакли эски анъанадан воз кечиб, бир кечада фақат битта томоша тўлиқ, ўйналишининг бадиий имкониятларининг ижобий томонларини кўрсатди. Бу

спектакл томоша ташкилотчиларини, аввало, махсус декорация тайёрлашга ўргатди. Авваллари қандай спектакл сахнаташтирилишдан қатъий назар, шартли декорация қўйилар эди. Кетма-кет қўйилган икки ёки уч спектаклнинг декорациялари ва анжомларидан энг муҳимлари алмаштириларди. Актёрларнинг ўзлари сахна ишчиси, декорациячи, гримёр, костюмёр, парда очувчи, ҳатто суфлёр вазифасини бажарарди. Бу, биринчидан, Станиславский орзу қилганидек, ижодий коллективни аҳил, яқдил ижодий ансамблга айлантирарди. Бироқ Уйғур ҳар қанча ҳамжиҳат бўлишмасин, бари бир, кетма-кет уч спектаклга декорация ва жиҳоз қўйиш, кўринишлар ва спектакллар орасидаги сахна алмашиш вақтнинг чўзилиб кетишига олиб келишини тушунди.

Иккинчидан, декорация алмаштириш актёрларнинг «дарҳол созланиб» сахнага чиқишларига салбий таъсир қиларди.

Сахна тажрибаси ошиб, театр санъати такомиллашиб, танланган репертуар мураккаблашиб борган сари, чуқур ички кечинмалар билан боғлиқ драматик спектакллар пайдо бўлиши жараёнида, руҳий жиҳатдан бир образдан иккинчи образга «қўчиш» қийинчиликлари натижасида Уйғур бу анъанадан воз кеча бошлади. Натижада спектакл жараёнидаги турли ташкилий хизматларни бажарадиган сахна ишчилари, гримчи, костюмчи, парда очиб-ёпувчилар, режиссёр ёрдамчиси каби лавозимлар пайдо бўлди. Театр санъатида ижодий муҳит яратиш, бутун жамоани бир ғоя атрофида бирлаштириб, ижодкорлар ансамблини яратиш вазифалари энди бадиий раҳбар — режиссёр зиммасига юкланганлигини Маннон Уйғур англаб етган эди.

Учинчидан, режиссёр ғоявий раҳбар сифатида, аввало, асар ғоясини муаллиф берган воқеа, шарт-шароит ва сўзлар, асар мазмунидаги фикр, ҳис-туйғулар, тўқнашувларда пайдо бўладиган ички кечинмалар кураши орқали актёрларга сингдириб, сахнада образ ярата олиши кераклигини мустақил равишда идрок этди.

Тўртинчидан, сахнадаги режиссёрлик ифода воситалари — декорация, мусиқа, грим, либос, шовқин, ёритқичлар, нур ва ранг орқали образни янада ёрқинроқ, таъсирлироқ, ифодалаш билан боғлиқ, бўлган режиссура санъатининг асосларини такомиллаштириш тушунчаси шакллана бошлади.

«Андалуснинг сўнгги кунлари» спектакли устида узлуксиз ишлаб, режиссура санъати талабаларини бирин-кетин бажариб, нуқсонларни тузатиш эвазига М.Уйғурнинг тажрибаси такомиллашиб борди. Бу жараён олти ой давом этган. 1919 йили матбуотда кўрсатилган камчиликлар тузатилиб, спектакл намойиш қилинган. 1920 йил март ойида матбуот оммавий сахналар, айниқса, жанглар ишончли чиққанлигини таъкидлаган эди.

Матбуот тан олган жанг сахнаси, қиличбозликнинг табиий чиқиши учун режиссёр сарф қилган меҳнат диққатга сазовор. Бугунги кунда санъат институтининг 3-курс талабаларига махсус «сахна жанги» дарси ўтилади. Жангни сахналаштиришдан олдин шу соҳа мутахассиси бўлган педагог сахна хавфсизлиги, совуқ курул ишлатиш қоидалари, жанг техникаси тўғрисида бир неча кун дарс ўтади. Шундан кейин оддий машқлардан аста-секин икки кишилиқ жангни сахналаштиришга етиб келинади. Икки кишилиқ жангда тажриба орттирган талабалар билан оммавий жанглари сахналаштирилади. Режиссёр Маннон Уйғур «Андалуснинг сўнгги кунлари» спектаклида сахналаштирган жанг эса қисқа муддатда тайёрланиб, томошабинларга тақдим этилган. «Жанг»нинг ижобий қабул қилинганлиги Уйғурнинг нақадар сермахсул ижод қилиш қудратига эга эканлигини намоён қилади.

Уйғур оммавий сахналарни Тошкентда мавжуд миллий театр труппалари ичида биринчилардан бўлиб сахнага олиб чиққанлигини алоҳида таъкидлаш лозим.

Оммавий сахналар орқали асар ғоясини очиш Уйғур режиссурасининг тамойилларидан бирига айланганлигини Чўлпон «Або Муслим» спектаклига ёзган тақризида қуйидагича таъкидлаган эди — «Томошага аралашгучи қаҳрамонларнинг кўблиги ҳам тарихнинг энг чувалашкон давридан олиниб ёзилгани учун томошанинг сўнгига унинг натижасини тўла кўрсататуғон бир кўриниш орттирилгон». Яна у «Шайх Санъон»га 1923 йили ёзган тақризида ҳам Уйғурнинг шу маҳоратига таҳсин ўқийди: «Асарнинг жойланиши постановкаси учун қимматли Уйғуримиз кўб тиришкон. Бутун ғайрати билан ўн бир

кишидан иборат бўлгон театр тўдаси билан тўдага беш-ўн баробар келатурғон кишини четдан тортиб, шу қадар текис ва эркин (спектакл) чиқариш катта муваффақиятдир».

Хулоса қилиб айтганда, Маннон Уйғур: «Турон»да шаклланган миллий режиссурани халқ театрининг ибратомуз ва ҳаётчан анъаналари билан бойитди ҳамда уни турли жанрларга татбиқ қилиб, синовдан ўтказди. Бу борада комедия жанрида катта муваффақиятларга эришди;

- бадиий ижоддаги ворислик масаласига фалсафий ёндашиб, шакл ва мазмундаги миллийликнинг саҳнавий ифодасини топди ва саҳнада синовдан ўтказди, хусусан, таржима асарларда исмлар ва воқеаларни ўзгартирмай туриб, миллий рухга урғу бериш орқали табдил қилиш мумкинлигини исботлади;

- тарихий асарга томошабинларнинг катта қизиқиш билан қарашини эътиборга олиб, унда ўз даври муаммоларини очиқ ифодалаш мумкинлигини ихтиро қилди. «Нодиршоҳ», «Андалуснинг сўнгги кунлари» спектаклларида жадиidlар фалсафаси ва эстетик тамойилларнинг ҳаётчанлигини ва халқчиллигининг саҳнавий ифодасини кашф қилди;

- дастлабки театр анъаналари — бир кечада бир фожеа ва бир пардали бир неча комедиялар саҳналаштириш ўрнига, бир кечада бир асарни тўлиқ, бадиий яхлит саҳналаштириш орқали миллий театрга янги эстетик мазмун ва шакл олиб кирди;

- «жадиidlар драмаси»ни саҳналаштиргани учун халқ олқишига сазовор бўлди, бироқ, давлат ҳукмрон мафкурасининг танқидига учради. Бу унинг жадиidlар ғояси билан большевиклар мафкурасининг тубдан фарқ қилишини англаб етганлигини кўрсатади;

- вақт синовидан ўтган ғоявий долзарб асарларни қайта саҳналаштириб, ўз маҳоратини такомиллаштириб борди;

- режиссура билан жиддий шуғуллангани сари, унинг ижодий салоҳияти репертуар танлаш, миллий образлар яратиш, репертуар танқислиги муаммоларини ҳал қилиш, актёрларнинг индивидуал имкониятига кўра рол тақсимлашда, саҳнада яхлит санъат асари яратиш ва умумий ижодий муҳит ташкил этишда намоён бўлиб борган.

Мавзунини мустаҳкамлаш учун саволлар

1. Академик Мамажон Раҳмоновнинг миллий театр режиссураси ҳақидаги фикрларини изоҳланг.
2. Миллий театр режиссурасининг 1914-1918 йиллардаги аҳволини изоҳланг.
3. Озарбойжонлик ижодкорлар миллий театр режиссурасининг шаклланишида қандай аҳамият касб этди?
4. Эркин Исмоиловнинг «Маннон Уйғур» номли китоби билан танишмисиз?
5. Тошкентдаги татар театрларининг иш услуби, ижодий фаолияти ҳақида нималарни биласиз?
6. Миллий режиссуранинг шаклланишида таржима асарларининг ўрни қандай?
7. «Турон» гуруҳи режиссурасидаги ўзига хослик нималарда кўринади?
8. Фожа жанридаги асарларнинг режиссура тамойилларини аниқлашдаги аҳамиятини қандай изоҳлайсиз?
9. Оммавий саҳналар устида ишлашнинг ўзига хос жиҳатларини изоҳланг.
10. Ўзидан қоникмаслик туйғуси режиссёрнинг ижодини такомиллаштирадими?

8 мавзу: Маннон Уйғур режиссураси ва эстетикаси

Режа:

1. Маннон Уйғур ҳаёти ва ижоди
2. Яратган асрлари

3. Маннон Уйғур спектакллари эстетикаси

Адабиётлар:

1. Ж.Махмудов – “XX аср режассураси тарихи”. Т., 2015
2. Умаров М. Маннон Уйғур эстетикаси. «Гулистон», 1997, № 3.
3. Ж.Махмудов – “Режиссура асослари”. Т., Ўзб.мил.энцклопедияси, 2008.

Ижтимоий ҳаётнинг ҳамма соҳаларида, хусусан, санъатда шакл ва мазмуннинг меъёрий, намунавий уйғунлиги гўзалликнинг асосини ташкил қилади. Гўзалликни ёқтирамыз, ундан ҳайратланамиз ва азиз қадрият деб улуғлаймиз. Меъёрнинг, уйғунликнинг бузилиши хунукликка олиб келади.

Аристотел: «Гўзалликнинг энг юқори ифодасини жонли нарсалар ва айниқса, инсон ташкил этади...» деб ҳисоблаган. Демак, инсон табиатан гўзалдир ва санъатнинг асосий тадқиқот манбаи ҳам инсондир. Санъаткор бадий ижод қоидаларига, тамойилларига асосланиб, инсоннинг ички ва ташқи дунёсини мақсадга мувофиқ тарзда янада гўзал ва улуғвор идеал даражасида ёрқин ифодалаш имкониятига эга. Натижада инсон самимийлик, фидойилик, ватанпарварлик, намунавийлик, улуғворлилик, ахлоқлилик каби гўзаллик қирраларини, комиллик мезонларини ўзида намоён қилади.

Театр санъатида гўзаллик хунуклик билан қиёсланганда ёрқин намоён бўлади. Драматург қаҳрамоннинг ижобий қиёфасини бадий ифодалаш учун унга қарама-қарши, салбий, хунук қалб эгасини яратади. Асардаги «яхшилик» билан «ёмонлик» ўртасидаги кураш гўзаллик билан хунуклик, улуғворлик билан пасткашлик ўртасидаги курашга айланади. Бу жараёнда турли воситалардан, усуллардан фойдаланилади.

Санъат саводсизлик, хунуклик, тубанликка қарши фаол кураш воситаси эканлигини жадидлар яхши тушунганлар. Шунинг учун улар саводсизлик, шижоатсизлик, тор дунёқараш туфайли келиб чиқадиган салбий ҳодисалар моҳиятини очиб ташлашда театр санъатидан унумли ва самарали фойдаланганлар.

Театр санъати хунуклик устидан эстетик ҳукм чиқарар экан, инкорни инкор қонунига асосланиб, ҳаёт ҳақиқатини тасдиқлайди. Эстетик идеал инсонни мукаммал намунавийлик сари йўналтиради. Санъат гўзаллик қонуниятлари асосида яратилади. Саҳнада яратилган салбий образ ижтимоий ҳаётдаги салбий ҳодисаларга нафрат ҳис-туйғусини уйғотса, ижобий образ эстетик идеал, баркамолликни ифодалашга хизмат қилади. Гўзаллик ва бадийликнинг уйғунлиги эстетик тамойил ҳисобланади. Аниқроқ қилиб айтганда, «Бадийлик санъатдаги гўзалликдир». Санъатда бадийлик қонуниятлари асосида гўзаллик яратилади. Театр санъати табиатан синтетик санъат йўналиши бўлганлиги учун, ундаги бадийликда эстетиканинг барча категориялари: гўзаллик ва хунуклик, улуғворлик ва пасткашлик, фожиалилик ва кулгилилик, фантастика ва ҳаётийлик, эстетик идеал, образлилик, халқчилик, тарихийлик, донолик ва ҳоказолар ўзининг ёрқин бадий ифодасини топади.

Театр санъатидаги эстетик тамойиллар инсоннинг руҳиятини, ички дунёсини очишга йўналтирилади. Аристотел «Ҳақиқат бор жойда гўзаллик мавжуд», — дейди. Ғаззолий гўзал ахлоқ ҳақида бундай деган — «Оллоҳ Расули буюрдилар: — Сен инсонсан, Оллоҳ сени гўзал қилиб яратди. Сен ҳам ахлоқингни гўзallasпир! Расуллуллоҳ, тез-тез дуо ўқир ва шундай дер эдилар: — Оллоҳим, мен сендан тани соғлик, хотиржамлик ва гўзал ахлоқ тилайман.

Оллоҳ Расули, намоз бошлашдан олдин кўпинча шундай дуо ўқирдилар: — Оллоҳим, менга ахлоқнинг энг гўзалини бер!». Румий таъбирича, «Севилган киши гўзалдир. Гўзаллик севимлиликнинг бир жузидир. Севимли бўлмоқ аслдир. Бу бўлгандан кейин гўзаллик ҳам мавжуддир. Мажнуннинг замонида ҳам гўзаллар бор эди ва улар Лайлидан хуснироқ эди. Бироқ, Мажнун уларни севмади. Унга: «Лайлидан гўзалроқларини сенга кўрсатайлик, берайлик», дедилар. Мажнун эса — «Мен Лайлининг суратини севганим йўқ ва у кўринишдангина иборат эмас», деб жавоб беради. Шиллер: «Том маънодаги адолат — гўзалликдир», — дейди.

Бу тамойилларни миллий режиссура санъатида, сахнада амалий синовдан ўтказиш Маннон Уйғур зиммасига тушган эди. Режиссёр М.Уйғур учун 1919 йил янги-янги синовлар, тажрибалар йили бўлган. Одатда бир кечанинг ўзида аввал «Падаркуш»га ўхшаган жадидлар ғоясини ифодалайдиган жиддий спектакл томоша қилинарди, сўнгра театр мухлисларининг кўнглини очиш учун, албатта, битта ёки иккита бир пардали комедия сахналаштирилар эди. Комедияларда саводсизлик, омилик устидан кулинарди. Маннон Уйғур 1919 йил 23 сентябрдаги томошага режалаштирган спектакли учта бир пардали комедиядан иборат бўлиб, кеча махсус ном билан «Шодлик кечаси» деб аталган эди.

Инсон кулаётганда ўзини воқеликдан устун, улуғвор сезади. У кўпинча қийинчиликлар устидан кулади. Сахнадаги кулги эса барчада бирдай қизиқиш уйғотиши табиий эди. «Ўғзалликни — ўлчовлар меъёри деб белгиладик; улуғворликда — воқелик инсондан устун келиши натижасида меъёрнинг бузилишини кузатдик; фожияликда — инсон йўқотган ҳақиқат меъёрини тиклаш учун курашда воқелик қурбони бўлишини кўрдик; кулгулилиқда — меъёрнинг инсон томонидан янгидан бузилишини кўрамиз, лекин бу жараёнда инсон воқеликдан устун келади ва унинг иллатларини, юзаки моҳиятини очиб ташлайди», — деган фикрда, маълум маънода, режиссура санъати эстетик тамойиллари ўз аксини топган.

Тасаввур ва фантазиянинг уйғунлиги — эстетик категориялар ичида энг кам ўрганилгандир. Инсоннинг ҳали борликда мавжуд бўлмаган нарсани тасаввурда «асар», «ғоя», «қоида» шаклида ярата олиш қудрати ва бу бадиий тўқиманинг кейинчалик борликқа айланишига инсоният кўп маротаба гувоҳ бўлган. Масалан, эртақлардаги воқеалар борликқа айланиб, учар гилам — самолёт, ойнаи жаҳон — телевизор шаклида инсониятга хизмат қилмоқда. Инсон доимо ўзи учун сир бўлган дунёга қизиқади ва бу қизиқиши ҳеч қачон сўнмайди. Бу қизиқиш уни «сирли оламга», фантастика дунёсига йўллайди.

Санъатдаги ҳар қандай фантастика аниқ, бир ғоянинг ифодаси, унинг бадиий шаклидир. Театр бу жанрга мурожаат қилганда, фақат жамият олдига янги муаммони кўндаланг қўйиш билан чекланмай, унинг ечимини қидиради, илм-фан ютуғидан фойдаланади. Шу нуқтаи назардан санъат, хусусан, режиссура санъатида фантазия томошабинларни одатий кўникмаларига мос келмайдиган янги, ғайритабиий, қутилмаган, ҳаёлга келмаган тасодиф ва шарт-шароит билан тўқнаштириши билан қизиқарли. Шундай шароитда фантазия инсонни янада гўзал ва улуғвор қилиб кўрсатади. Биз юқорида эслатган «Шодлик кечаси» Уйғурнинг режиссёрлик фаолиятида ўзбек сахнасига олиб кирган икки янгилиги билан қимматли эди. Биринчидан, «Шодлик кечаси» режиссура санъатининг янги йўналишини намоён қиладиган алоҳида комедия жанри бўлиб ажраб чиққан эди. Иккинчидан, ўзбек сахнасига илк бор афсонавий-фантастик жанрнинг киритилиши режиссура санъати эстетик тамойилларини янгича «таҳрир қилиш»га йўл очди.

Спектаклни кўрган М.Шермухамедов Уйғурнинг режиссёрлик маҳоратига таҳсинлар айтиб, «халқнинг олқишларига кўмилиб такрор ва батакрор парда кўтарилиб сахнага чақирилди... ҳаммалари мамнун бўлиб тарқалдилар», деб ёзган эди.

М.Уйғур режиссурада амалий тажрибаси бойиган сари татар ва озарбойжон режиссёрларидан мерос қолган айрим «қолип»лардан аста-секин воз кечиб, янги ифода усулларидан фойдалана бошлаган эди. Спектаклда, одатда, аёллар ролини эркаклар ижро этган. Шунинг учун хотин-қизлар ролини ижро этувчилар иложи борица сахнанинг иккинчи планига ёки охирига жойлаштирилар эди. Чунки аёл персонажни ўйнаган эркак овози, кийими, пластикасини ўзгартиргани билан юзини грим билан ўзгартириш қийин бўлган. Асардаги шарт-шароитга қараб, аёл кишининг сахнада бемалол, табиий ҳаракат қилишига имконият яратиб бериш Уйғур режиссурасининг янги услубларидан бири эди. Бу ҳам миллий режиссурадаги ислохотлардан бирига ёрқин мисол бўла олади.

Режиссурадаги яна бир «мерос» — асар қаҳрамонини доимо биринчи планда ушлаб туришга ҳаракат қилинишидир. Чунки асосий вазифа шу қаҳрамонга юкланган бўлиб, у сўзларини томошабинга етказишга ҳаракат қилиши керак эди. Уйғур овози жарангдор актёрлар билан ишлаган. Натижада актёрларнинг сахнада мақсадга мувофиқ жойлашиши ҳам асардаги воқеалар мантиғига қараб ҳал қилинган. Шу туфайли актёр эркин, табиий ҳаракат қила бошлаган.

Дадиллик билан бошланган ва муваффақиятли ўтган тажрибалар натижасида, у аста-секин миллий режиссурадаги эскирган мерослардан воз кеча бошлади. Саҳнада биринчи планга чиқмайдиган эпизодик ролларда ҳам мантикий ўзгариш юз берди. Уларнинг ҳам мақсадга мувофиқ, изчил ва эркин хатти-ҳаракат қилишига эришилди.

Миллий режиссурадаги бундай муҳим бадиий-эстетик ўзгаришлар натижасида актёрлар саҳнада ҳаёт мантиғига асосланиб, табиий хатти-ҳаракат қила бошладилар.

«Андалуснинг сўнгги кунлари», «Нодиршоҳ» каби тарихий драмалардан кейин ҳам Уйғур «социализм руҳига зид» асарларни саҳналаштиришда давом этди. Танқидга учрашига қарамай, у Ғ.Юнуснинг «Заҳхоки морон», Фитратнинг «Або Муслим» асарларини 1919 йили «Шодлик кечаси»дан кейин саҳналаштиради.

Режиссёрнинг замонавий пьесалар устида тинимсиз ишлаши ва орадан вақт ўтиши билан уларнинг такомиллаштирилган вариантини қайтадан саҳналаштириши ўзбек театрининг ривожланиш жараёнига ижобий таъсир этди. Айниқса, тарихий мавзулар орқали халқни маърифатли қилишга интилиш ва тарих сабоғидан тўғри хулоса чиқаришга ўргатиш, унинг ижтимоий оқибатларини саҳнавий таҳлил қилиш орқали фалсафий мазмунни очиш режиссёр Уйғурнинг миллий режиссурасидаги асосий эстетик тамойили бўлиб қолган эди.

М.Уйғур 1919 йилда ақл бовар қилмайдиган даражада сермахсул ижод қилган. У драматург, режиссёр, гримчи, афиша ёзадиган хаттот, миллий драматурглардан Ғ.Юнус, Ғ.Зафарий, А.Қодирий, А.Бадрий, Хуршид асарларини саҳнада синовдан ўтказётган ижодкор, татар ва озарбойжон тилларидаги саҳна асарларини миллий руҳиятга ва тилимизга мослаб таъдил қила оладиган таржимонга айланган эди.

Ғ.Зафарий 1919 йили болалар тарбияси мавзусида «Бахтсиз шогирд» асарини ёзган. Э.Исмоиловнинг таъкидлашича, 1919 йилнинг октябр ойида ўзбек театрида Уйғур раҳбарлигида «Болалар театри» репертуари дунёга келган.

М.Уйғур ва Ғ.Зафарий ҳамкорликда театр саҳнасининг тарбиявий имкониятларидан энди миллат болалари тарбияси йўлида фойдаланишга бел боғлаган эдилар. Самарали ҳамкорлик натижасида 1919 йил октябрида Уйғурнинг «Туркистон табиби», Ғ.Зафарийнинг «Тилак», «Раҳмли шогирд», «Ёмон ўғил» асарлари саҳналаштирилган. Бу ҳамкорлик кейин ҳам изчил давом этган. 1920 йилда «Туркистон табиби», «Раҳмли шогирд» ва «Тилак» қайта саҳналаштирилди. 1921 йилда «Эрк болалари», «Туркистон табиби» ва такомиллашган «Эрк болалари» қайта тикланди. 1922 йилда «Туркистон табиби», «Эрк болалари», Ғ.Зафарийнинг янги асари «Туйғунон» ва яна «Туркистон табиби» саҳналаштирилган.

Болалар учун ёзилган саҳна асарлари театр саҳнасидан мактаб драма тўғарақлари саҳналарига кўча бошлади. Икки педагог М.Уйғур ва Ғ.Зафарийнинг бадиий-эстетик ҳамкорлиги болалар театри репертуарини шакллантирган эди. Болаларни санъат оламига ошно қилган драматург Зафарий асарлари йиллар давомида мактаблардаги эстетик тарбияга асос ва амалий қўлланма бўлиб қолди.

Миллий театр амалиёти ривожланиши билан унинг бадиий-эстетик, назарий томонлари ҳам ривожлана бошлаган.

«Иштирокиюн» газетаси 1919 йил 11 июль сонида З.Раҳматнинг «Театрни нечук англамга», 14 декабрь сонида Жулкинбойнинг «Бизда театр ишининг бориши», 27 декабрь сонида А.Азаматнинг «Ўлка театр санои мактаби» номли мақолаларида спектаклларгина эмас, балки театрнинг умумий аҳволи, режиссура даражаси назарий таҳлил қилинади, тажрибалари умумлаштирилади. Чунончи, З.Раҳмат «Сўнгги вақтларда Туркистонда театр масаласи кўпириб кетди... Халқнинг кўпчилиги театрдан онг ва тарбия топмоқдалар», деб ёзган эди.

А.Қодирий матбуотда драматургиянинг назарий масалаларини кўтариб чиққан. У театр учун ёзилган асарлар ва пьесалар саҳна юзини кўргунча «умумий адабиёт ўлчовига солиб операция қилиб чиқиш биринчи мартаба лозимдир, билсинки, асар саҳнага қўйилатурғон нарсамми ё йўқ... мен шеърый асарларнинг кўпайишини тилайман, тилабгина эмас, тамом ҳарорат ила кутаман», деб ёзганида театр санъати аҳволига ҳам баҳо берган.

Шўролар ҳокимияти кундан-кунга кучга кираётган ва халқ севиб қолган театрни пролетариат сиёсатига мослаш учун буйруқбозлик йўлини тутган эди. «Иштирокиюн» газетасининг 1920 йил 3 апрель сониди «Саной нафиса», 28-29 май сонларида «Пролетариат саной нафисаси», 7 ноябр сониди «Шўролар ҳукумати ва саной нафиса» каби бир неча назарий, сиёсий мақолалар эълон қилинган.

Театр олдига шўролар ҳокимияти қўйган талаблардан қатъий назар, Уйғур миллат орзу-умидларини, дардини сахнага олиб чиқишда давом этаверди. Ўзбек миллий режиссурасининг назарий асосларини амалиётда синовдан ўтган спектакллар ва уларни сахналаштириш услублари асосида шакллантиришда М.Уйғур бадиий-эстетик фаолиятининг роли бениҳоядир.

Маннон Уйғур январь ойида миллий театр бадиий-эстетик фаолияти учун муҳим бўлган яна бир янгилик яратган. «Шарқ кечаси» номи билан машҳур бўлган туркий миллатлар «Театр фестивали»ни илк бор ташкил қилган. «Шарқ кечаси»да «Туркистонда яшовчи миллат вакиллари — ўзбек, қozoқ озарбойжон, турк, татар ва бошқаларнинг истеъдодли вакиллари қатнашган». Илк «Театр фестивали» дастури асосини озарбойжон, татар ва ўзбек театрлари спектакллари ташкил қилган. «Шарқ кечаси»ни 1920 йилнинг 15, 16, 17 январь кунлари «Қолизей» биносиди, кеч соат 18 дан эрталабки 4-5 ларгачи, «тонг отгунчи» ўтказиш режалаштирилган бўлиб, фестиваль кунлари «Эски шаҳар» билан «Қолизей» оралиғида трамвай узлуксиз қатнаб туриши газеталарда эълон қилинган эди.

Уйғур фестивалга тўртта бир пардали комедияларни тайёрлайди. Чунки «...кулги ўзининг фoш этувчи хусусияти, ижтимоий таъсир кучи билан демократик мазмунга эга. Кулгининг барча шакллари: тарбияловчи кулги; кўнгилни юмшатадиган кулги; ўйлашга мажбур қиладиган кулги; ачиниш туйғусини пайдо қиладиган кулги; меҳр-шафқат ўйғотадиган кулги; дўстона кулги ва ҳоказолар тағида умумий ҳаётбахшлилик мазмуни ётади. Ҳаётбахшлилик инсоннинг маънавий, руҳий камолотида, кундалик фаолиятида асосий таянч — фазилат ҳисобланади. Балки шунинг учун кулгининг санъатдаги ифодавийлик ўрни беқиёсдир», деб Уйғур кулгини театр санъатининг муҳим тамойили сифатида эътироф этган.

Кулги ҳақида файласуфлар турлича фикр билдирадидилар. Аристотел «Кулги хатонинг ва мажруҳликнинг натижаси бўлиб, у ёмон из қолдирмайдиган, зарарсиз нарсидир», деган бўлса, Спиноза «Кулги энг соф туйғудан лаззатланишдир. Шунинг учун у ўз-ўзидан яхши нарсидир», деган эди. Кант «Кулги — орзиқиб кутилган натижанинг тўсатдан, кутилмаганда арзимас эканлигини англашдан пайдо бўладиган туйғу натижасидир», дейди. Ҳегел кулгининг ҳаётдаги ўрнини алоҳида ўрганиб, «Кулги — тасодифий нарса, ҳолат ёки фазилатларни, инсонлар томонидан асосий мақсад, вазифа ёки иқтидор даражасида қабул қилиниши натижасида пайдо бўладиган туйғу», деган хулосага келган. Чернишевский бўлса, «кулги — «мақсад ва сармоя», «ҳаракат ва натижа», «имконият ва даъвогарлик» ўртасидаги тафовутлардан келиб чиқадиган натижа», деб талқин қилди. Шарқ мутафаккирлари хунукликни кулги остига олишади. Айнан хунукликнинг ўзи эмас, балки унинг гўзалликка даъво қилиши кулгули ҳол деб талқин қилинади. Бу таърифлар ифодасини Маннон Уйғур «Шарқ кечаси»да сахналаштирган қуйидаги комедияларда кўриш мумкин:

1. «Ҳасан тоға» — озарбойжон тилида.
2. «На қонур, на қондирур» — озарбойжон тилида.
3. «Қизлар шулай қизиқ этапар» — татар тилида.
4. Адабий-бадиий қисмга турли миллат вакиллариининг чиқишларидан иборат 16 та номер киритилган.
5. «Туркистон табиби» — ўзбек тилида. Ҳар бир спектакл оралиғидаги танаффусларда, яъни декорация алмаштирилгунича, театр фoесиди турли кизиқарли ўйинлар ташкил қилинган.

Адабий-бадиий қисм ўзбек эстрада театрининг илк кўриниши бўлиб, режиссура санъатининг ўзига хос ифода воситаларини тақозо қилади. Бу бўлим дастурига киритилган номерлар жанр жиҳатидан ранг-баранг бўлиб, режиссурада санъат байрамлари, эстрада шоулари кўринишидаги шакллар устиворлашган эди. Булар — бадиий ўқиш, рақс, кўшиқ, хор, ёлғиз чолғу номери, миллий чолғу ансамбли, духовой оркестр, оддий оркестр, пантомима, пианино

жўрлигида айтиладиган миллий кўшиқлардан, цирк номерларидан иборат бўлган. Айнан шу ҳолат «Шарқ кечаси» санъат фестивали режиссураси мураккаблигини ва ўзига хослигини белгилаган.

«Шарқ кечаси»нинг уч кунлик дастурига ҳам Уйғурнинг ўзи режиссёрлик қилган. Унга тантана, санъат байрами тусини беришга кўп меҳнат сарфлаган. Ўша давр матбуотида «Шарқ кечаси» байрам тусида, мазмунли ва муваффақиятли ўтгани, залда одам тўла бўлгани, «программа номерлари буюк бир жиддият ва ихлос билан ўйналиб», томошалар «теран таъсир» қолдирганлиги мамнуният билан қайд қилинади.

Уйғур «Шарқ кечаси»нинг ҳар бир кунига ўн соатлик дастур тайёрлаган ва улар дўстлик, байналминаллик байрамига айланган. Бундай кўп миллатли томошанинг илк муаллифи, санъат байрамининг тўнғич режиссёри, ташкилотчиси, туркий халқларнинг биринчи маънавият ва маърифат театр марафони ижодкори ҳам Уйғурлигини, ҳатто, унинг муҳолифлари ҳам эътироф этишга мажбур бўлишган.

Кечада иштирок этган юзлаб ижодкорларни, турли группа ва гуруҳларни, уларнинг раҳбарларини, ҳар хил жанрда ижод қилаётган ўзга миллат санъаткорларини тартиб билан навбатга қўйиш, ижодий муҳит яратиш, турли савиядаги томошалар изчиллигини аниқлаш ва уларни самарали натижага олиб келиш Уйғурнинг ташкилотчилиқ, раҳбарлик салоҳияти юқорилигидан далолат берди.

Эндиликда режиссурада ҳам машҳур бўлган, кетма-кет янгиликлар яратаётган М.Уйғур ўзбек театрида 1920 йили яна бир янги саҳифа очган. Фарғона фронти сафарида у саҳналаштирган «Урушда» спектакли очиқ майдонда томошабинларга кўрсатилган. Саҳнаси мавжуд бўлмаган фронт шароитида режиссёрнинг бундай новаторлиги унинг ижодий имкониятлари кенглигини амалда исботлади.

«Очиқ майдон театри» оммавий саҳналар иштирокчилари сонини кўпайтиришни талаб қилиши табиий. Бу спектаклни саҳналаштириш жараёни яна бир бор Уйғурнинг ташкилотчилиқ, бадиий раҳбарлик қобилиятини, бой режиссёрлик маҳорати ва фантазиясини намойиш қилган эди. Оммавий саҳналарда юзга яқин отлиқ аскарлар ҳамда пиёдалар иштирок этарди. Омманинг вазифаси — ким, қачон, кимдан кейин ҳаракатга келади, уларнинг ҳаракат чегараси майдонга мослаб аниқланган эди. Кимга қачон «ўқ тегади», у қандай йиқилади, «яраланган» аскар нима қилади — ҳамма-ҳаммаси аниқланган, қайта-қайта такрорланган. Томоша бошланишидан олдин пиёда аскарлар ерга ўтқазилади, отлиқ аскарлар улардан кейинга жойлаштирилади. Бир неча минг томошабин-аскарлар олдида А.Гумерскийнинг «Урушда» спектакли бошланади. Спектакл ниҳоясида оммавий саҳнанинг пиёда ва отлиқ аскарлари «душманларни» қувиб, боғнинг ичига кириб кетишади. Уларга майдонда ўтирган ҳарбий томошабинлар ҳам кўшилишади.

М.Уйғурнинг Ғ.Зафарий билан ижодий ҳамкорлиги 1920 йил 14 сентябрда ўзбек мусиқали драма жанрини — янги бадиий йўналишни дунёга келтирган эди. Алоҳида драма ва айрим концерт томошаларини бир воқеа билан боғлаб, асар ғоясига мос кўшиқ ва куйлар танлаб, воқеалар мантиғини ғоянинг ечими асосида кўриб чиқиш натижасида илк миллий мусиқали драма яратилди. Ғулом Зафарийнинг болалар учун ёзган бир пардали «Баҳор» операсининг «Чигатой гурунги» труппасидаги муваффақиятсизлигига 1919 йилда гувоҳ бўлган Уйғур беш пардали «Ҳалима» номли асарни 1920 йилда «Карл Маркс» труппаси репертуарига киритишининг сабаби — 1916 йилда Рухулло саҳналаштирган «Лайли ва Мажнун» спектаклига оқиб келган халқни кўргандан бери ўзбек миллий мусиқали драмасини яратишни орзу қилиб юрганида эди.

Зафарий билан ижодий ҳамкорликнинг такомиллашуви, театрдаги хато ва камчиликларнинг бартараф қилиниши натижасида беш пардали «Ҳалима» номли миллий мусиқали драма дунёга келади. Бу янгилик ўзбек театри тарихида янги саҳифа очди. Театр санъати мутахассислари фикрича, «Ҳалима» ўзбек халқи онгида туб ўзгариш ясаши керак эди. Чунки жамият эркак-аёл муносабатларининг ечимга муҳтожлигини англаган. Зиёлилар Медея, Тўмарис, Бибихоним, Жанна Д'арк, Қурбонжон додхо каби аёлларнинг тарихда из қолдирган

фаолиятларидан хабардор эди. Шунинг учун улар «Ҳалима» драмаси миллат қалби ва онгига катта таъсир ўтказишидан умидвор эдилар.

Улуғворлик тамойили юксак ахлоқийлик-қаҳрамонлик тамойили билан ҳамоҳанг. Театр санъати ҳаётдаги ҳақиқат меъёрининг бузилишини трагедия жанрида ифодалаб, бу бузилишни умуминсоният манфаатига мос меъёрга олиб келиш учун курашадиган шахсни қаҳрамон даражасида улуғлайди. Чунки қаҳрамоннинг жамият тараққиёти, халқ фаровонлиги учун қурбон бўлиши, меъёр бузилишига сабаб бўлган салбий кучлар сирини фош қилиши томошабинда улуғворлик туйғусини пайдо қилиб, ижтимоий воқеага айланади. Аристотелнинг фожиа қаҳрамонларини «айбсиз бебахт»лар деб аташи Ҳалима ва Неъмат ҳақида айтилгандай.

Фожиа қаҳрамонларининг олий мақсади улуғворлиги билан гўзал. Қаҳрамоннинг қурбон бўлишга арзийдиган олий мақсади уни улуғвор қилади. Шунинг учун фожиавийлик ижтимоий характерга эга. Чунки қаҳрамоннинг ҳақиқат меъёрини тиклаш йўлидаги ҳалокати — ҳаётбахш ўлимдир. Бундан ташқари, қаҳрамонни қурбон қилган олий мақсад — гоё ғалаба қозониши билан томошабин руҳига ҳаётбахшлик инъом этади. Демак, театр маҳсулоти — спектакл ўзининг бадиий, эстетик, тарбиявий вазифаларини бажарган ҳисобланади.

Моҳирона режиссура санъати натижасида жон бераётган Неъмат кўзига Ҳалиманинг, изтиробдаги Ҳалимага эса Неъмат руҳининг кўриниши, ҳар бир ҳолат, воқеа билан боғлиқ куйлар, қўшиқлар, арияларнинг мантиқий, ўз ўрнида ишлатилиши томошабинларда катарсис-покланиш туйғусини уйғотиб, фаол ҳаракатга чорлайди. Театршунос Т.Турсунов: «Ҳалима» — актёрлар учун маҳорат мактаби бўлди, деб жуда тўғри ёзган.

Тақризчилар, миннатдор театр шинавандалари таъбирлари билан айтганда, «чин ўзбек ҳаёти» сахнага чиққан эди, сахнада ҳаёт ҳақиқати — миллий реализм пайдо бўлганди. Бу ҳақиқатни кўриш учун халқ оқиб кела бошланганлигини миллий режиссура санъатининг тантанаси, дейиш мумкин.

«Ҳалима» спектакли муносабати билан А.Қодирий 1919 йилда ёзган «Бизда театр ишининг бориши» номли мақоласида «чин ўзбек ҳаёти»ни сахнада кўриш орзуси рўёбга чиққанини айтганди. Аввалги спектаклларни томошабинлар бир мартадан кўриб бўлгач, мухлислари аста-секин камайиб борар ва ниҳоят спектакл тўхтатилиб, янги асар устида иш бошланарди. «Ҳалима»да бунинг акси бўлган. Томошага келувчилар сони кундан-кунга ортиб борди. 30-йилларнинг бошларигача энг кўп сахналаштирилган, энг кўп томошабин тўплаган спектакл «Ҳалима» бўлган. У сахналаштирилгунга қадар томоша залида биронта ҳам паранжилик аёл кўринмаган. «Ҳалима»дан бошлаб томошабин аёллар сони тобора ортиб борди, қанчадан-қанча одамлар эстетик завқ олди, инсон шахси ва қўнгли билан ҳисоблашмайдиган ярамас урф-одатлардан нафратланди.

Ўзбек театр санъатининг навбатдаги ютуғи Фитрат билан боғлиқ бўлган. Бухоро амири қувғинидан кейин 1918 йилда Фитратнинг Тошкентга келиши ижодкор ёшларни руҳлантириб юборди. Чўлпон «У вақтларда биз, ҳамма ўзбек ёш ёзувчилари Фитрат таъсирида эдик», деб ёзган эди. Чунки Фитратнинг илмий, фалсафий, драматик асарлари қатори шеърляти ҳам жадиждларнинг маърифатга бағишланган умри ва нияти ҳақида жўшиб хайқиради:

*Биз эрурмиз маърифат арслонлари, илм эрлари,
Тўпланайдик турк элига тўғри йўллар очқали...*

Ёки:

*Оғир йиғит, сенинг гўзал, нурли кўзингда,
Бу миллатнинг саодатин, бахтин ўқидим.
Ўйлашингда, туришингда ҳамда ўзингда,
Бу юрт учун қутулишининг борлигин кўрдим.
Турма — югур, тинма — тириш, букулма — юксал,
Хуркма — кураш, қўрқма — ёпиш, ёрилма — қўзғал.*

Уйғурнинг Фитрат ижоди билан яхши танишлиги 1916 йилда ёзилган «Або Муслим»ни сахналаштирганлигидан маълум. Уйғур Фитратнинг «Чин севиш» номли беш пардали, ишқий-ҳиссий асари устида иш бошлайди. Асар Ҳиндистон зиёли ёшларининг «Эрк ё ўлим» шиори остида ватан озодлиги учун курашига бағишланган бўлиб, сюжети ҳам, воқеалар

ривожига ҳам илк жадиidlар драматургиясига қараганда анча мукаммал, драматургия қоидаларига тўлиқ жавоб берадиган пьеса эди.

М.Уйғур авваллари ҳам зиёли ёшлар муаммоларини «Заҳарли ҳаёт» асарида бой боласи, зиёли Маҳмудхон ва камбағал, лекин зиёли Майрамхонларнинг ўз севгилари учун кураши мисолида саҳнага олиб чиққан эди.

«Чин севиш»да эса, севги учун, ватан озодлиги учун курашадиган ёшларнинг ватан хоинларига қарши, севгидан бойликни устун қўядиган фикр эгаларига қарши курашлари мавзуси очиб берилади. Бундай пухта ёзилган драматик асарлар режиссураси саҳнада ҳаёт ҳақиқатининг ғалабаси учун кураш ғояларини рўёбга чиқарувчи ягона ижрочилар ансамблини барпо қилиб, юқори савияли спектакл яратишга имкон берган.

Фитратнинг «Чин севиш» асари театр санъатида пайдо бўлган табиийликни, саҳна ҳақиқатини, саҳна реализмининг янада мустаҳкамлади. Бу спектаклга тақриз ёзган Чўлпон шундай деган эди: «Яқинда ўзбек саҳнаси улуғ ва улуғлиги қадар юксак ва гўзал бир томоша кўрди... Мен ўзим иқдор қиларга тейишманким, унинг ўзини ва ўйналишини тегишинча танқид ва ё тақриз қилувни ман бажара олмайман... Ўзбек саҳнаси ёшдир. Унинг учун мундай зўр нарсалар балки оғир бўлур эди. Шундай бўла туриб «Карл Маркс» тўдаси ўртоқ Уйғурнинг тинмаслиги ва берилишлиги орқасида зўр нарсаларни ҳам саҳнага чиқара ва яхши муваффақ бўладир...»

Томошабинлар спектаклларда эстетик завқ, севинч, шодлик уйғотадиган жиҳатларни кўриб, эшитиб, ич-ичидан хурсанд, ғам-ғуссалардан фориғ бўлар эдилар. Агар томошаларда фожиавийлик, ғам-аламли жиҳатлар мавжуд бўлса, улар актёрларга қўшилиб, изтироб чекар, ҳамдардлик билдирар, психологик кечинмаларини қалбдан ташқарига чиқариб, жабрдийдалар билан бирга руҳий эзилишларни бошдан кечиришди. Томошалар зўравонликка, аёлларни аёвсиз, гоҳо ваҳшийларча эзадиган золимларга нисбатан нафрат қўзғотар, адолатсизликка қарши курашга отлантлар эди.

Хуллас, М.Уйғурнинг «Туркистон табиби», Ғ.Зафарийнинг «Ҳалима», Фитратнинг «Чин севиш» каби асарлари асосида яратилган спектакллар томошабинларга чуқур психологик таъсир этиб, уларда ёвузликка ғазаб, эзгуликка муҳаббат уйғотган.

Эшимқул, Ҳалима, Нуриддин каби қаҳрамонлар қулгили ёки фожиавий шароитларда мақсадининг улуғворлиги, гўзаллиги, миллий руҳи, халқчиллиги, ўз даврининг долзарб муаммоларини ифодалаганлиги, озодлик, эркинлик ғоялари билан томошабинларда бадиий-эстетик ва ижтимоий тушунчаларни шакллантирар эди.

М.Уйғур актёрларни асар устида жиддий ишлашга, ҳар бир образнинг психологиясини очиб беришга, асар тилини, сўзларини пухта ўзлаштиришга, сохта олди-қочди «қолип»лардан воз кечишга, мақсадга мувофиқ, аниқ хатти-ҳаракат қилишга ундаб, ўзидан сўз қўшиш каби ўзбошимчаликка йўл қўймаган.

Маннон Уйғур режиссурасининг миллий эстетик тамойилларини маҳорати тобора ортаётган, мақтовлар, олқишлар, ғалабалар завқи билан маънавий қиёфаси юксалаётган театр актёрлари англаб, ўзлаштириб борар эдилар.

Айниқса, 1914 йилда «Колизей»да «Падарқуш» спектаклини намойиш қилиш билан туғилган миллий театр 1923 йилга келиб жаҳон театрлари андозаси даражасига кўтарилиб:

биринчидан, бадиий-ғоявий мукамаллиги, **иккинчидан**, ғоясининг умуминсонийлиги, **учинчидан**, ижро маданиятининг юксаклиги, **тўртинчидан**, режиссёрнинг бадиий маҳорати, **бешинчидан**, театр труппасининг ягона ижодий ансамблга айланиши билан томошабиннинг ҳурматида сазовор бўлди.

Жаҳон театрлари неча асрлар мобайнида ижрочи-актёрларнинг юксак малакали авлодларини етказиб, уларнинг тажрибаларини авлоддан-авлодга ворислик қонуни асосида мерос қилиб қолдираётган эди. Жаҳонга манзур театр жамоаларининг маданий савияси юксак, интеллектуал қудрати кучли, артистлар ўзаро ҳамнафас, ҳамфикр, маслақдош бўлган. Улардаги ҳалол ижодий рақобат — тарафкашликка, айирмачиликка, миллий маҳдудликка йўл қўймаган.

Ўзбек анъанавий томошалари тарихида шаклланиб келган бадиий меросга ворислик ва уни ривожлантириш каби фазилатлар янги ўзбек миллий театри оёққа туриши ва ривожланишида андоза — ибрат ролини ўйнади.

Айтиш мумкинки, **биринчидан**, янги ташкил топган театрларда режиссуранинг умуминсоний тамойиллари миллий театр режиссура санъатида конкретлашади. Унинг сарчашмаси бошида Уйғур турганлигини, ҳатто, муҳолифлари ҳам эътироф этишга мажбур бўлишган. **Иккинчидан**, Маннон Уйғур режиссурасидаги миллий эстетик тамойилларнинг халқчиллиги, табиийлиги, тарихий-мантикий изчиллиги — унинг халқ эътирофига сазовор бўлишида асосий омил бўлган. **Учинчидан**, режиссура санъатида миллийлик ва умуминсонийликнинг уйғунлигини таъминлаш спектаклнинг ғоявий-бадиий мукамаллигини, актёрлик маҳоратини, театр «инфраструктураси» имкониятларини тақозо қилади. Уйғур бунга эришган. **Тўртинчидан**, Маннон Уйғур ижодида миллий режиссура санъатининг эстетик тамойиллари — вужудга келиш, шаклланиш ва ривожланиш босқичларида намоён бўлади. **Бешинчидан**, Уйғур ривожлантирган миллий режиссура санъатининг эстетик тамойиллари ҳозир ҳам ўз аҳамиятини йўқотган эмас. Аксинча, мустақилликка эришганимиздан кейин унинг ғоявий-мафкуравий аҳамиятини ўрганиш ва амалда қўллаш зарурияти кучаймоқда.

Демак, Уйғур ижодининг дастлабки босқичидан бошлаб сахна санъатининг барча жанрлари амалиётидан хабардор драматург, таржимон, истеъдодли актёр, атоқли режиссёр, ҳурматли бадиий раҳбар, ташкилотчи, театр аҳлининг ҳақиқий устози — том маънодаги «оғаси» эди.

Шўролар тузумининг ижодга қўйган асосий талаби — сахна асарларининг социалистик мазмуни ва коммунистик ғоявийлиги эди. Бу мезонга жавоб бермаган барча асарлар, спектакллар ва ижодкорлар тан олинмасди. Маннон Уйғур режиссураси, миллий реалистик актёрлик мактаби, театрнинг 1923 йилгача босиб ўтган ижодий йўли, репертуари, «миллий буржуа мафкураси таъсирида ёзилган, сахнавийлик ҳамда ғоявийлик жиҳатидан замон талабига тўла жавоб беролмайдиган» спектакллар деб қораланиб, аввал сахнадан, сўнг тарих саҳифасидан олиб ташланди.

1920 йили «Иштирокиюн» газетасининг 28-29 май сонларида «Пролетариат санои нафисаси» номли катта ҳажмдаги сиёсий мақола босилган. Бу мақола 1920 йилгача бўлган жадидлар санъатини пролетариатга ёт, буржуазия маданияти сифатида йўқ қилиш дастурини берди. Мақолада — «Энди бизларга бу маданият ва бу санои нафисани, асосан, йўқ қилиб, чин пролетариат санои нафисани тузмоқ ва унга асос сола бошламоқ зарурдир. Лекин 1917 йил тўнтариш-революция бошланганига икки йилдан ортиқ вақт ўтиб, санои нафиса учун миллионлар ақча кетса-да, санои нафисамизда янги, табиий турмушга мувофиқ бир иш кўра олмай ҳам, бу ҳақда матбуот ҳаракатсиз ва сукут этадир», деб ёзилган эди. Бундай ҳаракатлар ўз даврининг ҳукмрон сиёсий мафкурасига таянган ҳолда ташкилий марказлашгани ва уюшганлиги билан характерланади. Хусусан, Пролеткульт матбуот ва санъат «адабий-бадиий ва маданий-оқартув ташкилоти» деган ном остида 1917 йил сентябрдаёқ қайта тузилиб, 1920 йилда 400 минг аъзоси бўлган, марказда ва ўлкаларда 20 га яқин журнал нашр эттирган.

Пролеткульт дастлабки йилларда пролетар ёзувчилари ва санъаткорларини тўплаб, жадидлар санъатига қарши «соф пролетар маданияти яратиш учун курашган. Аввал бошида нисбатан прогрессив бўлган бу ташкилотни пролетариат диктатураси раҳбарлари нотўғри, «нигилистик» йўлга бурганлар. Улар пролетариат «ўтмиш меросга таянмайди, ўзининг янги маданиятини яратади», деган тесқари ғояни тарғиб қилганлар. Бу ижтимоий-маданий тараққиётда ворислик қонунининг бузилиши эди.

Театрлар учун пролетариат дастури эълон қилингандан кейин Уйғур Зафарийнинг «Ҳалима», Фитратнинг «Чин севиш», Бехбудийнинг «Падаркуш» каби «буржуазия ғояси» асосида яратилган асарларини сахналаштириши унинг катта жасорат кўрсатганлигидан далолат беради.

М.Уйғур режиссураси ва амалиётининг асосини ҳаёт ҳақиқатини юксак бадиий шаклда тасвирлай олган сахна асарлари ташкил қиларди. Турли жанр, шакл, ғоя, мазмун, услубларда ёзилган асарлар сахнадан бирма-бир ўтиши жараёнида шаклланаётган миллий режиссура сахна асарининг шаклан миллий, мазмунан умуминсоний бўлишини талаб қиларди. Умуминсонийлик Уйғур режиссурасининг асосий эстетик тамойилига айланган эди.

Театрнинг европача шаклини (мазмунни ифодалаш усулини эмас) ўзбек миллий театри шундайлигича оддий ва табиий ҳолда, деярли ўзгаришсиз қабул қилган эди. Хусусан, театрнинг ёпиқ, махсус бинодан иборат шакли, бино ичида кўтарилган махсус жой — сахна, сахнанинг фақат бир томони томоша зали билан боғлиқ бўлиши, сахна ва томошабин парда билан ажралиб туриши ҳеч қандай баҳсиз ҳамда ўзгаришсиз қабул қилинган.

Халққа кўрсатиладиган драматик асарлар адабиётнинг махсус жанри — драматургия қоидаларига асосланиб яратилган бўлиб, мазмунан миллий бўлиши кераклигини зиёлилар дарҳол тушуниб етишган. Зеро, пьесада халқнинг дарди, унинг орзу-умидлари, ҳис-ҳаяжони, ички кечинмалари, миллий руҳи ўз ифодасини топиши лозим эди. Халқнинг руҳини яхши тушуниб олган режиссёр Уйғур халқ, руҳига яқин бўлган асарларни катта ғайрат билан сахналаштиради. Уйғур билан бирга миллат ва театр санъати фидойилари М.Муҳамедов, А.Ҳидоятлов, Ғ.Зафарий, А.Ардобус моддий қийинчиликларни енгиб, тирикчилик ўтказиш, театрнинг умумий «қозони қайнаб» туриши учун ўз ҳунарлари билан пул топиб, харажат қилишарди. «Уйғур грим қилиб, париклар ясаса, Муҳамедов кишиларнинг бузуқ кулфларини тузатарди, Ҳидоятлов, Зафарий, Ардобуслар эса турли бюллетен, газета, варақалар кўчириш ва ёзиш билан ақча ишлашар эди». Бу фидойилик ўз натижаларини берди. Театр санъатига бу даражада фидойилик ўзгаларга ибрат бўлди. 1920 йил 17 декабрда Туркистон республикаси Маориф халқ комиссарлигининг Театр бўлими мажлиси қарорига биноан 15 декабрдан эътиборан барча мусулмон театрлари тарқатилиб, ўрнига «Ўлка ўзбек Намуна труппаси» тузилиши эълон қилинди.

«Намуна» театрига Уйғур труппаси асос бўлди. Труппа ёш кучлар, истеъдодли ёшлар билан тўлдирилди. Театрга бадиий раҳбар ва режиссёр қилиб Уйғур тайинланди. Бу труппа энди Муҳамедов, Акбаров, Зафарий, Ҳидоятлов, Бобожонов, Жалилов, Олимов, Умаров, Ёкубов, Ардобус, Нажмиддинов, Пирмуҳамедов ва ўзбек театрининг қалдирғоч хотин-қизларидан М.Қориева ҳамда А.Назирова каби истеъдодли ёшларни бирлаштирган.

1921 йилни режиссёр Уйғур «Намуна» театри ёшларини репертуар билан таъминлаш, уларни «ҳаёт ҳақиқатини» сахнада биргаликда яратишга ўргатиш, ягона ижодий уюшма-актёрлар ансамбли тузиш каби режалар билан бошлайди.

«Намуна» драма труппасининг миллий ғоявий йўналиши, ижодий услуби Уйғур сахналаштирган спектаклларда намоён бўлар эди. Чўлпоннинг «Ёрқиной», Қодирийнинг «Ҳеч ким билмасун», Зафарийнинг «Эрк болалари», «Ҳалима», Уйғурнинг «Туркистон табиби», А.Бадрийнинг «Намоз ўғри» каби маҳаллий драматурглар асарлари сахналаштирилиши ўз даврида миллий истиқлол ғояларини, халқнинг орзу-умидларини тарғиб қилишда муҳим аҳамиятга эга бўлди.

Театр ижодий жамоасини иш билан тўлиқ таъминлаш учун уларга таниш бўлган таржима асарларга ҳам мурожаат қилинарди. У.Ҳожибековнинг «У ўлмаса, бу ўлмас», «Аршин мол олон», Ҳ.Жовиднинг «Марат», А.Камолнинг «Қизғонч», А.Гумерскийнинг «Урушда» каби асарлари асосидаги спектакллар ҳам томошабинларга мунтазам кўрсатилиб борилган. Бу асарларда бошқа халқлар қисматини ўзбек миллати тақдири билан такқослаш орқали сиёсий хулосалар чиқарилган. Бошқача айтганда, эркинлик, мустақиллик ғоялари театр санъати орқали тарғиб қилинган.

Миллий театр майдонига Абдулҳамид Чўлпоннинг кириб келишини алоҳида таъкидлаш керак. Ёш Чўлпон сахна асарлари ёзиш билан бирга, спектаклларга тақриз ёзишни ва уни матбуотда эълон қилишни бошлаган.

Чўлпондек фаол тақризчи ҳамда тадқиқотчигина миллий театр ривожига тўсиқ бўлаётган камчиликларни, инкор қилиб бўлмайдиган аччиқ ҳақиқатни матбуотда очик айта оларди. Абдулҳамид Чўлпон билан Ғулом Зафарий маориф ва санъат соҳасидаги раҳбарлик лавозимига кўтарилгач, улар Уйғурнинг ҳам амалий, ҳам назарий кўмакдоши бўлиб қолди. «Намуна»

театрининг директори ва адабий эмакдоши Чўлпон Маннон Уйғурнинг театр санъати орқали миллий ғояни тарғиб қилишига ижодий муҳит яратиб берди.

Уйғур ва Чўлпон шакллантирган репертуарлар «Намуна»чиларнинг маҳоратини тобора такомиллаштириб, труппада соғлом, ижодий муҳит вужудга келишига ва мавжуд бадиий имкониятларни руёбга чиқаришга, эстетик онгни ривожлантиришга хизмат қиларди. Ижодий гуруҳнинг имкониятини тўлароқ намоён қилиш учун Маннон Уйғур труппага машҳур татар режиссёри Абдулла Камолни ҳам таклиф қилган эди. М.Уйғурнинг рус театри режиссёри К.О.Шорштейн билан ижодий ҳамкорлиги 1918 йилдан бери узлуксиз давом этган бўлса, А.Камол билан ҳамкорлик «Макр ва муҳаббат»ни саҳналаштиришдан бошланган. «7 декабрь ўлка ўзбек труппаси томонидан А.Камолнинг қарамоғи остида (режиссёрлигида) ўзбекча «Макр ва муҳаббат» ўзбек саҳнасида ўйналишга насиб бўлди». Такризчи Шиллернинг 5 пардали, 9 манзарали машҳур асари тўлиқ таржима қилинмаганлигига алоҳида тўхталади.

Бизнинг аниқлашимизча, асар таржимаси билан Уйғур танишиб чиққан ва труппада икки аёл мавжудлигини эътиборга олиб, режиссёр А.Камол розилиги билан аёллар қатнашадиган саҳналарни қисқартирган. Такризчи актёрлар ижросига жуда юксак баҳо берган. «Пьесанинг қўйилиш жиҳатига келсак, ўзбек саҳнасида хорижий асарларни намоёйиш қилиб келган театрларнинг энг зўр муваффақият билан ўйналгани, деб ҳисобланадир». Бу муваффақиятдан кейин Шиллернинг «Қароқчилар» асари ҳам саҳналаштирилган. А.Камолнинг таклифига биноан, Уйғур асар бош қаҳрамонларидан бири Карл Моор ролини ўйнаган. Миллий драматургиямиз билан бир қаторда жаҳон мумтоз саҳна асарлари қайта саҳналаштирилган сари, асарлар таржимаси ҳам, актёрлар ижроси ҳам, спектакллар режиссураси ҳам такомиллашиб бораверган. Бу эса, ўз навбатида, миллат маънавий савиясига, эстетик диди такомиллашишига ижобий таъсир ўтказган.

Инқилоб мафкурасига мос асарларни саҳналаштириш тўғрисидаги кўрсатмаларга қарамай, Уйғур жаҳидлик руҳидаги асарларни саҳналаштиришни давом эттирган: Фитратнинг «Або Муслим», «Ҳинд ихтилочилари», «Чин севиш», Бадрийнинг «Намоз ўғри», Уйғурнинг «Туркистон табиби» каби саҳна асарлари миллатнинг маънавий онгини уйғотишда катта аҳамиятга эга бўлганлигини алоҳида таъкидлаш жоиз.

Натижада, М.Уйғурнинг ўз эстетик принципларига содиқлиги «қайсарлик» деб баҳоланиб, «Намуна» театри бадиий раҳбарлиги ва режиссёрлиги лавозимларидан четлатилган. Шўро ҳукумати «қайсар» режиссёрни Бухорога маориф ишларини ривожлантиришга жўнатди. У Бухоро ва Керки шаҳарларида 1921 йил декабрдан 1922 йилнинг август ойигача бўлди. Уйғурнинг «Намуна» театри режиссёри сифатидаги ўрни дарҳол сезила бошлади. «Намуна» театрининг бошқа труппалардан фарқи қолмади. Саёз репертуарлар, кассабоп енгил-елпи асарларни саҳналаштириш бошланди. Актёрлар ижросида эришилган ҳаётийлик ва табиийлик ўрнини «бари-бир»чилик, «ўйин» эгаллади. Маннон Уйғур барпо қилган бадиий сифат андозаси, ижро усули йўқола бошлади. Ривожланиб келаётган миллий театрнинг сўниши томошабинни театрдан аста-секин совитиб қўйди. Буни ўз даврининг давлат раҳбарлари ҳам, матбуот ҳам тан олган.

Уйғурга «пантуркист», «жаҳидчи» тамғаси босилган ва мафкуравий тазйиқлар билан 9 ой вақт ичида Бухоро, Туркменистон шаҳар ва қишлоқларида, амалда сургунда «яшириниб юришга мажбур бўлди». Э.Исмоиловнинг Уйғур «Керки ва Бухорода маориф ишлари билан шуғулланиб юрган, чунки ёш Бухоро республикаси ёрдамга муҳтож эди. Шунинг учун Уйғур театр ишларини йўлга қўйиш учун Бухорога юборилди», деган фикрлари сургун сабабини ниқоблашдан бошқа нарса эмас. Чунки фақат социализм ютуқлари ҳақидагина ёзиш мумкин бўлган бир пайтда сургун ҳақида сўзлаш мантиққа тўғри келмасди.

Раҳбарлик ишларига ўтган А.Авлоний, Н.Хўжаев, 1918 йилдан бери Тошкентда фаолият кўрсатаётган А.Фитрат, А.Чўлпон ўзбек театри учун Уйғурнинг қанчалик зарур эканлигини яхши тушунган. Уйғурнинг беназир салоҳияти, репертуар танлашга моҳирлиги у Бухорога кетгандан кейин яққол сезилди. Шунинг учун уни сентябрь ойида Бухородан чақириб олишга муяссар бўлинди, аммо «Намуна»га ишга қўйишмади. У Тошкентда то 1923 йилгача «Қизил кўйлак» ҳамда «Ташвиқот ва тарғибот» труппаларида режиссёрлик қилиб юришга

мажбур бўлди. Ғ.Зафарийнинг «Ҳалима», «Туйғуной» ва «Эрк болалари» каби музыкали драмаларини сахналаштириб юрди. Лекин куни «Намуна» театрида ўтганлиги Чўлпоннинг такризидан маълум бўлади. «Уйғур Бухородан келгандан бери сахнамиз жонлана бошлади... Сахнамиз яна тирилмоқчи!.. Бухородан чақиртириб олингунча минг ваъда, минг хил роҳат ва таъминотлар ваъда қилинган Уйғурга хануз тургани бир жой топиб беролмайдур».

Халқ дидини, эстетик онгини, дунёқарашини, театр — санои нафисага муносабатини юқори савияли репертуар орқалигина тарбиялашга бўлган «Оға»нинг ҳаракати бекор кетмаган.

«Ролни англаб ўйнаш», берилган шарт-шароитни ўзлаштириш, образ руҳини, феъл-атворини, характерини топиш, унга мос хатти-ҳаракатлар мантиғини кидириш, сўзларнинг таъсир кучини англаш сахнада яхлит образ яратишга олиб келади. Бу образларнинг мантиқли ва изчил, ғояга мос хатти-ҳаракатлари, актёрлар ансамбли, асарнинг сахнавий, бадиий ечимини вужудга келтиради, ғоявий-мафкуравий йўналишини белгилайди. А.Чўлпон «ролни англаб ўйнаш» деганда Уйғур бир неча йиллар давомида эришган сахна реализминини, самимийликни, эркинликни, миллий ғояларнинг сахнадаги ҳаётий ечимини топишни назарда тутади. Тўғри йўлга қайтиш, яъни миллий руҳни кучайтириш шартлигини ҳамма тушуниб етган эди.

Театр учун фидойиларча жон куйдираётган Чўлпон мақоласидан кейин «Ўзбек сахнасини зўр енгишига», яъни ғалабасига сабабчи бўлган миллий реализм ижодкори Уйғур «Намуна» театрига, ўз ўрнига қайтарилади. «Намуна» театри жонланиб, ўзининг аввалги ҳолини тиклай бошлади. «Заҳарли ҳаёт» фожиасини ва «Тухматчилар жазоси» комедиясини сахналаштиради. Айниқса, Фитратнинг «Чин севиш» ва «Ҳинд ихтилолчилари» фожиаларини сахналаштириши Уйғурнинг жадидчилик ҳамда миллий истиқлол ғоялари тарғиботидаги яна бир жасорати эди.

Фитратнинг «Чин севиш» асари қаҳрамонлари сахнадан, «Эрк ё ўлим!», «Ортни босқинчилардан қутқармоқ учун барча бирдан тўлқин бўлиб, бирга чиқиш қилсин!», деб хитоб қилади, «Ҳинд ихтилолчилари» қаҳрамонлари — зиёли икки севишган ёшлар ўз тақдирини эл-юрт тақдиридан узган эмас. Улар ўз тақдири, озодлигини эл-юрт тақдири билан биргаликда ҳал этишга интиланлар. Буларнинг асосий ғояларини зукко томошабин англаган ва миллий озодлик руҳини ҳис қилган.

Маннон Уйғур сахнадан туриб томошабинни озодлик, эрк, адолат, тенглик учун курашга чақириб, сиёсий маслақлар ҳақида ўйлашга, унинг моҳиятини англашга даъват қиларди.

Раҳбарлик лавозимидаги маслақдошлари — А.Авлоний, Н.Хўжаев, Т.Рискулов, А.Фитрат, А.Қодирий, А.Чўлпон, Ғ.Зафарий, Хуршидларнинг матбуотдаги ва халқ орасидаги катта обрўси ҳамда уларнинг ўзбек театрига муносабатидан руҳланган Уйғур миллий ўзликни англашга оид жиддий асарларни дадил сахналаштириб, халққа манзур қилди. Томошабин яна театрға оқиб кела бошлади.

Режиссёр Уйғур олдида энди актёрларни, репертуарни, репетиция жараёнини, интизомни ва спектаклларнинг бадиий савиясини замонавий талаблар даражасига қайта кўтаришдек шарафли вазифани ҳал қилиш турар эди. 1923 йил давомида «Коваи оҳангар», «Иблис», «Шайх Санъон», «Фарҳод ва Ширин» асарлари сахналаштирилди. 1923 йил март ойида сахналаштирилган «Иблис» спектакли, Чўлпон айтганидек, «Ўзбек сахнасининг зўр енгиши» бўлди.

Бу спектаклни ёшу қари, ҳатто, ўзларини «ортиқ зиёли» санаганлар ҳам келиб кўришди. 1924 йилдан эътиборан эса «Шайх Санъон» ва «Лайли ва Мажнун» спектакллари «Колизей» театрида намойиш қилина бошлади.

Уйғур сургунда юрган пайтда репертуарда шакланган бачкана спектакллар ўрнига яна ғоявий жиҳатдан жиддий асарлар сахналаштирилди. Театр автоном тижорат биродарлигига айлантирилиб, даромад манбаи ҳисобидан энди актёрларга маош тайин қилинадиган бўлди. Бу ҳақда Чўлпон қувонч билан матбуотда мақола эълон қилди. «Туркистон» газетасининг 1923 йил 7 январь сонидаги мақолада «Турон» сахнасининг «декорациялари учун икки рассом ишлаб турадур. Сахнанинг бошқа кам-қўстлари учун яна иккита дурадгор уста солинди. Энди декорацияларнинг кўпайиши, жиҳозларнинг ортиши, сахнанинг тузалиши натижасида эски

шаҳар халқи январ ойидан бошлаб ғоят жиддий ва зўр санъат асарларини томоша қилмоққа мувофиқ бўладир», деб ёзилган.

Ғоявий-бадий жиҳатдан мукаммал спектакллар тайёрлашга киришган Уйғур энди актёрлар репетициясидан ташқари, рассом билан спектаклга декорация тайёрлайди, уларни асар мазмунига мослаб жойлаштиради. Буларнинг ҳаммаси томошаларнинг ғоявий-руҳий таъсирчанлигини оширган. Бундан ташқари рассом билан актёрларнинг грим ва костюмининг миллий руҳиятга мос образли ечимини ҳам ҳал қилиш керак эди. Тайёр бўлган декорация, грим ва костюмлар билан репетиция жараёнида сахнани ёритиш ҳамда нур билан асар руҳига мос ранглар беришни ҳал қилиш масаласи навбатда турарди.

Режиссёр спектаклнинг образли ечими, ғоявий мазмуни, эмоционал таъсири мукаммал бўлиши учун асарнинг мусикий ечими ва шовқинларини ҳам ҳал қилиши лозим эди. Декорация, мусиқа, шовқин, грим, костюм, реквизитлар, нур ва ранглар билан қилинган репетицияларда спектаклнинг умумий темпоритмини топиш режиссёрнинг навбатдаги энг муҳим вазифаларидан ҳисобланган. Ниҳоят, якунловчи репетицияларда жузъий камчиликларни — сўздаги ва талаффуздаги урғу, образларнинг ўзаро муносабатларидаги уйғунлик, ҳар бир иштирокчининг хатти-ҳаракатидаги аниқлик, мизансцена ва характерларнинг ёрқинлиги каби ифода воситаларини тузатиш зарур бўларди.

Пухта тайёргарликлардан сўнг 1923 йил 16 январда «Турон»нинг кишлоқ сахнасида Ш.Сомибекнинг «Коваи оҳангар» асари сахналаштирилди. Чўлпон — «Бу асарга давлат труппаси хийла катта аҳамият бериб, яхши ҳозирлик кўрган, асарнинг ўзи учун махсус декорация ишланган... Труппанинг умумий ҳайъати сараланган... ўткир санъаткорлардан иборат бўлиши ёғидан жуда жиддий... сахна ва декорациянинг тўлалиги жузъий камчиликларни буткул ювиб кетди», деб ёзган эди. Иш бор жойда камчилик бўлади, булар грим, арабча ва форсча сўзлар талаффузи хусусида эди. «Умуман олганда, «Коваи оҳангар» сахнамизда энг яхши ва муваффақиятли ўйналган асарлардандир. Бу асар халқнинг сўрови бўйича яна ўйналди», дейди Чўлпон.

Юқоридагилардан кўриниб турибдики, «Намуна» театрида жиддий ташкилий ишлар натижасида январь ойига режалаштирилган бешта спектакл ўрнига битта «Коваи оҳангар» сахналаштирилган ва шу спектакл билан бир вақтда Ҳ.Жовиднинг «Иблис» асари устида ҳам иш бошланган.

Театрнинг январь ва февраль ойларидаги иш режаси тигизлиги, янги репетиция услубига, профессионал режиссура сифатига салбий таъсир қилиши мумкинлиги ҳисобга олиниб, театрнинг кейинги спектакли «Иблис» январда эмас, балки март ойида томошабинларга ҳавола қилинди.

«Иблис» пьесаси биринчи бор 1919 йилда сахналаштирилганда асар ғояси, сюжетнинг пишиқлиги, ролларнинг мантикий тугалланганлиги билан Уйғурга жуда маъқул бўлган эди. У пайтда режиссёр уни одатдагидай, жадидлар театрининг анъанавий услубида, бир ҳафтада сахналаштирган ва олқишларга сазовор бўлган эди. Бу сафар тажрибали, профессионал режиссёр уни сахналаштиришга икки ойга яқин вақт сарф қилди. «Коваи оҳангар» 16 январь куни ўйналган бўлса, «Иблис» 6 март куни томошабинларга ҳавола қилинди.

Асар устида мунтазам иш олиб борилиши, репетициялар ҳар куни, узлуксиз давом эттирилиши театрда миллий режиссуранинг профессионал даражага кўтарилишига замин яратди.

М.Уйғурнинг бадий яхлит, ғоявий етук спектакллар яратишдаги ижодий услуби томошабинлар онгига, руҳиятига таъсир ўтказиб, уларнинг дунёқарашини ўзгартиришга хизмат қила бошлади. Шу даврда театр санъати ва унинг режиссурасида ижодий услубнинг ўзгариши объектив сабаблар — театр биносининг замонавий талаблар даражасида таъмирланиши, нисбатан мукаммал техник жиҳозларнинг пайдо бўлиши билан бирга, субъектив омил — М.Уйғурнинг асар мазмуни ва ғоясини актёрлар ижросида кенг оммага етказа олганлиги билан белгиланади.

Ортирилган тажриба ва ютуқлар ниҳоят туркий драматургияда энг мураккаб ва фалсафий асар ҳисобланган «Шайх Санъон»га мурожаат қилишга даъват қиларди. Ҳ.Жовиднинг мазкур асари 9 манзарали бўлиб, шеърый усулда ёзилган эди. Қодирий орзу қилган «шеърый асар»

Хуршид таржимасида театр репертуаридан жой олди. Бу ҳақда Чўлпон сўфийлик оламида ўрнатилган шайх «тарикатдан, шариатдан, сўфийлик, зоҳидликдан юқори ва юксак бўлган бир ҳақиқат — ишқ олами «ҳақиқатини» қидиради», деб ёзган эди. Бундан ташқари, ёшлар севгисини тараннум этган «Лайли ва Мажнун», «Тоҳир ва Зухро», «Ромео ва Жюлетта» каби асарлар қатори, ўрта ёшдаги «Отелло» рашидани ҳам хабардор қилдилар энди ёши улуг шайхнинг ишқ оламида ўрганадиган бўлдилар.

Чўлпоннинг бу спектаклга бағишланган тақризи сарлавҳаси жуда ғалати эди. «Шайх Санъон» (Колизей биноти, 29 май). «Шайх Санъон бўлсанг бўйнингда зунноринг ғалат!». Бу ғалат маъносини замон билан моҳирона боғлаган Чўлпонга таҳсинлар ўқийсан, киши. «Билимда, маданиятда энг илғор шахс — шайх бўлсанг, бўйнингдаги қуллук занжири муборак бўлсин», дейди у.

«Ҳақиқат излаш»га бағишланган, «руҳий ҳолатларга бой», 9 манзарали, мукаммал адабий, фалсафий асарнинг ўзбек сахнасида пайдо бўлишининг ўзи муҳим воқеа эди. Ўйғур уни сахналаштириш учун ўзи ихтиро қилган янги ижодий услубдан, яъни юксак ғояни актёрлар ижросида яхлит бадиий шаклда, юқори савияда намоён қилишдан фойдаланган эди. Спектаклнинг «Колизей» сахнасида муваффақиятли ўйналганлиги ўзбек театр санъати тарихидаги навбатдаги энг ёрқин воқеалардан бири бўлди.

Халқ Ўйғурни авваллари машҳур актёр сифатида жуда ҳурмат қилган бўлса, «Шайх Санъон»ни сахналаштиргандан кейин, уни Туркистондаги маҳаллий аҳолидан чиққан энг қобилиятли режиссёр сифатида бир овоздан тан олган.

«Иблис»ни сахналаштириш устида режиссёр 48 кун ишлаган бўлса, «Шайх Санъон»ни сахналаштириш учун 84 кун сарф қилган. Кунларни санаб билан биз янги ижодий услуб пайдо бўлганини яна бир бор таъкидламоқчимиз. Чунки бу услуб ҳозирги кунгача ўз аҳамиятини сақлаб келмоқда.

Чўлпон тақризига мурожаат қиламиз: «Ҳақиқат асарнинг жойланиши — постановкаси учун қимматли Ўйғуримиз кўб тиришкон...халқ кўб. «Колизей» биноти тўлғон... Ўйғур текис чиқди. Айниқса, Шайх Санъон (Ўйғур) яхши эди... халқ жуда севинган... Ўйғур ўртоқ айрим олқишланиб, тўда исмидан унга бир олтин соат совға қилинди».

Спектаклнинг «Колизей»да қўйилганлиги унинг нуфузи юксаклигидан, бу асардан бошқа миллат вакиллари ҳам хабардорлигидан далолат берарди. Шу ўринда, миллий театр спектаклларида бошқа миллат томошабинлари ҳам келиши, бир томондан, ўзбек миллий театри мавқеининг юксалганидан далолат берса, иккинчи томондан, энг муҳими — бошқа миллат вакилларида ўзбеклар тақдири, қисмати ҳамдардлик туйғуларини ўйготганлиги, шубҳасиз.

Пьесада юқорида қайд этилган бадиий сифатлар, илғор ғоялар, юксак фалсафий фикрлар Ўйғурни илҳомлантирган, руҳиятини тўлқинлантирган эди. Асардаги ғоядан, аввало, режиссёрнинг ўзи ижодий таъсирланади. Бу таъсир унинг фикрини, иқтидорини ҳаракатга келтириб, унда режиссёрлик режасини пайдо қилади. Бу режалар, ўз навбатида, актёрлар тасаввурига, ижрочилик маҳоратига ижодий таъсир ўтказиб, уларда асар ғоясига ҳамда режиссёр режасига мос бадиий қарашларни юзага келтиради. Умумий ижодий кўтаринкилик театр аҳлини, рассом, композитор ва сахна усталарини ягона ғоя атрофида бирлаштиради. Бундай ижодий иш услуби ҳамон режиссёрлик касбининг асоси, умуминсоният қабул қилган сахнавий ижод услуби бўлиб қолмоқда. М.Ўйғур бу услубга ўзининг кенг қамровли дунёқараши билан турли спектакллари сахналаштириш жараёнида тўплаган тажрибасини ижодий умумлаштириш орқали эришди.

Ўйғур Навоийнинг «Фарҳод ва Ширин» достони асосида Хуршид яратган сахна асарини сахналаштиришга киришади. Ўзбек театр санъатининг изчил ривож, актёрлар маҳоратини янги поғонага олиб чиқадиган энг тўғри йўл — Навоий ижодига мурожаат қилиш эди.

Навоий асарларидаги эстетик идеаллар ва уларнинг шеър шаклидаги ифодаси, «Шайх Санъон»да орттирилган тажриба ҳамда катта ижодий имконият, бадиий савия Маннон Ўйғур бошчилигидаги театр аҳлини янги ижодий режаларга, Навоийнинг «Фарҳод ва Ширин», «Лайли ва Мажнун» асарларини сахналаштиришга ундади.

Маълумки, инсон идеалга интилади. Ижод жараёни эса эстетик идеал тамойилларига асосланади. Шу нуқтаи назардан мутлоқ намунавийлик тушунчаси инсонни юксак мақсадга интиштириб, сафарбар қилади, одатдаги мақсадни мантиқан янада такомиллаштириб, маънавий юксалиш ғоясини илгари суради.

Эстетик идеалга асосланган санъат характер яратишда орзу-истаклар «аслида қандай бўлиши кераклиги» тасаввурини ихтиро қилади. «Аслида қандай бўлиш керак», деган даражага интилиш эса мантиқий ва ижодий доноликдир. Донолик — ақлни, фикрни, иродани, билимни, ҳис-туйғуларни ҳаракатга келтиради, имкон даражасида, мақсадга мувофик, ижобий натижага эриштиради. Навоий асарларидаги қаҳрамонларда миллатга хос бўлган комиллик хислатларини кузатамиз.

Шуни ҳисобга олган ҳолда, ҳеч бир муболағасиз айтиш мумкинки, Навоийнинг ўзбек халқига қилган хизматлари олдида ўзбек театри ўзини қарздор ҳис қиларди. Бу қарзни узиш Чўлпон, Хуршид, Маннон Уйғурдек забардаст ижодкорлар зиммасига тушган эди.

Хуршид ва Уйғурнинг ижодий ҳамкорлиги натижасида 1923 йили «Фарҳод ва Ширин» музикали драмаси, 1924 йил май ойида «Қолизей»да «Лайли ва Мажнун» музикали драмаси сахналаштирилди. Бу ўзбек театри тарихида энг ёрқин зарварақларга айланди. Театр Навоий ижодини, унинг ижтимоий — фалсафий ғояларини томошабинларга тақдим этиб, халқнинг «юракларида ваҳий бир лаззат, ажиб бир тўлқин, таъмли бир таъсир, мияда ажиб бир қўзғалиш ясаган». Театр томошабинни Навоийнинг намунавий қаҳрамонлари, бой ва гўзал сўз санъати, буюк ва табиий, улуғвор умуминсоний ғояси билан таништирган эди.

Амалиётдаги ишлардан таъсирланган Чўлпон Навоий сиймосини чуқур ўрганиш ва абадийлаштириш мақсадида 1924 йил сентябрь ойида унга бағишлаб ёзган мақоласида бир неча таклиф киритган. Уларда «Ўзбекистоннинг пойтахтида Навоийга ҳайкал тиклансун», деган фикр мавжуд эди. Унинг бу орзуси ортиғи билан амалга ошди. Ҳозир пойтахтимизнинг икки жойида бу алломанинг салобатли ҳайкаллари савлат тўкиб турибди.

Умумлаштириб айтганда, **биринчидан**, Маннон Уйғур 1923-1924 йилларда сахналаштирган ҳар бир асар томошабинларга бадиий-эстетик завқ бериб, фикр-шуурида гўзал таассурот содир қилиб, халқ маънавиятини бойитишга, минглаб одамларнинг маърифатли ва маданиятли бўлишига, янги дунёқарашни, улуғвор миллий туйғуларни пайдо қилишга ўз ҳиссасини қўшган ҳаққоний, мукаммал санъат асарлари даражасида ўзбек театри тарихига қиради.

Иккинчидан, ўзбек театрининг 1914-1924 йиллардаги энг ёрқин ижодий муваффақиятлари социализм ўлчовига тўғри келмагани учун эътибордан четда қолдирилган эди. Шўролар ҳокимияти миллий маданиятимизни ўз сиёсатида бўйсиндириш механизмини шакллантирди. 1914-1924 йилларда яратилган миллий сахна асарларидаги рух, эркинлик, озодлик ғоялари аста-секин сўндирилди.

Учинчидан, жадидлар ғоясига содиқ қолганлар, ўз юртини озод ва эркин, миллатни тенглараго тенг кўрмоқчи бўлганлар аста-секин, бирин-кетин «халқ душмани», «миллатчи» сифатида қатағон қилинди. Бу ҳақда очик ёзиш ҳуқуқига мустақилликдан кейин эга бўлдик.

Тўртинчидан, ўзбек миллий театрининг вужудга келиш, шаклланиш, такомиллашиш босқичларини тадқиқ қилиш унда миллий ва умуминсоний кадриятлар тикланиб ҳамда юксалиб борганини кўрсатади.

Бешинчидан, Маннон Уйғурнинг 1924 йилгача бўлган бадиий-эстетик фаолияти ўзбек театр санъати жаҳон театрлари даражасидаги профессионал юксакликка чиққанидан далолат беради.

Олтинчидан, янги ижодий услуб ижодкори Маннон Уйғурнинг миллий режиссурада халқ театри анъаналарини европача театр шаклига пайванд қилиб, янги миллий шакл ва умуминсоний мазмун кашф этиши, янги ўзбек театрининг эстетик тамойилларини аниқлаши ва шу асосда театр аҳлини бадиий ютуқлар сари илҳомлантиришини санъат соҳасидаги жасорат деб

баҳолаш керак. Шунинг учун уни профессионал миллий актёрлик ва режиссура мактабини яратган буюк сахна ислохотчиси, улуғ санъат арбоби деб ҳисоблашга ҳақлимиз.

Ўзбек театрининг Маннон Уйғур ижоди билан боғлиқ кейинги 1925-1955 йиллардаги фаолиятини ўрганиш миллий эстетика назарияси ва тарихининг долзарб вазифасидир. Зеро, Президентимиз И.А.Каримов айтганларидек — “Бирон-бир жамият маънавий имкониятларини, одамлар онгида маънавий ва ахлоқий қадриятларни ривожлантирмай ҳамда мустаҳкамламай туриб ўз истиқболини тасаввур эта олмайди.

Тарих хотираси, халқнинг, жонажон ўлканинг, давлатимиз ҳудудининг холис ва ҳаққоний тарихини тиклаш миллий ўзликни англашни, таъбир жоиз бўлса, миллий ифтихорни тиклаш ва ўстириш жараёнида ғоят муҳим ўрин тутди.

Бизнинг анъанавий қадриятларимизни ҳозирги демократик жамиятнинг қадриятлари билан уйғунлаштириш келажакда янада равақ топишимизнинг, жамиятимиз жаҳон ҳамжамиятига қўшилишининг гаровидир”.

Европа шаклидаги янги ўзбек театр тарихига назар ташлаб, қуйидаги хулосага келдик. Республикамиз тарихида XIX аср охири ва айниқса, XX аср бошлари мураккаб сиёсий-ғоявий ва фалсафий-эстетик жараёнлар даври бўлган. Бу даврда ўлкамиз тақдири ҳақида қайғурувчи зиёлилар ҳаракати шаклланган бўлиб, бу ҳаракат иштирокчилари жамият ҳаётини тубдан ўзгартириш зарурлигини англаб етган эдилар. Улар олдида жамиятни, ўзгартиришнинг икки йўли - революцион ва эволюцион йўллари кўндаланг бўлиб турар эди.

Биринчи йўл — большевиклар танлаган йўл бўлиб, қўлга қурол олиб, куч ва зўрлик, қон тўкиш, қурбонлар бериш эвазига жамиятни ўзгартиришга уринишни, маърифатпарвар жаҳидлар илгари сурган иккинчи йўл эса халқни илмли қилиш, маърифат тарқатиш орқали жамиятни аста-секин порлоқ истиқболга олиб чиқишни кўзлар эди.

Ўзбек миллий театр санъатининг шаклланишида улкан хизмат қилган Маннон Уйғур олдида ҳам ўз ғоявий-сиёсий, фалсафий-эстетик йўлини аниқлаш вазифаси турган. У жаҳидлар ёқлаган йўлни танлади. Чунки бу йўл унинг ижтимоий-сиёсий қарашларига, эътиқод қилаётган ғояларига мос эди. Жаҳидлар фалсафасини, бадиий-эстетик қарашларини қабул қилиш ва уларга суяниш заруратини Уйғур тушуниб етди ҳамда келажак тақдирини бу ғояларга хизмат қилаётган «Турон» театр труппаси билан боғлади.

XX аср бошларида шаклланаётган, зиёли ёшлар дунёқарашига фаол таъсир кўрсатаётган «Турон» театр труппаси ўзи амал қилиб келаётган 73 банддан иборат «Низомий»га, 30 га яқин доимий актёрлар гуруҳига, миллий ва байналминал репертуарига, татар, озарбойжон ҳамда миллий режиссёрларга эга бўлиб, Тошкентнинг эски шаҳар қисмида жойлашган «қишлоқ» ва «ёзлик» биносида фаолият олиб борарди. Бу профессионал миллий театр ўз даврида ёшлар дунёқарашига демократик руҳ бағишловчи ижтимоий-фалсафий ва бадиий-эстетик тамойиллар асосида иш кўрган.

Уйғур ижодий фаолиятини 1916 йили «Турон» театрида актёрликдан бошлаган. У актёрлик санъатининг инсон онги, идроки, тафаккурига улкан таъсир кучи борлигини англаб етди. Ёш Маннон театр санъатини «бадиий ғоянинг ифодаси», сахнада гўзаллик яратиш имконияти, деб билди. Сахнада актёр ижод қилар экан, ижодкорнинг вазифаси шахснинг ички дунёсини ифодалаш, томошабинларда «гўзал лаззат таъсирида ҳис-туйғуларда бир кўзғалиш яшаш» деб билган.

Уйғур Ибратхона — Театр инсонлар учун ҳаёт мактаби ролини ўташи, актёр-мударрисдай халқни имонга даъват қила олиши мумкинлигини онгли равишда ҳис қилди ва 1918 йилдан режиссёрлик фаолиятини бошлади.

Фалсафанинг ривожланиш ҳақидаги нуқтаи назаридан қараганда театр сахнаси ўзига хос шакл бўлса, пьеса унинг мазмуни, маъносидир. Булар орасида диалектик бирлик, гоҳо зиддият ҳам бўлади. Режиссёрнинг вазифаси улар орасидаги бирликни уйғунлаштириб, зиддиятларнинг олдини олиш, ечимини топишдан иборат. Бу масалада Уйғур ўзбек театри назарияси ва амалиётига ҳам янги бадиий шакл, ҳам новаторлик мазмунини олиб кирган. Янги шакл ва мазмунни қабул қилишга тайёр турган театр жамоатчилигига Уйғурнинг бу фаолияти зарурий туртки берди.

«Ўзбек Давлат ўлка Намуна» драма театрининг ташкил қилиниши ва «қишки» биносининг таъмирланиши муносабати билан унинг фаоллиги ошди. Ўйғур янгилаш, ислохот натижасида асарнинг мукамал талқини, иқтидорига, ёши ва жинсига қараб рол тақсимлаш, махсус декорация, костюм, грим, сахна жиҳозлари тайёрлаш, мутахассислар томонидан спектакл ғоясига мос мусикалар танлаш, тасдиқланган қатъий иш режаси асосида репетиция қилиш, спектаклни режиссура қонун-қоидалари асосида ташкилий ва бадиий жиҳатдан пишиб тайёр бўлгандан кейингина томошабин ҳукмига ҳавола қилиш каби жаҳон театрларида шаклланган бадиий-эстетик тамойилларни амалиётга жорий қилиб, юксак бадиий савияли, яхлит сахна асарлари ярата бошлади.

Бу ижодий фаолиятнинг самараси сифатида 1923 йилга келиб Ўйғурнинг ҳар бир сахналаштирган спектакли миллатнинг маданий ва маънавий ҳаётида воқеага айлана бошлади. «Фарход ва Ширин», «Лайли ва Мажнун» спектакллари билан сахнада Навоий асарларини сахналаштиришга асос солинди. Бу янгилик миллий режиссура мактабининг такомиллашишини, ривожланиш қадамларини тезлаштирди.

Ўзбек миллий театр драматургиясининг сахнавий талқинига янги руҳ бағишлаган, ўзидан олдинги ва замондош жадидларнинг бадиий-эстетик ғояларини театр санъати амалиётида синовдан ўтказган, ривожлантирган Маннон Ўйғурнинг бадиий ижодиётини, назарий қарашлари манбаларини тадқиқ этиш ва умумлаштириш муҳим илмий масаладир.

Ўзбек театрининг 1914-1924 йиллардаги тараққиёт йўли, миллий шакл ва янгича эстетик тамойилларнинг қарор топиш жараёни маъмурий-буйруқбозлик сиёсати сабабли, социалистик реализм нуқтаи назаридан чекланган ҳолда талқин қилинган эди. Бу ҳолат профессионал миллий актёрлик санъатини шакллантирган, ўзбек миллий режиссура мактабини яратган, она тилимизни сахнада амалий меъёр даражасига кўтарган, миллий театр тараққиётининг бадиий-эстетик тамойилларини аниқлаган Маннон Ўйғурнинг 1916-1924 йиллардаги фаолиятини баҳолашга ҳам таъсирини ўтказган эди.

Юқорида Маннон Ўйғурдек буюк маданият арбобининг дастлабки, яъни 1916-1924 йиллардаги кенг қиррали фаолиятини тадқиқ қилишимизнинг боиси:

биринчидан, Маннон Ўйғур илк ижодий фаолиятининг бадиий-эстетик жиҳатлари ҳануз махсус, кенг тадқиқ этилмаган; ҳатто, ўша давр матбуотида ҳам бу нарса етарли ёритилмаган. Ҳолбуки, бу давр Маннон Ўйғурнинг кейинги 1924-1955 йиллардаги актёрлик ва режиссёрлик, бадиий раҳбарлик, таржимонлик, педагоглик фаолияти учун асос бўлган;

иккинчидан, улуғ санъаткор илк театр труппаларидаги саёзлик, юзакилик, тақлидчилик, мухофазакорлик, диний мутаассибликка мойиллик кабиларга зид равишда миллий театр сахнасига новаторлик, ҳаётбахшлик, дунёвийлик, ҳаётийлик, халқчиллик тамойилларини олиб кирган;

учинчидан, Маннон Ўйғур ўзи пьесалар ёзиб ёки таржима қилиб, уларни сахналаштирган, бош ролларни ижро этиб, жадидларнинг серқирра бадиий ижод анъаналарини давом эттирган;

тўртинчидан, Маннон Ўйғур илк профессионал миллий актёр ва режиссёр сифатида 1923 йили Москвага ўқишга кетгунга қадар репертуар танлашда, жиддий пьесаларни сахналаштиришда, уларнинг рассом ва композитор билан ҳамкорликдаги талқинида, асар ғоясининг сахнавий, миллий шаклини топишда жаҳон театрлари андозаси даражасида иш юритган. Бу тарихий ҳақиқатни тиклаш маънавий маданиятимиз ривожига алоҳида аҳамиятлидир.

Миллий театр тарихи социализм даврида тўғри талқин қилинмаган, хусусан, унинг 1918-1924 йиллардаги тарихини, жадидларнинг ўзбек театри шаклланишига қўшган ҳиссаларини, илк миллий режиссура санъатининг ютуқларини, бадиий-эстетик тамойилларни вужудга келтиришдаги ролини тарихий ва мантикий тўғри талқин қилиш ижтимоий зарурият ҳисобланади. Биз келтирилган фактлар, далиллар ва хулосалар ўзбек театри 1924 йили бир гуруҳ ёшлар Москва ва Бокуда, театр санъати ўқув юртларида махсус ўқиб келгандан кейин профессионал даражага кўтарилди, деган ҳозиргача ҳукмрон фикрларнинг асоссизлигини исботлайди. Ўзбек миллий театри 1924 йилгача янгича бадиий услубини топган ва эстетик тамойилларини аниқлаб улгурган, юқори савияли, профессионал театр даражасида фаолият кўрсатган, деган фикрни тасдиқлайди.

1916-1924 йилларда миллий театрнинг жаҳон театрлари даражасига кўтарилиш жараёнидаги босқичлари, ўзбек театр санъатининг эстетик тамойиллари, Уйғур сиймоси ва унинг буюк хизматлари куйидагиларда кўринади:

— замонавий билим эгалари Туркистон халқларини фалсафий ва эстетик тарбиялашда театрнинг ғоявий ҳамда мафкуравий таъсир кучидан фойдаланиш мақсадида 1914 йилда миллий театр — «Ибратхона» барпо қилишди. Унинг назарий, фалсафий асосини илғор демократик ғоялар, маънавий-маърифий таълимотлар ташкил этди;

— ҳар кечада 500 ёки 2000 томошабинга театрда «ҳаёт мактаби»дан сабоқ бериш мумкинлигини англаб етган Маннон онгли равишда жадидлар ғоясига қўшилади ва ўзига «Уйғур»— «Кўшилган» тахаллусини танлаб, театр санъати орқали халқига хизмат қилишга азму қарор қилади;

— халқ театри анъаналарини яхши билган, қизиқчилик санъатидан хабардор бўлган Уйғур европача шаклдаги миллий театрнинг импровизатор актёри сифатида тан олинган. А.Авлоний, Н.Хўжаев, Б.Аъламов, озарбойжонлик С.Рухулло каби актёрлар ҳамда режиссёрлар маслаҳати ва ёрдамида унинг ижрочилик маҳорати такомиллашиб борган;

— Маннон Уйғур ўзининг «Фанний уй» комедиясидан бошлаб новатор актёр, режиссёр сифатида шакллана боради. У миллий театрда фантастик жанрга асос солади, шунингдек, ўзбек миллий театрини ҳам шаклан, ҳам мазмунан такомиллаштириб, унинг ижро услубини ривожлантиради, бир кечада икки ёки уч комедия саҳналаштирилиб, уни «Шодлик кечаси», яъни «кулги кечаси» деб номлайди;

— Маннон Уйғур актёрлик фаолиятини режиссёрлик, таржимонлик билан боғлаб олиб борган. Таржима комедияларни саҳнага олиб чиққан. 1919 йилдан бошлаб Ғ.Зафарий билан ҳамкорликда «Тилак», «Раҳмли шогирд», «Ёмон ўғил», «Туркистон табиби» каби асарларни болалар учун саҳналаштириб, Ўзбекистонда болалар театрига асос солган;

— ўзбек миллий театри тарихида Маннон Уйғур биринчи бўлиб Амир Темурнинг саҳнавий образини яратган. Бу воқеа 1919 йили Фитрат таклифига биноан, «Чиғатой гурунги» ташкил қилган «Навоий кечаси»да Фитратнинг «Темур сағанаси» асарини саҳналаштиришда юз беради;

— Ўзбекистонда илк бор ўтказилган миллатлараро театр фестивалининг режиссёри ҳам Маннон Уйғур эди. У илк «Санъат байрами»нинг оммавий томошаларини ташкил этишда ҳам моҳир режиссёр эканлигини исботлаган;

— «Очиқ майдон театри» шакли 1920 йилнинг июль ойида Фарғона fronti сафарида Маннон Уйғур томонидан муваффақиятли синовдан ўтказилган. Маннон Уйғур харбийлар учун «Урушда» спектаклини очик майдонда саҳналаштирган;

— Маннон Уйғур мусикали драма жанрини ўзбек театрига биринчи марта олиб кириши билан миллий театр ислохотчиси даражасида эътироф этилган. Хусусан, «Ҳалима» спектакли ўзбек миллий театр тарихида энг кўп томошабинларни ўзига жалб қилган, энг кўп ўйналган ва илк бор театрда хотин-қизларни олиб кирган спектакл бўлган;

— Маннон Уйғур ҳаётда ва ижодда инсонийликка ҳамда ғоявий тамойилларга умрбод содиқ қолган ижодкор шахс эди. Бехбудийнинг қатл қилинганлигини эшитгач, «Падаркуш»ни саҳналаштирган ва театр репертуарига киритган. Бехбудийга нисбатан шўроларнинг муносабати аниқ бўлиб турган бир вазиятда шу йўл билан жадидлар номидан Устозга ҳурматини намойиш қилган;

— Маннон Уйғур Шиллернинг «Макр ва муҳаббат» ва «Қароқчилар» каби асарларини саҳналаштириб, ўзбек миллий театр амалиётида жаҳон мумтоз драматургиясини саҳналаштиришга асос солди. Булар эса, ўз навбатида, ўзбек театрида актёрлик санъати ва режиссёрлик маҳоратини янада юқори босқичга, янги бадиий савияга кўтарди;

— шеърый драматургияда «Шайх Санъон»дан кейин «Фарҳод ва Ширин», «Лайли ва Мажнун» асарларининг Маннон Уйғур томонидан саҳналаштирилиши билан Навоий асарларининг саҳнавий талқини пайдо бўлди.

Маннон Уйғур Москвага ўқишга кетгунига қадар ўзбек театрини жаҳон театрлари даражасига олиб чиққан моҳир таржимон, машҳур актёр, атоқли режиссёр, қобилятли бадиий раҳбар бўлганлигига шубҳа йўқ. Шунинг учун у ўзбек миллий актёрлик ва режиссёрлик

мактабининг асосчиси, миллий театр эстетикасини яратган ва амалиётда муваффақият билан қўллаган улуғ устоз — санъат арбобидир.

У бутун онгли умрини миллий театр санъати ривожига бағишлади ҳамда миллий театрда қуйидаги эстетик тамойилларни асослади ва бутун ижоди жараёнида уларга амал қилди:

биринчидан, у гўзаллик ва улуғворлик бор жойда улуғ санъат яратилади, деб билди. Гўзаллик фақат шакл ва мазмуннинг меъёрий уйғунлигидагина эмас, балки ички дунё гўзаллигининг миллий рух гўзаллиги билан уйғунлигида эканлигини асослаб берди. Саҳна санъатида гўзаллик инсонни ҳайратга солиб, унга бекиёс руҳий қувват бағишлашини амалда исботлади. Уйғур санъат асарларидаги гўзалликни идрок этиш кишида улуғворлик туйғусини пайдо қилишини тушуниб етган;

иккинчидан, кулгунинг саҳнавий кудратини синовдан ўтказиш жараёнида машҳур комик актёр ва режиссёр даражасига кўтарилган М.Уйғур улуғворликка даъвогар бўлган сохта «олий мақсад» тубанлик билан алмашиб, кулги уйғотишини амалда кўрсатди. У кулги инсон ҳуқуқлари учун курашиб, унинг улуғворлигини эслатиб тургани учун инсонпарварлик хусусиятига эга эканлигини, тараққиётга ҳалал берадиган эскиликни кескин фош қилиш қудрати билан ижтимоий характерга эгалигини тушунди. Кулгунинг кенг камровли тамойилларидан комедияларда усталлик билан фойдаланган М.Уйғур бу жанрни халқимизнинг энг сеvimли томошасига айлантирди;

учинчидан, жоҳиа қаҳрамонларининг олий мақсад, ҳақиқат меъёрини тиклаш йўлида қурбон бўлишга тайёр туришини ҳаётбахшлик — оптимизм деб билди. Эл-юрт озодлиги, эркинлиги учун курашадиган тарихий драма қаҳрамонларининг саҳнадаги образи томошабинларни ғоятда руҳлантириб юборишини ҳис қилган М.Уйғур бу образлардан миллатни «ғафлат уйқусидан» уйғотиш, миллий ўзликни англатиш, миллий тараққиёт ғояларини кишилар онгига сингдиришда унумли фойдаланди;

тўртинчидан, ҳар бир спектаклни саҳналаштиришга ижтимоий воқеа сифатида қаради. Спектаклни миллатнинг ўзига хос миллий руҳини саҳнага олиб чиқадиган халқчил томошага айлантирди. Мавжуд ёки пайдо бўлиши мумкин бўлган ижтимоий — сиёсий муаммоларни театр саҳнасига олиб чиқиб, театрни халқнинг сеvimли санъат даргоҳига айлантирди. Ҳар бир спектакл қаҳрамонининг дарди миллат, инсоният дарди билан ҳамоҳанг бўлишини талаб қилди;

бешинчидан, спектакллардаги тарихийлик тамойилларига фақат тарихий асарлар саҳналаштиришда эмас, аксинча, замонавий асарларни саҳналаштиришда ҳам катта аҳамият бериш зарурлигига тушуниб етди. Ҳар бир спектаклдаги бадий ғоя, иштирок этадиган шахслар дунёқараши, уларнинг турмуш тарзи, фикрлаш даражаси миллат тарихий тараққиётининг маълум даврига хос бўлиб, томошабин онгида ўз изини қолдиради. Спектакллар миллатнинг қадриятларини, эстетик идеалини, миллий ўзига хослигини, гўзаллик, улуғворлик тушунчаларини ўзида ифодалаш, намунавий томошага айланиши билан тарихийликка даъвогар бўлишини англаб етди;

олтинчидан, театрни — ибратхона деб билди. Шунинг учун унинг репертуарига енгил-елпи асарларни киритмади ва саҳналаштирмади. Аксинча, драматургни «ғоя яратувчи файласуф», актёрни «ахлоқ муаллими» деб билди ва уларни шундай руҳда тарбиялади. Драматурглар ижодида юксак бадийлик ва ғоявийлик бўлиши, актёрлар ижросида бачкана, нораво қилиқлар, бепарда иборалар, тубан хатти-ҳаракатлар бўлмаслиги учун курашди;

еттинчидан, ўзбек саҳнасида табиийлик, ҳаққонийлик, эркинлик, ролни англаб ўйнаш, драматург талабига яқинлашиш, яъни берилган шарт-шароитларга асосланиб, характер ва ролнинг образини яратиш, сўзни тушуниб, аниқ ифодалаш каби бадий талаблар билан миллий актёрлик маҳорати мактабининг эстетик тамойилларини кенгайтди ва ривожлантирди;

саккизинчидан, саҳналаштириш санъатининг ислохотчиси Маннон Уйғур миллий режиссурага — ғоявийлик, халқчиллик, миллийлик, маънавийлик, актёрлар ансамблида ғоявий яқдилик, театр санъатининг барча ифода воситаларини мақсадга мувофиқ умумлаштириш асосида бадий яхлитликни шакллантириш каби эстетик тамойилларни олиб кирди ва уларни театр санъати амалиётига татбиқ этди;

тўққизинчидан, татар, озарбойжон, турк, немис халқларининг атоқли драматурглари асарларини таржима қилиш, саҳналаштириш ва уларда шахсан рол ўйнаш билан ўзбек

актёрлик санъати уфкини кенгайтирди ва театрга байналминаллик тамойилини олиб кирди;

Ўнинчидан, мадрасавий билим, «усули жаҳид» мактабидаги муаллимлик, ўқитувчилик курсида олган педагогик илмларига содиқ қолиб, умри давомида режиссуранинг мураббийликдек оғир, кунт ва эътибор талаб қиладиган меҳнатидан қочмади. Санъатдаги мураббийлик — ижодкор шахс тарбияси эканлигини исботлади. Унинг бу меҳнатлари эвазига ўзбек миллий театр санъатининг фидойи, ижодкор шахслар авлоди шаклланди ва улар Маннон Уйғур анъаналарини давом эттириб, Ҳамза номидаги Академик театрнинг «Гамлет», «Отелло», «Алишер Навоий», «Шоҳ Эдип» номли спектакллари билан жаҳонга танилди.

Маннон Уйғур ўзбек театри тарихида Шекспир анъанасини давом эттирган ягона ижодкордир. Драматург сифатида жаҳонга машҳур бўлган Шекспир актёр бўлиб ўз ижодини бошлади. Сўнгра драматург сифатида долзарб мавзуларни ва умуминсоний ғояларни сахнага олиб кирди. Ўзи ёзганларини режиссёр сифатида сахналаштирди. Эришган ютуқлари эвазига театрнинг бадий раҳбарига айланди.

Ўзбек театри ижодкорлари орасида Маннон Уйғурга ҳам шундай ижод йўли насиб қилди. У жаҳидлар театрида 1916 йили актёр бўлиб ўз фаолиятини бошлади. 1918 йилдан янги йўналишдаги театрга раҳбар ва режиссёр қилиб тайинланди. 1919 йилда театр репертуарига долзарб мавзуларни драматург сифатида олиб кирди. Уларни ўзи сахналаштирди. 1924-1927 йиллар Москва шаҳридаги театр студиясида ўқиб келгач муқим режиссура билан шуғулланди. «Гамлет»ни сахналаштиргач театрнинг бадий раҳбари этиб тайинланди.

Маннон Уйғур актёр, драматург, режиссёр ва бадий раҳбарликдан ташқари, санъат арбоби сифатида Ҳамза театрининг ижодий фаолиятини таҳлил қилган мақолаларини матбуотда эълон қилди.

Қобилиятли шахс қай соҳага қўл урмасин ўз иқтидорини ёрқин намоён қила олади. Унинг санъатшунослик йўналишидаги ижоди ҳам режиссёрнинг ўз ишини ва жамоа изланишларини таҳлил қилган илк қадам эди.

Навбатдаги бобда Маннон Уйғурнинг санъат арбоби сифатидаги ёзма баёнларини ҳавола қиламиз.

Мавзун мустаҳкамлаш учун саволлар

1. Маннон Уйғурнинг ўқитувчилик тажрибаси унинг режиссурасига қандай таъсир қилди?
2. «Фантастик жанрнинг миллий театрдаги илк ижодкори Маннон Уйғур эди», деган фикрни изоҳланг.
3. Устоз-шоғирдлик анъанасидаги қусурлар қайси комедияда намоён бўлади?
4. Миллий драматургларнинг қайси асарлари 1918-1924 йилларда сахна юзини кўрди?
5. Жаҳидларнинг назарий қарашлари миллий режиссуранинг шаклланиши ва камол топишида қандай ўрин тутди?
6. Илк театр фестивалининг режиссёри ким эди?
7. «Кулги кечаси» номли томошанинг режиссёрлик ишини изоҳланг.
8. Режиссурадаги байналминалчилик ғояси қай тарзда амалга оширилди?
9. «Ҳалима» спектаклининг режиссёрлик ечимини изоҳланг.
10. «Лайли ва Мажнун» спектаклининг режиссёри ким?

Асосий адабиётлар

1. Усмонов Р. Режиссура. – Т: Фан, 1997.
2. Станиславский К. С. Санъатдаги ҳаётим (биринчи том). – Т., 1961.

3. Станиславский К. С. Актёрнинг ўз устида ишлаши (иккинчи том). – Т., 1962.
4. Исмоилов Э. Маннон Уйғур. – Т.: Ғ. Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1983.
5. Ризаев Ш. Саҳна маънавияти. – Т.: Маънавият, 2000.
6. Раҳмонов М. Ўзбек театр тарихи. – Т., 1982.
7. Махмудов Ж. Актёрлик маҳорати (ўқув қўлланма). – Т., 2005.
8. Абдусаматов Ҳ. Драма назарияси. – Т.: Ғ. Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 2000.
9. Ф.Ахмедов “Оммавий байрамлар режиссураси асослари”. Т., 2008
10. Ж.Душамов. “Оммавий тадбирлар режиссуоаси”. Т., 2002
11. Х.Т. Мирпўлатов “Оммавий байрамлар режиссураси”. Т.,2008
12. Б. Холмирзаев “Режиссёрнинг спектакль устида ишлаш жараёни”. Т., 2009
13. Ж. Маматқосимов “Оммавий байрамлар режиссурасида саҳна маданияти”. Т., 2009
14. Х. Мухамедалиев “Сценарийнавислик маҳорати”. Т., 2009
15. М. Умаров “Эстрада ва оммавий томошалар тарихи”. Т., 2009
16. Умаров М, Юлдашев Т. Режиссёрлик ва актёрлик санъати асослари. –Т.: ЎЗДСМИ, 2016. 51 б.

Қўшимча адабиётлар

1. Мирзиёев Ш.М. Қонун устуворлиги ва инсон манфаатларини таъминлаш - юрт тараққиёти ва халқ фаровонлигининг гарови. Т.: “Ўзбекистон”, 2017.
2. Мирзиёев Ш.М. Эркин ва фаровон, демократик Ўзбекистон давлатини биргаликда барпо этамиз. Т.: “Ўзбекистон”, 2017.
3. Мирзиёев Ш.М. Буюк келажакимизни мард ва олижаноб халқимиз билан бирга қурамиз. Т.: “Ўзбекистон”, 2017.
4. Товстоногов Г. Зеркало сцены, т. 1-2. - Л: Искусство, 1980.
5. Раҳмонов М., Тўлахўжаева М. Т., Мухторов И. А. Ўзбек миллий академик драма театри тарихи. - Т., 2003.
6. Турсунбоев С. Театр тарихи. - Т.: Билим, 2005.
7. Станиславский К. Сборник сочинений, т. 1 - 7. - М.: Искусство, 1954 - 1959.
8. Товстоногов Г. О профессии режиссёра. - М., 1968.
9. Горчаков Н. Работа режиссёра над спектаклем. - М.: Искусство, 1956.
10. Сахновский - Панкеев В. Драма. - Л.: Искусство, 1969.
11. Кнебель М. Поэзия педагогики, речи, беседы. - М., 1968.
12. Эфрос А. Профессия режиссёр. - М., 1979. Ю.Виноградская «Жизнь и творчество С.Станиславского»

Интернет сайты

1. <http://www.zivonet.uz>
2. <http://www.kitobxon.uz>
3. <http://www.gabt.skm.uz>
4. <http://www.belcanto.ru>
5. <http://dic.academic.ru>