М.Умаров
Т.Юлдашев

РЕЖИССУРА ВА АКТЁРЛИК САНЬАТИ АСОСЛАРИ

Ўзбекистон Республикаси олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги томонидан 5150200 Санъатшунослик (Театрунослик) таълим йўналиши талабаларига дарслик сифатида тавсия этилган.

Тошкент 2014

МУНДАРИЖА

КИРИШ.....4
1. Даматургияқоидалари.....7
2. Томоша санъати турларига хакамлик талаблари.....16
3. Режиссура ва унинг ижтимоий мавқеи.....21
4. Профессионал режиссура санъатининг вужудга келиши.....26
5. Режиссура ва унинг театр санъатидаги ўрни.....47
6. Режиссёрлик бурчининг уч қирраси.....55
7. Режиссуранинг асосий элементлари.....61
8. РЕЖИССЁРНИНГ ДРАМАТИК АСАР УСТИДА ИШЛАШИ.....70
9. Драматик асарнинг шакл ва мазмуни.....74
10. Драматик асарнинг асосий мавзулари.....77
11. Қарама-қаршилик саҳнавий хатти-ҳаракат асосидир.....79
12. Сюжет ва композиция.....89
13. Образларга ҳарактеристика.....93
14. Пьесанинг жанр ва услуби.....96
15. Режиссёрнинг спектакль устида ишлаши..... 103
16. Режиссёррежаси ва персонажлар мақсади.....108
17. Олий мақсад ва етакчи хатти-ҳаракат.....116
18. Мизансаҳна масалалари.....124
19. Оддий мизансаҳна ва ракурс.....138
20. Монологлар мизансаҳнаси.....144
21. Умумий манзара ва алоҳида кўриниш.....158
22. Мизансаҳна қандай бўлиши керак?.....165
23. Декорция ва мизансаҳна.....171
24. Макет.....176
25. Мизансаҳна ва чироқ.....178
26. Бадиийлик моҳияти.....230
27. Театр санъати қоидалари.....251

28. Конфликт воқеликнинг бадиий тизимидир.....257
29. Ишлаб чиқариш мавзуларида конфликтнинг ифодаланиши..266
30. Конфликт ва драматик ҳаракат.....293
31. Комедияда конфликт масаласи.....305
32. Конфликтда ҳарактернинг очилиши.....352
33. Драматик мактаб.....357
34. Символизм ва импрессионизм йўли.....360
35. Кўпдан бери маъум ҳақиқатларнинг кашф этилиши.....375
36. Саҳнасанъатива саҳна ҳунари.....378
37. Актёр нутқи.....381
38. Театр санъати педагогикасидаги долзарб масалалар.....396
39. Фойдаланиш учун адабиёт муаллифлари.....400

СОДЕРЖАНИЕ

Введение
1. Каноны драматургии
2. Социальное значение режиссуры
3. Формирование профессиональной режиссуры
4. Значение режиссуры в театральном искусстве
5. Три грани режиссуры
6. Элементы режиссуры
7. Работа режиссёра над драматическим произведением
8. Форма и сущность драматического произведения
9. Конфликт- основа сценического действия
10. Композиция сценического произведения
11. Характёр и характёрность персонажей
12. Работа режиссёра над спектаклем
13. Решения режиссёра и цель персонажей
14. Сверхзадача и сквозное действие
15. Вопросы мизансцены и его решения
16. Макет, декорация и мизансцена

17. Освещения сцены и мизансцена
18. Художественная целостность спектакля
19. Каноны театрального искусства
20. Анализ спектакля театроведом
21. Драматическая школа
22. Сценическое искусство и сценическое ремесло
23. Раскрытия давно известныхистин
24. Техника сценической речи актёра
25. Современныепроблемы театральной педагогики

Список литературы:

Contents

Introduction

1. Rules of playwrighting
2. Directing and its social importance
3. Foundation of professional directing art
4. Directing its place in theatre art
5. Three sides of directing duties
6. Main elements of directing
7. Work of a director in drama
8. Form and essence of a drama play
9. Conflict – is the bases of stage act
10. Composition of a stage work
11. Character of personage and its characteristic peculiarities
12. Work of a director on a play
13. Decisions of a director and aims of personages
14. Superior goal and leading act
15. Questions on moving stage and its solution
16. Model, decoration and moving stage
17. Moving stage and light
18. Artistic integrity of a play
19. The analyses of a theatre critic

20. Rules of theatrical art
21. Drama school
22. The art of a stage and stage trade
23. Invention of definite existing truths
24. Speech technique of an actor
25. Modern problems in theatrical art pedagogy

Аннотация

Дарслик бакалавр йўналишининг “Театршунослик” бўлими талабалари учун мўлжалланган. Унда“Режиссура”,“Актёрлик маҳорати”фани мутахассисларининг ва театршуносларнинг нашрдан чиққан ўқув қўлланмаларидаги театр санъатининг назарий талаблари “Режиссёрлик ва актёрлик санъати асослари” номли дарсликкаасос қилиб олинган ва тизимга солинган. Дарсликдан драматургия, санъатшунослик журналистикаси бўлимида таҳсил олаётган талабалар ҳамда магистратура мутахассисликлариҳам ўз тадқиқот ишларида фойдаланиши мумкин.

Аннотация

Учебник предназначен для студентов бакалавров направления театроведения. В учебник «Теоретические основы режиссуры и мастерства актёра» включены и систематизированы раннее опубликованные материалы учебных пособийтаких как «Режиссура», «Мастерство актёра» и научные труды театроведов. Учебник также рекомендуется студентам по направлениям – драматургия, журналистика искусствоведение, и для пользования в научных исследованиях магистров.

ABSTRACTS

This text-book is intended for the bachelor students on the direction of theatre study. In the “Theoretical Basis of Stage Directing and Actor’s Skills” text-book, the previously published materials of such teaching aids as “Directing”, “Actor’s Skills” and the scientific works of some theatre experts are included. The text-book is recommended for the students of such directions as dramaturgy, journalism, art study and also for using in scientific research of Masters .

КИРИШ

Режиссёр французча сўз бўлиб, тор маънода бошқариш, тақсимлаш деган тушунчаларни англатади.Бу тушунча ўзбек миллий театрига Маннон Уйғур бошлиқ бир гуруҳ Москва театр студиясининг битирувчи талабалари билан бирга кириб келган. Бу даврга қадар жадидлар томонидан саҳналаштирилган "Падаркуш" (Беҳбудий), "Адвокатлик осонми?" (Авлоний), "Заҳарли ҳаёт" (Ҳамза) каби спектаклларда режиссёр вазифасини муаллифнинг ўзи ёки саводли ҳаваскор бажарган бўлиб, роллар тақсимоти, актёрларга қаердан чиқиб, қандай гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи пьеса сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (режиссёр) эса ким қандай кийим кийиши, қаерда чироқ ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.

Бугунги кунга келиб, режиссёрким эканлиги ҳеч кимга сир эмас. Агар "у нима иш қилади?" деган савол қўйилса, ҳеч иккиланмай "спектакл саҳналаштиради", деган жавоб олинади.Лекин саҳналаштириш дейилганида нималар назарда тутилади, деган саволга ҳар ким ҳам аниқ жавоб топа олмаса керак. Аввало, Режиссёрнинг вазифаси фақат рол тақсимлаш ва уни қандай ижро этишликни актёрларга ўргатиш билангина чегараланмайди. Чунки режиссёр мизансаҳна яратади. Яна ҳам аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак мизансаҳна ихтиро қилинади.Кўпинча театршунослар тилида "юксак маҳоратли режиссёр" ёки "ношуд режиссёр"деган ибораларни эшитиб қоламиз. Хўш, бу ибораларни қандай тушунмоқ керак?

Биринчи навбатда, маҳоратли режиссёрнинг спектаклида тасодифий юриш-туриш, кириб чиқиш, тасодифий мусиқа, тасодифий декорациялар бўлмайди. Саҳнадаги ҳар бир қадам, мусиқа, буюм, ашё ва декорация маълум мақсад ва ғояга бўйсундирилган бўлади.Ношуд режиссёрнинг спектаклида бунинг аксини кўриш мумкин.Маҳоратли режиссёр мизансаҳна техникасини яхши эгаллаган бўлса, ношуд режиссёр бундай тушунчадан мутлақо бехабар.

Ҳар бир ҳолатга баҳо беришда ҳаққонийлик ва ифодалилик мезонига амал

қилиш керак. Бу тушунчаларни бир бирига қарши қўйиб бўлмайди. Аксинча, бу тушунчаларнинг ҳар иккиси ҳам бирмасалага икки томондан ёндошмоқликнинг белгиси саналади. Агарҳаққонийлик бўлмаса, ифодалиликнинг кераги бўлмай қолади. Ички сезгилар томонидан бериладиган ҳар қандай кўрсатмани маълум бир шаклда ифода этилади. Ҳар қандай ифодавийликни талаб қиладиган ҳаракатни мантиқий мезон ўлчовига мослаштирмоқ зарур.Биз такрор ва такрор қайтараётганимиз ракурсни яна бирэслайлик актёрнинг саҳнада диққатини жалб қилган нарса ва актёрнинг ўша томонга интилишини ракурс орқали ўзгартириш мумкин эканлигини ҳамиша ёдда сақламоқ керак.

Ҳар бир даврда яшаган халқнинг ўзига хос ҳаракат чизиқлари бўлиб, қадимги Римда ва Грецияда тўғри чизиқлар бўйлаб ҳаракатланиш, Мисрда тўғри бурчак бўйлаб ҳаракат қилиш, Ҳиндистонда эса ярим доира шаклидаги ҳаракатлар одат бўлган. "Юлий Сезар" пьесасини саҳналаштирувчи режиссёр мизансаҳналарни "тўғри чизиқ" асосида яратиши керак "Антоний ва Клеопатра" спектакли ўткир учбурчаклар, синиқ чизиқлар шаклида бўлишлигини тақозо этади. Бордию Молер асарларини саҳналаштирадиган бўлсакўзлуксиз доира, ярим доира шаклидаги мизансаҳналардан фойдаланиш мақсадга мувофиқдир.

Демак янги асар устида иш бошланмасдан олдин, рассом билан Режиссёр мизансаҳналар, қайси геометрик кўринишларга эга бўлишлигини келишиб олишлари зарур. Тўғри чизиқ бўйлаб бажарилган ҳаракат билан тўғри чизиқли декорациялар ўртасидаги уйғунлик ҳар икки объект ўртасидаги қарамақарши ҳаракатлар натижасида юзага чиқади.

Агар ижрочининг гавдаси узлуксиз синиқ чизиқлардан ташкил топган бўлса, костюмнинг тўғри чизиқлар асосида тикилиши унинг қоматини тўкис ва жозибали қилиб кўрсатади ҳамда тўғри чизиқли декорациялар қаршисида унинг ҳар бир ҳаракати маъно касб этиш билан биргаликда, нафис уйғунликни вужудга келтиради.Доира шакли ҳам яширинган текис чизиқдан иборат бўлиб, инсон гавдасини тўкис акс эттира олмайди. Шунинг учун доира шаклидаги декорация билан ҳаракатлар доиравийлиги бир-бирига қарамақарши йўналишда бўлса, нафис ҳаракат юзага чиқади. Доира шаклининг яна бирҳусусияти шундан

иборатки, у кишини хотиржам кўрсатиш билан бирга, воқеа ғоясига нуқта қўяди.

Муаллиф режиссёрбилан талқинчи режиссёрўртасидаги фарқ кўпинча оммавий саҳналарни мизансаҳнасини ишлашда яққол кўзга ташланиши мумкин.

Саҳнага қанча кўп одам чиқарилса, омма шунча кўпаяди, деган нотўғри тушунча мавжуд. Одатда, тақлидчи режиссёр шу кунга қадар спектаклда бир неча киши иштирок этиб келганди, мана энди одам кўпайиши билан спектаклнинг ранг-баранглиги ошади, деб ўйлайди. Спектаклнинг биринчи намойишпремераси вақтида одам кўп бўлиб, ҳақиқатан ҳам саҳнани тўлдириб, томошабинни чалғитиши, саҳнада гўё ҳаёт қайнагандай бўлиб туюлиши мумкин. Аммо бирикки спектакл ўйналиши билан бу омма саҳнада ҳеч бир таассурот қолдирмайдиган оломонга айланиши турган гап. Худди шу ердан спектаклнинг парчаланиши бошланади. Умуман, оммавий саҳналар ўта нозик бўлиб, умри қисқа, иштирок этувчи актёрлар аксарият ҳолларда эътибордан четда қолади. Шунинг учун, омма билан боғлиқ саҳналарни бошиданоқ бир қолипга солиб олиш керакяъни, оммавий саҳнада иштирок этадиган ҳар бир қатнашчи учун алоҳида саҳна, ўйин майдони ва маконни пухта ўйлаб чиқилган режа асосида қатъиян белгилаб қўйиш зарур. Бундай саҳналарга ҳар сафар янги иштирокчи киритилганида, Режиссёрнинг шаҳсан ўзи улар билан шуғулланиши лозим. Оммавий саҳнага янги одамларни қўшиш керак эмас. Янги қўшилган ҳар бириштирокчининг ўрни, бажарадиган вазифаси аниқ кўрсатилиши керакОммавий саҳнага чиқиши керак бўлган актёр саҳнага "куним ўқин" учун чиқмаслиги, аксинча, шу спектаклнинг иштирокчиси, унинг бадиий қийматига ўз улушини қўшувчи корга айланиши талаб этилади. У ҳам бошқалар каби асарнинг вақтий бирлигини ҳис этиши зарур.

Аммо бу иш режиссёрдан жуда кўп меҳнат талаб қилади. Композиторчи? Унинг меҳнати камми? Ҳар бир кичик парчани созларга бўлиб, ҳар бирининг овоз имкониятларини ҳисобга олиши, вақт бирлигидаги товушининг ўзунҳисқалигини ёзиб чиқиш осон иш эмас.Шунинг учун спектаклдаги ихтирочиликни йўқтирмайдиган иш оммавий саҳналар ҳисобланади. Бу ерда қатъий белгилаб қўйилган чегарадан четга чиқиш мумкин эмас.

I. БОБ. ДРАМАТУРГИЯ КОИДАЛАРИ

Саҳна асари муаллифининг ижтимоий, маънавий, маърифий, тарбиявий ва мафкўравий маьсуляти беқиёсдир. Чунки асардаги ғоя саҳна орқали томошабинга етказиш учун мўлжалланган.Уни жонлантирадиган режиссёр ва актёрлар муаллифнинг ғоясидан таьсирланиб, берилган шарт-шароитда, персонажларнинг фикрлариниҳарактерларда гавдалантириб, воқеалар тизимида ҳаракатланади. Муаллиф белгилаган ҳарактерларни жонлантириш учун актёрлар бадиий тасаввурларини ишга солиб,ўзларининг танаси ва қалбини персонажнинг фикрлаш тазига мос ўзгартиради. Натижада, саҳнада фикрлайдиган, тирик инсон пойдо бўлади.

Саҳна учун асар ёзадиган кор, аввало театрнинг мураккаб технологиясидан, яьни ишлаб чиқариш жараёнидан, саҳна санъатиниг қонун-қоидалари ва ифода воситаларидан хабардор бўлиши зарур. Шундагина саҳна асари тўғри ифодаланган бадиий фикр кучига, томошабин эътиборини ўзига жалб қила оладиган ҳаётийликка, ёрқин воқеалар тизимига ҳамда мантиқий курашларривожига ва уларнинг ечимига эга бўлади. Муаллиф ўз қаҳромонлари тақдирини воқеалар тизимига жойлаштирар экан, уларни асар ғоясини очишга ҳизмат қиладиган ҳарактерларда мақсадга мувофиқ ҳаракатлантиради. Ҳар бир персонажнинг ўз мақсадига интилишида учрайдиган қарама-қаршиликларни, курашни ёрқин ифодалайди. Бу интилиш ва кураш томошабинларни воқеа иштирокчисига айлантириб, қизиқтириб, тўлқинлантириб, гоҳо ўйлантириб, баъзан кулдириб, ёки йиғлатиб хайратга солади .

Театрнинг томошабинларни ўйлантириб, ёки кулдириб,содир бўлаётган воқеаларга ишонтириб, хайратлантириши ёки ларзага солиши бошқа саънат турларига насиб қилмаган. Бу муқаддас даргоҳ:томошабинларни ҳаётни билишга; ҳарактерларни англашга; ўтмиш, ҳозир ва келажакка назар ташлашга; илоҳий ёки умуминсоний ғоялардан озиқланишга; кўрганларидан завқланишгаимкон бериш орқали инсонларни руҳий юксакликка олиб чиқади, маънавий бойитади-поклайди.

Театр – ҳаётни билиш мактаби, кучли таасуротлар, ёрқин бадиий фикрларжамланган ўз даврининг ойнаси ва эҳтиросларга бой, кечинмаларга

тўйинган, мақсади аниқ, жонли ҳарактерлар саънатидир. Улар саҳнада мақсадга мувофиқ ҳаракатланадилар. Бу ҳаракат:мақсадли тўқнашувлар; буюк эҳтиролар; такрорланмас тўйғулар; тобланган иродаларни намоён қилиш орқали томошабинларни ларзага солиб, дилларни поклаш қудратига эга. Шунинг учунсаҳна саънати намунали ёки халокатли тақдирларни, сермазмун ва ихчам бадиий шаклда ифодалаш орқали хайратли натижаларга эришади.

Кескин курашларни, истиробларни, буюк тарихий воқеаларни, мураккаб тақдирларни мақсадга мувофиқ териб олган ёрқин мумтоз саҳна асарларида юксак инсоний ғоялар,композицион бадиий яхлитлик ий фантазия, ҳаётийлик самиймийлик кучли эҳтиролар ва намунали фикрлар уйғунлиги хайратомўз даражада ифодаланган.

Саҳна асарининг бадиий шаклдагиқурилиши хақида гап кетганида Аристотел томонидан киритилган, асрлардан асрларга ўтиб келаётган, “ мумтоз усул” деб тан олинган- “ буюк хато, мушкулот, англаш, перипития, яъни кескин бурилиш, пафос, яъни эҳтиросларнинг очилиб кетиши ва ечим” каби мантиқий тизим назарда тутилади.

Бунга мисол қилиб жаҳон театршунослари Шекспир ва Молъер асарларини, руслар эса Пушкин, Гоғоя, Островский ва Чехов драматургиясини кўрсатадилар. Уларнинг саҳна асарларида бадиийликнинг асосий ҳусусиятлари турли шаклларда ўзлашганини ва умуммий тизимга эгалигини кўриш мумкин. Буюк драматурглар мумтоз усулни яхши эгаллаганликлари учун намунали асарлар яратдиларва театр саънати хақида ўзларининггназарий фикрларини ҳам изоҳлай олдилар.

Чехов турли даврнинг намунали саҳна асарларини бир-бирига таққослаш орқали уларнинг умумий, бадиий ҳусусиятларини аниқлаш мумкин деб ҳисоблайди. “Мумтоз усулдан фойдаланиб, барча буюк драматурглар асарларини бир жойга жамлаб, уларни қайси жихати билан бир-бирига ўхшашлигини, бадиий қийматини нималар белгилашидаги умуйликни англаш мумкин. Мана шу умумийликни қонун-қоидалар деб қабул қилиш лозим. Ўлмас асарларда умумийлик бор. Агар улардан умумий жихатлари олиб ташланса асар ўз бадиий

қимматини ва жозибасини йўқотади" деб таькидлайди. Демак боқийликка давогар асар учун умумий қонун-қоидалар, "мумтоз усул" зарурий шартдир.

Аристотелнинг "Поэтика" асарини ўқиб чиққан Чернишевксий - нарсанинг тарихини ўрганмай, унинг назариясини яратиб бўлмайди. Нарсанинг назариясисиз унинг тарихи хақида фикр айтиш мумкин эмас. Чунки бу тарихнинг аҳамиятини ва чегарасини назариясизаниқлаб бўлмайди, деган хулосага келади.

"Поэтика" нинг ўзбек тилига таржимаси илк бор1980 йилда Махкам Махмудов томонидан амалга оширилди. Олим бу асарни магистрлар учун аҳамиятини ҳис қилиб, 2004 йили "Поэтика" га. "Ахлоқи қабр" ни қўшиб, тўлдирилган холда тақдим қилди. Аристотелнинг назарий ҳарашлари зиёлийлар учун зарурлигини англаб етган таржимон 2011 йили "Поэтика" , "Ахлоқи қабр" ва "Риторика"нинг бирқисмини нашрдан чиқарди. Атиги 500 нусхада нашр қилинган бу китобга бугун янада катта эхтиёж сезилади. Чунки унда "мумтоз усул" қоидалари мавжуд.

Агар ёш драматург "мумтоз усул" билан ҳисоблашмай, билганига асосланиб саҳна асари ёзса, қолипга тушиб, қотиб қолган фикрларни ифодалаган бўлади. Қонун-қоидаларга амал қилиб ёзаман деса, икки саҳифадан қийин дан тўхтайди. Нима қилмоқ керак? Демак ёш драматург билганича , бир ўтиришда ўйлаганини ёзиб, тугатиб, бир икки кундан кейин тахрирчи назари билан ўзи ёзганларни ўҳиса ва такомиллаштирса ана шундагина хақиқий бошланади. Ахир мумтоз усулни яхши билган Лев Толстой ўзининг 800 саҳифали " Уруш ва тинчлик" романини беш марта қайта кўчириб, такомиллаштиргани тарихнинг зар варақларида қолган. Гоғоя эса ёзган пьесасини аввал уйидагиларга, сўнгра адабиётчи дўстига ўқиб бериб,таклифларни инобатга олиб, тўзатиб, кейин кичик даврадаги мутахассисларга ўзи ўқиб берган. Фақат такомиллашган нусхасини театрга жўнатишга журъат қилган. Театрларда саҳналаштирилган "Ревизор" асарини 9 йил давомида такомиллаштириб борган. Буюк ёзувчиларга худо шундай қудрат бергани учун улар мумтозлар қаторидан жой олган. Балки шундай оғир меҳнат қўлимиздан келмагани учун театрлар саҳна асарларига мухтождир.

Саҳна саьнатинингўзига хос ҳусусиятларидан хабардор бўлган ёш драматург тарихий ва ижтимоий талаблар билан чегаралганлигини ҳам билиши зарур. У илгари сурган ғоя даврруҳиятини акс эттирибгина қолмай, эртанги кунги режалар тўғрисида ҳам таасурот уйғотиши талаб қилинади.

Саҳналаштириш учун ёзилган асарнинг таркиби ва қурилиши турли халқларда ўзигахос ифодаланади. Лекин "мумтоз усул" барча халқларнинг драматурглари ида сақланиб қолади. Шунинг учун таржима қилинган мумтоз саҳна асарлари барча халқлар учун тушунарли бўлади. Пушкин таькидлагани каби " ҳар бир драматургни ўзи амал қилган қонунлар асосида таҳлил қилиш керак" Бу фикрни Станиславский театр саънати билан боғлаб - "биз саҳнада драматург ғоясини режиссура нуқтаи назарида қандай талқин қилдиқ асир ғоясини очишга ҳизмат қиладиган ҳарактерларни актёрлар қандай талқин қилган, шулар хақида гапиринг. Сизнинг менга ёқди, менга ёқмади, деган фикрингизга мухтож эмасмиз. Биз тўғри таҳлилга муҳтожмиз", дейди спектакилни муҳокама қилган машхур танқидчига. Станиславский театртанқидчиларига ҳам "спектаклни биз амал қилган қонунлар бўйича мухокама қилинг", деган эди куйиниб.

Пушкин "Драма хақида" номли мақоласида франсўз мумтоз трагедияси муаллифлари ини, улар амал қилганқонунлар асосида тахлил қилади. "Саройда шоирлар ўзларини олий табақали мухлислариданқуйидан сезган. Улар наздида, "олий табақали томошабинлар" шоирдан кўра билимлироқдир. Ҳар холда улар шундай ўйлашган. Сарой аҳли ўз туйғуларига ва фикрларига эркин ҳамда дадил берилиб кетолмайдилар.Шоир билан улар орасида жуда нозик масофа бор. Шунинг учун драматурглар "ўта нозик" дидли сарой ахлининг талабларини инобатга олишга ҳаракат қилганлар. Улар мартабаси улуғларга, юксак унволни шахсларнинг такаббурлигига,"тўхликка-шўхлик" тарзидаги кулгули ахволига юқоридан назар солишдан ўзларини тийганлар ва сарой аҳлига ғайриоддий, ноинсоний туюладиган туйғуларни ифодалашдан қўрқанлар". Буюк шоир сарой ахоли ги асарларни ўқиб шундай хулосага келади.

Театр санъати ҳаётийлиги ва шартлилиги билан гўзал. Шунинг учун саҳна

асари билан танишаётганимизда унинг пайдобўлган даврини ва заминини, ким томонидан ҳамда қандай томошабин учун ёзилганлигини инобатга олишимиз зарур. Шунингдек асарнинг тузилиши, муаллифнинг бадиий усули хақида ҳам тахлилий мулохаза юрита билиш керакБўларсаҳна асарининг ўзига хос ҳусусиятларини англашга ва таржимаи холини танқидий ўрганишга кўмаклашади.

Кескин тўқнашувларва курашлар турли шароитда, муаллиф талқинига хос ўзгача мазмун кашф этади. Шунинг учун Станиславский, берилган шарт-шароитда мақсадга мувофиқ, фаол ва сермахсул ҳаракатни актёр учун таянч нуқтаси қилиб белгилайди. Хақиқатдан ҳам шарт-шароит ўзгариши билан ҳаракат тури ўзгаради. Лекин мақсад ўзгармаслиги мумкин. Шарт-шароитни инобатга олмаслик тақлидга,аввалги қолипларни қайтарилишига олиб келади. Буни Станиславский биринчилардан бўлиб англаб етди. Драматургияда ҳам мумтоз намуналарга тўғридан-тўғри тақлид қилиш холлари кўп учрайди. Воқеанинг шарт-шароити драматургни доим асарсюжетини ҳам, ҳаракатерлар тўқнашувидаги курашнинг ривожланишини ҳам тўғри қурушга йўнатириб туради.

ТажрибасиздраматургларгаАлександр Островокий –“асарингиз композцион қурилишига оид камчиликларини топдим. Сиз, бадиий шакл саҳна асари учун асосий масала бўлмаслиги мумкин деб ўйламанг. Драматург мувоффақиятининг асосий сабаби айнан бадиий шаклда “ деб маслахат беради.

Спектакл томошабиннинг 2-3 соатлик мақсадга мувофиқ жамланган диққат эътиборига мўлжалланади. Бу вақт ичида томошабин Аристотел таъкидлаган: спектаклнинг воқеалар тизимидан; кириш, тугун, ривожланиш, авж ва ечим каби композцион қурулишидан; буюк хато, мушкулот, англаш, перипетия, пафос ва якункаби умумийликдан, бахтдан бахтсизликка ёки аксинча перипетия орқали кескин ўзгаришдантаъсирланиш, хайратланиш ёки ларзага тушиш натижасида рухан покланишга улгуриши лозим. Чунки,спектакл ҳам бошқа бадиий асарлар каби ғоянинг яхлит ифодасидир. Театр ҳам ўз томошасида ана шу бадиий яхлитликка эриша олгандагина руҳан поклашдек муқаддас бурчини адо этади.

Бунинг учун корлар маиший мавзулардан мумтоз драматурглардек тўғри ва унимли фойдаланишни билиши керак жахонга машхуррежиссёр Шухрат Аббосовдарс давомида маиший мавзуга ўралашиб қолган шогирдларига Шекиспирнинг асарларини мисол қилиб - “Ромео ва Жулетта” икки хонадон ўртасидаги маиший машмаша. Лекин бу тўқнашувдан тўғри фойдаланган Шекспир дахоси ҳарактерларга ҳаётийлик бахш этади. Тўқнашувлар жонли ва эхтиросли, ғоя умуминсоний, персонажлар образ даражсига кўтарилган, асар бадиий яхлит. “Қирол Лир” ҳам оддий кўз билан ҳараганда, ота ўз мол-мулкини қизларига тақсимлайдиган маиший мавзу. Уни Шекспир фалсафий, мушохадали трагедия даражасига кўтаради. Маиший мавзу драматург учун таянч нуқта бўлиб ҳизмат қилади. “ Отелло” эса рашкка қурилган энг маиший мавзу. Драматург даҳоси бу маиший мавзуни севги алангасига айлантиради. Маиший мавзуга таяниб умуминсоний ғояларга кўтарилишни дахолардан, мумтоз драматургиядан ўрганишучун институтга келганингларни унутманглар” дейди.

Маиший мавзуларга ўралашиб, “ўз ёғига ўзи қоврилиб қолиш”, ҳаёт ёйиб қўйган умуминсоний ғоялардан чалғитиб, арзимас нарсаларга бебоҳо вақтни ва умрни сарф қилиш одатини шакллантиради. Бадиий юксаклик ва яхлитлик катта акл ҳамда эстетик дид талаб қилади. Театр санъатинингмураккаблиги ҳам мана шунда бўлса керак

Саҳна учун ёзилган асарнингадабиётчилар таҳлилидан биз, театр корлари қайси жихатларимиз билан фарқ қиламиз, деган саволни 1911 йили Станиславский илк бор ўртага ташлади. Кўп ўтмай ўзи бу саволга жавоб топди.

Энг қадимий санъат тури бўлганбадиий адабиёт яратган тахлил - пъесани дунёга келтиргани учун муаллифни қутлаш билан якунланади. Биз, театр корлариуни қўлимизга олганда, пъесанинг иккинчи ҳаёти-саҳнада уни жонлантириш нуқтаи назаридан, яъни хатти-ҳаракат масаласи бадиий таҳлилнинг асосига айланади.

Саҳна асарининг режиссёр нуқтаи назаридан бадиий таҳлили – талқин услубини яратиш XX аср театр назарётчиларива амалётчилари олдида тўргандолзарб масалага айланди. Ҳамон бу масала театр корлари учун очиқ –

илмий масала бўлиб қолмоқда.

Ўзбек адабиёти тарихи ва назаряси, унинг ажралмас қисми бўлган драматургия тарихи ҳамда драма назаряси академиклар, атоқли прфессорлар томонидан яратилди. Юзлаб илмий салохият эгалари бу машақатли меҳнатни щараф билан адо этиб келмоқда.

Ўзбек театрининг атоқли олимлари - академик Мамажон Раҳмонов, профессорларТошпўлат Турсунов, Мухсин Қодиров,Мухаббат Тўлахўжаева,Марфуа Азизова, Элдор Мухторов, Сарвиноз Қодирова, Сотибой Турсунбоев, Тоир Исломов, Ҳамидулла Икромов, доцентлар Тохир Йўлдошев, Омонулла Ризиев, Муқаддас Ахмаджанова каби театршунослар ва санъатшунослар миллий саҳналаримизнинг юз йиллик тарихи уммонидан “бир челакдан илм” олиб мухлисларга тарқатишди. Навбатда қўғирчоқ театрлари, ёш томошабинлар театри, ёшлар театри, мусиқали театрлар, академик театрлар, вилоят театрларининг уммон каби тарихини ўрганиш турибди. Улар тарихини тизимли ўрганиш ва ўзбек театри энциклопедиясини яратиш учун ўнлаб ёш тадқиқотчилар ва театршунослар керак бўлади. Бу тарихни ўрганган ёш драматургларўзларига тегишли хулосалар чикарадилар ва ўзбек театри ривожига такрорланмас ҳиссаларини қўшадилар деб умид қиламиз. Бу китобда фойдаланилган терминларни мен ўзим ўйлаб топганим йўқ. Улар актёрлик тажрибасидан, ўқувчилар ва артистлик фаолиятини эндигина бошлаган кишилар тажрибасидан елиб чнққан. Улар иш давомида ўзларининг ий ҳис-уйғуларини шу терминлар билан ифодалаганлар. Улар фойдаланган терминологиянинг қиммати шундаки, бўлар артистлик-қадам қўяётган кишиларга яқин, тушунарлидир.

Бу терминларнинг илмий асосларини қидиришга ўринманг Театр ҳаётимиз яратган ўзимизга хос ибораларимиз, актёрлик тилимиз бор. Рост, ишимизда, шунингдек «Подсознание» (беихтиёр), «Интуиқия» (кўнгил сезиш) деган илмий сўзлардан ҳам фойдаланамиз, бироқ бу сўзлар фалсафий

Ахир саҳна санъати фаннинг назар-эътиборидан четда, ўрганилмай қолишига ва амалий ишимиз учун керакли сўзларни топиб бермаганига биз

айбдор эмасмиз-ку! Бу қийин аҳволдан кутулиш учун ўз билганимизча — «Бой қўшнингдан сўрагунча, камбағал уйингдан ахтар» деганларидек содда қилиб айтганда, хонаки тадбирларни қўллаб келмоқдамиз.

Мана шу шартлар — китобимдаги фикрларни ўқувчилар тўла, чуқурўқиб олиши учун махсус форма топишга мажбур қилди. Мен бу вазифани ёркин мисоллар, ўқувчиларнннг мактабда бажарган машқ ва этюдлари тасвири асосида бажармоқчиман.

Агар танлаган усулим қулайлик қилса, китобимдаги гаплар ўқувчиларнинг ҳис-туйғулари туфайли жонланиб кетади. У ҳолда мен уларга ижодий ишимизнинг асл моҳиятини ва психотехника асосларини тушунтириб бера оламан.

Китобимда тилга олинган драма мактаби ҳам, ундаги ўқувчилар ҳам, муаллимлар ҳам аслида бўлмаган.

«Станиславскин системаси» устида иш бошлаганимга кўп йиллар бўлди. Дастлаб мен ўз мулоҳазаларимни эълон қилиш учун эмас, балки ўзим учун, санъатимиз психотехникаси соҳасидаги тадқиқотларимга ёрдам берар деган ниятда ёза бошлаган эдим. Китобда далил учун келтирилган шахслар номи, иборалар, мисоллар, табиийки, урушдан илгариги (1907—1914 йиллар) ҳаётдан олинган.

«Система» йиллар ўтиши билан аста-секин бирталай материал тўпланиб қолди. Энди ўша материаллар асосида китоб ёзилди.

Китобда иштнрок этувчи шахсларни ўзгартиш қийин ва оғир масала. Утмишдан олинган баъзи бир мисолларни, ибораларни, янги кишиларнинг, совет кишиларининг характерларига, турмушига мослаш ундан ҳам қийин. У ҳолда мисолларни ўзгартиришга, янги иборалар ахтаришга тўғри келарди. Бу ундан ҳам оғир ва узоқ вақт талаб қиладиган ишдир.

Бироқ китобимда ёзганларим айрим давр ва ўша замон кишиларигагина тааллуқли бўлмай, балки ҳамма замон ва замоналардаги артистлик қобилиятига эга бўлган барча миллатлариинг органик табиатига тааллуқлидир.

Баъзи фикрларнинг қайтарилиши лозим деб ҳисоблайман буни атайлаб

қилганман. Китобхонлар менинг бу нуқсонимни кечиришларидан умидворман.

Ниҳоят бу китобимни ёзишимда ўз маслаҳатлари, кўрсатмалари ва материаллари билан озми-кўпми ёрдам қилган ўртоқларимга мамнуният билан ўз миннатдорчилигимни билдираман.

II. БОБ. ТОМОША САНЪАТИ ТУРЛАРИГА ХАКАМЛИК ТАЛАБЛАРИ

Агар томоша турлари бўйича мусобақа ташкил қилинса ва мукофотлар белгиланса ҳамда унинг мақсади дилхушлик бўлгани учун ҳоҳловчиларнинг барчаси қатнашиши мумкинлиги эълон қилинса ғолибни қандай аниқлаш мумкин? Бу мусобақада кимдир дардли қўшиқ, комедия, трагедия ёки қўғирчоқ томошаси билан қатнашса ғалаба кимга тегишли бўлади?

Бунда 2500 йил аввал Афлотун шундай саволлар қўйиб, унга ўзи қуйидагича жавоб беради.

Агар ҳакамлар болалар бўлганида, албатта, қўғирчоқбоз мутлақ ғолиб деб тан олинарди. Томошабинларнинг асосий қисми ёшлар бўлганида комедия энг кўп олқишланарди. Улар орасида зиёлилар ва ўқимишли аёллар кўп бўлса трагедияни завқли томоша деб баҳолашарди. Хакамлар орасида қариялар кўп бўлса, улар дардли қўшиқдан хузур олганликларини эълон қилишарди.

Аммо мен, бу томошалар орасида ўз эзгу ишлари ва тарбияси билан ажралиб турадиган, оқиллик ва мардликка таалуқли, одамларга хузур бахш этадиганини тан оламан, дейди файласуф. Чунки ҳақиқий хакам томошабинлар ёки раҳбарлар таъсири остида фикр билдирмаслиги керак хакам театрда шогирд сифатида эмас, адолат юзасидан, устоз сифатида, томошабинларга нолобиқ ва ножоиз ҳўзур-лаззатланиш берадиганларига қаршилик кўрсатиш учун қатнашади.

Хакамларнинг томошабин ким учун кўпроқ қўл кўтарса, ўшани ғолиб деб топиши баъзан хал этишни оломонга қўйиб бериши шоирларни (драматургларни) ҳароб қилади. Чунки, улар ўз ларини оломоннинг ёки хакамларнинг ёмон талабларига (дидсизлиги) мослаштира бошлайдилар. Бу ўз навбатида театр берадиган ҳузур – қувончни ҳам бўзади. Театр одамларга эзгулик зарурлигини билиб, томошабинлар эса ўзларида мавжуд ахлоқдан кўра яхшироқлари борлигини кўриб, мунтазам ўз таъбларини камолга етказишлари керак.

Театрнинг бундай тарбияси ва тажрибаси тўғрилигига қонун ҳимоячилари ишонч ҳочил қилган бўлса, аввал бу йўлга (томошага) болаларни жалб этиш ва уларни шундай фикр юритишга (мафкурага) олиб келиш зарур. Чунки, ёшларнинг руҳияти жиддий нарсани қабўл қилмаслигини билган боболар ва оталар ўзлари нимага қувонса ёки дард чекса боласининг дили ҳам шу қувончга эришсин деб қўшиқлар тўқиган. Бу қўшиқларда дилни шайдо қилувчи қудрат, жиддий мақсадларни амалга оширишга кўмаклашадиган гормония яъни уйғунлик бор. Мўзалар инсонларга инъом этган гармонияни хис қилиш учун уни ўйин, қўшиқ, рақс, лапар тарзида ижро этиш зарурати пайдо бўлди. Чунки, одамдан бошқа тирик мавжудотларнинг ҳаракатларида уйғунлик – гормония ва усул – ритм деб номланадиган назокат ёки назокатсизлик ҳиссиёти йўқ. Бу ҳиссиёт инсонга ҳўзур – лаззат бағишлайди.Табиблар касал ва бадани ожиз одамларга фойдали дориларни ширин таом ёки шарбат билан беради. Соғлиққа зарарли нарсалардан нафсини тийсин деб, уни бемаза ёки аччиқ нарса қўшиб берадилар. Мақсад бемор биринчисидан кўпроқ истеъмол қилиб, иккинчисини рад этиб, тезроқ қувватга кирсин.Доноларнинг шу тажрибасидан келиб чиқиб театр томошасини кўрган хакам ҳам шоирга (драматургга ёки Режиссёрга) тўғри йўл-йўриқ кўрсатсин. Шоир (драматруг) театрга фикр эзгулиқ мардлик намунавий ахлоқ, оқиллик орқали қувонч ва лаззат олиб келсин. Агар у бунга итоат этмаса, уни эзгуликни тасвирлашга мажбур этсинлар.

Хакамларнинг енгилтакликлари (нотўғри талқини) туфайли томоша санъатида мунтазам равишда янгиликлар пайдо бўлиб туради. Бу ўзгаришлар қонун бўйича эмас, қандайдир тартибсиз ҳузурланишларнинг таъсири остида рўй беради. Гўёки, томошабинлар бу хўзурланиш орқали ўзларини ўзлари тарбиялангандай бўладилар. Лекин инсоният учун абадий бўлган тушунчалар бор. Инсон учун энг яхши нарсалар – саломатлик гўзал ахлоқ, етарли бойлиқ сезги аъзоларининг яхши аҳволи, адолатли ва хушнуд ҳаёт кечириш каби неъматларн си кетма –кет санаш мумкин. Демак театр ва хакамлар томошабинларга беқиёс буюк эзгулик бахш этадиган, эртанги кунга ишонч туғдирадиган нимаики бўлса, ўшаларни топишга ва саҳнага олиб чиқишга

мунтазам қайғуриши зарур.

Театрда мавжуд учта хоровод, яъни қўшиқ айтиб рақсга тушадиган – болалар жамоаси, ўттиз ёшгача бўлган корларга сўнгра, олтмиш ёшгача бўлганлар гурухи “болаларнинг нозик дилларини шайдо қиладиган қўшиқларни айтишлари керак Хороводлар барча гўзалликлар изҳор этилган зарур” худолар томонидан энг ёқимли деб тан олинадиган қўшиқларни ижро этилсин. Театрда қўшиқ айтиб, рақсга тушишга кучи етмайдиган ёши улуғлар, илоҳий кароматларга асосланган, болаларни завқлантирадиган, ахлоқий қоидалар тўғрисидаги ривоятларни айтувчилар бўлсинлар.

Одамдан бошқа ҳеч қайси тирик мавжудот бадан ҳаракатлари ва товушлардаги тартиб туйғусига эга эмас. Ҳаракатдаги тартиб, усул – ритм номини олган, юқори ва паст пардалардаги садоларнинг алмашишидан пайдо бўладиган товушлардаги тартиб, уйғунлик – гармония биргаликда хор санъати деб аталади. Хор санъати ва хороводдан хабардор ҳар бир одам, катта ёки кичиқ аёл ёки эркак шайдо қилувчи қўшиқларни мунтазам куйлаб туриши зарур. Бу жараёндаги ҳўзур ва эхтиослар қўшиқларни хилма-хилини ва эзгуликка теаклайдиганини айтиш орқали янгиланиб борилади. Тўғри хакамлик натижасида қилган театрлар томошасидан янада яшарамиз ва ёмон кайфиятимизни ёдимиздан чиҳарамиз, бизнинг метиндан қаттиқ асабимиз худди оловга қўйилган темирдай юмшайди. Бундай бахтни хис этган театр кори янада иштиёқ билан қўшиқ айтишни, бутун бир тўдани, хатто, яқинларини ҳам маҳлиё этишни ҳоҳлайди. Ана энди энг мухим масалага – нимани қўшиқ қилиб айтиш ўринли бўлади, деган саволга жавоб ахтарамиз. Бу масалага ақли етган кор ёки хакам нафақат яхши фуҳарогина бўлиб қолмай, балки давлат ва шаҳарларни бошҳара оладиган фаросат ҳам эга бўлади. Чунки бундайлар, ҳар жойда – ҳусусий ишларда ҳам, давлат ишларида ҳам, мардликни, эзгуликни хайрли ишларни афзал деб билади. Нимани ижро қилишга ва уни тўғри ижро қилишга ақли етган театр жамоаси ва улар мўзасидан гўзалроғини топиш қийин. Шунинг учун энг гўзал қўшиқни излаётганлар, ёқимли бўлганини эмас, балки тўғри бўлганини топиши зарур. Чунки, бирон бир нарсага на зарар, на фойда

келтирмасдан (эзгуликка интилмасдан) ҳўзурланишни – эрмак деб айтиш лозим.

Эрмакка вақт кетказиб, хатога йўл қўймаслик учун театр жамоаси ва хаказолар ҳар бир асар унинг нима эканлигини, яъни моҳиятини, жавҳарини, йўналишини ва нимага ўхшатилганини билмас экан, томошабинлар театрназарда тутган нарсанинг тўғри ёки хато эканлигини билиб олишлари даргумон.Хакам тасвирланган нарса оқилона фикр билдирмоқчи бўлса, ушбу уч нарсанинг сохиби бўлиши зарур: асли нима тасвирланаётгани билим; сўнгра – бу нарса тўғри тасвирланганми, ва учинчиси, ҳар бир тасвирдаги ҳаракат сўзлар, тароналар ва усул – ритмлар яхши бажарилганми? Бу борада адашган ўзига ва томошабинга улкан зарар келтиради. Чунки, унда ёмон ахлоқ-одатларларга мойиллик билдирадиган кўникма пайдо бўлиб қолади. Шунинг учун театр корлари нима қилишлари кераклигини эмас, балки нимани ижро этишлари кераклигини билишлари зарур. Демак театрда қилиши зарур бўлганлар хоровод бўйича яхши таълим олган бўлишлари керак Чунки улар нозик дидга усул – ритм ҳамда уйғунлик – гормония борасида тасаввур ва тафаккўрга эга бўлишлари лозим. Шундай бўлмаса улар томошабинларни сехирлаб, шайдо қилиб, хайрли ишларга жалб этолмайдилар. Режиссёрнимани ўрганиши керак?Энг аввало, ижрочи қаерда нима иш қилишини.Яъни мизансаҳна ва жисмоний ҳаракатни. Баъзан буни режиссёрнинг чизмаси ҳам дейилади. Гўё рассом тоза қоғозга бўлажак асарнинг қораламасини чизгандек

Одатда, режиссёрликда чизманинг уч кўриниши аҳамиятлидир.

- йўналиш бўйича;
- муҳим нуқталар;
- жисмоний ҳаракат бўйича.

Йўналиш бўйичаактёрларни жойлаштиришда кўпроқ таъсирчан ҳаракатлар бажарилиши керак бўлган саҳналар назарда тутилади. Бу ерда ҳаракатнинг сифати муҳимдир.Баланд қубба остидан тушган циркартистининг кулгиси қанчалар қиммат туришини циркартистларининг ўзи яхши билади. Ҳар биратёр ҳам спектакл сўнггидаана шундай баланд қуббадан ерга тушади. Гарчанд, театрактёри ҳаётини хавф остига қўйиб рол ижро этмасада, рол ўйнаш қанчалик

қийин ва масъулиятли эканлигини яхши тушунишади. Мана, актёрлартаъзимга чиқишди. Гарчанд, бу спектаклнинг якуний қисми бўлмасада, уни ҳам саҳналаштириш керак экан. Худди рассомнинг гулдаста ясагани каби режиссёр ҳам саломга чиқувчиларни тартибга сола билиши керак. Спектаклнинг жанридан келиб чиқиб, саломни саҳналаштириш лозим. Айрим актёрлар калласини эгиб қўя қолади, айримлари гавдасини эгади. Айримлари олдин белини букиб, кейин калласи ва елкасини букади. Бу ҳам алоҳида техникани талаб қиладиган санъатдир. Қарсак бўлганидан кейин эгилиб салом бериш зарур. Салом берганда ҳам ҳозиргина ўзи ўйнаган ролдан чиқмаган ҳолда салом бериш керак У яратган тимсол томошабин кўз ўнгида хазондек сочилиб кетмаслиги керак Томошабинга ҳар жиҳатдан эҳтиром кўрсатиш актёр одобининг гултожи ҳисобланади. Айрим театрларда томошабин актёрнинг меҳнатини қадрлаб қар-сак чалади. Унга гул беради. Актёр эса томошабиннинг гулини яна ўзига қайтаради. Бу одобсизлик белгиси. Режиссёр саҳнага таклиф этилсагина чиқиши керак. Лекин томошабин кўз ўнгидаактёрларга ўз ҳурматини билдириб, уларни бирмабир табриклаши, қучоқлаб ўпиши мутлақо ортиқчадир. Энг яхшиси спектакл тугаганидан кейин саҳнага чиқиб келган режиссёр ярим доира ясаб ўртага келиши ва спектакл тугаганлигини эълон қилиши керак Сўнгра, ҳамма биргаликда олдинга чиқиб, қўл ушлашган ҳолда, томошабинга қуллуқ қилиши керак Амалий машғулотларга ўтишдан олдин Станиславскийнинг сўзини яна бир карра эслатиб ўтмоқчимиз: «режиссёрликка ўрганиб бўлмайди режиссёрлик касбини ўрганиш мумкин».

III. БОБ. РЕЖИССУРА ВА УНИНГ ИЖТИМОИЙ МАВҚЕИ

Инсон пайдо бўлиб, ақлини танибдики, унда ўйин-кулгуга, рақс тушишга, турли шодиёна ва мотам маросимларни ўтказишга эхтиёжи бор. Ўз-ўзидан маълумки инсон учун зарур бўлган ҳаётий воқеликларнинг барчаси ўз бошқарувчисига рахбарига - "режиссёрига" эга. Улар томоша ва маросим катнашчиларига нисбатан ўзларининг фаолликлари, топқирликлари, билимдонликлари, ақиллироқ эканликлари ва бадиий тафаккури юксаклиги хамда ташкилотчи қобиляти билан яққол ажралиб турганлар. Демак ҳар бир режиссёрга хос бўлган муштарак фазилат — унинг ўз сафдошларига кўра ақиллироқ ва зуккороқ эканлиги, бошқалардан муайян маънода усталиги, атрофидаги ижодкор кишилар ва бадиий қобилият эгаси бўлган мутахассислар бошини бириктира оладиган етакчилик қобилиятга эга бўлишидир. Шунинг учун эл орасида тўртта артистни бошқаргандан - бутун бир ҳарбий қисмни бошқариш осон, деган гап юради..

Инсоний жамият тараққиёти жараёни давомида, бундай тоифадаги тафаккури юксак кишилар бора-бора ўзгалардан ажралиб, мутахассислик рутбасини эгаллай бошладиларки, кейинчалик қандай ном билан аталмасин, улар режиссёрлик – бошқарувчилик вазифасини бажара бошладилар. Шундай қилиб, режиссёрлик касби ёки санъати кишилик жамиятида ҳаётий заруриятлар туфайли шаклланган ва катта ижтимоий мавқега эга бўлган воқеликдир.

Режиссура санъатини шартли равишда уч қисмга бўлиш мумкин: халқ режиссураси, ҳаваскорлик режиссураси, ва профессионал режиссура. Бу соҳаларнинг ҳар бири ўзига хос таркибий хусусиятлари билан фарқланади. Айни пайтда, улар тарихан етишиб чиқиб, сайқаллана бориб, ўзаро узвий боғлиқ бир ижтимоий воқеликни ташкил этди. "Режиссура" деган истилоҳ билан ифодаланувчи бу воқелик - кенг кўламлиги, жамият учун зарурлиги,

таркибан сертармоқ ва серқатламлилиги билан ҳарактерланади. Шу билан бирга ана шу бўлинишларнинг ҳар бири таркибан яна тармоқланиб кетади ва улар мустақил ҳолда ўз ижтимоий мавқеи ва даражасига эга. Жумладан:

халқ режиссураси — тўй-томоша, аза-таъзия, халқ сайиллари ва маросимлари каби қатор жабҳаларга бўлиниб, уларнинг ҳар бири ҳам таркибан яна тармокланиб кетади. Масалан, тўйлар — қиз тўйи, хатна тўйи, бешик тўйни, уй тўйи ва ҳқ. Халқ сайиллари — қовун сайли, лола сайли, гул сайли, сумалак сайли ва ҳқ. Энг муҳими эса ана шу кенг тармоқли воқеликларнинг ҳар бири ўз "режиссёрига" эга бўлиб, улар дастурхончи, пешқадам, пешво, корфармон, раис каби номлар билан аталсада, бу фаолиятнинг моҳияти - халқ режиссёрлигининг айни ўзидир;

ҳаваскорлик режиссураси — халқ режиссурасининг янада такомиллашган, онгли равишда махсус уюштирилган, нисбатан оммавийроқ кўриниши бўлиб, бу ҳам таркибан ранг-баранг тармоқларга бўлиниб кетади. Жумладан, халқ ҳаваскорлик театри режиссураси, халқ цирки режиссураси, халқ масқарабозлик ва аскиячилик театри режиссураси, халқ қўғирчоқ театри режиссураси ва ҳ.қ. Улар соха бўйича қобилятлиларни жамлаб, ижодий жамога рахбарлик қилади ва бошқаради.

профессионал (профессионал сўзи ўзбекчада – мукум шуғулланувчи, яьни фақат режиссура билан банд бўлувчи ижодкор маьносини анлатади) режиссура — режиссёрлик санъатининг етуклик даражаси бўлиб, бу ҳам ўзаро тубдан фарк қилувчи қатор таркибий қисмларга бўлиниб кетади. Жумладан, театр режиссураси, кино режиссура, теле режиссура, радио режиссура, қўғирчоқ театри режиссураси, майдон томошалари режиссураси ва ҳ.қ. Ўз навбатида уларнинг ҳар бири ҳам яна тармоқларга бўлиниб кетади.

XX аср бошида шаклланган профисионал режисура айниқса рус режиссура санъати таъсири остида ўзбек миллий режиссура мактаби яратилди. Эндиликда бу мактаб миллий режиссура истиқболи учун ҳам замин бўлди. Ўзбек профессионал режиссураси хақида фикр юритилганда, унинг бешигини тебратган мутафаккирлар Махмудхўжа

Бехбудий ва Абдулла Авлоний кабилар ҳиссасини алоҳида эътироф этиш лозим. Улар етакчилигида Европа илғор драматургияси асосида жадид драмаси яратилди ва халқ қизиқчилигини режиссураси билан Европа илғор режиссураси ўртасида мустаҳкам кўприк мавжудлиги эътироф этилди. Ана шу ягона тўғри йўлдан борган, ватандошларимиз профессионал режиссура мактабидан бевосита илҳом олиб, уни бойитган Маннон Уйғур ва Етим Бобожоновлар драматик театр соҳасида, Музаффар Мухаммедов мусиқали театр ва опера санъати соҳасида ўзбек миллий профессионал режиссура мактабини яратдилар.

Бу улуғ алломалар мактабига таянган иккинчн авлод режиссёрлари Тошхўжа Хўжаев, Шариф Қаюмов. РаззоқҲамроев, Аббос Бакиров, Хожи Бурхон Назаров каби улуғ режиссурлар профессионализмни янада юксак босқичларга кўтариб, ўзбек театр санъати вутбасини жаҳон илғор театрлари даражасига етказдилар. Бу давр ўзбек миллий театри ва режиссуранинг мукаммал шаклланиб етилган ва ўзининг ёрқин сиймоларсига эга бўлган баркамол босқичи сифатидаги ҳарактерга эга.

Театр санъати режиссураси билан бир қаторда ўзбек кино-режиссураси ҳам мисли кўрилмаган зафарларга эриша бошлади. Наби Ғаниев, Комил Ёрматов, Йўлдош Аъзамов, Малик Қаюмов, Шухрат Аббосов, Латиф Файзиев кино каби режиссёрлар яратган экран дурдоналари жахон аҳли ва мутахасстислари томонидаи якдиллик билан тан олинди. Бу давр — ўзбек кино режиссураси оламшумул зафарларни қўлга киритган босқич бўлиб, тарих сахифаларига кирди.

Ўзбек театри профессионал режиссураси камолатида А. Азимов, М. Тожизода, Х. Нарзиқулов, А. Акобиров, Б. Хўжаев, И. Ахмедов, З. Мирзатов, З. Мадалиев, С. Қосимов, Ф. Умарав каби мутахассисларнинг ҳизматларини хам алоҳида эътироф этиш лозим. Шунингдек ўзбек қўғирчоқ театри равнақида Исо Ёқубов, Тоҳир Маҳрамов каби профессионал режиссёрларнинг хизмати беқиёс. Радиорежиссура ривожида - Дамир Шокиров, Жавлон Тошхўжаев, Неъмат Дўстхўжаев, телережиссура сохасида - Мақсуд Юнусов,

Махкам Муҳаммедов, Эргаш Каримов, дубляж режиссурасида - Собит Саидов, Эҳсон Каримов, ҳаваскорлик режиссурасида Учқун Раҳмон, Аҳмад Юнусов,Шавкат Умаров каби таниқли арбобларнинг ҳиссаси каттадир.

1970—1980 йиллар ўзбек миллий режиссураси катта истеъдод эгаси бўлган бунёдкор ва қудратли, жахон илғор режиссураси назарияси билан мустаҳкам қуролланган изланувчан режиссёрларнинг гуркираб кириб келганлиги билан ҳарактерланади. Улар орасида мустахкам дунёқараш, чуқур назарий билим ва катта бунёдкорлик қудратига эга бўлган режиссёр Эргаш Масафоев ўрни ва ролини алоҳида эътироф этиш зарур. У ўзбек театри тарихида биринчи марта 15 ёшдан 18 ёшгача бўлган ўсмирлар учун "Ёш гвардия" номли ёшлар театрини ташкил этиб, унинг ёрқин ижодий йўлини белгилаб берди. Драматург Максим Каримовнинг "Дийдор" номли асари билан очилган бу театрнииг "Ўнсаккиз ёшлигим", "Дуэл", "Ўзбекистон қасидаси", "Трибунал", "Хазон бўлган баҳор", "Нон, кон, инсон..." каби бир қатор спектакллари ўзбек театри тарихида ёрқин сахифа бўлиб қолди.

Шунингдек истеъдодли режиссёрлардан Баходир Йўлдошев, Рустам Ҳамидов, Карим Йўлдошев, Ҳабибулло Алижонов, Бахтиёр Ихтиёров, Жўра Махмудов, Неъмат Шомуродов, Убай Бакоев, Нодир Ниёзматов, Мансур Равшанов, Олимжон Салимов, Валижон Умаров каби бир қатор мутахассислар ўз орзу-идеалларини ёрқин режиссура тилида шу йўлдаги машаққатли изланишларини давом эттирмоқдалар.

Кўринадики, ўзбек профессионал режиссураси юз йиллик тарихий, жараёда методик ва ижтимоий етукликка эришиб, умумлашмалар, илмий тадқиқотлар учун бой имкониятлар яратди. Ўз сиймоларига ва мактабига эга бўлган ўзбек профисесионал режиссураси илғор Европа ва рус театр саньати назариясига, К.С.Станиславский системаси хамда В. И. Немирович — Данченко амалий тажрибаларига таянганлигини таькидлаш лозим.

Ижтимоий мавқега эга бўлган режиссура санъатининг илк асослари, ибтидоий босқичлари ҳусусидаги фикрлар бўлажак мутахасисларга сахна саньати алифбосини ўргатишга мўлжалланган. Шу билан бирга мазкур

дарслик бўлғуси театр, кино ва телевидения режиссёрлари учун мўлжалланган.

Бу дарслик марказий Осиёдаги энг кекса санъат олийгоҳи — Ўзбекистон Давлат санъат ва маданият институтида яратилганлиги ҳам муайян маънода алоҳида аҳамиятли эга. Чунки бу олийгоҳ Марказий Осиёда жойлашган барча саньат олий ўқув юртларининг сарвари хамда раҳнамосидир.

IV. БОБ. ПРОФЕССИОНАЛ РЕЖИССУРА САНЪАТИНИНГ ВУЖУДГА КЕЛИШИ

Ҳозирги замон режиссурасининг асосий элементлари илк театрчилик ҳаракати билан бир вақтда вужудга келган. Қадимларданоқ театр ташкилотчилари, томошани бошқарувчилар, спектакль муаллифлари-драматургларнинг ўзлари бўлган. Кейинчалик драматургия ва актёрлик саньати хамда режиссура билан Шекспир, Мольер, Вольтер, Бернард Шоу каби буюк алломалар шуғулланганлар. Жумладан улуғ немис шоири ва драматург И.В.Гёте театр санъати назариясири ривожига катта хиссақўшган. Дени Дидронинг "Актёр касби парадокси", Ж. Б. Мольернинг "Версаль экспроми", Вольтер ва Риккобннинг "Хатлари", И.В. Гётенинг "Вильгельм Мейстср", Лессингнинг "Гамбург драматургияси" каби қатор — қатор асарлар бунга ёрқин мисол бўла олади. Бу мутафаккирлар ўз асарларида театр санъатини қандай йўллар билан ривожлантириш муаммосини назарий ва амалий жиҳатдан ҳар томонлама муҳокама этиш билан бир қаторда, режиссура санъати ахамияти ҳам атрофлича баён этиб кетганлар.

XIX асрнинг охирларигача режиссёр вазифасини кўпинча драматургларнинг ўзлари, ёки тажрибали актёрлар саҳна қонунларини унча-мунча билган баьзи кишилар бажариб келган. Улар репетицияни ташкил этиш, ижодий интизоми кузатиш билан бир қаторда, ўз тажрибаларидан келиб чиқиб саҳна тизими, мантиқий ечими ва манзараларини, профессионал таъбир билан айтганда, мизансаҳналарни ҳам ҳал қилишган. Бу даврларда драма — махсус саҳна истилоҳи сифатида, "акт" - ҳаракат, яъни персонажлар интилишининг бошланиши ривожи, авж ва перипетия орқали ечимга келиши жараёнидаги хатти-ҳаракатлари мажмуини, бадиий яхлитликни англатган.

Драматургияни бадиий яхлит томошага айлантириш борасида мустаҳкам билимга эга бўлган мутахассислар кам бўлган. Ниҳоят, XX аср бошларига келиб саҳнага Европада - Кронек Рейнхардт, Антуан, Русияда -

Ленский, Станиславский, Немирович — Данченқо каби режиссёрлар кириб келиши театрчилик ҳаракати ва сахна санъатида катта бурилиш ясади. Булардан сўнг Москва шахрида ижод қилган Вахтангов, Мейерхольд, Таиров каби улуғ алломалар режиссура касбини юксак саньат даражасига кўтардилар.

Германиядаги Герцог Мейнинген труппасига раҳбарлик қилган Людвиг Кронек театр санъатида янги бир йўл яратди. У режиссёр сифатида фақат ташкилотчи бўлиб қолмай, спектаклнинг таркибий қисми бўлган сахна безаги, декорация, либос ва бутафориялардан кенг ва ўринли фойдаланди, Саҳнавий ансанбл масаласига катта эътибор берди. Театр тарихида "Мейнингенчилар" деб ном олган бу машҳур театр жамоаси, ўз труппасида атоқли актёрлари бўлмаса ҳам, бадиий баркамол спектакллари билан томошабинларни лол қолдира олди. Бунинг асосий боиси — спектаклларнинг мустаҳкам актёрлар ансамбли ижро қилгани ва персонажларнинг томоша жараёнида якдил бўлиб жипслашганлигида эди. Улар яратган "Мария Стюарт", "Шейлок", "Орлеан қизи", "Вильгельм Телль", "Қароқчилар", "Гамлет", "Қийиқ қизнинг қуйилиши", "Ромео ва Жулъетта", "Қонли тўй" каби бир қатор машҳур спектаклларда тарихий ва бадиий хақиқатлар юксак маҳорат билан акс эттирилган бўлиб, айниқса, саҳна безаклари, либослар, бутафориялар, тарихий жойлар ифодаси, миллий урф-одатлар шу қадар бадиий тасвирланганлиги хайратга соларди.

Людвиг Кронек (1837—1891) — машҳур немис актёри ва режиссёри, Мейнинген театрининг директори, бошқарувчиси эди. Унинг интилишида театр санъатида – ансамбл истилоҳи ўзига хос мустасно мазмунга эга бўлди. Ансамбл - спектакль ижрочиларининг бир-бирини чуқур тушуниб, бир-бирининг фикру - мулоҳазаларини самимийлик билан қабул қилиб, ишнинг умумий манфаати йўлида бир ёқадан бош чиқариб, ижод қилишини англатади. Бундай ижодий жамоа “бош қахрамон”, “машхур актёр” тушунчаларидан воз кечиб – спектакл учун хамма бирдай жавобгар деган ақидага амал қилади. Шунинг учун мустаҳкам ансамбль ижодий манфатларнинг асосий калитларидан бири ҳисобланади.

Шунингдек труппа— тушунчаси хам театр санъатида жамоа бирлигини англатди "театр жамоаси", "театр труппаси" каби истилоҳлар билан ёнма-ён ишлатилади. Профессионал режиссура бу давр учун улкан янгиликлардан бири эди. Саҳнадаги ҳақиқий қулф-калитлар, улкан дарвозаларнинг очилиб-ёпилгандаги шовқин, харакатларнинг мусиқа ҳамоҳанглиги томошбинларда налоҳида бир хаяжонли рух бахш этса,жанговар жисмлар, қилич, қалқон ва найзалар томошабин қалбини ҳаяжонга солиб,жанговарлик ва қахрамонлик туйғуларини берарди. Спектаклдаги тарихий аниқлик ҳаётий хомашёларнинг бўрттириб кўрсатлиши, тарихий-этнографик ҳақиқатни саҳнавий бадиий хақиқатга айлантира олиши режиссура қудратини намоён қиларди. Кронек ва унинг театри кашф этган инқилобий воситалар ёрдамида сахнада жонли ҳарактерлар яратилди,.Давр руҳини бунёд этган пьеса муҳити атмосфераси топилди, спектаклнинг ҳиссий нафаси ва нафосати кашф қилинди. Бу — театр саньати тарихида чикакам интеллектуал бурилиш– бадииёй кашфиёт эди. Шунинг учун Кронекнинг профессионал режиссёраси чуқур ўрганиш зарур бўлган ва ўз ахамиятини ҳеч қачон йўқотмайдиган муҳим манбаъ бўлиб қолади.

Мененгенчилар, театр тарихида биринчилардан бўлиб оммавий саҳналарни яратиш асоси ва йўналишини кашф этди. Бугина эмас, Людвиг Кронек саҳналарни воқеалар силсиласига ажратиш,уларнинг бир-бирига хос мазмуний ва талқиний изчиллигини топиш, хатто ҳар бир воқеага хос ҳусисий пластика, грим, ритм ва шовқин излаш, талқиний ифодаларни яратиш каби масалаларга ҳам катта эътибор бериб, режиссурани профессионал юксаклик даражасига кўтарди. Кронек режиссурасини буюклигини реформатор ҚС.Станиславский алоҳида эътироф этган. Унинг таъбири билан айтганда, - Кронек машхур артистларнинг ёрдамисиз, фақат режиссёрлик воситалари ёрдами билан буюк драматургларнинг ниятларини бадиий ифодалашга қодир эди."Орлен қизи"даги қуйидаги режиссёрлик талқинига ахамият беринг- нимжон, ожиз,

довдираган қирол катта тахтда ўтирибди. Озғин оёқлари осилиб ерга тегмаяпти. Тахт теварагида хижолат тортган ва бор кучи билан қирол обрўсини сақламоқчи бўлган сарой аҳллари туришибди. Қирол давлати емирилаётган шундай вазиятга хушбичим, довюрак ва ҳаддан ташқари сурбет ингилиз элчилари кириб келишади. Ғолибларнинг тахқирлашини ва баланд парвоз сўзларини совуққонлик билан тинглаш мумкин эмас. Элчилар бояқиш қирол, шаьнига номуносиб, камситадиган фармон берганда, фармонини бажаришга шайланган мулозим одоб, қоидаларга риоя қилиб, таъзим бажо келгирмоқчи бўлади. Лекин таъзим қилаётиб, тўхтаб қолади, ерга қараб кўзига ёш оладида, одоб қоидасини унутиб, ҳамманинг олдида йиғлаб юбормаслик учун, югуриб чиқиб кетади.

У билан бирга томоша зали ҳам йиғлайди, режиссёр ўйлаб топган воқеа-содир бўлган даврнинг моҳиятини очиб, томошабинда катта таасурот қолдиради. Модомики шундоқ экан, бўлажак режиссёрнинг энг муҳим вазифаларидан бири буюк кашфиётчи режиссёр Людвиг Кронек ижодини мукаммал ўзлаштириб, унинг оқу-қорасини ажратиб олишликдан иборатдир. Чунки Кронек режиссураси К.С. Станиславский ижоди шаклланишида янги, муҳим бир давр бўлиб ҳизмат қилган эди.

Людвиг Кронек театрда ижрочилар ансамблини вужудга келтирилиши, труппанинг ҳамма аъзолари спектакл яратиш жараёнида фаол қатнашишлари зарур эканлигининг исботи эди. Режиссёр барча актёрларни пьеса билан чуқур танишиб чиқишга, уни идрок этишга, пьесада кўтарилган муаммолар талқинига ўз муносабатларини аниқлаб ва таъкидлаб олишга мажбур этарди. У труппа актёрларини барча репетицияларда ўтиришга мажбур қилар ва шу йўл билан жамаовий ижод жараёнида хамфикрлилик нечоғли муҳим эканлигини таъкидларди. Бундан ташҳари у репетицияларда спектакль учун зарур бўлган мавзуларда лекциялар ўқир, машхур олимлар лекцияларини ташкил этар ва ҳар бир актёрнинг ақлий, хиссий ва психологик жиҳатдан ролни чуқур идрок этишига катта аҳамият берарди.

Кронек асосан жаҳон классик драматургиясига мурожаат этар ва

Шекспир, Шиллер, Гёте асарларини ҳар бир драматургнинг ўзига хос бўлган спектаклининг ритмини топишда хамда режиссуранинг бошқа барча элементлари билан боғлиқлигини таъмишлашда хам намуна эди. Аниқроғи, спектакль темпо-ритмига махсус эътибор бериб, уни онгли равишда томошанинг жабҳаси сифатида эътироф этилиши ҳам Кронекнинг кашфиётларидандир.Ана шундай қатор-қатор кашфиётлар эгаси ва истеьдодли режиссёр эканлиги туфайли, у труппанинг якка хоқимига айланди, Режиссёр театрнинг бадиий хукмрони бўлиши зарур эканини исбот этди. Мейниигенчиларнинг Европа ва Россияга қилган гастроллари эса театр оламида мутлақо янги оқим, профессионал режиссура пайдо этилганлигини намойиш қилди ва театр саньати оламида ўзига хос ўзгариш ясади. Ғарбий Европадаги мейнингенчилар тасирда Германияда яна бир режиссёр — Макс Рейнхардт, Англияда — Гордон Крег Францияда – Андре Антуанлар санъатини янада юқори босқичларга кўтарди. Бу режиссёрлар театр санъатида ўз пайт унинг кашфиётчилари эдилар. Улар Кронекнинг натурализмга берилиб кетган талкин услубига қарши чиқдилар. Маълумки, мейнингенчилар театри ва Кронек режисурасида маиший, натуралистик ҳақиқатларга катта ўрин берилган бўлиб, актёрларнинг ижодий мустақиллиги поймол этилар, улар режиссёр чизиб берган чизиқдан чиқишга ҳаққи йўқ эди. К.С.Станиславский таъкидлаганидек "режиссёр кўп нарсанинг уддасидан чиқса ҳам, якка хоким эмас, асосий иш актёрлар қўлида, режиссёрлар уларга ёрдам бериши, йўл-йўриқ кўрсатиши керак", Кронек эса актёрларга дахшат солиб турар, унинг актёрлари ўз имкониятини кўрсата олмас эди, дейди.

Макс Рейнхардт (1873—1943) — ўзининг режессурасида энг аввало, актёр устидан режиссёрларнинг ҳукмронлигига, якка хоким зулмига қарши ўт очди. У кўп театрларда актёр ва режиссёр сифатида фаолият кўрсатиб келган. Театрчилик сохасида катта билим ва тажрибага эга бўлган бу немис театр саньати арбоби ва режиссёри ўз ижодида актёрлик мхорати ва сахна нутқи маданиятини юксалтиришга жуда катта аҳамият

берди. Унинг ўз тадбирича, актёр — бу шоир, бунёдкор шахс бўлиб, у театрдаги асосий ижодкор сиймодир. Шунинг учун ҳам у маишнй натурализм, сохта декламация, ёлгондакам актёрлик ўйинларига қарши чиқиб, театрда актёрлик санъати ҳукмронлигига эришди. У театрга - театрни,сахнанинг, хақиқий эгаси бўлган актёрни унинг, маҳоратини, фантастикасини, пластикасини олнб кирди.

Реёнхардт саҳна воқеалари талқини хусусида катта изланиш ва экпериментлар йўлидан бориб, турли услуб ва ритмларни қўллаши, айниқса оммавий саҳналарнинг ритмик ранг-баранглиги ва уларнинг ўзаро мустаҳкам алоқадорлиги, спектаклда мусиқа, шовқин, нур жилоларига катта мавқеъ ажратди. У спектакль безакларида саҳнанинг тўрт девори — рамкаси қонуниятини бузиб, табиат манзаралари, халқ сайиллари ва карнавалларининг кенг камровли, ифодали намуналарини яратди.

Макс Рейнхардт театрида - актёрлик маҳоратига, унинг тинимсиз ривожланишига, узлуксиз, тарбияланиб боришига жуда кенг йўл очилди. Натижада унинг тарбиясида жахон театри тарихида ёркин ижодий излар қолдирган - Г. Эйзолдт, А. Моисеи, А. Вассерман, В. Краус, Э. Яннинг каби машҳур немис актёрлари етишиб чиқди. Режиссёр-педагог Рейнхардт бу актёрлардан виртуоз - олий даражали маҳорат, пластика, жесть - қўлларнинг ифодали ҳаракати, пантомима, ракс, акробатика талаб қиларди ва сахна ижодкорлари ана шундай юксак профессионал маҳорат эгаси бўлишига интиларди.

Саҳнада актёрларнинг бемалол ҳаракат қилишлари учун Рейнхардт бадиий безак — декорацияларга ҳам талай янгиликлар киритди: бахайбат тахта, темир кокструкцияли декорациялар ўрнига юмшоқ матога чизилган гўзал ва ифодавий манзаралар; турли рангдаги прожекторлар орқали нурли ифодалар бунёд этишга асосий эътиборини қаратди. Буларнинг барчаси, ифодали ва ғоят ўринли қўлланиладиган музика ва поэзиялар билан биргаликда ғоят таъсирчан, бадиий баркамол атмосферани пайдо қилар, актёрларнинг сўзлари, ҳаракатлари, мизансаҳналари учун қулай шароит

яратарди. Шунинг учун ҳам унинг режиссураси жаҳондаги илғор театрлар ҳаракати орасида намунавий даражага кўтарилди.

Рейнхардт режиссурасининг назарий-амалий аҳамияти, ўз даврига хос ибратли ҳусусиятларидан яна бири, унинг репертуар сиёсати билан боғлиқ. Гап шундаки, у жахон драматургияси хазинасидаги энг сара дурдоналарни топа олди ва уларни профессионал даражада саҳналаштирди. Жумладан, у катта зафарлар билан саҳналаштирган асарлар орасида буюк Вильям Шекспирнинг бир қатор пьесалари, Гёте, Эсхилъ, Софокль, Еврипид, Аристофан асарлари, шунингдек Л. Толстой, М. Горький, А. Чехов драмалари мавжуд эди.

Бироқ, эффектли режиссёрлик топилмаларига берилиб - кетган Макс Рейҳардт, ўзининг кейинги изланишларида музика ва шовқинга, нур хамда рангларга ўралишиб қолиб, воқеаларни келтириб чиқарувчи туб масалаларни унутиб қўйди. Натижада, унинг спектаклларида шаклга эътибор кучайиб, асар мазмунидаги хатолар яққол кўзга ташланиб қолди. Шунинг учун ҳам улуғ рус режиссёри Н. Горчаков - Рейнхардтдаги ана шу адашиш босқичини, "режиссурадаги формалистик бир давр", деб атади. Шунга қарамай, Макс Рейнхардт изланишлари профессионал режиссура санъатининг энг ёрқин, ибратли ва кашфиётларга бой, муҳим бир даврини ташкил этади.

Англиялик режиссёр, рассом, актёр ва театр назариётчиси Гордон Крег (1872 - 1954) режиссура оламида ўзига хос ёрқин из қолдирган ибратли воқеликлардан бири ҳисобланади. Гап шундаки, катта тажриба мактабини ўтаб, баркамол режиссёр даражасига эришган Гордон Крег саҳнада реалистик талқин услубига қарши ўт очди ва "соф санъат" назариясини олға сурди. Унинг ижодий тажрибалари хақида, жумладан К.С.Станиславский қуйидагиларни ёзади - "Крег билан танишиб, илиқ суҳбат қилар эканмиз, гўё ўзимнн у билан анчадан бери танишдек хис этдим. У ўзинннг севган асосий принциплари, ҳаракат санъатидаги изланишлари хақида ҳаяжон билан гапирарди. Крег янги спектаклнинг эскизларини менга кўрсатди: улар аллақандай чизиқлар; олдинга интилган булутлар; учаётган тошлар

бир-бирига қўшилиб, шиддат билан баландга интилишни вужудга келтирар эди, Булар келажакда, ҳали бизга маълум бўлмаган аллақандай янги санъатнинг руёбга келишига ишонч ҳосил қиларди". Унинг фикрича, ҳар қандай санъат асари жонсиз материаллардан — тошдан, мармардан, бронзадан, полотнодан, қоғоз ва бошқалардан ишланиб, абадий равишда бадиий формага солинган бўлиши керак У шу фикрига таяниб, жонли актёрларнинг доим ўзгариб турувчи танаси (гавдаси) сахна учун ярамайди, дерди. Айниқса чиройли актрисалардаги ноз-қарашмаларни жуда ёмон кўрарди. "Аёллар театрни ҳалок қилади", дерди у. Рассомдан чиққан режиссёр бўлгани учун актёрларсиз, кўғирчоқлар ва маскалар ўйнайдиган театрни орзу қиларди. Шунга қарамай, у Сальвини, Дузе, Ермолова, Шаляпин, Москвин, Качалов каби талантлари барқ ураётган актёрлар ижросини кўрганида бутунлай ўзини йўқотиб қўяр, болалардек сакраб, ўрнидан туриб, югуриб саҳна олдига бориб уларни самимий табриклар эди. Унинг ижодий табиатидаги ана шу зиддият амалий ишлари жараёнида кўпинча халақит берарди. Тасаввуридаги барча қарама-қаршиликлардан қатъий назар, у актёр театри учун эмас, балки режиссёр театри учун курашувчи ижодкор эди.

К.С.Станиславскийнинг эслашича, Гордон Крег баланд қоматли, оппоқ сочлари патила-патила бўлиб силкиниб турувчи, гўзал бир шахс эди. Шу билан бирга, у ҳарқандай актёрга ўз ҳукмини қатъий ўтказувчи, уларни худди жонсиз қўғирчоқдек истаган жойидан олиб, истаган жойга қўювчи диктатор режиссёр эди.Маълумки, Крег Москвада саҳналаштирган "Гамлет" спектаклида К.С.Станиславский, Л.А.Сулержирский ва Қ.А.Маржанов (Маржанашвили)лар унга ёрдамчи бўлиб ҳизмат қилганлар. Шунинг учун, Крегнинг “Гамлет” спектакл талқини устидаги изланишлари хақидаги К.С.Станиславскийнинг эсдаликлари қимматлидир. Жумладан, ўша жараёни тасвирлаб айтадики, "Крег ихтиёрига берилган репетиция хоналаридан бирида, саҳнанинг — макети қурилди. Инглиз режиссёрининг кўрсатмаларига биноан бу макет - саҳнага электр чироқлари ва постановка учун зарур бўлган мосламалар ўрнатилди. Крег саҳнага чиққанда

театрчилик аньаларидан воз кечиб, турли тузилишда ишлатилиши қулай бўлган кўчма пардаларга - ширмаларга мурожаат қилди. Улар - архитектура формаларига бурчаклар, токчалар, кўча ва жин кўчалар, заллар, кафеларга айланиб, бўлғуси спектакл кўринишларига ишора киларди.

Кўчма пардалар билан нималар қилинишини Крег хали белгилаб чикмаган чиқди. Рассом - режиссёр тош, металл, ишловсиз ёғоч, пўкак материаллар металлар, билан ишлашга, жуда бўлмаганда, дағал бўз ишлатишга ҳам рози эди, аммо картон ишлатишга мутлақо қарши эди. Крег фабрикада ва қўлда ишланган ясама буюмларни ёқтирмасди. Биз учун кўчма пардалардан яхшиси йўқ эди. Улар табиий, кўзни қамаштирмайди, у ёқдан, бу ёққа кўчиришга қулай, бундан ташқари, бу усул архитектура жиҳатдан тасвирий имкониятларга эга бўлганлигидан уни ҳар хил ёритганда ранг-баранг шуълаларнинг ўйини вужудга келарди... Нихоят, пардалар янгича шакл олгач,қаердандир шуълалар тушиб, улардаги нақшларни жонлантириб юборди, томошабин эса рассом томонидан ишораларда ифода этилган узоқ бир маконга тушиб қолгандек бўлди.

Гордон Крегнинг режиссёр-рассом ва режиссёр-саҳналаштирувчи сифатида амалга оширган антиқа ижодий кашфиётлари ҳамма давр ва ҳамма замон режиссёрлари учун улуғ бир мактаб бўла олади. Айниқса унинг оддий йилтироқ қоғозларни матога ёпиштириб, уни турли рангдаги прожектор нурлари орқали жилолантириши ва сеҳрли ранглар оламини ташкил этиши ёки рангларнинг актёрлар либоси, мизансаҳнаси, холатига мутаносиблиги орқали чуқур рамзий маъноларни ифода эта олиш санъати чинакам ибрат мактабдир. Бошқача айтганда, К.С.Станиславский каби жаҳон театри тарихида катта бурилиш ясаган реформатор хамда ёш режиссёрлар учун ҳам катта сабоқ мактаби бўлган .Крег ижодини чуқур ўрганмасдан туриб профессионал режиссёрлик даъвосини қилиш делетантликдан бошқа нарса эмас.

Рейнхардт ва Крег XX асрнинг бошларида режиссура - профессионал театр санъатининг асосларидан бири ва энг муҳим ижодий кучи эканлигини

исботлаб, спектакль яратиш борасида, саҳна асарининг ғоявий мазмунини очишда бу куч ҳиссаси ғоят улкан эканлигини ўз ижодлари асосида намойиш этдилар. К.С.Станиславский ўша даврлардаёқ иқрор бўлганидек, режиссура-театр санъатини чуқур фикр ва мазмун манбаига айлантирган, театрнинг жамият олдидаги вазифаларини аниқланган, спектаклнинг ғоявий мазмунини чуқурлаштирган саньат эди. Режиссурага актёрлар унинг бадиий савияси ва маданиятини профиссионаллик даражасига кўтаришбир қатор санъаткорлар кириб келдилар. Улар Францияда — Антуан, Россияда — Станкиславский, Немирович — Данченко ҳамда Вахтанговлардир. Бу улуғ санъаткорлар театр оламига турли йўллар, турли тақдир ва турли мактаб оқимлари орқали кириб келган бўлсалар ҳам, умумий бир муштарак ижодий ҳусусиятлари билан тизимли яхлит бир йўналишни ташкил этадилар. Улар саҳна асарининг ғоявий мазмунини талқин этишда, режиссёр топилмаларини намаён қилишда асосий қудрат эгаси - актёр хазрати олийлари эканлигини эътироф этишди. Театрнинг асосий мақсадини актёрлик санъати орқали рўёбга чиқариш тизимини чуқур илдиз отишига режиссура сабаб бўлди. Режиссуранинг ижтимоий аҳамиятга эгалигини тан олиш билан ютуқларга эришиш мумкинлигини амалиёт исботлади. Рус театри тарихи ва режиссураси, хусусан ҳозирги кун тушунчамиздаги профессионал режиссура хусусида фикр юритиладиган бўлса, Станиславскийгача бўлган босқичларда Малий театрнинг актёр ва режиссёри А. П. Ленский (асли исми — Вервициотти 1847—1908) номини зикр этишга тўғри келади. У узоқ йиллар давомида актёр бўлиб театрда фаолият кўрсатиб - Гамлет, Отелло, Бенедикт, Петруччо, Дон Жуан, Уриэль Акоста, Чатский, профессор Кругосветлов ва А. Н. Островский пъесаларидага деярли барча етакчи образларни яратиб, шухрат қозонида қайнаб чиққан эди. Бу санъаткор, ўз актёрлик фаолиятида ёлғондакам декламация ва натурализмга қарши бўлган саҳна ҳақиқати, яьни бадиий ҳақиқат учун курашди. Шу жиҳатдан унинг назарий, амалий ва педагогик илми К.С.Станиславский системасига муайян асос бўлди. А.П.Ленский режиссёрнинг вазифаси, фақат муаллиф

воқеаларини, тизими ва ремаркасини — у киради, чапга ўтади ёки стулга ўтириб йиғлай бошлайди каби актёрларга бажартиришгина эмас, балки ижодкорлар ансамблини ташкил этишдир дейди. Саҳнада берилган шарт шароитларда етарли тарзда, тўғри яшашга эришиш шарт эканлигини таъкидлайди. Афсуски, жуда кўп объектив ва субъектив сабаблар, баъзан буйруқбозлиқ орқали план топшириш каби, делетантона ва аҳмоқона амру фармонлардан келиб чиқувчи зиддиятлар туфайли у ўзининг қатор-қатор фарматорлик ғояларини амалга ошира олмади. Шунга қарамай у режиссура ва умуман театрчилик ҳаракатида реалистик мактабининг асосчиларидан бири сифатида қолади.

Буюк француз режиссёри, актёри ва театр реформатори Андре Антуан (1858—1943) фаолияти ҳам бўлажак профессионал режиссёр учун катта мактабдир. У театр катта тажриба мактабини ўтаб, саҳна сирларининг оқу қорасини актёр сифатида ўз вужудида синаб кўргач,режиссёр сифатида дадил реформаларни амалга ошира бошлади. Жумладан, ўша давр франсуз театр репертуарида "одат" бўлган мелодрамалар ва мешчан драматургиясига қарши ўт очиб, буюк файласуф Эмиль Золя ва унинг муҳитидаги драматургияини, аниқроғи, "натурализм"ни, хозирги давр тушунчасида - ҳаётий ҳақиқатни барча дарду аламлари билан таҳлил эта бошлаши жуда катта инқилоб эди. Унинг томошаларида одат тусига кириб қолган "қаҳрамон","ошиқ", "маъшуқ" каби спектакллардан-спектаклларга кўчиб юрувчи персонажлар эмас, балки оддий деҳқонлар, майда буржуа ва ишчилар синфи саҳнага чиқа бошлади.

Спектаклларнинг актёрлик талқини масаласида Андре Антуан замонасида одат тусига кириб қолган шартли — декламация услубига қарши сахнавий, ҳаётийликни олға сурди. У ролларни одатга айланган қолиплар талабида талқин этиш ўрнига персонажларнинг психологик дунёсини очиш, оддий мақсад учун курашиш руҳида тарбиялади. Оммавий саҳналар талқинида эса шунчаки саҳнани тўлдириш учун чиқариладиган "статистлар"дан бутунлай воз кечди ва саҳнада пайдо бўлувчи ҳар бир

кишининг "автобиографияси", ўз вазифаси ва муайян мақсади очилиши масаласига катта эътибор берди. Шунингдек у, ҳар бир спектакль учун декорация тайёрланиши, махсус либослар тикилиши орқали саҳнада хақиқий ҳаётни акс эттирилишига эришди.

Андре Антуан ўз даврининг улуғ мутафаккирларидан бири тарзида театр репертуари жаҳоннинг илғор драматургиясига асосланишига, жумладан Ибсен, Тургенев, Гауптман, Бриё, Ансе, Гюго каби алломалар асарларига алоҳида эътибор берди. Бу ҳаракатларнинг аксариятида бош қаҳрамонлар ролини ўзи ижро этиб, саҳнада натуралистки образ яратишнинг юксак намуналарини, кўрсатади. Бу мисоллар бўлажак режиссёрнинг келажакда санъат оламида ўз йўлини, ўзининг "овози"ни топиб олиш учун даъватдир. Андре театр билетларининг нархини арзонлаштириш, сахна санъатидан камбағал мехнаткашлар оммаси ҳам баҳраманд бўлиши зарур эканлиги масаласини ўртага қўйиб, баҳоли қудрат буни ижобий ҳал этдики,бу тажриба ҳам ибратлидир.

Епропа сахна саньатаи тажрибаларидан тасирланиб рус театрида улкан реформа ўтказган, илғорларидан борган санъаткор — актёр, режиссёр, педагог ва театр назариётчиси К.С.Станиславский ўз фаолиятини ҳаваскорлик саҳнасидан бошлади. У биринчи роллари ва спектаклларини уйида, 14 ёшида бошлади. Кейинчлик Москвадаги Адабиёт ва санъат иттифоқида давом эттирди. Бўлажак буюк санъаткорининг илк роли ва тажрибалари ўша замон театрчилик анъаналаридан, гастролга келган чет эл труппаларининг спектакллари таъсиридан келиб чиққан. Албатта К.С.Станиславскийнинг ижодий услуби шаклланиши жараёнида мейнингенчилар театрининг таъсири катта бўлди. Шу билан бирга театр санъатининг бунёдкорлик қудратига бўлган ишончи, актёрлар ва режиссёрлар учун аҳамиятга эга бўлган вазифаларни, таҳлилий хал қилиш масаласи етакчилик қилади. Ана шу масалалар кейинчалик унинг бутун ҳаётий ва ижодий йўлининг бош мезони бўлди. В.И.Немировичк -Данченка каби улуғ сафдоши билан тил топишишига ва оламга МХТ – Москва бадииё театри каби даргоҳ барпо

этилишига олиб келди. Бу театр масалалари асосини икки муҳим омил ташкил этди.Биринчиси, театр санъатида халқ ва замон ҳаёти акс эттирилиши, иккинчиси, театр жамият тараққиётига ҳизмат +қилиши зарур. Булар икки ижодкорнинг принциплар эди. бу мураккаб муаммоларни амалга ошириш учун янгича театр, янгича актёрлар ва уларнинг бошини қовуштириб турадиган янгича дунёқарашли раҳбар, ғоявий йўлбошчи — режиссёр ҳазрати олийлари талаб қилинарди. Мана шу принципларга асосланган МХАТ — Москва Бадиий Академик театри улуғ ижодкорлар К.С.Станиславский ва В.И.Немирович — Данченко раҳнамолигида 40 йил изланишда фаолият юритади ва бир неча муҳим босқичларни бошидан кечирди. Изланишлар натижада янги услуб - актёрлик мактаби, режиссёрлик ва бадиий талқин талаблари каби кашфиётлар дунёга келди хамда профессионал театрчилик ҳаракатида ".Станиславский системаси" номи билам машхур бўлган тизим яратилди.

К.С.Станиславский ўз изланишларида барча илғор фикрли санъат арбоблари — актёрлар, режиссёрлар, рассомлар, композиторлар, директорлар, труппа рахбарлари, продюссерлар, саҳна хамда нур усталари каби махсус малакали мутахассисларнинг ютуқларидан кенг фойдаланди ва уларнинг ижодий тамойиллари ва инқирозларидан зарурий хулосалар чиқарди. У театр санъатида жаҳон маданияти учун муштарак аҳамиятга эга бўлган муҳим муаммоларни хал этиб берди, ҳал этилмай қолганларини эса кейинги авлод вакилларига вазифа қилиб қолдирди. Д.И.Менделеевнинг кимёвий элементлар жадвали кейинги олимлар томонидан тўлдирилиб боргани, Мирзо Улуғбекнинг “Зижи кўрагоний” тизим бутун дунё олимлари томонида» тан олиниб, янги кашфиётлар билан бойитилиб борилаётгани каби, К.С.Станиславский системасида ишора қилинган, аммо ҳал этилмай қолган кўпгина саҳнавий талқин муаммолари кейинги давр мутафаккир актёрлари, режиссёрлари, драматург ва рассом каби санъат арбоблари томонидан боитилиб ижобий ҳал этилди ва ҳал этилмокда.

Таъкидланганидек Станиславский профессионал санъаткор сифатида

ҳаётнинг барча жабҳаларини чуқур билгани туфайлигина ўз системасининг қонунийлигини исбот эта олди ва унга ўзга санъат арбобларини ишонтириб изланишларини амалга оширишда атрофига маслакдошлари ва шогирдларини жамлаб, уларни илҳомлантирди. Унинг шогирдлари режиссёрлар Вахтангов, В. Мейерхольд, драматург А.Чехов ва бошқалар, ўзларининг ранг-баранг фикрлари билан Станиславский системаси мазмунини оширдилар ва ривожлантирдилар,янги қирраларни очдилар.

МХАТ студиясида таълим олаётган ёшлар тарбиясиига раҳбарлик қилиш топширилгандан сўнг Е.Б. Вахтангов, "система" бўйича машғулотлар олиб борган. У система талабларидан чиқмаган ҳолда, уни ривожлантириб, янги саҳна шаклларини ахтара бошлади. Натижада муаллифнинг услубидан, пьесанинг жанридан келиб чиқиб, буларга мос актёрнинг ижро услубини, спектаклнинг янги шаклини, ифода воситасини топиш ва бу билан спектаклнинг бадиий қимматини ошириш, муаллиф фикрини ва режиссёр топилмасини бугунги кун талаблари билан боғлай олтш орқали бадиий яхлит, таъсирли томошалар яратишга эришди. Вахтангов театр санъатининг моҳиятини улуглаб, спектаклнинг ғоявийлигига, образларнинг тиниклигига, сахнавий ҳақикатга интилиб, маишийликка, штампларга, қарши курашди.

Вахтанговнинг шогирди Б.Е.Захава, устоз сахнавий хақикатга интилиб, саҳнада жонли ҳаёт барпо қиларди,— деб ёзади. Бунинг учун театрдан ҳар қандай шартлиликни хайдаш, актёрлардан фақат ҳаётий ҳақиқатни ва театр ифода воситалари билан бадиий хақиқатни барпо қилиш талаб этиларди. Вахтанговнинг саҳнавий реализм хақидаги фикрларини ўқувчилари бундай эслайдилар "Реализм —ҳаётдан ҳамма нарсани ола бермай, фақат кераклигини танлаб олади, керакли воқеани яратиш учун ундан фойда-ланади ва шартли ифода воситалар ёрдамида, ҳаётий белгилар кўрганлари асосида хақиқий ҳис-туйғу яратади.

Театр ҳақиқатини Вахтангов қуйидагича тушунади - театрда ҳаётнинг

айнан ўзи акс эттирилмайди, уни биз учун мухим бўлган бирор ғояни очиб берадиган томони, худди хаётдагидек таъсирли, ишончли намаён қилинади. Театр ифода воситалари билан яратилган таъсирли буёқлар, бадиий шакл, ёрдамида иккинчи реаллик - бадиий хақиқат яратилади. Ана бу санъатдир. Бундай бадий хақиқат томошабин онги ва калбида чуқур из қолдиради.

Театр, аввалам бор, бу томоша, у қизиқарли, чиройли ва сирли бўлмоғи керак. Театр томошаси — томошабин кўз олдида яратилган янги ҳаёт, янги хақиқат, театр ҳақикати, образлар дунёси. Ҳарактерлар дунёси ва спектакл шуниси билан ҳаётдагидан фарқ қилади. Шундай қилиб, хаёт хакикати ва саҳна ҳақиқати алоҳида тушунча, бадиий хақиқат бу — театр, драматург актёрлар, ва режиссёр ғояси ифодасидир.

В.И.Немирович-Данченко саҳна реализмининг актёр ижросидаги асосий манбаларини, туб асосларини амалда ва назарияда кўп тадқиқ қилган режиссёр эди. У театр саньатига анча барвақт қадам қўйган ва драматургияда, адабиётшунсликда, педагогикада фаолият юритиб, танилиб улгурган эди. Унинг пьесалари Россиянииг кўп театрларида саҳналаштирилган бўлиб, баъзи бирларини муаллифниинг ўзи саҳнага қўйган эди. Кейинчалик эса Немирович-Данченко фақат педагогика билан шуғулланиб Москвадаги филармония билим юртида актёрларни ўқитган. Икки ижодкорнинг учрашувидан кейин ташкил топган МХТ театрида Немирович— Данченко бадиий рахбарлик килди ва у тарбиялаган қатор актёрлар ушбу театрнинг асосини ташкил этди._Немирович-Данченко режиссурага адабий ва эмоционал, социал - ғоявийлик бунёд қилишда уч асос, уч хақикат бор, деган тушунчаси олиб кирди. улар – социал, ҳаётий ва театр хақикатидир. Фақат шу уч хақикат орқали саҳнанинг бадиий санъати юксалди, деган эди назарётчи.

Немирович-Данченко театр санъатига машхур режиссёр сифатида А.П.Чеховнинг 'Чайка" спектакли билан кириб келди ва театр реформатори сифатида танилди. "Чайка" спектакли рус театри тарихида янги оқим, янги драматург, янги актёрлик ижросини, янги

режиссурани барпо этди. Бу спектаклни ижро усули, саҳна атмосфераси, ифодавий саҳна безаги ва режиссура томошабинлар ва сахна билим донларини лол қолдирди. Спектаклдаги агмосфера актёрларнинг руҳияти, бадиий шакл ва ҳаётийлик кутилмаган ходиса эди. Чехов дунёсини тўғри тушуниш ва унга мос саҳна ифодасини ва актёрлик ижросини топиш — бу гениал режиссёрликдан нишона эди. У режиссурада барча театр шартлиликларидан ўз ўрнида фойдаланиб, асар рухини, инсон психологиясини, замон кайфиятини ва драматург фикрини ёрқин ифода эта олди.

Саҳна асарига асосланган томошада "ғоявийсизлик илгари сурашишини бўлишини Немирович Данченко кўз олдига ҳам келтира олмаган. Спектаклнинг яхлитлигини, унинг бадиий қимматини фақат ғоявийликгина вужудга келтиради. Бу фикрларни у Россия учун энг оғир йилларда ҳам театр санъат унинг асоси деб билди ва шунинг учун курашди.

1905 йилдаги тўнтариш мағлубиятидан кейин тайзик кучайишн ва рус зиёлилари орасидаги тушкунликни сезган Немирович-Данченко, МХАТ театри артистларига қарата: - "Бизнинг театр дунёдаги энг ажойиб театр. Бизнинг ишимиз янада юксалиши учун ғоямизнинг мустаҳкамлиги, чуқурлиги барча майда-чуйдаларни бартараф этади, руҳимизни тетик қилади ва артистларимиз ижодини юксакликка олиб чиқади", — деган эди.

Ижтимоий ҳаётдагикескин ўзгаришлар, ва унинг таьсирида ижтимоий онгнинг тез ўсиши театрда ҳозиржавобликни тақазо этарди. Буни жуда яхши сезган Немирович-Данченко - халқнинг ташвишларидан, илғор фикрдаги томошабин талабидан, ҳаётдан орқада қолмаслик учун курашди. Театрнинг баъзи репертуарлари, унинг эстетик принциплари талабига жавоб беролмас эди. "Революция бизнинг санъатга бўлган муносабатларимизни ўзгартирди, уни кучли ва мардонавор қилди,— деб ёзади. Данченко,— МХАТ ҳар доим ўз фикрлари билан томошабин онгини суғориб келган эди ва шундай бўлиб қолиши керак. Энди театр репертуарини йирик ижтимоий - сиёсий

муаммолар ва ғоялар ташкил этиши керак. Янги бадиий шаклларга илғор фикр керак. Демак ғоя бадиий асарнинг қон-қонига унинг баданига табиий равишда сингиб кетган бўлиши керак, деган эди. Актёрларга эса ўз каҳрамонининг табиий ҳис-туйғуларини қандай ўзлаштиришни, унинг ўзига хос ҳусусиятларини топишни ва мантиқий хатти-ҳаракат асосларииии боғлай билишни тушунтирар эди. Шу билан бирга актёрлар фақат пьесада берилган шарт-шароитдан келиб чиқиб роль мантиғидаги органик хатти-ҳаракат билангина олға боришдан ташқари, актёр-инсон, шахс сифатида шу образга, ўз муносабатини, муаллиф ва режиссёр муносабатларини хам мужассамлаштиришни талаб қилган. Шундагина давр нафаси, муаллиф ғояси, режиссёр режаси, актёрнинг эмоциональ муносабати орқали образнинг негизи намаён бўлади. “Талқин” ролининг мағзи "уруғ", иккинчи (план", деган атамалар Немирович -Данченко томонидан театр истилохларига киритилди. Унинг режиссураси асосини чуқур аналитик реализм, ўз принципларига содиқлик, ҳар хил оқимларга эргашавермаслик ташкил этади. У ўзи топган, амалётда исботланган далиллардан четга чиқмай, шу йўлни чуқурлаштирди, янги ифода воситаларни ва методларни ахтарди. Шунинг учун унинг ишлари ҳар доим асосланган, чуқур текширилган ва меёрига етказилган бўларди. Айниқса актёрлар билан шошмай ишлар, эринмай ўргатар ва уларнинг янги-янги қирраларини очар эди.

Муаллиф ғоясига жуда содиқ бўлган холда, асарни чуқур тахлил қилар, унинг янги қирраларини очар ва синчковлик билан репертуар танлар эди. Театр санъатига А. Чехов, Л. Толстой, М Горький, М. Достоевский каби драматургларнинг олиб кириб, улар ёрдамида Москвин, Качалов, Книппер — Чехов, Тарханов, Леонидов каби буюк актёрларни рўёбга чиқарди. Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Шекспир, Ибсен каби муалифлар хам забардаст драматург эканликларини исботлади.

Немирович-Данченко ўзининг сахнавий реализими, бадиийлиги, ғоявийлиги саҳнавий кайфияти', подтекст, актёр темпераменти, уч хақиқат,

режиссёр бурчининг уч қирраси хақидаги фикрлари, асосида актёрларнинг янги авлодини тарбиялади. Театрнинг инсон онгини тарбиялаш хақидаги фикрлари билан актёр махоратини оширди..

Профессионал режиссура санъати ривожланишига муҳим хисса қўшганлардан яна бири Э. Мейерхольддир. Бу буюк режиссёр томонидан кашф қилингаи янги принциплари қуйидагича. У шу дамгача томошабиндан парда билан яшириб келинган саҳна ичкарисини дадиллик билан очиб ташлади. Унинг театрида парда йўқ, саҳна билан томоша зали бир-бирига бирлашган, бутун бинони ташкил этади. Актёр бу бинонинг тўридаги кўчма сахнада ўйнайди. Қоронғуликдан шуъла нур фақат актёрга туширилади ва у доим томошабиннинг диққат марказида туради. Мейерхольд ўз постановкаларида актёр ва режиссёрга ҳамиша халақит бериб келган саҳна пештоқини ўзгартиришга муваффак бўлди. Бу услубга ўз диққатини жалб қилишга мажбур бўлди.

Актёрлик техникаси сохасида қўлга киритган ютуқлари хам ҳайратда қолдиради. Унинг театрида серқира ижодкор актёрнинг майдонга келгани шубхасиз, лекин у ҳали том маъно билан улуғ актёр эмасди. Мейерхольд - актёр муаллакчн, ашулачи, ракқос, декламациячи, акрабат, конферансье, сиёсий ташкилотчи, серқира ижрочи эди халос.

Бундай актёрнинг қўлидан ҳамма иш келади - у кўшиқ айтади, декламация қилади, фортепьяно ёки скрипка ҳам чалаверади, рол ўйнайди, фокстротга танца тушади, муаллақ ошади, оёғини тикка қилиб қўлларида юраради, трагедияда ҳам, водевильда ҳам ўйнай олади. Табиийки бу нарсаларни у мутахассисдек эмас, хаваскордек бажаради, чункн масхарабоз ундан яхшироқ муаллақ ошади, рақсларни ижро этувчи ҳам ундан яхшироқ бажаради, ёки профессионал пианиночи ёхуд скрипкачи актёрлардан кўра яхшироқ чалади.

Натижада режиссёр актёрларнинг қадди-қоматини ҳар тарафлама созлашга, театрга жуда зарур бўлган гавда ва овозни талаб даражасида ушлаб туришга тасвирий воситаларни топишга, ижрони юксак даражага

кўтариллишига эришди. Бу саҳнавий янгилик ва ихтироларни кашф этганларнинг изланишларига, таланти кўп қиррали эканлигига, жасорати, зийраклиги, эпчиллиги ва дидига, саҳна талабларини яхши билишларига тан бериш керак.

Актёрнинг бадан тарбияси театр саньатининг асосий масаласи бўлган и учун тўғри тарбияланган бундай гавда инсон рухининг ҳаётини бадиий шаклда, харакатда ифода этишга хизмат этади. Аммо бадан тарбияси актёрнинг шунчаки мақсадига айланса персонажнинг руҳий интилишга ва ички ифода шартлиликларига шикаст етказа бошлайди. Бадан зўриққан пайтидан бошлаб, рухий вазифани бажарадиган вужуднинг ашаддий душманга айлананади дейди Стнславский.

Мейерхольд тасаввури, ғоят ёркин сахнавий ҳақикатни яратиш учун фантастикага хам эрк берган эди. Бу жараёнда унинг ҳис туйғулари жуда ўткир ва сезувчан ишлар, шунинг учун ўйлаб топган хақиқатлари барча учун мажбурий деб хисобларди. У сахнада ҳеч кимни бошқача ўйлашга ва бошқача бажаришга йўл қўймасди ва барчани ўзи топганларига шакл шубҳасиз ишонтиришга эришарди. Мен топган ёки очган ҳақикат хакиқий бўлмаса ҳам ҳақикатига нисбатан нисбий дир",— дер эди ва деспот – қаттиқ кўл қайсар режиссёр сифатида чизган чизиғидан чиқишга изн бермасди. Шунга қарамай, у буюк ижодкор сифатида заковатли режиссёрлар хаёлига келмайдиган ажойб шаклларини кашф этарди. Улар нечоғлик ҳаётий ёки сунъий бўлса хам ўз саҳнавий-бадиий ифодавийлиги, мажозий сермазмунлиги ва оргиналлиги билан барчани хайратда қолдирарди. Бундай ғайриоддий тасаввур фақатгина Мейерхольдга хос фазилат бўлиб, у ана шу мутлақо хукмронлиги туфайли мўъжизалар яратарди. Шунинг учун топилмалари, "хақиқатлари", бадиий ва ғоявий ифодалари ҳаммага ҳам бирдай манзур бўлавермади ва катта бахсларга сабаб бўларди Бироқ ҳеч ким бахсли қарама-қаршиликларга қарамай кашфиётлар буюк ижодкор шахсига мансублигини инкор этмасди.

Шунинг учун ҳам унинг талқинидаги "Дон Жуан", "Маскарад", "Тристан ва Изольда", "Мистерия — Буфф", "Клоп", "Ҳаммом", "Ақллилик балоси", "Кренский тўйи", "Айиқ" каби спектакллар театр саньати тарихида ёрқин из қолдирди.

Хулоса қилиб айтганда профессионал режиссуранинг амалётчилари намаён бўлди. Улар ўз назарий қарашлари билан бу сохани ривожлантириб театр саньатининг етакчи бадиий бўғинига айланди. Драматург, актёр ва томошабинни бир-бирига узвий боғлайдиган бошқарувчига айланди.

V. БОБ. РЕЖИССУРА ВА УНИНГ ТЕАТР САНЪАТИДАГИ ЎРНИ

Саҳнада драматик ёки мусиқали асарларни саҳналаштирувчи хозирги вактда икки тоифага- сахналаштируччи постановшик ёки ижодкор творецга ажратишмоқда. Биринчиси, навбатдаги спектаклни сахналаштирса, иккинчиси – янги бадиий шакл ва унга мос ижро услубини топади. Шунинг учун иккинчиси театрнинг бадиий йўналишини белгилайдиган етакчи ижодкор ҳисобланади. Унинг зиммасига театр учун репертуар танлаш, актёрларнинг ғоявий-бадиий махоратларини ошириш, эстетик дидларини тарбиялаш, жамоани ҳамфикрликга айлантириш вазифаларига юклатилади. Режиссёр жамоанинг спектакль яратиш жараёнидаги ижодий иш жараёнига рахбарлик қилади. У пьесани тахлил қиларкан драматургнинг ғоясини бўлғуси спектакл билан боғлиқўзининг режаларини бадиий яхлит томошага айлантиради.

Бадиий асар мазмунини саҳнавий образлар орқали тўлиқ очиш учун ўз бадиий режасига саҳналаштиришда иштирок этадиган барча ижодий кучлар актёрлар, рассом, композитор ва бошқаларсахна ижодкорларини буйсундиради. У спектакль яратиш билан боғлиқ бўлган барча ишларнинг ташкилотчисидир. Яна шуни унутмаслик керакки, режиссёр спектаклнинг ғоявий-бадиий ва эстетик тарбиявий томонларига, мавзуни долзарблигига, замонанийлигига ва ғоявийлигига жавобгар шахс. Шунинг учун режиссёр ҳар томонлама ривожланган, дунёқараши шаклланган, ички ва ташқи сиёсат билан таниш, ҳаётни чуқур тушунган шахс бўлиши талаб этиладн.

Режиссёрнинг вазафаси пьеса асосида саҳнада ҳаёт жараёнини бадиий акс эттиришдир. Драматург учун манба бўлиб ҳизмат қилган воқеликини режиссёр саҳнада қайта гавдалантиради. Бунинг учун у пьесанинг мавзуси, ғояси, воқеалар тизимини, ремаркалари ва муаллифнинг бошқа кўрсатмаларидан фойдаланади. Лекин машҳур драматург ағоясини томошага

айлантириш учун режиссёрдан кучли фантазия талаб килинади.

Саҳнавий атмосфера — ҳаётийлик билан саҳна шартлилиги ўртасидаги тўғри мувозанатдан ташкил топади. Хаётийлик ўз меъёридан ошиб кетса, режиссёр натурализмга йўл қўяди. Аксинча, саҳнада шартлилик устунлиги ошиб кетса, сунъийлик пайдо бўлади.

Режиссёрнинг вазифаси аввало пьесани тўғри ўрганиш - тўғри талқин қилиш ва ролларни тўғри тақсимлашдир. Театрда ижодий мухитини ташкил этиш учун бошқа соха ижодкорлар билан ҳам ҳамкорликда ишлаши керак. Бу жараёнда режиссёр диктатор - ҳукмрон бўлиши ҳам ярамайди. Диктаторлик –ижодкорлар ташаббусинн сўндиради. Шунинт учун у - рассом, композитор, гример, костюмёр ва бошқа театр ижодкорлари билан ҳамфикр бўлиши лозим. Акс ҳолда театр инқирозга юз тутади, ижодкорлар орасида тарафкашлик бошланади.

Актёр ижросининг тўғри-нотўғрилигини ойнадагидек кўриб турган. режиссёр ўзининг субъектив хоҳишларини актёрларга зўраки ўтказмасдан, унга ёрдам беради. Шундагина актёрлар ўз камчиликларини ихтиёрий тузатишга ҳаракат қилади, образ учун керакли ҳусусиятларни бунёд этишга интилади. Актёрларни ўз вақтида тўғри йўлга солиш, образнинг туб моҳиятларини очиб бериш, образ ҳарактерини, одатларини, қиликларини тўғри топишда актёрга яқиндан ёрдам бериш режиссёрнинг асосий вазифасидир. Актёр билан ишлаш режиссёрлик қобилиятининг муҳим ўлчовидир.

Режиссёр режасини юзага чиқариш, актёр психологиясини ва сахна амалиётини билиш билан боғликдир. Актёр билан ишлашда икки услубда фойдаланади тушунтириб бериш – подсказ кўрсатиб бериш - показ. Шунинг учун режиссёр маълум даражада актёр ҳам бўлиши талаб қилинади. .Актёрнинг хатоларини аниқ ва оширмасдан кўрсатиш, келиб чиқиш сабабини тушунтириш орқали улар махорати ўстириб бориши бош масалага айланади. Режиссёр фақаи тушунтирса ёки фақат кўрсатиб бериса бир ёқламалик пайдо бўлади. Кўрсатиб беришнинг ҳам яхши, ҳам ёмон томонлари

бор. Тўғри кўрсатиш - ўз вақтида бўлса, яъни актёр шу кўрсатишдан кейин, тушунмай турган ёки кийналиб ердаги ўз хатосини тезда тушуниб олса яхши. Режиссёр кўрсатганини актёр тушунмаган холда қабул олиб, кўрганлари келгусидаги ҳаракатларига, ижодига тўсиқ бўлиб қолса — ёмон. Баъзи бир актёрларга режиссёрнинг кўрсатганлари ёқиб қолиб, ўз изланишларини тўхтатиб кўяди. Шунииг учун режиссёрдан тушунтириш ва кўрсатиб беришни меъёридан оширмай, актёрнинг ижод қилишига йўл очиб, имкон яратиши, уни йуналтириши, туртки бериши талаб қилинади.

Режиссёр: фақат пьесани тўғри тахлил қиладиган; актёрлар олдига аниқ мақсад ва вазифалар кўядиган; саҳнада мақсадга мувофиқ харакатни барпо қиладиган; декорацияни қулай жойлаштирадиган бошқарувчи эмас, балки барчасини синчковлик билан кузата бориб, зарур икир-чикирларнн вақтида тузатадиган ва ўз профессионал билимларини намаён қиладиган мутафаккир ижодкордир. У ўз тафаккури ва бадиий кобилияти, ижодий кучи билан драматург ғоясини, актёрлар қалб ҳароратини, замон талабини мужассамлаштирган ҳолда саҳнада жонли жараён анқиб турган театр санъати асари — спектакль яратувчисидир. Бу мураккаб жараёнда у билимидан, ҳаёт тажрибасидан, халқ маданий - бадиий бойлигидан, бошқа саньат асарларидан мақсадга мувофиқ фойдалана оладиган ва мустахкам ўз эстетик эътиқодига эга бўлган ижодкор шахс.

Фан ва техника, адабиёт ва санъат ривожланган ҳозирги даврда режиссёр зиммасига янада мураккаб бадиий вазифалар юкланади. Демак ундан давлат тизими хақидагн фикрларни, сиёсий ва ижтимоий масалаларни, умум тараққий муаммолар билан боғлиқ талабларни бадиий ифодалаш талаб қилинади. Шунииг учун ҳам режиссёр муаллиф билан томошабин ўртасидаги боғловчи восита бўлибгина қолмай, у яратган спектакллар муаллиф ғоясини орқали мухлисларини хайратга солувчи, тўлқинлантирувчи, дунёқарашини шакллантирувчи, олий мақсадли ижодкордир.Режиссёр ижодий жамоанинг бадиий рахбари сифатида томошабин билан театрни муаллифлар билан актёрларни бир-бирига боғловчи бош бўгандир. Томошабин театрга ҳаётий

зарур бўлган маънавий озука олиш учун ташриф буюради. Шекспир тили билан айтганда "театр бу хаёт ойнаси" бўлмоғи лозим. Ана шу “хаёт ойнасини” томошабинларнинг рўпарасига қўйивчи - режиссёрдир.Режиссёрнинг спектакль устидаги ижодий иши асосида асар мазмуни ва ғоявий талқини хақидаги фикрлари натижасида вужудга келган бадиий ечим ётади. Бу ечим ёки топилма театрниг ижодий йўлини белгилайди. Шунинг учун табиатан иқтидорли киши ҳам махсус билимсиз, ташкилотчилик ва педагоглик кобилиятисиз режиссёр бўла олмайди. Ҳар кимни ҳам режиссёрлик касбига ўқитиб бўлмайди. Агар унда - инсон ҳаётини кузата олиш, фантазия қилиш, юморни қабул қилиш, эхтирос ва ритмни ҳис қилиш туйғуси бўлмаса ҳеч качон режиссёр бўла олмайди. Режиссёр нечоғли қобилиятли бўлмасин, унинг театрда тутган мавқейдан катъий назар, томошабинга айтмоқчи бўлган фикрлари аниқ бўлмаса ва кишилар такдирини акс эттдирмаса спектакл тушунарли бўлмайди. Ҳар бир театр ва ҳар бир режиссёр, инсониятнинг келажак хақида орзуларини ёритиши, хозирги замон қалб торларини чертишдек олий вазифани хал этиши лозим. Бундай жавобгарликни севган ва унга бўйиисунган режиссёргина эркин, бамайлихотир ижод қила олади..

Жамоага ишонч ва каттиқ талабчанлик режиссёр хамда актёрлар ўртасидаги тўғри муносабатларнинг асоси бўлиши лозим. Актёрга тўғри маслахат бериш учун режиссёр - актёрлик маҳоратининг асосий қонуниятларини билиши ва актёр табиатини яхши тушуниши хамда уларга ҳар жиҳатдан ибрат бўлиши керак

Режиссёр жамоадаги хар қандай тартибсизликка, лоқайдликка муросасиз бўлмоғи лозим. Буларнинг ҳаммаси режиссёр этикаси асосини ташкил этади. Театр жамоаси ва режиссёр орасидаги муносабатлар осон кечмайди. Хар қандай шахсга жамоанинг таъсир кучи жуда катта бўлади. Ахил жамоа ҳаётда қоқилган инсонни суяб, оёққа тургазиб, ўз ўрнини топишида ёрдам бериши мумкнн. Ёки аксинча, жамоанинг кучи яхшиликдан - ёмонликка,

ижодий талабчанликдан қасос - олиш кучига айланиши хам мумкин. Чунки жамоа ҳар хил характерли кишилардан ташкил топади. Шунинг учун "соғлом жамоа", "кучли жамоа ", "қобилиятли жамоа" деган тушунчалар бор. Жамоа даги ҳар бир шахсни қобилиятли, кучли ва рухий соғлом деб бўлмайди. Театр жамоаси деган тушунча мураккаб ва кўп қирралидир бунинг сабабини қобилиятлиларнинг ва лоқайдларнинг сахна санъатга бўлган муҳаббати бир хилда эмаслигидан, қидириш лозим.

Чинакам ижодий барқарор театр жамоаси буйруқ орқали юзага келмайди, балки аста-сскин, кўп йиллар мобайнидаги хамфикрлиларнинг изланишлари орқали ташкил топади. Аксинча, жамоа таркиби бетўхтов ўзгариб турса, театр ўткинчилар йўлагига ўхшаб колган бўлса, у ерда ҳеч качон яхлит ижодий жамоа вужудга келмайди. Ҳақиқий ижодий жамоанинг вужудга келишида биринчи навбатда режиссёрнинг истеъдоди ва инсоний фазилатлари асос бўлади. Бунга: .Станиславский ва Немирович — Данченқоларнинг МХАТ жамоаси; М. Уйгур ва Е. Бобожоновларнинг "Ҳамза" театр жамоаси; Лснинграддаги Г. Товстоногов рахбарлигидаги БДТ жамоаси; “Современник” театрининг ахил жамоаси ёрқин мисол бўлади. Режиссёр Эргаш Масафоевнинг биографиясн ҳам айни шу маънода ибратлидир.У ташкил этган мутлақо янги типдагн "Ёш гвардия"номли ўспирин ёшлар театрининг вужудга келиши, йиллар давомида ижодий ютуқларга эришганлигининг асоси жамоани шакиллантира олганлигидадир. Режиссёр ва жамоа ўртасидаги муносабатларнинг кескин бузилганлити туфайли бу театр ўз ижодий услубини йўқотди. Эргаш Масафоев. «ўз идеалларига содиқ қолиб, мутлақо янги -"Дийдор" номли ўспирин ёшлар ижодий театр студиясини ташкил этди.

Режиссёр жамоа аъзолари орасида ижодий атмосфера йўклигидан шикоят килиши мумкин. Бундай шароитда режиссёр ижодий мухит яратишга интилиши хам фарз, хам қарз яна бир мухим масала режиссёр билан актёр ўртасида озгина бўлса ҳам хурмат "парда"си бўлиши лозим. Бу

чегараниг мазмуни шундаки, режиссёр актёрга қараганда кўпроқ билиши ва узоқроқни кўриши улар истиқболини кўзда тутиши, ижодий ишлар жавобгарлигини ўз-зиммасига олиши зарур.

Режиссёрни актёрга, актёрни режиссёрга карши гиж-гижлайдиган баъзи-бир театр фитначилари театр санъатининг душманидир. Чунки актёр спектаклнинг асосий кучи ҳисобланади. Фақат актёр орқалигина спектакль ғояси, режиссёр режаси амалга оширилади.

Ҳозирги театрлар режиссёр ҳукмронлигини мутлақо рад этмайди. Бунга Наби Абдирахманов рахбарлик қилаётган театрни мисол тариқасида кўрсатиш мумкин. Заиф театрларда кўпинча "режиссёр мени яхши кўрмайди" деб шикоят килишади ношуд актёрлар. "Мени ҳурмат қилишмайди, мени тушунишмайди",— деб нолийди ўз навбатида жамоа ишончини қозона олмаган режиссёр. "Мен театрда етакчи актёрман, репертуар фақат менга қараб тузилиши керак"— деб даъво қилади баъзи "улуғ" актёрлар. Ваҳоланки театр ўша “кўрпани ўзига тортадиган” одамсиз ҳам яшаши ва ривожланиши мумкин.

Театр бу бир бутун - якдил ижодий ҳамкорлик асосида ишлайдиган бадиий жамоадир. Ҳар қандай янги спектакл бу режиссёрнинг актёр билан тасодифий учрашуви эмас, балки тақдир тақозаси билан, уларнинг ижодий ҳамкорлигида ўсиш босқичидир.

Режиссёрнинг обрўси фақатгина яхши саҳналаштирилган спектакль орқали яратилмайди. Хар бир спектаклда актёрнинг янги қиррасини очиш режиссёрнинг асосий вазифасидир. Яхши спектакль сахналаштириш ва театрда тарбиявий ишни олиб бориш учун режиссёр актёрларнинг ижодий имкониятларини билиши ва уларни янги марралар сари етаклаши лозим. Бунинг учун режиссёр актёрларни улар иштирокидагиспектаклларда ўрганади. Чунки актёрлар хар бир спектаклда ҳар сафар янгича ўйнаши мумкин. Афсуски, кўпгина режиссёрлар премьерадан кейин актёр билан ишлашга нуқта қўйишалири мумкин. Бу ўта ёмон одатдир. К.С.Станиславский фикрича режиссёрлариинг энг мухим ижодий иши

премьерадан кейин бошланади. Хар куни актёр ролини, сахнадан чиққанида – “иссиғида” тахлил қилиш ва такомиллаштириш улуғ режиссёрларга хос одатдир.

Актёрларни ўрганишда уларнинг театрдан ташқаридаги турмуш тарзини хам яхши билиш ўта ахамиятлидир. Шунингдек актёрларнинг ўзаро суҳбати ва хазиллари режиссёр кузатувидан четда қолмаслиги айниқса, ким қандай яшаяпти қандай қийинаяпти, ким нимадан хафа — ҳаммасидан хабардор бўлииши жамоанинг этиборини тортади. Режиссёр бу кузатувларни шундай олиб бориши керакки, актёр буни фақат ижодий ҳамкорлик ва ёрдам деб тушунсин. Бундан ташқари актёрни ўрганишда мустақил ижодий қизиқишини қандай (ашула, бадиий ўқиш. саҳна ҳаракати ва ракс), билиш хам ёрдам беради. Қолаверса режиссёр актёрлар билан махсус машқлар устида ишлаганда ҳам кўп нарсани билиб олиши мумкин. Энг муҳими эса ҳар бир режиссёр, у нечоғли иқтидорли бўлмасин, уни орзу умидлари фақатгина "актёр хазрати олийлари" орқали ва театрдаги рассом, бутафор, композитор, нур усталари каби ижодий ҳамкорлари кўмаги билан рўёбга чиқишлигини унутмаслиги лозим. Шунииг учун ҳар бир ота ўз фарзандларини эъзозлагани каби, режиссёр ҳам ўз ижодий ҳамкорларини қадрлаши ва энг юқори савиясидаги ҳамкорлик учун ҳар доим шай туришм касб талаби эканлигини унутмаслиги керак. Чунки режиссёрнинг ва жамоанинг зафарлари энг аввал ана шу ўзаро ҳурмат-эхтиромида ва ижодий ҳамкорлигидадир.

VI.БОБ. РЕЖИССЁРЛИК БУРЧИНИНГ УЧ ҚИРРАСИ

Театр санъати нечоғли ривожланган бўлмасин актёрлар маҳорати, хамда драматург асари қанчалик мукаммал бўлмасин, ижодий жамоа нақадар кучли ва тарбияли бўлмасин режиссёр — талқини амалга оширувчи барча омиллар синтезлашган холда бирлашмаса бадиий яхлит спектакл пайдо бўлмайди. Бирлаштирувчи куч режиссёрнинг ташкилотчилик қобилятидир. .В. И. Немирович -~ Данченко ўзининг "Ўтмишдан" деган асарида режиссёрлик бурчининг уч қирраси бўлиши керак деган таълимотни олға сурди. Ҳозирги замон театрида жамоага ижодий раҳбар бўлиш учун бу уч қирра режиссёрларда мавжуд бўлиши талаб қилинади. Улар:

- режиссёр — тушунтириб берувчи, педагог;
- режиссёр — ойна (кўзгу), кўрсатиб берувчи;
- режиссёр — ташкилотчи, каби тушунчалардир;

Пьесани жамоа билан ўқиш режиссёрни спектакль устида иш бошлаш жараёнида муҳим босқич ҳисобланади. Чунки, режиссёр — актёрлар, рассом, композитор билан ҳамкорликда иш олиб бориши учун ўз режасини, уларга тўғри тушунтира олиши керак. Спектакль яратиш жараёни қатнашган ҳар бир ходим пьесани ўрганишда режиссёрдан бевосита кўмак олади. Лекин режиссёрнинг энг муҳим вазифаси актёр билан тўғри ишлашдир. Шунинг учун ҳам ҳар бир ролни тўғри тақсимлаш ва тушунтиришда, спектаклнинг бадиий образни яратишда, пьесанинг ғоявий-бадний қимматини тўғри аниқлашда режиссёрнинг уч қирраси мухим

вазифани бажаради. Бу уч қирра: пьеса воқеалар тартибини аниқлашда, шарт-шароитларини ўзлаштиришда; жанр ҳусусиятларини, белгилашда ёзувчининг тили ҳамда бадиий услубини англашда мавзунинг долзарблигини белгилашда; актёрларнинг ўз образларига бўлган муносабатини аниқлашда энг мухими характерларни очишда ёрдам беради.

Репитицияларни уюштириш, спектакль яратаётган барча ижодкорларни бир мақсадга йўллаш, иш вактидан унумли фойдаланиш, барча цехлар ишини назорат остита олиш, спектаклга техникавий ёрдам бевчиларга тўғри вазифа бериш — буларнинг хаммаси режиссёрдан улкан ташкилотчилик қобилиятини талаб қилади.

Маълумки театр жамоавий ва синтетик санъат, тури ,бас шундай экан бошқа саньат турлари усталарини бир мақсад йўлида бирлаштириш, уларни тўғри йўналтириш, хатоларини ўз вақтида аниқлаш лоқайдларини кези келганда якка-якка холда тарбиялаш, бўлғуси спектакль учун жавобгарлик хиссинни пайдо килиш, режиссёрнинг ташкилотчилик ва тушунтира олиш кобилиятларига боғлиқ. Шунинг учун буюк режиссёр ва педагог Немирович Данченконинг режиссёрлик бурчининг уч қирраси хақидаги таъмилимотининг аҳамияти ҳозирги пайтга келиб янада ошаяпти. Айниқса тушунтириб бериш – педагогик сифатида жамоани тарбиялаш актёрлар маҳоратини ошириш, дунё қарашини шакллантириш, билим доирасини кенгайтириш, ўз устида ва роль устида ишлашга ўргатиш, бадиий дидини ўстириш, нутқи техникасини такомиллаштириш, унинг инсоний юрагини тозалаш,бағри кенглик рухида тарбиялаш, интизомга ўргатиш каби қатор вазифалар режиссёр-тарбиячи педагогнинг зиммасида.. .Мана шуларни амалга ошириш учун режиссёр аьло даражада тушунган ва тушунтира олувчи бўлиши керак. Режиссёрнинг бу хусусияти фақат актёрлар билан ишлаганда эмас, балки спектакль саҳналаштириш жараёнида бошқа ижодкорлар билан хамкорлигида ҳам амалга ошиши заруратга айланади. Демак, режиссёр аввало педагог ёки тушунтирувчи.Бу қирра актёрларни тарбиялаш билан бир қаторда пьесани

улар билан таҳлил қилишда воқеаларни баҳолашда, ва унга нисбатан муносабатини аниқлашда ҳаётий мисоллар билан тушунтиришда етакчилик қилади. Бунинг учун режиссёр ўзи актёрлик маҳорати техникасини тўғри тушуниши унинг ёрдамида ўзига хос бадиий буёқларни кўрсата билиши" лозим. Кези келганда актёрларга у ёки бу саҳнани кўрсатиб берганида. улар кўрганларини ривожлантириб, ҳаракат қила бошласа,режиссёр учун бу энг олий ютуқдир. Лекин кўп ҳолларда режиссёр ўз мавқеини суи истемол қилиб, ёки актёрдан ўзини кобилиятли билиб, ролни ипидан-игнасигача кўрсатиб беради. Актёрдан фақат шуларни кўчириб ижро этишларини талаб қилади. Натижада, актёр фаоллигини бўғиб, мавқеини қуғирчоққа тенглаб қўяди. Бундай холатда актёрлар ижод қилишдан тўхтайди, спектакль режиссёр кўрсатмасидан кўчирилган бир ҳил ижро услубидаги томошага айланади.

Театр санъати учун анъанавий шиорга айланган хақикий "режиссёр актёрда ўлиши керак" деган афорзмга амал қилинсагина режиссёр томонидан экилган "уруғ" униб чиқиб,хосил бериши мумкин. Агар актёрлар режиссёр томонидан кўрсатилган у ёки бу ҳолатларини эслаб қолишга ҳаракат қилиб, уни чуқур тушунмаса ёки ўз ҳиссий туйғуларида акс эттирмаса, ижро хаётий бўла олмайди. Бу ҳолларда режиссёр кўрсатуви зарарлидир. Агар бунинг акси бўлиб, режиссёр кўрсатгани актёр юрагига таъсир этиб, яхши заминга уруғ тушса ва унинг туйғулари хамда фантазиясини уйғотиб юборса, нур устига аъло нур. Демак актёр режиссёр кўрсамаларидан илхомланиб, ўз харакатини янгитдан, қайта ярата бошлайди.

Спектакль бунёд этиш жараёнида режиссёрнинг психолагик қирраси энг асосий ўринлардан бирини эгаллайди. Чунки, иштирокчилар билан биринчи учрашувда уларни ўз режасига қизиқтира олса, ижод қилиш учун манба топиб берса, пьеса ғояси, ундаги персонажларнинг ҳарактери, режиссёр режаси актёрлар қалбини эгалласа, уларнинг тасаввурини ишга солиб юборса, режиссёр ўз мақсади сари тўғри қадам қўйган бўлади. Немерович.-Данченко бу жараённи театр коллективи, айниқса ёшлар учун тарбиявий аҳамитни жуда

катта эканлнгини кўп марта уқтириб ўтган эди. "Чанқоқ актёрни муаллиф фикри билан суғориш керак",— деб таькидлар эди буюк режиссёр.

Немирович-Данченко режиссёр-педагогларга хос бўлган "айтиб берувчи"лик қобилиятига эга эди. Унинг билими, ҳаётий тажрибаси ва таъсуротлари шундай бой эдики, бунинг натижасида актёрлар ўзлари сезмаган ҳолда у ёки бу айтилган сўз таъсирида воқеа ёки лавҳа мазмунини, унинг ҳаётий асосини илғаб олардилар, шу дақиқанинг ўзидаёқ ҳолатлар учун керакли бўлган ҳиссий туйғулар вужудга келар эди.

Пьесадаги шарт-шароитлар режиссёр томонидан тўғри талқин этилиши — актёрлар билан биринчи учрашувдаёқ образнинг бошланғич ғоясини тўғри тушунишга, мақсадни тўғри илғаб олишга, улар фантазиясини уйғотиб, фикрларини фаол ишлашига сабаб бўларди. Агар мана шу жараёнда актёр муаллиф ғоясини илғаб олса, ижодий уйғониш режиссёрлар талқинини тўғри тушуниш вужудга келиб, чинакам изланиш жараёни бошданади. Режиссёр бу жараёнга эришгандан кейин актёрларни ўз холига ташлаб қўймасдан, репетициядан – репититцияга фаоллаштириб бормаса улар нотўғри йўлга кириб кетиши хеч гап эмас. Шунингдек репетициялар давомида актёрлар билан образ ҳақидаги фикр ва мулоҳазаларини бойитиши, янгилаши ва доимо изланишлари учун туртки бўлиб туриши лозим. Актёрни кеча қилинган ишини бугун янада бойитиб, ривожлантириб, образини пишитишга илҳомлантириб туриши керак. Шундагина режиссёр кўзда тутган мақсадига тўғри йўл топган бўлади.

Режиссёр-ойна (кўзгу).

Режиссёр репетицияда ўтириб, актёрларнинг ютуғи ва камчиликларини худди ойнадек ўзида акс эттиради. Бу ҳусусият натижасида актёрлар ўз интилишларини тўғри ҳис қила олади. Режиссёр режасини ўзида акс этираётган актёрнинг ютуқ ва камчилигини узлуксиз кузатиб туриш, унинг фантазиясини интилишларини муаллиф фикри асосида нечоғли тўғри кетаётганига бахолаб боришдир. Шу билан билан бир қаторда актёр

талқинини тўғрлаб, унинг фикрларини ривожлантириш ва уни ижод йўлига йўллашидир. Актёр эса ўзини хақиқатан ҳам режиссёр муносабати орқали ойнада кўргандек бўлиши керак. "Мана бу ери яхши, мана бу ерида мана буни хохладингизми, шу еринн бундай қилиб кўринг"— деб айтилган сўз актёрга ёрдам бераётганини хис қилиш хам катта фазилат.

Актёр ижросини тўғри акс эттириш учун унинг ўзига хос ҳусусиятини, кўз илғамас томонларини ҳам сезувчи диққат, эътибор керак. Персонаж характери актёр ижросида қандай ифодаланаётганини туғри акс эттириши учун режиссёрнинг ўзи актёр яратиши лозим бўлган образ ҳаётини ундан яхши билиши лозим.

Репетиция вақтида режиссёр нигохи актёр фикридан олдинроқ юриши билан бир вақтда, персонаж фикрининг оқимини ҳам тўғри-нотўғрилигини кузатиб бориш натижасида вақти-вақти билан репетицияни тўхтатмасдан кичик нуқсонларни тўғрилаб туришнинг хам ахамияти бор. Бундай қобилиятга эга бўлиш учун режиссёр, юқорида айтганимиздек актёрларининг бадиий имкониятларини, индивидуал ҳусусиятларини ва актёрлик маҳоратинииг элементларини пухта билиши зарур. Шундагина актёр режиссёрда ўз аксини тўғри кўриб, тегишли хулоса чиқариши мумкин.

Режиссёр — спектакль ташкилотчиси.

Режиссёр спектаклнинг барча тарккибий қисмларини ўз назаротида ушлаб тургани ҳолда актёр ижодини биринчн ўрингa кўйиб, унга кўмаклашадиган ёрдамчи воситаларни, унинг атрофида гармоник равишда бирлаштирган холда бадиий яхлитликка эришади. Бу ўринда режиссёр — ташкилотчи сифатида мутлоқ хукмрондир. У бошқаларга нисбатан спектаклнинг воқеалар оқими ечимини қандай ташкил қилишни аниқ билади. Чунки, режа пайдо бўлгандан бошлаб ўз тасаввурида актёрлар ижроси, рассом режаси, композитор мусиқаси ва ҳ.к ларнинг бирлашуви натижасида вужудга келадиган спектакл натижасини олдиндан кўра олади. Бундай режиссёр спектаклнинг камчиликларини қандай тузатиш ёки “беркитишнинг” режасини хам тузиб оладилар. Спектакл натижасини

олдиндан биладиган режиссёрларни Станиславский "натижа режиссёрлари",— деб, атайди. Натижа режиссёрларнинг навбатдаги томошаси, ижодкор режиссёрнинг янги шаклдаги спектакл – туғилишини назарда тутуди буюк реформатор.

Ҳамма натижани олдиндан кўра билиш ижодий жараённи вужудга келтирмай, балки натижа учун интилиш бўлиб, спектаклнинг ташқи томонини томошани ташкил қилиш учун ҳаракат бўлиб қолади. Ҳакиқий режиссёр спектакль устида ишлаш жараёнини маълум режага асосланган ҳолда олиб борган тақдирда ҳам, ўзи билан ишлаётган ижрочи ижодкорлар имконияти билан ҳисоблашади ва натижаларини кўриб, ўз режасига янгиликлар киритиб боради. Актёрларнинг ҳар бир репитицияда беихтиёр ўзгариб бораёганларини хис қилиб, вақтнинг ўтиши билан ҳаёт тажрибалари ва махорати янада юксалишини кутади. Натижада ўз қарашларини ҳам ўзгартириб, бойитиб боради. Агарда режиссёр ташкнлотчи спектакль устида ишлаш жараёнида унинг яратувчилари билан ижодий иш олиб бормаса, қатор қарама-қаршиликларга учраши мумкин. Чунки, бошқа ижрочи санъаткорлар режиссёрлар режасига асосланган холда ҳам, барибир, ўз дунёқараши, индивидуал ҳусусиятларигаўзларига қулай қолиплара эга. Улар спектакль шаклига ваечимга нисбатан ўз муносабатларига эга бўлишлари табиий. Агарда улар тўғридаи-тўтри, кўр-кўрона режиссёр талабларинигина бажариш билан чеклансалар, ҳамкорликдаги ижодий жараён вужудга келмайди. Унда барчасига фақат биргина режиссёрнинг ўзи жавобгар бўлиб қолади.

Режиссёрнинг ташкилотчилиги, спектакль яратиш жараёнида ягона ҳукмрон бўлиши билан бир қаторда, томоша натижаси учун асосий жавобгардир. Назарияда эса - спектакль биргина режиссёрнинг ижод махсули эмас, балки, жамоанинг хамкорликдаги махсулидир. Демак режиссёрдан замон талабларига жавоб бера оладиган спектакль яратиш талаб қилинади. У театрга раҳбарлик қилиши учун юқорида айтилган кобилиятларнинг барчасини ўзида мужассамлаган бўлиши касб талабидир. Ижодкор режиссёр давримизнинг янги кишиси кечинмаларини, ўзида чуқур

акс эттирган, юқори савиядаги, спектаклни, бадиий яхлит шаклда намойиш эта олиши заруратдир.

VII. БОБ. РЕЖИССУРАНИНГ АСОСИЙ ЭЛЕМЕНТЛАРИ

Ҳамма санъат турларидек режиссура ҳам ўзининг таркибий қисмлар яьни элементларига эга. Театр санъати синтетик табиатли ва жамоавий ижод тури бўлгани учун ҳам режиссёр уларни бошқариб ўз режасини амалга ошириш ниятида уйғунлаштиради.

Театр санъатининг таячи хисоблашган актёрлик махорати ўз унсурларига эга бўлгани каби режиссура ҳам ўзининг маҳорат ва техник элементларига эта. Ҳозирги кун замонавий театрини режиссёрсиз ва режиссуранинг асосий элементларисиз тасаввур қилиб бўлмайди. Унинг таркиби қуйидаги элементлардан иборат.

1.Композиция – саҳна асари воқеаларнинг тизимли тартиби.

2.Саҳнавий атмосфера – воқеа макон ва вақт мухити.

3.Мизансцена – мухитга ва мақсадга мувофиқ жойлашиш.

4.Темпо-ритм – мухит ва воқеанинг рухий иситмаси эхтирос даражаси.

5.Саҳнавий ҳақиқат – юқоридагиларнинг актёрлар харакатида уйғунлашиши ижодий кайфиятни, мухит хақиқатини пайдо қилади.

Композиция — асар воқеаларининг таркибий тузилиши ва жойлашиш бўлиб, спектакль ҳам ҳар қандай бадиий асардек ўзининг ички композицион қурилиш қонунларига бўйсуниши керак. Композиция — бўлаклар билан яхлитлик ўртасидаги ўзаро мувозанатдир. Бадиий спектакль синтезлашган бир неча бўлаклардан ташкил топади. Бир воқеанинг иккинчиси билан боғликлиги ва барча таркибий қисмларнинг спектаклда ўзаро умумий уйғунлиги композициянинг мукаммаллигидан далолат беради.

Спектакль композицияси устида иш олиб борган режиссёр биринчи навбатда пьеса таркибий қисмлари аниқлаб олади. Лекин спектакль композицияси ҳамма вақт ҳам пьеса композициясига мос келавермайди. Чунки томошанинг бадиий яхлитлиги режиссёр режасига ва спектаклнинг олий мақсадига боғлиқ. Бу пьеса муаллифи ва режиссёр олий мақсадлари бир

бирига қарама-қарши қўйилиши мумкин деган гап эмас. Режиссёрнинг олий мақсади муаллиф ғоясидан келиб чиқиб, ўз фикри ва топималарини уйғунлаштирган ҳолда талқин этишдан иборат. Шунинг учун режиссёр пьеса композициясини қайтариб, агар лозим топса унинг ғоясига таъсир қилмаган ҳолда уни ўзгартириши хам мумкнн. Масалан, пьесадаги айрим кўринишларни олиб ташлаши ёки пьесада йўқ, лекин у ердаги воқеани кескинлаштирадиган саҳна қўшиши ва бу орқали пьеса композициясини ўзгартириб юбориши мукин. Бунинг учун саҳналаштирувчи режиссёр композиция қонунларини яхши билишн керак Асарнинг жанри ёки давр мухитидан қатьий назар умумий драматургия талаблари қуйидагилардан иборат:

- Кириш (экспозиция) –парда очилганда нима бўляпти? қачон ва қаерда бўляпти? деган саволларга жавоб бериб томошабинни асар мухитига олиб қирадиган қисм;
- тугун (завязка) – энди нима бўлар экан? деган муаммони пайдо қиладиган ва интригани кучайтирадиган қисм;
- ривожланиш (развитие) - персонажларнинг курашишини кескинлаштириб, интригани ошириб борадиган қисмлар;
- авж (кульминация) – курашнинг энг кескин нуқтаси ва асар перипетиясини белгилайдиган қисм;
- ечим (развязка) – курашнинг бархам топиши ва ғоянинг очилишига хизмат қиладиган якуний қисм.

Спектаклни неча парда ва неча кўринишдан иборат бўлиши режиссёрнинг олий мақсадига мувофиқ бўлади ва композициятомоша унинг ғоявий бадиий сифатини ошириш мақсадидан келиб чиқади.

Пьеса устида ишлаётган режиссёр асарни бир неча режиссёрлик бўлакларига бўлиб олади. Репетицияда ҳар бир бўлакни актёрлар билан алоҳида-алоҳида ишлаб боради. Тайёр бўлган бўлаклар спектаклнинг умумий оқимига қўйилади. Бу бўлаклар композиция талаблари асосида репетиция

қилинмаса, бўлакларни бир-бирига узвий ва мантиқий боғлаш қийин кечади. Шунинг учун композиция талаблари асосида умумий яхлитликни ҳаёт барпо этиш режиссёрнинг асосий вазифасидир. Композиция талаблари асосида режиссёрлик урғуларини тўғри ва яққол ифодалаш спектакль ғоясини томошабин калбига жойлаб кўйишга ёрдам берадиган унсирдир. Спектакль композициясини ўз режаси асосида тузиб чиқиш, баьзан қайта қуриби, уни амалга ошириш режиссёрдан катта қобилят, ижодий меҳнат, сабот ва изланишлар талаб этади.

. Ҳар қандай пьеса маълум вақтда ва маълум шарт-шароитда рўй бераётган воқеалар тизимини акс эттиради. Пьеса ёзишда драматург учун манбаа бўлиб ҳизмат қилган вакелик рухиятини режиссёр саҳнада кайтадан яратади. Демак спектакл учун манбаа бўлиб пьеса ғоясининг рухияти ҳизмат килади.

Саҳнавий атмосфера қуйидаги театр ифода воситалари орқали яратилади. Улар: мавзу, ғоя ва воқеалар тартибига асосланган режиссёрлик талқини; декорация, бутафория, реквизит, либос (костюм), грим, музика, театр шовқинлари, нур ва ранг; уларни ўзида уйғунлаштирадиган актёрлар ижросидан иборат. Демак саҳнавий атмосфера бир неча касбдаги санъаткорларнинг биргаликдаги ижодий меҳнати синтезлашиши орқали барпо этилади.

Пьесадаги воқеа - қайси ерда, қачон ва қандай шароитда содир бўлганини муаллиф асар ремаркаларида ёки кириш қисмида тасвирлаб беради. Бу ремаркадан қандай фойдаланиш режиссёрга ва бошқа спектакль яратувчиларга боғлиқ. Айрим мувллифлар пьесаларида ифода этилган воқеалар қандай шарт-шароитда бўлиб ўтганини айтмай, бу иҳтиёрни театрга топширади. Бундай пайтларда саҳнавий атмосфера яратиш режиссёр режасига, унинг кобилиятига, пьесанинг композициясига, мавзунинг далзарблигига ва ғоянинг умуминсонийлиги каби қатор омилларга боғлиқ бўлади.

Саҳнавий атмосфера фақат воқеа қайси ерда ва қачон бўлишини томошабинга тушунтирибгина қолмай, нима учун шундай бўлганлигини

ифодалаш орқали режиссёр ўз фикрларини янада таъсирлирок намоён қилиш учун ва энг кучлн тасвирий восита сифатида спектаклнинг композициясига таянади.

Устоз режиссёрлар таькидларидек – хар қандай ижодкор ҳаётга ўз шахсий "кўз ойнаси" орқали қарайди ва бундай кўз ойнак ҳар бир муаллифда ҳар хил бўлиб, турли хил рангга эгадир. Саҳнада одамзод атрофини ўраб турган шароит ва инсонлар билан бўладиган ўзаро муносабати орқали воқеа мухити вужудга келади. Саҳнавий атмосфера режиссёрнинг олий мақсади ва актёрларнинг етакчи хатти - харакати билан боғлиқ бўлган воқеалар тизими орқалн юзага келади.

Атмосфера атамаси ҳаракатчан тушунчадир. У хар бир воқеанинг берилган шарт-шароити ва унга бўлган муносабатларнинг ўзгаришидаи келиб чиқади ва бу мухит ҳам ўзгарувчандир. Чунки инсонлар яшаёттан давр ва жойнинг хавоси- мухити хам ўзгариб туради. Сахнада тўғри топилган атмосера ва уни амалга ошириш учун топилган воситалар режиссёр хамда актёрлар ҳамкорлиги маҳсулидир.

Мизансцена - режиссуранинг асосий элементларидан бири бўлиб, у фақатгина актёр санъатига мансубдир. Актёр яратаётган образи ички кечинмалар ҳам ташқи ифодалар жиҳатидан мукаммал бўлиши учун унинг гавдасида – вужудида воқеа мухитининг юки бўлиши лозим.Мизансцена эса”юкли” актёрларнинг саҳнада бир-бирларига нисбатан тўғри, яъни мақсадга мувофиқ жойлашиши ва жой алмаштиришларидир. Бу масала билан шуғулланадиган режиссёр актёрларни саҳнага сиғдириш билан чегараланмасдан, ҳар бир харакат маъносини томошабинга етказиб беришга интилиши лозим. Бунинг учун саҳнада ҳар бир воқеада ёки эпизодда асосий ҳисобланган персонажни томошабин эътиборига ёрқинроқ олиб бориш мақсадида мизансцена куриши керак. Демак режиссёр ҳар бир саҳна ва кўриниш асосини очиб берувчи, унинг мағзини ифодаловчи, персонажлар харакатини олдиндан аниқлаш ва улар мақсадини ойдинлаштирувчи мизансценалар топиши зарур. Мизансценалар

актёрларнинг мақсадига, ҳарактерига, мақсадли курашига қараб - якка грухли, ва оммавий турларга бўлинади.

Якка тартибдагиси - пластик (гавда) мизансценаси актёрларнинг образи мағзидан келиб чиқиб, унинг хулқ-атворини, одатларини, касби, ҳарактери, ёши, темпераменти, берилгаи шарт-шароит ва мақсаддан келиб чиқиб қиладиган жисмоний хатти-ҳаракатлари ва ўз мунасабатлари ифодасидир.

Грухли мизансценалар диалогларда туғуладиган ўзаро мунасабатларни ифодалайдиган харакатлар нисбатидир. Оммавий мизансценалар эса халқ вакилларининг воқеага муносабатини ифодалайдиган сахнавий жойлашишдир.

Мизансценаларнинг барча турли режиссёр режасига мувофиқ юзага чиқарилади. Демак актёрларнинг саҳнавий бўшлиқда жойлашуви мақсадга мувофиқ харакат бўлиб, ўз ахамияти билан саҳнавий "тилга" айланиши лозим. Бу борада 1921 йили Станиславский томонидан саҳналаштирилган Гоголнинг "Ревизор" спектаклидаги финал саҳнасининг мизанценаси характерлидир. Унда шахар хокими ролини ижро эган Москвин худди томоша залига ўтмоқчи бўлгандек, сахнани энг олдига келади. Бу вақтда залнинг чироқлари ёқилиб, сахнадаги барча хатти-ҳаракат тўхтайди. Москвин — шаҳар ҳокими оёғини суфлёр будкасига устига қўйиб, бевосита томошабинларга: "Нега куласизлар? Ахир ўз устингиздан кулаяпсизлар-ку",— деб мурожаат этган ва яна орқасига, саҳнага қайтган. Томоша залидаги чироқ ўчиб сахнадаги хатти-ҳаракатлар яна давом этаверган. Мана шундай публицистик ва катта фалсафий мазмунга эга бўлган мизансценалар, ижодкор режиссёрнинг ғоявий-бадиий режасини амалга оширишда асосий ифода воситасига айланади.

Улуғ режиссёр Немирович-Данченко актёрлардан образнинг аниқ психофизик ҳарактерини талаб қилар экан, персанож ҳаётининг у ёки бу дақиқаларини ифодаловчи гавда мизансценалари ҳақида гапириб ўтган. У ҳар доим образнинг руҳий холатини ифодаловчи ва актёрнинг саҳнада тўғри яшашини таъминловчи гавда мизансценалари устида изланишлар олиб

борган. У саҳнада актёр ўзи хохлаган эффектли мизансценани ички асоссиз мақсадсиз ифодаласа, бу харакат спектакль бадиий қимматини тушириб юбориши мумкин дейди. Шунинг учун режиссёр томонидан таклиф этилган у ёки бу гавда мезансценаси ёки грухли хатто оммавий мизансценалар репетиция давомида актёрларнинг руҳий ҳолатидан, воқеа мухитидан келиб чиққан бўлишига хамда асосланганлигига қараб саҳнага олиб чиқилади.

Ижодкор актёр режиссёр томонидаи айтилган ёки олдинги репетицияда ўзи томонидан топилган мизансценалардан воз кечиб, янгисини излаб топиши мумкин. Актёрниг гавда мизансценаси - саҳна атмосферасига, жихозлар жойланган буюм, партнёрга, воқеаларга узвий боғликдир. Демак актёрнинг гавда мизансценаси образнинг психологик холатидан келиб чиққан холда саҳна атмосферасига боғланиши зарур. Масалан, агар актёр бирор корхона директори образини яратаётган бўлиб, саҳнадаги ўз директорлик хонасига кириб, уни кутиб ўтирган корхона хизматчилари билан бирор муаммони ҳал этиш учун мажлис ўтказиши, ёки мажлис тамом бўлгач бир ўзи қолганда хонадаги буюмлар билан бўладиган муносабатлари иккала ҳолатдаги мизанценалар бир-биридан тубдан фарк қилади. Хуллас, гавда мизанценаси юқорида айтилган сахнадаги персонаж фикрииг харакатдаги ифодаси, режиссёр режаси ва актёр юрак ҳислари ҳосиласидир.

Темпо-ритм. Темпо — италянчада "тезлик", эхтирос даражаси деган маънони англатади ва саҳнада маълум бир вақтда бажариладиган вазифалар “истмаси” миқдорини белгилайди. [!]Ритм —грекча сўз бўлиб "бир текис", "бир ўлчовда" маъносини англатади. Тсмпо-ритм — бу спектаклнинг маълум бир вактда, маълум бир тезликда ўтишидир. Бу атама режиссурага музикадан кириб келган бўлиб, театр санъатида бир томоша вақтда бажариладиган вазифалар меёридир. Агарда берилган вақт ичида бажарадиган вазифалар сони ортса ва кураш кескинлашса, бу темпнинг баландлигидан далолат беради. Аксинча, вазифалар сони камайса, бу темпнинг секинлигидир.

Спектаклдаги персонажларнинг ҳар бири ўз ритмига эга. Шунинг учун

актёрлар спектаклнинг умумий темпо-ритмга бўйсуниши керак. Темпо-ритм режиссёр томомнидан қатъий белгиланган бўлиши лозим.

Тўғри ангаланган темпо-ритм режиссёрнинг олий мақсадини рўёбга чиқаришга ёрдам беради ва спектакльнинг таъсир кучини ошириб, томошабин билан жонли алоқа ўрнатиш жараёнида мухим ахамият касб этади.

Сахнавий хақиқат юқоридаги унсурларга амал қилинган мухитда актёрнинг ижодкорлар туйғуси тўғри ишлаган дамларга пайдо бўлади. Актёр билан ишлаши жараёнида режиссёрнинг энг муҳим вазифаларидан бири сахнавий хақиқатга эришиш ҳисобланади. Станиславский системасининг асосий талабларидан бири сахнада актёр ролига монанд мухит яратиш ҳисобланадн. Саҳнада ижодий мухит яратмай туриб спектакл муваффақияти хақида гап ҳам бўлиши мумкин эмас. Реалистик театрнинг асосий принципларидан бири бўлган - актёрни саҳнада жонли бўлиши режиссёр учун энг муҳим вазифа ҳисобланади. Ролни маънавий ҳалокатдан, актёрликнинг миси чиққан қиликлари ҳукмидан, ташқи кўрсатиб бериш одатидан саклаб қолиш учун рухий ва жисмоний-тайёргарлик зарур. Актёр спектакль олдидан жисмоний тайёргарлик билан бирга балки маънавий психологик созланиш кўникмасини шакллантирсагина сахнада мўъжиза яратиши мумкин. Актёрга мансуб бўлган бундай “созланиш” ижодий кайфият деб аталади. Бу ўз навбатида сахнавий хақиқат яратишга асос бўлади.

Сахнавий кайфият биринчи навбатда актёрнинг маънавий ва жисмоний табиатини бир нуқтага тўпланишидан иборат эканига тушундим яъни ҳис этдим, деб ёзади Станиславский,— у фақат кўришни, эшитишнигина эмас, балки кишидаги беш сезгининг қувватини мақсадга мувофиқ жамлайди. Жамланган диққат - фикрни ҳам, ақлни ҳам, иродани ҳам, туйғуни ҳам, хотирани ҳам, тасаввурни ҳам мақсадга жалб этади. Актёрнинг маънавий ва жисмоний табиати тасвир эталаётган шахснинг калбида содир бўлаётган ҳисларни англашга интилиши керак. Менинг билишимча , артистнинг юраги ва тасаввурида сеҳрли "агарда" пайдо бўлгандагина бадиий ижод бошланади. Яъни, артист реал хақиқатдан кўра, тасаввурда фараз қилинган, самимият ва

иштиёқ билан бадиий тўқимага ишонган дақиқалар вужудга келиши билан ижод бошланади. Бу худди боланинг қўғирчоғини тириклигига ишонган тасаввурига ўхшайди. “Сехрли агарда" ёрдамига келиши билан артистнинг ишончи хақиқий реал ҳаётдан тасаввури яратган ҳаёт тарзига кўчади. Тўқима хаётга ишонган артист ўтакетган ёлғонни ҳам театрдага шартли хақиқатга айлантира олиши керак. Бунинг учун артистларга бадиий тасаввур, болаларча соддалик, ишонувчанлик ва зийраклик лозим. Унинг бу ҳусусиятлари саҳнавий шартлиликни, тасаввур этилган бадиий муносабатни сахнавий хақиқатга айланишига ёрдам биради. Демак режиссёрнинг биринчи вазифаси артистда ижодий ташаббусни уйғота билишдир. Бундай йўналишга ҳар бир ролнинг ғоявий интилиши мухтож бўлади. Актёр кўрсатилган йўналишдаги ижод жараёнида эркин бўлиши ва хеч қандай ҳукмронликни сезмаслиги лозим. Режиссёр ҳам хеч қачон актёрга зулум ўтказмаслиги, аксннча ундаги фидоийликни қўллаб қувватлаши зарур. Чунки, ижодий эркинлик оддий кайфиятнинг туғилиши учун асосий шарт-шароит ҳисобланади. Актёрнинг тўғри йўналтирган ижодий кайфияти, саҳнадаги ҳаракатида, беихтиёрий туйғусида, саҳнавий хақиқат яратишида жуда зарурдир. Лекин бундай эркни актёр ҳам тўғри тушуниши керак. Чунки актёр томонидан бажарилган ҳар бир харакат эркин ижод махсулидир. Демак, актёрнинг саҳнадаги ҳар бир мақсадли ҳаракати бир вақтнинг ўзида ҳам эркин, ҳам тўғри бўлиши талаб қилинди. Хулоса қилиб айтиш мумкинки, актёрнинг ижодий кайфияти сахнада яратилаётган хаётини худди биринчи мартадагидек қабул қилиб, бахалоб, эркин ва тўғри хатти-ҳаракатлар билан мўжизалар яратишга қодир.

VIII.БОБ. РЕЖИССЁРНИНГ ДРАМАТИК АСАР УСТИДА ИШЛАШИ.

Ҳар қандай санъатнинг вазифаси — бадиий образ яратишдир. Театр сахнасидаги бадиийлик драматик асарасосида келиб чиқади. Режиссёрнинг пьеса устида ишлаши, уни бадиий баркамол саҳна асари даражасига етказа олиш қобилияти театр санъатида асосий омил ҳисобланади.

Спектакль яратиш жараёни — турли касб ва санъат вакиллари бўлган катта жамоанинг хамкорликдаги ижоди билан боғлиқ. Шунинг учун театр жамоасининг сиёсий ва бадиий киёфасини репертуар белгилайди, деган ҳикмат бежиз эмас. Муносиб репертуар яратиш учун эса режиссёр фақатгина бадиий рахбар, ташкилотчи, пьесани тушунтирувчи ва педагог бўлиб колмай, балки коғоздаги асарни ижодий жамоа кучи билан саҳнавий ифодали воситалар ёрдамида томоша шаклига кўчира олувчи нодир кобилият эгаси ҳамдир.

"Режиссура--бу спектакль яратиш санъатидир, дейди Станиславский Режиссёр фақатгина пьесани яхши тахлил қиладиган, актёрларга маслахат берадиган, уларни саҳна декорациялари орасига жойлаштира оладиган кимса эмас, балки у ҳаёт мураккабликларини кузатиб хулоса чиқара оладиган,ҳар томонлама мукаммал билимга эга, театр саньати билимини пухта эгаллаган ижодкордир. Чиндан ҳам режиссёр раҳбар, ташкилотчи, педагог, мураббий, саҳналаштирувчи мутахассис, шунингдек сиёсий, бадиий, талқиний, мусиқий, тасвирий воситалардан унумли фойдаланувчидир. Бу талаблар ўқув жараёнида қатий уқдирилса, амалётда кенг қўлланилса яхши бўлар эди. Чунки, ҳар бир бўлғуси режиссёрни тарбиялаш, уларнинг ўзларига хос қирраларини очиш ва касбига нисбатан ишонч ҳосил килиш, энг керакли ва

масъулиятли ишдир. Театрларнинг репертуарлари мумтоз асарлар даставвал ижодий жамоани тарбиялашга хизмат қилади. Бунинг учун ўз репертуарлари асосига хар йили битта мумтоз асарни, профессиональ театрларда саҳналаштирилган ва синовлардан ўтган пьесаларни олишлари мақсадга мувофиқ бўлади. Бу жараёнда тўғирланган шаклга, тақлидчиликка йўл қўймаслик керак.

Репертуар танлашда асосан қуйидаги принциплар талаб қилинади - бадиий сифати юксак, ғоявийлиги намунали, мавзунинг долзарблиги, ҳаётний воқеани тўғри ифодаланиши, қарама-қаршиликларнинг кескинлиги образларнинг типиклиги, ҳарактерларнннг пишиқлиги ва замон талабларига жавоб бера оладиган мавзу ва ғоянинг уйғунлиги ёрқин ифодаланган бўлиши зарур. Ундан ташқари ижобий қаҳрамонларнинг тасвирланиш маҳорати ҳам хисобга олинади. Шундагина саҳналаштириш учун олингаи пьеса ижодий жамоа ишини мақсадга мувофиқ йўналтиради. Драматик асарнинг асосини, воқеалар оқимида хатти - ҳаракатлар ва инсоний ҳарактерларнинг тўқнашувлари диалог шаклида ифодаланиши ташкил этади. Яъни ҳар қандай санъатнинг ижодий маибаи табиат ва инсонларнинг орасида бўладиган ўзгаришлар бўлганидек драматургиянинг ҳам асоси шудир. Лекин драматургиянинг бошқа санъат ва адабиёт асарларидан фарқи шундаки, табиат ҳодисалари ва инсонлар орасидаги муносабатлар жонли образлар орқали ифодаланади.

Қаҳрамонлар характерининг мукаммаллиги, улар фикрларининг тийраклиги, кўтариб чиқилган муаммоларнинг ўз даври талабларига ҳамоханглиги спектакл муваффақиятини белгилайди.Буюк театр назариётчилари ва танқидчилари, аввало, драматургиянинг бадиий шаклига, сахнавий имкониятларига, унинг томошабин олдидаги тарбиявий қудратига алоҳида эътибор берганлар.

Сахна асарнинг асосида - ҳаётий хақиқат ва унинг бадиий ифодаси бўлмас экан, шунингдек, ҳаёт қонунларига, инсон заковатининг интилишларига бўйсунмас экан бундай пьеса ижодий жамоани

хафсаласизликка олиб келади. Шунинг учун улуғ драматургларнинг жахон саҳнасидан тушмай келаётган асарлари, илғор театрлар репетуаридан жой олиб, ҳаётий хақиқат принципларига ижодий ва бадиий ёндошишга асос бўлиб келмокла.

Масалан: кадимги грек драматурглари - Софокл, Эсхил, Эврипид уйғониш даври драматургларидан - Лопе де Вега, Шекспир; рус реалистик драматургиянинг асосчилари - А. Пушкин, А. Грибоедов, Н. Гоголь, А. Островский, А. Чехов, Л. Толстой, М. Горьки; кейинги давр драматурглари В. Маяковский, Н. Погодин, В. С. Вишневский, В.Иванов, Қ Симонов, Қ Арбўзов, В. Розов, ўзбек драматургларидан Ҳамза, Яшин, Абдулла Қаххор ва бошқаларнинг асарлари юқоридаги фикрларимизга далил бўла олади.

Спектакль драматик асарнинг саҳнавий - бадиий ифодасидир. Уни яратишда пьесанинг бадиий ва ғоявий мазмуни катта аҳамиятга эга. Чунки спектакль яратишда режиссёр ижодини тўлқинлантирувчи, саҳнавий режани барпо этувчи, аниқ ва ёркин саҳналаштириш тизимини вужудга келишига сабабчи пьесадир. "режиссёр режасининг асоси пьесадаги, мазмун ва ғоядир, деб ёзади улкан Режиссёр, педагог ва олим А. Д. Попов.Режиссёрнинг олий мақсади спектаклнинг барча қисмлари мукаммаллигига эришиш ва мантиқий ечимга интилишдир. Гап шундаки, драматик асар тасвирлаши керак бўлган объект — ҳаётдир, яьни жонли, хатти-ҳаракатли, карама-қаршиликка эга бўлган инсонлар ва жамият ҳаётидир.Ҳар қандай ҳаётий воқеа ҳам драматик асарга материал бўла олмайди. Лекин шундай ҳаётий воқеалар борки, улар драматик санъатга асос бўлади ва ёркин шаклда намоён бўлади. В. Г. Белинский айтганидек "бадиий асарнинг асоси — воқеа, драманики эса инсонлир. Бадиий асарнинг қахрамони — ходиса, драманики эса — инсон шахсидир" , Бундан хулоса шуки, драматик асарга ички ҳиссий ҳарактерга қувватта эга бўлган, хатти ҳаракатга бой кишилар орасидаги кескин муносабатлар асос бўлиши мумкин. "Хатти-харакат — инсон ҳарактерини энг аниқ ва ёркин тасвирловчи, унинг ақлий қобилиятини ва мақсадини кўрсата олувчи асосдир. Инсоннинг феьли кандай эканлигини, унинг юрагини чуқур

жойларида нима борлигини фақат хатти-ҳаракат билан кўрсата олиш мумкин"— деган эди буюк Гегель.

Лекин хатти - ҳаракат фақат шундагина мақсадга мувофиқ бўла оладики, агар у биронта тўсиқни босиб ўтса, бирор хатти-ҳаракатга қарши хатти-ҳаракат қила олса. Шунинг учун драмада ёркин карама-қаршиликлар намоён бўлади. Шундай қилиб, хатти-ҳаракат драманиинг асоси экан, лекин у хақикатнинг чексиз сабаб ва оқибатларини, вақт чегараланган ифодалай олмайди. Шунинг учун драмадаги хатти-ҳаракат - беҳисоб алоқаларнинг сабабчиси, унинг ривожланиши ва карама-қаршиликни хал қилишга имкон бериши аниқ воқеалар тизимини танлаб олашга ундайди.

Бундан ташқари драма ўзининг ҳусусиятларидан келиб чиқадиган ғоявий-мазмунийликни, ҳаётий воқейликни, воқеаларнинг мантиқий ривожланишини, композициянинг мукаммаллигини ва бошқа элементларни ўз ичига олади. Яна шуни эсдан чиқармаслик керакки, драматургия театр санъатининг ривожланишига асос бўлганидек, театр санъати ҳам драматургиянинг ривожланишига ўзининг муносиб ҳиссасини қўшиб, келган, уларнинг ўзаро алоқадаги тараққиёти ҳар доим бир-бирига чамбарчас боғлиқ яхлит жараёндир.

Драматик асар мавзусининг долзарблиги режиссёрнинг иш бошлашига бошлангач туртки бўлади. Мавзу тасаввур ва тафаккуримизни чегаралаб, аниқ йўналиш бериб турса, унинг долзарблиги бугун томошабинга айтилиши зарур бўлган ғояни очилишига хизмат қилади.

Долзарб мавзули, юксак ғояли асарда агар характерлар хам типик бўлса, бундай пьеса актёрлар махоратини юксалишга хизмат қилади."Ҳарактерларни ва хақиқий ҳаётни тасвирловчи драматик асар, ўртача актёрни тушунишга ва ўйнашга ўргатибгина қолмай, ҳаётни ва хақикатни хам ўргатади" — дейди В. Г. Белинский. Пьесанинг қиммати мавзусининг долзарлиги ва ғоявий интилувчанлиги билангина ўлчанмай, драматург томонидан ўз кахрамонларининг типик ҳарактерларини очиши ва хакикатни кўрсата олиши билан белгиланади. Пьеса устида иш олиб борган режиссёр, драматурнинг

ижодий услубини, пьесанинг тузилишини, жанрини, хатти-ҳаракатдаги қахрамонларнинг ҳарактери ва тилини чуқур ўрганиши лозим. Пьесанинг мохиятини ўзлаштириш нуқтаи назаридан ўрганишда, унинг бадиий ҳусусиятларини томошабинга қандай етказиш томонларини ҳам ўрганиши керак. Лекин пьесанинг бадиий қимматини, унинг ички маъноси бўлган мазмуни, яъни ғоявий-тематик негизи белгилайди. Чунки режиссёр ва актёрнинг ижодий илхомини уйғотувчи ва томошабин калбини титратувчи нарса пьесанинг ғояси ва мазмунидир.

Драматик асарнинг мазмунини белгиловчи ғоявий-тематик негиз-муаллиф томонидан тасвирланган хаёт воқеалари, пьесада иштирок этган персонажларнинг хатти-харакатлари, кечинмалари ва ҳарактерида мужассамлашади. Шундай қилиб асарда ривожлантирилган, мавзу сюжетини ташкил этган воқеаларнинг марказида инсонлар туради ва уларнинг образи маьлум турмуш шароитлари фонида тасвирланади. Персонажларнинг тили, харакатларга хос нутқи, асарда ифодаланган муҳит сахнада харакатланаётган актёрларнинг ўзига хос ҳусусиятлари асосида ишланади. Актёрлар хам худди режиссёр каби драматик асар мазмунини, воқеалар тизимини, персонажлари характерлари, иштирок асар композицияcини ва персанажлар мақсадини яхши билиши лозим. Шундагина асардаги ҳаётий воқеалар, композиция, сюжет ва персанажлар тили бутун тўлалиги хамда ранг-баранглиги билан намоён бўлади. Чунки асарнинг шакли, унинг мазмуни билан чамбарчас боғланган бўлади. Мазмун асар шаклини белгилайди. Асарнинг мазмуни фақат маълум шаклдагина ўз бадиий ифодасини топади. Демак, мазмунсиз - шакл, шаклсиз - мазмун бўлмайди.

Муаллиф драматик асар шакли компонентларини канчалик эркин эгалласа, у турмушни қанчалик мукаммал тасвирласа, ўз асарининг ғоявий-тсматик асосини чуқур ва аниқ очиб бера олади хамда мазмун ва шакл бирлигига эришади. Бу эса бадиийликнинг зарур шартидир.

Бадиий шакл — драматик асар мазмунининг тартиби гавдалантириш

усулидир. Шаклнинг асосий элементларига - композиция, сюжет, жанр, образлар киради. Асар шаклнинг тузилиши, қисмларнинг жойланиши, воқеалар ривожининг тартибини англатади. Композиция бадиий воситалардан бири бўлиб, у кишилар ва ҳаёт ходисаларини муаллифнинг ғоявий ниятига мувофиқ талқин этишга ҳизмат қилади. Яъни пьесанинг бадиий тузилиши унинг композицион курилиши дейилади.

Агар пьеса ўзига хос ва фақат унга тааллукли бўлган тузилишга эга бўлса хам сахна асарлари тузилишга оид драматургия қонунларига бўйсунади. Қарама-қаршиликларга сабаб бўлган ва хатти-ҳаракат қилишга олиб келган шарт-шароитлар, ўзаро муносабатни вужудга келишига сабабчи бўлган воқеа пьесанинг экспозицияси дсйилади. Экспозиция асардаги ўрнига қараб турлича бўлади. Улар тўғри, кечиктирилган ёки тескари экспозиялардир.

Тўғри экспозиция — асарда воқеаларнннг бошланишидан олдин келади. Масалан Ойбекннng "Қутлуғ қон"романн шундай бошланади.

Кечиктирилган экспозиция — воқеа тугунидан сўнг қаҳрамонлар ҳақида берилган маълумот бўлиб, Н. В. Гогоянинг "Ўлик жонлар", "Ревизор" каби асарларида ана шундай ҳол кузатилади. Тескари экспозиция — асарнинг охирида қахрамон ҳақида берилган маълумотдир.

Асарнинг асосий карама-қаршилиги бошланишига асос бўлган воқеага тугун дейилади. Тугун — драматик асарда асосий воқеанинг бошланиши бўлиб, барча воқеалар мана шу тугундан кейин ривожланади. Масалан, Ҳамзаннng "Бой ила ҳизматчи" драмасининг тугуни Ғофирнинг Жамилага уйланиши сабабли қарздор бўлиши, Жамилани Солиҳбой яхши кўриб қолишида жойлашган. Тугундан кейин хатти-ҳаракат олдинга қараб силжийди, интилади, тезлашади, ҳар хил бурилишлар, сакрашлар вужудга келади, хатти-ҳаракат қилувчи шахслар ўртасидаги кураш кучайиб ҳал қилувчи тўқнашувга бориб етади. Нихоят, воқеа ва қарама-қаршиликлар кураши авж чўққисига кўтарилади ва бу нуқта пьесанинг кульминацияси дейилади. Кульминация — лотинга "чўққи" деган сўздан олинган бўлиб, драматик асардаги вокеалар ривожининг авж олган, хатти-ҳаракат ва

курашнинг энг кескинлашган нуктасини англатади. Масалан. В. Шкспирнинг "Отслло" фожиасидаги Отелло томонидан рўмолчанинг талаб килиниш саҳнаси асарнинг кульминациясидир. Кульминация курашнинг натижасини бслгилайди. Бу эса каҳрамонларнинг такдири қандай ҳал бўлганлиги, яъни, ечимга олиб келади. Ечим — асарда тасвирланган воқеаларнинг ривожланмиши натижасида юзага келган кахрамонлар ҳолати, улар курашининг хотимаси, воқеа тугунининг ечилишидир. Масалан. Гогояьнинг "Ревизор" идаги ҳақиқий ревизорнинг келиши тўғрисидаги саҳнада, Хлестаковнинг ревизор эмаслиги, шаҳар ҳокими ва амалдорларнинг алданганини фош бўлиши асарнинг ечимидир. Шу тариқа хокимнинг порахўрлиги, талончилиги очиб ташланади. Пьесанинг композициясини тўғри аниқлаш, режиссёрга пьесанинг асосини, қарама - каршилигини, темаси ва етакчи хатти-ҳаракатларини аниқлашда катта ёрдам беради. Агар мазмунни ғоявийлик четлаб ўтиб, фақат шаклга этьтибор берилса, асар кераксиз бўлиб қолади. Шунинг учун бадиий шакл - асарнинг ташқи ифодаси, мазмун ички мохияти бўлганлиги боис, мазмун ва шакл бир-бирини тўлдириши ва бир-бирига мос бўлиши зарур. Бадиий шаклнинг бошқа элементлари тўғрисида кейинги бобларда янада тўлиқ фикр юритилади.

Маълумки хар қандай бадиий асарнинг заминида муалифнинг ғоявий режаси ётади. Асарнинг асосий фикри, яъни нима учун бу асар ёзилганлигига қараб унинг ғояси аниқланади.

Пьесанинг персонажларига хатти-ҳаракатдаги шахслар дейилади. Пьесанинг мавзуини аниқлашда персонажларнинг хатти-ҳаракатдан келиб чиқиш мақсадга мувофиқдир. Ҳар бир пьесада муаллиф - қарама-қарши кучларнинг ўзаро тўқнашувларидаги курашни, бу кураш ҳар хил мақсаддаги одамлар, синфлар, ижтимоий гурухларнинг ўз ғояларини, ўз нуқтаи-назарларини, дунёқарашларини мақсадга мувофиқ хатти-ҳаракатлар билан ифодалайди. Пьесанинг персанажларини ҳаракатлантирувчи қарама-қаршилик—боғловчи етакчилар ташкил қилади. Қарама-қаршиликларга асосланган асар қаҳрамонларининг ҳаёти янгиликлар,

илғор тушунчаларни химоя этиб, зулмга қарши курашда ўтади.

Хуллас мавзу ёки тема асли, юнонча сўз бўлиб, муаллиф танлаган ва тасвирланган ҳаёт воқеалари, асарда қўйилган масалалар, ёритилган муаммолар мажмуасидан иборат.

Асар темасини унинг ғоясидан, худди шакл ва мазмундагидек бир биридан ажратиб бўлмайди. Чунки муаллиф тасвирлаётган нарса тема бўлса, ғоя унинг шу нарсага муносабати, берган бахоси, қўйилган масаланинг хал этилиши, ёритилишидир. Шу маънода тема муаллиф асарда қўйган ва маълум ҳаёт материали асосида ёритилган муаммодир. М. Горький таъбири билан айтганда эса "тема муаллифга турмуш томонидаи берилган ғоядир". Бошқа бир олим таъбири билан айтганда эса, "тема—бу муаллиф томонидаи асар учун танланган асосий ҳаётий ва кўп қиррали мазмунинг тўлиқ ғоявий — эмоциональ бирликда тасвирлашни ташкил килишдир.

Хуллас тема бу асосий ҳаётий муаммо бўлиб, у пьесада воқеалар оқими орқали очилади. Агар пьесада бир нечта темалар бўлса, у вақтда асарнинг асосий қарама-қаршиликка олиб борувчи бош мавзуни ҳам топиш зарур. Бундай ҳолларда, пьесанинг асосий темаси — асарнинг ғоясини ташкил этувчи, ҳақиқий реаль ҳаетий қарама-қаршиликларни тулдирувчи ва ҳал қилувчи муаммодир. Демак, саҳнавий хатти-ҳаракатнинг пайдо бўлишига ва ривожланишига сабабчи бўладиган куч қарама-қаршилик бўлиб, асар мавзусини ёритиб беришга ҳизмат қилади. Шунинг учун театр санъатида саҳна асарининг ғоявий-бадиий баркамол гавдаланиши учун драматург ғоясини аниқлаб олиш, қарама-қаршиликларни, конфликтни умумлаштириш муҳим аҳамиятга эга.

XI. БОБ. ҚАРАМА – ҚАРШИЛИК САҲНАВИЙ ХАТТИ-ҲАРАКАТ АСОСИДИР. ДРАМАТИК АСАРНИНГ АСОСИЙ МАВЗУЛАРИ

Конфликт — лотинча "ихтилоф", "тўқнашиш" тушунчаси бўлиб, бадиий асарда тасвирланган воқеа иштирокчилари ўртасидаги курашни зиддиятни, келишмовликни, ихтилофни англатади. Конфликт ўз мохиятига қараб турли ҳарактерда бўлиши мумкни. Уни аввало гунистик – инсонпарварлик моҳиятидаги конфликт ва антогонистик – келишиб бўлмайдиган шакдаги конфликтг ажратиш мумкин. Масалан, "Бой ила ҳизматчи" драмасида дастлаб Солихбой билан Ғофирўртасида Жамила учун кураш- оилавий конфликт, ўзбек меҳнаткашларининг бой ва амалдорларга қарши нарозилиги кескинлашидан иборат ўткир социал - ижтимоий конфликтга, антогонистик ихтилофга айланади. Ҳаётда янгилик билан эскилик ўртасида кураш, онг ва маиший ҳастдаги ўтмиш сарқитларига қарши кураш давом этади. Бундай қарама-қаршиликлар антогонистик бўлмаган қарама-қаршиликлардир. Бир вақтлар айрим ёзувчилар ва танқидчилар орасида тарқалган "конфликтсизлик" назарияси ҳаётни бузиб кўрсатувчи, санъатнинг тарагедиятига зарар келтирувчи сохта назария сифатида каралганди. Қарама-қаршиликларсиз, курашсиз ҳаётни хаққоний акс эттирувчи реалистик асар йўқ ва бўлиши мумкин эмас. Хусусан конфликтсиз драматик асарбўлмайди. Чунки, қарама-қаршилик драматик асарнинг негизини ташкил этади.

Пьесанинг кескин қарама-қаршиликларига асосланган асосий темасини аниқлаш персонажларнинг характерини ва режиссёрга асарнинг етакчи хатти-ҳаракатини аниқлашга ёрдам беради.

Етакчи хатти-ҳаракат — бу аниқ, мақсадга мувофиқ интилиш бўлиб, пьесадаги курашларни бошқарувчидир. Ана шу мақсадда пьеса персонажларининг хатти-ҳаракати каёклан-қаёққа йуналишинингтоиш учун пьесадаги воқеада жойлашиш тартибини аниқлаш зарур. Қанчалик келишмовчилик чуқур, кураш кескин бўлса, конфликт шунчалик кенг ва курашаётган кучлар аниқ кўринади. Конфликт драматургияга ўсиш ва ривожланиш бағишлайди. Бир хатти-ҳаракатнинг қарама-қарши хатти-ҳаракат билан тўқнашуви пьеса қахрамонларининг ўзаро муносабати орқали бирвоқеадан иккинчи воқеани келтириб чиқадн. Бу кураш бир ва бир неча хатти-ҳаракат қилувчи шахсларнинг аниқ мақсад учун бўлган интилишлари ва бу хатти-ҳаракат давомида қатор хулқ-атворлар юзага чиқади. Мана шундаи кураш "хатти-ҳаракатлар чизиғи" келиб чиқади. У бутун пьеса давомида аниқ максад сари мувофиқ бораётган хатти-ҳаракатдаги шахслар курашининг "ха" ёки "йўқ" томонларини аниқлайди. Ғояни кўтариб чиқивчи ва мавзуни тасвирловчи хатти-ҳаракат чизиғига пьесанинг етакчи хатти-ҳаракати дейилади. Масалан, А. С. Пушкиннинг "Борис Годунов" деб номланган халқ трагеааясида асосий тема"халк ва шох" деб олинган бўлса, етакчи хатти-ҳаракат "ҳукмронлик учун курашдир. Бу эса, шу етакчи хатти-ҳаракатга бўйсунган персанажларнинг хулқ-атворида намоён бўлади.

Асосий хатти-ҳаракат чизиғини аниқлаш, ҳар бир воқеани, ҳар бир қаҳрамоннинг хулқ атворини тушунишга ва очиб ташлашга имкон яратади. Бу йўл режиссёр ва ижрочини тўғри ҳаракатланиб спектаклнинг ғоясини томошабинга етказишда муҳим омил бўлади..Станиславский таъбири билан айтганда "етакчи хатти-ҳаракат бўлмаганда эди, пьесанинг мақсади ва барча бўлаклари, барча берилган шарт-шароити, муносабат, мослашма ишонч хақиқат дақиқалари ва бошқа томонлари ҳар томонга тарқаб кетган бўлади.Етакчи хатти-ҳаракдт

чизиғи худди пойафзал ипи каби тизилган барча хатти-ҳаракатларни бир жойга йиғиб, умумий ижод мақсадни амалга ошириш учун қаратилади. Ҳар қандай мақсадли, хатти-ҳаракаг, агар унга қарши бўлган хатти-ҳаракатга учрамаса, ўз жозибасини, курашчанлигини ва хаётийлигини йуқотади. Шунинг учун олий мақсадни амалга оширишда керак бўладиган хатти-ҳаракатлар чизиғи ёки етакчи хатти-ҳаракати аниқланар, экан унга узлуксиз курашувчан қарши хатти-ҳаракатни ҳам топиш лозим. Қарама-қарши ҳаракатсиз драматик асар "конфликтсизлик" касалига дучор бўлади. Бу эса театр санъати учун фожиадир.

Демак, олий мақсадни амалга ошириш учун хатти-ҳаракат қилувчи шахсларнинг ва спектаклнинг етакчи хатти-.ҳаракатини аниқлаш ўта аҳамияти уларга қарши курашга тайёр турган қарама-қарши хатти-ҳаракатлар эса зарур ва улар режиссёр томонидан аникланиши керак

Fоя. Пьеса ғояси мухим бўлган воқеага нисбатан драматургнинг муносабати натижаси бўлиб, режиссёр тушунган ҳолда, аниқ ҳаётий хақихатга таяниб уни аниқлаб бўлиши лозим. Илм ахли таъбири билан айгганда "ғоя — бу драматик асарнинг асоси бўлиб ҳаёт ҳодисаларининг туб негизи очилишидир ва у Чернишевский фикрича ҳаётий хақиқатга чиқарилган ҳукмдир".

Fоя— ҳаёт воқеалари хақидаги кишиларнинг тасаввури ва ўша воқеаларга муносабатини ифодалаган тафаккур натижасидир. Шунинг учун ғоя жамиятдаги синфларнинг манфаати ва қарашлари билан боғланадн, уни акс эттиради. Драматик асарнинг ғояси унда тасвирланган асосий воқеалар оқими тўғрисидаги етакчи фикрдир. Асарнинг ғоясида воқеалар оқими персанажлар характери ва уларнинг хатти-ҳаракатлари мужассамлашади.

Муаллиф кишилар ва уларнинг турмушига кандай муносабатда бўлса, уларни шундай тасвирлайди, томошабинларда ҳам ўзи тасвирлаган кишилар ва воқеаларга нисбатан ана шундай муносабат туғдиришга интилади. Бундай интилишлар ва тасвирланган кишиларга муносабатида, унга мансуб бўлган синфнинг манфаати ва қарашлари ўз ифодасини топади.

Масалан, Ҳамзанинг "Бой ила хизматчи" драмаси ўзбек меҳнаткашларининг бойлар зулмига қарши синфий кураши акс этирилган. Унда меҳнаткашлар озод ва бахтиёр бўлиши учун бойларга қарши дадил синфий курашга отланиши ва ғалаба қозониш керак деган фикр-ғоя илгари сурилганки, бу айни чоғда Ҳамзанинг дунёқарашиҳамдир.

Турмушни хаётий ва миксадли акс эттирувчи мукаммал бадиий асар учун ғояннг ўзи етарли бўлмайди. Асосий ғоя билан у ёки бу даражада боғланган бир қатор фикр ҳам ёрдамчи восита сифатида мавжуд бўладики. Улар ҳам образлар харакатида ифодаланади ва тасвирланган хаётнинг турли томонларига муаллиф муносабатини билдиради. Натижада спектаклнинг бадиий -эстетик таъсирчанлиги ошади.

Воқеа. Пьесадаги ҳамма хатти-ҳаракат муайян воқеалар оқими туфайли вужудга келади. Воқеалар оқими персанажларнингфаол актив хатти-ҳаракатни қўзғатувчи омилдир. Пьеса катта хажмли ва кўп воқеани бўлиши мумкин. Шулардан энг асосийсини ўз режасини амалга ошириш учун танлаб олиш режиссёрнинг масъулиятли ижодий ишига киради. Воқеалар ривожи хатти-ҳаракат йўналишини ўзгартириб, қахрамонларни янги берилган шарт-шароитларга олиб қиради. Шунинг учун асосий диққати асарнинг воқеалар оқимига қаралиши лозим. демак воқеа —спектаклдаги хатти-ҳаракатларнинг таянчидир.

"Воқеа ва фактга бахо бериш усулининг сири шундаки; бу бахо инсонларни тўқнашувга мажбур қилади; Тўқнашув уларни хатти-ҳаракатқилишига, курашга, енгиш ёки енгилишга сабаб бўлар; бу сабаб улариинг истакларини, мақсадларини ўзаро муносабатларини очиб ташлайда, пьесадаги биз қидираётган ички харакат шароитини аниқлайди. Пьеса воқеасини ва фактларини фарқлаш нимани билдириши мумкин? Бу улардаги ички фикрни, руҳий моҳиятини, уларнинг таъсирқилиш кучини топишидир. Бу ташқи факт ва воқеалар оқимини чуқурро қўрганишдан иборатдир,— дейди Станиславский. Хуллас инсонларнинг ўзаро муносабатини аниқлайдиган ички схемани топиш, фактларни бахолаш — ролдаги инсон

руҳий кечинмалари сирларини очишга калитдир". Шунинг учун ҳам режиссёр пьесадаги асосий воқеа ва воқеалар занжирини аниқлаши муҳим аҳамиятга эга.

Пьесадаги биринчи воқеани аниқлаш ҳам ғоят муқим аҳамиятга эгадир. Биринчи воқеанинг муҳимлиги пьесанинг тугуни билан боғлиқ. Пьеса қақрамонлари парда очилишидан аввало бўлғуси драматик конфликтнинг асосини ташкил этувчи қандайдир ҳаёт йўлини босиб ўтган бўлиши мумкин. Режиссёр пьесада бўлаётган воқеаларни худди реал ҳаётдагидек кўз олдига келтириши лозим. Бу вазифани ечиш учун пьеса бошлангунига қадар персонажлар қандай хатти-ҳаракат қилганликларини билиш зарур. Масалан: А. С. Грибоедовнинг "Ақиллилик балоси" асарида биринчи воқеа Софья ва Молчалин учрашувидир. “Учрашув” номли воқеадан сўнг саҳнада хатти-ҳаракат қилаётган қахрамонлар хулқ-атвори ва харакати келиб чикади. Агар мана шу бошланғич воқеани режиссёр аниқлаб бермаса репитицияни бошлай олмайди. Пьеса бошланишидан олдин рўй берган воқеалар пьеса конфликтининг ривожланишига, хатти- ҳаракат қилувчи шахслар ҳарактериини очишга ва шу илк воқеага каҳрамонлар муносабатини аниқлашга ёрдам беради.

Масалан: М. Горькийнинг "Сўнггилар" асаридаги биринчи воқеадир ўқ узилишидан бошланади. Бу воқеа бутун пьеса давомида персонажларда фаъол ҳаракатлар келтириб чиқаради. Лекин, баъзи вақтлар биринчи воқеа парда очилгандан кейин бевосита саҳнада рўй бериши хам мукин. А. Арбузовнинг "Иркутск воқеаси" асаридаги биринчи воқеа — бу Сергей билан Валентинанинг танишувидир.

Пьесани саҳналаштиришда унинг марказий воқеасини аниқлаш ҳам кимматли аҳамиятга эга, чунки у хатти-ҳаракат ривожланишида бош омилдир. Масалан, А. П. Чеховнинг "Ваня тоға" пьесасида марказий воқеа Войнийкийнинг Серебрековга ўқ узганлигидир. Баъзи вақтда пьесадаги асосий воқеа кўзга ташланмайди. Марказий воқеани аниқлаш бўлғувси спектаклнинг ғоявий муваффақиятини таъминлайди. Масалан,

В.Шекспирнинг "Ромео ва Жульетта" фожиасидаги марказий воқеани Жульетта ўлмаганлиги, балки Лоренция дорисси билан ухлаётганлиги тўғрисидаги хабарни олиб келаётган чопарнинг кечикиши деб олиш мумкин. Ҳақақикатан ҳам бу воқеа муҳим. Чунки, агар чопар кечикмаганда фожиа кақрамонлари тирик қолишлари мумкин эди. Лекин, чопарнинг кечикиши зарурият ҳисобланади. Ғоявий аҳамият нуқтаи назаридан асар маъноси очилса, хатти-ҳаракатни уйғотувчи асосий воқеа Тибальд ўлимидир. Мана шу воқеада фожиа каҳрамонлари ўзаро муносабати ва уларнинг қарама-қаршилиги жойлаштирилган. Шу воқеа Ромеонинг қувилишига ва Жульетта билан ажралишига сабабчидир. Шу воқеа конли курашни ва драматик конфликтни янада кескинлаштиради.

Яна бир мисол Қ Тренёвнинг "Любовь Яровая" пьесасидаги марказий яоқеа Жигловчиларнинг қўлга олинишидир. Баъзи вақтларда асардаги марказий воқеани аниқлаш анча машаққатли ишдир. Масалн А. Арбузовнинг "Иркутск воқеаси" пьесасидаги марказий воқеани олсак. Бу ерда марказий воқеа Сергей халокатидай сўнг унинг ойлик маошини Валяга бериш тўғрисидаги бригадир кароридир.

Асардаги марказий воқеани аниқлаш учун асарни ўқиб чиққандан кейин, қандай воқеа бўлмаганда асардаги навбатдаги воқеалар келиб чиқмас эди, деган саволга жавоб бериш керак. Яъни қандай воқеа рўй бермаганда асардаги персанажлар ҳаёти ўша воқеагача бўлгандек давом этаверар эди? Керакли нарса юзага келгандан кейин, илгариги хаёт йўналишини ўзгартириб, у ердагн кишиларнинг кундалик ҳаёт тарзларини бошқа томонага буриб юборади ва улар орасида қарама-қаршиликни вужудга келтиради. Демак асардаги асосий қарама-қаршиликни уйғотиб уни кураш майдонига олиб чиқувчи воқеага асарнинг асосий воқеаси дейилади. Масалан, Ҳамзанинг "Бой ила хизматчи" асарида Солиҳбойнинг тўйдаи кейин Ғофирнинг хотини Жамиланинг юзини кўриши асарнинг асосий воқеасини ташкил этади ва асардаги қарама-каршиликни келтириб чиқаради. Шу асардаги бош вокеа ёки биринчи воқеа бу Ғофирнинг Жамилага уйланишидир. Бундан ташкари асарда бир неча

воқеалар ҳам бор. Чункн, ҳар бир парда ва кўринишларни воқеа ва ходисаларга бўлиш мумкин. Бу вокеалар биринчи фактлар йиғиндисидан келиб чиқади. Пьесалар бир-биридан воқеасининг кучлилиги билан фарқ қилади. Воқеа бу драматик асарнинг ғилдираги – юраги ҳисобланади ва унинг кучлилиги образ-ролнинг бадиий қимматига ҳам алоқадордир.

Театр санъати ўзига хос кўп ҳусусиятларга эга. Ана шулардан бири — пьеса асосидаги хатти-ҳаракатини аниқлашдир. Шунинг учун ҳам пьесадаги персонажлар "хатти-ҳаракат қилувчи шахслар" дейилади. Ҳар қандай пьесада иккита қарама-қарши курашаётган кучларнинг тўқнашуви рўй беради. Бу тўқнашувлар асосан ўз нуқтаи назарини, ўз мақсадини ёқлаб курашаётган синфлар, жамият группалари, ўртасида рўй бериб, улар ўз дунёқарашига ва мақсадига мувофиқ йўналтирилган хатти-ҳаракатга эгадирлар.

Пьеса сюжети ҳам мана шу асосий қарама-қаршиликга таяниб ривожлана боради. Қарама-қаршилик асосигакўрилган пьесада, қахрамонларнинг янги ҳаёт учун олиб борилган курашлари ўз аксини топади. Шундай қилиб, қарама-қаршилик асар сюжети ривожини, ҳаракатлантирувчи асосий куч экан, агар у пьеса тахлилий жараёнида тўғри аниқланса, спектакл ғоясининг ойдинлашувига туртки бўлади.

Пьесадаги қарама-қаршиликлар аниқлашда, асарнинг ташқи тўқнашувларидан келиб чиқмасдан, балки хатти-ҳаракат қилувчи шахсларнинг ички руҳий туқнашувларидан келиб чиқиш лозим. Чунки, ўша ички тўқнашувлар пьесанинг асосий хатти-ҳаракатлар тизимини ташкил этади. Хатти-ҳарахат ривожланиб, қаҳрамонлар ҳарактерини очади аа муаллиф илгари сурган асосий фикрни тасдиқлашга олиб келади. Пьесадаги асосий қарама-қаршиликни аниқроқ топиш учун хатти-ҳаракаг қилувчи шахсларнинг нимага интилаётганини, улар ўзаро кандай гурухларга ажралишига, улар орасидаги тўқнашув нима сабабдан келиб чиққанини ва бу курашнинг оқибати нима билан тугашини кузатиш лозим. Масалан, В. Любимовнинг "Оппоғим" пьесасининг биринчи кўринишидаёқ негр бола Дикнинг оқ танли болалар билан тенг мактаб ўқиши учун курашидан

бошланади ва мана шу кураш сюжет ривожини белгилайди. Кейинчалик бошқа кураш ва қарама-қаршиликлар рўёбга чиқади. Синф рахбари Джон - Дик Бетти, Джок ўқувчилар орасида ирқчилик уруғини сочаётган Анжелла Билга қарши уруш эълон қилади. Джон бошлиқ болалар ўз ўқитувчисига карши очиқ кураш олиб бориб, Россия тўғрисидаги ҳақиқатни билиб олишади. Муаллиф томонидан Америкадаги мактаблардан бирида кўрсатилган бу кураш тинчлик учун, болалар бахти учун курашаётган умумий демократик кучнинг бир бўлагидир.

Шундай қилиб, пьесадаги мавзу, асосий ғоя ва қарама-қаршилик аниқ топилса курашувчи кучларнинг ўзаро муносабати улар тўқнашувининг маъносидан келиб чиқиб, айрим кахрамонлар ҳарактерини аниқлашга ҳам ёрдам беради. Режиссёр бош мавзудан келиб чиқадиган ғоя - асосий қарама-қаршиликни аниқлаб, персонажлар хулк-атвори линиясини кузатиб, пьесанинг етакчи хатти-ҳаракатини аниқлашга киришади. Шу мақсадда бирин-кетин пьеса хатти-ҳаракатини ривожлантирувчи асосий факт ва воқеалар тизиб чиқилади.

Курашни ривожлантирувчи келишмовчилик канчалик чуқур бўлса, асосий қарама-қаршилик шунчалик кенг ва курашувчи кучлар жойланиши аниқ бўлади. Қарама-қаршилик драматург томонидан одатда ривожланиш ва ўсиб бориш тариқасида берилади. У бутун пьеса давомида аниқ пиллапоя тарзида, воқеалар оқими асосида ривожлана боради ва юқорига бошлайдиган нарвон пайдо бўлади.

Бош воқеани, асосий воқеани, воқеалар тизмасини, етакчи хатти-ҳаракатни . ва иккинчи даражали воқеаларни аниқлаш, режиссёрнинг пьеса устидаги мустақил ишининг таркибий бир бўлаги ҳисобланади. Воқеалар оқими ўзининг деалектик ривожланувчи кучи билан пьесанинг сюжет йўналишини синдириши, хатти-ҳаракат қилувчи шахслар га тақдирини ўзгартириб юбориши мумкин. Натижада воқеа таъсири остида хатти-ҳаракат қилувчи шахсларда аниқ фикрлар йўналиши туғилади, оқибатда уларда у ёки бу туғилиб, бу режа хоҳиш хатти-ҳаракат билан тугайди.

Одатда ҳар бир воқеа бирорта хатти-ҳаракат қилувчи шахснинг хохишига тўғри келиб қолиши, бошқасига рўғри келмасдиги мумкин. Биттаси бу воқеадан ўзига яраша хулоса чикариши мумкин, иккинчиси аса аксинча. Мана шу келишмовчиликлардан драматик карама-қаршилик пайдо бўлади. Ҳар бир воқеа тўқнашув билан бошланади ва шу тўқнашувнинг ечими билан тамом бўлади. Булар пьесада қўринишлар тарзида ўз оқимини топади К.Станиславскийнинг фикрича пьеса воқеа ва уринишларнинг кетма-кетлигидан иборат бўлган мантиқий занжирдир. Шунинг учун пьесадаги воқеалар занжири аниқлаб, ундан пьесанинг етакчи хатти-ҳаракатини ўтказиш зарур. Топилган ва танлаб олинган асарнинг биринчи ва иккинчи даражали воқеаларни, уларнинг мантиқий узвийлиги қанчалик тўғри аниқланса, пьесанинг ғояси шунчалик ёркинроқ кўринади.

Пьесадаги қайси воқеани асосий, қайси бирини иккинчи даражали қилиб олиш бу режиссёр режасига боғлиқ. Пьесадаги воқеаларнинг мантиқийлиги янада ёркинроқ, ҳаракатчанроқ бўлиши учун режиссёр драматик асарнинг анализи - харакат тахлил даврида етакчи хатти-ҳаракатини аниқлаши лозим. Етакчи хатти-ҳаракат режиссёрга пьесадаги ҳар бир воқеани аниқроқ топилишига ёрдам беради ва ғоя тантанасига олиб келадиган хатти-ҳаракатни белгилайди. Шундай қилиб, воқеа ва ходисачалар тизмаси етакчи хатти-ҳаракатга қўшилган ҳолда пьесанинт бадиий яхлитлигини барпо қилади. Кўринадики воқеаларнннг тўғри аниқланишида бўлгувси спектакл ечимини "кўра олиш" ётади. Аниқ топилган ва тузилган воқеалар оқими ҳамма вақт спектаклнинг умумий режасини яратишга катта ёрдам беради.Демак пьесанинг бош воқеаси етакчи хатти-ҳаракатнинг асосий қўзғатувчисидир. Режиссёр тахлил қилар экан, асосий бурилиш дақиқаларини пайдо қилувчи, тасвирланган ҳаёт оқимини ўзгартирувчи, асар каҳрамонларини янги шарт-шароитларга олиб кирувчи, пьесадаги воқеаларни аниқ белгилаши хам қарз, хам фарздир. Шу билан бирга режиссёр иккинчи даражали воқеаларни хам аниқлаб, улариинг пьеса етакчи ҳаракати

ривожидаги моҳиятини очиб бериши зарур.

Танланган пьесани биринчи бор ўқиб чиққанда маълум таасурот пайдо қилади. Бу тассурот фабула, яьни воқеалар оқими хақидаги маьлумот бўлиб, асарнинг эсда қоладиган баён шаклидир. Лекин драматик материалга чуқурроқ кириш ва унинг мазмунини ўрганиш учун уни қайта-қайта ўқиб чиқиш лозим. Пьесани кайта ўқишдан мақсад уни тахлил килиш ва бўлғуси спектаклни кўз олдига келтиришдир. Пьесада тасвирланган мавзу ва ғояни тушуниш ва билиш учун қуйидаги усулни синаб кўришни Станиславский тавсия қилади: воқеалар тартибига таяниб, драматик асарнинг мазмунини кайта сўзлаб кўринг, қайта ўқиб чиқинг навбатдаги "ҳикоянгизда рўй берган воқеа моҳиятига, ҳарактерларга чуқурроқ кириб боришга ҳаракат қилинг; Оғзаки ҳикоя жараёнида воқеалар кетма-кетлигини ва курашлар силсиласи аён бўлиб, уларга асосланиб хатти-ҳаракат қилувчи шахслар мақсадлари хам ойдинлашади. Бундан эса пьеса сюжети ва персонажларнинг ўзаро муносабати аниқланади.

Сюжет французчада, яьни “асос” предмет деган маьнони англатади. Драматик асарнинг бевосита мазмунини ташкил этган, ўзаро боғланган ва ривожланиб борувчи ҳаётий воқеалар баёни, асарда иштирок этувчи кишиларнинг ўзаро муносабати бир-бирига ўзаро таъсири персонажлар ҳарактерининг юкланишини жамланган изох сюжетдир. Сюжетда персанажларнинг ҳаёти учун энг муалиф бўлган тўқнашувлар, карама-қаршиликлар ва кишиларнинг муносабати акс этади. М. Горький сюжет алоқалар, қарама-қаршиликлар, антипатиялар, умуман кишиларнинг

ўзаро муносабати, у ёки бу арактёрнинг ташкил ва ўсиш топиши тарихидир, деб айтган эди. Драматургияда сюжет воқеалар оқимида ривожланади. Драматург томонидан томошабин онгига етказилмоқчи бўлган асосий фикрни аниқлаш учун, биринчи навбатда воқеалар тизимида намаён бўладиган ғояни асар нима учун ёзилганлигини зарур. Пьесанинг тахлили маьлум даврда содир бўлган воқеалар йўналишини ва ривожини аниқлашдай персонажлар хулқ-атворини ҳарактерини, ўзаро муносабатларини ўрганишдан ким билан ким кўрашаятгани, нима учун курашяпти, деган саволларга жавоб ахтаришдан бошланади. Бу хақиқатни ўрганиш йўллари ҳар хил бўлиши мумкин. Давр тўғрисидаги маълумотни ҳар хил хужжатлардан, илмий тадқиқот бадиий асарлардан, рассомлар ижодидан, кинофильмлар ва спектакллар кўриб ўрганиш мумкин.

Классик драматургия устида ишлаш жараёнида муаллиф фикрни тушуниш учун биринчи навбатда у яшаган давр ва унинг биографиясини ўрганиш лозим. Шу билан бир қаторда айни ана шу драматург ёки драматургия сохаси илмий тадкиқотлар яратган жахон файласуфлари, ва миллий маданиятимиз ривожига улкан ҳисса қўшган олимлар асарлариданкенг фойдаланиш мақсадга мувофиқдир. Чунки, режиссура шунчаки баён санъати эмас, балки муайян ғоявий теран фикрни олға сура олувчи, томошабинларнинг қалбида ва онгида муайян маънавий ўзгаришлар ясай олувчи фалсафий-бадиий теран тафаккур туридир.

Пьесанинг бадиий ҳусусиятларини ўрганиш жараёнида, унинг услуб ва жанрини аниқлаш билан бирга, унинг структураси, яъни, композицион тузилишини ҳам ўрганиш зарур. Ҳар бир пьеса ва драматургия қонунлари бўйича тузилади ўзига бадиий шаклга бўлади. Муаллиф ўз асаринг кириш қисмида қарама-қаршиликлар келиб чиқишига сабабчи бўлувчи шарт-шароит ва шу мухитда яшовчи кахрамонлар билан таништиради. Демак шароитга олиб кирувчи, карама-қаршилик учун замин-ҳисобланган илк воқеа ундаги ўзаро муносабатлар нима бўляпти, деган саволга жавоб берувчи қисм асарнинг қаерда ва қачон бўляпти экспозицияси дейилади.

Экспозиция лотинча — "тушунтириш" сюжетнинг кириш, бошланим қисми деган тушунчадир. Асар композицион курилиши яьни, кириш, тугун, воқеалар ривожи, авж ва ечимдан иборат бўлади. Навбат шуларни аниқлашга келди.

Тугун — бадиий асарда асосий воқеанинг бошланиши бўлиб, барча муҳим воқеалар ана шу тугундан кейии ёки шунинг натижасида содир бўлади. Масалан, Ойбекнинг "Қутлуғқон" романининг тугуни — Йўлчининг ва тоғаси Мирзакаримбойнинг қариндош эканлигидаган келиб чиқади ва бойларга қарши норозилик кайфиятининг туғилиб боришидан бошланади. Шундан кейин тема кенгайтирилиб роман воқеалари ривожлантирилади.

Воқеалар ривожи йўлчи бойлар ва камбағаллар ўртасидаги зиддиятларни аста-секин тушуна бошлайди, меҳнаткашларнинг озодлик учун ҳаракатларида иштирок этиб, халқ озодлиги ҳаракатининг рахбарларидан бирига айланади. Шу тариқа воқеалар тезлашиб олға интилади, хатти-ҳаракат қилувчи шахсларнинг кураши қизиб асарнинг ривожланиш босқичини ўтайди. Курашлар хал қилувчи тўқнашувларга, яъни асарнинг кульминациясига олиб келади.

Кульминация - лотинчада "чўққи" авж маносини англатади. Авж асардаги воқеалар ривожининг энг кескин нуқтасидир. Масалан, Хамзанинг "Бой ила ҳизматчи" асаридаги Ғофирнинг Сибирга сургун қилиш воқеаси драманинг кульминациясидир.

Кульминация — кураш оқибатини аниқлаб ечимга олиб келади, яъни бу воқеа қаҳрамонлар тақдири хал бўлади.

Ечим — асарда тасвирланган воқеаларнинг ривожланиши натижасида юзага келган қаҳрамонлар холати. Улар курашининг хотимаси, воқеанинг ечимидир. Масалан, Н. Гоголнинг "Ревизор" даги хақиқий ревизорнинг келиши тўғрисидаги хабар Хлестаковнинг ревизор эмаслигини, шаҳар амалдорларининг алданганлигини кўрсатиб берадибу воқеада уларнинг порахўрлиги, талончилиги очиб ташланади.

Пьеса тузилишининг аниқлаб олиниши режиссёрга асосий қарама-каршиликни, бош тема ва етакчи хатти-ҳаракатни аниқлаш йўлларини кўрсатади. Хуллас экспозиция, тугун, ривожланиш, кульминация ва ечим каби элементларни ўз ичига олган пьеса тузилишига пьесанинг композиция тузилиши дейилади.

Композиция лотинчада — "тузиб чиқиш", "тартибга солиш"маьносини англатиб асарнинг қисмлари жонланиши, воқеалар ривожининг тартибидир.

Хатти-ҳаракат ривожланиш босқичларининг кетма-кетлиги пьесаларнинг кўринишларга бўлинишга сабаб бўлади. Ҳар бир кўриниш асосий қарама-қаршиликни ривожлантириш учун босқич ҳисобланган мухим воқеа содир бўлади. Пьесанинг тўғри композицион тузилишиг А. С. Грибоедовнинг "Ақиллилик балоси" асари классик мисол бўла олади. Асарнинг биринчи пардаси экспозициядан, яъни Фамусов уйидаги шарт-шароитини тасвирлашдан бошланади. Чанкийнинг келиши асар тугунидир. Иккинчи ва учинчи пардаларда хатти-ҳаракатлар ривожланиб бориб, Чанкийнинг танбаллиги хақидаги тухмат асар кульминациясини келтириб чиқаради. Тўртинчи парда эса ечимга олиб келиб, каҳрамон Фамусовлар тўдаси ва Москваси билан хайрлашади. Воқеа иштирокчиларининг характери содир бўлаётган ходисага муносабатида аён бўла бошлайди.

СЮЖЕТ ВА КОМПОЗИЦИЯ ОБРАЗЛАРГА ҲАРАКТЕРИСТИКА

"Агар аниқ топилган ҳарактерлар бор бўлса, улар тўқнашуви заруриятдир",— деган эди М. Горький. Ҳар бир режиссёр ўз спектакли қатнашувчилари билан учрашувдан олдин пьесадаги хатти-ҳаракат килувчи шахсларнинг ўзаро муносабатларини ва ҳарактерини чуқур ўрганиши лозим. Режиссёр ҳар бир хулқ-атворини персонажнинг ўринишлар воқеалар оқими ва бутун пьеса давомидаги интилишида ўрганади образларнинг етакчи

хатти-ҳаракати ва олий мақсадини аниқлайди.

Хар бир ролнинг етакчи хатти-ҳаракатини аниқлаш орқали уларнинг мақсадга мувофиқ интилаётган харакати белгиланади. Бу интилиш Станиславский айтганидек: олий мақсадир. "Инсон образи" бу унинг нима қилаётганлиги, бу унинг фикрлар образи ва туйғу образларини очиб берадиган хатти-ҳаракат образидир. Образнинг олий мақсади эса, асосий масала бўлиб, персонаж интилаётган энг мухим мақсаддир.Персонажнингасосий сифатига образ “мағзи” дейилади.

Мағиз (зерно), бу инсоннинг фақат ўзига хос хусусиятларини асарнинг берилган шарт-шароитида харакат келтирувчи характердир. Маълумки, бир кишининг хаёти зерикарли, иккинчисиники қизиқарлидир. Бирининг иштирокида ҳар доим яхши фикрлар айтгинг келади, иккинчисининг атрофидан қоронғу-мудҳиш фикрлар аримайди. А. Чехоннинг "Ғилоф бандаси" асаридаги Беликовобранинг"мағзини" ҳикоянинг номидан аниқлаш мумкин. Қ Тренсвнинг "Любов Яровая" асаридаги Шваиндя образининг "мағзи"ни, ҳаёт хўжайини, деса бўлади. Мағзни аниқлаш эса образни тушуниш учун калитдир. Бу калит унинг ички туйғуларини ва барча хулқ-атворларини аниқлашда ёрдам беради.

Режиссёр томонидан тўғри аниқланган "мағиз", ҳар доим актёрлар билан ишлаш жараёнида, унга топширилган образни тўғри талқин этиши ва баҳолашини таъминлайди. Пьесадаги образлар системасида ҳар бир ҳаракат қилувчи шахснинг ўрнини тўғри тушуниш, пъесанинг етакчи хатти-ҳаракатига уларнинг муносабатини аниқланашга ёрдам беради. Улар икки лагерга — "хайрихоҳ" ва "қарши "ларга бўлинади ва хатти-ҳаракат қилувчи шахслар курашга киришиб кетади, бошқаси унга актив ёрдамлашиши, учинчиси фақат хизматчи ролини бажариши, бошқалари қаршилар ёки қайси лагерда эканликлари мавҳум бўлиб, персанажлар орасидаги ўзаро муносабатлар спектакл томошавий вужудга келтиради. Режиссёр хатти-ҳаракат қилувчи шахсларнинг хулқ-атворларини ўрганар экан, шу билан бирга уларга ҳарактеристика тариф бериш устида ҳам иш олиб боради.

Режиссёр пьеса қақрамонларига тариф берар персонажнинг ўзи - ўзи хақида ёки бошкалар у тўғрисида берган ҳарактеристикалар муаллиф хар бир роль хақидаги барча малумотларнн жамлаб, тахлил лозим. Драматург томонидан яратилган образнинг тилинн чуқур ўрганиш орқали унинг ҳарактерига калит топиш мумкин. Образга ҳарактеристика бериш жараёни режиссёр учун қийин ва маъсулиятли, жараён чунки бу тахлил келгуси спектакл учун асосий заминдир. Етакчи хатти-ҳаракатни аниқлаш орқали асосий қарама-қаршилика мавзу ва ғоя орасидаги мутаносиблик режиссёрнинг олий мақсадини белгилашга ёрдам беради. Олий мақсад ўз навбатида бадиий қимматини, унинг ғоявийлигини ва қарама-қаршиликлар ўсувчанлиги асосидаги томошавийлиги белгилайди. Демак, образга ҳарактеристика бериш, персанажларнинг ҳарактерини аниқлаш, улар орасидаги қарама-қаршилик негизига асосланса ижобий натижа беради. Ҳарактер юнонча сўз бўлиб "хосса", "ҳусусият" маьносини англатади. Кишилардаги хилма-хил ижтимоий мухит ва тарбия туфайли туғилган турлича хулқ-атвор ва туй0у хамда бахолаш каби психологик хусусиятлар характер деб аталади. Кишиларнинг хулқ-атвори ва фазилатлар уларни ўраб олгаи ижтимоий муҳит, оила ва мактаб тарбияси таъсирида шаклланади, ўсади, ўзгаради. Бадиий асарда индивидуаль ҳусусиятлар билан яққол гавдалантирилган, тўла ва аниқ тасвирланган инсон образига ҳарактер дейилади. Масалан, Л. Толстойнинг "Уруш ва тинчлик" асаридаги Андрей Болконский образи, И. Султоннинг "Имон" пьесасидаги Йўлдош Комилов образлари шундай мукаммал ҳарактерлардандир.

драматургнинг санъаткорлик маҳорати билан яратилган характерлар ҳамма вақт типик даражасига кўтарила олади. Масалан, Махмудхон, Ғофир, Йўлчи, Солиҳбой, Марямхон, Жамила ва бошқа образлар ўз замонасинииг типик ҳарактерларидир.Мана шу каби ҳарактерларни тасвирлаш, аниқлаш, ифодалаш ва гавдалантириш режиссёрнинг асосий вазифасига киради. Демак персанажларга берилган характеристика маълум бир ҳодиса, киши ё предметга хос ҳусусият ва сифатларни белгилаш ва аниқлашдир. Муаллиф ўз

асарида ишгирок этувчиларнинг келиб чиқиши, фаолияти, хулқ-атвори, идроки, кобилияти, интилиши, ташқи қиёфаси ва иродаси хақида маълумот берса, яъни қаҳрамонларнинг хулк-атворини уларнинг хатти-ҳаракати ва ички кечинмалари тасвири орқали очиб берса, бу муаллиф ҳарактеристикаси дейилади.

Актёр ўз яратаётган образи устида ишлаш жараёнда юқорида айтилган принципларга амал қилса, образга ҳарактеристика берилиб жонли инсон ҳусусиятларини намаён қилибти дейилади. Демак драматик асардаги қаҳрамонлар ҳарактерини аниқлаш, яъни ҳарактеристика орқали жонлантириш режиссура санъатининг муҳим таркибий қисмларидан бири ҳисобланади.

XIV. БОБ. ПЬЕСАНИНГ ЖАНРИ ВА УСЛУБИ

Муаллифнинг ҳаётий хақиқатга муносабати аниқ бўлгач уни ифодалашга мос материал танлашга киришади ва ўзига хос хис билан шаклга солишга ҳаракат қилади. Муаллифнинг тасвирланаётган бу ҳаётий ҳақиқатга муносабати пьеса жанрини белгилайди. Баьзан драматурглар таьсирланган воқеалардан, унга ўз муносабатини белгилай олмай қолади ва борини ёзиб қўяқолади.

Жанрни тўғри аниқлаш пьеса мазмуни, ғоясини ва муаллифнинг ўзига хос услубини англаш учун воситадир.

Аристотел “Поэтика” асарида ёзган пайтда “жанр” деган атама ишлатилмаган эди. Трагедиянинг барча томоша саньати турларидан устун эканлигини асослаш учун, уни камедия, драма, мим, понтамим, рақс, қўшиқ ва қўғирчоқ ўйини каби йўналишлар билан қиёслайди. Натижада барчаси содир бўлган воқеага билдирилган муносабат туфайли улар ўзига хос турларга мос ифода воситаларига эга эканлигини аниқлайди. Трагедия, драма ва камедия ажраган йирик турларга қуйидагича нуқта назар умумий муносабат

эканлигини илк бор асослайди. Трагедия қахрамони мендан юксак ижтимоий кириб чиқишида ва харакатида. Драманинг қахрамони мен каби- унинг фикрлари билан бахслашиш мумкин. Комедиянинг барча персанажлари менга нисбатан тубан шунинг учун улар харакати устида кула оламан.

Жанр французча сўз бўлиб — "тур", "хил" маносини англатиб турларга бўлинишидир.

Трагедия — драматик асар турларидан бири бўлиб, унда иложсиз вазият, ҳалок этувчи оғир ва тенг бўлмаган кураш негизида бош қаҳрамоннинг ҳарактери хамда халокати сабаби очиб берилади. Трагедия драманинг- дардли кураш ифодаланган харакатнинг энг қадимги туридир. У қадимги Грецияда вужудга келган ва “Эчки йиғиси” номи билан худо Дионис шарафига ўтказилган байрамдаги халқ томошасидан олган. Дионис шарафига қурбонлик учун эчки олиб келишар экан. Бу маросим рақс тушиш, Дионисниng изтироблари хақида харнинг ривоят айтиши ва қурбонликка аталган эчкининг туйғулари хақида харнинг қайғули қўшиқ айтиши билан ўтказилган.

Кейинчалик трагедия аввалги ҳусусиятини ўзгартириб, инсонлар истироби хақидаги махсус театр томошасига айланган. Грек драматурлар Эсхил, Софокл, Эврипид трагедиялари инсон истиробларини бадиий тасвирлай олгани учун машҳурдир. Антик театр кишининг изтироблари тасвири билан томошабинлар қалбига дахшат солар ва гўё кишининг такдири хамда қилмишини бошқариб турувчи ғайри табиий кучга қарши курашиш бефойда деган тушунчани уқдиради. XVI асрнинг иккинчи ярмида ва XVII аср бошларида яшаб ижод этган буюк инглиз драматурги В. Шекспирннг трагедия бош қаҳрамонлари жамиятдаги мавжуд кучли қарама-қаршиликларни ёрқин бадиий шаклда очиб ташлаган. Шунинг учун ҳам унинг трагедиялари бутун дунёда шухрат топди.

А. С. Пушкин ҳам трагедия жанридан фойдаланиб ўзининг ўлмас "кичик трагедиялари",— "Тош меҳмон", "Моцарт ва Сальери", "Қизғанчиқ рицарь" ва "Борис Годунов" трагедияларини яратди.

Кейинги давр драматургиясида трагедия ўз моқияти билан ўтмишдагиларда тамомила бошқача бўлиб, унда ҳаёт хаққати ва оптимистик мазмун ўз ифодасини ёркинроқ топади. Бундай трагедиядаги бош кахрамон халқ иши учун курашувчи, лозим бўлса, бунинг учун онгли равишда ўзини халок қилувчи кахрамондир. Шундай қилиб, трагедия қаҳрамонининг ҳалокати унинг маънавий тантанасига, ғалабасига айланади. Ўзбек драматургиясида хам трагедия жанрида ижод намуналари бор – Фитратнинг “Абул Файзхон”, Хамзанинг “Ишқ қурбонлари”, Туроб Тўланинг “Нодирабегим” Мақсуд Шайхзоданинг "Мирзо Улуғбек" номли каби тарихий-фожиавий пьесалар бунинг ёркин намунасидир.

Комедия юнончада "қувноқ томоша"кулгули қўшиқ маьносини англатади. Унда ҳаётдаги кулгили ходисалар тасвир этилади, ижтимоий ва оилавий можаролар, кишилар ҳарактеридаги баъзи бир қусурли хусусиятлар очиб таўланади. Комедия драматик асарнинг бир тури сифатида қувноқ халқ томошалари заминида вужудга келган. Қадимги греклар шароб, хосилдорлик ва шодлик маьбуди. Дионис шарафига атаб, карнаваллар уюштирган. Унда қўшиқ айтганлар, рақсга тушганлар, мим ва понтамимларда эскирган формалар устидан янги ғоя ғалабасини кулгуни акс эттиришган. Қонуний тарарақиёт қаршисида умри тугаган тўсиқларни комедияларда намаён қилишган. Чунончи Хамзаниг "Майсаранинг иши" комедиясида ўзини пок, бегуноҳ қилиб кўрсатган қози, муфти ва зодагонларнинг ахлоқ ва одобини сатира орқали кўрсатилиб уларнинг маиший бузуқ ниятлари замиридаги зиддият очиб ташланади. Зотан, комедиянинг мохияти, В. Г. Белинский айтгани декҳаёт ходисалари билан ҳаёт моҳияти ва унинг аҳамияти ўртасидаги қарама-қаршиликлардан иборатдир.Давр драматургияси комедиянинг янги турини вужудга келтирди. Бундай миллий комедиялар кишилар ўртасида ва турмушида сақланиб қолган эскилик сарқитлари кулги билан фош этилади. Масалан, Абдулла Қаҳҳорнинг "Шохи сўзана" комедиясида ёшларнинг шиддатли ҳарактери, янги ерлар

очиш ва пахтадан мўл ҳосил олиш учун курашидаги камчиллик ва иллатлар ёритилади. Комедия ўз навбатида тасвирланаётган ҳаётий ҳақиқатга муаллифнинг муносабати ва унинг ғоявий йўналиш турларига қсатира, "гротесқ, буффонадага қараб хисса қўшдилар.

Юмор лотинчада — "намлик" маъносини англатади. Юмористик асарда турмушдаги ва айрим кишилардаги баъзи бир камчиликлар енгил танқид остига олинади. Бу асарда муаллиф танқид қилинаётган обьектнинг йўқ бўлиб кетишини истамайди. Енгил кулгу –юмор орқали унга хатто ачинади ва ундаги камчиликларнинг тузалишини истайди. шуниси билан юмор сатирадан фарқ қиладн. Юксак савияда юмор баъзан аччиқ киноя га, Н. В. Гоголь сўзи билан айтганда, "кўз ёши аралаш кулги"га айланиб кетади. Гоголнинг "Ре-визор" асаридаги персонажлар, сатирик тарзда нафрат ва ғазаб билан тасвирланган шахар хокими -Сквозник — Дмухановский образи сатирик унинг амалдорларидаги, шуҳратпарастлик, порахўрлик, худбинлик қайғули юмор билан тасвирланган. Саид Аҳмаднинг "Келинлар қўзғолони" комедияси ҳам юмористик драматургнинг ёрқин намунаси бўла олади. Юқорида келтирилган драматургиянинг трагедия ва комедиянинг баъзи элементларини ўзида уйғунлаштирган ва уларнинг оралиғида турган жанр — драма бор.

Драма юнончада — "ҳаракат" қилмоқ маьносини англатади. Драматик асарларда мураккаб ва жиддий конфликтлар асариштирокчиларининг қизғин кураш жараёнида тасвирлайди. Унда персонажлар ижбий ва салбий сифатларга ажрайди. Бош қахрамон илгари сураётган ғоя халқ орасида афарзм даражасига кўтарилган фикрларда изохланган.Масалан, Ҳамзанинг "Бой ила ҳизматчи", Горкийнинг “Тубанликда” Треневнинг "Любов Яровая" ва КЯшиннинг "Тор-мор" драмаларида ижобий ва салбий қахрамонларнинг шиддатли кураши ёрқин акс эттирилган. Трагедия ва комедиялардагидек драма жанри ҳам ўз навбатида ифода этилаётган ҳаётий ҳақиқатнинг мазмунига, маъносига, муаллиф мақсадига қараб бир неча турга бўлинади: улар сиёсий-ижтимоий, лирик маиший, тарихий, психологик ва ҳужжатли ва

драмалардир бошқалар. Лекин, режиссёр учун пьесаларнинг бундай уч асосий жанрга бўлиниши бунга Гамлетни комедия, Чайкани драма сахналаштириши мисол бўла олади.

Масалан, А. Н. Островский ўзнинг кўпгина пьесаларини "комедия" деб номлайди. Унинг пьесаларига софдиллик ва соддалик ярашади “Қутурган пуллар” асарини "психологик драма" жанрларида талқин қилиш мумкин. Бу бўлғувси спектаклни таъсирли ифода воситасилар ёрдамида, драма жанри талаблари асосида сахналаштиришга ва ижро услубини аниқлашда, бадиий безаш услубини белгилашда ёрдам беради. Режиссёр аввалопьесанинг жанрини аниқлаб оларкан, уни саҳнавий талқини учун зарур воситалар топа бошлайди.

Хўш, жанрни аниқлаш учун қанча белгиларни ахтариш керак? Жанрни аниқлаш учун асосий таянч бўлган пьесанинг қарама-қаршилигини аниқлаш ва хатти—ҳаракат қилувчи шахсларнинг хулқ-атворидан ахтарилади. Масалан, А. Корнейчукни "Эскадронинг халокати" "Қувноқ воқеа""Қўзи бўлоқ" каби комедияни номиданоқ жанрини англаш мумкин.

Драматик асар, драматург ижоди махсули бўлиб, жанр қолипига талабига тушади. Лекин ҳаётий хақиқат, реал ҳаётий воқеа бирор жанрга соф холда мавзу бўлиши кийин. Бошқача таъбир этганда, ҳаётдаги бирог воқеа аралаш ҳолда ва мураккаб таркибда учрайди. Шунинг учун хозирги замон драматурглари ҳаётнинг айнан ўзини ифодалаш жараёнида юқоридиги классик уч жанр бўлинишига бўйсунмайдилар. Чунки уларнинг асарларида уччала жанрнинг элементлари иштирок этади. Бироқ бу деган сўз, жанрсиз, бадиий бўёқлик бўлиши мумкин дегани эмас. Бундай ҳолларда асарда кайси жанр бўёклари асосий ўринни ва асарғоясини очиб беришда фаол канашеа, шу жанрга оид спектакль формаси яратилади. Драматургия тарихида илғор санъат арбобларихаёт билан чамбарчас боғланган холда ижод қилдилар. Натижада, ўтган аср улуғ реалистлари катта ютукларни қўлга киритдилар. О. Бальзак Л. Толстой, Гоголва Островский, Мопассан ва Чеховлар танқидий реализмнинг юксак чўққисига кўтарилдилар.

Хақиқий ижодкорлардан ҳаёт қонунларини оча: олиш қобилияти, унинг турли томонларини жамня ртюжланишн"жарлёни"қонуниятлари билан боғлаб олиш, бугунги кунни, эртанги кунни "очиш" билан келгусига интилувчан образлар яратиш талаб фипшадиБарча жанр элементлари ҳаётий мазмун билан, биргаликда, ҳаётнинг эволюцион ривожланиши ҳам тўлақонли ифодалаши лозим. Саҳналаштириш жараёнда пьесанинг жанрини аниқлаб олиш муҳим акамиятга эга.

Пьесанинг қиммати фақат унинг ғояси ва мавзуси актуаллиги билан белгиланмай, балкиқаҳрамонларининг илғор ва типик ҳарактерларда, замон билан ҳамнафасликда шаклланиши ва ривожланиши кўрсата олиш ҳам ахамиятлидир.

Режиссёр пьесани тахлил қилар экан, драматург ижодий лабораториясига чуқурроқ кириши керак. Пьесанннг услубини, жанрини, пьеса тузилишини, унда хатти-ҳаракат қилаётган қахрамонлар тақдири билан яқиндан танишиши, уларнинг тилини ва ҳарактерини пухта ўрганиши зарур. Пьесанинг бадиий ҳусусиятларини ўрганиб, драматург ниятини томошабинга маъноли ва бадиий ифодали тарзда етказиш режиссёрнинг асосий мақсади бўлиши лозим. Асарнинг бадиий ҳусусиятини ўрганишда биринчи навбатда муаллифнинг услубини стилини аниқлаб олиши лозим. Услуб стильни аниқлаш - драматургнинг ҳарактерлариндивидуаллигини ўзига хослигини ва айрим ўзига хос бўёкларини аниқлашдир. Услуб кенг маънода ёзувчи ижодидаги ғоявий бадиий ҳусусиятлар бирлиги, тор маънода ифода усулининг бадиий баёнидир. Кенг маънода - услуб тушунчаси муаллифнинг дунёқараши, асарнинг асосий маносини ташкил этувчи ғоялар воқеалар оқимининг, сюжет ва ҳарактерлар бадиий тасвири тил ва бошқа омилларни камраб олади. Масалан: шоир Маяковский услуби ҳақида гапирганда муаллиф асарларининг ўткирғоявийлик билан суғорилганлиги, замон воқеаларига нисбатан, ҳозир жавоблиги, драматургияга дадиллик билан янги тема ва образлар олиб кириши, тилининг бойлиги назарда тутилади. Бу хусусиятлар шиорнинг ўзига хослигини кўрсатади.

Драматург услубининг ўзига хос ҳусусиятлари, унинг хам ғоя англаш ифодалаш даражаси ва ҳаётий воқеаларни тасвирлаш методи ва даврнинг шарт-шароитларини бахолаш махорати билан ҳам боғликдир. Муаллиф ининг ўзига хос ҳусусиятлари айни бир вақтда бадиий асарининг мазмуни,ва бадиий шаклида ивфодаланади ва ўзининг хаётий инъикосини топали. Демак драматургнинг ўзига хос ҳусусиятлари ҳаётга муносабати, воқеани ғоявий -бадиий ифодалаш махорати услуб деб юритилади.Иждодкор услуби ҳар доим замоннинг ғоявий-бадиий таъсири остида вужудга келади ва шаклланади. Муаллифнинг дунёқараши, синфий позицияси, ғоявий қизиқишлари, бадиий ифодалаш махорати ҳаммаси унинг услубинн белгилайди. Булар унинг мазмуни ва ўзига хос ифодаланган ғоя шаклидан иборат. Бу шакл ёки "дастхат" асарда гавдалантирилаётган ҳаётни чуқурроқ ўрганишни, образларни ёркин шакллантириши етук ҳарактерлар системасини яратишни, тасвирлаш воситалари ва усулларини барпо қилишни тақазо этадн. Буларнинг йиғиндисидан муаллифнинг ўзига хос ғоявий-бадиий ҳусусиятлари вужудга келади. Шунинг учун драматург асарларида аниқ ҳарактерларнинг ўзига хослиги ижодкорнинг бадиий услубини белгилаб туради. Жумладан А. Островский, А. Чехов, Л. Толстой, Н. Погодин, Қ Тренев, А. Корнейчук, Ҳамза, К.Яшин, А. Қаххор, И. Султон, Бошбеков, Аҳмад, Э.Хушвақтов каби драматурглар ўз бадиий услуби —"дастхати" билан яққол ажралиб туради. Ҳаётий материални танлаш, сюжет тузиш, композиция, жанр,тил ва образларни ўзига хос талқин этиш ҳар бирбаркамол драматургнинг бадиий услубини белгилайди. Шунинг учун режиссёр муаллиф услубини унинг ўзига хос ҳарактерли ҳусусиятларини тахлилий ва аниқлай олиши, олинган пьесани ипидан игнасигача ўзлаштириши заруратга айланади.

XV. БОБ. РЕЖИССЁРНИИГ СПЕКТАКЛЬ УСТИДА ИШЛАШИ.

Режиссёрнинг спектакл устида ишлаш жараёни кўп поғонали бадиий мураккаб ожидий босқич бўлиб, "кайта жонлантириш", қоғоздаги фикрларнитирик инсонлар ва бадиий тасвирий воситалар тилига кўчириш махоратидир. Мукаммал пьеса бўлгувси спсктаклнинг асоси бўлиб, унинг ғоявий-бадиий киммати рсжиссуранинг ва бадиий жамоа меҳнатининг муяаффақияти гаровидир. Шунииг учун режиссёр энг аввал саҳналаштириш учун пьеса танлашда адашмаслиги, ўз кучи раҳбар бўлган бадиий жамоанинг ижодий кучини, асарнинг бадиий имкониятларини ҳисобга олишн керак. Иккинчи томондан эса, танланган мавзу долзарблигини, ғоявий ўткирлигини композицион мустаҳкамлиги, тилининг ифодавий ва равонлиги, жанрининг аниқлигини, муаллиф услубининг ёркинлигини яхши ўзлаштириши талаб қилинади. Агар спектаклнинг талқиний шакли пьеса шакли ва ғоясида ўзгача фикрланган бўлса, катта муаммолар келиб чиқиши табиий. Чунки, режиссура санъатда пьесанинг бошқачароқ ёки бутунлай тескари талқин этилиши холлари хам мавжуд. Шунинг учун режиссёр қудрати уч босқичга – жамоани муаллиф ғоясига кўтариш, ижодкорларни асар ғояси даражасига олиб чиқиш ёки барчани “ўзи” даражасига олиб тушиш жараёни мавжуд.

Пьесанинг фақат ғоясини тушуниш ёки унга рози бўлиш ҳеч нарсадан

далолат бермайди. Режиссёр пьеса учун энг керакли, ҳаётий ҳақиқатни бадиий шаклда кўрсатиб бериши мумкин. Бироқ, бу ҳали саҳналаштириш учун юксак асос бўла олмайди. Асар ғояси режиссёрнинг бутун бор-вужудини унинг фикрини эгаллаши ва ҳис-туйғусига айланиши лозим. шундагина ғояни қандай йўллар билан томошабинга етказиш режиссёрнинг ҳаётиий интилишига айланиши мумкин. Бу деган сўз, режиссёрга тантиклик қилиб пьеса ғоясини рад этиш ҳуқуқини ҳам бермайди. Завқ-шавқ билан ижод қилиш учун ғоя билан захарланиш уни амалга оширишга интилиш даркор. Лекин баъзи холларда режиссёрқанчалик самимий бўлмасин айрим сабаблар туфайли, намунали репетиция учун шароит яратолмаслиги мумкин. Бу дегани режиссёр бадиий ижод учун махсулдор жараёнини вужудга келиш учун курашишга мажбурдир. Бусиз режиссёрнинг режаси секин аста емирла бошлайди. Ҳақиқий мазмунли ва бадиий шаклга эга фикр ва ҳис-туйғу органик бирлашувидан пайдо бўлган яхши спектакль яратиш учун режиссёр ҳарқандай тўсиқни енгувчи заруриятни сезиши лозим. Ижодий жамоа билан бадиий бирлашув вужудга келиши мумкин эди-ю, лекин... ана шу "лекин"ни, ижодга тўсқиилик қилувчи тўсиқларни бартараф қилишга одатланиш керак.

Маълумки, спектакль яратиш жараёнида энг асосий ўринни учта ижодий куч драматург, режиссёр ва актёрлар жамоаси эгаллайди. Буларнинг умумий рахбари режиссёр ҳисобаланади. Режиссура санъати спектаклнинг умумий элементларини бирлаштириш, махоратидир. Яхши драматург шахс орқали умумийликни очади, индиаквиуаллик орқали типикликни кўрсатади ва инсон шахсини ҳар кандай жазодан, ҳарқандай жисмоний ва рухий қулликдан озод қилишни орзу қилиб. Шунингдек мукаммал режиссёр хам"инсон" сўзи мағрур жаранглашини истайди.

Маълумки, ҳар қандай билиш уч босқичли жараёндир. У жонли кузатишлардан пайдо бўлган конкрет аниқ фактларни "сезиб" қабул қилишдан бошланади. Кейин эътибор олинган материални "тушуниш", сўнгра уни умумлаштириш жараёнига ўтилади. Ҳаётни ўрганмоқчи бўлган ижодкорнинг биринчн вазифаси конкрет

таасуротларини "йиғишдир". Бунга синчковлик билан кузатув ёрдам қилади. Бошқача айтганда "Отелло"ни саҳналаштираётган режиссёр рашк туйғусинн ҳозирги замон кишиларидаги ҳукмронликка ўчликни, кейин уни йўқотиб қўйишдан қўрқиш каби хислатларни кузатиши зарур. Шунингдек тарихий ҳужжатлар, эсдаликлар, ўша даврга таалуқли публицистик ва бадиий адабиётлар, тасвирий санъат, музика, фотография материаллари, иллюстратив, иконографик ҳайкаллар, хуллас, пьесада тасвирланган шарт–шароит муҳирланган. Материалларн ўрганилиши зарур шу даврдаги кишининг хулқ-атворларини, қонунларни, дидларини, характер ва одатларини, дунёқараш ва маданиятларини, улар нимани истеъмол қилишган ва қандай кийинишган, уларнинг юриш- туришлари қандай, яшаш учун жой қуриш ва жихозлари ва бошқа яшаш учун керак бўладиган нарсалар ўрганилиши талаб қилинади.

Вахтангов айтганидек-актёр образ ҳаётига тегишли нарсаларни худди онасини билгандек яхши билиши керак. Режиссёр ҳам сахнада гавдалантирмоқчи бўлган томошани аниқ-равшан тасаввур қилиши керак. Шунинг билан бирга асар тарихига оид иллюстратив материаллар тўплаши, пьесанинг темаси,ғоя, воқеа ва образларига тааллуқли бўлган ҳаётий кузатув ва таассуротларидан унумли фойлдаланиши керак.

Хулоса шуки драматург томонидан берилган ҳаётнинг асосий моҳиятидан келиб чиқадиган ғояни аниклаш бош масаладир. Ғоянинг аниқланиши билан муҳим бир иш жараёни ниҳоясига етади. Энди режиссёр пьеса муаллифи билан бир хуқукқа эга бўлган ҳамкорлик даражасида бир-бирига қўл бериб, умумий мақсад ва вазифа учун биргаликда курашмоғи, аниқлиги ёзма асарни жонлантириш каби муҳим ижодий ишга киришмоғи мумкин.

XVI. БОБ. РЕЖИССЁРРЕЖАСИ ВА ПЕРСОНАЖЛАР МАҚСАДИ.

Ролни уқир экансиз, ўзингизда бор куч билан «имни гавлалантирмоқчи бўлсангиз, ушанииг хаёллари ва ҳис-туйғуларн билан фикр юрнтишга па ҳис килит га тиришинг: роль — ўзингизда яшаши ва ўзингизгл сингиб кстншига ҳаракат килннг, у сизнинг крнингизк; ва бутун борлигингиэга кириб кетсин",— деган эди буюк актёр М. С. Шепкин. Шундан кўриниб турибдн ки рол ни ижро этиш учун актёр "аклий пайпаслаш \ фикрлаш ва қидириш нули билан хатти-ҳаракатқилуь чи шахсларнннг фикр ва туйғуларини ўзиники қнлиб олишлари керак Хуш. бунинг учун режиссёрлар внма г, и лиши керак?

Иштирок этувчилар билан пьесанинг "образли хат-ти-ҳаракат" қилувчи персонажлари қайси вактда ва қайси жойда хатти-ҳаракатқилишларнки, образниж пьесада бошидан охи рига ча тутган урнини ва унии хулқ-атворларини, қандаймақсадга мувофиқ йунал тирилганлигинн аниклаш лозим. Лекин инсоннинг "хап ти-ҳаракати чизиги" ўз-ўзидан очилаверманди. Бунинг учун унинг хулқ-атворини келтириб чиҳарувчн хрлат-ларни аниклаш лозим. Обраанинг хатти-ҳаракатинн аниклаш учун, драматург томонидан пьесада "берилпш шарт-шароитни" аниклаш лозим.

Режиссёр хатти-ҳаракатқилувчи шахс, яъни персонажна бе рил га и шарт-шароитга куйнб кўрнб, аста-секин унинг "кечинмаларини" аниклайди. Берилпш шарт-шароитни, яшаш шароитини, сабабини ва хатти ҳаракат учун имкониятини аниклай бориб, униж ёрламида ҳар бир хатти-ҳаракатқилувчи шахснин. хулқ-атворидаги ички мотивларнн ва умумий мақсадга интнлишларини аниклайди. Хатти-ҳаракатқилувчн шахсларнннг "ички мотивларини", хулқ-атворинн аник лаш, унинг биографиясини ёки "шахсий ишини" очиш га ердам беради. Бу эса пьеса материаллари аоосяда ва бошкд манбалар ёрламида куйидаги саволларп жавоб бериш йўли билан топнлади:

1.Пьеса давомида хатти-ҳаракатқилувчи reaxi нима қилади? Яъни, хулқ-атвори ва хатти-ҳаракат-ларнинг тизмаси қандай?

2.Пьеса давомида унинг билан нималарруй беради. қандайвоқеаларга дуч келади, кдндай воқеалар.: бевосита иштирок этади?

3.Биографиясидаги утмяш хақидаги факт ва кела-жаги хақидаги режалар иималардан иборат?

4.Асарда у ўзи хасида ннмалар дейди ва ўз "биографияси", ҳарактерный очиш учун ўз сўзлари оркзлн қандай ёрдам беради?

5. У хакда бошқала, нима дейишади?

6. Драматург уни қандайҳарактерлайди?

7- У бошқа хатти-хақкат қилувчи шахсларга қантри муносабатда

бўладийпьеса факти ва воқеаларига муносабати қандай?

8. Унинг диди, манераси, ташқиҳусусиятлари, одатлари, қизиқишлари қандай?Бу саволларга тўлиқ, ий ва ижобий жавоб берсак, образларга берадиган ҳарактеристикага асос бўла олади. Хўш, образ дегани ўзи нима?

Санъат ва адабиётга турмушни ўзига хос бадиий шаклда акс эттируви ёрщин манзара ва ҳарактерларлир. Инсонннг муШая вазиятдаги ҳарак-терли ҳолати, хатти-ҳаракати, кйфинти ва ўзига хос хусусинтпми ўзила яққол гавда-чнтирувчи образлар хилма-чилдир.

Образлилик санъатининг ўзига хосҳусусияти, турмушни акс эттиришнинг махсус шаклидир. У кишиларнинг онгигагиида эмас, балки хис туйғусига ҳам таъсир этади. Санъат ва адабиётнинг етакчи предмети, инсон ва унинг ижтимоий ҳаёти, киши образи — санъат асарининг марказий ўрнига туради. Балипи асардаш буюм ва сўз образлари киши образининг бутун мураккаблиги ва тулалиг, билан очиб берншга ҳизматқилади. Демак бадиий образ кишилар ва ходисаларга хос ҳарактерли типик ҳусусиятларни конкрет индивидуаллаштирилган умумлаштиришдан иборатдир. Масалан: Ҳамзанинг"Бой ила ҳизматчи" драмасида революция арафасидаги ўзбек бойлари ва меҳнзткашларига хос хусусиятлар Солиҳбой ва Гофир образларида умумлаштирилгаи. Ойбек эса Алишер Навоий образида ўтмишда нисбий тинчлик ва маърифатнинг ҳимоячиси бўлган буюк ватанпарварларга хос фазилатларни умумлаштирган.

Драматург образларорқали, турмушнинг маълум томонини тасвир этар экан, ҳаётий воқеалар устидан ҳукм чикарали. У кишилар образининг ўзаро Вюланнши, иши ва курашишини тасвирлаш оркалн турли шароитлардаги одамларнинг ижтимоий хулқи ваунинг атрофини ураган муҳитгабўлган муносабатларни очиб беради. Шунинг учун ҳам типик ҳолларда тасвирлаб берилган типик ҳарактерлар, кулинча умумий ном билан ҳам ифодаланади. Масалан: Отелло — рашкчи, Хлестаков — мақтанчоқ, Обломов — ялқов, Хамелеон — иккиюзламачи, Ёсуман — ёвуз, Фарход -баходир ва ҳ.қ .

Образга ҳарактеристика бсриш учун, ҳар бир персонажнинг етакчи хатти-ҳаракатини, яъии унинг хатти-ҳаракатлари тизмасини аниклаш зарур. Бу хатти-ҳаракат тизмаси пьесанинг етакчи хатти-ҳаракатиувийбоғланган бўлиб, унинг бўлинмас бирқисмидир Буни аниклаш учун образнннг льесадаги асосий воқеа ва қарама-қарши лигига бўлган муносабати \ал қилувчи роль уйнайдн. Чунки, неон ҳарактери — унинг иш-ларя, интилишлари, хулқ-атворлари йигнндисидан ибо ратдир. Ана шу йиғинди и неон хатти-ҳаракатини хдм белгилайди. Ҳарқандай хатти-ҳаракат бирор мақсад-сиз, бирор тусиқсиз амалга ошмайдн. Шунинг учун пьеса даги ҳар бир хатти-ҳаракат қилувчн шахснинг хатти-ҳаракат тизмаси аникланар экан, мана шу тизмани бир-бнрига бирлаштирувчи, уларнн ҳара-катлантирувчи, ривожланншига сабаб бўлувчи олий мақсади ни)сам аниклаш зарур.

Буюк Режиссёр Вл. И. Немирович-Данченко спектаклнинг иккинчи "ҳаёти" уйлар экан, унинг томошзбин онгида сакланиб қолиши хусусида бундай деган эаи: "...Томошабиннинг театрда утирган лайтида эмоқияси эмас, ундан чиққандан кейингиси аҳами-нтлидир... Театрдан кстатуриб ўзи билан олиб кетадиган ва унинг онгида сакланиб, яшайдиган фикр, биз учун энг кераклигидир" Демак спектаклнинг аҳамияти томошабинга таъсир кила олиш билан, тявнй-бадннй таъсири, унинг онгида канчалик сакланиб қолишн билан улчанади.

Режиссёр пьеса устидаги мустақил ишлаш жараё-нида муаллифрежасини тушунишга ҳаракат қилищиМХАТ архиви. "Бойчечак боғларн" репетнқияси стеиографияен. лозим кейин унга асосланиб пьесани ўз "кўришлари"ва аниклашлари натижасида саҳнавий гавдалантириш режасини, нъни режиссёрлик режасини яратади. Буюк рус режиссёри Й. Горчаков таъкидлаганидек "Режиссёрлик режаси бу шундай нарсаки, усиз спектакль яратилмайди. Бу , драмзтик асарнинг конкретВверит", кўз олдига келтнриш ва уни саҳнавин гавдалантириш шаклидир". Режаларда пьесанинг саҳнавпй кўриниши, асарнинг

ғоявий-тематик мазмуни аник бўлиши лозим, чунки Режиссёрсаҳнавий хатти-ҳаракатнинг йуналиши ва ривожланишинн кузатиб,катти-ҳаракатқилувчи шахсларнинг ҳарактеристиками- белгилаши, фикран бўлгуси спсктаклнинг конкретқиёфасини кўриши, ҳар биробразни жонли ҳис қолиб, у ёки бу саҳнани қандай шароитда кўз олдида жойлашишини мукаммал тасаввурқилиши лозим. Бошқача айтганда, драматки асарни ҳар томоилама ўрганиш ва чуқурмухокама қилнш босқичнда режиссёр-ейрниш саҳналаштириш режалари аста-секин келабош Амалда Режиссёррежаси қандай вужудга келади Одагда Биз буюк санъаткорлар М. Горький, Л. Толстой, Н. Гоғояь, Қ Станиславский ҳаётлариниўрганаётганимизда, уларнинг балиий асар яратиш учун па идо бўлган ий режалари билан танишамиз. Масалан, Н. В. Гоғоянинг "Муаллиф тавбалари" деб номланган асарида, ўзининг бўлгувси буюк асари режаси хақнда куйилагиларни ёзади. "... Мен "Ревизорда" Россиядаги барча беьманиликларни бир жойга туплаб, барча инсофеизликларни, внждонсизликларни, қилаёгган ншлари устидан биратуласига кулиш имкониятига эга бўлдим.Режа жараснида спсктаклнинг айрим қисмлари керагидек мантилий кетма-кегликда вужудга келмайди,албатта. Шундай ҳамбўлиши мумкинки, Режиссёр пьесани ўрганиш жараёнида, марказий кўриниш унинг ва ўзолдига келади ва у Режиссёрлик урғуларини жойлаштириши, бу картинадаги асосий ва иккинчи даражали ролларни белгилаши, спектаклнинг кульминациянукдасини топиши мумкин. Режиссёррежасининг вужудга келншнни, пьесанинг ўзганиш жараёнидан ажратиш ярамайди.Демакрежиссёрликрежаси драматург билан бир мақсадни кўзлаган ёнма-ён ий жараён бўлиб, драматик асарншг мазмунн ва шаклига мосбўлган, тўлиқ ва чуқур уйгунлиқ муво-фиклиқ мослик ва ҳамоҳангликни изламдир. Драматик асарнинг мазмуми, спектаклнинг ийрежасида ўз шаклини топкши зарур. Режиссёррежаси худди "мағзга" ухшашднр. Ундан ий нш жараёни бутун спектаклнинг Режиссёрлик плани вужудга келади на

рияожланади. "Режиссёррежаси ва ундан пайдо бўладиган саҳналаштириш планининг асосий мақсади драматик асарнинг ғоявий маэмуни билам унмнг саҳнавий гавдалакиши орасидаги нозик ва)хлит мувофиклик ва гармониями топншдир". Аникроғи, "...Режиссёррежаси — режиссёрнинг пьеса устида ишлаши учуй мшг бошланншини ташккл этувчи, спектаклнинг барча компонентларини бутунликка олиб келувчи актёрлар и, рассом иши, композитор ва спектакль яратувчилао ини бирлаштиру*чидир". Режиссёррежасига пька мазмунини ўрганншдаги маъ-лумотлар, пьесанинг бадиий хусуснятлари ва ғоявий-тематик тахдили натижалэри киради. Ижрочилар билан учрашгунча, ундан ташгари хатти-ҳаракатқилувчн шахсларнинг ўзаро муносабатлари ва уларнинг ҳарактеристикалари аникқаниши керак.

Режиссёр санъати — гармоник бир бутунликдаги бадиий асар яратиш мақсадпда спектаклнинг барча элементларини ий бирлаштиришда ифодасини топали. Бу мақсадиРежиссёрўзининг ий режаси асоенда зришади. Ҳарқандай бадиий ўзининг аниқ бошлангич дақиқасига, ятнн бўлгувси асарнинг режасига эгадир. Бу режиссёрлар санъатига ҳам таал-луклидир.

Маълумки театр санъати муракклб, синтетик санъат Режиссёррежаси саҳналаштириш плаии" ҳам деб аталади спектакль яратишдаги театр санъатининг барча ўзига хос мураккаб томонларини, бадиай бирликкаасар яратишга олнб келиши керакРежиссёр- режаси таркибига қуйидагилар киради:

а) пьесанинг ғоявий талқнки

б) ҳар бир персонажга алоҳида ҳарактеристика.

в) спектакль ва образларнинг ўзига хос жанрии

Ҳусусияти ва услубини аниқлаш:

И спектаклнинг вактли ечими (темпо-ритми). Спектаклнинг жойлаштириш ечими (мезансценава планташтириш ҳарактер-пари). музика ва шовқин, декоратнв безаш принциплари ва ҳарактери.

Режиссёррежаси вужудга келиш жардёнида, режа-барча элементлари ва

бутунлиги умумий бнр туташиб, бўлгувси спектаклнинг млпи сезнлиб Зуриши керак

Лекин ҳарбир алохида олинган спектакль "мағзини' ққклаш осон эмас. Масалан, Немирович -Данченко Ш. Горькийнинг "Душманлар" пьесаси устида ишлар, спектакль "мағзини" қуйидаги сўзлар билзн Нводалайди: "ҳсч карса тухтатолмайдиган нафрат". А. Чеховнигнг "Уч ола-сингил" спектаклиники эса -Вши хае'тни қумсаб". Л. Толстойнинг "Анна Каренина" елсктаклига эса "ҳарқандай нарсани ер бвдқяксон қилувчи ахтирос", деб белгиланган эди.

Мағз— бу фақат уйлаб топилган фикр эмас. балки инсонқалбидагн ўзига хос ҳиссиётдир. Бўлгувси спектаклнинг фикри ва ҳиссиётлар пенни, унинг умумий кайфияти ва йуналишннн олдинлан ҳнс эта бнлишдир. Спектаклнинг "мағзини* олдиндам қнс эта билиш ва унн амалий бажариш осоя мосРежиссёр актёрларга образнинг ва спектаклнинг "мағзини" айтиб бериш билан кифояланиб қолмай, ҳар доим уларни "мағз" фикр юрнтиша У билан яшашга ва у ни ифодалдш учун воситалар Чидиришга ундайди ва талаб қилади. Фақатгина ракли мағзини топа бил сан ва у спектакль ва роликни мағзига мос келгандагина ҳақиқий ий натнқ киради."мағз"— Режиссёр фантазиясини ҳаракзтга келтирувчидир. У Режиссёр тасаввурида бўлгувси спи Таклнин! дақикалари, баъзи бир мизансаҳналар. у ёки бу парчани қандай охангда ёки ритмдаифодаланишини, гоқида декорация деталларини ёкв айрим саҳналарнннг умумий атмосферасини хис килиқ; на бошқа омилларни келтириб чикариши мумкин.

К.Паустовский ўзининг "Олтин атиргул" асари ий режанинг вужудга келиши жараёнини қуйидагича ифодалайди: "Режа — худди чакмокқск инсон онгидаги фикрларйиғиндиси, хотиравий мамбалар ва Хиссиётлардан вужудга келади. Бўлар аста-секнн нигилиб бориб, шунлай бир хола'тга ксладики, қаидай лир бир турткй ёрдамида у руебга чнқиб, режани вужудга келтиради"... ёки Режиссёр санъати тили билан айтганда, бўлғувси спектаклнинг "мағзини", унинг образли ечиминн белгилайди.

Хулоса қилиб айпаида, Режиссёррежаси —драматик асарнинг образли — эмоқиональ ифодасинисаҳнавий гавдаланиш шаклидир. Саҳналаштириш плани Режиссёрнинг спектакль устидаги ишлаш жараеяни катта аҳамиятга эгадьр. Саҳналаштириш ояая-режас и Режиссёрга бутун коллективни ий ташкил килиш да ёрдам беради, спектаклнинг бадиий бутунлик ва гопнй мақсадга мувофи; йуналишинн белгилайди.

Айрим кишиларсаҳналаштириш плани репетиқии жараёнида, пьесэни ахтёртр билан биргаликда тахлқл қилишда, актёрларга берилган шарт-шароитни ҳис кидишга ёрдам беришга ва спектаклни образли яра-тишда ўз-ўзидан келиб чикали деб уйлашади. Амални ишда бу фикрнинг нотўғри жанлиги кўп марга ис-ботланган. Лекин саҳналаштириш планига маркам ёпи-шиб олиб репетиқии жараённд;. вужудга келган бир ий янгнлик еки яраилган нарсаларкўркўрона рад зтилмаслиги лозим. ҳарқандай талантлч яа тажрибали Режиссёрҳам, ҳарқандай пухта ва ҳар томонлама уйланган Режиссёрреалҳам, спектакль устидаги иш жараёнининг ҳаммасиьм олдиндан ҳисобга ололмайдн, у албатта янгиланади, утаради, аюпслана ди. Шунинг учун саҳналаштириш мани — бу догма у фақат ий йуналиш учу, иш режасидирРежиссёррежаси бунёд этилиши караснида эса таъкидлаганидек пьеса ва бўлгувси спектаклнинг олий мақсадм, етакчи хатти-ҳаракат ва мағзи аннкланади. Шунинг учун тўғри ва нутқбаҳо бериш учун биринчи марта кўз оллига кшан хатти-ҳаракатни таҳлил нули билан пухта кўриб чиқиш олий мақсад, етакчи хатти-ҳаракат ва "мағзи" идлги таълимотлар эса Станиславский ва Немиро -Данченқолар классик меросларининг асоси бўлиб, спектакль устидаги ий жараёнда ваиалаштириш плани яратилишидаги методик ва методологик манба ҳисобланади.

Саҳналаштириш планига қуйилагилар киради:

Пьесанинг барча воқеалари, хатти-ҳаракат қилув-шахсларнинг хатти-ҳаракатларини бирлашгирувчи ва режалаштириш ғояси. Бўлғувси театр асариннг ҳарактерини олдиндан гилиш, унинг ханря ва услубий ҳусусиятини, йуналиш ва мақсадларини ўз ичига олган спектаклнинг яхлит

образи.

Спектаклнинг тўғри тоявий-мантиқий урғулиизланишларнианиқлаб пьесанинг асосий карама-карши очиш ва ролларни Режиссёрча талқин этиш. Спектакль композицияси етакчи хатти-ҳаракати, акс йуналишлари, унинг бўлаклари ва яхлитлик Сидаги муносабат, спектаклнинг темпо-ритми ва асосллниши. Спектакль ғоясини ифодалаш воситаси бўлган

шсқеналаштириш принциплари.Спектакль ва унинг айрим саҳналари атмосфераСпектаклни бадиий безаш (тасвирий, мусиқий, ва ранг орқали ва ҳ.қ) Бадиий безаш принцип. Спектаклнинг томошабинлар томонидан қандай йўл килинишини ҳисобга олиги.Темақ спектаклнинг саҳналаштириш плани - бу бисёррежасини амалга оширишда асосий йўл, спектакль яратнптда театрколлективи ишининг ммасидир.

XVII. БОБ. ОЛИЙ МАҚСАД ВА ЕТАКЧИ ХАТТИ-ҲАРАКАТ

Олий мақсад — театр санъаткда муҳим аҳамият этувчи профессионал тушунчалардан бериш РежиссёрК.С.Станиславский таъбири билан айтганда "...уруғдан ўсимлик ўсганидек кор айрим фикр ва ҳис-туйғуларидан бадиий асар вужулқ кслади. Айрим фикрлар, ҳис-туйғулар, ҳаётий орз умидлар корҳаёти ва и вақтида "кизил ипдек" утиб туради. Мана шуларни пьесанинг асосига қукда ва бу мағз бадиий асарни вужудга кеятирадн. корнинг нжодинн ҳаракатга кслтирувчи, унинг шундай ҳаётини, ҳис-туйғу элсмснтларини, ҳаёти, мақсаднни ва уларнинг олдыдаги мақсаднни ямалга оширншга ундовчи асосий қўзготувчи воситани биз бундан қочишни олий

мақсад деб юритамиз".

Муаллифнинг олий мақсади ҳар бир актёрнинг калбнии уйғота билишн керак У актёр учуй:

1.Унинг ўзига хос ий табиатни қўзготувчи эмоқнональ олий мақсад;

2.Жисмоний ва рудой борлигимнзни ўзига торт v и-чи иродавий олнй мақсад;

3.ий тасаввурни ўзлаштирувчи олий мақсад. Яъни актёрни йўлига бошловчи ва уни илхомлантирувчи восита — олий мақсад каби жабқаларни ҳамраб олади.

Олий мақсад хақидаги таъминотнинг келиб чиқили ва театр санъатидаги урни ДОглда, Стенславскийиинг буюк кашфиёти қисман фикр юритган эли.. Олий мақсад корнинг (драматург, Режиссёр, актёр ва бошқа корларнинг) нима учун бу ғояни томошабии онгига худдн шу бугун сингдирмоқчи эканлии нстагндая вужудга келувчи қосиладчр. Бу хоқиш унинг ғоявий активлигини, интилувчанлиги, ўзғоясиии тасдиклаш учун эқтирос билан олиб борган курашида ифодаланади. Масалан, пьесанинг гоьси адолатли жамият қуришнинг у ёки бу жабқасьад явгялюшннг галаба қилиши муҳаррар эканлигичи тасдиклаш бўлсин. Бу ажойиб ғояқзли олий мақсад змас, лекин муаллифнинг мана шу янгилик учун кўраида ўз нжоди билан қатнашишга ннтилиши, яъни учун эҳтирос билан кураш орзуси ва бу фактор .нинг ҳаёти ва ининг мазмунини ташкил қилиши — мана шу ҳақиқий олий мақеадднр. Шундай қилиб С.Станиславскийнинг олий мақеадн хақидаги -аглимоти кордан фақат ғоявий эмас, балки инъатиинг Ижтимоий-қзгартирувчан асоси бўлганғоявий актив-талаб қилади.

Мақсад — ғояни қозирги кунга яқинлаштириш ва унга куч ато қилиб, томошабин онгига актив утказувчи омилдир. Ижрочи — актёрларни и спектаклнинг ғояси ва олий мақеади билан қизиқтириб қолмасдан, ҳар бир образнинг воқеа ҳар бир саҳна ва эпизодларнинг, спектаклнинг изқеадини амалга оширишдаги тутган урни билли тириш лозим. Режиссёр бу воқеаларни олдиндан ижрочиларига ўзқалб

ҳароратини сингди-лозим. Демак спектаклнинг олий мақсади га барча воқеалар ва персонажлар хатти-ҳаракат бўйсунмоғи лозим. Олий мақсад — саҳналашасарнинг ғояси актуаллигини кўрсатибгина н, у актёр ва Режиссёр ини актиалашти-қизиқтирувчи, бугунги кун муаммоларини, спектакль ечими билан қал қилишга чақирувчи қирувчи бўлиши лозим. ҳар бир кор уни тушунади ва ҳис этади, у корнинг темпе-пи. ҳаётий тажрибасига, шахсий индивидуаллик қобилиятига ҳам боғлнқдир. Режиссёрнинг ўзинингҳаётдаги олий мақеадини муаллифнинг Е мақеади қобигидан топа билиши ва уни и-олий мақеадига айлантира олишидан иборат.мақсад саҳналаштирмоқчи бўлган спектакл-негизини ташкил қилиб, коллективнинг мақеадигакерак яъни Режиссёрўз олий мақсад и билан ийколлективтасаввурига таъсирқила уларниқизиқтириши на спектакль устида хоқиши билан ёндириши лозим. Олнй мақсадниинг бутунҳаётий ва ини йуналти-ир. Мисол учун рус ёзувчиси Достоевский бутун кишиларлан худо ва иблисни ахтарди. Бу уни ука Карамазовлар" асарини яратишга олиб келди. шунинг учун "худони ахтариш" бу асарнинг олий ҳисобланадн. Л. Толстой бутун умур камолот-1либ утди. Унинг кўпгина асарлари шу негиздан чиққан, мана шу нарса унинг олий мақеади. Чехов қабиқлиқ мешчанликка қарши курашди ойиб ҳаётии орзу қилди. Яхши ҳаёт учун кураш иитилиш унинг кўпгина асарларида олий бўлиб қолди. Маэкўр улуг алломаларнинг бундай улкан ҳаётий мақсадлари, театр ижсдкорлари учуᵥ ҳаяжонли ва қизиҳарли вазифа бўлиб қолиши, пьеса на ролнинг барча бўлакларини ўзига тортишга қодир Пьесада нимаикирун бермасин, ундаги барча катта кичик вазифалар, ролга уйгуи бўлган артистнинг ҳамма ий фикру зикри, ҳамда хатти-ҳаракатль пьесанинг олий мақсадинн бажаришга каратила Спектаклда содир бқлаётган воқеаларнинг у билли умумий боғланиши ва унга карамлиги шу қадар чсучлнки, олий мақсадга алоқадорбўлмэган, ҳатто кичик деталь ҳам ортиқча, зарарли. Олий мақсадщ интилиш яхлит, ўзлуксиз, бутун пьеса мазмуни бқйичз

утиб борнши лозим.

Режиссёр учун олий мақсад, ҳамма нарсани ўз ичига оладигзн ва бутун мақсадларни ўзига тортадиган. олий мақсадга интилиш яхлит, ўзлуксиз, бутун пьеса буйича утиб бориши лозим ўзакдир

ий интилншнинг асл макелдини тушунганллн сўнг, ҳаракатга келтирувчилар ва элементларнинг ҳаммаси муаллифкўрсатган йўлга караганда, умумий, энг асосий мақсадга — яъни олий мақсадга караб интилади. Артист — ролнинг психик ҳаётини ҳаракатлантх-рувчиларнинг бутун пьеса буйича утадиган бу хатти-ҳаракати, ички ннтилишига етакчи хатти-ҳаракат дей-илади.

Шундай қилиб етакчи хатти-ҳаракат артист учун психик ҳаётни ҳаракатлантирувчилар, интилиш йўлининг тўғри давомидир. Уларқилувчи артистнинг аклидаи, иродаси ва туйғусидан келнб чикади. Мабодо етакчи хатти-ҳаракатбўлмаганда пьесанинг барча бўлаклари ва вазифалари, берилган шарт-шароитларн муносабат, ҳақиқий ишонч онлари ўзаро ажралган холла жонсиз бўлиб крладилар ва уларнинг жонланишига ҳеч қандай умид қолмайди. Бироқ етакчи хатти-ҳаракат йўли бўларнинг ҳаммасини бирлзштирали. барча элементларни худди маржоини битта ипга тизгандай тизиб чнқдн ва уларни умумий олий мақсадга келтиради. Шу пайтдш бошлаб, ҳамма нарса олий мақсадга ҳизматқилади. санинг бош темасага асосланиб тўзилган карама-гаршиликка, персонзхларнинг хулк-атворларига режиссёрлар пьесанинг етакчи хатти-ҳаракатини Ьлайди. Бунинг учуй у пьесадаги маьлум факт ва аларни бирин-кетнв тартиб билан жойлаштириб, каердан-қаерга шти-ҳаракат килишини аник яъни ерда хатти-ҳаракат килувчи шахслар "хатти-ҳаракатбўлаги"ни аниклаш орқали етакчи хатти-ҳаракат белгилана

Пьеса олий наксадин амалга ошириш учун унинг етакчи хатти-ҳаракатини аниклаш зарурбўлади. Режиссёрспектакль аратишдан олдига қуйган мақсадни оширар етакчи хатти-ҳаракатини эгаллаши керакЧункн спектаклнинг олий мақсади ни тошабинга етшашда,

спектаклнинг етакчи хатти-ҳаракати мухим аҳамият касбқилади. Етакчи хатти-ҳаракатРежиссёрга спектаклнинг ҳар алохида юхеадап хатти-ҳаракатни аниклашга айдп ва ундан асариинг ғояси келиб чикади.

Шундай килиб, етакчи хатти-ҳаракат пьеса ғояси олий мақсади билан чамбарчас боғликдир. Олий алии саҳнадагавдалантириш учун иштирокчиларгақилган хатти-ҳаракати спектаклнинг етакчи хатти-ҳаракатидир.

Бўлғувси саҳнавий ий ютуғи учун саҳнада делитантқатнашчилархатти-ҳаракати пружинаси эмоциональ заряди бўлган бўлмагани аниклаш катта

аҳамичтга эгадкр. Оля» мақсад, "мағз" ва етакчи хатти-ҳаракат орасидапн боғланиш ҳакида буюк режиссёр- А.Д.Попов "...май — бу спектакль темперамен-етакчи хатти-ҳаракат эса бу актёрларни нишонгаборадиган йўлларидир...",— деган эди. Бироқвксёрбўларнинг оммасини бирданига аниклай айди, уларкн қанча. Андак шошилмай тўғри аниклаши, етаклашини мувоффақиятини белгилайди.

А. Грибоедовнинг "Акллилик балоси" асаридаги Чаққие образивинт пьеса ғояси нфодаси бўлган олий мақсадинқ "озодликка интилншни истайман" деб олсақ каҳрамонбутунҳаёти ва унинг бутун хатти-ҳаракати шу олий мақсадни амалга ошириш учун йуналтирилган бўлишилозим. Мана шундан озодликка интилишга халақит берувчиларни аёвсиз танқид остига олиш ва ҳамма Фамусовчилар, Молчанинчилар, Сқолобўзовчиларга қаршикурашиш ва уларнинг шарманда қилишга ин-тмлиш келиб читали. Мана шундай олий мақсадга йуналтирилган бир бутун хатти-ҳаракатни К.С.Станиславский етакчи хатти-ҳаракат деб атаган.

Кўпвақтлар баъзи бир корларўз етакчи хатти-ҳаракатларинн манда, асосиз хатти-ҳаракатлар билан туллиришади. Буннng оқибатида уйналаётг.т воқеамайда хатти-ҳаракатларга бўлиниб кетиб, муаллифўз асарида кутаряб чиққан олмай мақсаддзн хеч нарса қолмайди. К.С.Станиславский театрдаги мана шути-.: кўринишларга қарши курашиб, "...мана шунинг уч\н

ҳамролингизнинг алохида бўлаклари жуда ажойиб бўлишнга карамзй, таасурот қолдирмайди ва тула-тукис қаноат хреил қилмайди. Апполоннинг хайкалинн парча-парча қўшиб, уларнинг ҳар бирини ажқида-алоқида кўрсатсангиз кимга таъсир киларди, денди.

Бадиий асарда ҳар бир етакчи хатти-хлракат, шу етакчи хатти-ҳаракатни кучайтирувчи қарши хатти-ҳаракатга эгадир. Шунинг учун Сқолозуб, Фамусин уйидаги барча меҳмонлар Чаққий етакчи хатти-ҳаракатнга қарши бўлган хатти-ҳаракатни ташкил эти-шиб. Чаққий образининг етакчи хатти-ҳаракатини кучайтиришади. Шунинг учун ҳамК.С. Станиславский: Ҳарқандай хатти-ҳаракатқарши хатти-ҳаракат билля тущнашади, шунинг билан бирга, иккинчиси биринчи-сини ҳаракатга ундайди ва кучайтириб юборзди. Шунинг учун ҳар бир пьесада етакчи хатти-ҳаракат билан бирқаторда тескари йуналишда бўлган, унга рупарадаи келувчи, душман бўлган карама-қарши хатти-ҳаракат мавжуд бўлади... Борди-ю, пьесада ҳеч қандайқарама-қарши хатти-ҳаракатбўлмаса ва хзмма нарса ўз-ўзидан тартибга тушиб кетадиган бўлса, у холлароччларнинг ва улар гавдалантираетган шахсларнинг саҳнадақиладиган ишлари қолмаган Бўлардан, пьеса- ўзи эса хатти-ҳаракатсмз бўлиб қоларди, бинобарин. Саҳна асарлигидаи чикиб қоларди",— деб ёза-демак "етакчи хатти-ҳаракат спектаклнинг барча иентларини бирлаштириб олий мақсадни амалга фишга йуналтирувчи ва уни сазқнадз гавдалантн-чи срқин иулдир.

Персонажлархулқ-атворнни аниклаш ким-ким билан ўйнашиучун курашаётганлигини тушунишга ёрдам қилади. Қаҳрамонлар хулқ-атворини аниқлаган режиссёр хатти-ҳаракат ва қарама-қарши хатти-ҳаракатларқилувчи кучларкурашини ишга солиши мумкнн. Текшириш плани босқичила режиссёрнинг асосий вазифа шундан иборатдир. Бу иш саҳналаштирнш плани босқичи даприда асосий ҳисобланган спектаклумумий кўриниши ва унинг элоҳида бўлакларини образли талқин этишига олиб келади. Спектакль тайёрлаш босқичида фақат тахлил билан чсгараланиб Вшш мумкин эмас. Тахлилдан образли ечимга утиш эарур. Агар гахлил ва синтез бир-бирига

қушилиб кетса бу яхши натижаларга олиб келади.Режиссёрлар спектакль образини "сезмас" экан репетицияга ўтиши мумкин эмас. Спсктаклни об-разли кўриш баъзи пайтда бўлак-бўлақ баъзи вактда бир бутун келнши мумкин. Бунга классик мисол бўлиб Қ Станиславскийнинг 'Чайка" пьесасини саҳналаш-тириш лланидаги бўлгувси спектакль образи ивсол Шла олади: Кечқурун, ойдинла иккита одам — аёл ва арка бир-бирига маъносиз жумлалар ташламоқчи, сал нарироқда мешчанликни англатувчи бир вальс кла. Бирдан ошиқ бўлган князнинг қалбидан нграшга ўхшаш нидо чиқади.

XVIII.БОБ. МИЗАНСАҲНА МАСАЛАЛАРИ

Мизансаҳна саҳнада декорация ва актёрлар ўрнашувидир.А. Арто эса мизансаҳнани саҳнадаги майдон ва макон тили, дея атаган эди.Агар бу иборани театр санъати моҳиятидан қаралса, саҳнадаги спектаклнинг мазмун шаклидир.Бу тушунча ўзбек миллий театрига Маннон Уйғур бошлиқ бир гуруҳ Москва театр студиясининг битирувчи талабалари билан бирга кириб келган. Бу даврга қадар жадидлар томонидан саҳналаштирилган "Падаркуш" (Беҳбудий), "Адвокатлик осонми?" (Авлоний), "Заҳарли ҳаёт" (Ҳамза) каби спектаклларда Режиссёр вазифасини муаллифнинг ўзи ёки саводли ҳаваскор бажарган бўлиб, роллар тақсимоти, актёрларга қаердан чиқиб, қандай

гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи пьеса сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (Режиссёр) эса ким қандай кийим кийиши, қаерда чироқ ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.Бугунги кунга келиб, Режиссёрким эканлиги ҳеч кинига сир эмас. Агар "у нима иш қилади?" деган савол қўйилса, ҳеч иккиланмай "спектакл саҳналаштиради", деган жавоб олинади.Лекин саҳналаштириш дейилганида нималар назарда тутилади, деган саволга ҳар ким ҳам аниқ жавоб топа олмаса керак аввало, Режиссёрнинг вазифаси фақат рол тақсимлаш ва уни қандай ижро этишликни актёрларга ўргатиш билангина чегараланмайди. Чунки Режиссёр мизансаҳна яратади. Яна ҳам аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак мизансаҳна ихтиро қилинади.

Кўпинча театршунослар тилида "юксак маҳоратли Режиссёр" ёки "ношуд Режиссёр"деган ибораларни эшитиб қоламиз. Хўш, бу ибораларни қандай тушунмоқ керак?

Биринчи навбатда, маҳоратли Режиссёрнинг спектаклида тасодифий юриштуриш, кирибчиқиш, тасодифий мусиқа, тасодифий декорациялар бўлмайди. Саҳнадаги ҳар бир қадам, мусиқа, буюм, ашё ва декорация маълум мақсад ва ғояга бўйсундирилган бўлади.

Ношуд Режиссёрнинг спектаклида бунинг аксини кўриш мумкин.Маҳоратли Режиссёр мизансаҳна техникасини яхши эгаллаган бўлса, ношуд Режиссёр бундай тушунчадан мутлақо бехабар.Одатда, рассом, бастакор, созанда композиция илмини чуқур ўрганади. Композиция назарияси номли махсус фан бор. Ҳатто шундай дарсликлар ҳам мавжуд.Бироқ мизансаҳна бўйича қўлланма бўлмаган ва ҳозирда ҳам йўқ. Чунки Режиссёрлик касби ҳали нисбатан жуда ёш ҳисобланади. Бу биринчи тарафдан. Иккинчи тарафдан, мизансаҳна деганда қандай илмларни эгаллаш керак деган саволга ҳанўз аниқтўлиқ жавоб топилган эмас.Агар кечқурун тоза ҳаво олиш учун айланиб кўчага чиқилса, кўплаб қизиқарли ҳолатларни кўзатиш мумкин.Дейлиқ бир уйнинг деразасидан китоб варақлаб турган қизни кўрамиз. У бизга ёнбоши билан туриб нимадир қидирмоқда. Қидирган нарсасини топа

олмади. Китобни қўйиб, кўзгуга яқинлашди. Пешанасига тушиб турган сочини тўғрилади. Сўнгра дераза ёнига келиб, кўчага тикилди. Шу ҳаракатларни мизансаҳна дейиш мумкинми?Йўқ, албатта!Чунки мизансаҳна саҳнадан томошабинга нисбатан жойлашишлик демакдир.Мана, ўша деразадан тикилиб турган қизнинг кўзи бизга тушиб қолди. Аммо ўзини кўрмаганга олди. Гарчанд, унинг ҳаракатларида оддийлик сақланиб қолган бўлсада, унда мақсад пайдо бўлди. Яъни бизга чиройлироқ кўринишли мақсади. Бунинг учун қизча деразага яқинроқ жойдан туриб, китоб варақлайди, кўзгуга ўзини солади, бизни сезмагандек деразадан қаёққадир тикилиб, кимнидир қидиради ва ҳоказо.

Бу ерда эса қиз биронбиррол бажаришга ўтиб, хона бўйлаб ҳаракат қилар экан, содда мизансаҳналар ихтиро қила бошлайди.Демак мизансаҳна хаттиҳаракатларни бадиий ифода этишликдир. Ҳар қандай сўздан биз тўғри, аниқ, ифодали таъсирчанликни талаб қиламиз.

Боғдаги қушлар овозини тинглар эканмиз, ҳар бир қушнинг қандай сайраётганини эмас, қушларнинг таъсирчан наво ва нолаларига қулоқ тутамиз. Ундан таъсирланамиз. Саҳнада ҳам худди шундай. Саҳнада биз айнан ҳаётий такрорликни эмас, ҳаётий ҳаракатлар воситасида нафис ҳолатлар, табиат ва инсон ўртасидаги уйғунликнинг бадиий ифодасини яратишга интиламиз. Ҳар бирРежиссёр мизансаҳна ихтиро қилишда ўзига яқин бўлган тушунчалар, имкониятларига таянади. Тўғри, ёш Режиссёрлар тушунча ва хоҳиш билан ижро ўртасидаги фарқни илмий жиҳатдан чуқур ўрганиб, ўзлаштирмаганликлари натижасида, дастлабки жараёнда хатоларга йўл қўйиши табиийдир. Бироқ йиллар ўтган сайин бу соҳадаги тажриба ортиб, мизансаҳна ихтиро этишда ўз услуби, ўз ий йўлига эга бўлишига ишонамиз.

XIX.БОБ. ОДДИЙ МИЗАНСАҲНА ВА РАКУРС

Мизансаҳна мураккаб композицион, ёзма шаклдан иборат. Бурринг сабаби нимада?Қоғоздаги композиция икки кўринишда ифодаланиб, қолгани бадиий таъсирга боғликдир.

Саҳнада эса бу кўриниш уч қисмдан иборат бўлади. Бунинг устига саҳнадаги шаклни ҳам сокин, ҳам ҳаракатдаги ўзгариши назарда тутилади. Мизансаҳна нафақат маконда, балки замонда ҳам яшаши шарт. Яъни саҳналар алмашинуви эътиборда бўлади.Келинг, яхшиси ишни оддий бўмбўш саҳнадан бошлаб кўрайликХўш, бўмбўш саҳна билан бир варақ оқ қоғоз ўртасида

қандай ўхшашлик бўлиши мумкин? Саҳнада бўшлиқ мавжудлиги биланми?Йўқ. Саҳнада яна бир унсур мавжуд. Яъни ернинг тортиш кучи.

Одамнинг саҳна олди ва ўртасида туриши ҳар томондан яхши кўринишга эга. Шундан хулоса қилиб айтиш мумкинки, мизансаҳна маркази саҳнанинг биринчи қисмидаги одамнинг бўйи баробаридаги баландлиқ деб қабўл қилинган.Режиссёр ҳамиша мана шу композиция ўқи ўтган бўшлиқни назарда тутиши керак

АгарРежиссёр саҳнанинг бир томонини ҳаддан ташқари тўлдириб юборса,томошабинниўзиданқочирадиган номутаносибликвужудгакелади.Ёки саҳнанинг бир тарафи бўртиб қолипти дейилади. Консерт вақтида қсъшиқчини ўртага турғизиш керак деган хулосага келиш мумкинми? Агар саҳна бўшлиғини ҳисобга олинса, қўшиқчи ёки нотиқ ўртада тургани маъқул. Негаки, у бир четда туриб қўшиқ айтиши, маърўза қилиши кулгили ҳолдир. Лекин саҳна фақат макондан иборат бўлиб қолмай замонда ҳам акс эттирилса, унинг устига ижрочи ижро давомида айрим жўзъий мизансаҳналардан фойдаланса, ижрочини ўнг тарафдан бошлаб, оҳиста чап тарафга ўтиши мақсадга мувофиқдир. Бундай ҳолатда саҳнанинг бир тарафи бўртиб қолмай, оғирлик бир томондан иккинчи томонга бир маромда кўчиб ўтади. Яъни саҳна кўриниши ўзгаради.Келинг, фикримиз яна ҳам тушунарли бўлиши учун, замон бирлигида тажриба ўтказиб кўрайликЧироқни ўчириб ёндириш орқали бир шароит ва бир ҳолатда турган икки актёрни кўзатайликДейлик иккала актёр турган жойларини ўзгартириши керакКомпозиция марказидан қандай йўл билан уларни бошқабошқа жойга кўчириш мумкин?

Юқоридаги тажрибадан маълумки, композициянинг асосий ўқи саҳна олдининг маркази ҳисобланади. Демак саҳна ўртадан иккига бўлинган. Хўш, уларнинг ҳар икки бўлаги бир хил кўринишни ва бир хилдаги тасаввурни ҳосил қила оладими? Ташқаридан қараганда ҳар икки бўлак ҳам бир хилдай туюлиши мумкин.

Бироқ хулоса чиқаришга шошилманг. Бунинг учун оқ қоғозни икки буклаб, ҳар икки томонга бир нечта расм чизинг ва кўзгуга солиб кўринг. Ҳар

икки расм турли томонда бўлганлиги боис турлича кўриниш ҳосил қилган. Бунинг сабаби нимада? Ахир ҳар икки расмдаги шакллар бир хилда эдику?! Оддийгина шаклларнинг чапдан ўнга қараб ўрин алмашинуви туфайли таассурот ўзгарган.Агар томошабиннинг кўзи композиция марказидан ҳарикки томонга бир хилда қараб, бир хилда кўзаҚа эди ёки иккала четдан ўртага қараб бир хилда юрса эди, расмдан олган таассурот ўзгармас эди. Аммо бизнинг кўзимиз одатда, ўзининг тузилишига кўра, ташқи оламни чапдан ўнгга қараб кўзатар экан. Демак кўпгина Режиссёрлик маҳоратининг сирлари ана шу табиий қонуниятга амал қилган ҳолда қўлга киритилар экан.

Шунга кўра, саҳнанинг чап томони ҳар қандай ҳаракатнинг бошланиш нуқтаси бўлиб, ўнг тарафга қараб сурилади. Ўнг тараф эса якуний нуқта ҳисобланар экан. Чап тарафдаги макон ўз ўзидан ўнг тарафга қараб сурилади ва ўнг тарафдаги шаклни тугалланган кўриниши ҳосил бўлади.Агар биз кучли шамолга қарши бораётган одамни саҳнада ҳаракатлантирмоқчи бўлсақ уни қайси томонга юргизганимиз маъқуи?Тез ва чаққон чопаётган одамни чапдан ўнгга қараб ҳаракатлантириш керак Томошабиннинг кўзи уни чапдан ўнгга қараб қувлайди. Ҳақиқий ҳаракат тасаввурни кучайтиради. Агаршамолга қарши бораётган одамни ҳаракатлантирмоқчи бўлсақўнгдан чапга қараб ҳаракатлантиришимиз керак экан. Чунки томошабиннинг кўзи тасаввурдаги шамолни унга қарши ҳайдайди ва хаёлий қаршилик ортади.Яна бир мисол.Саҳнада икки киши. Биринчиси гап уқтиради, маълум вақтдан кейин иккинчиси бир ҳулосага келади.Бундай ҳолатда уларни қайси тартибда жойлаштирган маъқул?

Гап уқтираётган кишини чап томонга, гап эшитаётган кишини ўнг томонга қўйиш керак Чунки томошабиннинг кўзи гапираётган одамнинг гапини эшитаётган одам томонга йўналиб, якуний хулосага келувчи кишида тўхтайди. Агар гаплашиб турган икки кишидан биринчиси, яъни гап уқтираётгани бизни қизиқтирса, уни ўнг томонга қўйиш керак Бордию, гап уқтираётган одамнинг ўзи янглишаётган боииб, унинг гаплари иккинчидан қайитиши зарур бўлса, гапираётган гапи ўзига қайтади ва у ўзининг ноҳақ эканлигини тан олади.

Энди саҳнани кўндалангига иккига бўлиб кўрайликИккига бўлинган саҳнанинг ҳар икки томонини диққат билан кўздан кечирар эканмиз, унинг ютуқ ва камчиликлари дарҳол сезилиб қолади. Боринг ана, уч ҳисимга ҳам бўлдиқ Шуни ҳам таъкидлаб ўтиш жоизким, замонавий спектакларкўпроқ томошабинга яқинроқ масофага кўчирилган бўлади. Сабаби, бугунги томошабин кино таъсирига ўрганиб қолган. У актёр ижросидаги энг нозик ҳолатларни бўрттирилган, йирик планда кўришга одатланган. Шунинг учун ҳам саҳна олдидаги ҳаракатларга кўз юмиб бўлмайди.

Спектакл бошланишидаги саҳналарни, иккинчи ва учинчи планда ижро этишлик томошабиннинг диққатини толиқтириб қўйиши • мумкин. Шунинг учун ҳам атоқли Режиссёрлар, саҳна олди аванссенадаги ижрога кўпроқ аҳамият беришган. Ҳатто баъзи Режиссёрлар гастроллар давомида саҳна олдига ўрнатиш учун қўшимча саҳначалар олиб юришган. Бироқ шунга қарамай, саҳна олдидаги ижрони ўзига хос бўлган хавфли томони ҳам йўқ эмас.

Томошабин рўпарасидаги ҳаракатларнинг ҳаддан ташқарилиги, тезда меъдага тегиб, кўзни ва мияни толиқтириб қўяди. Шунинг учун саҳна олди ижросида ҳаддан ташқари жисмоний куч талаб қилинадиган ҳаракатлар билан боғлиқ саҳналарни иккинчи,учинчи планга кўчириш керак Негаки, масофа яқинлиги боис, саҳна олдидаги ижро томошабин тасаввўрини кескин сусайтириб қўяди.Агар кенг маънодаги композицион нуқтайи назаридан қарайдиган бўлсақ диққат талаб сўзлар, нозик имоишора, нафис ҳаракатларни томошабинга етказиш учун айрим воқеа ва саҳна кўринишларни биринчи планга ёки саҳна олдига кўчириш мумкин.Саҳнага ўрнатилган декорация билан актёрнинг бўйи ўртасидаги мутаносибликка эришишнинг бирданбир йўли ижрочини декорациядан узоқлаштиришдир.

Тасаввур қилиб кўрайлик:Бironбир адабий кечада томоша залига кириб, тахминан 5қаторга ўтирамиз. Мана, парда очилди. Ҳозирча саҳна бўмбўш. Сизнингча, ижрочи қаерда тургани маъқул?Албатта, ўртада тургани маъқул. Лекин у кўп ҳам олдинга чиқиб кетмаслиги керак Акс ҳолда, унга тикилавериб

бўйнимиз қотиб қолиши ҳеч гап эмас.

Шунинг учун Режиссёр актёр билан биргаликда саҳнадаги ҳар бир ҳолатни, томошабинни толиқтирмайдиган, ҳар томондан актёрнинг юзкўзини кўриш қулай бўлишлигини ҳисобга олиши керакОдатда, саҳнани спектакл учун режалаштиришда кулислар (саҳнанинг икки тарафидан туширилган нимпардалар) ҳисобидан келиб чиқилади. Баъзан "саҳна олди" деганимизда парда олди ҳам тушунилади. Биз эса парда ёпиладиган қизил чизиқдан то биринчи кулисгача бўлган масофани биринчи қисм деб оламиз.

"Қизил чизиқ" бу саҳнанинг олдидаги чизиқ бўлиб, асосий парда ҳамда ёнғинга қарши тепадан тушадиган темир парда назарда тутилади.Биринчи қисм, тажрибадан маълумки, кўпроқ истеъмолда бўлади. Биринчи қисмда актёр ижросининг барча нозиклиги, маҳорати яққол кўзга ташланади. Шу билан бирга умумий композиция яратишда қатор қулайликларга эга бўлиб, Режиссёр томонидан яратилган композицияни тўлалигича томошабинга етказиш имконияти мавжуд. Саҳна олди ҳаракатларини бироз жиловлаш, томошабинни ҳаддан зиёд толиқтириб қўймаслик учун ҳам биринчи қисмда ишлаш қулайроқ. Актёрлар ижроси учун биринчи қисм энг қулай майдон ҳисобланади.Энди иккинчи ва учинчи қисмларнинг вазифасини аниқлаш керак

Иккинчи қисмдаги мизансаҳналар актёрни бўйбасти билан кўриш имконини беради. Шунинг учун саҳнага киришчиқишлар иккинчи қисмдан амалга оширлгани мақсадга мувофиқдир. Негаки, саҳнага илк марта чиқиб келган актёрнинг дастлаб умумий кўриниши кўзга ташланади ва кириб келган одам ҳақида маълум тасаввур ҳосил бўлади. Шу билан бирга унинг мақсадини ҳам дарҳол тушуниш мумкин. Иккинчи томондан саҳнага чиқиб келган актёрнинг кийими, соч турмаклаши, юзидаги грими ҳам дарҳол кўзга ташланишини ҳисобга олиб, киришчиқишни томошабиндан узоқроқ масофага жойлаштирган маъқул.

Шу нуқтайи назардан иккинчи қисм "оилавий қисм" ҳам дейилади. Иккинчи қисмда оила аъзоларини, яъни кўпчиликни ҳартомондан бемалол кўриб, кўзатиш мумкин. Зарурият туғилганида айрим иштирокчилар биринчи

қисмга ўтиб, яна жойига қайитиши осон. Шунингдек иккинчи қисмда рақс билан боғлиқ саҳналарҳам яхши кўринади. Лекин иккинчи қисмдаги саҳналарнинг узоқчўзилиши актёрлар фикрини томошабинга яхши етиб келмаслигига, бунинг оқибатида қаҳрамоннинг ички руҳий ҳолати назардан четда боиib, эътибор кўпроқ ташқи хаттиҳаракатларга тортилади.

Учинчи ва тўртинчи қисмиарчи?Қофган қисмларда актёрни яқиндан кўзатиш, инсон қалбининг кўзгуси бўлган кўзларини кўриш амри маҳол. Аммо шу билан бирга томошабин умумий ҳолат ва манзараларни яхлитлигича қамраб олиши мумкин. Шунинг учун ҳам оҳирги қисмда кўпроқ жисмоний ҳаракатларни талаб қилувчи саҳналар ўйналиши мақсадга мувофиқдир. Монументал характерга эга бўлган, яхлитликни тақозо этувчи Режиссёрлик ечимлари ҳам орқа қисмда намоён бўлиши кўзланган натижани беради. Чунки олисдан инсон гавдасининг ҳажми кичраяди. Комедия, қаҳрамонлик достонлари асосидаги жанрларда тўртинчи ва бешинчи қисмдан фойдаланиш умумий манзарани яхлитлигича кўриб, қабўл қилиш имкониятини вужудга келтиради.

Энди саҳна сатҳида, хаёлан энига уч нуқтани белгилаб, бўйига уч қисмга бўламиз ҳамда саҳна олди қисмини ҳам қўшамиз. Шундай қилиб, саҳна ўн олти катакка бўлинади.Энди биз кўзатиш бурчак нуқтаси орқали саҳнанинг алоҳида бўлакларга бўлган ҳолда кўриш ва кўзатишимиз мумкин.

Дастлабки иш жараёнида содир бўладиган воқеаларни марказдан чап тарафга ёки ўнг тарафдаги катакларга жойлаштириш, бир катакдан иккинчисига ўтиш жойларини аввалдан белгилаб олиш имкониятига эга бўламиз. Аммо бу ишларни қанчалик тасаввурда яратишга ўргансак иш шунчалик осон кўчади. Саҳна мувозанатини сақлашни ўрганиш кўп ҳам мураккаб иш эмас. Ахир деворга осилган расмни тўғри ёки қийшиқлигини узоқдан туриб дарҳол аниқлаш мумкинку!

Ҳозирча биз фақат икки ўлчамни, яъни эни ва бўйини аниқлаш устида фикр юритдиқ Энди саҳнага чиққан актёр бир зина юқори кўтарилиши ёки ерга ўтириши, ёнбошлаши биланоқ саҳнада учинчи ўлчам баландлик ўлчами

ҳам пайдо бўлади.Баъзан Режиссёр билан рассом саҳнада супачалар (станок) керакми, деган масалада баҳслашиб қолиши мумкин.Албатта, спектаклни текисликда ижро этганга нима еқин. Лекин учинчи ўлчам бўлмиш баландликдан мутлақо воз кечиш ҳар доим ҳам самарали натижа бермайди.

Учинчи ўлчамнинг композицион имкониятлари нималарда намоён бўлиши мумкин?Бунинг учун яна тажрибага мурожаат қиламиз. Актёр саҳна олдида салобатли кўринади. Шунинг учун ҳам саҳна олдини супалар билан кўтаришнинг мутлақо зарурияти йўқ. Аммо биринчи қисмда унча баланд бўлмаган супачадан фойдаланиш мумкин. Романтик ёки фожиавий жанрлардаги спектаклларда эса биринчи қисмда бирикки зинадан ҳам фойдаланиш зарурияти туғилиши мумкин. Аммо кундалик ҳаёт воқеаларини, руҳий жараёнларни акс эттирувчи пьесаларда биринчи қисмда супачалардан фойдаланиш спсктакл бадиийлигига путур етказади. Актёрлар эса оддий овозда ифода этиш мумкин бўлган сўзларни бақириб гапиришга мажбур бўлиб қоладилар.

Бироқ иккинчи қисмдаги воқеаларни бўрттириш Режиссёр учун кснг имкониятлар туғдириши мумкин. Лекин бу ҳолда баландлик жуда нари борса бир метрдан ошмаслиги керак Ундан ортиғи томошабин учун спектаклни бемалол кўришига халақит беради.

Учинчи қисм (план) турли қурилма, иншоотларни жойлаштириш учун қулайдир. Лекин учинчи қисмда ҳаракат қилаётган актёр томоша залининг турли нуқталаридан бемалол кўриниши керак

Энди баландликнинг сифати масаласида ҳам тўхталиб ўтайлиқ

Актёррол устида ишлар экан, уни янгиянги топилмаларбилан бойитишга ҳаракат қилгани каби, саҳна сирларини билган Режиссёр ҳар сафар янги спектакл устида иш бошлар экан, берилган майдон, макон ва замонда "очилмаган қўриқлар" ихтиро қилишга интилиши лозим. Ана шу янги топилмаларни кашф этишда саҳна сатҳига ўрнатиладиган пастбаландликлар муҳим ўрин эгаллайди.

Саҳнадаги ҳар қандай ҳаракат актёрни қуршаб турган макондаги

унсурлар (устунлар, кўприқ панжара, супа, зинапоя) билан бўладиган муносабатга боғиикдир.Дейлиқ текис жойда ҳаракат қилаётган актёрнинг гавдаси ўрмондаги сўқмоқдан бораётган одамнинг гавдасига ўхшайдими?Шунга ўхшаш инсон тўғри йўлдан боряптими ёки эгрибугри сўқмоқдан тепаликка кўтариляптими, дарахт шохида юриптими, зинадан иккинчи қаватга кўтариляптими, анҳор устига ташланган якка чўпдан ўтяптими ҳар сафар у бошқабошқа кўринишга эга бўлади. Шунинг учун ҳар бир спектакл учун майдон ва маконда қурилажак иншоотлар ҳартурли суюқликлар солиш учун мўлжалланган идишларга ўхшаш турлича кўринишга эга бўлиши керак

Ракурс — узоқдаги буюм тасвирининг кичрайтирииган кўриниши.Одатда, ҳар қандай Ракурс тўғридан, олд томондан кўриниш ҳусусиятига эга. Олд томондан кўриниш фас актёрнинг гавдаси. юзкўзини очиқойдин кўрсатибгина қолмай, унинг афзаллигию нуқсонларини ҳам кафтдек намойиш этади. Шунинг учун тажрибали Режиссёр ҳар сафар мизансаҳнани белгилашда ак-тёрни юз томонидан эмас, балки ҳамроҳига нисбатан рўбарў қўйишга ҳаракат қилади.

Саҳнада ҳамроҳи билан гаплашаётган актёр томоша залига нисбатан ўзини тўрт хил кўринишда намойиш этиши мумкин:

а) ҳарбий хизматчи сафда тургани каби, тўппатўғри, ёки "шундай туришга у мажбур" демоқчидай;

b) эҳтимолий манба томоша залидан четроқда бўлгани учун ҳар иккала суҳбатдош ўша томонга қараб суҳбатлашяпти;

в) гўё қаҳрамон шу лаҳзада ёлғиз ўзи қолмоқчи ва унинг юзини ҳеч ким кўрмаслиги керакдек Аммо ҳамроҳи билан суҳбатни тўхтатгани йўқ;

г) томоша залига ўгирилишга ҳаракат қилаётган ҳолатдаги кўриниш.

Бундай ҳолатда суҳбатдошдан бири гўё кўзойнагини тозалаган киши бўлиб, чироққа тутиб, текшириб кўрмоқда. Аммо суҳбат ўзилгани йўқ.

Тажрибали актёр ҳеч қачон томошабинга рўбарў турмайди. Чунки, бундай ҳолатни аксарият ҳолларда фойдадан зарари кўпроқ.Томошабинга

рўбарў туриш чиройли бўлишига қарамай фақат бирикки фикрни ифода этолиши мумкинлигини, томошабиндан ҳиёл бурилиб туриш эса ҳали айтилмаган гаплар борлигини, фикр тугалланмаганлиги, ҳаракат давом этаётганлигини билдиради.Томошабинга рўбарў туриш, қаҳрамонни ожиз, ношудлиги, ёлғизлиги, шу билан бирга фариштадек покиза эканииги ҳам билдиради. Яна бундай ҳолат нодонлик белгиси ҳамдир. Аксарият комедия, майдон томошалари, масхарабозлар ўйинларида шундай ҳолатни кўзатиш мумкин.

Энди бошқа ҳолатларни ҳам кўздан кечирайлиқ Мана, актёр ёнбош томони билан томошабинга қараб келяпти. Демак ҳозир бирон бир муҳим хабар эшитилса керак деб ўйлаймиз. Саҳна ичкарисидан томошабин томонга чиқиб келаётган актёрнинг гавдаси борган сари катталашиб, маълум маъно касб этади. Аммо томоша залига нисбатан қиялаб чиқиш актёрлик ижросининг мумтоз усулларидан бири ҳисобланади. Шунингдек қаҳрамоннинг қатъияти, матонатини кўриш билан бирга, унинг бошқа бир ҳолатини — тушкунликка тушган ёки инқирозга учраган одам қиёфасини ҳам билдиради. Бўларнинг ҳаммаси мизансаҳнанинг зиддиятли ҳолати натижасида ҳосил бўладиган кўринишлардир.

Томошабиндан юзини бурмай ортга тисарилиш бадиий таассуротни сусайтириши мумкин. Бундай кўринишлар Европа сарой театрларида удум бўлган. Бироқ айрим ҳолатларда бундай кўринишлардан ҳам фойдаланиш фойдадан ҳоли бўлмайди. Лекин юз томон билан бурилиб чиқиб кетиш томошабинга яна бир карра ўзлигини намойиш этиш белгиси.Энди гавдани тўртдан уч қисмини томошабин томонга буриб кўрайлиқ Хўш, қандай ўзгариш бўлди?Гавдани шу ҳолатда тутиб туриш кўп нарсани ўзгартириб юбориши мумкин. Ундан ташқари, саҳнага жойлаштирилган унсурларни томошабиндан хиёл буриш билан улар ўзгача жило касб этади. Бундай ҳолатда турган актёрни ўз ҳамроҳи билан муносабатга киришиши қулай бўлиб, томошабинга ҳар иккиси ҳам яхши кўринади. Демак нимбурилиш кўпчилик актёрлар учун қулайлик яратади. Кўринишида ҳам маъно бордек Шундай ҳолатда турган актёр оғирлигини бир оёғидан иккинчисига ўтказиши, бош ва гавдасини

ўгириши қулай бўлиб, маълум маънони билдиради. Юриб бораётган вақтда тўхтаб, ҳамроҳи томонга бурилиш, яна юриб кетиш, таъзим қилиш осон ва қулайдир.

Саҳна бўйлаб қиялаб юришга ўтиш саҳна санъатидаги энг жозибадор ҳаракатлардан саналади.Сабаби, қиялаб ўтиш саҳна сатҳидаги энг ўзун йўл ҳисобланади. Иккинчидан, ҳамроҳига қиялаб ёндошиш Ракурсдан қаралганида таъсирчан композицияни пайдо қилади.

Ёндан кўриниш.Бундай ҳолат саҳна санъатида камроқ қўлланилинадиган усуллардан. Сабаби, бундай кўриниш кам фойда беради. Актёрни ярим ўгирилган ҳолда саҳна ўртасига турғизиб қўйсангиз юзининг ярми томошабинга кўринмайди. Бошқа томондан эса гавдасининг ярми кўринади. Бу хилдаги икки кўриниш бошқабошқа мақсадлар учун фойдаланилиб, бошқабошқа таъсир кучига эгадир. Саҳна ўртасидаги одамни ярим бурилган ҳолда қаққайиб тик туриши уни қўрқувдан, ҳаяжондан қотиб қолганлигини англатади.

Бироқ аксарият ҳолларда уни бироз ўзгартирган ҳолда фойдаланиш мумкин бўлган ҳолатдир. Масалан, юриб кетаётган одамни тўсатдан ярим бурилган ҳолда қотиб қолиши ҳамроҳи томонидан нохуш хабарни қабўл қилганлигини англатади.Ярим ўгирилган ҳолдаги ҳаракатнинг таъсир кучи бошқача бўлади. Масалан, бир спектаклда хўжайиннинг малайлари залга ярим бурилган ҳолда тезтез борибкелиб ҳаракат қилмоқдалар. Ҳундан чиқадиган хулоса бу уйда қатъий тартибинтизом ўрнпулган бўлиб, хизматкорлар хўжайиннинг буйруғини бекаму кўст бажармоқдалар. Лекин бошқа бир спектаклда икки севишган — қиз билан йигит томошабинга ярим ўгирилган ҳолда севги изҳор қиладилар. Гарчанд, асар яхши бўлиб, актёрлар ўз вазифаларини сидқидилдан адо этаётган бўлишига қарамай спектаклнинг таъсиркучи сезиларли бўлмайди. Нега шундай?

Бунинг сабаби иккала ижрочи ҳам тўғри чизиқ бўйлаб бирйўналишда ҳаракат қилмоқда. Иштирокчиларнинг бўйи ўсмайди, пасаймайди. Гаплари эса бирбирига қаратиЖган ва томошабинга кам таъсир қилади. Бундай кезларда нима қилиш керак? Қаҳрамонларнинг суҳбатига халақит бермаган ҳолда ҳаракат

йўналишини ўзгартириш лозим.

Аввало, икки ижрочини ҳам томошабинга ярим бурилган ҳолда саҳнага чиқариб бўлмайди. Агар саҳнада икки киши гаплашадиган бўлса бири гапиради, иккинчиси эшитади.Бири тушунтиришга ҳаракат қилади, иккинчиси ёки тушунади, ёки тушунмай асабийлашади.Бири суҳбатдошининг гапига қулоқ солмай ўжарлик билан кетиб боряпти, иккинчиси эса уни гоҳ у томонидан, гоҳ бу томонидан ўтиб, ўз фикрини исботлашга ҳаракат қиляпти.Эшитувчи эса, баъзан тўхтаб шеригига ўгирилиб қараб қўяди. Гоҳ ортга тисарилиб, суҳбатдошининг сўзларини мушоҳада қилгандек томошабин томонга ўгирилиб тўхтаб қолади.Демак саҳнадаги икки кишини бир хилда ҳаракат қилмаслиги учун турлича йўлларни, турлича ҳолатларни исталганча топиш мумкин.

Актёрнинг томошабинга орқа ўгириб, ярим ўгирилиб туриши мизансаҳна яратиш учун бой имкониятлар вужудга келтиради. Чунки, саҳнадаги одамнинг томошабинга орқа ўгириб туриши бир олам маънога эга. Ярим ўгирилган ҳолдаги шаклдан кўп фойдаланилади.

Бундай ҳолда турган актёр томошабин учун суҳбатдошининг юзини кўриб туриш имкониятини ярақа, иккинчи томондан, гапираётган одамнинг сўзини аниқтиниқ эшитади. Гарчанд, шу шаклда актёрнинг юзи кўринмасада, унинг хаттиҳаракатларини, мақсадини тушуниб етиш мумкин. Қўшимча тарзда шуни айтиш жоизки, гавдани бир ҳолатдан иккинчи ҳолатга равон ўзгариши сирли вазиятни вужудга келтиради. Ҳамда ўта назокатли кўриниши мумкин. Томошабин эса ўзидан яширинган актёрнинг чеҳраси ва кўзида айни фурсатда нималар акс этаётганини тасаввур қилиш имкониятига эга бўлади.

Актёрни томошабинга ярим орқа ўгирган ҳолатда саҳнадан диогонал чизиқ бўйлаб чиқиб кетиши ҳам ажиб бир сирли маънони англатади.

Кўз ўнгимиздаги одам бизга орқа ўгириб турипти. Унинг бирелкаси томошабин томонга хиёл чўзилган, бўйни олдинга бироз энгашган. Демак бу одам ҳаддан ташқари чарчаган.

Бизга орқа ўгириб турган одам бироз олдинга энгашиб турипти. У бирон

нарсага суянган ёки қорни оғриб қолган. Лекин унинг калласи баланд кўтарилган. Демак бу одам ўта чидамли ва матонатли.Яна бир кўриниш. Бизга орқа ўгириб турган одамнинг бел ва елкалари тик бўлган ҳолда, боши бир томонга қийшайиб кетган. У ўз қилимишидан, ҳаётидан норози ва афсусланяпти.Ҳулоса қилиб айтилса, инсоннинг елка ва кўраклари, бели, боши, юзи биздан яширинган бўлишига қарамай бир олам маъно билдириши мумкин экан. Худди шундай ҳолат қаҳрамоннинг қилган ёки қилмоқчи бўлган ишлари, ниятлари, орзуумидлари ёзилган қоғозга ўхшайди. Юриб бораётган одамнинг бизга орқа ўгириб тўсатдан тўхтаб қолиши ёки ярим ўгирилган ҳолда тўхташи маълум тўсиқларни енгиб ўтишга ҳозирланаётганини билдиради. Масалан, чарчоқ, оғриқ, қўрқув ва ҳоказо. Актёрнинг томошабинга орқа ўгириб узоқлашиши саҳна ҳаракатидаги энг таъсирли кўринишлардан бири. Гарчанд, у биздан узоқлашар экан, гавдаси борган сари кичрайишига қарамай, маълум бир воқеага нуқта қўйганликни билдиради.

Инсон биздан узоқлашиб борган сайин, табиат қўйнига сингиб кетаётгандек туюлади.Актёрнинг орқа ўгириб туриши парда туширилган, деган маънони ҳам билдириши мумкин экан. Пантомима жанрида актёрни маълум бир ҳаракатни якунлаб орқа ўгириб туриб олиши "томошани бу қисми тугади", деган маънони билдиради. Ёш болалар ўйнаб туриб "мен йўқман", дегандек орқа ўгириб туриб олишади. Шу боисдан Режиссёрлар тилида актёрни "очиш", "ёпиш", деган иборлар ишлатилиши мана шу мизансаҳна билан боғлиқ. Агар ижрочини томошабинга қараб туриши нафис сўзларни томошабинга яхшироқ етказиб бермоқчилигидан бўлса, унга орқа ўгириб олиши нафас ростлаш, бошқа парчага ўтиш каби маъноларни англатиши мумкин. Иккинчи томондан, томошабинга орқа ўгириб турган актёр оддий бир ижрочи сифатида куч тўплаши, нафас ростлаб олиши учун пайдо боиган заруриятдир.

Юз ва орқа билан ўгирилиш ҳолатларини ҳам аниқлаб олиш фойдадан ҳоли бўлмас деб ўйлаймиз. АгарРежиссёр эътироз билдирмаса, актёрлар томошабинга олд томондан ўгирилишгани маъқулдир. Лекин бундай ўгирилишлар ҳамиша ҳам мақсадни очиқ ифода эта олмайди.

Биринчидан, томошабин ҳозир актёр қайси томони билан ўгирилишини олдиндан сезмаслиги керакАгар бурилиш томоша зали томонга бир неча қадам ташлабчиқиш билан бажарилса, орқа томон билан ўгирилган чиройли кўринади. Агар актёр саҳнанинг ичига томон чиқиб бурилса, томошабинга юз томон билан бурилган чиройли чиқади.

Яна муҳим бир ҳолат. Дейлиқ саҳнада икки киши гаплашиб турипти. Биринчи одам томошабинга юзи билан қараб турипти. Иккинчиси томошабинга орқа ўгириб турипти.Биринчи актёр иккинчисига нимадирдейди. Иккинчиси эса "нима дединг", дегандек томошабин томонга юзини буради. Бир қараганда юзни шундай буриб сўраш ҳам мумкин. Аммо бурилишни ичкарига томон озроқ чўзиб, фақат юзнинг ўзини эмас, гавдани ҳам буриб сўралса, ҳам чиройли, ҳам актёрнинг қомати кўринади. Шунингдеқ унинг саволи томоша залининг турли нуқтасидан эшитилиши мумкин.

Ҳар бир ҳолатга баҳо беришда ҳаққонийлик ва ифодалилик мезонига амал қилиш керак Бу тушунчаларни бирбирига қарши қўйиб бўлмайди. Аксинча, бу тушунчаларнинг ҳар иккиси ҳам бирмасалага икки томондан ёндошмоқликнинг белгиси саналади. Агарҳаққонийлик бўлмаса, ифодалиликнинг кераги бўлмай қолади. Ички сезгилар томонидан бериладиган ҳар қандай кўрсатмани маълум бир шаклда ифода этилади. Ҳар қандай ифодавийликни талаб қиладиган ҳаракатни мантиқий мезон ўлчовига мослаштирмоқ зарур.

Биз такрор ва такрор қайтараётганимиз Ракурсни яна бирэслайлиқ Актёрнинг саҳнада диққатини жалб қилган нарса ва актёрнинг ўша томонга интилишини Ракурс орқали ўзгартириш мумкин эканлигини ҳамиша ёдда сақламоқ керакМисол учун бир одам сўқмоқдан бораётиб, офтобда исиниб ётган илонни кўриб қолади. Ҳон қаерда? Режиссёр уни қаердалигини кўрсатиб бериши керак Агар актёр саҳна ичкарисига қараб ўнг томонга тисарилса, Демак илон чап тарафдаги кулисда бўлади.Шу ҳолатда, мантиқдан келиб чиқиб,актёрга сакрашни топширсақДемак илон катта ва хавфли. Агар актёр оёқ учида аста ўша ерга яқинлашиб, қўлини ўзақа — капалак экан. Агар ўша нуқтага тикилиб туриб, бирдан енгил нафас олиб, мускуллари бўшашиб кеқа,

Демак илон ўрнида арқон парчасини кўрган бўлади. Яна бир мисол. Актёр бир томонга қараб боряпти. Унинг эътиборини тортган нарса қарамақарши томонда жойлашган дейлиқ Мана, актёр саҳна ичкарисига қиялаб боряпти. Бирдан шовқинни эшитиб тўхтади. Унинг гавдаси ва оёқлари ўнг томонга қараган, боши эса чап томонга бурилади. Бундан чиқадиган хулоса шуки, ҳар қандай Ракурсни мантиқий оқлаш мумкин экан.

XIX. БОБ. МОНОЛОГЛАР МИЗАНСАҲНАСИ

Монолог грекча сўз бўлиб, асар иштирокчисининг ўзига ёки бошқа иштирокчиларни томошабинларга қарата нутқ ирод этишлидир.

Икки кишини (диалог) гаплаштриш баҳсмунозара олиб бориш учун мизансаҳна яратиш осонроқ. Монлогда эса бир одам гапириши керак Балки монологни пьесадан олиб ташлаш маъқулдир.

Унда мумтоз асарлардаги Гамлет, Жамила, Ғофир, Рустам, Отелло, Лир монологларини қандай қилиб олиб ташлаб бўлади? Бир ижрочига мўлжалланган пьесаларни нима қилиш керак? Мулоҳаза юритиб кўрилса,

қадимги пьесалардаги монологлар мутлақо эскирган эмас. Аксинча, монологлар билан боғлиқ саҳналарни талқин қилиш эскирган.

Монологлар хусусида иш бошлашдан аввал уларни тўрт гуруҳга бўлиб олиш мақсадга мувофиқ.Саҳнада қаҳрамоннинг бир ўзи ижро этадиган монолог.Бу саҳна ҳам бошқа саҳналар каби руҳий ва жисмоний ҳаракатларга бой бўлиб, воқеалар томошабин кўз ўнгида кечади. Режиссёрнинг вазифаси бу кўп сўзликдан қочиб, уни хаттиҳаракатга бой саҳнага айлантиришдан иборат. Бу ерда ҳамроҳ (партнёр)дан бошқа барча унсурлар: декорация, мусиқа, чироқ ҳаммаси мавжуддир. Чироқ ўзгариб туриши мумкин. Театр костуми ҳам бор. Бўларнинг ҳаммаси театрРежиссёри ва ижрочи актёр учун ҳамроҳ вазифасини ўтайди. Саҳнада етишмаган нарсаларнинг ўрнини тўлдириш учун Режиссёр тасаввур ва тафаккўрни ишга солиши керак Хўш, муносабатлар нима бўлади, деган табиий савол туғилиши мумкин. Муносабат эса Станиславский ибораси билан айтганда, саҳнадаги актёрни қуршаб турган муҳит декорация, костум ва жонсиз буюмлар орқали амалга оширилиши керакБунга қўшимча равишда, актёрнинг сезгиси, ички руҳий ҳолати ҳам киради. ДемакРежиссёр ихтиёрида муносабат ўрнатиш учун зарур бўлган барча ашёлар муҳайё бўлиб, қуруқ сўзамоллика ўтиб кетилмаса бўлгани. Оммавий саҳналар хусусида гап юритганимизда Режиссёрни ўз хоҳишини мумкин қадар чегаралашга чақирган эдиқ Балки бу ерда ўша хоҳишлар жиловини қўйиб юбориш ўринли бўлар? Йўқ, бу ерда ҳам истак ва хоҳишларни яна ҳам жиловлашга тўғри келади. Тўғри, оммавий саҳналардаги шовқинсурон, югуришелиш каби ҳаракатларни бу ерда ишлатиб бўлмайди. Томошабиннинг диққати кўпчиликка эмас бир одамга қаратилган бўлади. Монолог саҳнасининг асосий ифодавийлиги ҳам чегараланган ҳаракатлардан иборат бўлиши керак Бир қадам, ярим қадам юриш, ярим бурилиш, ним бурилиш, бироз олдинга, ортга интилиш ва ҳоказо.

Гўё, якамаякка олишув вақтидагидек чироқларшуъласи остида турган якка одамдан томошабин нимадир кутиб турганлигини яхши биламиз. Демак одамлар билан лиқ тўла залнинг бутун масъулияти ва оғирлиги якка актёр зиммасига тушади. Актёрнинг монологи дабдурустдан бошланмай, олдинги

саҳнада кечган воқеалар давоми бўлиши керак Техник нуқтайи назаридан бу саҳна шундай композицион қурилиши керакки, актёр ўзини барча воқеалар марказида эканлигини ҳис этиб турсин. Монолог қалб тўрида яширинган фикрларни ошкора гапиришдир.Мисол тариқасида қуйидаги мазмундаги саҳнани олиб кўрайликТўй либосларига бурканган барно қиз никоҳ маросимига тайёрланмоқда. Шу вақт кўзи бир чеккада ётган китобга тушиб қолади. Беихтиёр китобни варақлайди. Ундан бир гулнинг япроғи тушади. Қиз япроқни аста кўтариб, унга тикилади ва хаёл оғушига чўмади. Ёшлиги, илк севгидан нишона бу япроқ. Қиз отаонанинг ихтиёри билан суюклисидан бошқа одамга турмушга берилмоқда. Беихтиёр қизнинг ички ҳистуғулари, ўйфикрлари ташқарига чиқади. Монолог бошланади. Бундай вақтда актриса нима қилиши, кимга ёки нимага мурожаат қилиши керак бўлади?

Албатта, томошабинга юзланиб, у билан мулоқотга киришиш. Қиз томошабинлар боши оша залнинг узоқ нуқтасига тикилади. Хаёлан ўша "севгида етим" қолаётган йигитни кўради. Унинг ҳаракатлари ниҳоятда тежамкор. Устидаги тўй кўйлаги, қўлидаги ўзук ва суюкли йигит тақдим этган гул япроғи. Боринг ана, муҳташам қилиб безатилган хона деворлари (декорациялар). Аҳёнаҳёнда қизнинг жовдираган кўзлари томоша залидан киминидир қидириши, кимгадир мурожаат қилиши мумкин.

Монологнинг яна бир тури - ҳикоя қилиб бериладиган монолог.

Кундалик турмушда беихтиёр ўзўзимиз билан овоз чиқариб гаплашамиз, баҳслашамиз. Тасаввуримиздаги тингловчига нималарнидир тушунтирамиз, уқтирамиз, суҳбатлашамиз.Монологнинг бу кўриниши эстрада ижрочисига хосдир. Воизликнинг ўзига хос қонунқоидалари бўлиб, уни назарписанд қилмаслик актёр санъатини камситиб қўяди.Агар икки киши гаплашаётган бўлса, суҳбатдоши унинг ҳамроҳи ҳисобланади. Томошабин эса беихтиёр шу суҳбатнинг гувоҳига айланиб қолади. Воиз учун ҳам томошабин суҳбатдош ҳамроҳга айланади. Ҳикоя тарзидаги монолог ижрочиси, фақат томошабин билан доимий мулоқотда боиишн шарт эмас. Ҳаётдагидай ўзўзи билан ҳам гаплашиш мумкин ва зарур. Лекин ижрочи биронбир жисмоний ҳаракатни амалга

ошираётган бўлиб, ичидан қайнаб чиқаётган сўзлар уни ишлатгани қўймаётгандай туюлиши керак

Мазкўр фикрдан келиб чиқадиган бўлсақ бундай саҳнанинг мизансаҳнаси ҳам ўта тежамкор бўлиши зарур. АгарРежиссёр монологни бир жойда туриб айтишликни ихтиёр эқа, актёртурган жойида гавдаси билан ҳаракат қилиши мумкин. Агар актёрга турган жойини ўзгартиришлик таклиф этилса, бошқа нуқталарга ҳам ўтиши, бирикки қадам юриши мумкин.

Перевоплощение-бу актёрнинг бошқа тимсолда гавдаланиши.

Хўш, биз юқорида кўриб ўтган икки хилдаги монологларда актёрнинг бошқа тимсолда гавдаланиши қандай кечиши мумкин? Айниқса, иккинчи даражали монологда актёр бевосита томошабин билан мулоқотга киришади. Кўп сонли томошабин кўзига қараб туриб, "менинг назаримда бу иш ундоқ эмас, мана бундоқ", дейди.Саҳнада фикрмулоҳаза юритишлик ўта мураккаб иш.

Бундай монологларни ижро этиш вақтида, қаҳрамоннинг ички дунёси ялонғочланиши, шу билан бирга корни асл башараси ҳам намоён бўлиши керак Шунинг учун ҳам кор ташқи хаттиҳаракатларга кўп ҳам берилмаслиги тавсия этилади.Масалан, Гамлет ролини ижро этаётган актёр ўз фикрмулоҳазалари гирдобига томошабинни олиб кира билиши, уларни ўз ортидан эргаштира олиши лозим. Шунинг учун ҳам томошабин учун буюк даҳонинг ички кечинмалари, шуури ташқи қиёфаси ва ҳаракатларига нисбатан муҳимроқдир. Ижобий қаҳрамоннинг фикрлари шундай бўлиши мумкин. Биз уларга эргашамиз, унинг ҳолатига тушамиз, изтироб ва фикрларига шерик бўламиз. Энди инсонийлик қиёфасини йўқотган Ричард, Қодирқул мингбоши каби қаҳрамонларнинг фикрмулоҳазаларига ҳам қўшилиш керакми? Асло! Бу ерда муаллифнинг шундай қаҳрамонларга муносабати акс этган бўлиб, "мана кўриб қўйинг, бундай инсонларнингҳақиқийбашарасини", дегандай бўлади. Шунинг учун самимий ижрога берилиб, қаҳрамон ва муаллифнинг дунёқараши бир эканда, деган тушунчага бормаслик керак Хулоса қилиб айтадиган бўлсақ ҳикоя тарзидаги монолог қаҳрамоннинг ички дунёқараши ифодаси экан.

Бундай саҳналарда актёр қаҳрамон билан биргаликда ўз ички дунёсини ҳам

яланғочлашига тўғри келади. Демак актёрнинг нафақат ташқи томони, балки ички руҳияти ҳам бошқача шаклга киради.Биз кўриб ўтган икки турдаги монолог асосийлари ҳисобланади. Яна икки турдаги монологлар бўлиб, уларнинг бири монолог айтадиган саҳна ва ҳикоя қилувчи монологдир.

Масалан, "Бой ила хизматчи" спектаклидаги Ғофир монологи бошқа иштирокчилар орасидаги монологдир. Бундай саҳналардаги монолог шу дақиқагача давом этиб келаётган воқеаларокиминиг давоми бўлиб, яна шу оқимнинг ривожланишига хизмат қилмоғи керак Шунинг учун ҳам бошқа қатнашчилар иштирокида ижро этиладиган монолог саҳнаси дейилади. Бундай кезларда, кўпинча бир одам гапирадию бошқалар қимир этмай эшитиб турадилар. Аслида бошқа гапирмайдиган қаҳрамонлар ҳам саҳнада кечаётган воқеаларга ўз муносабатларини билдириб, ҳаракатда бўлишлари керак Ҳамзанинг "Бой ила хизматчи" асарида Ғофирнинг монологи давомида бошқалами ҳам фаол ҳаракатини таъминлай олган. ШунингдекРежиссёр ҳам бундай монологлар билан боғлиқ саҳналарда қолган иштирокчиларни ҳам воқеанинг фаол қатнашчисига айлантира билиши лозим. Негаки, саҳна давомида биргина қаҳрамоннинг ўзи гапириб, бошқалар жим турган вақтда томошабинлардан кимдир, албатта, сўзсиз турган актёрни кўзатади. Мана шундай ҳолатларда ҳаётийлик ва саҳнавийлик бўзилади.

Кўпгина пьесаларда ҳикоя тарзидаги монологлар учрайди. Мисол учун, қаҳрамон дўстлари даврасида ҳаяжонли сафар таассуротларини ҳикоя қилиб бермоқда. Қаҳрамоннинг гаплари кимга қаратилган бўлиши керак? Албатта, ўз ўртоқларига. Бундай кезларда Режиссёр мизансаҳна қурар экан, ҳикоя қилувчи ҳар бир иштирокчи билан навбатманавбат кўз уриштириши, унга гапириши кераклигини ҳисобга олиши керак Шундагина бу саҳна ҳаётийлик касб этади. Яна шунга ўхшаш бошқа бир спектаклда, яъни Умаржон Исмоиловнинг "Рустам" драмасида Рустамнинг "пул" ҳақидаги машҳур монологи бўлиб, қаҳрамон бирикки иштирокчига эмас, кенг халқ оммасига мурожаат қилади. Бундай кезларда залдаги томошабин халқ оммаси дея қабўл қилиниши, ва ўшаларга қарата мурожаат қилишлик талаб этилади. Тингловчилар сонини ошириш учун

актёр томошабин боши ўзра яна ҳам олисроққа қарата ҳайқириши, гапириши, мурожаат қилиши, саволига кўпчиликдан жавоб излаши мумкин. Айрим ҳолларда қаҳрамонни томошабинга яна ҳам яқинлаштириш мақсадида Режиссёр бошқа чироқларни ўчириб, гапирувчини ёлғиз нур остида қолдириши, шу орқали томошабин диққатини бошқа томонга чалғитмасликка интилиши ҳам мумкин. Лекин чироқлар спектаклда маълум юкни ўз зиммасига олиб, декорацияни, кенглиқ макон, майдон ва вақтни билдиришга хизмат қилаётган чоғда бу чироқларни ўчириб қўйиш мутлақо ноўриндир.

Саҳнадаги ҳамроҳлари иштирокида ижро этиладиган монологларни уч қисмга бўлиш мумкин:

а) томошабиннинг бутун диққатеътибори гапирувчида бўлиши керак Бундай саҳнада уни қуршаб турганларнинг вазифаси қимирламай қулоқ солиб туриш билан гапирувчига ёрдам беришдир;

б) томошабиннинг диққати гапирувчи билан эшитувчиларўртасида тенг бўлиниши керак "Бой ила хизматчи" пьесасида томошабиннинг диққати гоҳ Ғофирда, гоҳ қози, гоҳ элликбоши,гоҳ Ҳолматда бўлиши керак Бундай вазиятда Режиссёр томошабиннинг диққатини бир қаҳрамонда узоқ ушлаб қолмаслик учуништирокчиларни саҳнада аниқ жойлаштириши, энг муҳими гапирувчиларни саҳнанинг биринчи қисмига, иккинчи даражали гапларнисаҳнанинг иккинчи ва учинчи қисмларига жойлаштирмоғи зарур;

в) монолог мазкўр саҳнада муҳит яратишга хизмат қилмоғи керак Яъни томошабиннинг диққати гапираётганда эмас, эшитувчиларда бўлиши керак Яна ҳам аниқроқ бўлсин учун, гапираётганнинг гаплари эшитувчиларга қандай таъсир кўрсатаётганлигини кўзатиши Режиссёр учун асосий мақсад бўлиши мумкин. Масалан, Шекспирнинг "Отелло" трагедиясида Отелло Дездемонанинг кўнглига қандай йўл топганлигини ҳикоя қилиб беради. Бу ерда томошабин учун муҳими Отеллонинг гапи эмас, шу гапни сенаторларга қандай таъсир ўтказаётганлигидир. Аммо эшитувчилар бундай саҳналарда зинҳор кескин ҳаракат қилмаслиги, ялтир-юлтур кийимларини кўзкўз қилишга ўтмаслиги

керак Бундай ҳолда моноиогнинг моҳияти йўқолади.

Яна бир фикр. Агар гапирувчининг гаплари томошабинга таъсиркўрсатиб, уни ҳаяжонга солса, бironбир муносабат билдиришга олиб келса, албатта, томошабин эҳтиросига биринчи ўринни бериш, томоша зали тинчиганидан кейин ундан ииҳомланган актёр сўзини давом эттириши мумкин.

ХХ.БОБ. УМУМИЙ МАНЗАРА ВА АЛОҲИДА КЎРИНИШ

Мизансаҳна саҳнадаги жойлашув ва бирбиридан ўтиш йўллари. Бу манзарани оқ қоғозга чизиб кўриш ҳам мумикин. Лекин мизансаҳна актёр учун яратилади. Мисол учун, ҳасса таянган одам билан қоп орқалаган одам бир жойдан ўтиши турлича ҳолатни, ғояни, мақсадни англатиши мумкин. Ёки чопиб бораётган икки киши. Уларнинг бири қочяпти, иккинчиси қувлаяпти. Аммо иккаласининг ҳаракати бирбирини такрориаш ўрнига бошқабошқа мақсадларни акс эттирмоқда.Энди Режиссёрнинг чизмалари билан саҳнада акс этган мутаносибликни қараб кўрайлиқ Бунинг учун қуйидаги манзарага

эътибофингизни торттноқчимиз.Унча катта бўлмаган темир йўл стансияси. Ярим кеча. Воқеа содир бўладиган саҳна яхши ёритилган. Йўлакда икки киши. Улар тунги поездни кутишмоқда. Парда очилганда иккаласи ҳам поездни бир соатга кечикиши ҳақидаги хабарни тик турган ҳолда эшитади. Хўш, бу одамларнинг ташқи кўриниши бирбиридан нимаси билан фарқ қилади?

Биринчидан, табиий кўриниши билан.Уларнинг биринчиси тик қомат, хушбичим. Иккинчиси озғин, оёқлари калта, қоМлари ўзун, букчайган. Яна, уларни бирбиридан фарқи устидаги кийимларида.Биринчиси пў стин, қундўзтелпак иссиқ этикда. Иккинчисида эскириб, оҳори тўкилган палто, бошида ёзги шапка, ғижимланган шим, пошнаси едирилиб кетган эски туфли. Демак ичкиликка ружу қўйган. Лекин ҳозир ичмаган.

Ирисоннинг уст идаги кийими унинг ташқи қиёфасини белгилайди. Шунинг учун биринчи одам тугмаларини ечиб, ёқасини очиб юрса, иккинчиси совқотган, қалтираяпти. Ҳозирча қимир этмай бир жойда туришгани учун уларнинг ташқи кўриниши бошқабошқа ҳолатни акс эттириб турипти.

Ташқи кўриниш деганда нимани тушуниш керак?Киши қоматининг маълум шароитда муаллақ туришидир. Бу муаллақлик нимани билдиради? Кишининг жисмоний ҳолати, имкониятларини кўрсатади.Овоз бераётган карнай кўринмайди. Биринчиси, гавдасини бироз орқага ташлаган ҳолда, иккинчиси эса оёғи остига тикилганича овозга қулоқ соляпти. Бундай ҳолатда инсон танасининг мувозанати унинг ички дунёсини англатади.

Ҳар бир одам тик турганида гавдасининг оғирлик тушган нуқтаси турли жойида бўлади. Бир тоифа одамнинг оғирлик маркази худди ернинг марказида тургандек туюлиб, инсон мукаммаллигини билдиради. Бошқа одамнинг оғирлик маркази оёқларида бўлиб, унинг қадам босиши оғирроқ кўчади. Аёлларда эса оғирлик маркази белидан қуйироқда, баъзисида оғирлик маркази кўрагида бўлиб, ўзини орқага ташлаб юради. Айримларда оғирлик маркази гарданида бўлиб, бошини қимирлатмай юради. Оғирлик маркази пешанасида бўлса, мудом олдинга энгашиб юради. Семиз одамлар қорнини осилтириб юрса, кўкраги катта аёллар уни олдинга чиқариб юради.Ҳар бир тимсол устида иш олиб

борилаётганда ана шу мувозанатни топишга ҳаракат қилиш зарур.Биз юқорида кўзатаётган қаҳрамонларимизнинг бирида оғирлик маркази бели ва кўрагида боиганлиги учун бошини хиёл орқага ташлаб олган. Иккинчисининг эса оғирлик маркази пешанасидан ҳам олдинда бўлгани учун эгилиб олган. Биринчи одам хабарни эшитиб, кўп ҳам хавотирга тушгани йўқ. Шунинг учун унинг ҳолатида сезиларли ўзгариш бўлмади. Иккинчиси эса хабарни эшитиб, яна ҳам букчайиб қолади.Мана ниҳоят ташқаридан келаётган овоз тинади. Биринчи қўлини силтаб, ўтиришгажой қарайди. Иккинчиси уни кўзатиб турипти. Биринчи одам чироқ тагидаги ўриндиққа бориб ўтирдида, газета вараглай бошлади. Иккинчи одам эса ёқасини кўтариб, қўлини чўнтагига солади ва биринчининг кўзига ташланмаслик учун ундан нарироқда у ёнбу ён юра бошлайди. Биринчи уни танимаслиги сезилиб турипти.

Энди уларни навбатманавбат ҳаракат қилишларини кўриб чиқайлиқ Бир одамни тик туриши, ёки бир ҳолатда қолиши, ўзўзидан уни қўзғалмас объектга айлантириб, иккинчиси унинг атрофида ҳаракат қилиши керак бўлади. Биринчи ўтириб газета ўқир экан, иккинчининг ҳаракати тўхтамайди. У қадамини секинлақа, гоҳ асабийлашиб, қадамини тезлатади. У кўпроқ орқа қисмда, яъни биринчининг ортида ҳаракат қилади. Баъзида биринчини унга эътиборбермаётганлигидан фойдаланиб, жўрттага унинг олдидан ҳам ўтиб қўяди. Демак иккинчини қаердан, қандай юришига қараб биринчининг қиёфаси гоҳ катталашиб, гоҳ кичраяди. Энди шу ҳолатни саҳнага кўчирилса, Режиссёр ихтиёрида юрган одамнинг қадам тезлиги, қаердан, қачон, қанча вақтда ўтиши, қаерда тўхтаб, қандай ҳаракат бажариши аниқ чизиб берилади.

Ўз навбатида, пўстинли киши ҳам ўтиришини ўзгартириши, газетани вараглаши мумкин. Шу тақлид саҳнадаги ҳолатини ўзгартирар экан, иккинчининг ҳаркатларига қўшимча тарзда саҳнадаги вақт бирлиги ўзгаради. Композиция бойийди. Бундай кезларда актёр қўлидаги реквизит ҳам катта ўрин тутади. Қўлидаги шунчаки бир буюм, айни ҳолатда муҳим объектга айланади. Мана, иккинчи юришдан чарчаб, симёғочга суянади. Демак тиргак пайдо бўлади. Симёғоч, дарахт, девор ва яна бошқа нарсаларга суяниш ҳам саҳнада қўшимча

маконни вужудга келтиради ва актёрнинг жисмоний ҳолатига таъсир кўрсатади. Биринчи эса ўтиришдан зерикиб, ўрнидан туриб, юра бошлади. Лекин унинг қадам ташлаши бошқача.

Бу аснода иккинчи ер остидан биринчини кўзата бошлайди. Биринчи буни сезмай иложи йўқ. Демак иккинчи уни ёқтирмаётганлигини сезиб қолади. Мана, бирбирини хуш кўрмайдиган икки одам, мизансаҳна ҳам худди марказдан чекинадиган физик куч ҳусусиятига ўхшаб кетади. Шу ерда бирнарсани эслатиб ўтмоқ жойиз. Мизансаҳналар, кўпинча, икки хил кўринишда бўлади. Биринчиси "марказга томон интилиш, иккинчиси марказдан қочиш. Марказга интилишда кўпчилик бирбирига интилади. Марказдан қочишда эса бирбиридан узоқлашади. Яна бир ҳолат бор. Бунда саҳнадаги одамлар хаёлан ташқарига, кенгликка интилади. Бундай вазиятни "прооексия" дейилиб, саҳнакомпозицияси яхлитлигичабошқа маконга интилаётгандек туюлади.Бизнинг қаҳрамонларимиз ҳам ваъда қилинган бир соат ўтиб бораётганлиги сабабли тоқақизланишади. Дамбадам "поезд яқинлашиб қолдимикан", дегандек бизга кўринмас томонга тикилиб қўйишади. Яъни саҳнадаги одамлар, гарчанд, ўзлари шу ердабўлса ҳам хаёлан олисга, поезд келаётган томонга интилишади.Бири юрса, иккинчиси тўхтаб қулоқ солади. Иккинчиси юрса, биринчиси тўхтаб қулоқ солади. Худди босқичмабосқич югуриладиган эстафетага ўхшайди. Одатда, сўзга нисбатан ҳаракатнинг таъсир кучи кўпдир. Худди шу принсипга асосан томошабин диққатини бир манбадан иккинчисига навбатманавбат кўчириб туриш мумкин экан. Томошабиннинг диққати асосан ҳаракат қилаётган одамда бўлади. Тўхтаб турган одам тўлдирувчи сифатида қабўл қилинади.

Поезд бир соатдан кўпроқ кечикяпти. Иккаласи ҳам буни ҳис қилиб турипти, иккаласи ҳам асабийлашади. Энди кўз ўнгимизда баравар ҳаракат қилаётган икки киши... Лекин ҳар иккисининг гавдаси, қадам ташлаши, ўзини тутиши турлича. Мана, улар бир хил тезликда саҳнанинг турли қисмида ҳаракат қилмоқдалар. Баъзан юриш йўлаклари ўзгаради. Биринчининг ўрнини иккинчи эгаллайди. Яъни биринчи қисмда қадам ташлаётган энди иккинчининг орқасидан юрса, иккинчиси олдинга ўтиб, қадам ташлайди. Биринчи букланган

газетани асабий ўйнай бошласа, иккинчи кўзига тушаётган чироқдан пана қилиш учун пешанасига қўлини қўйиб, олисдаги яшил чироқ томонга тикилади. Кутаётганда вақтнинг ўтиши ҳам чўзилади. Бундан киши асабийлашади. Қаҳрамонларимизнинг ҳар иккиси ҳам айни фурсатда асабийлашган. Уларнинг асабий ҳолатларини, навбатманавбат ошкор қилиб турилади. Бундан саҳнанинг ички суръати ва ҳарорати ўзгаради. Вақтивақти билан улар соатга қарашади. Биринчи қўл соатига, иккинчи узоқдаги вокзал осма соатига қарайди. Ҳар иккиси учун алоҳидаалоҳида ҳаракат манбайи ва диққат доираси ҳосил бўлади.

Иккинчи оёқ кийимининг боғичини боғлаш учун эгилади. Кичик доирадаги диққат маркази. Сўнгра, ҳар иккиси олисдаги яшил чироқ ёниши керакбўлган томонга тикилади. Катта доирадаги диққат маркази. Иккаласи ҳам юра бошлади. Лекин уларрўпарадаги симёғоч ва кўрсига урилиб кетмасликка ҳаракат қилишади. Ўрта доирадаги диққат маркази. Уч тоифадаги диққат маркази бўлгани каби уч тоифадаги ҳаракат маркази ҳам мавжуд.

Иккинчи вақтни қандай ўтказишни билмай, ёнидан танга олиб, юқорига отади. Демак унинг боши ҳам танга йўналиши бўйича ҳаракат қилиб, кичик ҳаракат марказини яратади. Бирдан танга ерга тушиб кетади. Эгилиб тангани қидиради. Гавдаси билан чапўнг тарафга бурилади. Ўрта ҳаракат доираси. Тангани топа олмай тиззалаб ўтиради. Бир қўли билан ерга тиралганича ерда судралиб, тангани қидира бошлайди. Катта ҳаракат доираси. Демакактёр ва Режиссёр ихтиёрида учта диққат маркази ва учта ҳаракат майдони бўлиб, ундан унумли ва таъсирчан фойдаланиш ҳариккисининг тасаввур доирасини кенглигига боғлиқ.

Қаҳрамонларимиз ҳаётда очиқ мулоқотга киришмаган бўлишсада, чегараланган майдонда ҳаракат қилаётган икки киши гапсўзсиз мулоқот қилишга мажбурдир. Ҳар иккиси ҳам кўз қири билан бирбирини кўзатади. Бири кўрмаганда иккинчиси кўпроқ эътибор қилади. Товуш орқали ҳам мулоқотга киришиш мумкин. Улар ўртасидаги масофа узоқ бўлишига қарамай, ҳар иккиси бирбирини эшитади. Ниҳоят, уларнинг кўзи тўқнаш келади. Биринчи уни кимлигина таҳминан фаҳмлайди. Лекин худди шу дақиқада узоқдан яқинлашиб

келаётган поезднинг овози эшитилиб қолади. Уларнинг нигоҳи бараварига ўша томонга ўгирилади. Биринчи темиризлар ёнига ошиқади. Иккинчиси эса аксинча, ортга чекинади. Фаросатли Режиссёр бу ҳолатни ҳам назарда тутиши керак

Биринчининг ёниқ кўзлари ва чеҳрасида, тобора яқинлашиб келаётган поезднинг тезлик ритми акс этади. Унинг ички ҳаяжони борган сари ўсиб бормоқда. Томирлари тортилиб, юзи буришмайди. Аъзойи бадани худди учишга шайланган қушдек енгил.

Иккинчи эса орқа қисмда, сояда. Унинг чеҳрасида ҳам изтироб, ҳам шодлик ўрин алмашиб турипти. Бир лаҳза келаётган поезд томон интилса, иккинчи лаҳзада кўзга кўринмас жойга яширингиси келади.

Ниҳоят биринкетин вагонлар ўта бошлади. Биринчи ўзига керакли вагонни қидириб, у ёқдан бу ёққа югуради. Иккинчи бўлса яшириниш учун жой қидирар экан, симёғоч панасига ўтиб, ўша ердан вагонларни кўзата бошЖайди. Ҳозирча поезддагилар чуқур уйқуда бўлганидан вагондан тушган ғирашира нур кутиб олувчиларни ёритиб турипти. Ниҳоят, поезд тўхтаб, вагоннинг эшиги очилади. Симёғоч ортига яширинган одамнинг юзига чироқ тушади. Йўлакда спорт сумкасини кўтарган аёл пайдо бўлади. Кўринишидан кайфияти чоғ. Унинг нигоҳи симёғоч ортидаги кимсага тушади. Аёл қўрқиб кетгандек ўзини ичкарига олади. Гўё "Бу ерда сен нима қилиб юрибсан?" дегандек бўлади. Иккинчи эса гўё ўзини ҳимоя қилгандеқ шундай ўзим, демоқчи бўлиб, иккала қўлини бирини юқори бирини пастроқ кўтаради.

Гарчанд, бир оғиз сўз айтилмаса ҳам биз уни эшитамиз. Бу ерда актёрнинг энг зўр қуроли ишора орқали гапирилган гапнинг ифодасини кўришимиз мумкин. "Ҳа", "йўқ", "билмадим", "ҳеч қачон" каби сўзларни гавда, кўз, елка ишораси орқали томошабинга жуда аниқ ва таъсирли қилиб етказиш мумкин экан. Бошқача сўзларни ҳам шу зайл ифода этиш мумкин. Бундай имоишоралар актёр ва Режиссёр қўлида ниҳоятда ўткир қуролдир. Баъзан бундай ифода орқали гапирилган гапларнинг таъсир кучи сўзга нисбатан ўн чандон куслили бўлиши мумкин. Шунинг учун айрим Режиссёрлар бирикки оғиз гап билан

билдирадиган фикрларини сўз билан эмас, имоишора орқали баён қилишга интиладилар. Вақт кутиб турмайди. Улар нигоҳи тўқнашиб турган вақтда пўстинли киши ҳам етиб келади. Биз сезган нарсани у ҳам сезиб қолади. Уни кўрган аёл аввалига қўрқиб кетиб, кўз қири билан иккинчи томонга ўғринча қараб қўяди. Гўё у шу билан "Уни танидингми? Қандай даҳшат!" дегандай бўлади. Ҳар учаласи ҳам ноқулай аҳволга тушиб, туриб қолишади. Бундай вазиятда биз энг аввало, нимани кўрамиз? Шу вақтга қадар бизнинг кўз ўнгимизда икки эркак ҳаракат қилаётган эди. Мана, уларга яна бир киши аёл қўшилди. Аммо аёл кишининг имоишораси, юз мимикаси, кўз қарашлари эркакларникидан тамоман бошқача бўлсада, билдириладиган фикр ўзгармайди. Иккинчи аёлнинг қўрқиб қарашига жавобан, ўзини бу ерда айби йўқлигини ва аёлнинг ваҳимасидан таажубга тушганлигини билдирадиган ҳаракат қилади. Шу аснода эркакларнинг кўзи тўқнашади. Биринчининг кўзларидан "Бу ерда нима қилиб юрибсан?" деган савол аломати пайдо бўлади. Унга жавобан иккинчининг кўзида "Бу менинг ишим", деган кескин ифода пайдо бўлади. Сўнгра, "Менга ҳеч нарса керак эмас", дегандек кўзини яширади. Ўртадаги ноқулай аҳволни аёл бартараф этишга ҳаракат қилади. У елкасидаги сумкасини тўғрилаб, сакраб пастга тушади. Сўнгра, биринчини ёнига келиб, "Юр кетдиқ орқанггa қарама", дегандек унинг қўлтиғидан олиб, майда қадамлар билан юриб кетади. Саҳнада эркакнинг қилиғи эркакча, аёлнинг қилиғи аёлларга хос бўлиши керак Аёл билан эркак чиқиб кетишади. Иккинчи енги билан кўзини артади. Оҳиста ўриндиққа ўтиради. Елкаси силкиниб, йиғлаб юборади. Иродаси бўш одам! Аммо жондилидан севувчи одам.

Биласанми ҳаёт долғасин,

Кўрганмисан эркак йиғисин?

У поездни юриб кетганини ҳам сезмади. Қўллари билан юзини беркитганичаузоқ ўтириб қолди. Ниҳоят, атрофга қараб, ўрнидан туради. Устбошини тўғрилаб, ўзига қарайди. Сўнгра, атрофигаўгирилади (катта диққат доираси). Негадир бу ердан дарров кетгисикелмайди (муаллақ мизансаҳна). Чўнтагининг аллақаерига тушиб кетган папирос қолдиғини топиб (кичик

доирадаги диққат) ёндиради (буюм билан муносабатга киришиш), юпқа палтосининг ёқасини кўтаради (палто билан муносабат). Сўнгра, бирбир босиб, чиқиб кетади (оғирлик маркази).Ёдингизда бўлса, поезд эндигина келиб тўхтаган чоғдабиринчи одам, гарчанд, асабийдек кўринган бўлсада, ички аъзолари, юз пайлари ўта эркин, худди парвозга шайланган қушдек эди. Бунга қандай эришиш мумкин? Шундай ҳолатда бўлишлик муҳимми?

Қ С. Станиславский таълимотининг асосий бўлимларидан бири мушаклар эркинлиги, деб аталади."Инсон танасининг ҳаддан ташқари таранглашуви, чангак бўлиб қолиши, ий жараённинг энг ашаддий душмани ҳисобланади", деган эди театр санъатининг буюк кашфиётчиси. Инсон табиатига хос бўлган омиллардан бири кўпчилик сенга тикилиб турган чоғда, махсус тайёргарликсиз ўз танасини бўш, эркин ҳаракат қилиши қобилиятини таъминлай олмайди. ШунингдекРежиссёр томонидан актёрнинг эркин ҳаракатини таъминламайдиган мизансаҳна қўпол ва беўхшов чиқади.

Савол туғилиши мумкин. Хўш, у ҳолда, оғир юк кўтарадиган, жисмоний куч талаб қилинадиган саҳналарчи? Агародамнинг чеккасига тўппонча тираб турган бўлсаларчи? Ундаактёр нима қилиши керак?Ҳар бир спектаклда жисмоний ҳаракат талаб қиладиган саҳналарбўлиши табиийдир. Бундай ҳолатларни икки гуруҳга ажратиш мумкин.Биринчиси, саҳнадаги техник вазиятдан келиб чиқиб, жонжаҳди билан баҳслашиш лозим бўлган саҳналар. Югурюгурлари кўп саҳналар. Бир вақтнинг ўзида қўшиқ айтиб, рақс тушиш талаб қилинадиган саҳналар ва ҳоказо.Бундай вазиятда, энг аввало, жисмоний ҳаракат қилинадиган саҳналар билан актёрнинг имкониятларини солиштириб кўриш зарур. "Қийин ишни енгиллаштириш, одатланиб қолинган ишни енгил, енгил ҳаракатни эса жозибали бажариш керак", деган эди Қ С. Станиславский.

Бирдан бир тўғри йўл ҳам шудир. Акс ҳолда, саҳнада жонжаҳди билан ҳаракат қилаётган актёр бир зумда терлабпишиб кетади. Нафас олиши тезлашиб, бўғила бошлайди. Минг ҳаракат қилмасин ўзини нақадар таранглашганини, пайларини бўртиб кетганини томошабиндан яшира олмайди. Бир таранг ҳолатдан иккинчи таранг ҳолатга тушади. Ҳарсиллаб зиналардан

сакраётган одамдек жонсараклигини ошкор қилиб қўяди.

Бундай вазиятда Режиссёр актёрни жисмоний куч талаб қилинадиган саҳналардан озод қилиши керакми? Асло! Актёр жисмоний ҳаракат ва машаққатли меҳнат устидан ғалаба қилиши керак Мушаклар таранглигини, юздаги асабийликни енгиб, бор кучғайратини инсон руҳиятининг тантанасини акс эттиришга сафарбарэтиш лозим.Иккинчи ҳолатга қуйидагилар киради: жисмоний имкониятларини намойиш этадиган ҳаракатлар. Чунончи, оғирликни кўтариш, рўпарасидаги катта тўсиқни ошиб ўтиш, табиат қийинчиликларини енгиш, оғриқни намойиш этиш, жисмоний оғир вазиятни билдириш, турли шаклдаги ўлим билан боғлиқ ҳолатлар шулар жумласидандир.

Саҳнада ҳақиқий йиғини кўрсатиш мумкинми, деган саволга Станиславский "йўқ", деб жавоб берган. Унинг таъкидлашича, иккиламчи эҳтиросга ўрин бериш мумкин экан. Ҳақиқатан ҳам ҳаётда даҳшатли воқеаларни бошдан кечириб, уларни енгиб ўтган матонатли одам йиғидан жазавага тушиб, ўзини лиар томонга урган одамга нисбатан устунлик қилади. Бундайлар иззатҳурматга лойиқ инсонлар сирасига киради. Лекин оғир дард билан жароҳатланган қалбнинг аламли фарёди кўз ёш бўлиб оқса ҳам ташқаридан кўрган одамнинг унга раҳми келади, Изтиробига шерик бўлишга интилади.

Турган гап, қўл ёки ошқозони оғриётган одам дардининг санъатга алоқаси йўқдир. Худди шунингдек одам танасининг жисмоний ўлимини ҳам санъатга алоқаси йўқдир. Буюк инсоннинг ҳам, иблис одамнинг ўлими ҳам бир физиологик ҳолатдир. Бироқ саҳнада ҳар икки ўлимни бир хилда кўрсатиш мумкинми?Иблис ва ярамас одамнинг ўлим саҳнаси нимаси билан қизиқ? Бу дунёда ҳеч ким ажал чангалидан қоча олмайди. Барибирадолат қарор топади. Томошабин учун уни шундай оддий ўлим топиб кетиши қизиқми ёки ўлими олдидан руҳий ўзгариш рўй бериб, кўзи очилиб, бутун умри инсонларга ёмонлик қилиб яшаганидан афсуснадоматлар чекиб ўлиши афзалми? Ёки матонатли инсоннинг ўлимида биз учун энг қизиғи, уни ҳам оддий ўлим

топиб кетишими ёки оғриқ ва ўлим талвасасини мардларча енгиб, энг сўнгги нафасида ҳам ўзининг одамийлигини йўқотмаган кишининг ўлими қизиқроқми? Мана шу икки ҳолатдан қайси бири биз учун муҳим эканлигини аниқлаб олганимизда, мизансаҳна, актёрнинг ўзига ҳос бўлган пластик ҳолати аниқ бўлиши мумкин.Рассом олд қисмдаги тасвирнинг таъсирчанлигини ошириш учун ортдаги манзарани ҳиралаштиради.Режиссёр ҳам қаҳрамон ўлимини эмас, қаҳрамоннинг ўлимини бўрттириб кўрсатиш учун томошабин ва ижрочи диққатини асосий ҳолатга, яъни ақл ва идроқ ирода ва тафаккўрни танадан устун эканлигига эътибор қаратиши керак Бунинг учун Режиссёрактёрдан жисмоний сифатларни намойиш этмасликни талаб қилиши зарур.Техник жиҳатдан ташқи ифода воситалари ҳисобланмиш жисмоний оғриқ ва жон талвасасини кескин камайтириши талаб қилинади.

Ўлим саҳнасидаги бадиийликни ташкил этадиган ҳаракатлар, яъни юзларни буриштирмаслиқ оғриқ изтиробларини жисмоний ҳаракатларорқали кўрсатмасликка интилиш лозим.

Ҳозирги ёшлар орасида қўлларини ҳаддан ташқари силтаб гаплашиш, бўйни билан ёқасини тўғрилаш, қоқ йўлнинг ўртасида чўкка тушиб ўтириб олиб, икки оёғининг ўртасига тупуриб, жўжахўрозга ўхшаб қиқирлаб кулиш, елкаси билан костумини тўғрилаш, тирсаги билан шимини тўзатиш, суҳбатдошини ниқтаб гапириш, яхши таниш бўлмаган одамни елкасига қоқиб гапириш, қиқирлаб кулиб ҳамманинг эътиборини ўзига қаратиш каби ярамас қилиқларни кўзатиш мумкин.Эстетик нуқтайи назардан унинг "хурмача қилиқлари" бизга ботмайди. Бундан жамият учун ҳазм қилиш мумкин бўлган ҳар қандай қилиқ, хаттиҳаракатлар жозибали ва кўркам, деган хулоса чиқариш мумкинми?

Агар қаҳрамоннинг савияси юксақ олийжаноб, маданиятли инсон тимсоли бўлса, унинг ҳаракатларини жозибадор дея қабўлқилиш мумкин. Агар қаҳрамонимизнинг кимлиги (ўтган асрда яшаганми, замондошимизми) биз учун бефарқ бўлса, унда бошқа гап. Агар замонавий эстетик мезонларга таққослаганда бизни ўзига ром этолса, бундай сифат гўзалдир. Агар бизни

ўзидан қочирса, Демак ярамасдир. Кишиларнинг замонавий пластик сифатларидан энг муҳими ҳар қандай шароитда ўзни тутабилишликдир. Саҳнада ҳам, ҳаётда ҳам ҳар бир одамга айтиладиган гап — ортиқча ҳаракат қилманг! Кундалик турмушимизда бундай хаттиҳаракатлар кишиларни толиқтиради, ундан бирон бир маъно топмайсиз. Саҳнада эса бундай хаттиҳаракатларнинг ҳар бир ишорати бадиий ахборот бўлиб, яна ҳам беўхшов ва бесўнақай туюлади.

Тасаввур қилиб кўрайлик: поезддамиз. Қаршимизда икки гўзал қиз. Ҳаво ҳаддан ташқари иссиқ. Қизлардан бири тоқақизланиб, тезтез бошини ушлайди, пешанасини ишқалайди, ҳали дугонасининг елкасига, ҳали вагон суянчиғига бошини қўйиб беҳаловат бўлади. Унинг юзлари буришибтиришиб, оғзи қийшайиб кетган. Иккинчи қиз эса худди чўртанбалиққа ўхшаб каппакаппа оғзини очиб нафас оларкан, ўзини қўярга жой тополмай қийналиб кетяпти. Тезтез уст кийимининг этаги билан елпинади.Табиийки, бундай ҳолатда ҳар икки гўзалнинг эстетик сифати, чиройига ўзўзидан путур етади. Ҳаётда ҳам, саҳнада ҳам бундайлардан дарров ҳафсалангиз пир бўлади. Нега шундай? Инсон танаси билан боғлиқ ҳар қандай жисмоний оғриқ натижасидаги хаттиҳаракатлар устидан инсон онгининг ғалабасини саҳнадан туриб кўрсата билишлик санъатнинг энг муҳим вазифасидир. Шунинг учун ҳам тасвир этилаётган вазиятда жисмоний хаттиҳаракатлар қанчалик шартли бўлса, шунчалик унинг бадиий таъсиркучи ортади.Шартли деганда ёлғондакам оғриқни тушунмаслик керакБиз юқорида тилга олган иккала қизни саҳнага олиб чиқсак ни. мани акс эттиришимиз керак? Бу ерда инсонни ҳар қандай жисмоний қийинчиликларга бардош бериб, уларни енгиб ўтиш жараёни акс этган бўлиши зарур.Хўш, бундай шароитда руҳий ва жисмоний ҳолатнинг шартлилигини белгиловчи мезон қандай бўлиши керак? Буни энди саҳналаштирувчи Режиссёр билан ижрочи актёр ўзаро ҳал этишлари лозим.Юқорида акс эттирилган саҳнада қувноқ, беғубор кулгидан фойдаланиш ўринли деб ўйлаймиз. Кулги кўп ҳолларда ҳал этилиши мушкул бўлган шароитлардан чиқиб кетиш учун осон бўлган йўлларни ўзи кўрсатиб

беради.Шунинг учун, агар ўша қизлар ҳолатини саҳнада акс эттирмоқчи бўлсақ биринчи навбатда, улар чеҳрасидан жисмоний изтироб аломатларини олиб ташлаш зарур. Иссиқ қизлар сабртоқати устидан ғалаба қилди ҳам дейлиқ Бироқ иссиқ дарҳол қизларбардошини емириб ташлади деган гап эмас. Режиссёр иссиқликка урғу берар экан, уни инсон сабрбардошидан ҳам кучлироқ эканлигини акс эттириши, аниқроқ қилиб айтадиган бўлсақ ҳароратни инсон қудратидан устун келаётган иштирокчига айлантириш керак Қизлар эса шу иссиқни енгиб ўтиш учун турлитуман хаттиҳаракатлар ўйлаб топиши, саҳнага учинчи бир шахс — йигитни олиб кириши керак Ниҳоятда келишган йигит олдида қизлараёллик шаънини ерга урмаслик учун иссиққа бардош беришга ҳаракат қилишади. Бу ўринда кулгидан ҳам фойдаланиш мумкин. Ўзўзидан қизлар чеҳрасидаги таранглик йўқолади.Агар биз акс эттирмоқчи бўлган инсонлар тоифаси қизларникига нисбатан қарамақарши бўлиб, ташқи кўриниши биз учун бефарқ бўлсачи?Мисол учун, коптокдек юмюмалоқ семиз кимса хизматкори ёки ўзига тобе бир киши билан иссиқдан димиқиб гаплашиб ўтирипти.

Хизматкор: Ҳа, бой ота, чидай олмаяпсизми?

Семиз: — Ҳечҳиси йўқ, ҳечҳиси йўқ. Ўтир, ўтир. Фақат мендан узоқроқ ўтир, нафасим бўғилиб кетяпти.

Хизматкор: Исиб кетаётган бўлсангиз мўздеккина айрон келтирайми, анча совутади.

Семиз: — Совутгани қурсин, бадтар чанқатади.

Кўриб турибмизки, бақалоқни ҳайвондан фарқи йўқ. Шунинг учун иссиққа қарши кўрашда, ўзига ҳос бўлган ҳаракатлар топиш керак Бунинг устига у кўпчилик орасида эмас, ёлғиз хизматкор билан бирга. Демак ижрочилар билан Режиссёр ихтиёрида турлитуман усуллардан фойдаланиш имконияти мавжуд. Аммо ҳар нарсанинг чегараси бўлиб, ундан чиқиб кетмаган яхши.Саҳнада нима учун бизнинг тасаввуримиздаги иродаси кучли, қўрқмас, бақувват одам қиёфасини яратишга, уни ўрганишга ҳаракат қиламиз? Негаки, ўзимиз ҳаётда мана шундай одамларни орзу қилиб, уларга эргашиб

яшаймиз.Тўғри, нур борки соя ҳам бўлади. Шунинг учун ҳам жамиятга ёт унсурлар устидан кулиш, масхаралаш мақсадида улар саҳнага олиб чиқилади. Бу деганимиз, саҳнада ярамас иллатли кишини эмас, унинг ярамас қилиқларини санъат даражасида акс эттириш керак Бундай ҳолатни саҳнада кўрсатиш вақтида, худди ҳаётда қандай бўлса шундайлигича кўрсатиш мутлақо шарт эмас. Гўё шундай одамларнинг ярамас қилиқларини тарбия кўрган, одоб чегарасидан чиқмайдиган одам ҳикоя қилиб бераётгандай, санъаткорона тарзда акс эттириш лозим.

Бадиий жиҳатдан қабўл қилиш ва қабўл қилиб бўлмайдиган шаклларнинг чегарасини қандай қилиб аниқлаш мумкин, деган савои туғилиши мумкин.Ҳар бир давр учун ўша давр яратган ижтимоий тартибқоидалари бўлади. Ҳар бир шароит учун ҳам ўзининг мумкин ва мумкин бўлмаган муомала ва юриштуриш қолиплари бор. Мисол учун, саёҳат даврида мумкин бўлган нарсалар, меҳмондорчиликда мумкин эмас. Санъатнинг ҳам ҳар бир жанрига хос мумкин ва мумкин бўлмаган ҳусусиятлари мавжуддир. Бундай хулқодоб чегараларини жамиятнинг ўзи, унда яшовчи инсонлар белгилаб қўяди. Ҳар бир кор ўз даврининг айрим жиҳатларига қулоқ тутиши, уларни илғаб олиши ва замон талабларини сезиб туриши муҳимдир.Ҳар бир спектаклда Режиссёр асарнинг ҳиссий ва фикрий юкини томошабин билан ижрочи ўртасида тенг тақсимлаши керак Мана шу нозик томонга эътибор бермаган бирРежиссёрнинг спектаклини кўриб чиқайликАсар қаҳрамони учун барча мизансаҳналар биринчи даражали қилиб қурилган. Уч соат давомида, бизнинг қаҳрамон саҳнанинг биринчи қисмида фикр ва ҳиссий юкни томошабинга етказиб бераман деб, ҳолдан тойиб қолади. Томошабин унинг аҳволини кўриб, кўзатиб туриши қай даражада оғир эканлигини бир тасаввур қилиб кўринг.Шунинг учун ҳар бир саҳнада биринчи даражали, иккинчи даражали ва учинчи даражали, фаол ва суст бўлган саҳналарни аниқлаб, актёр учун хотиржам ҳаракат майдони ва шароит туғдириб бериш зарур. Ҳар бир саҳнада ҳужумга ўтувчи ҳамда мудофаа қилувчи иштирокчини аниқлаб олиб, иштирокчилар ўртасидаги сарф этиладиган қувват мувозанатини сақлаб туришлик лозим. Бу деганимиз, ўзаро

тортишув шунчаки "ўйин" бўлиб, иштирокчиларнинг жўрттага бирбири билан ёлғондакам олишуви бўлиб қолъ маслиги керак Бироқ ҳар жойда бўлгани каби, бу ҳолатнинг ҳам ўз қонунқоидаси мавжуд. Агар саҳналар аввалдан бўлакчаларга бўлиниб, ҳар бир иштирокчининг ўрни белгилаб қўйилмаса, иккала иштирокчи ҳам зўр бериб ҳаракат қилиши оқибатида бўғилиб, толиқиб қолишлари мумкин.Чунки сарф этилиши керак бўлган қувват меъёридан ортиб кетган бўлади.Актёр ҳар доим ҳам саҳнада қувватли бўлиши мумкин. Баъзан қувват ўрнига кучаниш рўй беради. Бундай ҳолат санъатга қарамақаршидир. Қувват ва куч саҳнадан қанчалик мафтункорбўлиб туюлса, зўр бериб кучаниш, шунчалик хунук ва кўнгил оздирадиган бўлиб туюлиши мумкин. Бир актёр маълум саҳнада қуввати тўлибтошган, овозлари жарангдор бўлиб кўринса, иккинчи бир саҳнада бўғилиб, овози хириллаб, кучаниб ҳаракат қилиши мумкин.

Бунинг сабаби нимада?

Аввало спектакл енгил, ҳушчақчақ тарздаги ечимга эгами ёки йўқми, шуни аниқлаб олиш керак Иккинчидан, агарвазият шуни тақозо эқа, мизансаҳна ва декорациялар бу муҳим омилни ҳисобга олган бўлиши шарт. Акс ҳолда, спектакл оғир қабўл қилиниши мумкин.Ҳар бир ий маҳсулотнинг натижаси енгил ва маънавий эҳтиёжни қондириш учун хизмат қилиши лозим.

Агар бажарилган ишнинг натижаси оғир карвон бўлиб, юракда ҳам ғашлик пайдо қилса, ий изланишлар ярим йўлда тўхтаб қолган бўлади. ий иш деганда, оғир юк ва инсонга хос ожизликни енгиб ўтиш жараёни назарда тутилади. Ҳақиқий санъат ҳамиша енгил ва қабўл қилиниши осон бўлмоғи шарт. Бу талаблар оғир ва енгил пластик ҳаракатларга ҳам тааллуқлидир.Режиссёрлик касбида икки тоифа мизансаҳна яратиш услуби мавжуддир.Биринчиси эркин бўлиб, унда актёр белгиланган маконда эркин ҳаракат қилиш имкониятига эга.Иккинчисида эса аввалдан чегараланган маконда қаттий белгилаб қўйилган ҳаракатларни амалга ошириши керак бўлади. Лекин бўларнинг ҳар иккиси ҳам соф ҳолатда кам учрайдиган услублардир. Шунинг учун Режиссёр ҳар бир саҳна учун ечим қидирар экан, ҳамиша ўзўзини назорат

қилиб бориши керакМазкўр саҳна шу жанрга мосми, актёр учун ҳаракат қилиш майдони мавжудми, томошабин уни қандай қабўл қилади?Ушбу ҳолатни мусиқага таққослайдиган бўлсақ мусиқада ритм темир панжара бўлса, оҳанг ана шу панжаралар орасидан оқиб чиқиб, атрофга таралаётган наволарнинг жонли маҳсулидир.Хулоса қилиб айтадиган бўлсақ актёрнинг пластик ҳаракатларини мизансаҳнанинг темирритмига мослаштирган ҳолда, вақт бирлиги орасида актёрга эркин ҳаракат қилиш имкониятини яратиб беришлик ҳар биррежиссёрнинг муқаддас бурчидир.

XXI. БОБ. МИЗАНСАҲНА ҚАНДАЙ БЎЛИШИ КЕРАК?

Мана, мизансаҳнанинг бир бутун яхлитлиги ва унинг ички ва ташқи имкониятлари ҳамда бирбирига мутаносиблигини кўриб чиқиш фурсати келди.Ижронинг юзакилиги ёки чуқурлиги Режиссёрни актёр билан саёз ёки чуқурруҳий чизгилар топганлигининг натижасига боғлиқ эмаслигини ҳаммамиз биламиз. Ички органикани издан чиқиши актёр пластикадан нотўғри фойдаланиши туфали ҳамда Режиссёрнинг хомхаёл кўрсатмасини бажариш билан боғлиқ бўлиши мумкин.Ёки аксинча, бир вазиятда саҳна воқеаларини

ҳаракатга келтирувчи чуқур ва аниқ таҳлил, берилган рол инсон руҳиятининг ҳаётийлигига боғлиқ бўлса, бошқа бир ҳолатида таклиф этилган мизансаҳнанинг қатъий чегараланиши ва шу чегаралар орасида актёрнинг ий имкониятларини тўлақонли намойиш эта олишига боғликдир.

Яхши ёки ёмон мизансаҳнани белгиловчи мезонларни қандай аниқлаш мумкин?Бунинг учун мисолларга мурожаат қилайликКўз олдимизда "А" спектаклдан олинган "Б" мизансаҳна. Уни "В" ёзган, "Д" саҳналаштирган, "Е" рассом. Хўш, бундай мизансаҳнани яхшиёмонлигини билдирадиган сифатлари нималарга боғлиқ бўлиши мумкин? Уларнинг асосийлари нималардан иборат?

Тўғри, мусиқада товушларнинг ҳамоҳанглиги, тасвирий санъатда бўёқларнинг уйғунлигини ҳар ким ўзича тушуниши мумкин бўлганидек тирик одамлар орқали тасвирланадиган мизансаҳнани ҳам ҳар ким ўзича баҳолаши мумкин. Шунга қарамай, ҳар бир нарсанинг ижобий ва салбий томонлари яққол кўзга ташланиб туради.Ҳар қандай мизансаҳнанинг тўғрилигини белгиловчи омил, бу биринчи навбатда, унинг ҳаёт ҳақиқатига монандлигидир.

Иккинчидан, мизансаҳнанинг ҳаракатчанлиги.Баъзан Режиссёр актёрга қараб: "Ҳаракат қилинг, ҳаракат кам бўляпти, яна қандай ҳаракат қилишни ўйлаб кўринг, ҳозир туриб қоляпсиз", дейди.Ҳаракат қилиш учун актёрга мизансаҳна бериш керак Берилганда ҳам у шундай бўлиши керакки, берилган мизансаҳнада актёр ҳаракат қилмасдан тура олмасин. Яъни уни ўзўзидан ҳаракатга соладиган куч бўлиши керак Мизансаҳнанинг ўзида, ҳар бир иштирокчи учун алоҳида жисмоний ҳаракатлар чизиғи аниқ белгилаб қўйилган бўлмоғи зарур.

Хўш, ана шу кўзга кўринмас пружинани қандай қилиб мизансаҳна ичига жойлаштириш мумкин?Биринчи навбатда, ортиқча ҳаракатга мутлақо йўл қўйиб бўлмайди. Саҳнадаги энг яхши ҳаракат — камроқ ҳаракат қилишдир.Тажриба тариқасида қулочкашаб шапалоқ уриш ўрнига кескин тарсаки уриб кўрингчи. Беш қадам юриш ўрнига икки қадамда мақсадни амалга ошириб кўрингчи, шу заҳоти мизансаҳнанинг ўзгарганлигини, ташқаридан чиройли кўринишга эга бўлиб қолганини сезасиз. Саҳнадаги ҳар бир ўринсиз ҳаракат,

қадам ташлаш, қўл силташ ортиқча ҳаракатлигини яхши тушуниб олишимиз керак Бундай ортиқчалик спектакл ҳароратини сусайтиради.Томошабин кўз ўнгида бажарилиши керак бўлган энг кичик жисмоний ва руҳий ҳаракат қаҳрамоннинг ўта зарур ички эҳтиёжини қондиришга хизмат қилмоғи лозим. Ички эҳтиёж актёрни ёндириши, қувват бериши, ҳарактга чорлаши шарт. Мана шу ҳаракат қилиш иштиёқи актёрни бутун спектакл давомида тинч қўймаслиги керак экан. Акс ҳолда, саҳнада сохта эркинлиқ сохта ҳаракатларни пайдо қилади.Кўпчилик актёрлар саҳнада қанчалик кўп ўтирибтурса, қанчалик бир ҳолатдан бошқа ҳолатга ўша, тезтез юриб турса мизансаҳна шунчалик қизиқ ва ҳаққоний бўлади, деб ўйлашади. Ҳаётда эса ҳолатлар тезтез ўзгармайдику! Кўпинча бир жойда узоқ ўтириб қолинади. Ёки тик турилади. Шароит ўзгармагунча ҳолат ҳам ўзгармайди. Саҳнада эса ҳаётдагига нисбатан камроқ ҳаракат қилиш керак Чунки, саҳнадаги ҳар бир хаттиҳаракат тасодифлардан тозаланиши, арзимаган ҳаракатлардан холи бўлиши керак Акс ҳолда, ҳаракатнинг қиймати тушиб кетади.Яна бир муҳим нарса. Саҳнадаги хоҳ катта, хоҳ кичик бўлсин ҳар бир ҳаракат маълум тўсиқни енгиб ўтиш учун хизмат қилиши шарт. Ҳар бир ҳаракатни амалга оширишдаги мураккабликжисмоний тўсиқни ошиб ўтиш жараёни актёр ҳаракатини фаоллаштиради, мизансаҳна ҳароратини оширади.Масалан, саҳнадаги маълум бир ҳаракатни амалга оширишда уни тезда ҳал этишга шошилмаслик керак Аксинча, ўша ҳаракатни амалга ошириш йўлига қатор тўсиқлар қўйиб чиқиб, ўша тўсиқларни енгиб ўтиш орқали ҳаракат амалга ошиши керак Бум ҳаракат тўсиқлари дейиш мумкин. Аёл эридан бутунлай ажрашиш мақсадида уйдан бош олиб чиқиб кетмоқчи. У шу мақсадда буюмларини йиғиштиряпти.Режиссёр унга қуйидагича топшириқ беради:

— Сиз хона ичидасиз. Шкафдан кийимларингизни, хат ва тақинчоқлар солинган қутичани, ҳамда палтоингизни олинг. Сўнгра,гаплашиб туриб, қўлингиздагиларни жомадонга солингда, хонаданчиқиб кетинг.Бошқа бирРежиссёр худди шу саҳна ижрочисига бошқача топшириқ беради:— Буюмларингизни йиғиштира олмаяпсиз. Кўплари жомадонга сиғмайди.

Унинг устига, нимани олиб, нимани ташлаб кетишнибилмайсиз. Телефоннинг ўзлуксиз қўнғироқлари сизга халақит беряпти.Ҳар сафар қўнғироқ бўлганида унга яқин бормаслик учун ўзўзингиз билан олишасиз. Бирқисм хатларни йиртиб ташлашга қарорқиласиз, аммо қайсинисини? Энг зарур бўлган нарсангизни топаолмаяпсиз. Кийинаман деб, бўйнингиздаги мунчоқларни ўзиб юборгансиз ва ҳоказо.Энди шу саҳнани руҳий томонини кўриб чиқайликЯна ўша аёл. Севикли эрининг уйидан ҳеч нарса олмасдан чиқиб кетмоқчи. Уйдан бош олиб чиқиб кетиш фикри энди туғиляпти. Аёл ўз хаёллари билан шу қадар бандки, ҳатто хонада айлана шаклида юрганини ҳам сезмайди. Бирдан тўхтаб қолади. "Ҳозир чиқиб кеқамчи?" Шу заҳоти фикри ўзгариб, ўтириб қолади. "БўИмайди. Олдин ҳаммасини яхшилаб ўйлаб олиш керак". Яна чуқур хаёлга толади. Мана, ниҳоят ўрнидан туриб, эшик томон бир неча қадам ташлайди. Яна тўхтаб қолади. Кўзга кўринмас бир сеҳр уни шу хонага боғлаб қўйгандай. Яна жойига ўтиради. Фикрини жамлашга интилади. Яна ўрнидан туъриб, бирикки қадам ташлаб тўхтайди. Бу ҳаракат бир неча бор такрорланади. Яна тўхтайди. Ўзини алахситиш учун бошқа нарса тўғрисида ўйламоқчи бўлиб, қандайдир қўшиқни хиргойи қилади. Шу тақлид руҳий тўсиқдан ошиб ўтади.

Демак ҳар бир саҳнада хоҳ жисмоний, хоҳ руҳий бўлсин, Режиссёр ва актёр томонидан яратилган сунъий тўсиқ корларимкониятини кенгайтиришга хизмат қилади.

Биз юқорида кўриб ўтган тўсиқлар сабаб, ҳар бир ҳаракатнинг таъсир кучи ва шиддаткорлиги ошади. Гўё қирғоқлари, темирбетон билан қопланган дарё ўзини ҳар томонга уриб, ҳайқириб оқишига ўхшайди. Саҳнадаги ҳаракат майдонини чеклаб қўйишлик ҳам ҳаракатнинг шиддаткорлигини оширади. Қаҳрамон биронбир жасорат кўрсатиш учун жонжаҳди билан ҳаракат қиладию аммо уни амалга оширишнинг имкониятлари чегаралаб қўйилганидан ўзини қафасга тушган йўлбарсдек ҳис қалади. Айниқса, бир ёки икки декорация билан ҳаракат чегараланган майдонда, бир неча саҳналар ўйналиши керак бўлган спектаклларда бу усул самарали натижа беради. Саҳнадаги майдон чегарасини чироқлар ёрдамида ҳам бажариши мумкин. Мисол учун, воқелар бирбирига

ўхшаш хоначаларда навбатманавбат ўтадиган бўлса, биринчи хонада чироқни тепадан, иккинчисида стол устидан, учинчи хонада эса бурчакдан ёруғлик берилса, хоналардаги бир хиллик йўқолади. Ижрода ҳам рангбарангликка эришилади.

"Мен боғдан келсам, сен тоғдан келасан", деган гап бор. Бу ибора кўпинча, мантиққа зид ҳаракатларга нисбатан ишлатилади. Яна англашилмовчилик деган ибора ҳам бор. Яъни ўзи сезмаган ҳолда, беихтиёр ножўя иш қилиб қўйилганида шундай дейилади.Кундалик турмушимизда бундай вазиятларни кўплаб учратиш мумкин. Мисол учун, ёш олима қиз кўп ойлик тажрибалар натижасида янги бир модда кашф қилади. Эртага эрталаб уни илмий кенгаш эътиборига ҳавола этиши керак Кенгаш аъзолари чақирилган. Янги модда тайёр. Қиз сабрсизланиб, қандай тонг оттиришни билмайди. Дамбадам ўзи ихтиро қилган ягона нусхадаги моддани қўлига олиб, томоша қилади. Навбатдаги томоша вақтида ноёб модда бирдан қўлидан тушиб сочилиб кетади. Бир неча ойлик меҳнат ҳайф бўлади. Унинг ҳақиқий олимлигини тасдиқлайдиган далил энди йўқ! Сезгининг эркин ҳаракат ҳолатини сақланиши қизни фалокат содир этишга олиб келди.

Сезгининг эркин ҳаракат ҳолати. Жумлани бундай тузилиши ғалати туюлиши мумкин. Лекин унинг маъносига эътибор берилса, кўпгина мизансаҳна жумбоқларига калит топилади. Яъни инсон табиатининг кутилмаган ғайритабиий жабҳалари саҳнада мутлақо бошқача жаранглаши мумкин. Кутилмаган учрашув, кутилмаган янгилиқ кутилмаган гап, кутилмаган севги... ва ҳоказо. Ҳаётнинг ҳар бир жабҳасида умумий ривожланиш қонунияти мавжуд. Режиссёр ана шу қонуниятга асосланиб, бирор саҳнадаги ҳаракатни тасдиқлаб, яна уни инкор этиши мумкин. Тасдиқланган ҳолат тўғрисида мунозара юритиши, жисмоний ва руҳий ҳаракатларни саҳнада ишлатиши ҳам мумкин экан.

Хатти-ҳаракатнинг кескин ўзгариши.

Театр санъатидан кескин бурилиш ва ўзгаришларни олиб қўйилса, унинг таъсир кучи йўқолади.Тезсуст, кескиноҳиста, секинқаттиқ каби фарқланишлар сўз ва мусиқада бир хил аҳамият касб этади. Соя билан нурни, иссиқ билан

совуқни, юмалоқ билан қирраларни геометрик тўғри ва санъатнинг макон ўзра жойлашуви доимо санъатнинг фусункорлигини ташкил этадиган сифатлари ҳисобланади. Лекин театрдан бошқа жойда бундай ўзгаришлар ҳаддан ташқари қўпол тарзда қўлланилмаса керак Театрдаги "тақиқланган" усуллар айни мана шу кескин ўзгаришлар асосига қурилган бўлиб, томошабиннинг фикр ва ҳиссиёти ўрнига асабига таъсир этиш мақсади кўзланади.Саҳнадаги нурларни кескин алмашинуви, осойишта давом этаётган ҳаракатни бирдан шиддатли тус олиши, нафис оҳангларортидан қулоқни қоматга келтирувчи қаттиқ товушлар инсонга кучли таъсир кўрсатади. Ҳар қандай кескин ўзгаришлар таъсирли бўлиши мумкин, аммо бадиий жиҳатан таъсирчан эмас.Бадиий ўзгаришлар сирасига қисман кескин бўлмаган ўзгаришларни киритиш мумкин. Улар, гарчанд, кўзга яққол ташланмасада, бадиий таассуроти кучли ва чуқур бўлади. Агар бунга қўшимча қилиб, ғайритабиий ўзгаришларни бирлаштирсақуларнинг таъсир кучи яна ҳам ортади.

Ўз ҳиссиётларини мунтазам чегаралаб туришлик замонавий тараққий топган жамият одамларига хос бўлган хислатдир. Бундай шахслар эҳтиросларқанчалик қайнаб тошмасин (агар у ҳақиқий эҳтирос бўлса) уни жиловлашга, одамларга кўзкўз қилмасликка интиладилар.Келинг, яхшиси ана шу тоифадаги икки кишининг баҳслашувини тинглаб кўрайлиқ

- Мени кечирасизу оғайни, дилимдагини айтмай иложим йўқ.
- Марҳамат, аммо огоҳлантириб қўяй, мен ҳам дилимдагини айтаман.

— Сен дўстим, нолойиқ раҳбарсан!

Сен ҳам яхши хизматчи эмассан.

—Бир варақ қоғоз топиладими?

—Ариза ёзишгами? Сен учун топилади!

Уларнинг бирортаси ақлдан озмаган бўлса, ичида "нима қиляпман, ахир ҳаммасини расво қилишим мумкинку", дея такрорлаши муқарар.

Ҳаётда одамлар қанчалик асабий бўлмасинлар, ўзини қўлга олишга, асабларини жиловлашга интилишади.Саҳнадачи? Мана саҳнада рол ижро этаётган актёрга хос бўлган ҳолат: "Назаримда, сал камроқ ҳаракат

қилаётгандекман. Ахир бу эҳтиросли саҳнаку! Ҳамроҳим мендан устун келяптими? Энди ўзидан кўрсин! Қандай гапиришни ҳозир унга кўрсатиб қўяман".Актёр ўз эҳтиросларини жиловлаш ўрнига ҳаво шарини пуфлаётган одамдек кучаниб, овозга зўр беради.Бундай ҳолат ҳиссий ногиронликни пайдо қилади.

Ҳақиқий корни эҳтиросига қараб баҳолайдилар.Атрофимизни қуршаб турган муҳитга нисбатан фаол муносабат, телбаларча севиш, ичичидан ёмон кўриб қолиш, кескин қарор ва ҳаракатлар сари етаклайди.Агар мизансаҳнани Режиссёрнинг саҳнавий тафаккўри, бадиий тўқимасининг нозикиплари дея қабўл қилсақ унинг ҳар бир саҳнавий ечими композициянинг қатиъийлиги билан баҳоланади. Ўзўзида бадиий жасоратни тарбиялашлик дадил саҳнавий ечимлар топишга имкон туғдиради. Шу билан бирга ҳар қандай кор, биринчи навбатда, камтаринликни қўлдан бой бермаслиги керакМизансаҳналар ечимида ҳам Режиссёр камтарин бўлиши лозим. Агар у саҳнадаги ҳар бир ҳаракатни, у ёқдан бу ёққа юришни, тўхташни, ўгирилишни томошабин эшиқин, сезсин, кўрсин учунгина қилса, нотабиийлик пайдо бўлади.Ҳар қандай жисмоний ҳаракат шу аснода гапираётган кишига нисбатан кутилмаган ҳодиса саналади. Бундай кутилмаган ҳаракат контрапункт кутилмаган ҳаракат, кутилмаган воқелик дейилади. Саҳнанинг биринчи қисмида бажарилаётган жисмоний ҳаракатга нисбатан айтилган сўз устувор бўлиб, контрапункт ҳисобланади.Контрапункт ўзаро мулоқотда ҳам бўлиши мумкин.

Контрапунктни бошқа томондан қараб кўрайлик:

a) рўпарамизда тобут ёнида мусибат чекиб турган оила аъзолари тасвирланган расм;

b) шаҳарлик оила далада, майсалар устида ўтириб, тушлик қилишаётган расм;

c) шаҳарликлар қандайдир муҳим хабар ёзилган варақани қўлдан қўлга ўзатишмоқда.

Агар биз юқорида кўриб чиққан ҳолатлардаги расмларга ўйинчоқ ўйнаб ўтирган болакайнинг расми ҳам қўшилса, манзара тамоман ўзгаради. Макон

кенгайиб, тасвирни яна ҳам жонлантириб юборади. Демак ерда ўйнаб ўтирган болакай контрапункт сифатида тасвирга киритилганлиги сабабидан расмнинг таъсирчанлиги ҳамда унинг жанри ўзгарган.Худди шунингдек саҳнадаги икки киши ҳамиша томошабинга қараб гаплашиши, лекин гапларининг ҳаммаси ёлғон эканлигини тезда фош қилиб қўйиши ҳам мумкин. Кундалик ҳаётимизда ҳам одамлар билан мулоқот қилар эканмиз, суҳбатдошнинг рўпарасига келиб, кўзига тикилиб гапирадиган гапларимиз кам бўлади. Аҳёнаҳёндагина суҳбатдош билан тўғридан тўғри мулоқот юритамиз. АгарРежиссёр мизансаҳна тўзиш вақтида суҳбатдошларнинг мулоқотини ёндан туриб, орқа ўгириб, бошқа томонга юзланиб, ўтирибтуриб суҳбатлашиш кераклигини эътиборга олса, ҳаракат доираси кенгайиб, рангбаранглик ортади.Контрапунктнинг яна бир фойдали томони: бажарилаётган ҳаракатларни сўз ёки бошқа бир таъсир остида ўзилиб туришидир.Бундай ҳолатни жисмоний мувозанатни бўзилиб туриши дейилади. Спектаклнинг айрим мизансаҳналарини шу услубдан фойдаланган ҳолда қуриш унинг саҳнавий жозибадорлигини оширади.Саҳна композициясининг барча қизиқарли томонларини бирмабир санаб ўтишликнинг имконияти йўқ. Лекин ҳар бир мизансаҳна ҳикматли сўз каби таъсирчан бўлиши керак Яъни ҳарбир ҳаракатнинг нафис ҳикматини топа билиш Режиссёр ижобий қобилиятириинг белгиси ҳисобланади. Театр санъатининг замонавий кўриниши томошабинни ҳар сония ҳайратга сола билишликдан иборат.

XXII.БОБ. ДЕКОРАЦИЯ ВА МИЗАНСАҲНА

Йигирманчи асрга қадардекорациялар мукаммал ишланган бўлиб, агар уйнинг ичини кўрсатиш зарур бўлса, учта девор, эшиква деразалар, ҳатто уйнинг шипи ҳам ишланган ва саҳнага қўйилган. Спектакл кўринишлари ўртасида юқоридан пардалар тушибчиқиб турган. Москва бадиий театри биринчи марта ён томонга очиладиган парда ишлатган. Томошабин парда ёпилганидан кейин бирдекорация ўрнига бошқа декорацияўрнатилишини сабртоқат билан кутиб ўтирган. Йигирманчи асрнинг ўнинчи йилларида саҳнада

астасекин шартлилик пайдо бўла бошлайди. Архитектурада кўпроқ мазмундан кўра шаклга эътибор бериш одати саҳнага ҳам кўчади. Ўттизинчи ва қирқинчи йиллари янасаҳнада мукаммал декорация қуриш усулига қайтилади. Ўзбек миллий театрлари саҳнасида яратилган" Равшан ва Зулҳумор", "Фарҳод ва Ширин", "Бой ила хизматчи", "Холисхон", "Алишер Навоий", "Алпомиш", "Рустам", "Отелло", "Гамлет" каби спектаклларда декорациялар ҳар бир саҳнада алмаштирилар, кўпроқ уларнинг ҳаётийлигига эътибор қаратилар эди. Эллигинчи йиллардан бошлаб, саҳнага шартлилик кириб кела бошлайди. Ҳозирги кунда эса рассом учун бутунлай эркинлик яратилган бўлиб, де корақияларнинг етишмаган қисмини томошабин ўзи тасаввур қилиб олиши керак бўлиб қолди. Саҳна пардаси декорациянинг бошқа қисмлари каби спектакл бадиийлигига хизмат қила бошлади. Бир сўз билан айтганда театр турли чироқлар, пардалар ва бошқа жиҳозларини томошабиндан яширмай ҳам қўйди. Ҳамма нарса пьесанинг ғояси ва тимсолнинг турли қиралларини кўрсатишга сафарбар этилди.

Ҳозирги асосий янгилик декорация ўрнини босадиган айрим унсурлардан кенг ва унумли фойдаланиш ёки декорацияларнинг ўрнини бошқа шаклдаги қурилмалар билан тўлдиришдан иборат бўлиб қолди. Худди Шекспир даври театри каби саҳнадаги барча нарсалар(боғ, уй, кўча, майдон, тоғ) шартли равишда ифодаланадиган бўлди. Бирдекорация билан бутун бир спектакл воқеаларини акс эттириш мумкин. Янгича тимсолий ечим вужудга келди. Натижада, декорациялар ўрнига актёр учун пластик ҳаракатлар, томошабин учун эса хаёлий тасаввур вужудга келди.

Шундай қилиб, Режиссёр билан рассом бўлажак спектаклнинг онасига айланадилар. Яъни улар ўртасида ий иттифоқ пайдо бўлади. корлар ўртасида юзага келадиган ҳар бир иттифоқ ўзича бетакрордир. Агар спектакл саҳналаштирилиши ва безалиши жиҳатидан яхши чиқса, ҳар иккиси ҳам яхши меҳнат қилиб, кўнгилга тугилган ишни тўлалигича рўёбга чиқара олган бўладилар.

"Ҳақиқат баҳсда аён бўлади", дейдилар. Лекин Режиссёр ва актёр,

Режиссёр ва рассом иттифоқликда ишласалар бир ғоя, бирмаслак билан меҳнат қилсалар боробора, бирбирларини ярим оғиз сўздан тушунадиган бўлиб кетишади. Агар тортишув юзага келса, ҳақиқат йўналишдан четга чиқиб кетиши мумкин. Режиссёр учун ўз рассомини топиш катта бахтдир. Бордию топа олмасачи? Бундай вазиятда нима қилиш керак? Янги рассом билан қай тарзда техник мулоқотни ўрнатиш мумкин?

Бундай вазиятда Режиссёр ўзига нима кераклигини яхши билиши керак Чизгиларни қандай бажаришлик рассомнинг иши. Бироқ Режиссёр ўз фикрмулоҳазаларини аниқ ва лўнда ифода эта билиши шарт. Бундай шароитда саҳналаштириш нуқтайи назаридан ҳамма нарса — ранглар, майдон ва макон, саҳнага чиқиши керак бўлган анжомларгача аниқтўлиқ келишиб олиш керакДекорациянинг эшикдеразаларини, уйниниг ичига қўйилиши керак бўлган жавонлардан тортиб, кўрсию столларгача рассомга ишониб топшириб қўйиш хатолик бўлади.

Режиссёр лойиҳалаштирувчи муҳандисга нисбатан қўйиладиган талабларни рассом олдига қўйиши керак бўлади. Чунки, саҳналардаги айрим декорацияларнинг эни ва бўйи ҳам бўлажак спектаклда катта ўрин тутади. Аммо шу билан бирга рассомни ҳам "ломмим" демайдиган ижрочига айлантириб юбориш мумкин эмас. Айрим ҳолатларда баъзи саҳналарни жиҳозлаш, ранглар танлашда рассом Режиссёрга ёрдам беribгина қолмай, тўғри ва таъсирчан йўл кўрсатиши мумкин. Рассом Режиссёрдан аниқ кўрсатмаларолгач, ўзини эркин кор сифатида ҳис қила бошлайди.Рассомнинг иш натижаси Режиссёр ечимига, ўйфикрига қарамақарши бўлиши ҳам мумкинми? Нималардадир бўлиши мум кин. Аммо вазифа аниқ кўрсатилган бўлса, натижа ўртасидаги фарқ катта бўлмайди.Саҳнани оппоқ қоғозга қиёслашади. Агаррассом ўз ишининг устаси бўлса, қоғоз ҳам бошқа ранглар билан уйғунлашиб, ўз жойини топади. Саҳна ҳам ҳали декорация қўйилмасидан олдин оқ қоғозга ўхшайди. Шунинг учун саҳнада кенглик қанча кўп бўлса, шунча яхши дейиш мумкин. Бунинг устига, агардекорация бутун бошли спектакл учун қўйилса, кенгликнинг фойдали томони яна ҳам ортади.Саҳнада, энг аввало, биринчи қисм ва саҳна олдини

бўш қолдиришликни эътибордан қочирмаслик керак Чунки, бу майдондаги бўшлиқнинг ҳар бир қаричи муҳим аҳамиятга эга бўлишлиги билан бирга нафис ҳаракатларни намойиш этиш имконини ҳам беради.Кейинги навбатда ҳажм ва баландлик масаласи туради. Гапирилганда "қаттиқ", "секин" деган ибораларни ишлатганимиз каби, "каттакичик", "баландпаст" деган тушунчалар саҳнада нисбатан катта ўрин тутади.

Саҳнадаги ўлчов бирлиги одамдир. Демак баландпастлиққенглик ва торлик мана шу мезондан келиб чиқмоғи керак Одамнинг бўйидан баланд бўлган нарсаларни баланд, паст бўлган нарсаларни паст дейиш керак

Шунинг учун ҳам саҳнада одамнинг бўйидан паст декорацияни камданкам (агар лилипутлар тўғрисидабўлмаса) кўриш мумкин. Шу жумладан, одамнинг товушидан баланд ёзилган овозлар томошабиннинг асабига тегади. Демак бўлажак мизансаҳналар табиий чиқиши учун декорациялар ҳам одам бўйига нисбатан табиий бўлмоғи шарт экан.Рассомнинг ишини қабўл қилиш чоғида саҳна қоидасининг шу томонларини ҳам ҳисобга олиш зарур. Шунингдек дераза ва эшиклар ҳажми ҳам муҳим ўрин тутади. Биринчидан, улар актёрларнинг кирибчиқиши учун қулай бўлса, иккинчидан, бадиий мақсадга бўйсундирилган бўлмоғи . лозим. Улар бир вазиятда одамнинг декорацияларга нисбатан устунлигини ифодаласа, иккинчи вазиятда декорацияларни одамга нисбатан устунлигини кўрсатиб туриши муҳим аҳамиятга эга. Декорациялар билан боғлиқ яна бир масалага эътибор қаратиш керакДекорациялар саҳнада актёрларнинг овозини бўғиб қўймайдими? Овозни томошабинга етказишда ёрдам берадими ёки халақит қиладими?Ҳар қандай вазиятда ҳам актёрнинг юзи томошабинга кўриниб туриши керак Агардекорация унинг юзини тўсиб қўядиган бўлса, у ҳолда декорацияни буриш керак бўлади.

Станиславский декорацияда ижро нуқталари боиишн керак деган иборани ишлатган.

Ижро нуқталари деганда нималар назарда тутилади?

Бу — композиция маркази бўлиб, мизансаҳналарни

лойиҳалаштиришда муҳим ўрин тутади. Иккинчидан, декорацияларни ўйинга қўшиб, уни ҳам ижрочига айлантиради.Хонага қўйиладиган ҳар қандай жиҳознинг бўлғувси спектаклдаги ўрни каттадир. Томошабиндан жуда узоқда жойлашган жиҳозлар ижро нуқталарини ҳам томошабин кўзидан узоқлаштиради. Аммо жиҳозларни биринчи қисмга қўйиш ҳам мантиққа зиддир. Бу бир томондан бўлса, иккинчи томондан жиҳоз билан ёнмаён турган одамнинг бўйини кесиб қўяди. Гўё жиҳоз олдида турган одамнинг елкасидан пасти кўринмайди. Биринчи қисмдаги ижро нуқталарига ҳаракат вақтида зарур бўлган кўрси ва шунга ўхшаш кўп жойни эгалламайдиган майда жиҳозлар қўйилиши мумкин.

Демакрассом билан биринчи учрашувдан кейин (яна бирнеча бор учрашиш мумкин), дастлабки қораламаларни кўриб, репетиция учун айрим жиҳозларни саҳнага ўрнатиш мумкинлиги аён бўлади.

Пьесани яна бир карра биргаликда ўқиб чиқиб, реквизит, бутафорияга оид унсурларни ёзиб олинади. Қайси бирини ясаш керакқайси бирини сотиб олиш керак Бундай вақтда рассом билан театромборхонасини кўздан кечириб чиқиш фойдадан холи бўлмайди. Бошқа спектаклларда фойдаланилмаган жавон, жомадон, кўрси, костумлар янги спектакл талқинида ишлатилиши мумкинми? Агартопилмалардан айримлари бўлғувси спектаклнинг бадиий талқинига ёрдам берса уларни дарҳол рўйхатга киритиш керак Бундай иш спектаклнинг ишлаб чиқариши билан боғлиқ юмушларини камайтириш билан бирга ортиқча сарфхаражатларни тежаб қолади. Бунинг устига Режиссёр учун илк репетициялардан бошлабоқ саҳнада зарурбўлган буюмлардан фойдаланиш имкони туғилади.

Рассом макет тайёрлашга киришди дейлиқ Хўш, бу вақтда Режиссёр нима билан машғул бўлади? Режиссёр ҳали ижрочилар билан учрашгани йўқ. Мизансаҳна лойиҳасини ёзиб чиқишга ҳам улгурмаган... Ҳали макет тайёр эмас... Одамнинг бўйини ўлчамасдан камзул тикиш мумкин эмас... Демак тайёргарлик ишлари билан машғул бўлиш керак экан.

Улар нималардан иборат?Яхшиси, пьесанинг пластик ҳусусиятларини

майда саҳначаларга бўлиб чиққан маъқул. Бу ишни пьесани, саҳналарни, кўринишларни майда бўлакчаларга бўлиб, уларга шартли белги қўйиб чиқишдан бошлаган маъқул. Бу ишда Режиссёр ҳар бир иштирокчининг пластик имкониятларини ақл тарозисига солиб чиқади. Уларнинг ҳаракат йўналиши, ҳарорати, ритми, қайси вазиятда қаерда турганлиги, жисмоний ҳаракатларининг йўналиши ва мақсадлари батафсил ёзилиши зарур. Ҳар бир саҳначадаги жумла ёки бир неча сўзини ёзиш ёки тўхташ жойи белгиланади. Бу ёзувлар бўлажак спектаклнинг ҳаракат партитураси дейилади. Демак ҳаракат йўналишларини чизгилар орқали эмас, сўз билан белгиланиши тахминий йўналишни аниқлашга ёрдам беради.Мисол учун, "Н" номли пьесадан биринчи саҳнасини кўриб чиқайликКатта пешайвон, ярим тун. Ойнинг шуъласи айвон устунига тушиб турипти. Парда очилганида сочлари тўзғиган "А" қизил рўмолини елкасига ташлаганча айвон устунига суянган ҳолда ойга тикилиб турипти. Тун сукунатига қулоқ тутганича оҳиста юриб, боғ томонга чиқади.

Кетмон дастасига суянган "Б" саҳна ўртасида томошабинга орқаўгириб турипти. Унинг бу ҳолати кўпдан бери хаёл суриб турганини билдиради. Бироздан кейин саҳна ичкарисига қиялаб кириб кетади. Орадан бир неча сония ўтиб, ичкаридан ёш боланинг йиғиси эшитилади. Боланинг йиғисига қарши ўлароқ хўрознинг қичқириғи эшитилади.Саҳнага югуриб "Н" киради. "Ҳозир..., мана кетяпман". Ичкарига ўтади. Ойнинг нури девордан мўралаб турган. одам башарасини ёритади. У кўздан йўқолади. Бироздан кейин у девор устида пайдо бўлади... ва ҳоказо.

Шундай қилиб, тайёргарлик жараёни ниҳоясига яқинлашиб қолади. Агаррепетиция бошлаш учун ҳали бироз вақт бўлса, асардан совиб қолмаслик учун пьесани яна бир карра ўқиб чиққан маъқул. Сўнгра, ўзининг ёзувларини кўздан кечириб, пьесага солиштириб чиқса зарар қилмайди. Ёрдамчи манбаларга мурожаат қилиш мумкин. Эски расмлар, осориатиқа буюмларни кўриш, мусиқа эшитиш зарур.Ҳар бирРежиссёр спектакл саҳналаштиришга киришишдан олдин театр маъмуриятидан тайёргарлик ишларини олиб бориш учун маълум муҳлат талаб қилишга ҳақлидир.

XXIII.БОБ.МАКЕТ

Биррежиссёр: — кичик шакллар ёрдамида ҳар бир саҳнани макет устида ўйнаб чиқиб, сўнгра репетицияга киришиш йўлига ишонмаган режиссёрларнинг иши, — деб айтган экан. Эҳтимол, тафаккури ва тасаввури кучли режиссёр макетга қараб туриб, бўлажак спектаклнинг каттакатта парчаларини хаёлан ўйнаб чиқиши мумкиндир. Лекин ҳақиқий саҳна майдони моддийлашган лойиҳани талаб қилади. Ёдингизда бўлса "Чапаев" кинофилмида бўлажак жанг олдидан унинг барча тафсилотлари картошка ёрдамида стол устида репетиция

қилинади.

Яхши рассом ҳам ўзининг кучли тасаввурига ишониб, лойиҳанинг ўзи билан кифояланиб қолмайди. Кўп вақт сарфласа ҳам сира эринмай, бўлажак декорациянинг кичик ҳажмдаги нусхасини (макетини) ишлаб чиқади. Режиссёр ҳам худди шундай, бўлажак спектаклнинг амалий нушасини иш бошланмасдан аввалдан маълум бир қолипга солиб чиқиши керакАлбатта, макет ёрдамида қўғирчоқлар билан бутун спектаклни бошидан охирига қадарўйнаб чиқиш қийин. Чунки, қўғирчоқларнинг ўзи ўтириб, ўзи турмайди, ўзи юрмайди, ётмайди. Бироқ саҳнадаги ўрин алмашинувлар, вазиятлардан келиб чиқадиган ўзгаришларни тахминий белгилаб олиш мумкин. Шундай қилинса, бўлажак спектаклнинг пластик ўзгаришлари, жой алмашинув нуқталари топилади. Бир сўз билан айтганда, спектаклнинг андозаси олиниб, кийим бичилади.

Имконияти боиса, рассомдан саҳналаштирилажак спектаклнинг макетини ишлаб беришни илтимос қилиш ва иштирокчилар сонига тенг қўғирчоқлар билан ҳар бир саҳна ва кўринишни ўйнаб чиқиш керак Бунда пьесани бир бошдан бошлаб ишлаб чиқиш шарт эмас. Қайсики саҳналар ёрқинроқ бўлиб, тасаввурни қўзғақа ўша саҳналарни ўйнаш керак Одатда, яхши ёзувчилар ҳаркуни куннинг маълум вақтида ишга ўтириб, маълум варақ ёзишга одатланган бўлади. Режиссёрнинг ҳам уй иши мана шундай собитқадамликни талаб қилади. Лекин Режиссёрнинг ишлаш тартиби бошқачароқ бўлиши ҳам мумкин. Аксарият ҳолларда, репетицияларбошланишидан олдин бирикки ҳафта, ҳатто бирикки кун бўш вақт топилади. Шундай вазият пайдо бўлди дегунча, эрталаб иккиуч соатга хонани ичидан беркитиб, пьеса билан ёлғиз қолган ҳолда, ўша муҳитга кириб ишлаш зарур. Кўпинча, бундай ишни репетициялар билан ёнмаён олиб боришга тўғри ҳам келади. Токи пьесани бошдан оёқ макетда кўриб чиқилмагунча ҳаркуни, камида иккиуч соат вақтни шу ишга ажратиш керак Энг муҳими ҳар қанча қийинчилик ва тўсиқлар пайдо бўлмасин, ярим йўлда тўхтаб қолмасдан, бошланган ишни охирига етказиш зарур. Бугунги чекилган машаққат эртанги кунги муваффақиятнинг гаровидир. "Роҳат машаққат остидадир", деган гап бекорга айтилмаган.Хўш, эндиги навбатда ишни

нимадан бошламоқ керак?Ишни аввалги саҳначалар тўғрисида ён дафтарчада қайд этилган ёзувларни бир бошдан кўздан кечириб чиқишдан бошлаш керакСўнгра, яна бир карра, мумкин бўлса овоз чиқариб, пьесани ўқиб чиқиш лозим. Ана шундан кейин макет рўпарасига ўтириш мумкин.

Олдимизда маълум бир кўринишнинг бошланиш нуқтаси. Саҳна бошланишида иштирокчилар шу вазиятда. Уларнинг орасида кимдирбошқа жойга ўтаётган бўлиши мумкин. Сўнгра, кимдир ўз жойини алмаштиради, кимдир эшик тагига, кимдир деразадан нарироқ боради. Кимдиркўрсининг устига чиқади, шу пайт деразадан қизнинг юзи кўринади. Кўрсидаги одам йиқилиб тушди, деразадаги қиз йўқолди. Эшикдан чиқиб кетаётган одам тўҳтаб, ўгирилди. Шу пайт югуриб кирган қиз уни туртиб юборди. У одам гандираклаб бориб, кўрсига ўтириб қолди. Демак одамнинг кўрсига ўтириб қолиши шу саҳнанинг энг юқори чўққиси бўлиб, кейинги ҳаракат билан бошқа саҳна бошланади ва қиз йиқилган одамни ўрнидан турғизиши кейинги саҳнанинг бошланиш нуқтаси бўлади.

Худди шу зайл ҳар бир саҳнани макетда юзаки, яъни ўтиш, бурилиш, киришчиқиш нуқталарини белгилаган ҳолда, бир неча марта ўйнаб чиқиш мумкин. Шундай қилинганда мазкўр саҳнанинг энг таъсирчан ечими топилади ва спектакл тайёр бўлгунга қадар ўзгармайди. Шаклчаларнинг (қўғирчоқлар) ҳаракатини тез ва секинлаштириб, мазкўр саҳнани бир неча бор қайтарилгач, бу ҳаракатларни қоғозга тушириб қўйиш керакҚўшимча равишда мазкўр амалиётни пьеса варағининг хошиясига сонлар билан белгилаб қўйилади. Сўнгра, тоза қоғозга ҳар бир саҳначанинг кўриниши тахминий кўрсаткичлар ва рақамлар билан белгилаб чиқилади. Бу белгилар қандай бўлишидан қатъий назарРежиссёрнинг ўзи тушунса кифоя.

Уланинг заковатига эга бўлган кўп киррали арбобдир. шарафли, машаккатли вазифани бажаришла Режиссёр зиммасига драматик асарни аник ва ўтказиш, ўзрежаси билам лктёрнн ўзига эргаштирл|йИШ| уларнинг олдигя аниқ хатти-ҳаракатли мақсадғоя олиш, органикликни тугдириш, образларни ий чиш масьуливтлари тушади. Спектакль устида ишлаш жараёни шартли равишда икки босқичга бўлинадн:

1-босқич Режиссёр ижрочилар била и учрашгунча драматик материални уқиш, ўрганищ" жараёнини ўз [чига олади. Бу жараён Режиссёр акгёрлар билли чрашишдан олдинги қушн1пча иши бўлиб, льесани чуқур тахлил қилиш жараёни билли боғликдир. Пье-аии чуқурўргана бориб, Режиссёрбўлгуси спектаклнинг тулнқрежасини я ратая и, яьни аста-секин қолотив билан ишлаш жарлснида керак бўладиган аҳналаштириш плани барпо бўла бошлайди. 2-босқич эса рсжнссёрнкнг ўзсаҳналаштириш рекзси асосида ўзи рахбарлик қилаётган коллектив билан бирга иш бошлаганидан бошланади. Режиссёрларўзре-касини актёр билан ҳамкорликда амалга оширишга тали. Бу босқич ий коллектив билли алоҳида ашгулотлар, айрим ва умумий рспетиқиялзр шаклида тади. Бу ий жараё'нда Режиссёрнинг энг аввал я ишининг асоси бўлган драматик материалга, яъки аҳнадл гавдалантириши керак бўлган и ж од бўлогига д.дуч келадн.

Драматург ва Режиссёр орасидаги ўзаро муносабатлартўғрисидаги масала қандай счилиши бўлгувчи ишнинг муваффақиятини белгилайди. Бу масала шундай мураккабки, Бернард Шоу таъкидлаганидеқ драматург ниятига мос ксладиган томоша бдрпо этиш В шунлай қийин вазифаки, уии жахон театри тарнхида У ечилглнлигига мен ишона олмайман. Масалан, бизнинг баьзан бир ёш режиссёрлар ва актёрларимиэнинг бошларига Кодинда шундай фикр келлики, уларнинг янги мута-щ хассисликларида Шекспир пьесалари худди ёзилганидек қилиб уйнаш керак лмиш, нахоланки, баъзилар буни- худди ҳарга инига какку тухум куяётгандек тушунадилар. Бу фикр хозирги кунда ҳам актуал, чунки хозирги Режиссёрларимнз аксиича, драматург ниятларига ўзлари хоҳлаганча пала-партиш муносабатда бўлмоқдалар. Демакрежиссёрларнинг бурчи нжоддаш олтин оралик топа олишдан иборат.

Репертуар — театр жамоаси ий ҳаётининг асосидир

Репертуарни такллантириш театр жамоасининг чэавулодда муқим на масъулиятли вааифасидир. Чунки геатршгаг бадиий йуналиши ва интилишини

маълум даражада унинг репертуари белгилайди. Репертуарни шакллантириш Режиссёр ва коллективдан катта масъ-улият талаб этади. Яхши пьеса танлаш билангина иш иитмайди. У ёки бу пьесани репертуарга киритиш учуй асарнинг гоавий-бадиий кимматнгина эмас, коллектив-нинг кучи, савияси, ва маааннй даражаси, мақорати ва интилишларига қай даражада жавоб беришини ҳамҳисобга олиш зарур. Коллектив зур асарни олиб қўйсаю, уни саҳналаштирншга тайербўлмаса, ундан ёмони йук Бинобарин мураккаб асарни саҳна-лаштиришгача, театрколлективи маълум босқични утаган, тажриба оргтирган бўлиши зарур.Репертуарфақат томошабииларни жалб қилиш учунгина эмас, театр санъати риножланишига, қоллек-тивдаги корлар махрратлариьинг камол толишига, уларнинг индивидуаль ий кирралари ёркин очилиб боришига сабаб бўлиши керакРепертуар учун танланган асарларникг бадиий киммати, мураккаблиги ва коллектив олаига қуяднган ўзига хос талаблари борган сари усиб борадиган бўлиши керак Лекнн театрривожига салбий таъсиркўрсатмослнгн лозим, яъпи театрколлективи нинг кучи етмай, актёрлар вабошқа корларўсишларини бўлиб қўймаслиги керак Бундай холларда Режиссёролдига қуйидаги саволлар (суйилса репертуар танлашяаашадкНима учун бу асарни саҳналаштирмокчиман ва бу спектакль оркалн томошлбкнга нима демоқчиман?Қандай фикр ва қандай хис-туйғу орқали спектаклнингбилан томошабинни ҳаяжонлантирмоқчиман?Танламокчи бўган пьесамнинг бадиий қимматн етарлими?Ижрочиларим имкониятлари пьеса талабларига бера оладими? Ушбу пьесани саҳналаштириш учун театрнинг Щ моялий-тсхннка имкониятлари етарлими? Агарда шу саволларга коникарли жавоб мавжуд бўлса, пьеса усгида олиб бориладиган иш, қизиҳарли ташкил қилингаи театрколлективларида, халқ хаваскорлик театрларида ва уқув проқессининг бошланғич даврларда саҳналаштириш учун миллий пьесаларни танлаш мақсадга мувофикдир, чунки бу пьесаларида ифода этнлган ҳаёт анча таниш, қахрамонлари кд замоидошларнмиз бўлади. Бундай асарни саҳнааштиришда иштирок этувчи

корлар учун ўз-арига таниш бўлганҳаётини акс эттириш анча осон Ролларнинг ижрочилар табиий имкониятларидан ке-шб чиқиб таксимланиши уларнинг иидивидуаль ха-рактёрн ва мзхррати шаклланишшга ёрдам бсради. абки босқичда мана шу имкониятларни ҳисобга алишва адашмасдан репертуар танлаш, кейинчалик коллектив маҳорати ошишига ва уларнинг имконияти НВмссалишита олмб кслади. Бора-бора репертуарга классик ва чет эл драма ту ргларининг асарларини киритиш ҳам мумкин бўладн.Классик пьесаларны репертуар учун танлаш қол-Ду-лек гив аъзоларини маълум бир тажриба орттириб, ўзларида маҳоратнқ шакллантиргандан кейин, саҳнада Ятбошқа давр, бошкз миллат, бошкз, тўзум кишиси обратит гавдалантириш крбилиятига эта бўлгандагина 1иурожаат қилнш лозим. Ххарқандайқоллеколлективда ре-в Иертуар планнга кирган куг! пардали асарлардан таш-. кари, коллективнинг ўзи ичида, уларнн эстетик тар-бияллш ва ўзи усгида тинмай ишлашлари учун кичик хзжмдаги миниатюр пьесаларни киритиш ҳаммақсадга мувофикдир. Бундай кичиқ бир пардали ёки айни шехунда жуда зарурбўлганмуаммолзрни кутарнб чиқап миниатюр асарлар усгида иш олмб борнш ҳарбир корнинг умумни ишидан ташқари, якка пларининг индивидуаль кирраларини топиш ва руёбга чиқаршига ёрдам беради.

XXIV.БОБ. МИЗАНСАҲНА ВА ЧИРОҚ

Саҳнадаги умумий декорациядан ташқари уларнинг алоҳида бўлаклари ҳам бўлиб, мизансаҳналарнинг таъсирчанлиги ўша қисмлар билан увий боғланган. Масалан, эшиқ зина, дераза, пардалар, кўрси ва юмшоқ кўрсилар... ва ҳоказо. Бу қисмларнинг ҳар бири саҳнага қўйилганида, улар учун махсус репетиция вақти ажратишнинг ҳожати йўқ. Репетициядан олдин, танаффус вақтида ўша қисм билан ишлайдиган актёрнинг ўзига бирикки дақиқа тушунтириб қўйилса кифоя. Агар спектаклда жанг, кўраш, олишув, акробатика каби кўринишлар бўлса, иштирокчиларни репетициядан бешўн дақиқа олдин чақириб, ўша саҳналарни кўриб олиш ва спектаклга қўшиб

юбориш тавсия этилади.

Репетициялар ниҳоясига етиши арафасилда яна бир унсур қўшилади. Бу саҳна чироқлари. Саҳнага чироқ туширишни Режиссёр тамоман бошқа одам ихтиёрига топшириб қўйиши керак эмас. Айрим Режиссёрлар саҳнани ёритиш ишларини актёрлар билан бирга репетиция вақтида олиб боради. Актёрларни ҳар дақиқа тўхтатиб, чироқларни тушириш, уларни бошқа жойга кўчириш билан боғлиқ ишлар актёрлар асабига таъсир этади. Бу ҳам етмаганидекунумли иш бўлмайди ва энг зарур бўлган асосий прогонлардан учтўрттаси қурбон бўлади. Шунинг учун чироқ туширишни репетициядан кейин ўтказиш мақсадга мувофиқдир. Лекин чироқ, аввало, мизансаҳналарни ёритиши керакДемак бўш саҳнага чироқ тушириб бўлмас экан.

Бунинг учун рассом ва чироқ устаси бир неча репетицияларни залда Режиссёрнинг ёнида ўтириб кўриши керакРепетиция жараёнида қаерлар ёритилиши, қайси нуқтага қандай нур кераклиги, қаерда нурлар хира, қаерда ёрқин бўлишлигини Режиссёр тушунтириб боради. Чироқ устаси эса ёзиб олади ёки эсда сақлаб қолади. Шунингдек чироқни бошқарувчи ҳар бир саҳнанинг ўтиш жойини, воқеаларга қараб нурлар ўзгаришини ёзиб олади. Шундан сўнггина чироқ билан боғлиқ репетиция белгиланади. Саҳнада тўлиқ декорация бўлиши шарт. Чироқ устаси билан унинг ёрдамчилари, репетиция вақтидаги ёзувлар асосида, ўзлари спектаклни ёритадилар. Сўнгра, Режиссёр таклиф этилади.

Агар мана шундай чироқ ўрнатиш бўйича репетицияга Режиссёр ассистентидан ташқари бириккита ёш актёрлар ҳам таклиф этилса яхши бўлади. Чироқ ўрнатиш жараёнида актёррангбаранг нурлар соясида қолиб кетмаслиги учун ҳам бу актёрларнинг ёрдами керак бўлади. Декорацияларни бир марта ёритиш билан кифояланмаслик керак Актёрлар билан ҳам бир неча бордекорацияларни ёритиб репетиция ўтказиш зарур. Шундан сўнггина эртанги бўладиган асосий репетицияга чироқ, мусиқа қўшилади. Чироқ билан репетиция ўтказиш даврида актёрларни юзига чироқ тушириш, чироқ тушмай қолган жойларни ёритиш учун ҳам бирикки марта асосий репетицияни

тўхтатиш мумкин. Шунингдек актёр ҳам нурни ҳис этишга ўрганиши керак

XXV.БОБ. БАДИИЙЛИК МОҲИЯТИ

Бадиийлик санъатнинг барча турларида, ана шу турларнинг ўзига ҳос восита ҳамда имкониятлари асосида воқеликни қайта ий идрок этиш орқали акс эттирувчи, айни пайтда санъат турларининг барчасини бирлаштириб турувчи ягона умумий ҳусусиятдир. Бадиийликсиз санъатнинг ўзи йўқ ва бўлиши ҳам мумкин эмас. Демак бадиийлик санъатнинг барча турлари учун ягона мезон саналади. Мана шунинг учун ҳам санъат хақида гап кетганда, «бадиий асар», «бадиий образ», «бадиий умумлашма», «бадиий тамойил», «бадиий мезон», «бадиий тафаккур», «бадиий қараш», «бадиий таҳлил», «бадиий талқин», «бадиий ҳақиқат», «бадиий тил», «бадиий нутқ», «бадиий

услуб» ва хаказо атамаларни кўп ишлатамиз. Мазкур бирикмали атамаларнинг барчасидаги «бадиий» аниқловчисини ажратиб олиб, унинг мохияти, вужудга келиш ва тарихий тараққиёти адабиётшунослигимизда ҳам, тилшунослигимизда ҳам махсус ўрганилган эмас, дея оламиз. Мана шу ҳолатни назарда тутиб, биз ушбу ишимизда бадиийлик нима, унинг моҳияти ва мезонлари, ўзбек адабиётидаги тараққиёт босқичлари каби муаммолар хусусида фикр юритамиз, Демак бизнинг барча мулоҳазаларимиз сўз санъати мисолида кечаги ва санъатнинг ўзга шаклларидаги бадиийлик хақида тўхталиб ўтирмаймиз.

«Бадиий» атамаси араб тилидаги "бадъун", "бадеъа" сўзидан олинган бўлиб, нимагадир янгилик киритиш, яратиш, килиш, уйлаб топиш, кашф этиш каби маъноларни англатади. Термин сифатида эса гўзаллик конуниятлари асосига амал қилувчи санъатнинг энг бирламчи, етакчи тушунчасини билдиради.

Санъатнинг бош ҳусусияти сифатида бадиийлик воқеликни бетакрор образлар асосида акс эттиришини, тор маънода эса «бадиийлик» санъат асарининг эстетик моҳиятини белгиловчи мезонни англатади.

Санъатнинг барча шаклларида вокелик образлар воситасида акс эттирилар экан, бу образлар воқеликнинг айнан ўзидек айнан нусхасидан иборат эмас. Санъат асаридаги ҳар бир образ коршахснинг хиссий ва ақлий идрокидан ўтган воқелик парчасидир.Санъатда воқелик корнинг эстетик қарашлари, принциплари ва идеали орқали ий идрокидан ўтганлиги, бинобарин, ўзгартирилганлиги сабабли унга нисбатан «бадиий» аниқловчисини қўшиб ишлатамиз. Бевосита мана шу ҳусусияти туфайли санъат асари, улардаги бадиий образлар инсон хис-туйғуларини тарбиялайди, унинг ақл-идрокини такомиллаштиради. Демак санъатдаги образ ва образлиликнинг асосини корнинг воқеликни хиссий-ақлий идрок этиши, қайта ий гавдалантириши ташкил этади.

Бадиий адабиётда образ яратувчи асосий ва ягона восита сўздир. Лекин бадиий адабиётдаги сўз оддий сўз эмас, балки инсондаги муайян хис-туйғуни,

ҳолат ва ҳаракатни, ўй ва кечинмани ўзгалар қалбига, шуурига таъсир этадиган даражада ифодалайдиган сўздир.

Бадиий сўз қамрови нихоятда кенг бўлиб, унинг таркибига луғат бойлигимиздаги барча сўзлар, нутқ жиҳатидан ёндашилса, тарихий, илмий, шевага алоқадор, бадиий ва илмий, расмий идора ва публицистик услубга алоқадор, шунингдек турли ижтимоий табақа ёки қатламга мансуб сўзлар (арго, жаргон) киради. Бинобарин, ҳар бир сўз корнинг хис-туйғуларини, идеалларини, ҳаётга муносабатини ифодалаб, унинг ий ниятларига ҳизмат қила оладиган тарзда танланиб, бадиий контекстда (бадиий контекст қуйида кенгроқ махсус тўхталамиз... — Б. С.) қўланилгандагина бадиий сўзга айланади. Бунинг учун бадиий асардаги сўз корнинг ҳис-туйғулари, кечинмалари билан тўйинган ва ўзгаларга таъсир кўрсатадиган бўлмоғи лозим.

Сўз воситасида образ яратиш бадиийликнинг моҳиятини белгилайди, деймиз. Бадиийликнинг ана шу моҳияти икки хил даражада ўлчанади. Биринчиси - асар асосидаги воқеликнинг, яъни мазмуннинг, шу мазмун орқали ифодаланган ғоянинг бадиийлик даражаси. Биз бударажани шартли равишда бадиийликнинг воқеий даражаси (событийный уровень) деб юритамиз. Иккинчиси - шаклий даража (сюжет, композиция, тасвирий ва ифодавий воситалар ва ҳ. қ).

Маълум бўладики, адабий асарнинг бадиийлигини баҳолаганда, дастлаб унинг мазмунидаги, яъни воқеий моҳиятига, кейин ана шу моҳиятнинг сўз орқали ифодаланиш даражасига эътиборқаратиш зарур. Кўпинча, бадиий асар таҳлилига бағишланган илмий мақола ёки монографияларда юқорида айтилган икки даражадан бирига асосий диққатқаратилиб, иккинчиси назардан соқит қилинади. Бадиийликни бундай бир томонлама тушуниш адабий таҳлил ва талқинда қўполхатоликларга, янглишишларга олиб боради. Чунки асарнинг фақат воқеий таҳлили охир-оқибатда вульгар соқиализмга, фақат шаклий таҳлили эса шаклпарастликка олиб келади.

Бадиийликнинг моҳияти бадиий асарнинг мазмуний жиҳатида яширинган бўлиб, унинг ифодаланиш ёки тасвирланиш тарзи ва даражаси асарнинг шаклида мужассамлашгандир. Демак бадиий асарнинг мазмуни ҳамда шакли бадиийликнинг икки канотидир. Албатта, бадиий шакл муайян мазмунни ифодалашга ҳизмат қилади, асар ёзишдан мақсад ҳам кимгадир нимадир айтишдир. Бу нарса бадиий шаклга нисбатан мазмуннинг фаоллиги, ўзгарувчанлиги ва белгиловчилигини билдиради. Мана шундан бўлса керакбуюк немис шоири И. В. Гёте «Ҳар қандай яхши фикр яхши айтилади: қандай айтишни эмас, балки нимани айтишни ўйланг», деб ёзган эди. Дарҳақиқат, ҳаётий мазмунни ким айтганлиги, қандай айтганлиги муҳим эмас, балки ана шу мазмуннинг қандайлиги, моҳияти муҳимдир. Бу дегани — бадиий шаклни шунчаки аҳамиятсиз ёки иккинчи даражали нарса сифатида баҳолаш дегани эмас. Бу дегани - адабий таҳлилда гапни мазмундан бошлаб, мазмуннинг қандай шаклда ифодаланганлиги ёки тасвирланганлигига қаратиш лозим деганидир. Хуллас, адабий асарнинг бадиийлик даражаси ҳам мазмуний, ҳам шаклий жиҳатдан тенг баҳолангандагина самарали бўлади, акс ҳолда, хулосалар бир томонлама бўлиб қолаверади. Бадиийликнинг асосини образ ва образлилик ташкил этар экан, энг аввало «образ» ва «образлилик» атамаларининг моҳиятини тўғри англаб олиш лозим бўлади.

Санъатнинг барча турларида, жумладан, сўз санъатида воқеликни акс эттириш, уни бадиий тадқиқ этиш образ орқали амалга ошади. Образ сўз кетар экан, мазкур атаманинг пайдо бўлиши хусусида икки оғиз тўхталиб ўтишга тўғри келади. Чунки кейинги йилларда айрим илмий ишларда мазкур атама турлича талқинлар пайдо бўлмокда. Масалан, Ўзбекистон фанлар академияси тил ва адабиёт института томонидан чоп этилган икки жилдлик «Адабиёт назарияси» китобининг иккинчи жилдида Т. Расулов «образ» атамасини қуйидагича изоҳлайди: «Зотан, образ сўзи ўзининг луғавий маъносига кўра ҳам тасаввур бўйича тузилган сувратни, яъни тасвирни англатади. Образ дейилганда қадимий славян халқлари онгда шу хил инъикос топувчи нарса — воқеа ёки ҳодисалар тасвирини тушунишган. Чунончи,

христиан динининг асосчилари томонидан яратилган Иисус-Христ (Исо) суврати бунинг энг ҳарактерли мисолидир. Уларнинг таъбирича, бу сувратда гуё одамзотни турли азоб-уқубатлардан сақлаб қолиш учун «халоскор» сифатида юборилган худонинг ердаги «элчи»си қиёфаси акс этар эмиш. Славян халқлари христианликни қабул қилаётганларида, биринчи навбатда ана шу образни кўз олдиларига келтиришган..."

Иқтибосни шу ўринда тўхтатиб, муаллифнинг образ сўзига саҳифа остида берган изоҳи тўлиқ келтиришни лозим топдик: «Бу сўзнинг пайдо бўлиши «раз» (чизиқ) загадан бошланади. «Раз»дан «разити» (чизмоқ, йўнмоқ, ўймоқ), «разити»дан «образити» (чизиб, ўйиб, йўнибшакл ясамоқ), «образити»дан эса умуман олинган тасвир маъносидаги «образ» атамаси вужудга келган».

Худди шундай фикр бошқа тадқиқотчиларда ҳам айнан такрорланади. Масалан, Ҳ.Каримов ўзининг биррисоласида Т. Расуловнинг «образ» атамасининг этимологияси ги фикрини келтиради ва бу фикрга хайрихоҳ эканлигини билдиради.

Юзаки ҳаралса, бу талқин ҳақиқатга яқиндек туюлади, аммо жиддийроқ ёндашилса, талқин у қадар тўғри эмаслигини англаб олиш мумкин. Мантиқан олинса, Т. Расулов ва Х. Каримовларнинг изоҳига кўра, славян халқларида образ сўзи, тушунчаси пайғамбар Исонинг шаклини ифодаловчи иконалар ясашдан кейин пайдо бўлган. У ҳолда славянларнинг Исога қадар намуналарида образ сўзи ва тушунчаси бўлмаганми? Аслида, бу тадқиқотчилар образ сўзининг изоҳини айрим луғатлардан олган бўлсалар ҳам, бироқ ўзларининг «кашфиёт»лари янгилик сифатида қабўл қилинишини истаб, манбаларга ишора қилишмайди.

Образ сўзининг айнан юқоридагидек талқинини М. Фасмернинг луғатида кўриш мумкин: «Образ... от основы резить, связанного чередованием с резить; см. рез, резат. Отсюда образовать, образованный, образование,..»

Иккинчи бир буюк луғатчи В. Даль эса славян халқларида, жумладан, рус тилида бир-бирига яқин, аммо бир-биридан маъно жиҳатидан кескин фарқ

қилувчи иккита сўз ўзаги борлигини кўрсатадики, М. Фасмер ҳам ана шу ўзакларни бир-бирига аралапггириб юборади. Бўлар «разить» ва «резить» сўзларидан иборат. «Образ» сўзи «разит», «образить» - пайдо қилмоқ яъни у ёки бу нарсанинг ташқи кўринишини, шаклини пайдо қилиш маъносидаги сўздан олинган бўлса, «резить», «обрезать» - кесмоқ, йўнмоқ каби маъноларгаэга.

Бизнингча, «образ» сўзи кесмоқ, йўнмоқ маъноларини ифодаловчи «резить» сўзидан эмас, балки пайдо қилмоқ, тасвирламоқ маъноларини ифодаловчи «разить», «образить» сўзидан олинганлиги ҳақиқатга яқиндир. Бу талқиннинг тўғрилиги яна шунда ҳам аён бўладики, араб тилидаги «бадеъ» сўзининг маъноси пайдо қилмоқ яратмоқ, қилмоқ, кабилардан иборат экан, Демак «образ» сўзининг ҳам пайдо қилмоқ, яратмоқ, эканлиги айни ҳақиқатдир. Чунки бадиийликнинг моҳиятини воқеликни образлар воситасида инъикос эттириш ташкил этади. Шу боис ҳам бадиийлик - образ, образлилик демакдир. Образ атамасига турли қомуслар ва луғатларда этимологик изоҳ берилмай, балки образнинг санъат турларида воқеликни ўзлаштиришнинг воситаси, шакли эканлиги бир хилда изоҳланади.

Бадиий образни моддий оламнинг инсон онгидаги бевосита акс этиши сифатида тушуниш образни гносеологик тушунишдан иборат. Бадиий образ воқеликни, ҳаётий мушоҳадаларни, таассуротларни кор дунёҳараши, эстетик идеали орқали қайта ишланиши оқибатида янгидан яратилишдан иборат. Бинобарин, бадиий образнинг моҳияти воқеликни бадиий умумлашмага айланганлигида ва бетакрор алоҳидаликда акс эттирилганлиги ёки ифодаланганлиги билан белгиланади. Шунинг учун ҳам бадиий образнинг умумлашганлиги воқеликни бевосита ўз ҳолатида акс эттиришга қараганда кенг ва чуқуррокқамраб олади.

Жаҳон адабиёти, жумладан, ўзбек адабиётининг кўп асрлик тажрибаси шуни кўсатадики, бадиий образнинг умумлашма ва бетакрор ягоналикда яратилиши турли тарихий даврлар адабий йўналиш ва оқимларида, ий методлар ва адабий мактабларида ўзига хос тарзда, ўзига хос ҳарактер ва

ҳусусиятларда кечганки, бу нарса адабиётнинг юқорида қайд этилган даврлари ва ҳолатларида бадиийлик мезон ҳамда даражаларининг турлича бўлганлиги ва кечаётганлигидан далолат беради.

Бадиий образнинг ўзига хос белгили, бетакрор кирраларибоpки, улар адабий турлар, жанрларнинг турли тарихий тараққиёт боскичларида ўзларини турлича намоён этиб келди.

Ана шундай кирралардан бири ва асосийси бадиий образ, кенгроқ образлилик воқеликнинг, инсон ва уни ураб тўрган оламнинг, инсон руҳий оламининг энг муҳим жиҳатларини, моҳиятини умумлаштиргб, бетакрор ягоналикда акс эттириши ҳисобланади. Сўз санъатининг оғзаки шакли бўладими, ёзма шакли бўладими, бу киррани ўзига яраша имконият ва воситаларда акс эттириб, бадиий образнинг ҳиссий, ақлий ҳамда эстетик вазифасини белгилаб беради.

Бу ўринда бир нарсани алоҳида таъкидлаш лозим. Инсоният ўзининг «бахтли болалиги» онларида воқеликни онгли эстетик принциплар асосида образли акс этгармаган. Ана шу даврларда яратилган архаик мифлар таркибидаги образлилик стихияли (инсон онги томонидан англаб етилмаган) ҳолда воқеликни тасвирлашга интилган, Шу сабабли архаик мифларда воқеликнинг мураккаб жиҳатлари, ҳодисаларнинг сабабияти, инсон руҳиятидаги чигалликлар, қалб кечинмалари, ҳислари бадиий-эстетик жихдтдан тадлил қилинмаган.

Мифологик тафаккур меваси бўлган, стихияли яратилган бундай бадиий образлар асосан икки вазифани адо этган: 1) Нарса ва ҳодисаларнинг пайдо бўлиши (этиологияси) ва йуқбўлиши ёки муайян тартибнинг бузилиши (эсхатологияси)ни мифик йўл билан изоҳлашга ҳизмат қилганлар. Мифологиядаги стихияли тарзда яратилган бадиий образлар ғайритабиий шаклу шамойилга эга бўладилар, ғайритабиий хатти — ҳаракат қиладилар ва ғайритабиий вазифаларни адо этадилар. Масалан, инсониятга оловни эгаллаб олиб, эвазигаолий худо Зевс томонидан Кавказ тоғларининг қўл етмас чуққиларида занжирбанд этилган ва ҳар куни ўсиб чиқадиган жигарини

бургут чўқиб ейишидан азобланадиган Прометей образи; ерда еладиган отга қанот бахш этган ёки бутун еркуррасининг хўкиз шоҳида, балиқ ёки тошбақа устида туриши кабилар факт ибтидоий мифологик тафаккурга хос образ ва образлилик маҳсулидир.

Инсон онгининг юксалиб бориши, мана шу асосда ижтимоий-бадиий онгнинг тараққий этиши аста-секин воқеликнинг онгли тарзда инъикос эттиришга олиб келди. Мана шундан ҳақиқий онгли бадиий - бадиий образ яратиш, бинобарин, дастлаб синкретик санъат, кейинроқ санъаттурлари вужудга келди. Аста-секин инсон ўзи яшаб турган дунё моҳиятини, ўзи мансуб бўлган уруғ ёки қабила, элат ва халқлар, шунингдек якка инсонлар ўртасидаги муносабатларни акс этгиришга, шу орқали воқеликка, инсон рухига таъсир этишта интилдилар. Кишилар ўртасидаги нисбатан иқтидорли шахсларўзлари мансуб бўлган уруғ ёки кабила, элат ёки халқ онгини, қалбини чулғаб олган эзгу истакларини, дард ва қувончларини ифодаловчи образлар, асосида турли асарлар яратдилар. Бунда улар, бир томондан, ўзларигача яратилган ва оғиздан-оғизга ўтиб юрган мифлардан, мифик образлардан ий фойдаландилар, уларни ўз даврларининг талаб ва эхтиёжларига мослаб қайта ишладилар. Мана шу тарика умуминсоний бадиий қадриятлар вужудга келдики, уларни бирор халқ, бирор миллат фақат менинг мулким, деб даъво қила олмайди, улар бутун башарият равнақи учун бир хилда самимият билан ҳизмат қиладилар. Шу маънода буюк немис файласуфи И. В. Гётенинг қуйидаги сўзлари жуда топиб айтилган. «Ватанпарвар санъат ва ватанпарвар фан йуқ- униси ҳам, буниси ҳамҳар қандай юксаклик ва эзгулик сифатида бутун дунёга тааллуқли». Демак дунёнинг иқтидорли кишилари - корлариянги-янги бадиий образлар яратиб инсоният маънавиятини маънавиятини бойитиб борди.

Инсонларнинг ташқи ва ички дунёсини акс эттирувчи, ифодаловчи тасвирий ҳамда руҳий ифода воситаларини кашф этдилар.

Қадимги боболаримиз оғзаки идаги образларда инсон руҳининг коронғу гўшалари, дилидаги мураккаб кечинмалари ва туйғуларнинг барчаси Н. Г.

Чернишевский ибораси билан айтганда, қалб диалектикаси мумтоз адабиётдагидек чуқур очилмаган. Чунки халқ оғзаки бадиий ида тасвир ва ифода воситалари ёзма адабиётдагидек беҳисоб эмас. Бундан ташқари, халқ оғзаки бадиий ида тасвирҳамда ифода усуллари, тамойиллари муайян даражада қолиш(клише)лик ҳусусиятга эга. Тасвир ва ифода воситаларидаги бундай ҳусусиятқадимги аждодларимиз онгидаги инсон руҳияти ва қалб кечинмалари, кийиниши ва хатти-ҳаракати бир хилда кечади, деган тасаввуртуфайли вужудга келиб, асрлар мобайнида ий жараёнқайта-қайта оғиздан – оғизга ўтиб қотиб қолган.

Халқоғзаки ида воқеликни, инсон руҳини баҳолашда қатъий бир-бирига зид икки хил баҳони билади: эзгулик яъни яхши ваёвўзлик яъни ёмон. Бутун вокеликни, инсон ва унинг ҳаётини, руҳини мана шу икки қийматнинг доимий курашидан иборат, деб билади. Бироқ бу ҳолат бадиий образни ташкил этувчи воқелик ҳамда кишилар хатти-ҳаракатидаги, дили ва онгидаги моҳиятини акс эттириш ёки ифодалашданфольклор махрум, деган хулосага келишга имкон бермайди. Аксинча, асрлар қаъридан бизга нур сочиб, онгимиз ва руҳимизни парвозга ундаб турган аждодларимиз яратган бадиий образлар, бадиийлик ги тасаввурлари, уларнинг вазифаси, меъёри, шакли ва эстетик даражасини белгилашда биз оғзаки адабиёт сифатида қадрлаймиз.

Бадиий образ табиатида кейинги даврлардаги ўзгаришлар, бойиш ва тўлишишларвокеликнинг, инсон руҳининг моҳиятини, етакчи ҳусусиятларини корнинг эстетик идеали нуқтаи назаридан бутун мураккаблиги билан қамраб олган ҳолда акс эттиришга йўналтирилган. Бироқ унинг қай даражага эришганлиги масаласи бадиий маҳорат деб аталмиш алоҳида муаммо бўлиб, у умуман адабиётшуносликнинг доимий масаласи бўлиб қолади.

Бу ўринда эстетик идеал масаласига алоҳида тўхталиб ўтишга тўғри келади. Кўпгина тадқиқотчилар фикрича, эстетик идеал корнинг мукаммал гўзаллик нуқтаи назаридан яратган образларида ўз ифодасини топади. Бу - асосан тўғри мезон. Аммо шуни ҳам ёддан чиқармаслик лозимки, мутлақо

гўзаллик ҳамраб олинмаган, балки фақат эстетиканинг хунуклик категорияси ўлчовлари доирасида яратилган образларда ҳам эстетик идеал иштирок этади.

Бунда корнинг эстетик идеали - гўзаллик категориясинианглатишучун хунуклик категориясини баҳолаш воситаси сифатида иштирок этади. Чунки хажвий асарлардаги ёки ўзга пафосдаги асарларда фош этилажак образларнинг хунуклик –разиллик даражаси кор онгида яширинган, ҳаётий эстетик идеал ўлчови орқали баҳоланиб борилади. Хунуклик ва гўзалликдан иборат бўлган бу икки мезон эса китобхон онгида уларга мос пафоснинг қай даражада мавжудлиги орқали қабул қилинади ва бахоланади. Масалан, рус адабиётида М. Е. Салтыков-Щедрин ини олинг. Ушбу адиб фаолиятида бирон та ҳам нохажвий асар йўқ. Шунинг учун уни замондошлари «рус ижтимоий ҳаётининг прокурори» (айбловчиси), «рус ҳаётининг танқидий қомуси», деб атаган эди. Атокли физиолог И. М. Сеченов эса нутқида М. Е. Салтыков-Щедрин ига ишора қилиб - «Жаноблар, сизлар медицинадаги аниқ диагностика - ташҳиснихис этасиз. Бироқ унутмангизки, эндиликда бизнинг орамизда ундан кам бўлмаган ижтимоий ҳаётнинг буюк ташҳисчиси иштирок этмокда. Бу - бизнинг ижтимоий ёвуз ва иллатларимизнинг диагности барчамиз учун ҳурматли Михаил Евграфович Салтыков», деб баҳолаган эди.

М. Е. Салтыков-Щедрин ида эстетик идеал хунуклик категорияси ортида яширинган гўзаллик категорияси қонуниятлари орқали баҳоланади. Ҳозирги ўзбек адабиётида эса бундай ҳолат А. Қодирий, Ҳамза, А. Қаххор, сўнгра С. Ахмад, Н. Аминов каби адиблар ида кўзга ташланади.

Энди бадиий образнинг кенг қамровлилиги, воқеликдаги нарса ва ҳодисаларнинг, инсон руҳий оламидаги ўй-фикр, кечинма ва ҳолатларнинг моҳиятини бутун мураккаблиги билан қамраб олиши масаласига келсак

Бадиий образ ўзининг табиати, ҳарактери ва ҳусусиятларига кўра, ўта мураккаб эстетик категориядир. У - китобхон, тингловчи ёки томошабиннинг воқеликка ёки сўзга бўлган ҳиссий ва ақлий муносабати таъсир этиш воситаси. Мисол тариқасида гул сўзини таъсирини олинг. У кимгадир қувонч бағишлайди, кимдир уни гўзаллик нишонаси, рамзи сифатида ардокдайди,

кимдир унинг атридан, рангидан тўйиб баҳра олади. Тасаввуримизда гул образининг соф ҳаётий асослари ва вазифаларидан таркиб топган таассурот бор. Энди гул образига воқеликни бадиий англаш ва баҳолаш воситаси сифатида қара, у санъат мухлиси ёки бадиий адабиёт мухлиси онгида маъшуқа, ишқ-мухаббат тимсоли, агарруҳий ҳолатдан ёндашсак у - вафодор ёхуд бевафо ёр тимсоли, у бугун барҳаёт, аммо эртага муҳаррарўтувчи умр ва ҳоказо таасуротлар туғдиради. Демак бадиий образнинг қай йўсинда, қай даражада воқелик адабий «билим» бериши, эҳтирос туғдириши корнинг ғоявий-эстетик мақсади, ана шу мақсадни қайдаражада амалга оширишдаги бадиий маҳорати ва шунга мувофиқ китобхоннинг эстетик онг даражаси, пафоси, дунёқарашига қараб ўлчанади. Шу боис ҳар бир бадиий образ ўқувчи томонидан турли даражада қабулқилинади ва турлича йуналишда талкин этилади.

Реал борликдаги, инсон руҳиятидаги турли-туман ўзгаришлар ва кечинмаларни корўз онги, дунёқараши, эстетик идеали, ғоявий мақсади орқали синтез келиши оқибатида бадиий образ шаклланади. Шу сабабли кор яратган ҳар бир янги образ янги бир хилкат, янги бир кашфиётдир. Бундай образлар инсон маънавий дунёсини бойитади, руҳини бардам қилади. Бундай образни яратиш учун, биринчидан, воқелик материалида объектив асос, оддийроқ килиб айланда, ҳамиртуруш керак Иккинчидан, танланган ҳаётий материални қандай тасвирлаш ёки ифодалаш корнинг хоҳиш ва мақсади, иқтидори ва маҳоратига боғлиқҳолда кечади.

Демак бадиий образ яратишкордан объектив ҳамда субъектив факторларнинг муайян уйғунликда қўшилиши ҳамда ҳаракатидан иборат. Объектив ва субъектив факторларқўшилиши ва динамикаси тартибсиз кечадиган ва муайян мантиқий куч таъсирисиз кечадиган жараён эмас. Бундай ий жараён турли корларда турли ҳарактерда, турлича руҳий жараёнларда кечса ҳам, бироқ синтез бўлаётган образ муайян мантиқий изчиллик асосида юзага келади. Чунки бадиий образнинг синтезлашиш жараёни илхом деб аталмиш сеҳрли онлар бағрида кечади.

Бундай соҳир дамларҳақиқий корлар учун энг оғир, энг кийин, аммо энг лаззатбахш онлардан иборат. Бу дамларнинг бошланиши ва кечиши ҳар бир корда ҳар хил бўлади. Масалан, буюк немис шоири ва адиби, драматурги ва файласуфи И. В. Гёте илҳом онларида нисбатан босиқ, ўзини совуққон тутиб килишга интилсада, илҳом кучи уни ҳам ўзининг сеҳрли қаноти билан акл-хушини мафтун этган. У воқеликдан ўзи истаган нарсани танглаб, ўз идеалидаги образларни синтезлаб олишда хакикдй илҳом оловида ёнади. Бундай лахзаларда у кишига нима дейишни, нима килишни ҳам билмай қолади ва факат билан машғул бўлади. Бундай ҳолат хақиқий жараёнининг муҳим белгисидир ва бу жараённи ҳаётдаги ҳомиладор аёлнинг тўлғоқ тутиши онларига ўхшатиш мумкин. Бадиий образ шаклланиб,асар ёзилмагунча бўлган даврни чақалоқ туғилиб, онанинг кўзи очилмагунча бўлган лахзаларга менгзатиш мумкин. И. В. Гёте Ф. Шиллерга ёзган мактубларидан бирида бу хақида шундай ёзади - «Роман хайрият билан ўзўрнидан силжиди. Ҳозир мен хақиқий шоирона кайфиятдаман. Шу боис кўпгина муносабатларда нима хохлаганимни ёки нима килишимни ҳам билмайман».

Илхом лахзалари иккинчи бир немис шоири ва драматурги Ф. Шиллерда ута оғир ва рухий ғалаёнли кечган. Бу ҳакда у Гётега йўллаган мактубларидан бирида қуйидагиларни ёзади - «Драма каби жуда мураккаб яхлитликни вужудга келтиришга тайёргарлик кўриш хақиқатан ҳам кўнгилни ғайритабий равишда тўлқинлантиради. Бутун ғояни ўзига жо қила оладиган аниқ методни излаш пайтида кўр-кўрона довдираб юрмасликучун илхом арзимас нарса бўла олмайди. Ҳозир мен ўз олдимда факат умртқани кўряпман ва биламанки, инсон тана тузилишида ҳам барча нарса ана шунга (асосга) боғлиқ. Мен билишни истардимки, бундай холларда сиз ишга қандай киришасиз? Менда дастлаб сюжет хақида хеч қандай аниқ ва тиниқ тасаввурбўлмагани ҳолда аллақандай умумий таассурот туғилади; кейинроқ эса сюжет шакллана бошлайди. Бундан олдин аллақандай мусиқий кайфият туғилиб, ана шундан сўнг менда бадиий ғоя шакллана бошлайди»

Албатта, хақиқий бадиий асарнинг яратилиши катта кашфиёт. Шундай экан, унинг туғилиш жараёнида анализ ва синтез; дедукқия ва индукқия жараёни корқалбини нихоятда ларзага солади: фикрини, онгини, ақл-хушини бутунлай ўзига боғлаб олади. Унингўзлигини, хатто бутун борликни ҳам маълум пайт илҳом қамраб олади.Ҳаёт воқеаларини, нарсалар ва кишиларўртасидаги ранг-баранг муносабатларни, ўй ва кечинмаларни, рухий ҳолатларни ифодақилиш, танлаш ва умумлаштириш, тахлил ва талқин этиш корни муайян даражада завқлантиради. Мана шундай пайтларда у ий хаёлларга ортиқча ўрин берса, образ ҳаётий хакиқатга, дунёвий мантикка мос келмай қолади. Ҳаётнинг маиший жиҳатларига кўпроқ ён босса, сюжетга эрк берса, бадиийлик оқсайди. Маълум бўладики, бундай ҳолатларда образнинг хаққонийлиги ва ҳаётийлиги, айни пайтда бадиийлигини таъминлаб турадиган «бадиий хдкикат», «бадиий мантиқ» каби мезонларга амал қилади.

Бадиий мантиқ - бадиий образни ушлаб турадиган омил. Шундай экан, «Бадиий мантикнинг ўзи нима?» деган савол туғилиши мумкин. Бизнингча, бадиий мантиқ корнинг ўз эстетик идеали, ий мақсади вағоясасосида ҳаётдан танлаб олган воқеаларнинг гўзаллик қонуниятлари асосидагиизчил умумлашмасини барқарор ушлаб турадиган ягона устундир. Агарҳаётий мантиқ борликдаги нарса ва ҳодисалар, кайфият ҳамдатуйғуларнинг сабаб-оқибати бўлса, бадиий мантиқ кор идеали ва ғоясига мослаштирилган ҳаракатнинг изчиллигидан иборат. Ҳаётий мантиқбадиий хақиқатни белгиловчи мезон бўлса, бадиий мантиқғоя изчиллигини белгиловчи мезондир. Чунки бадиий мантиққаётий мантиққа асосланади.

Хулоса қилиб айтганда, бадиий мантиқ кор идеали, ий хаёли, дунёҳараши билан қай даражада боғлиқбўлмасин, образлар, воқеаларнинг бадиий талқинини, вазифасини белгилашда у ҳаётий мантиққа риоя килиши лозим. Бадиий мантиқ ҳаёлан, хаттоки, тасаввурда хам ҳаётий мантиқ мезонлари доирасидан ташқари чиқса, ўзининг ҳаётий киёфасини, таъсирчанлигини маълум даражада йўқотади. Шунинг учун бадиий мантиққар

доим, ҳар бир шаклда ҳам ҳаётий мантиқ билан муайян даражада шартланган ҳолда воқени ифодалаши талаб қилинади.

Бадиий образнинг синтезлашиш жараёни ички суронли, оғир ва мураккаб, ҳаяжонли ва лаззатли бўлганлиги учун корнинг мижози, ҳарактер ҳамда хислати билан боғлиқҳолда ҳар хил кечади. Шунинг учун, бадиий образ ҳар хил даражада туғилади. Айрим корларда у тўлақонли ва баркамол, баъзиларида эса сует ва нурсиз туғилиши мумкин. Бу нарса кордаги руҳий ҳолатга мутаносиблиги, айтилмоқчи бўлган ғоянианиқ ва таъсирчанлиги каби жуда кўп жиҳатларга алоқадор. Қайд этилган ана шу жиҳатларнинг бир бутунликда, бадиий яхлит шаклда етилиб келиш онлари юқорида айтганимиз илхомга боғлиқ.

Илҳом онларига турли корлар турлича муносабат билдирадилар. Масалан, айрим корлар илҳом онларида асар ёзишга - бадиий образ яратишга ўта эҳтиёт бўлишни маслаҳат берадилар. Атокди испан шоири Ф. Г. Лорка бу ҳакда шундай ёзади - «Француз шоири Поль Валери - «Илҳом онлари шеър ёзиш учун яхши дамлар эмас. Мен илҳом Оллоҳнинг туҳфаси эканлигига ишонаман» деган эди. Муқаддас Руҳнинг беқиёс кабутари ўзининг уясидан парвоз қилиб, бўлутлар ичида кўзга кўринмай кетгунча, художўйларҳам қўлларига қалам олмайдилар. Илҳомдан худди хориждан кайтгандек қайтасан, шеърлар эса кўрган нарсаларҳикоя қилгандек чиқади. Унга оҳанграбо тана ато этиш учун ҳар бирсўзнинг жарангдорлиги ва табиатини ўта сабр билан давомли назорат қилиш лозим».

Бундан маълум бўладики, илҳом онларидан ҳар бир корҳархил барҳаманд бўлар экан. Лоркадан келтирилган фикрнинг эътиборли томони шундаки, бадиий образ яратишда илҳомнинг жўшкин оқими ҳаётий мантиқ билан бадиий мантиқўртасидаги нисбатни бузмаслиги лозимлигини таъкидлайди.

Алишер Навоий Саййид Ҳасан Ардашерга ёзган мактубида «Оллоҳ таолодан шу қадар илҳом бахш этилар эдики, уларни ёзиб улгуришга менда фурсат қолмасди. Агар Фирдавсий «Шоҳнома»ни ўттиз йилда ёзган бўлса,

мен тангри берган ўша илҳом рағбат туфайли ўттиз ойда ёзаман. Агар Низомий «Ҳамса»сини узоқ вақт ёзган бўлса, мен учун бу икки-уч йиллик иш. Бироқ мен қачон бир фурсат топиб, бу ишга ўтира оламан?! Агар менга шеър айт, десалар, мен уларнинг юзи учун икки юз мисра демадим, чунки менинг бу жанговаркаламим котиблар, шоирларҳомийси Аторуддур билан мусобақақилса, менинг ўткирқаламим нафакат юз, балки икки юз ва ундан ортиқ мисра ҳам тўкиши мумкин. Чунки шеърда маъно ифодалашдан мақсад илҳом - тагдор маъно айтиш бўлса, мен ҳар кун юз байтни ҳолва егандай хузурқилиб битаман», дейди.

Демак илҳом корда туғилган ий ниятнинг тугал шаклланиши, пишиб етилган образ ва тафсилларнинг шавқи, меҳнати пайтида сифату сийрат касб этиш онлариданиборат. Зотан, «илҳом» атамасининг ўзи араб тилидаги - таъсиркўрсатиш, шавқ-рағбат уйғотиш маъноларини ифодаловчи сўздан олинган бўлиб, адабий амалиёт ва назарияда корнинг шавқ билан га киришиш дамларини англатади.

Маълум бўладики, илҳом корда бадиий асар ёзишга, образ синтез қилишга бўлган рағбат ва шавкнинг пайдо бўлишини англатади ва бундай лаҳзаларнинг турли даражада кечиши табиий ҳолдир.

Юқоридаги фикр-мулохазалардан келиб чиқилса, кўпчилик корлар учун илҳом онларининг аҳамияти беқиёс катта. Бу билан биз маҳсулининг микдорини назарда тутмаймиз, балки асарнинг шаклва мазмун жихатидан баркамол, уйғун чиқишини назарда тутамиз. Чунки илҳом онларида кордаги янги бирор нарса яратиш истаги эҳтиёж даражасига кутарилади. Эҳтиёж эса баркамол ва ҳар жиҳатдан уйғун «фарзанд» доясидир.

Ҳақиқатан ҳам илҳом корнинг “тўлақонли” онлари бўлиб, бундай пайтда шоирдаги иккиланиш, журъатсизлик чекинади ва килишга рағбат кучаяди. Ўзбек адабиётшунослигида психологиясининг бевосита мана шу қирралари билан алоқадор тадқиқотлар ниҳоятда оз. Айникса, мумтоз шоирларимизнинг илҳомга муносабати, да журъат ва хафсала, иккиланиш ва самарасизлик каби масалалар мутлақо ёритилмаган деса ҳам бўлади.

Алишер Навоий фаолиятида юз берган бирруҳий ҳолат - суруш адабиётшунос Ё. Исҳоқовнинг фикрини қайд этиб ўтиш жоиздир. Чунки “суруш” деб номланувчи руҳий ҳолат ҳам асар бадиийлигини юксалтиришга бевосита таъсир кўрсатувчи рухий ҳолатдан иборат.Тадқиқотчининг кўрсатишича, Алишер Навоий «Ҳамса» ёзишга киришишдан олдин узоқ вақт журъатсизлик қилиб, ишга кириша олмайди. Мана шундай пайтларнинг бирида унинг тасаввурида салафлари жонланадилар ва бундай хайрли ишни яратишга даъват этадилар. ий фаолиятдаги мана шу руҳий ҳолат — суруш, деб юритилади.Алишер Навоий ўзила суруш ҳолатининг юз берганлигани «Ҳамса»нинг бошланишида эмас, балки «Садди Искандарий» достонининг охирида баён этади. Шоир бу ҳолатни «Ҳамсанинг муваффақиятли якунланишига қадар сир тутади. Чунки у салафларининг ҳаёлан даъватлари билан улкан ишга қўл урар экан, ҳали бу ишнинг бадиий жиҳатдан қай даражада якунланишидан хавотирда бўлган, масъулият юки уни доим эзиб юрган. Фақат «Ҳамса» кўнгилдагидек якунлангач, у ўзида юз берган рухнй ҳолатларни очиқ баён этади.

Демак эхтиёжи, илҳом онлари — баркамол нарса яратишга шавқ уйғотиш баробарида асарнинг бадиий жиҳатдан юксак бўлишида сезиларли аҳамиятга эга. Чунки илҳом жўш урганда, корнинг машаққатли, аммо рохат-бахш ишга шўнғиб, бутун борлиқни, ҳатто ўзлигини унутиб қўйиш даражасигача бориб келиши маълум ҳакиқат. Шунинг учун ҳам аҳли илҳом онларини аҳён-аҳёнда ўзини кўрсатиб, кишининг кўнглини овловчи парисига ўхшатади.

Ҳамид Олимжон эса илҳом парисини оҳуга ўхшатади. Чунки оҳу нозик сакраш ва қўлга тушмас бўлиб, уни ҳар ким ҳам тута олмайди. Оҳуни кўриш ва тутиш учун киши ўз жонини таҳликага қўйиб, тик қояларга кўтарилиши лозим. Шоир тасаввуридаги оҳу - илҳом мураккаб, нозик ва саркашлигини ўзида жо этган бетакрор истиора маҳсулидир:

Ишим бордирўша оҳуда,

У менга кўринарҳар замон,

Фикримни чулгайди беомон,

Ўтларга ташлайди кўп ёмон,

Ингам бордирўшаоҳуда.

кор учун илоҳий саналмшп бу онлар юз кўрсатмаса, унинг учун ҳаёт суви қуриб қолган чашма каби маъносиз нарсага айланади у аянчли қийноқ азобида қолади.

кор тинимсиз изланишда бўлади, кеча-кундуз таҳлилу - талқинда юради. Ана шу изланишлар самараси уларок, унинг шуурида яшин каби ёркнн из қодирувчи бадиий образлар, ғоялар туғилади. Ана шуларни жамулжам килувчи меҳнат жараёни илҳом онларини ташкил этади.Илҳом онларининг азобу қийноқдарига тўла роҳатбахшлиги ҳакида F. Fулом, Ойбек М. Шайхзода, Миртемир, Э. Воҳидов, А. Орипов, С. Зуннунова, Р. Парфи каби кўплаб ўзбек шоирлари ажойиб фикрлар билдирганлар.

Жаҳон адабиётидаги улкан даҳоларининг илҳом онларидаги йўллари, изланиш тарзлари ва одатлари ҳакида поляк адиби ҳамда адабиётшунос Ян Парандовский «Алхимия слова» номли асарида батафсил тўхталиб ўтган. Унинг фикрича, онлари астрономик вақт билан ўлчанмайди: у илоҳий фавқулодда туҳфа бўлиб, ҳар биркор бундай дақиқаларни сабрсизлик билан кутади.

Илҳом онларининг илоҳийлиги хақида қадимги юнонларда ажойиб мифлар яратилган. Уларда ҳикоя килинишича, илҳом бахш этувчи канотли от Пегас Медузанинг қонидан вужудга келиб, Геликоида ўз туёклари билан ерни уриб, Гиппокрен чашмасини ҳосил килган. Бу чашма суви эса шоирларга ғайритабиий илҳом бағишлайди. Шундан буён қанотли от Пегас илҳом рамзи сифатида қабулқилинган. Айрим юнон мифларида эса Фокида тоғли худуди ёнбағирларида жойлашган Криса ва Дельфа шаҳарларидаги Касталь булоғи шоирларга илҳом бағишлаган. Бу булоқ эса Парнас деб юритилади.

Хуллас, илҳом кор учун берилган илоҳий туҳфа бўлиб, бу жараёнда бадиийликнинг барча жихатлари пишиб етилади. Шунга карамай, илҳом онларидан ҳар бир корҳар хил фойдаланади.

XVбоб. Бадиий образ ва образлилик.

Бадиийликнинг моҳиятини белгиловчи асос образ ва образлиликдир. Образ эса борликни, инсон руҳиятинй муайян шаклларда тасвирлаш ва ифодалашдан иборат.

Образ ва образлилик бадиийликнинг ўзагини ташкил этадидейиш умумий эътироф. Шунинг учун ушбу масаланинг доирасини нисбатан торроқ ва аникроқҳал қилган маъқул. Бинобарин, образ ўз табиатига кўра икки хил бўлади: 1) Физик образ – борликда бизни ўраб турган нарсалар ва уларни изоҳловчи тушунчалар. 2) Бадиий образ – инсон тасаввури ва тафаккури маҳсули.

Бирор нарсанинг сатҳида бошқа нарсанинг айнан акс этиши физик образдир. Физик образ ўзининг аслияти билан тўла мос келади. Шу боис физик образлар фанда кенг қўлланилади. Улар инсон аклига таъсир кўрсатиб, унинг онгини бойитади ва онг орқали инсон қалбига, руҳий дунёсига таъсиркўрсатади. Чунки воқеа ёки ходиса аниқ далиллар, қонунлар орқали исботланади. Хақиқат илмий изоҳланади.

Воқеликнинг муайян шахснинг руҳий олами, ҳиссий бойлиги, туйғулари орқали онгли акс этиши бадиий образни ташкил этади, Бадиий образ инсон ҳиссиётига, туйғуларига, руҳиятига, таъсир этиш орқали унинг ақлига, билимига ва онгига таъсир этади. Чунки унда ғоянинг моҳияти ва шакли бор. Шунинг учун хам бадиий образ санъатнинг, жумладан, бадиий адабиётнинг ҳам қони, ҳам жонидир. Санъат ва адабиётни бадиий образ ва образлиликсиз тасаввур килиб бўлмайди.

Юқоридаги талаблардан келиб чиқилган ҳолда бадиии образга куйидагича таъриф бериш мумкин - «Бадиий образ -кор шуури, эстетик идеали, дунёқараши, мақсади ва ғояси орқали синтезлашган вокеликнинг инсон рухиятининг мухим, туйғу ва кечинмалари тимсолида алохида

бетакрорликда,муайян шаклда, умумлаштирилган, эстетик қимматга молик инъикосидан иборат».

Воқеликни бадиий образлар орқали тасвирлаш, ифодалаш образлилиқ деб аталади.Образ ва образлилик бадиийликнинг ўзагини, мохиятини ташкил этади.

Образ моҳиятига кўра, ҳаракатдаги воқеликдан иборат. Образ - санъатда қайта идрок этилган воқелик парчаси. Бинобарин, вокеликдаги ҳар бир нарса, ҳодиса, руҳий ҳолат кор онги, қалб кўзгусида, тассавуридақайтадан идрок этилар экан, у ана шуларнинг барчасини ўзагидаги бешта сезги аъзолари орқали қабулқилиб олган таасуротларини синтезлаштириб шаклга солади.

Санъатдаги образ ва унинг яратилиш жараёни ҳакида жуда қадим замонлардан хозирги давргача кўплаб алломаларўз фикр-мулоҳазаларини билдириб ўтганлар. Улардан айримларининг мулохазалари хусусида кискача сўз юритиш лозим.

Марказий Осиёда туғилиб вояга етган, шу тупроқда яшаб этган улкан аллома Абу Наср ал-Фаробий «Шеър (санъ-ати) ҳакида» номли асарида таклиднинг икки тури борасида тўхталиб, ҳаракатдаги таклиднинг икки хили мавжудлигини кўрсатади.Улар қуйидагилардан иборат: 1. Инсон ўз қўли билан бирор нарсага айнан ўхшаган нарсани ясайди. Масалан, бирор шахснинг хайкали, суврати ва ҳ. қ 2. Инсон бирор бошқа инсонга хос ҳаракатни ундан зиёдароқ ўҳшатишни яратишга интилиб амалга оширади. Масалан, рақс ёки мусиқа санъати.

Фаробийнинг таъкидлашича, сўз воситасида таклид қилиш ҳам икки хил бўлади. 1. Ҳар бир нарсани ўша нарсанинг ўзи орқали тасвирлаш, яъни, нарсанинг ҳажми, ранги, таъми кабиларўша нарса номига аникловчилар келтириш орқали тасвирланади - оқ олма, шўр бодринг, ширин қовун, думалоқ анор ва ҳ. қ 2. Бирор нарсанинг бошқа нарсада мавжуд бўлган ўхшашлигига асосланиб тақлид қилиш. Бунга турли кўчимлар - истиора, метонимия, синекдоха, оксиморон мансуб. Улкан алломанинг фикрларидан шу нарса

маълум бўладики, санъатда, шу жумладан, адабиётда образнинг вужудга келишида инсондаги бешта сезги уйғунлиги муҳимдир.

Марказий Осиёдан чиққан иккинчи бир буюк аллома Абу Али Ибн Сино ҳам ўзи-нинг «Руҳ китоб» асарида ташқаридан таъсирқабулқилувчи бешта куч - бешта сезги батафсил тўхталиб ўтади.Ибн Синонинг бу асарида бешта сезгининг инсон, ҳайвонот ва ўсимликлар дунёсида тутган ўрни, ўсимликлар ва ҳайвонот оламидан фарқли ўлароқ, инсондаги онгли қабулқилиш қабул килинганини сезгининг хотирасида қоришиқ таассурот сифатида сакланиши ва исталган пайтда, уни қайтадан тиклаб олиниши, жонлантирилиши каби масалалар, ташқи ва ички сезгилар туйиш, уларнинг физиологик ҳамда руҳиявий асослари батафсил ёритилган.

Биз учун энг муҳими - вокеликдаги нарсалар, инсон руҳиятидаги турли кайфиятларнинг инсон онгида акс этиши ва сакланишини таъминловчи сезгиларнинг илм-фан, санъат ва адабиётдаги образ ва образлилик феномени асосида ётажаклигини эътироф этиши ҳисобланади.

Шарқнинг беназирқомусий билим эгаси бўлмиш Абу Рай-ҳон Беруний хам ўзининг «Китобу ал-жавоҳир фи маърифат ал-жавохир («Жавоҳирларни билиш усуллари китоби»), ҳозирги номланишига кўра, «Минерология» асарида жонли мавжудотда мавжуд бўлган беш сезги, уларнинг ҳайвонот, наботот ва инсон ҳаётидаги тутган ўрни батафсил маълумот берадики, бу маълумот образ ва образлиликнинг вужудга келишини илмий асослаб бериши билан беқиёс илмий аҳамиятга молиқ

Ўрта асрлар Шарқ фалсафасида, хусусан, эстетикасида инсондаги бешта сезгига алоҳида аҳамият берилган. Юсуф Хос Ҳожиб, Аҳмад Югнакий, Мирзо Улуғбек, Алишер Навоий, Бобур каби йирик шоиру алломалар бу нарсага алоҳида эътибор берганлар. Биргина Алишер Навоийнинг «Ҳайратул-аброр» достонида инсон ҳаётида, унинг яратувчилик ҳислатида бешта сезгининг беқиёс ҳизмати юксак баҳоланади. Унинг оқилона эътирофича, дунёдаги барча нарсаларни фақат беш сезги орқалигина билиш, англаш, акс эттириш ва ифодалаш мумкин.«Кўриш, эшитиш, сезиш, таъм билиш, ҳид билиш -

ҳаммаси бештадир. Оламдаги ҳар неки бор нарсани шулар орқали билиш мумкин. Идроки бор кимса бунга шубҳа қилмайди».

Юқоридаги қисқача тарихий сайрдан маълум бўладики, образ беш хил сезги орқали реал воқеликнинг киши онгида акс этишидан вужудга келади. Бадиий образ ҳам воқеликнинг беш сезги орқали ҳиссий ва онгли акс этишидан туғилади. Бинобарин, бадиий образда: а) нарсанйнг ташқи шакли ва ички моҳияти ҳарактери, хислати, ҳиди, таъми, ранги, жозибаси ва ҳ. қ аксэтиб, киши ҳис-туйғуларига таъсир кўрсатади, шу туфайли у кишига ёқади, лаззат бағишлайди ёки аксинча, ёқмайди ва нафрат уйғотади; б) физик образ тасвиробъекти ёки тасвирловчи нарсанинг йўқолиши билан изсиз йуқолади. Бадиий образ эса киши хотирасида, онгида сақланиб қолади; в) бадиий образ якка нарсанинг аксидан иборат бўлса ҳам, унда нарсанинг моҳияти, эстетик жиҳатдан баҳолаш мавжудлиги сабабли умумийлик касб этади.

Адабиётшунос А. Н. Дремов таъбири билан айтганда, «бадиий образ яратиш учун воқелик ҳодисаларини инсон ақли ва ҳисларига сезиларли таъсир кўрсата оладиган жонли, кўзга ташланадиган, ёркин шакллардаумумлаштириш» лозим.

Бадиий образ сўз кетар экан, унинг муҳим қирраларидан бирига алохида тўхталиб ўтиш лозим. Бадиийобраз инсон онги, рухи, хис-туйғулари орқали акс этган воқеликдан иборат экан, бу воқелик деярли кўриш, эшитиш, сезиш (интуиқия, хис килиш), таъм билиш, ҳид билиш каби сезгиларҳизмати орқали киши ҳиссиётига, онгига ҳар томонлама «маълумот» берадилар. Бир неча сезги орқали келган маълумотни киши онгида яхлит шаклга айланиши - синтезлашиши бадиий образнинг моҳиятлилигини таъминлайди. Демак бадиий образга хос хислатлардан бири - унинг моҳиятлилигидадир.

Бадиии образнинг мохиятлилигини бешта сезгини жамловчи ички сезим интуиқия, ҳис қилиш иштирок бадиий образ моҳиятлилик касб этолмайди. Сабаби - ички сезим инсондаги ҳарқандай мантиқнинг онаси ҳисобланади. Унинг эвазига кар ёки кўр корлар ҳайратомуз асарлар яратгани тарихдан маълум. Мантиқ илмий нинг ҳам, бадиии нинг ҳам яккаю ягона ҳоқимидир. Г.

В. Лейбниқсўзлари билан айтганда, «... мантиқ фикрни боғлайдиган ва тартибга соладиган санъат экан, мен уни койимоққа ҳеч қандай асос кўрмаяпман. Аксинча, кишилар фақат мантиқ етишмаслигидан хато қиладилар».

Бешта сезги орқали кор онгида ҳаракатга келган «ахборот» инсон калбида доим мавжуд бўлган зиддиятдаги қуйидаги барқарор туйғуларга таъсир кўрсатади. Бу туйғулар, ҳар бир шахсда харҳил даражада яшайди. Улар: 1) муҳаббат-нафрат; 2) қувонч-қайғу; 3) жасорат-қўрқоқлик; 4) мамнунлик-ғазаб; 5) хайрат-лоқайдлик; 6)уят-беорлик; 7) фахр-кўролмаслик; 8) ғурур-пасткашлик; 9) сахийлик-бахиллик кабилардан иборат.

корнинг сезгилари орқали жамланган воқелик таасуротлари унинг онги, идроки орқали қалбида барқарор мавжуд бўлганқарама-қарши муносабатдаги туйғулардан қайси бирларига таъсир кўрсатишига қараб, энди туғилаётган бадиий образнинг моҳияти шаклланади. Мана шу жараёнга асосланиб айтиш мумкинки, реал воқеликнинг киши туйғулари орқали онгида шаклланган «чизгилари» бадиий образнинг асосини ташкил этади. Бунда инсонга хос юқорида саналган туйғулар, ҳисларнинг аҳамияти белгиловчидир. И. В. Гёте таъкидлаганидек ҳиссиёт - бу уйғунлик (гармония) ва унинг аксидир.

Дохиёна бу эътироф ҳаётий таассуротнинг юқорида қайд этилган, туйғуларнинг ижобий ёки салбий қисмларидан қай бирига таъсир кўрсатишига боғлиқ эканлигини англатиб турибди. Мана шунга асосланиб айтиш мумкинки, реалвоқеликнинг киши ҳисси ва онги орқали туғилган бадиий образидан киши ё лаззат олади, ё нафратланади.

Бадиий образ - мушохада билан тафаккўр ўртасидаги ягона муҳим халқа. У ички ва ташқи мазмун ва шаклмоҳиятини ўзида органик қамраб оладиган тушунчадир. Мана шу органик яхлитлик образнинг моҳиятини тўғри англашга имкон берувчи синтезнинг етакчи шарти бўлиб, унинг бадиий ҳаётийлигини, яхлитлигини ифодалайди. Яхлитлик синтез жараёни туфайли вужудга келган образнинг аниқ индивидуал, бошқа таркибий қисмларга бўлинмаслигини англатади.

Бадиий образ моҳият жиҳатидан ўзига асос бўлган ҳаётий материалдан – образдан миқёсан кенг қамровлидир. Мана шунинг учун бадиий асар таҳлили тадқиқотчи учун чексиз мавзулар манбаидир.

Бадиий образ ҳамма вақт шакл ва мазмун уйғунлиги томон йўналган бўлади. Чунки реал воқеликни ифодаловчи сўз «образ моҳиятини ифодаловчи биллурбўлиб, у ҳаётни тасвир этишга эмас, балки уни кайтадан яратиш ва қайтадан мулодаза этишга» олиб келади. Манашу жараёнда оддий сўз сербўёқ, қўшимча маънолар билан бойитилган образга айланади. Маълумки, кишиларўртасида муҳим алоқа воситаси бўлган тил ва унинг қуроли бўлмиш сўз фақат бадиий учунгина мўлжалланган эмас, унинг ҳаётий вазифалари жуда ҳам кўп. Амалиётда бадиий ана шу лисоний бойликдан фойдаланиш баробарида уни ривожлантиради ва биз учун номаълум бўлган имкониятларини оча боради.

Сўзнинг бадиий нутқидаги ўрни ва аҳамияти масаласига бағишланган кўпгина илмий асарларда у тўғридан-тўғри образ билан тенглаштирилади. Бу сўзнинг оддий ахборот берувчи воситадан киши ҳиссиёти ва онгига таъсиркўрсатувчи образ даражасига кўтарилгунча бўлган жараёнлардан кўз юмиб ўтишдан иборат. Шу боис сўз-ахборот билан сўз-образ ўртасидаги «ий, эстетик» «масофа»да юз берадиган жараёнлар тўхталиши зарурати бор.

Кундалик нутқимизда биз асосан сўздан ахборот бериш ёки олиш, бирор нарсани аташ ёки номлаш мақсадларидагина фойдаланамиз. Бундай вазифадаги сўзлар образ (образлилик)дан жуда ҳам йироқ. Масалан, «келмоқ» сўзи бирор нарсанинг маконда ўзўрнини ўзгартирганлиги ахборот берган бўлса, «Тошкент» сўзи макондаги муайян жойнинг номланишидан иборат. Улар шу ҳолида на кечинмаларимизга таъсир кўрсатади, на ҳисларимизни қитиқлаб, кайфият кўзратади. Чунки ҳар икки сўз хам экспрессивликдан холи.

Демаксўзнинг образга айланиши оддийгина ҳодиса ёки жараён эмас. Бу - инсон бадиий тафаккўрининг мураккаб чизиқларидан ўтиб, синтезлашадиган оғир жараёндир. Бунинг учун сўз эстетик кимматга эга бўлган контекстда бўлиши лозим. Фақат эстетик қимматга молик контекстгина сўзни образга

айлантиради: у бирорҳолат, ҳаракат ёки муносабат бажарувчи эстетик материалга айланади. Чунки эстетик кимматга эга бўлган контекстда (буни биз «бадиий контекст» деб юритамиз ва бу ҳакда қуйирокда батафсил тўхталамиз... — Б. С.) сўз табиатида мавжуд бўлган кучимчилиқ маънони кенгайтириш ёки торайтириш имкони ҳаракатта келади ва бадиий образ вужудга келади.

Юқоридагилардан шу нарса англаншладики, сўзнинг образга айланиши ҳарқандай контекстда ҳам юз беравермас экан. Масалан, расмий ахборот берувчи ёки илмий контекстларда сўз номинатив ёки ахборот бериш вазифаларини утайди, холос. Чунки сўз образлиликни вужудга келтирувчи хомашё бўлиб, у ўз-ўзидан образга айлана олмайди. Шунга қарамай, кўпгина адабий-танқидий мақолаларда материал эстетика таркибкга нейтрал маънодаги сўзни ҳам киритадилар. Сўз шундайича, яъни нейтрал маънода олинганда, материал эстетика объекти бўлиб, унинг образга айланиши корнинг ҳиссий, акдий ва эстетик муносабатини ифодаловчи, муайян эстетик жихдтдан баҳоловчи контекстдагина воке бўлади.

Бундай контекст бадиий контекст деб юритилади. Бироқ олдиндан бир нарсани алоҳида кдйд этишни лозим топамиз. Сўз бадиий контекстда, биринчидан, маъно доирасини кен-гайтириб, ўзининг семантик кдтламини бойитади, иккинчидан, ўз маъносиданкучиб, бопща маъноларни англатади, учин-чидан, мавҳум тушунчаларни ифодаловчи сўз аниқ предмет-лиликни ифодалаши мумкин, жонсиз нарсаларни жонлантириш мумкин, туртинчидан, грамматик кушимчалар ёки ёрдамчи сўзлар кушимча маъно кирраларини касб этадилар. Масалан, «кизим» сўзи шахснинг менга тааллукди эканлигини ифодаласа, «кизгинам» сўзи менга тааллукди шахсни кичрайтириш ва эркалаш каби қушимча маъно товланишларини ифодалайди, айни пайтда, улар шахсга нисбатан субъектив баҳо муносабатларини ҳам англатади,

Бадиий контекстда ёрдамчи феъл «эмоқ» ҳам ўзига хос образли маъно, моҳият касб этади. Масалан, «умр утади» гапига «эмоқ» ёрдамчи феълининг тусланган шаклини қуш-сақ умр образининг утишини қатьий ҳукм

маъносидага моҳиятига ачиниш, афсусланиш маънолари ҳам қўшилган моҳиятли образ юзага келади. Масалан, «умр эса утар эди».

Демаксўзнинг образга айланипшда материал эстетика объекта бўлган сўз соф эстетика объектга айланиши лозим. Бунда сўз образнинг шаклий, маъновий ва баҳолаш каби аспектлари нуктаи назаридан яхлитликда олиб ҳаралиши лозим. Чунки воқеликнинг образли ифодасидан иборат бўлган бадиийлик сўздаги маъно, шакл ва гўзаллик қонуниятлари жиҳатдан баҳолаш каби уч талабнинг яхлит бирлигидан таш-килтопади. Шаклан бетакрор, мазмунан юксак ватаркибан яхлит сўз - образ бадиийликнинг муҳим шартидир. Бошқача қилиб аитганда, бадиийлик - мазмун билан уйгун органик шакл ёки уйгун шаклланган мазмундан иборат.

Сўзнинг образга айланишида корҳис-туйғусининг, баҳосининг урнини алоҳида кдйд этиш лозим. В. Г. Белинский аитганидек сезги ва ҳиссиз акд йўқ. Кимда сезги, ҳис бўлмаса, ҳаётни олий даражада англамоқ учун акд эмас, бироз идрок бор, холос. Инсон воқеликни инстинктив эмас, онгли англаши лозим. Мана шунда ҳис онгсиз акдга, акд эса онгли ҳисга айланади. Дарҳақиқат, ҳаётни фақат ақл орқали, яъни ҳиссиз англаш воқеликни тўғри, аммо улик англашдан иборат. Чунки бундай англашда сўз материал эстетика объектлигида қолади.

Сўзнинг образга айланиши - эстетик жиҳатдан ўта фаоллик касб этиши унинг ҳиссий бойитилган, аниклик ва яхлитлик касб этган, эстетик жихдтдан баҳоланган реалликка айланишидан иборат. Чунки бунда сўзўзининг материал эстетика объектлигидаги маъносини бойитган ифодакасб этади. Натижада, у номинатив, ахборот бериш доирасидан чиқиб, тасвирий ва ифодавий муносабатлар, яъни экспрессив маънолар доирасида ҳаракат қилади. Адабиёт-шунос Н. Қ Гей таъбири билан айтганда, сўз - нарсанинг номи - бу тамға; сўз - тушунча — вокелик чизгиси; эркин эстетик қудратга эга бўлган сўз эса образдан иборат.

Сўзнинг бадиий образга айланишида сезги, ҳиснинг аҳамияти беқиёсдир. Бу ҳакда Ф. Шиллер И. В. Гётега 1797 йил 14 сентябрда йўллаган мактубида

шундай ёзади: «Шоир ва мусаввирга иккита талаб куйилади: у воқеликдан юксакликка кўтарилиши зарур, у ҳиссий олам доирасида қолиши лозим. Ана шу икки талаб кушилган жойда эстетик санъат вужудга келади. Эмпирик шаклни эстетик шаклга айлантириш - қийин операқия ва бунда, одатда, ё тана, ё руҳ, ё ҳақиқат ёки эркинлик етишмайди».

Ф. Шиллернинг мактубида кўрсатилган икки талаб, биз-нингча, нафақат шоиру мусаввир учун, балки барча бадиий аҳли учун зарурий талабдир. Чунки образга айланган сўз маъно доирасини кенгайтириб, ундан ташҳари чиҳар экан, воқеликнинг муайян қисмини акс эттирувчи бадиий асарҳам реал воқелик доирасига сиғмайди. У - бадиий вокелиқ бадиий олам, деб аталувчи шартли воқелик даражасига ку-тарилади. Ҳиссий олам эса натурал улик ҳолатдаги шаклан алоҳида-алоҳида бўлиб ётган воқеликни яхлит, ҳаракатга келтирилган, мазмундор, эстетик жиҳатдан баҳоланган воқелик сифатида акс эттиради ёки ифодалайди. Ҳар иккита ҳолатда ҳам бадиийлик талаби билан яратилган санъат асарини И. В. Гёте таъбири билан айтганда, кдлб иштирокисиз фақат калланинг (акд назарда тутилмокда... - Б. С.) ўзи билан қабулқилиб бўлмайди.

Бадиий сўзда дунё яшайди. Бинобарин, бадиийлик муам-молари тадқиқ этилар экан, бунда ута мураккаб ва ўта мукаммал тизим ичига кирилади. Бундай тизим ичидаги ҳар

бир унсурбошқалари билан ўзаро кўп хилдаги таьсир ва алокадабўлади, сўз эса оддий мулокрт кўролидан образга, образ эса образлар тизимига, образлар тизими бадиий ҳақиқатга, бадиий ҳақиқат эса асар (кор) конқепқиясига айланади.

Бадиийлик миқдорий эмас, балки сифатий ҳодисадир. Шу боис корларга бирхилда мос келувчи бадиийликнинг умумий мезонларини белгилаб бўлмайди. У адабий турлар, адабий жанрлар, ий методлар, адабий оқим ва мактабларарo, индивидуал корларарo, крлаверса, айни бир корнинг турли даврлардаги асарлариаро тафовутланувчи додисадир.

Сўз бадиий образга айланишида ўзига ҳам мазмуний, ҳам шаклий жиҳатдан катта эстетик юк (босим) олади. Агар кундалик нутқимизда «куёшнури», «бўлут», «ёмғир», «қор», «шамол», «сув» каби сўзлар оддий метеорологик тушунчаларни англатса, бадиий асарда улар муайян нарсаларнинг образига айланиб, шахснинг ҳис-туйғуларига таъсир кўрсатадилар, турлича таассуротлар, Кайфиятлар уйғотиб, онгимизни бойитадилар. Шу маънода оддий илмий образ билан бадиий образни фаркдаш лозим. Агар илмий образ аввал акдга ва акд орқали ҳисга таъсир кўрсатса, (баъзан умуман ҳисга таъсиркўрсатмаслиги ҳам мумкин... - Б. С.) бадиий образ аввал ҳисга, ҳис орқали акдга таъсиркўрсатади. Оддий аксиома сажиясидаги бу ҳақиқатни алоҳида таъкидлавддан мақсад - бадиий адабиётнинг ҳам ўз миқёсида билишга алокадор васифаси мавжудлигини эслатишдан иборат.

Материал эстетика нуқтаи назаридан «сукунат» сўзи табиатдаги оддий жимжитликни англатади. Бу сўзни табиий Ҳолда алохида эшитсак унинг бизга ҳиссий таъсири деярли йўқдеқ Аммо ана шу сўзни ҳис-туйғу билан туйинтириб, эстетик жиҳатдан баҳолаб муайян бир хдётий вазиятда айт-сақ утулакрнли бадиий образга айланади. Масалан, Х. Давроннинг қуйидаги шеърида «сукунат» сўзи кишини ўйлантирувчи, уни даҳшатга солувчи образ даражасига кутарилган;

Энг кучли сукунат - на кўз сукути,

На соқов сукути, на тош сукути.

Энг даҳшатли сукунат - Шоир жим юрса.

«Сукунат» сўзи образга айланиши учун кор унинг даражаларини аниқлайди: дастлаб кучли сукунат ва унга тааллуқли ҳусусиятларни, нарсаларни санайди. Кейин энг даҳшатли сукунатни айтиб, унга шоир сукунатини муносиб топади. Бу - оддий сўзнинг бадиий образга айлантиришнинг доимий жараёни. Бу жараёнда сўзнинг табиатига, ифодалаган маъно даражаларига караб босим юклаш муҳим ўрин эгаллайди. Шундан келиб чиқилса, сукунат ҳам ўз табиатига кўра кучсиз, кучли ва энг кучли, яъни дахшатли каби даражаларда воқе бўлиши белгилаб олинди.

Унинг даҳшатли даражаси эса калбимизда, ҳиссимизда бесаранжомлиқ ғул-ғула, ҳавотир туғдириши, яъни ҳолатнинг бир тўрини ифо-даловчи сўзнинг эстетик босим, баҳо олиши билан боғлиқ экан. Дарҳақиқат, шоир - халкринг виждони, У икки сабабга кўра сукунат сақлайди. Биринчиси - вокеликни фалсафий-эстетик баҳолашга у лаёкдтсиз. Иккинчиси - воқеликни баҳолашга у кодир, аммо имконсиз. Чунки воқеликдаги зўравонлик адолатсизликҳиёнат, мансабпарастлик ва мансаб-фурушлиқ тахдика, хурлик ва шу каби сабаблар уни сукут сакдашгагмаҳкум этган. Лекин бу сукунат портлашга тайёр тўрган бомбага ўхшайди. Унинг бир куни портлаши муҳаррар. Мана шу маънони ифодалаш учун кор шеърнинг биринчи бандида сокрвнинг бакдригани сукунатга зид куяди. Демак айни пайтда «сукунат»га зид маънодаги «бакдеиқ» сўзи ҳам бадиий образ даражасига кўтарилган;

Энг кучли бакдфиқ -

Сокрвнинг бакдфита.

У кндндай куч билан бақирар

қабртошлар...

Табиатан олинса, соқов соғ одамга ҳараганда кучлироқ ва дахшатлироқ бақиради. Бу бақиришнинг кучлилиги шундаки, соқов ўз бақирганининг сабабини овозининг даражаси билан англатмоқчи бўлади: даҳшатлилиги эса қай даражада бақирмасин, уни ҳеч ким англай олмайди.

Хуллас, шеърнинг бош ғояси жамиятнинг қалб барометри бўлган (ҳарқандай шеър ёзувчи шахс шоир саналавермайди... - Б. С.) шоир сукут сақласа, бу — дахшат. Чунки халқнинг дарду ҳасратини, руҳини билмайдиган минглаб кишиларнинг - «сқовларнинг» энг кучли бақириклари ҳам шоир сукунатидай даҳшатли эмас, деган хақиқатни айтмасдан иборат. Мана шу кудрматли бадиий ғоя шеърда икки бир-бирига маъно жихатидан зид бўлган «сукунат» ва «бақириқ» сўзларини ҳиссий туйинтириш, уларнинг маъноларига ғоявий-эстетик жиҳатдан муайян қимматга эга бўлган босим, юк бериш орқали амалга ошган.

Сўзнинг образга айланиши воқеликни фалсафий-эстетик жиҳатдан баҳолаш, унинг етакчи ҳусусиятларини бетакрор аниқлик ва яхлитликда корғоявий мақсади ни ифодалашга ҳизмат қилдиришга йўналтириш орқали амалга ошади. Бунда сўзўз маъносидан кучади ва муайян нарса ёки ҳодисанинг мажозий, рамзий ёхуд истиоравий тимсолига айланади. Улкан шоир А. Ориповнинг «Туш» шеърidаги бўлбўл ва туги образлари фикримизнинг тасдиғидир.

Шеърдаги бўлбўл - она тилининг рамзий ифодаси. Шу боис бўлбўл овози, навоси бехад ёқимли ва ранг-баранг бўлиб, у ҳеч қачон киши кўнглига тегмайди. Туги эса ўз овозига, ноласига эга эмас, уўзгалардан эшитган нағмаларга, каломларга тақлид қилади, уларни такрорлайди. Шунинг учун тўтининг «санъат»и ҳеч кимга ёқмайди. Шоир талқинида тўти ўзгалар тилида сайрайдиган, она тилининг бойлигидан, шукуҳидан бехабар бахтиҳаро кимсаларнинг рамзий тимсолидир, шеърдаги бош ғоя она тилидан айрилган ёки унга беэътиборлик қилган кимсалар тўти аҳволига тушиб қолади, тилни билмаслик - дилни билмасликдир. Ўз она тилидан бехабар кишиларўзгалар каломини таҳликадан такрорловчи шурлик тутиларга аиланади, уларни ҳеч кимса бўлбўл овозидек интиклик билан тингламайди, англамайди, демоқчи.

Асардаги ана шу буюк ғоя, она тилига бўлган улкан муҳаббат - ўзга тилларга таклид килувчи тутилар аҳволига ачиниш каби таъсирчан мазмуннинг икки образда яхлит ифода-ланиши ва эстетик жиҳатдан баҳоланиши «бўлбўл», «тўти» сўзларини бетакроррамзий образ даражасига кутарган.

Шу ўринда шеъриятга хос идеалликни индивидуаллашти-рига, индивидуалликни эса идеаллаштириш ҳусусиятини алоҳида эслатиб ўтишни лозим топамиз. Юкррида тилга олинган шеърда «бўлбўл» — идеал даражасидаги образ, «тути» эса — индивидуаллик даражасидаги образ. Шеърхон шоир томонидан идеал образ замирига яширинган индивидуал талкднни, индивидуал образ асосига яширинган идеал (ёвўзлик хунуклик

идеяси назардатутилмокда... — Б. С.) талқинни ҳис этмаса, сўз образ билан материал эстетика даражасидаги сўзнинг мохиятини чукўрҳис этолмайди.

Рауф Парфининг «Ёмғир ёрар, шиғиллаб ёғар», «Япроқларда шамол ўйнар» каби шеърларидаги ёмғир, шамол каби сўзлар шоирни қилишга мудом даъват этувчи, илҳомни шеър ёзишга ундовчи, воқелик таъсирини ифодаловчи образлардир. Буни шеър сўнгидаги бандла шоир мажозий тарзда эътироф этади:

Ёмғир ёғар, шиғилаб ёғар,

Охир мени асир этди ул.

Ёмғир ёғар, шигалаб ёғар,

Ёға бошларқоғозгакўнгил".

Шеърда тинимсиз шигалаб ёгаётган ёмгирнинг такрор ва такрор таъкидланиб келиши оддийгина «ёмғир» сўзига тоявий-эстетик босим юклаш, унга тагдор мазмун вамохият бахш этиш, шу орқали таъсирчанлиқ эстетик баҳо ато этиш оркдли илхрм онларининг аниқ, яхлит тимсолини яратиш жараёнининг натижасидир.

Бадиий образ асарда кўп миқёсли, кўп вазифали бўлиб, у асарнинг асосий роя сини ташийди. Бу нарса эпиқ драма-тик ва паремик турларга мансуб асарларда якқол кўзга таш-ланса хдм, бироқ лирик тургa мансуб асарларда етакчи образ билан факдт битта вазифа утовчи образлар - тафсил (деталь)ларўтасидаги чегараларни фарқлаш, кўп лолаларда, мураккаброқ кечади, Чунки моҳиятан ҳар бир тафсил ҳам образдир. Лекин у асарда факдт бир вазифани адо этиб, етакчи образнинг муайян қирраларини тулдиришга, очишга ҳизматқилади. Масалан, умрнинг фонийлигини, хдр бир фурсатнинг ғаниматлигини, ўтган онни кўз ёши, афсус ва ҳеч қандай баҳона қайтара олмаслиги ғоясини ифодаловчи А. Ориповнинг биргина саккизлигида ун битта поэтик тафсил факдт битта образнинг — умрнинг ғаниматлигини, қайтмаслигини ифодаловчи ҳусусиятларни очишга, таъкидлашга ҳизматқилган.

Умр утиб борар мисоли эртақ

Эртанинг кетидан келиб қолар шом.

Фақат ғафлат ичра ётмагин, юрак

Қайтиб келмас сира бу ёшлик айём.

Агар саккизликдаги етакчи образ утиб бораётган умр, қайтариб бўлмас онларбўлса, ана шу образни кучайтириш, унга ғоявий-эстетик босим юклаш, таъсирчан мазмундорлик бағишлаш, бетакрор аникдик ва яхлитлик ато этиш, ҳисқаси, уни материал эстетика даражасидан соф фалсафий-эстетик

образ даражасига олиб чикйш учун кўплаб поэтик тафсиллар истифода этилган. Саккизликнинг биринчи туртлигида эртақ сахдр, шом гафлатда ётган юрак ёшлик айёми каби бешта бадиий тафсил - образ кулланилган.

Саккизликнинг иккинчи бандида эса уткинчи умр образининг бадиий-фалсафий мохияти очилади ва корўзиинг поэтик хулосасини айтади.

Пайт келар ваъданинг қиммати қолмас, мухлат бермас у дам тулган паймона.

Ўтган бир онингни кайтара олмас,

На кўз ёш, на афсус ва на баҳона.

Тўртликдаги қиммати қолмаган ваъда, тулган паймона, утган бир он, кўз ёши, афсус ва баҳона каби олтита поэтик тафсил шеърдаги етакчи образнинг тўлакрнли, мазмундор, эстетик жиҳатдан баҳоланган яхлиттимсолини яратишга кўмаклашган. Мана шундан маълум бўладики, ҳарқандай сўзўз-ўзидан бадиий образга айлана олмайди. Сўз образга айланиши учун энг муҳим шарт, юқорида қайд этганимиз, у бадиий контекстда «жонланиши» зарур.

Бадиий контекст моҳият жиҳатидан икки муҳим кисмдан ташкил топали: биринчиси - реал воқелиқ иккинчиси -субъектив имконият.

Реал вокелик ўз табиатига кўра, бетакрор ва яхлит эстетик материал бўлиб, у бадиий адабиётда сўз воситасида ўз ифодасини топади. Субъектив имконият эса корнинг бадиий диди, эстетик илғами, дунёҳараши орқали вокеликни бетакрор алоҳидалик ва аникдикда умумлаштира олиш даражаси ҳамда эстетик бахрлаш иқтидори кабилардан ибо-рат бўлиб, бевосита мана шу

имконият материал эстетикани бадиий контекстга олиб киради. Шу жараёнда сўз туйғу, хис ва акд синтези туфайли образга айланади.

Бадиий контекстдагина сўзларўзаро мантиқий муносабатга киришадилар, бир-бирларини баҳолайдилар, мазмунан аниқлайдилар, сўзлар ифодалаган маънолар, тушунчалар жонланади, муайян тимсодда яхлитлашади. Масалан, «тоғ» сўзининг ўзи шундайича олинса, бадиий образ бўла олмайди. Чунки у материал эстетика объекти сифатида жугрофий жихдтдан баланд бир жойни англатади. Бироқ шу сўзнинг ўзи бадиий контекстда бошқасўзлар билан муносабатга киришиб, бадиий образга аиланади. А. Ориповнинг «Сен бахорнисоғинмадингми?» шеъридаги ушбу сўз иштирок этган бандда ана шу ҳолни кўрамиз:

Ўзокдаги залворли тоглар,

Хаёлимни келдилар босиб.

Кечди канча интизор чоглар,

Васлинг менга бўлмади насиб

Ушбу бандда «TOF» сўзининг бадиий образга айланишини ифодаловчи бир нечта жидатлар кўзга ташланади. Улар: тоғнинг узоқдалиги, улкан ва салобатлилиги (вазминлиги). Мис-радаги мантиқий изчиллик шундаки, агарTOF ўзокда бўлмаса, ўзининг салобати ва залворини яхши, ёрқин намойиш эта олмайди. Демак шеърий контексгда «TOF» сўзининг масофа, шакл ва огирлик каби уч кирраси ягона нуктада - лирик қаҳрамон хаёлида, шеърхон тасаввурида аниклашди ва яхлитлащди. Аммо бу билан «TOF» сўзи хдли тулақонли бадиий образга айлана олгани йуқ- У шу йўлда атиги бир нечта қадам қуиди, холос. Бу сўзнинг тулақонли бадиий образга айланиши учун иккинчи қадамни қуииш лозим. Ушбу қадам эса табиатда ҳаракат-сиз ётган ТОРНИ жонлантиршпдан иборат. Мана шунинтучун ҳам маҳбубасининг хажрида дилхун лирик қаҳрамоннинг интиқ хаёлида залворли тоглар жонланиб, босиб келадилар ва яхлит бадиий образга айланадилар.

Шуни ҳам айтиш керакки, шоир вазмин ва улкан тоғ тафсилига шунчаки мурожаат этмаган. Сабаби лирик қаҳрамон дилидаги оламнинг, дарднинг,

согинчнинг миқёси тоғданда улкан, тоғданда вазмин эди. Лекин ҳижрон ва сотнч билан тўла ҳаёл тоғнинг босқинидан парво ҳам қилмайди. Демак тоғ сўзи, яъни материал эстетика лирик қаҳрамон кечинмаси билан муносабатга киришгач, таъсирли мазмун ва эстетик жиҳатдан баҳоланган яхлит образга айланади. Чунки оддий табиий нарсанинг номини ифодаловчи сўз кор хаё-ли, дарди, интикдиги билан, яъни кечинмаси билан суғорилиб, шеърхон ҳиссига, қалбига таъсиркўрсатувчи жонли образга айланади. Маълум бўладики, бадиий контекстнинг биринчи компонента объектив воқелик багридаги бадиийлик зарраларини иккинчи компонент - субъектив имконият нурлантиради ва бутун борлиги билан, шукуҳи билан намойиш этади. Моҳиятан субъектив имконият - кор хиссиётининг бойлиги, таъсирчанлиги, жозибадорлиги, мафтункорлиги ва ҳукмфармолиги махррат, деб аталган тупгунчанинг маг-

зини ташкил этади. Кадимги араб филологлари шеъриятнинг вазифасини панднасихат бериш ва кунгил очиш воситаси эканлигини алохида таъкидлашган. Улардан биринчиси хикмат (донолик), иккинчиси сехр (мафтун этиш). Мана шу икки вазифанинг ўзи ҳам сўз - ахборот билан сўз-образнинг фаркли жихатларини кўрсатишга крдир. Уларнингтаъ-кидлашларича, бадиий асар муаллифлари - корлар ифодада фавкулоддаликка (ажаб), гайриоддийликка (нодир) ва гаройиботликка интилишлари зарур.Бу жараёнда эса сўзқуллаш, унинг кудратидан унумли ва ўринли фойдаланиш кормаҳоратига боғлиқ.

Хуллас, сўзнинг образга айланишига бадиий контекст асосий хал килувчи шартдир.

Сўз ва образ масаласида кўп гапирилган бўлсада, бироқ лингвистик жиҳатдансўзнинг бу масалада тутган урни, қайси сўз туркумларининг образга айлана олиш имкониятлари хақида на тилигунослигимизда, на адабиётшунослигимизда эътиборли бирор фикр-мулохаза билдирилган эмас. Ёки ўзбек тилининг луғат бойлигини ташкил этган барча сўзлар бадиий контекстда образга айлана оладиларми? Агар образга айлана олсалар, кдй

йусинда бу ҳодиса амалга ошади? Мисол учун бўлмоқ, лекин, учун, эди, ҳам, қаҳрамонларча каби сўзларни олайлиқ Ушбу сўзлар бадиий контекстда шу туришларида бадиий образга айлана олмайдилар.

Бизнингча, тилдаги барча сўз туркумлари образга айлана олиш имконига эга эмас. Факдт от, олмош ва феълтуркумидаги, шунингдек отлашган барча туркумдаги сўзлар бадиий контекстда образга айлана оладилар. Сабаби нгундаки, образга айланувчи сўз туркуми нарса, шахс ёки унинг ҳолати -ҳаракатини ифодалай олиши лозим. Отлашмаган сифат, сон, равиш каби сўз туркумлари образнинг белгисифати, миқдори ва тарзини аниклаб берадилар. Феъллар бв!диий кон-текстдаги сўзнинг образга айланишини тезлаштиради ва ниҳоясига етказади. Чунки феълда предикатҳлк базчнплаш ҳусусияти мавжуд. Бу хакда мапщур олмсн фаиласуфи ва тиЛшуноси Г. В. Лейбниқ «Сўзлар » Навоий китобида алоҳида тухталиб шундай ёзади.

Сўз образнинг, яъни бадиий субстанқиянинг кдндай ҳолатда шаклланиши фа-кат феъл орқали амалга ошади. Мана шу нуктаи назардан ёндашилса, от ва олмош ёки отлашган бошқасўзлар образнинг субстантив ўзагини ташкил этадилар. Бошкд сўз туркумлари эса отлашмаган ҳолатда унинг белги-сифати, микдор ва даражаси, ҳаракат ва ҳолат каби хоссаларини аникдаштиришда иштирок этадилар.

Бундан анча мукдддам бадиий тасвирнинг лексик восита-ларига багишланган Э. Киличевнинг тўзуккина рисоласи чоп этилган эди. Ушбу китобчада аникланиши лозим бўлган бир нечта жихатлар мавжуд. Биз ана шулардан атиги иккитаси хдкяда тухалиқши лозим топдиқ Биринчиси - сўзнинг маъно таркибини белгилаш. Бу хусусда муаллиф гяундай ёзади: «... сўзда икки хил маъно: атамалиқ номлаш (денотатив) ва қушимча экпрессив-эмоқионал маъно мавжудлигини кдйд этадилар. Биз кулайлик учун сўзнинг бундай икки хил маъно ва функқиясига нисбатан денотақия ва коннотақия термин -ларини қуллаймиз». Шуни айтиш керакки, икки хил маъ-нога зга бўлган сўз нутқ жараёнида уч хил вазифани адо этади. Бўлар: номлаш (номинақия), ахборот бериш (инфор- ' мақия), экпрессия (эстетик

таъсир ва баҳо) каби вазифалардан иборат. Демаксўзнинг маъно англатиши билан унинг адо этадиган вазифаларини аралаштириб бўлмайди. Сўз семантикасининг барҳарорлиги тил ҳодисаси, унинг функқционалтабиати - нутқҳодисасидир.

Иккинчиси - сўзнинг тил ва нуткдаги семантик ҳусусиятлари масаласи. Тилда сўзҳамма вакт семантик жиҳатдан барҳарорбўлади. Унинг коннотатив маъно касб этиши нутқий ҳодисадир. Агарсўзнинг коннотатив маъноси мутлакр мустақиллик касб этса, у хрлда ягона шаклдаги сўзнинг денотатив ҳамда коннотатив маънолари лугат таркибида иккита мустакил лексик бирлик сифатида берилиши лозим.

Хуллас, сўзнинг денотатив ва коннотатив маънолари нутқжараёнида реаллашади. Денотатив маъно илмий, расмий-идора услубида истифода этилса, коннотатив маъно бадиий услуб учун хосдир. Аникроги, сўзнинг коннотатив маъноси бадиий контекстда воқе бўлади.

Бадиий контекстнинг камрови шу даражада кенгки, унинг таркибида илмий, расмий-идора, касб-ҳунар ёки турли ижтимоий табақаларга мансуб лексика ҳам бадиий вазифа ўташга ҳизматқилади. Шунинг учун бадиий матндаги ҳар бирсўздан коннотатив маъно қидириш шарт эмас. Оддий денотатив маънодаги сўзларҳам бадиий контекстда экпрессив вазифа адо этишлари мумкин. Шунинг учун ҳам бадиий ва ифода масалаларида бадиий нутқ ва унинг услубий кўри-нишларидан келиб чиқиб фикр юритиш лозим.

Бадиий тасвир ва ифода асосида образлилик ётади. Айрим илмий адабиётларда бу нарса ўзгачароқ номланса хдм, бироқ у масаланинг моҳиятига таъсиркўрсата олмайди. Ма-салан, проф. А. Саъдийда шу ҳолни кўрамиз: «Фикр-маънони англатинши асосан икки тургa ажратиб бўладилар: 1) тўғри англатиш; 2) суратли англатиш». Келтирилган иктибосдан маълум бўладики, суратли англатиш образли тасвир ва ифодадан иборат.

Бадиий контекстда материал эстетика ҳисобланган сўз-нинг образга айланинш асосан икки хил йўл билан амалга ошади. Бўлардан биринчиси -

сўзнинг маъно кучимлари, ик-кинчиси - сўзларнинг ўзаро алоқа ва муносабатлари орқали юзага келадиган образлилиқ

Сўз санъатида образнинг аниқ ва яхлитлиги, кўриб бўлмайдиган ва факдт тасаввурдагина тугиладиган мавҳум образларни конкретлаштириш, предметланггиришда метафора (истиора), метонимия, синекдоха, рамз, оксиморон каби кўчимлар: жонлантириш (ташхис, интоқ), муболата, литота, сифатлаш, ўхшатиш (ташбеҳ), қарши лантириш (тазод антитеза), киноя (таъриз), хитоб, иштиқоқ, тажоҳули ориф (риторик суроқ), билиб билмасликка олиш, аксини айтиш (иноказния), тажнис, тарсеъ, тарди акс, радд каби жуда кўп тасвирий ва ифода воситаларидан фойдаланилади.

Бадиий кучимлар ичида метафора (истиора) жуда катта ўрин эгаллайди. У нарсалар уртасидаги ухшашликка асос-ланган кучим бўлиб, унда ухшатилаётган нарса ухшатилмиш нарсанинг номи билан ифодаланади. Шу боис илмий адабиётларда истиора (ихчам) ҳисқа ухшатиш деб юритилади.

Сўзнинг истиоравий кучимига асосланган бадиий тасвир ва ифода ута даражада фавкулоддалик касб этади. Натижа-да, вужудга келган образнинг таъсирчанлиги юксак бўлади. Масалан, Чулпоннинг «Хазон» шеърида умрнинг сунгги онларини - хазон, ёвўз ниятли шахсларни эса ҳарра истиора-лари билан аташ асарга ўзига хос таъсирчанлиқ сирлилик багашлаган:

Ҳарғалар боғларда қағиллашиб қолдилар, Билмадим, кимларнинг кисмати ўзилур. Ёнгокда ёпишиб бир чангал солдилар, Билмадим, кимларнинг умиди йўқбўлур".Келтирилган шеърий банддаги етакчи образлар истиора воситасида вужудга келган бўлиб, ҳар бир истиоравий образ халқнинг эътиқодий қарашларига асосланган. Ҳарга - ха-барчи, кўпроқ, шум хабарчи сифатида каралади. Карғалар қағиллаган боғ - маҳзун ва таҳликали макон. Демакреакқия ҳукмрон бўлган бир маконда шум ниятли ёвўз шахслар ўлжа қидирмокдалар - Демак кимларнингдир кисмати ўзилади. Ҳарғалар чангал солган нарса ёнгоқ дарахти. Ёнғоқ эса ҳаётда фаол иштирок этиб, маҳсул бераётган кишиларнинг истиоравий тасвиридир. Чунки ёнғоқ мевали, мағзи

борбўлганли-ги учун ҳам ҳаргалар унга чангал соладилар. Демак ижтимоий ҳаётда реакқия кучайган пайтда маҳсул берадиган фаол кишилар умиди ўзилади.

Кўриниб турибдики, истиоравий образ ва ифода корга шеър мазмунини яшириб, таъсирчан ифодалаш учун катта имкониятлар очиб беради.Метафора тилнинг амалий эҳтиёжи туфайли нутқ жараёнида сўзнинг денотатив маънолари асосида баҳолаш қдйин бўлган нарса, воқеа, ҳодиса ва руҳий ҳолатларни коннотатив ифодалаш ёки тасвирлаш орқали вужудга келадиган кучимдир. Айрим ҳолларда эса метафора корнинг воқеликни эмоқионал-ақлий акс эттириш жараёнидаги топилдиғи сифатида туғилади.

Ҳар икки ҳолда ҳам истиорада иккита нарса уртасидаги жисмоний, рухнй, ранг, ҳусусият ва бошқа белгилардаги ўхшашлик ассоқиақиялар, баҳоланиши мужассамлашган бўлади. Шунинг учун ҳам нутқ жараёнида тугилган тилдаги ҳар бир истиора образли тасвир ва ифода учун бекдёс қимматли материалдирки, бу материалдан бирорта ҳам кор четлаб ўта олмайди. Аксинча, ана шу материал етишмаган жойда нинг ўзи ҳам бўлади.

Истиора мавхум тушунчаларни осон англаш, тасаввур этишда аҳамиятлидир. Шунинг учун метафора инсон онгининг воқеликни бадиий инкишоф этишда жисмоний материалдан руҳий умумлаштиришга, аниқ предметлиликдан мавхум тасаввурга ўтишнинг ёхуд шу жараённинг бутунлай аксига қарабйўналишини белгилаб берувчи кўчимдир. Бир-бирига зид мана шу жараёнда пайдо бўлган истиораларнинг аксарияти нутқ жараёнидаги табиий эхтиёж туфайли пайдо бўлиб, тилимизнинг табиий бойлигига айланиб қолган. Шу сабабли бўлса керак «Тил ўлик истиораларқабристонидир», деб айтилган сўз жуда ҳам урнида топиб айтилган. Ана шу «қабристон»дан олиб бадиий контекстга киритилган ҳар бир истиора тирик образга айланади. Франқўз тилшуноси Ш. Балли ҳар бир илмий тилдаги истиоравийликни - образлиликни аниқ образ, хиссий образ ва улик образ каби уч типда тасниф этади". Тилдаги метафоранинг бу уч типи бадиий контекстда тасвир ёки ифодага образлилик багишлаб, кайтадан ҳаракатга келиб жонланади.

Истиоравий кучимлар шаклан аниқ ёки мавхум бўлишларидан ташкдри образнинг ижобий ёки салбий жиҳатдан баҳолаш ҳусусиятига ҳам эга. Бадиий контекстдаги истиоравий кучимнинг фаолиги, вазифадорлиги санъаткорнинг ий мақсади, туйғулар чуқурлиги ва бойлиги, эстетик бадолаш даражаси орқали бонщарилади: мана шу жараён орқали қувват олган образ асарни кдбўлқилувчига ҳиссий-аклий таъсиркўрсатади. Масалан, Рауф Парфининг куйидаги мисраларида жонланган метафорик образга диққат қилинг:

Деразамга урилади қор,

Жаранглайди жарангсиз кумуш.

Ушбу мисраларда лирик қаҳрамоннинг ўз севгилисини уйлаган пайтдаги хотираси ёғаётган оппоққорга муқояса қилинади. Шу лаҳзанинг оклик белгиси истиоравиилик йўли билан кумуш, дейилади. Чунки кумуш ранг товланииш билан тунги ёки тонгги кррга ухшайди. Қор образининг оппоқ хотирага ва бу хотиранинг кумушга ўхшатилиши икки нарса уртасидаги ранг муштараклиги асосидаги метафорик образни юзага келтиради. Аммо метафорик образнинг фаоллигини ошириш, яъни «кумуш»нинг таъсир доирасини кучайтириш учун «жарангсиз» аникловчиси келтирилади. Натижада, метафорик образнинг шеърғоясини ифодалашдаги фаоллиги кучайган.

Реал ҳаётий образ ва унга мос келувчи метафорик образни юкрридагидек ёнма-ён параллел келтириш қулланилган истиоранинг мазмунини тўғри англашга кўмак беради. Хуршид Даврон «Керак бўлса» деб бошланувчи шеърида ҳақикий инсон бўлиб яшаш учун бирқатог истакларни билдиради. Ана шундай тилаклар ичида комил ва ҳақиқий инсонларга хос рамзий белги сифатида чинорни ҳам таъкидлаб кўрсатади. Шеърий контексгда «чинор» сўзи метафорик кучим орқали комил, мард, ёвкўр инсоннинг рамзий образига ай-ланган. Бунда шоир чинорга хос арғувонлиқ бакувватликқаттиклик ва салобатлиликузоқ яшовчанлик каби хислатларга асосланган.

Учингни ол ёвдан, зулматдан,

Соткинлардан, энг охир майдан,

Сон-саноқсиз тераклар аро

Энг бакувват чинорга айлан".

Мазкур парчада ҳам метафорик образнинг эстетик фаоллиги «сон-саноқсиз тераклар аро, энг бакувват» аниқловчилари таъсирида кучайтирилган.

Метафора баъзан модал сўз ёки кушимчалар ёрдамида образга эркалаш, кичрайтириш каби субъектив баҳо маъноларини бахш зтиб, китобхонга кучлироқ таъсиркўрсатади. Куйидаги мисолда ана шундай ҳолни кўрамиз: «Нега ухламай ётибсан, тойчоқ?»

Бадиий асардаги кечинма шиддатини ошириш метафорик образга хос ҳусусият. Ёшлигини қумсаб излаб юрган кекса инсоннинг кунгил дарди, қалб йиғиси, тентираши ва утиб кетган ёшликни бир «чур», «бир нур», деб кексаликни эса «хазон ёмғири», деб истиоравий аталиши С. Зуннунова шеъридаги армон тоясини маълум даражада дардноқ таъсирчанроқ ифодаланишига сабаб бўлган:

Хазон ёмририда кезаман секин,

Ҳаётимда бир чор, бир нурни истаб.

Бизнингча, келтирилган шеърий мисралардаги таъсирчанликни оширган нарса қулланилган метафорик образларнинг ўзаро моҳиятан зиддиятлигидадир. Чунки «хазон ёмгири» — моҳият эътибори билан ҳалокат ёмрири. Бундай ёмғир остида чур, нур яшай олмайди. Шуни била туриб, армонли инсон ўз умрининг хазонли ёмририда ҳам ёшлигини излайди. Нақадар укинчли истақ армонли туйғу! Бу хилдаги шаклан сокин, мазмунан маҳзун рояни фақат зиддиятли метафорик об-разларгина тулақонли ифодалаши мумкин, холос. Шу сабабли ҳам шоира ўз ий нияти, айтмоқчи бўлган калб сўзларини, армонли кўнгилдагидек ифодалаш учун ҳизматқиладиган истиораларни топиб, ўринли ишлата олган.

Метафора корнинг у ёки бу нарса, воқеа ва ҳодисага нисбатан ўзининг салбий муносабатини тўғридан-тўғри ифодалаш учун ҳам ҳизматқилади. А. Қаххорнинг «Иғвогар» номли ҳикоясида ҳалол кишилар устидан юмалоқ

хатлар ёзадиган, мансабу манфаат олдида ҳар кдндай ярамас ишлардан тап тортмайдиган шахс метафорик кучим орқали тўғридан-тўғри мараз, деб номланган. Чунки «мараз» хасталигидан барча хазарқилишиб қочишади. Ҳикоядаги иғвогардан ҳам ҳамма крчади, хазар қилади. Мана нгу ухшашлик эса ҳикоядаги образнинг истиоравий кучим орқали нозик ифодаланишига сабаб бўлган. «Мараз» мана шунака, қочиб киргани эшик излаб юрган кунларининг бирида, баногоҳ буюк «талант» эгаси эканини билиб қолди,Буюк адиб «Тўйда аза» ҳикоясида эса амал ва мансаби, манфаат ва таъма учун отаси тенги кипшга турмушга чиққан, модага ҳаддан ортиқча берилган ва кип-қизил уст-бош киядиган енгилтак жувонни киноя, истеҳзо билан «хурозқанд» истиораси билан атайди. Мана шу истиоранинг ўзи образнинг пуч моҳиятини англатиб туради:

«... хурозкднд додлаганича ўзини ерга отиб, икки-уч юмалаб кетди. Одам йиғилди. Хурозқандни кутариб олишди. Хўрозкднд гапира олмас, дир-дир титраб... машинани кўрса-тар эди»[49].

Хуллас, метафорик кучим воситасида вужудга келган образнинг ижобий ёки салбий маъно ифодалаши кор мақсади, ғояси ва эстетик идеали билан борликдикда воке бўлади.Истиоравий кучим кўпинча алоҳида сўзга таянса ҳам, бироқ метафорик образнинг тулақонли чиқиши, унинг ғоявий-эстетик фаоллигини таъминлаш учун зарурбўлган муҳит ва вазият тасвири ўзига хос бошқа ёрдамчи воситалар, айниқса, ий ҳаёл ёрдамида амалга ошади. Одатда, бундай метафорик образлар тасаввурдагина илгаб олинадиган, қалбан ҳис этиладиган тушунчалар предметлаштирилганда, яхлитлаштирилганда, умумлашгирилганда, эстетик жихдтдан баҳоланганда юзага келади. Масалан, А. Орипов- «Ўзбекистан» шеърида Она Ватан Ўзбекистан образи бирўринда Жалолиддин самани, бирўринда фарзандлар жонини асрлар оша опичлаб уттан ота-боболар, бирўринда кирмизи кони тукилган шахиддар, яна бирўринда ўзлигини таниган халқ, бирўринда халқнинг номус-ори, бирўринда эса кишин-ёзин ором билмай, крр-ёмгир остида тиним бил-май заҳмат чекаетган ялангтуш кекса пахтазорқиёфасида жонланади. Аслида, Ўзбекистон

деган юртни, заминни кдл-бан ҳис этиб суйсакда, бироқ унинг барча томонидан бир хилда тасаввур этадиган яхлит киёфаси йуқ.

Уни игу заминнинг ҳар бир фарзанди ўз тасаввури орқали жонлантиради. А. Орипов эса ўз шеърида она Ватаннинг барча учун нисбатан макбўлбўлган фалсафий қиёфаларини предметлаштиришга, аниқ жонлантиришга, яхлитлаштиришга, умумлаштириш ва эстетик баҳолашга эришган. Бинобарин, шеърнинг куйидаги бандида хаёлан жонланган Ватан қиёфаси 50-80-йилларўзбек халқи тасаввури учун ҳарактерли эди:

Кеч кўз эди мен сени кўрдим,
Деразамдан бокдрди биров.
У сен эдинг, о, дехқон юртим,
Турар эдинг ялангтуш, яёв.
- Ташкдрида изиллар ёмгир,
Кир, бобожон, яйрагил бир оз.
Дединг: - Пахтам қолди-ку ахир,
Йигиштирай келмасдан аёз.
Кетдинг, умри маҳзаним маним,
Ўзбекистон, Ватаним маним.

Банднинг бадиийлиги Ўзбекистоннинг метафорик образ -дехдон юрт ва ялангтуш пахтакор бобо киёфасида аниқ ва яхлитлаштирилганлигидадир. Ана шу икки истиоравий образ фаоллигини таъминлаш учун муайян макон ва замон бўлиши лозим. Мана шу нарсаларни таъминлашда шоир хаёли, бадиий тасаввури ёрдамга келган.

Лирик қаҳрамон - кеч кўзакнинг ёмғир изиллаб ёгаётган бир пайтида деразага боқиб турар эди. Одатда, бундай пайтларда қурту қумурсқа, паррандаю дарранда, одамзот ўзини панага, инига, иссиқ гўшага уради. Шундай бир пайтда деразадан ялангтуш, яёв кекса деҳқон ичкарига ҳарайди. Лирик каҳрамон уни ичкарига таклиф этади, бироз дам олиб яйрашга даъват этади. Шунда ёмғир-қор остида пахта тераётган ўзбек халки, ўзбек юрти кекса деҳқон қиёфасида жон-ланиб, «йуқ, қиш-қиров бўлмасдан пахтамни

йигиштириб олай», деб қайтиб кетади. Мана шу бадиий образ оркдли кор бир нечта маъноларни яширин ифодалаган.

Ёмғирли кеч кўзакда етиштирган пахта ҳосилини йиғиштириш ташвишида юрган кекса дехдон бирор фаслда ҳам ором нималигини билмай меҳнат килган, аммо бунинг эвазига доим яёв, ялланггуш крладиган бутун юрт, бутун бир халқнинг умумлашма метафорик образидан иборат.

Демакмазкур бандда шоир кекса пахтакор тимсолида деҳқон юрт Ўзбекистан ва унинг заҳматкаш халкини истиоравий йўл билан аникдаштириб, умумлаштириб ва эстетик жиҳатдан баҳолаб тасвирлашга эришган.

Метафора - тил мулки. Унинг аксарияти нутқ жараёнида кишиларнинг ўз фикр-кечинмаларини мазмунли, таъсирчан ва чиройли ифодалаш эҳтиёжи туфайли яратилади, шундан кейин улар халқ мулкига айланади.

Метафорик кучим - бадиийликнинг муҳим шарти. Шоир ёки адиб этган истиоранинг бетакрор ва оҳорлилигига кдраб, унинг истеъдодига, бадиий камолат даражасига, поэтик илгамига баҳо берса бўлади.

Умуман истиораларни яратилиш тарзига кўра икки гуруҳга ажратиш мумкин: 1. Анъанавий метафоралар. 2. Индивидуал метафоралар.

Анъанавий метафоралар аллакдчонлар яратилиб, тил мулкига айланган ва корлар уларга тез-тез мурожаат этиб турадилар.

Улар бадиий учун ҳамма вақт тайёр материал бўлиб ҳизматқиладилар.

Индивидуал метафоралар эса у ёки бу кор томонидан илк бор яратилиб, унинг кучма маъноси ҳам кўпчиликка у қадар маълум бўлмайди.

Чунки бундай метафораларда унинг дунёкдраши, воқеликка бўлган субъектив баҳоси мужассамлашади. Бинобарин, муайян бадиий асарғоясини, мазмунини баҳолаш ана шу индивидуал метафорик образлар моҳиятини, уларда жамланган ҳиссий қувватни турри англаш орқали амалга ошади. Бир асар турлича ҳараш ва баҳоларнинг тугилиши бевосита индивидуал метафоралар ги ҳарашларнинг ранг-баранглигидан юзага келади.

Индивидуал истиоралар айрим ҳолларда аниқ илгаб олиш кийин бўлган,

фақат ҳис қилиш оркдлигина тасаввур этиладиган тунгунчаларни муайян кучма маънодаги образларда жамлаш, умумлаштириш, бетакрорқиёфада аниклаштириш ва баҳолаш орқали корқалбида жо бўлган туйғуларокимини йуналтириб, китобхон кдлбидаги ҳисларни уйғотади. Бундай ҳарактердаги метафорик образлар адабиётда жуда кўп. Шу билан бирга шеъриятда метафорик кучим воситасида юзага келган конкрет образдан умумийликка томон йуна-лишда яратилган метафоралархамкўп. Чунки бу йуналиш кор шуурида кдтланиб ётган тасаввурларни ғоя ва кдрашларни исгаганча метафорик образга жойлашга, уларга ўзининг субъектив муносабатини билдиришга катта имкон беради. Р. Парфининг куйидаги шеърида «туман» образи кулланилган. Аслида, туман намлик ва ҳароратнинг муайян нисбатдаги ҳолатидан вужудга келадиган нарса бўлиб, у кишига атрофидаги нарсаларни аниққўришга халал беради. Инсон онгини, ҳиссини хдсрат, қайғу ураб олса, унинг идроки, акл-заковати тумандаги одамга ухшаб атрофдаги дунёни яхши илгай олмай қолади. Шоир табиатдаги туманга хос ҳусусиятларни дунё хасратлари, кайғуларига кучиради. Агар шоир туман ва қайғу, хасрат уртасидаги умумийликни, якдликни илғай олмаганда эди, «туман» сўзини коннотатив маънода куллай олмас эди. Туман метафорасини тамаки тутунига ухшатиш, ундаги аччикдикни эса дунё кағусига кучириш ўхшашли кучимнинг реал воқеликни ниҳоятда нозик ва аниқ туйғулар асосида акс эттириш имконлари мавжудлигидан далолат беради:

Туман тамаки тутунидек

Гуё дунёнинг кдйгуси.

Куёш сари кетмакда чекиб,

Дунё хаёл суриб уйкусиз...

Индивидуал истиораларни шартли тарзда бир-бирларини изохдовчи қўшалоқ кучимлар, дейиш мумкин. Чунки кор тасаввури, хаёли, эстетик баҳоси ва дунёҳараши билан алоқадорликда ўзга маънога кучирилган сўз эмас, балки маълум жихдтлардан кучма маъно касб этган метафорик образдир. Унинг денотатив ва коннотатив маънолари уртасидаги алокддорлик

даражаси ва микёси кор изоҳининг даражаси, микёси билан белгиланади. Х. Давроннинг куйидаги шеърида «Самарканд» сўзи индивидуал иста орали образга мисол бўлади. Мана нгунинг учун сўз-образларидан кейин тире куйилиб, кейин шу сўз асосида ётган шоир тасаввуридаги кучма маъно ифодаловчи изоҳ келтирилади.

XXVII.БОБ.ТЕАТР САНЪАТИ ҚОИДАЛАРИ.

Жаҳоншумил ихтиролар буюкларга насиб қилади. Пушкин таъкидлаганидек-даҳолар янги қонунларни кашф қилади, қобилиятлилар улардан тўғри ва унумли файдаланади, қобилиятсизлар эса ҳар иккаласини ҳам инкор қилиб, фақат ўзларинигина доно деб ҳисоблайдилар.

Турли соҳаларда ихтиролар қилган шахсларнинг номи миллати, ирқи ва эътиқодидан қатъий назар эҳтиром билан тилга олинади. Масалан, алгоритм ихтирочиси Ал-Хоразмий, бутун олам тортишиш қонунини кашф қилган Нюьтон, ер ости ва устидаги нарсаларнинг таркибини аниқловчи Менделеев даврий системаси дунёга маълум ва машҳурдир.

Жаҳоннинг ахли орасида Аристотелнинг “Поэтика” асари трагедиянинг яратилиш қоидалари билан машхур бўлса, “Станиславский системаси” театр санъати намоёндалари учун илмий-амалий дастур бўлиб қелмоқда.

Театрни маънавий, маърифий, ахлоқий ва ғоявий тарбия мактаби, инсонни руҳан покловчи муқаддас даргох деб билган Станиславскийнинг асл исми шарифи Константин Сергеевич Алексеев бўлиб, у 1863 йилнинг 5 январида, Москва шахрида туғилган. Алексеевлар авлоди йирик саноатчи задагонлар доирасига мансуб бўлиб, бу сулоладан кўплаб машҳур маданият ва санъат намоёндалари етишиб чиққан. Алексеевлар оиласининг “Большой” ва “Малый” театрларда ўз лоджалари бўлиб, улар барча янги саҳналаштирилган ва гастролга келган театрларнинг спектаклларини

томоша қилишган.

Константин 14 ёшга тўлганида унинг илтимосига биноан Алексеевлар хонадонида “уй театри” ташкил қилинди. 1877 йилнинг 5 сентябрида онасининг туғилган кунига бағишлаб “уй театри”да саҳналаштирилган спектаклда, Константин илк маротаба хаваскор актёр сифатида роль ўйнайди. У шу кундан бошлаб барча таассуротларини кундалик дафтарига муҳрлаб борди. Унда репертуар танлаш, рольларни тақсимлаш, режиссура, репетиция, ижро масаласи, декорация, мусиқа, костюм, грим каби спектакль яратиш билан боғлиқ мураккаб жараён тўғрисидаги дастлабки хулосалар баён қилинган эди. Бу “уй театри” 1881 йилдан Москва шаҳридаги “Алексеевлар тўгараги”га айланди. Машхур тўгарак асосида 1888 йили “Москва санъат ва адабиёт жамияти” ташкил топди. Унинг қошида “Мусиқали ва драматик мактаб” очилди. Бу жамият театри москваликларнинг севимли маскани эди. Жамият фаолияти тобора ривожланиб 1898 йили Константин Алексеев-Станиславский ва Владимир Немирович-Данченко ҳамкорлигида “Москва Бадиий театри” ташкил қилинди. Бу оммабоп театр “кечинма санъати мактаби”нинг назарий ва амалий бешигига айланди.

Театр санъатига бўлган ихлос ва синчиковлик Станиславскийни - “актёр саҳнанинг кори ҳамда соҳибидир” деган фалсавий - ғоявий хулосага олиб келди. Бу ғоя унга, 1877 йилдан бошлаб то умрининг охиригача, 61 йил давомида тинчлик бермади. Станиславский 1935 йилнинг 7 августида, 75 беш ёшида, Москва шахрида оламдан ўтди.

Станиславский – Константин Сергеевич Алексеевнинг тахаллуси бўлиб, уни 1885 йили, 22 ёшга тўлганида танлади. Сабаби кундўзи Алексеевларга тегишли идораларнинг бирида раҳбарлик қилган амалдорнинг исми–шарифи ва обрўси, у ижро этадиган водевилдаги “шилқим йигит”ролига мос тушмасди. Отасига тегишли фабриканинг доктори А.Ф.Макаров деган киши Станиславский тахаллуси билан “Алексеевлар тўгараги” спектаклларида қатнашиб юриши эсига тушади.

Макаров бетоблиги туфайли саҳнани тарк этганини билган Константин унинг тахаллуси билан саҳнага чиқишга ҳарор қилади. Бу тахаллус уни жаҳоннинг энг машхур театр назариётчиси ва амалётчиси сифатида дунёга танитди.

“Станиславский системаси” – театр санъатининг актёрлик маҳорати, режиссура ва педагогикаси билан боғлиқ жараёнларни юксак бадиий савияда ифодалаган “кечинма санъати” тизимининг назарий асосларидир. Бу назарий асослар ўзигача бўлган, – театр санъатига бағишланган барча системаларнинг, илмий-амалий тадқиқотларнинг диалектик ривожи эди.Натижада ўзигача бўлган театр санъати билан боғлиқ барча назарий ва амалий ҳарашларни яхлит бир тизимга солиш масаласи илмий хал қилинди.

“Намойиш этиш санъати” талаблари билан “кечинма санъати” эстетикаси фарқини Станиславский қиёслаш услуби билан очиб берди. Бунинг учун у даст- аввал “намойиш этиш санъати” талабларини, ўзи ўйнаган роллари мисолида ёрқин ифодалай олди. Бу йўналишда, актёрлик маҳоратини яхши эгаллаганлар томошабинларга ўз иқтидорларини намойиш қилишга бор кучларини сарфлайдилар. Станиславский уларнинг эришган ютуқларини инкор қилмаган холда, улар ижросидан жозибалироқ, таъсирчанроқ, маънавий даражаси юқорироқ, актёрлар кучини воқеалар тизимидаги ғояни очишга интиладиган амалга–ҳаракатга сарфлаш тизимини излай бошлади. Бунинг учун “намойиш этиш санъати” ҳусусиятларини янада чуқурроқ ўрганишга киришади.

“Намойиш этиш санъати” тарафдорлари: саҳнанинг ўзига хос шартлилига амал қилиб қилишга; актёрнинг ташқи кўриниши мухимлигига; хатти-ҳаракатларнинг жимжимадорлигига; айниқса “театрона” томошавийликка интилишлари билан ўзига хос ижрога эга. Улар бу интилишлари билан ҳаётийликдан, яъни реализмдан узоқлашиб, томошабинни ижтимоий ҳаётнинг аччиқ ҳақиқатидан чалғитишни асосий мақсад қилиб оладилар. Бу мақсад уларни ҳунармандликдан юқорироқ бўлган босқичга - намойиш этиш даражасига олиб чиқади. Намойиш этиш

даражасига кўтарилиш учун улар, репетицияларда актёрлардан ролнинг туйғуларини, эхтиросларини тўғри кечинишини талаб қиладилар. Барча ролларнинг туйғулари ва улар билан боғлиқ ҳаракатлар топилгач, Режиссёр томонидан мустаҳкамланади. Эришилган натижа бундан буёғига фақат шундай ижро этилиши тасдиқланади ва мускуллар хотирасида сақланган ҳаракатлар томошабинга намойиш қилинади. Намойишдан сўнг тасдиқланган ҳаракатни тўғри бажармаганлар қаттиқ танқид қилинади. Натижада, спектаклдан – спектаклга роллар айнан, тасдиқланган шаклда ижро этилади. Репетиция жараёнида топилган кечинмаларни “актёрлик туйғуси” мушаклар ва ҳис-туйғулар хотирасида сақлаб қолгани учун, энди уларни ижрочилар ўз ҳаракатларида кечинмасиз ҳам такрорлай оладилар.

Инсон, умуман жониворлар мушаклар хотирасига ва миянинг “сигнал системасига” таяниб кун кечирадилар. Бу система ихтирочиси И.Павлов таъкидлаганидек такрорланган ҳаракатлар бош миядаги сигналлар таъсирида мушаклар хотирасига кўчади ва сақланиб қолади. Қиркдаги жонворлар табиатнинг шу қонуни асосида машқ қилдирилади ва манежга эришилган натижаларни намойиш этиш учун олиб чиқилади. Жониворларнинг машқ қилинган ҳаракатларни ҳар доим айнан такрорлай олиш қобилиятига чапак чаламиз. Ўргатувчининг ва ўрганувчининг маҳоратига ҳамду-санолар айтамиз. Чунки, томоша намойиш этилди, навбатдаги кутилган натижага эришилди. Шунинг учун қирк намойиш этиш санъатининг энг ёрқин кўринишидир. Бу йўналиш назариётчиларидан бири бўлган Дени Дидронинг – “спектаклларда актёр қайта кечиниши шарт эмас, ахир актёрнинг маҳорати, хотирасида сақланган туйғуларнинг ифода воситаларидан фойдаланиб томошабинларни ишонтира олишида эмасми”, деган фикри унинг тарафдорлари учун назарий асосга айланди. Кино санъати ҳам бир марта лентаарга муҳрланган туйғулар ва ҳаракатларни доим айнан қайтарилиши билан намойиш этишдан ўзга нарса эмас.

“Намойиш этиш санъати”нинг бу тарздаги эстетик принципларидан қониқмаган Станиславский ундан юқорироқ бўлган босқични, ҳар бир

спектаклда “қайта кечиниш” йўлларини излай бошлади. Бунинг учун “инжиқ илҳом” ҳар доим актёрнинг ҳизматида бўлиши керак Ҳар бир спектаклда завқ билан “қайта кечиниш” учун актёрда намойиш этишдан кўра юқорироқ бўлган босқич “корлик туйғуси” тўғри тарбияланган бўлиши лозим. Шундагина томошабинларнинг қалбига ҳамда эҳтиросларига кучли таъсир этиш мумкин.

“Кечинма санъати” талабларига асосланган актёр, ҳар бир спектаклда кечагидан маьнилироқ, таьсирчанроқ, савияси юқорироқ роль образини яратишга қодир. Чунки, корлик туйғуси тўғри тарбияланган актёр жонли мулоқат жараёнини ҳар бир спектаклда завқ ва илҳом билан адо эта олади ва ҳар доим саҳнада бадиий яхлит роль ҳамда спектакль образини яратишга интилади.

Ҳаваскорлар орасидан саралаб олинган бўлғуси актёрнинг илк қадамидан бошлаб корлик туйғуси ва иродаси тўғри тарбиялансагина, у саҳна ҳунари талабларини корлик нуқтаи назаридан ўзлаштиради. Ҳунар талабларини ўзлаштирган талабаларгина навбатдаги босқичга – драматург ва Режиссёррежалаштирган ҳаракатни саҳнада бажара оладиган актёрлик даражасига кўтарилади. Бундай ижрочининг “актёрлик туйғуси” – ўзлаштирилган ҳунар талабларига таяниб, театр санъатининг асоси бўлган “акт” – ҳаракатни бажара олади, яъни персонаж интилишни ривожлантириб, перепития орқали ечимга олиб келиш кўникмасига эга бўлади. Бундай кўникмага эга кор шахс – “акт”, яъни ҳаракат бажарувчи, актёр мақомига кўтарилади. Чунки, хаваскорликдан хунармандликка, сўнгра актёрлик даражисига эришиш мураккаб жараённи ўз ичига олади.

Станиславский актёрлик мақомига эришганларни эвалюқион ривожланб борувчи уч даражага ажратади. Биринчиси – актёрлик туйғусига таянган ижро. Иккинчиси – корлик туйғусига асосланган ижро. Учинчиси – санъаткорлик туйғусига эга бўлган, юқори бадиий савиядаги ижро. Бу уч даража орасидаги фарқни англаш фақат Станиславскийга насиб қилди ва “кечинма санъати” тизимини яратишига асос бўлди. Улар орасидаги фарқни

бир – бирига нисбатан янада юқорироқ бўлган босқич деб билиш натижасида, у актёрлик санъати диаликтик ривожланишидан иборат жараён эканлигини назарий асослашни уддасидан чиқди. Қуйида шу босқичларнинг изоҳини кўрамиз.

1. Актёрлик туйғуси – ҳар бир спектаклда актёрга ҳизмат қилишга тайёр тўрган ҳунармандлик кўникмаси. Бу “ғамхўр кўникмалар” ҳар бирролни актёрнинг мушаклари ва туйғулари хотирасида сақланиб қолган штампларга таянган ҳолда намойиш этишга қодир. Моҳирона ижро этилган ролда кечаги ҳаракатлар ва туйғулар айнан такрорланади. Бундай актёрлар илҳомни кутиб яшайдилар. Илҳом эса – инжиқ туйғу. У ҳар доим ҳам актёрга бўйсинавермайди. Бугунги спектаклда актёрнинг илҳоми келса-келди, келмаса “ғамхўр ҳунар” штамплари уни ҳар доимгидек яна қутҳаради. Илҳомсиз, завқсиз намойиш этилган роль ижросидан сўнг актёрнинг ўз ёғига – ўзи қоврилиб “яна ўхшамади”, деган ички нидосини томошабинлар билмайди.

2. корлик туйғуси - “инжиқ илҳомни” доим чақириб олишга ва уни ўз ролига ҳизмат қилдиришга қодир актёрларда шаклланган кўникма. Бундай актёрлар намойиш этишдан юқорироқ бўлган босқичга – ўз ролини ҳар бир спектаклда қайта кечинишга эришади. У илҳомланиб, ўз роли туйғуларини қайта кечинаётганидан завқ олади. корлик туйғуси тўғри тарбияланган актёр, берилган шарт-шароитдаги воқеа – мен билан, ҳозир, шу ерда, биринчи марта содир бўлаяпти деган ишонч билан, жонли мулоқатга киришади. Саҳнада жонли мулоқатни ўзликсиз бошҳариб боришга интилади. Бу интилишнинг ижобий натижасини ўзи, саҳнадаги партнёрлари ва томошабинлар сезади. кор актёр томошабин айнан, мана шундай жонли мулоқатни кўриш учун театрга келишини билади.

3. Санъаткорлик туйғуси – корлик туйғуси тўғри тарбияланган, маънавий қиёфаси шаклланган, бадиий тасаввури ва тафаккури бой, яратувчанлик қудратига эга бўлган актёрлар кўтариладиган даража. Бундай санъаткорлар яратган ролнинг образлари – миллатнинг маънавий мулкига,

маданий бойлигига айланади. Улар ини ёшларга намуна қилиб кўрсатиш, авлоддан-авлодга мерос қилиб қолдириш мумкин. Санъаткорлик туйғуси корнинг виждонига айланади. Бу виждон уни яна “актёрлик туйғуси” даражасига қайтиб тушишига ва томошабинларни алдашига йўл қўймайди. Бу даража Станиславскийнинг орзуси, у яратган системанинг олий мақсади эди.

Демак саҳнада жонли мулоқатга кириша оладиган “кечинма санъати” актёрининг корлик туйғусини тўғри тарбиялаш системанинг бош масаласидир. Саҳна амалиётида бой тажрибага эга, замонасининг энг машхур актёрларидан ва Режиссёрларидан бири бўлган Станиславский –жонли мулоқат жараёнида пайдо бўладиган табиий туйғулар, ижрочининг рухий ва жисмоний ҳаракатлари уйғунлигини талаб қилишини яхши биларди. Бу уйғунлик ёрдамида асар ғоясини ва спектаклнинг маьнавий мохиятини томошабинларга тўлақонли бадиий шаклда етказиш мумкин деб ҳисобларди.

Актёрларнинг саҳнадаги жонли мулоқати театр илгари сураётган ғояга, туйғулар ва кечинмаларга томошабинларни ҳамдард қилади. Саҳнадаги ҳар персонажнинг нозик туйғулари, кучли эҳтиролари, чуқур дарди, теран фикри томошабинларга таьсир этсагина – улар ҳамдардга айланади.

Ҳамдардлик туйғуси ҳар бир спектаклда томошабинлар қалбидан жой олмаса, театр санъати аста-секин сусайиб бораверади ва саҳнадаги томошалар оддий, кўнгил очар, маиший мавзудан иборат хунармандлар, “ўйинига” айланади. Станиславский корлик туйғусини тўғри тарбиялаш учун аввало, “кечинма санъати”га зарур бўлган – инсон вужудини саҳнада табиий ишга туширадиган, жонли мулоқот қоидаларига амал қилиш зарурлигини таькидлайди. Бу қоидалар “система”нинг эмас, балки табиатнинг азалий тизими–тартиби эканлигини асослайди.

Масалан, фарзанднинг дунёга келиш жараёни ёки ўсимликни уруғдан улғайиши каби, саҳнада ролнинг образини яратиш ҳам табиатнинг умумий қоидаларига асосланганлигини ҳам назарий, ҳам амалий исботлади.

Системанинг илмий қиймати: ҳаёт қонунларини тизимга солинганлигида, тадқиқотчининг изланишлари амалиётда ўзининг исботини топганлигида; Москва Бадиий театрининг буюк актёрлари ва студияларнинг ёш талабалари билан синовдан ўтказилганлигида; тобора такомиллашиб Мейерхольд, Вахтангов каби жахонга машхурРежиссёрларни, ҳамда дунёни лол қолдирган янги актёрлар авлодини тарбияланганлигида; улар яратган спектакллар бадиий яхлитлиги, маънавий ва ғоявий юксаклиги билан томошабинларни ҳайратга, баъзан ларзага солганлигида эди. Энг муҳими намойиш этиш санъати тарафдорларининг актёрлик санъати - “илоҳий илҳом”га, “такрорланмас иқтидорга” боғлиқ, деган тушунчаларини инкор эта олганлигидадир. Шунингдек қобилиятли инсон, табиат қонунларидан тўғри ва унумли фойдаланса, унда корлик туйғуси шаклланиши мумкинлигини ва бу туйғу уни саънаткорлик даражасига кўтариши мумкинлигини амалда исботланганлигидадир.

Натижада, актёр саҳнада жонли мулоқотга эришиши учун ўз табиатини зўриқтирмасдан, берилган шарт-шароитда мақсадга мувофиқ, мантиқан, изчил, фаол ва сермаҳсул хатти-ҳаракат қилиши системанинг асосий талабига айланди.

Саҳнада мақсадга мувофиқ ҳаракат қилиш актёрнинг ақли, иродаси ва туйғуси уйғунлиги натижасида юзага келиши ҳамда корнинг руҳий ва жисмоний имкониятларини табиий ишга туширишини таьминлаши мақсадида Станиславский “берилган шарт-шароит” атамасини ўз “система”сига асос қилиб олди. Ундаги актёрнинг руҳий ва жисмоний туйғуларини мақсадга мувофиқ ишга тушурадиган унсурларни – “корлик элементлари”, деб атади. Бу унсурлар табиат қонунлари тизими бўлиб, актёрнинг туйғуларини табиий қўзғовчи ва ҳаракатга келтирувчи, “кечинма санъати” талаблари асосини ташкил қилувчи элементлардир. Улар:

- мақсадга мувофиқ жамланган ва йўналтирилган диққат;
- кўриш, эшитиш, қабўл қилиш, ва баҳолаш;
- мажозий ички кўриш ва ҳис қилиш хотираси;

- берилган шарт-шароитларни тасаввур қилиш;

- саҳнавий муҳит билан алоқадорликни ўрната билиш;

- саҳнавий туйғу ва ҳаракатлардаги изчилликка амал қилиш;

- саҳнавий хақиқатни ҳис қилиш;

- ишонч ва табиийлик;

- ролнинг ва спектаклнинг истиқболини ҳис қилиш;

- фикрли ва мақсадли ҳаракат;

- темпо-ритмни идрок этиш;

- саҳнавий истарага эга бўлиш;

- эҳтиросни қўзғата олиш ва уни жиловлай билиш;

- мускуллар эркинлиги;

- гавданинг ифодавийлиги;

- овозни бошҳара билиш;

- тўғри талаффўз ва гапдаги фикрини етказа билиш;

- сўз билан таьсир эта билиш;

- ҳарактер ва ҳарактерлиликни ҳис қилиш каби тизимдан, актёрни саҳнада табиий ҳаракатга олиб келадиган туйғулар мажмуасидан иборат. Бу унсурлардан тўғри фойдаланиш – берилган шарт-шароитда актёрларнинг корлик туйғусини вужудга келтириб, ўз табиатини зўриқтирмай жонли мулоқотга, табиий жараёнига олиб келишини амалиётда исботлади.

“Кечинма санъати” талаблари унсурларини мунтазам машқ қилиб, ўз маҳоратини такомиллаштириб бориш, ҳар бир актёрнинг иродаси билан боғлиқ мураккаб жараён. Бу жараённи Станиславский “туйғулар машқи” деб атайди. “Кечинма санъати” актёрлари ҳам худди балет артистлари каби, ёки чолғучилар каби ўзларини ижрога “созлаш”ни зарурат деб билмоқлари шарт. Бу “созлаш” жараёнини ҳам актёрлар ихтиёрий равишда амалга оширишни ўз кўникмасига айлантирмас эканлар, корлик туйғусига – “кечинма санъати” талаби бўлган жонли мулоқотга эришмайдилар. Балет артистини ёки чолғучини ҳеч ким кел ўзингни навбатдаги ижрога “созлаб ол” демайди. Улар ўз ихтиёрлари билан саҳнага чиқишдан аввал махсус машқлар

бажарадилар. “Кечинма санъати” актёри ҳамҳар куни саҳнага чиқишдан аввал, “туйғулар машқи”ни ҳар кунги одатга, кўникмага айлантирмас экан “намойиш этиш санъати” актёри даражасида қолаверади. “Олдингдан оққан сувни қадри йўқ”, дейди доно халқимиз. XX аср бошларида Мейерхольд, Вахтангов, Таиров режиссурасига маҳлиё бўлган театр санъатининг шинавандалари Станиславскийнинг бу ихтироларига хали беписанд эдилар.

1923 йилга келиб жахоншумил воқеа содир бўлди. Америка Қўшма Штатларига гастролга борган Станиславский рахбарлигидаги Москва Бадиий театри, у яратган назария асосида тарбияланган янги актёрлар авлоди ижроси билан томошабинларни ҳайратга солди. Америка матбуоти янги йўналишдаги актёрлик санъати пойдо бўлганлиги бонг ура бошлади. Американинг штатлари бўйлаб уюштирилган гастроль сафари Станиславскийнинг йиллар давомида излаган ва амалга оширган кашфиётлари натижаларини “жаҳоннинг етакчи саҳна усталари” ижросидаги спектакллар деб эътироф этди. 1923 йили ёзилиб 1924 йили май ойида нашрдан чиққан “Санъатдаги ҳаётим” китоби Бостон шаҳрида, 5 минг нусхада, инглиз тилида чоп этилди. Уни рус тилидан инглиз тилига И.Роббенс таржима қилди. Бу эътирофдан ҳайратга тушган Россия театр жамоатчилиги Станиславский ихтироларига янги назар билан ҳаради. 1926 йилнинг сентябрида “Санъатдаги ҳаётим” китоби илк боррус тилида, муаллифнинг назоратида, тўлдирилган вариантда, 6 минг нусхада, Давлат бадиий фанлар академиясиниг “Қентросоюз” нашриётида чоп этилди.

“Санъатдаги ҳаётим” китобидаги сўз бошида қуйидаги фикрлар бор. Бу китоб жаҳон театр арбоблари ёзган мемуарлар орасида тенги йўқ тарихий, илмий-назарий ва амалий асардир. Станиславский бу китобида “система” қандай шаклланганлигини қуйидагича изохлайди. “Кечинма санъати” талабларини синовдан ўтказишни 1901 йилда бошладим ва унинг дастлабки номини “Актёр – гўзаллик ва ҳақиқат тарғиботчиси” деб аташга ҳарор қилдим. 1902 га келиб “Драматик артистнинг маслахатчи китоби” деб аташни маъқул деб билдим.

1905 йилда изланишлар натижаларини тартибга солиб, студия ўқувчилари билан синовдан ўтказдим. 1906 йили Германиянинг Берлин шаҳридаги гастролдан кейин, тўғри йўлдан кетаётганимизга амин бўлдим. 1907 йилга келиб такомиллашган натижаларни китоб шаклига солдим.1909 йили китоб шаклидаги тизимни яна бир бор студия ўқувчилари билан синовдан ўтказдим. 1910 йилдан бошлаб янада такомиллашган изланишлар натижасини "система- тизим", деб атай бошладим. 1911 йили "системани" Москва Бадиий театрининг машҳур актёрлари билан синовдан ўтказишга киришдим. 1912 йили янада такомиллашган системани 2-студиянинг талабалари билан қайта синовдан ўтказдим. 1914 йилга келиб чет эллик театр арбоблари ва назариётчиларининг саҳна санъатига бағишланган назарий ҳарашлари билан танишгач, улар амал қилган "намойиш этиш санъати"дан, изланаётган "кечинма санъати" талаблари юқорироқ босқич эканлигига амин бўлдим.

Станиславскийнинг ихтироларини англаб етган шогирди Е.Вахтангов студия талабаларига 1916 йилнинг 28 октябрида "Станиславский янги йўналишдаги актёрдан нима истайди" номли мавзуда маърўза ўқиди. 12 ноябрда эса "Станиславскийнинг орзулари" номли маърўзасида "юртимиздаги барча театрлар асл саҳна корларини ўз студияларида тарбиялаши лозим" деган фикрни илгари суради. Шогирдининг бу маърўзасидан сўнг Станиславский - "Россияни студиялархамровига олиш керак" деган хулосага келади.

1917 йилнинг декабр ойида В.Сахновскийнинг "Бадиий театр ва саҳнада романтизм. Станиславскийга хат" номли китоби нашрдан чиқди. Шу йили Петербургнинг "Эркин санъат" номли нашриётида Ф.Ф.Комиссаржевскийнинг "Актёр и ва Станиславский назарияси" номли китоби ҳам чоп этилди. Асар билан танишган Станиславский китоб муалифининг отасидан дарс олганлигини ва санъат сирларини ўргангалигини эътироф этади ҳамда устозининг ўғли, ёш Режиссёр, унинг назариясини тушунмаганлигини, "системани" адабиётчи нуқтаи назаридан

таҳлил қилиб, адашганлигини қўлидаги китобнинг саҳифаларига ёзиб қўяди. Айниқса унинг ихтироларини “ натурализм” деб аталганлигидан қаттиқ хафа бўлади. Китоб қатор мунозараларга сабаб бўлади. Балки бундай нотўғри талқин “системани” янада такомиллаштиришга сабаб бўлиб, Станиславскийни “театрни барча севади, балки шунинг учун улар бу соҳани тушунаман деб ўйлайди. Аслида эса театр санъатини тушунадиганлар камчиликни ташкил қилади, уни биладиганлар эса саноқлидир” деган фикрга келишига туртки бергандир.

1917 йилдаги тўпалонлар, қўзғалонлар ва тўнтарилишдан сўнг, 1918 йилнинг январь ойидан бошлаб барча хусусий томошагохларни давлат ҳарамоғига ўтказиш ҳамда Москва Бадиий театрини қайта тўзиш ва репертуарини кўриб чиқиш бошланди. Натижада, шу йилнинг декабрь ойида “Ҳар тўкисда бир айб” номли спектаклни революция дохийси кўради. Давлатнинг бош раҳбари спектаклга ва Станиславскийнинг маҳоратига жуда катта бахо беради. 1919 йилнинг 9 март куни давлат раҳбари “Ваня тоға” спектаклини кўриб, яна юқори бахо беради. Шу йилнинг 16 июнь куни Москвадаги театрларраҳбарларининг мажлиси бўлади. Масжлис аҳли давлат раҳбарига хат билан мурожаат қилиб “Малый театр” ва “Москва Бадиий театри”нинг раҳбарларини, бу жамоаларнинг услубини сақлаб қолиш учун ўз жойларида қолдиришни илтимос қилишади.

Станиславский “система” асосида тарбияланган актёрларнинг янги авлоди ўз корлик туйғуларини тинимсиз ривожлантириб туришлари учун “Актёрнинг ўз устида ишлаши” китобини ёзади. Бу жараён жуда муҳим эканлигини таькидлаб, китобни онгли равишда икки қисмга ажратади. Биринчиси – актёрнинг кечинма санъати талаблари асосида ўз устида ишлаши. Иккинчиси – актёрнинг ролни ўзлаштириш, яъни қиёфа яратиш жараёнида ўз устида ишлаши. Унинг нияти шу китоблардаги тизим орқали корлик туйғусини ўзида тўғри тарбиялай оладиган актёрларнинг янги авлодини яратиш эди.

корлик туйғуси – ўзидан қониқмаслиқ саҳнада кечагидан яхшироқ,

эркинроқ, маьнилироқ, завқлироқ мукаммалроқ ҳаракат қилиш орқали ролнинг бадиий яхлитлигига интилиши каби тушунчаларни ўз ичига оларди. Мақсад, янги авлод актёрларида – “Кечинма санъати” талаблари асосида роль устида мунтазам ишлаш кўникмасини шакллантириш эди.

Станиславский системасининг китобларда шаклланган тизими қуйидагича. Биринчи том, “Санъатдаги ҳаётим” – кечинма санъатининг назарий асосларини ёритиш учун “намойиш этиш санъати” билан таққослади ва устунлигини илмий исботлади. Иккинчи том, “Актёрнинг кечинма санъати талаблари асосида ўз устида ишлаши”, яъни “актёрлик туйғуси”дан юқорироқ босқичга – корлик туйғусига кўтарилиш учун махсус “туйғулар машқи”ни бажариб, ҳар бир спектаклда қайта кечиниш ва жонли мулоқатга эришиш назарияси ҳамда амалиёти. Учинчи том, “Актёрнинг ролни ўзлаштириш, яъни қиёфа яратиш жараёнида ўз устида ишлаши” – гавданинг ифодавий имкониятларини такомиллаштириш, нутқ аппаратининг имкониятларини ошириш учун – нафас, овоз, артикуляқия, дикқия устида ишлаш ҳамда сўз ижроси билан партнёрига ва томошабинга таьсир эта олиш. Персонаж ҳарактери талаб қилган гавда ва нутқ уйғунлигига эришиш орқали жонли мулоқотга киришиш. Тўртинчи том, “Актёрнинг роль устида ишлаши” – деб номланган бўлиб, унда корлик туйғуси тўғри тарбияланган актёрнинг “созланган” рухиятини ва жисмини муаллиф берган шарт-шароитда, мақсадга мувофиқ ҳаракатга келтириш масаласи тизимга солинади. Бу мураккаб жараённи ёритган китобда: биринчи томда ифодаланган назарий ҳарашлар; иккинчи ва учинчи томларда изоҳланган, амалиётда зарур бўладиган тавсиялар; роль устида ишлаш учун зарур бўлган уч таянч нуқтаси назарий асосланди. Бўлар – ақл, ирода ва хиссиётнинг уйғунлигидан иборат тушунчаларнинг изоҳи эди.

1. Ақл – драматургик асоснинг моҳиятини англаб етадиган фаросат, мавзу, ғоя, воқеалар тартиби ва ҳарактерлар ифодаланган яхлитликни тасаввур қилиш ва ҳис қилиш қудрати, уни бадиий тафаккўр ёрдамида қандай шаклда амалиётда томошага айлантиришни биладиган ий туйғу.

Станиславский театр санъатида ақл – “қандай амалга оширишни билиш”, деган тушунча билан тенгдир дейди.

2. Ирода-ролнинг образини яратиш учун зарур бўлган ақл, куч, сабр-тоқат, қийинчиликларни матонат билан енгадиган ишонч, изланиш, қайта изланиш, кузатиш ва уларни жамлаб, амалиётга тадбиқ қилиб, то ижобий натижага эришмагунча тинчлик бермайдиган қувват-яратувчилик қудрати. Станиславский иродасиз инсонга бу касб ўз сирларини очмайди, натижада бундай актёр саҳнадаги жонли мулоқот қудратини, ҳар бирспектаклда қайта кечиниш лаззатини билмай, “актёрлик туйғуси”га таяниб, намойиш этиш билан умрини ўтказиши мумкинлигини эслатади.

3. Ҳиссиёт-англанган, бадиий шакли топилган, ҳаракатлар табиийлиги билан завқ берадиган ижрони томошабинга етказишни соғиниш, персонажнинг интилишини, орзу-умидларини, завқу-шавқини, чуқур кечинмаларини, дарду-аламини, нозик ҳисларини ҳамдард-томошабинга улашишни доим хохлаш, жамлаганини, ҳис қилганларини тарқатишга ошиқиш туйғуси. Бундай ҳиссиёт фақат корлик туйғуси тўғри тарбияланганларда бўлади. Яратувчанлик қудратига эга актёр навбатдаги ижро учун қандайдир янгилик топади. Ўз ихтироларидан қувониб, уни тезроқ саҳнага олиб чиқишга, ролини янада бойитишга интилади ва навбатдаги спектаклни тезроқ келишини соғинч билан кутади. Спектаклдаги ўз ролини завқ билан ижро қилади. “Инжиқ илҳом” доим унинг ҳизматида бўлади. Бундай актёр ўз табиатини зўрламайди, зўриқмайди. Чунки, унинг табиати, ҳиссиёти, туйғулари ҳаётий қонунларга – хохиш бор жойда катта қувват, яратувчанлик мавжуд, деган хақиқатга таянади. Ҳиссиёт – ақл ва ироданинг ҳамкорликдаги изланишлари натижаси сифатида ёркин намоён бўлади.

Ақл, ирода ва хиссиёт уйғунлигига қандай эришиш мумкинлиги хақидаги таьлимотни Станиславский: саҳна асарининг хатти-ҳаракат таҳлили; олий мақсад; етакчи хатти-ҳаракат; курашни кескинлаштириб турадиган “қарама-қарши ҳаракат”; онгли ҳаракатдан – онгости

бошҳарадиган табиий хатти – ҳаракатга эришиш” каби тушунчаларни изоҳлаш орқали тушинтиради.

Саҳна асарининг тахлили жараёнида жамоанинг “олий мақсади” қанчалик теран, умуминсоний ғояларга интилса, спектаклнинг провард мақсадини, корларнинг бадиий жавобгарлигини шунчалик юксалтиради. Натижада, актёрлар учун ўз ролининг етакчи хатти – ҳаракатини аниқлаш осон бўлади ва спектакл яратаётган жамоанинг корлик туйғуси, томошанинг ҳамда ҳар бирролнинг бадиий яхлитликка эришишига ҳизмат қилади. Аксинча, олий мақсад – илгари сурилаётган бадиий ғоя, қанчалик маьнавий саёз бўлса, “актёрлик туйғуси” – штамплар, “ғамхўр ҳунар” дархол ҳизматга келади. Актёрларнинг етакчи хатти – ҳаракатлари ҳам сустлашади. Бу фикрни Станиславский “Гамлет” трагедияси мисолида қуйидагича изохлайди. Агар ий жамоа трагедиянинг олий мақсадини - “отасининг ўлими учун қасд олиш” деб белгиласа, машҳур трагедия оддий, оилавий драмага айланади. Сабаби, қасд олиш энг маиший фикр бўлиб, жамоанинг изланишлар олиб боришга эхтиёжи бўлмайди. Актёрнинг етакчи хатти – ҳаракати шу даражада соддалашадики, унинг бадиий қиймати қолмайди. Агар олий мақсад – “тирик инсоннинг ҳаётдаги ўрнини белгилаш” деб олинса, жамоа ижтимоий - фалсафий трагедия яратиш учун изланишлар олиб боришга мажбур бўлади. Спектаклнинг олий мақсади янада чуқурлаштирилса ва умуминсоний ғоя даражасида белгиланса, яъни “ёлғонларни фош қилиб, инсонларни ҳақиқат учун курашга даьват қилиш” деб олинса, жамоанинг корлик туйғуси жўш уради. Ҳар бир актёр ўз етакчи хатти – ҳаракатини шу юксак ғояни очиш учун ҳизмат қиладиган даражада аниқлашга ҳаракат қилади.

Роль устида ишлаш жараёнида спектаклнинг олий мақсадини ва ҳар бир персонажнинг етакчи хатти – ҳаракатни тўғри белгилаш, бутун жамоанинг ғоявий юксаклигини, интилишини, маьнавий даражасини, бадиий фикри теранлигининг кўрсаткичига айланади. Шунинг учун спектакль яратиш жараёнида “олий мақсад ва етакчи хатти - ҳаракат”ни тўғри белгилаш хал

қилувчи жабҳага, системанинг роль устида ишлаш жараёнидаги бош масаласига айланади. Бу масала ўз навбатида актёрнинг саҳнадан ташҳаридаги, яъни ҳаётдаги олий мақсадига ҳам аниқлик киритади.

Станиславский бу тушунчаларни корнинг энг олий мақсади, яъни шахснинг олий-олий мақсади, деб белгилади. Бу мақсад корнинг маънавий қиёфасини белгилайдиган, ижтимоий интилишини намоён қиладиган, дунёҳарашини, бадиий савиясини, тарбияланганлик даражасини ва фуқоролик бурчини ошкор қиладиган кўрсаткичдир. Табиат қонунларига асосланиб, шахс даражасига кўтарилган актёрнинг бадий яхлит шаклда яратган образлари, унинг корлик қудратини кўрсатади. Замонамизнинг машҳур актёри Олег Табаковдан – "сизнинг ролларингиз бир-бирини такрорламайдиган янги қирралари билан барчани эсида қолади. Бунинг сири нимада?, деб сўрашганида, мен пьесанинг таҳлилини Режиссёрдан ҳам, танқидчилардан ҳам яхшироқ биламан, деган жавобни айтган. Демак бу актёрда –ақл, ирода ва ҳиссиёт уйғунлигидаги корлик туйғуси, яратувчанлик қудрати мавжуд.

1930 йилга келиб Станиславский яратган "кечинма санъати" тизими саҳнада бадиий хақиқатни ярата оладиган янги актёрлар авлодини шакллантирганлиги китоблар ёзала бошланди. Л.Леонидов системадан олган таассуротларини шундай изоҳлайди – "Станиславский актёрнинг нигоҳини ўзининг қалбига ҳаратишга ўргатди. У лабиринтлар орасида юз йиллаб адашиб юрган корлик туйғусини кенгликка олиб чиқди. "Кечинма санъати" тизими актёрни қоронғуликдан – ёруғликка етаклади. Ҳунармандликка асосланган "намойиш этиш санъати" актёрлари эса лабиринт ичида қолиб кетди. Таассуротларим хақида "Станиславский ва унинг системаси" деган китоб ёзишга ҳарор қилдим. Бу китоб театрнинг эртанги куни эмас, балки узоқ келажаги бўлади. Чунки, Станиславский актёрнинг саҳнавий туйғуларига эркинлик берди."

1931 йилнинг 24 декабрида "Қўрқинч" номли спектакль муҳокамасида барчанинг ижобий фикрига қарши О.Литовский ва А.Роомлар "система"

риволюқиядан аввал пайдо бўлган методология бўлса, бугун уни соқиалистик театр санъатида ҳам қўллаш мумкинми?, деган фикрни ўртага ташлашди. Табиат қонунларига асосланган тизимини англаб етмаганларнинг нотўғри фикри Станиславскийнинг соғлиғига қаттиқ таьсир қилди.

Психофизик ҳаракатга асосланган “кечинма санъати”нинг актёрларруҳиятини “созлаш” билан боғлиқ “туйғулар машқи”ни баьзилар тўғри англамаётгалиги учун Станиславский уни янада соддалаштириш устида изланишлар олиб борди.

Академик И.Павловнинг “Сигнал системаси” ва И.Сеченовнинг “Бош миянинг рефлекслари” номли ихтиролари билан қайта танишиб чиққан Станиславский инсоннинг жисмоний ҳаракатларида унинг мақсади, туйғулари акс этишини англаб етди. Натижада, актёрлар ўз хохишларини оддий жисмоний ҳаракатларда мантиқан ва изчил ифодалай оладиган “жисмоний хатти-ҳаракатлар услуби”ни яратди.

Янги услуб яратилганга қадар психофизик ҳаракат таҳлилидан бошланадиган “роль устида ишлаш жараёни” – драматург фикр – ғоясини, асарруҳиятини, персонажларҳарактерини, Режиссёррежаси моҳиятини чуқур англашдан ва стол атрофидаги репетицияларда “берилган шарт-шароитни ҳис қилишга” асосланган талқиндан иборат эди. Бу мураккаб жараённи соддалаштириш учун Станиславский ҳар бир актёрга ўз “ролининг жисмоний ҳаракатлари партетурасини” мантиқан ва изчил ёзма равишда ифодалашни таклиф қилади. Бу вазифани бажараётган актёрдан ўз ролининг жисмоний хатти – ҳаракатлари тизимини ёзиб чиқиши талаб қилинди.

“Ролнинг партетураси” нозик кечинмаларни ва кучли эҳтиросларни келтириб чиҳарадиган жисмоний хатти–ҳаракатларнинг мантиқли ва изчил тизимини ифодалайди. Бу тизимда актёрни ролнинг олий мақсадига олиб борувчи етакчи хатти – ҳаракати ёрқин намоён бўлади.

Станиславский умрининг охирида ихтиро қилган “жисмоний хатти – ҳаракатлар услуби” мураккаб руҳий кечинмаларни “ташқи” ҳаракатлар

мантиғи ва изчиллиги орқали ўзлаштириш, кечинмаларни психофизик ҳаракатлар ёрдамида ўзлаштиришга нисбатан соддароқ йўл эканлигини исботлади.

Тинимсиз изланишлар натижасида Станиславский системаси “ички” ва “ташқи” ҳаракатларни тахлил қилган яхлит тизимга айланди. Энди бу тизимда психофизик хатти – ҳаракат орқали ролни “ичдан” ҳис қилиш орқали “ташқи” жисмоний ҳаракатларга ўтиши қулай бўладиган ҳамда “жисмоний хатти – ҳаракатлар услуби” орқали “ташҳаридан - ичкарига”, яъни рухий кечинмаларга етиб бориши осон бўладиган актёрлар учун имкониятлар янада кенгайди. Бу ихтиролар: актёрнинг ўз устида ишлаши; рол устида ишлаши; рол устида ишлаш жараёнида ўз устида ишлаши каби яхлит тизимни вужудга келтирди. Бу тизим саҳна кори билан содир бўладиган барча жараёнларнини ҳамраб олганлиги ва уларинг амалий ечимини топиб, ҳаётий асосга эгалигини далиллай олганлиги билан умри боқий бўлиб қолди.

1934 йилга келиб Л.Лионидов Шекспир “Гамлет” асарида актёрлардан нималарни талаб қилган бўлса, уни саҳнада амалга ошириш тизимини Станиславский яратди, деган хулосага келади. Станиславскийнинг назарий ҳарашларини асослаган “Санъатдаги ҳаётим” китоби 1934 йилнинг январ ойида Парижда, франсўз тилида нашрдан чиқди. 1936 йилнинг 12 ноябрида Нью-Йоркда “Актёрнинг ўз устида ишлаши” асари инглиз тилида “Актёр тайёрланмоқда” номи билан нашрдан чиқди.

Дунё бўйлаб “система”ни тан олинганлигини гувоҳи бўлган Станиславский ўз шогирдларга “кечинма санъати” асосларини сақлаб қолинг ва уни юзакиликдан ҳимоя қилинг, деб мурожат қилди.

“Система”ни ҳимоя қилиш учун янги йўналишда табияланган актёрларнинг этикаси, яъни тарбияланганлик даражаси “кечинма санъати”нинг навбатдаги бош масаласига айланди. Сабабини Станиславский қуйидагича изохлайди - динга, ватанга ва театрга ҳизмат қиладилар. Театрдек муқаддас даргохга актёрлар ишга келмайди. Театрда – ҳизмат қиладилар ва

бу ҳизмат актёрларнинг инсонийлик ва фуқоролик бурчидир. Театр санъати орқали томошабинни маънавий, маърифий, бадиий, ахлоқий тарбиялаш ҳамда руҳан поклаш ҳам фаол ва ҳалол ҳизматни талаб қиладиган муқаддас бурчдир.

Актёрнинг жисми, руҳи, фикри, эътиқоди, овози, сўзи, тасаввури, тафаккури, ишончи, интилиши, корлик қудрати, унинг шахсий ҳизматчилари ҳисобланади. Улардан тўғри ва унумли фойдаланиш ҳамда мақсадга мувофиқ бошҳариш мураккаб жараён. Чунки, актёр ўзи махсулот, ўзи асбоб – ускина, ўзи иш бажарувчи, ўзи назоратчи, ўзи хатоларни тўзатувчи ва ўзи натижани баҳоловчидир. Бундай руҳ ва таннинг уйғун ҳизмати фақат актёрлик касбига насиб қилган. Шунинг учун унинг ахлоқи, яъни тарбияланганлик даражаси – маданияти ижтимоий ва сиёсий масалага айланади.

Арасту таькидлаганидек ахлоқ – бу сиёсатдир. Ҳақиқатдан ҳам спектакль яратиш жараёнида жамоага манзур бўлиш, у билан ҳамкорликда ғалаба учун ҳизмат қилиш, соғлом ий муҳитни сақлаш учун фаоллашиш актёр этикаси билан боғлиқ бўлган – театр санъатининг сиёсий масаласидир. Шунинг учун Станиславский артист этикаси –“системанинг қалбидир” деган таьлимотни илгари суради.

Станиславский “кечинма санъати” назариётчиси, амалиётчиси ва педагоги сифатида ўзигача ҳеч ким эътибор бермаган саҳна сирлари билан боғлиқ комплекс масалаларни илмий ёритади, асослайди, исботлайди. “Роль устида ишлаш” масалаларини бешинчи ва олтинчи томлардан жой олган суҳбатлар ва маьрўзаларида янада чуқурроқ изохлай олди. Еттинчи ва саккизинчи томлардан жой олган хатларида ўз ихтироларини замонасининг энг етук корлари, актёрлари, Режиссёрлари, драматурглари, композиторлари, физиологлари, рассомлари билан ёзишувларидаги бахс – мунозараларда изохлаган.

1927 йили актёрлик фаолиятини тўхтатиб бор кучини, ғайратини режиссура ва педагогикага бағишлаган Станиславскийнинг яратган театр

санъати эстетикаси ҳамда методологияси жаҳондаги илғор саҳна санъати таьлимотининг дастури, етакчи амали бўлиб қелмоқда.

Жаҳонни забт этган “Станиславский системаси”: 8 томлик “ҚС.Станиславский”; 4 томлик “ҚС. Станиславскийнинг ҳаёти ва и; 6 томлик “Станиславскийнинг Режиссёрлик экземплярлари; “Станиславский ва жахон театри”; “Станиславский этикаси” номли китобларда ва унинг ихтиролари билан боғлиқ қатор диссертақияларда изохланган.

Пушкин иборасини нақадар тўғри эканлигини ҳаёт исботлаб келмоқда “Система”дан тўғри ва унумли фойдаланган ўзбек театр санъати арбоблари Маннон Уйғур, Ятим Бобожонов, Мўзаффар Муҳамедов, Тошхўжа Хўжаев, Раззоқ Ҳамраев каби рижессёрлар миллий саҳна санъатимизни, Г.Тостоногов, А.Эфрос, А.Гончаров, О.Ефремовларрус театрини жаҳонга машҳур қилдилар. Чунки, улар и Станиславский системасига асосланган эди.

Ўзбек театри амалиётига асосланган саҳна санъати педагогикаси 1964 йилдан бошлаб ҳар икки йилда ўтказиладиган театр санъати институтларининг “Диплом спектакллари фестивали”да тан олинди. Мунтазам гоҳо иккинчи, гоҳо биринчи ўринни эгаллаб келган “Тошкент давлат театр ва рассомлик институти” тарихида 1982 йили оламшумул воқеа содир бўлди. Академик Мамажон Рахмонов раҳбарлигида ташкил қилинган “Станиславский системаси ва ҳардош халқлар театри” номли халҳаро Конференқия Тошкентда ўтказилди. Бу анжуман “система”ни Ўзбекистонда тўғри ўқитилаётганлигини жаҳон театр санъати арбоблари томонидан тан олганлигига далолат эди.

2013 йили 17-19 январь кунлари Москва шаҳрида Станиславский таваллудининг 150 йиллигига бағишланган “Станиславский ва жаҳон театрлари” номли халҳаро Конференқия бўлиб ўтди. Унда замонамизнинг энг машҳур театр санъати арбоблари иштирок этишди. Англия, Франқия, АҚШ ва Россиянинг жаҳонга машҳурРежиссёрлари санъат арбоблари ҳамда театршунослари Станиславский таълимотининг қудрати ва бугунги аҳволи тўғрисида ўз фикрларини ўртоқлашишди. Улар: нега театрни севган кишилар

ўз ихтиёрлари билан бу шахс ини ўргана бошлайдилар; унинг ихтиролари турли эстетик ҳарашларга эга бўлган дунёнинг энг илғор театр санъати арбобларини нега ўзига жалб қилади ва бирлаштиради; нега ёшлигида “система” эскирди деганлар тажрибаси ошгач, уни мукаммал тизим эканлигини тан олади; бугун томошабинни маънавий маданиятга даъват қиламан деганлар “система”га мурожат қилсин; “система” шундай баланд қояки, у театр билан шуғулланаётганларга доим бўй кўрсатиб туради; Станиславский томошабинларни ўзгартирмоқчи эди, бугун бунданда хайирлироқ иш бўлмаса керак; “система” доим актёрларнинг энг яхши маслахатчиси бўлиб қолади, деган фикрлар билан бир-бирини тўлдирди.

Конференқия иштирокчилари 2013 йилни “Станиславский йили” деб эълон қилиш ҳамда Москва Бадиий театри рўпарасида Станиславский ва Немирович-Данченқоларга хайкал ўрнатиш мақсадга мувофиқ деган Ҳарорга келди.

Станиславский – “мен бironта янги қонун яратмадим, фақат табиат ҳамда инсон руҳи билан боғлиқ қоидалардан актёрлар ўз ида тўғри фойдалансин деб тизимга солдим ва улар миллати, ирқи ҳамда эътиқодидан қатъий назар барча халқларга бирдек ҳизмат қилади” деб таъкидлайди.

Демак бу тизимни тушунмасдан инкор қилиш, ҳаёт ва табиат қоидаларини тан олмаслик билан баробар эътиборсизлиқ дилетантлик бўлади. У, “системани” тўғри тушунганлар ва ундан тўғри ҳамда унумли фойдаланган корлар, келажакда ўзлари кўплаб янги тизимлар яратади, деб умид қилади. Биз ҳам шундай бўлишига ишонамиз!

.

XXVIII. КОНФЛИКТ ВОҚЕЛИКТНИНГ БАДИИЙ ТИЗИМИДИР

1970 – 1980-йиллар ўзбек драматурглари асарларида бутун мамлакат ижтимоий ҳаётида бирламчи ҳисобланган замонавий воқеликнинг амалий жиҳатлари ўз ифодасини топди. Бу асарларда «замонавийлик» мавзуси маърифатпарварлик кайфиятига эга бўлиб, улар саҳна орқали тарғиб этилди.

Драматурглар «илғор замондош» образини, унинг маънавий дунёсини ҳар томонлама очиб беришга интилган ҳолда, меҳнаткашлар фаоллигини ошиб боришини намойиш этдилар, шунингдек одил жамият фаравонлиги учун курашувчиларининг сиймоларини яратдилар. Муаллифларнинг маълум бир қонуниятларга асосланиши ва муросасизлиги уларга ҳаёт қийинчиликларини соддалаштирмасдан амалдаги зиддиятларни ифодалаш ва бартараф этишга имкон берди. Тажриба шуни кўрсатади-ки, драматурглар воқеликка қанчалар чуқур кириб борсалар, шунчалик тор маънодаги баёнчилик ва унинг кўринишларидан андоза олишдан воз кечишган.

Охирги 10-15 йилдаги драматургиядаги баъзи бир турғун жараёнларга қарамасдан унинг илдамлигини таъминловчи тамойиллар белгиланди. Мазкур тамойиллар, аввалambор, драматургларнинг «илмий техника революцияси даври» кишисининг маънавий ва ахлоқий дунёҳарашини англаб етишга, қаҳрамонларҳарактерларидаги ижтимоий ва маънавий ақидаларни бирлигини ифодалаш, унинг ишлаб чиқариш жараёнида юзага келаётган ўша аҳлоқий шахсий қоллизияларини – қарама-қарши ҳарашларни, интилишлар ва манфаатлар тўқнашувларни ёритиб беришга интилишлари билан боғлиқ. И.Дворецкийнинг «Человек со стороны»(«Четдан келган одам»),

Г.Бокаревнинг «Сталевары»(«Пўлат эритувчилар»), А.Вейқлер ва А.Мишариннинг «День-денской»(«Кун бўйи»), А.Гребневнинг «Из жизни деловой женщины»(«Ишбилармон аёл ҳаётидан»), Р.Ибрагимбековнинг «Своей дорогой»(«Ўз йўлимдан») ва «Неопубликованный репортаж»(«Нашр этилмаган репортаж»), М.Шатровнинг «Погода на завтра»(«Эртанги об-ҳаво»), А.Гельманнинг «Протоқол одного заседания»(«Бир кенгаш баённомаси»), «Обратная связь»(«Акс алоқа») ва «Мы, нижеподписавшиеся»(«Биз қуйида имзо чекувчилар») сингари алоҳида қизиқиш уйғотувчи «ишлаб чиқариш мавзуси»даги пьесаларда «илғор замондош»лар – меҳнаткашлар, қурилиш ва ишлаб чиқариш соҳаси раҳбарларининг меҳнат фаолиятига боғлиқ фазилатлари ва хулқ-атворларини англаб туриб шарҳлаш муаллифлар диққат марказида бўлган. «Бугунга келиб, ишлаб чиқариш конфликти ва бу конфликтдаги инсон характери кўп жиҳатдан умумдавлат зиддиятларини акс эттиради. Одамлар давлат муаммоларини ечадилар, инсоннинг фуҳаролик фаоллиги, унинг шахсий маъсулияти мислсиз ўсди», – деб ёзади бу борада И.Вишневская.

Ҳақиқатдан ҳам, ноантогонистик ҳусусиятларга эга реал зиддиятларни ўз ичига олган иқтисодий ва ижтимоий жараёнларни бошҳарув даражасига талаб ортди. Ноантогонистик зиддиятлардан келиб чиққан муаммолар ва конфликтларни бартараф этиш жамиятнинг барча жабҳаларида фаолият олиб бораётган кишиларнинг савиясини мукаммаллигини кучайтиришни талаб қилади.

1970-йиллар ҳамда 1980-йиллар бошларида Ўзбекистон театрлари репертуарларида драматик конфликтлар ва бадиий образларда ҳаётнинг турли муаммолари ўзининг маълум ифодасини топган «ишлаб чиқариш » мавзусига бу кучли қизиқишни уйғотувчи асарлар пайдо бўлди. Улар орасида А.Мухторнинг «Самандар», М.Бобоевнинг «Ер томири», ҲАзимовнинг «Садоқат», О.Матчоннинг «Тўғон», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» пьесалари асосида саҳналаштирилган спектакллар мавжуд.

Бу йиллар мобайнида турли аҳлоқий-маънавий муаммоларни ёритувчи

бошқа долзарб мавзуларда ҳам кўплаб асарлар яратилган. Уйғуннинг «Парвоз», Ў.Умарбековнинг «Комиссия», «Қиёмат ҳарз», «Ўз хоҳишига биноан», М.Каримовнинг «Инсонликка номзод», М.Бобоевнинг «Ўттиз ёшлилар», «Тошкентдан келган меҳмон»(«Гурунг»), Ш.Бошбековнинг «Тикансиз типратиканлар», «Оқ отлар учун вальс», «Тақдир эшиги» пьесаларида муаллифлар ҳаёт қарама-қаршиликларини ва замондошларҳарактерининг янги қирраларини очиб берадилар. Камдан-кам ҳолларда бу пьесаларнинг сюжет ва ҳарактерларига бир ёқлама баҳо берилади, уларнинг баъзиларини драматик конфликтларини эса ижобий ёки салбий персонажларҳарактерларнинг тўғридан-тўғри, юзаки тўқнашуви сифатида кўриб чиқиб бўлмайди. Асосийси, айтиб ўтилган пьесаларда, ҳатто, кураш уларга фолакат ва азоб-уқубат олиб келганда ҳам, ўз мақсадига интилаётган бош қаҳрамонлар маънавий мезонлари юксаклиги эътиборни жалб қилади.

Даврнинг «илғор замондош» образини яратиш муаммоларини ечишда ўзбек муаллифлари янги қадам ташлашга интилганлар. Улар ўтган йиллар драматургияси тажрибаларидан келиб чиқиб, томошабинлар ишонадиган ва ибрат оладиган ёрқин, бадиий етук ижобий қаҳрамонлар образи орқали маънавий, ахлоқий баркамолликни ифодалашга ўринадилар. Аммо бундай образлар яратиш муаммосини реал ҳарактерларни кўп қиррали зиддиятларини ўзида жамловчи драматик конфликтнинг ёрқин ва теран изоҳлайдиган табиатини аниқ ва чуқур англамасдан ҳал этиб бўлмайди. Ўзига хос(алоҳида) ҳиссиётни чуқур бошдан кечиргани сингари Инсон ҳарактерида унинг давр билан алоқадорлигини у бошидан кечирган чуқур ҳиссиётлар орқали ишончли очиб бериш асарни ҳаққонийлиги ва бадиийлигининг зарурий шарти бўлиб келган.

Драма учун марказий бўлган конфликт ва ҳарактер муаммоси барча даврларда ҳам қизиқиш касб этган ва бу тасодиф эмас. Қизиқиш драманинг, кейинчалик эса спектаклнинг ғоявий-бадиий яхлитлигининг шаклланишида драматик конфликт эришган аҳамиятига асосланган. Драматик конфликт

табиатини ҳаққоний ва теран изоҳлаш аҳамияти бугунги кунда ғоят ўсди. Замонавий воқеликнинг ижтимоий ва руҳий конфликтлари сезиларли даражада мураккаблашди. Мавжуд конфликтларни кўп қирралигини эндиликда асар сюжетидаги рақибларнинг тўғридан-тўғри тўқнашувидек тасаввур этиш бир ёқлама, шартли талқинларга олиб келади. А.Гельманнинг «ишлаб чиқариш » драмаси сифатида эътироф этилган «Протоқол одного заседания»(«Бир кенгаш баённомаси») асарини таҳлил қилиш бирмунча намунали мисол. Потапов бригадаси ва қурилиш бошлиғи Батарқев ўртасидаги тўқнашувни пьесанинг асосий конфликти сифатида таърифлаш муаллиф томонидан олдинга сурилган муаммоларнинг барча мураккаблигини йўққа чиқариш идир. Бундан аниқ хулоса қилса бўлади-ки, драматургия ривожидаги янги босқични белгилаб берувчи тамойиллар друматурглар, уларнинг изидан саҳна арбобларини драматик конфликт тушунчасининг ўзига ва замонавий пьесаларда конфликт ва сюжетнинг, конфликт ва ҳаракатнинг увий ўзаро боғлиқлигини чуқур ўзлаштириши ва англаб етиши билан характерланади. Бугунги кунда драматик конфликт барча даврларга ва ҳаётнинг барча воқеаларига яроқли «ҳаракатга келтирувчи куч» шунчаки бир ўт олдирувчи мослама эмас, балки ҳаракатдаги аниқ-тарихий зиддиятлар сурати ва сийрати, шунингдекрежессёр конкепқиясига, актёрлик ижроси услубига таъсир этувчи «драманинг жони» сифатида ҳаралади.

Конфликтни бундай фаҳмлаб, бадиий ифодланиши 1970-йиллар ва 80-йиллар бошлари ўзбек драматургиясида ютуқларга олиб келгани сингари замонавий ўзбек театрларининг энг сара спектаклларида драматик ҳаракатни яхлит ифодалашга имкон яратди. Кўпчилик мисоллар шуни тасдиқдайди-ки, конфликт табиатини чуқур англаган Режиссёрнинг замонавий спектакллари ҳақиқий муваффақиятга эришган. Ҳамза номидаги академик драма театрнинг Ў.Умарбековнинг «Қиёмат ҳарз», «Шошма қуёш», М.Бобоевнинг «Тошкентдан келган меҳмон» пьесаси асосидаги «Гурунг», С.Аҳмад асосидаги «Келинлар қўзғолони» сингари постановкаларида режессиёрлар сюжет қарама-қаршиликларини ва драматик конфликт зиддиятларининг саҳна

ҳарактларини ички ва ташқи диалектикасини образли ифодаланишига яқинлашадилар. Спектаклнинг ифодавий сурати бу ерда драматургнинг, кейинчалик эса спектакль корларининг драматик конфликтдаги воқелик қарама-қаршиликларини умумийлик ва индивидуаллиқ объективлик ва субъективлик бирлиги сифатида ҳаққоний ифодалаши эвазига яратилади.

Ўзбек драматурглари охирги йилларда воқеликнинг зиддиятли кўринишларини шунчаки акс эттиришга эмас, аксинча, улар моҳиятини англашга, драматизмини очишга охир-оқибатда эса, типик ҳарактерларда ғояни умумлаштиришга интиладилар. Ички ҳаракат динамикаси ривожи драма композициясини ташкил этишнинг муҳим шартларидан бирига айланади. Бунда конфликт томонлар ўзининг азалий қарама-қарши лигини сақлаган ҳолда ғояларда ифодаланади, шунингдек у ёлғиз бирҳарактер ички зиддиятларида гавдаланиши мумкин. Бундай ёндашиш Режиссёрларни драма қаҳрамонининг ички дунёси ифодасининг шартли усулда акс эттиришига олиб келди. Саҳнада қаҳрамон ички «мен»ининг кадр орти овози шунчаки янграмайди, балки унинг кўз илғайдиган тимсоли ҳаракатланади. Тадқиқот учун олинган даврда, драматик конфликт тушунчасининг ўзида бу теранлашиш жараёни И.Султон, Уйғун, А.Ибраҳимов, Ў.Умарбеков, М.Бобоев ва Ш.Бошбеков ида кўринади.

Драматик конфликт ҳаёт зиддиятларини айнан акси эмас, лекин улар томонидан «суғорилган» ва шу жиҳатдан ижтимоий-тарихий зиддиятларни ифодаси ҳисобланади. Диологик тузилиши билан бир қаторда драматик конфликт драманинг ўзини ҳамда драматик ҳаракатнинг ўзига хос ҳусусиятини белгилайди. Зиддиятсиз драма яшай олмайди: назариётчиларнинг кўпчилиги изоҳлашича драматик зиддият драманинг жони ҳисобланади. Драмада конфликт вазиятларни, қаҳрамонларнинг ўзаро муносабатларини ўзгаришига олиб келади, бироқ у драманинг «ҳаракатга келтирувчи куч»и дегани эмас. Ўзгаришларга олиб келганча, конфликтнинг ўзи ҳаракатларда намоён бўлади ва бу ҳаракатланиш унинг мантиғини ҳаётнинг драматик консепқиясида намоён этади.

«У(конфликт)нинг теранлиги даражаси мазмундорлик жиҳатдан даврнинг ижтимоий-тарихий қонуниятлари, унинг ҳақиқий «ҳаракатлантирувчи кучлари» билан алоқадорлик аниқланади. Бадиий нуқтаи назардан мауммо ички уйғунликда, драматик ҳаракатнинг турли қатламлари ифодасининг «бевосита» ва «билвосита» мутаносиблигида, унинг «кўлами» яхлитлигида ташкил топади-ёзади А.Карягин ва яна, «бу «ҳаракат қатламлари» ўзида шартли равишда бўлинадиган бирликни намойиш этади. Драмада ҳамма нарса конфликтга интилган ва нима-ки ундан ташҳарида бўлса, ортиқча»,-дея таъкидлайди. Бу маънода юқорида таъкидланганидек конфликт уни «суғорган» воқелик қарама-қаршиликларининг аниқ-тарихий, драматик бадиий тизими ҳисобланади. Лекин кўпинча конфликтга бир ёқлама, бир маъноли ёндошилади, шунинг учун ҳам конфликтнинг аҳамияти, унинг воқелик билан боғлиқлиги масаласи ечилмай қолади. Бу борада у ташқи сюжет воқеаларидаги қарама-қаршиликлари, персонажларнинг ғайриоддий тўқнашувларидек қабўл этилади, «турларга» бўлинади ва персонажларнинг жойлашувига кўра юзани белгилайди. Бу драматургияни таҳлил этишда нотарихийликка олиб келади, негаки, конфликтнинг ташқи белгилари унинг ташқи сюжет қатламига алоқадор ва персонажларни ҳаракатларини белгилайди.

Ўзбек драматургияси ва театри жамиятнинг ижтимоий қатламлари орасидаги тафовут, меҳнат ва меҳнат муносабатларининг янги шаклларининг айни унинг эскирган шакллари билан кураш, кишиларнинг моддий ва маънавий талаблари ортиши ва жамият ривожида мавжуд улкан шарт-шароитлардан етарли даражада фойдаланмаслик кабилардан келиб чиқувчи ҳаётий зиддиятларнинг теран манбаларига мурожаат қилганлар ва мурожаатни давом эттирмоқдалар. Ҳаётий зиддиятларни ифодалаш ва ўзлаштиришнинг бадиий усули сифатида юзага келган, ўзида драматик курашнинг долзарб палласини мужассамлаштирувчи ўзбек драматургияси дунёни унинг ҳақиқий ривожида кўриб чиқади, унинг конфликтлилигини ижтимоий қайта барпо этиш даврларида таҳлил этади.

ХХІХ. БОБ. ИШЛАБ ЧИҚАРИШ МАВЗУЛАРИДА КОНФЛИКНИНГ ИФОДАЛАНИШИ

Ўзи аниқ-тарихий турукум диалектик зиддиятларини бадиий акси ҳисобланувчи конфликт ҳаётнинг драматик конқепқияси, воқеликнинг ҳар бир босқичидаги қарама-қаршиликларнинг бадиий тизими сифатида кўрилади. Бу борада ҳар бир тарихий босқич драматик конфликт ҳусусиятини очиб беради, баҳолар мезони янгитдан белгиланади. «Замонавий дунё драматик қоллизияларини фалсафий англаш, шубҳасиз, жуда қийин бадиий вазифа. Бу эса, айниқса, драмада мушкул. Тажриба шуни кўрсатадики, бу ерда фақат намойиш этувчи бир ёқлама воситалар ёрдамида ҳаракатлар муҳитини драматизми билан бўрттирилган тарихий аҳамиятга молик бўлмаган оламларкурашини кўрсатиш мумкин эмас», - дейди А.Анастасьев ўзининг «И в жизни и в пьесе» мақоласида. Ушбу ўта муҳим вазифа замондош ўзбек драматурглари ва театр арбоблари олдида турибди. Дастлабки қолхозларни ташкиллаштириш даври, техник воситалар етарли бўлмаган бир пайтда пахтачиликни ривожлантириш драматизм билан қувватлантирилган эди. Мана шундай шароитда, табиийки, конфликтли вазият андак бир ёқлама кечган.

Ишлаб чиқариш соҳаси режаларини, шахсий меҳнат мажбуриятларни бажариш тиришқоқликни талаб этади. Ҳаётнинг ва ишлаб чиқариш нинг барча жабҳалирида ҳам осойишталик ҳукм сурмаган, меҳнатни ташкиллаштиришнинг илмий услублари йўлга қўйилган хўжаликлар саноқли бўлган. Лекин шуниси мунозарасиз-ки, меҳнат жараёнларидаги мавжуд зиддиятлар сезиларли даражада ўзгарди. Янги маънавий муаммолар, конфликтларнинг янги қирра ва ўзига хос жиҳатлари ўзбек драматурглари

манбаи бўлиб қолди.

1970-йиллар ва 1980-йиллар бошларида республика театрлари мазкур муаммоларни ҳал этувчи замонавий драматургияга фаол мурожаат қилдилар. Уларнинг репертуарларида инсоннинг ижтимоий фаолияти жабҳаларида кечган ҳаётини акс эттирувчи асарлар пайдо бўлди. Улардан Уйғуннинг «Парвоз», А.Мухторнинг «Самандар», М.Бобоевнинг «Ўттиз ёшлилар», «Ер томири», ҲАзимовнинг «Садоқат», О.Матчоннинг «Тўғон», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар», ҚАлимованинг «Қайноқ қалблар» ва Ў.Умарбековнинг «Ўз хоҳишига биноан».

Ўзбек драматургларининг замонавийликнинг долзарб муаммоларига мурожаати, уларнинг сара асарларида ҳаёт лавҳаларининг чуқур ишланиши друматурглар конфликт табиатига нисбатан қатъий ўрнатилган ҳарашларни – кўпинча ижобий ва салбий образни тимсоллаштирувчи икки рақиб кучнинг сюжетли кураши сифатида қайта кўриб чиқа бошлаганликларидан гувоҳлик беради. Бироқ, баъзи бир асарларда ҳаётдан олинган драматик қоллизиялар ижтимоий аҳамиятга эга конфликтларнинг асоси бўлмади. Юзага келган мутаассибликка, расмиятчиликка ва ҳаётнинг бошқа салбий кўринишларига қарши бўлган жамият идеаллари, фуҳаролик муросасизлиги учун бўлган кураш уларда фақат маънавий-ахлоқий тўқнашувларга ўгирилади, муаллифлар асар бошида тегиб ўтган зиддиятлар ва муаммолар сунъий равишда ечилади. А.Мухторнинг «Самандар», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар», ҚАлимованинг «Қайноқ қалблар» асарлари асосидаги «ишлаб чиқариш » мавзусидаги пьесаларда зиддият сюжетдаги ижобий ва салбий қаҳрамонларнинг бир ёқлама кураши сифатида ифодаланади. Бундай ижобийлик мезонини ва бош қаҳрамон ютуғининг гарови сифатида муаллиф томонидан синалмаган тарзда унга тақдим этилган аллақандай мантиқсизлик устунлик қилмоқда. Бу камчиликлар шундан далолат беради-ки, бугунги кунда замонавийликнинг тарихий жараёнлари моҳиятини конфликтлари бир томонлама изоҳланган драмаларда акс эттириб бўлмайди. Бу ерда М.Бобоевнинг драматургияси ижобий мисол бўлиши мумкин, жумладан,

унинг «Ўттиз ёшлилар», «Ер томири» пьесалари республиканинг қатор театрларининг қизиҳарли спектакллари учун замин бўлиб қолди. М.Бобоев ижтимоий-маънавий муаммоларни ижтимоий ва руҳий зиддиятлар билан ўзаро муносабатларида чуқур тадқиқ этади. Унинг пьесаларида салбий персонажлар одатдаги тушунчаларда умуман йўқ. Уларда индивидуал ҳусусиятлари зид кўрсатилмаган, аксинча, ҳарактердаги типикликни урғу бериб ифодалашга асос бўлган турли ҳарашларкурашини белгиловчи зиддиятлар, бошҳарув тизими, меҳнатни ташкил этиш тамойиллари ва услублари маънавий-ахлоқий муаммоларга бўлган турлича муносабатларҳаққоний гавдалантирилган.

Замонавийликни унинг асосий конфликтлари моҳиятини акс эттирувчи драматургия ҳолати театрларрепертуарларини, миллий театрларривожланиш даражасини белгилаб беради. Республикамиз театрлари репертуарини таҳлил этиб, шуни айтиш мумкин-ки, ишлаб чиқариш ва пахта саноатининг муҳим муаммолари драматик конфликтлар ва бадиий образларда ўзининг ишонарли ифодасини топган ўзбек драматурглари пьесалари асосидаги спектакллар ҳали жуда кам.

Аксинча, кўпчилик ҳолларда театрлар яхши пьеса топмасдан, республика ҳаётидаги мавжуд муаммоларга жавоб топишга ўринганларича, шоирлар, жуда ёш драматургларни биргаликда ишлашга таклиф қилган ҳолда ўз навбатида ий тажриба майдонига айланган. Шу билан биргаликда улар меҳнатга янгича, илғор ва масъулиятли муносабатда бўлиш курашида ўзгача фаол тарзда иштирок этдилар.

1970-йиллархеспублика театрлари репертуарлари аҳволи кўрсатди-ки, ўзбек драматурглари замонавий ҳаёт зиддиятларини тўлақонли акс эттира, унинг моҳиятини етарли даражада англай олмадилар. Танқидчилар томонидан яхши кутиб олинган «ишлаб чиқариш » мавзусига бағишланган пьесалар асосидаги қатор спектакллар, афсус-ки, томошабинлар нигоҳида муваффақият қозона олмади ва тез орада саҳнадан тушди. Бизнингча, бунинг сабаби, замонавийликнинг тарихий жараёнлари моҳияти юзаки акс

эттирилишда, конфликт бир ёқлама тушунилишида яширинган.

А.Мухторнинг «Самандар» драмаси қаҳрамони Самандар Саидов конструктор, ҳамда катта корхона директори, ўз ҳамкасблари билан биргаликда аллақандай техник кашфиёт таклиф этади. Бироқ, бу жонбозлик Самандарнинг эгаллаб тўрган лавозимидан четлаштиришга олиб келади. Бу ерда директор ўринбосари Ҳамдамов рақиб ролида бўлиб, дастлабки саҳналарданоқ қандайдир ёвўз ва фитначи қиёфасида кўз олдимизда намоён бўлади. У барчани Самандарга қарши ундайди ва унинг ҳар бир янглиш ҳаракатидан қувонади.

Сюжетли заруратга кўра Ҳамдамов қаҳрамон-кашфиётчига зид бўлган мутаассиб вазифасини бажаради. Муаллиф учун сюжетнинг барча чизиқлари Ҳамдамовнинг фош этилишига, Самандарни эса ғалабасига олиб келиши муҳим. Шунга кўра, муаллиф пьеса бошида «ишлаб чиқариш » тугунини таклиф этганча, кейинчалик конфликтни яхшилик ва ёмонлик тўқнашувига айлантиради. Қаҳрамон лавозимидан четлаштирилганидан кейин, ҳеч қандай ҳаракат қилмайди. Самандарнинг ўрнига «райком секретари» Марям Бекжонова ҳаракат қилади. У Ҳамдамовни фош этувчи далилларни топади, ҳатто, асар персонажлари орасида бу аёл бош мавзуга барчадан камроқ алоқадор бўлса-да, Самандарни қоғозбозлар ва мутаассиблардан ҳимоя қилади, керак бўлганда Москвага ҳам боради. Эҳтиросли изланишлар кучоғига чўмган Самандар эса ғалати романтик қаҳрамон сингари атрофдагилар тепасида «учиб» юрганича, ўзининг нуқтаи назарларига содиқлигини намоён қилади. Бироқ унинг хатти-ҳаракатлари кишида савол туғдиради. Аслини олганда бу шахс қандай маънавий тамойилларга таянади ўзи? Драма якунида Ҳамдамов ва аллақандай «мутаассиблар» устидан ғалаба «қозонган» Самандар, нафақат, ахлоқий, балки «ишбилармон»лиги жиҳатидан «ёвўз» Ҳамдамовдан устунлигини исбот қилувчи яна бир техник янгилик бўлган чизмаларини кутилмаганда барчага тақдим этади.

ҚАлимованинг «Қайноқ қалблар» ва Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» сингари асарларида ҳам персонажлар қандайдир бир тамойилларга амал

қилмайди ва маънавий-ахлоқий фазилатлари билан бир-бирига қарши қўйилади. Бу эса конфликтни соддалаштиришга олиб келади воқеани ҳаракатга келтирувчи куч яна ўша салбий персонаж бўлиб, унинг фош этилиши билан асардаги ҳаракат тугатилади. «Қайноқ қалблар» пьесаси бош қаҳрамони ёш ишчи Мўзаффар Пўлатов ўз заводига рақионализаторлик таклифини келтиради, қех бошлиғи Тошбеков эса уни рад этади. Воқеа ривожида Тошбеков Мўзаффарнинг тадбиркорлик таклифларига ҳеч қарши лиги йўқлиги, бўларнинг барчасига унинг асоссиз рашки сабаб бўлганини маълум бўлади. Мўзаффарни унинг(Тошбековнинг) рафиқаси билан ҳеч қандай ишқий муносабати йўқлигини билган Тошбеков ўз хатосини, шунингдеқ оқилона таклифнинг қимматли эканлигини тан олади.

Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» мусиқали да воқеа қурилиш объектининг бирида содир бўлади. Қурилиш прораби Самандаров бригадани қурилиш материаллари билан таъминламайди. Бу қурувчиларни унчалик ҳавотирлантирмайди, боз устига уларда бригадир ҳам йўқ. Лекин, мана бригадага кўҳликкина бир қиз Озодахон келади. «Ўжарлар» қизни хушомадга кўмиб ташлайдилар ва унга бошлиқлар билан учрашишига ҳалақит берадилар. Улар, тасодифан, қизнинг прораб Самандаров билан «ишқий учрашувга» розилик билдирганини билиб қолишади. Бу ҳолат уларни «ҳаёлпарастлик»дан олиб чиқади ва чуқур ғазаблантиради. Улар аёлларга хос андишалиликда уларни ишончини оқлай олмаганнинг таъзирини бериб қўйишга ҳарор қиладилар. Бироқ, якуний саҳнада Озодахоннинг ўзи уларни таъзирини беради. Ранжиган ўжарлар (улар қиз ёмон ўйлашга журъат қилдилар) кўз ўнгида Озодахон уни йўлдан урмоқчи бўлган фитначининг ўзини фош этади. Довдираб қолган Самандаров ўз навбатида, бирданига унинг сирини очиб, унинг бригадир эканлигини айтиб қўяди. Бу билан у муаллифни баён этади – Озодахон қаҳрамон сифатида нафақат маънавий-ахлоқий ғалаба қозонади, балки ўзини ишбилармонлик соҳасида ҳам муваффақиятга эришганини ҳаммага эслатиб қўяди.

Яхшилик тантана қилсин! – пьеса ва спектакль моҳияти шундан иборат

бўлса-да, мазкур саҳна асарининг ахлоқий ақидаси бошқачароқ, яъни қурилиш материали бўлмаса, севги ўйлаш яхшироқ қабилида. Кўриниб турибдики муаллиф, унга эргашган Режиссёр умуман қурилиш «қоришма»си бўлмаслигига ўринишшган. Замондошларимиз ҳарактерларини – инженю, фат, севишган-қаҳрамонлар амплуалари қолиплари доирасида томошабинларга етказиш истагида, улар бошида замонавий муаммолар сўз бошлаганликларини сезгандек бўлиб, пьеса ва спектакль охирида конфликтни эзгулик ва ёвўзликнинг ташқи қарама-қарши лигига ўгириб юбордилар.

«Ишлаб чиқариш » мавзусидаги «Ошиқлар» пьесаси муаллифи Я.Шукўровга ҳам амплуа тизими ҳеч қандай оғирлик қилмади. У завод жорий ҳаёти доирасида эр-хотиннинг урушиб, ярашишлари воқеасини ифодалайди. Пьеса Сурхондарё вилоят мусиқали драма ва комедия театрида мусиқали комедия жанрида саҳналаштирилди, бироқ асар мазмунига кўра комедия жанрига бир минча бўлса ҳам даҳлдор эмас. Муқимий номидаги театрнинг «Ўжарлар» спектакли сингари, афсуски, мусиқали театрда қўшиқ ижролари оралиғида изоҳ берувчи вазифани бажарган диалогларига баъзи бир вазиятларни жиддийлигига актёрлар «кўз юмадилар». Очиғини айтадиган бўлсақ ишлаб чиқариш муносабатларини «театрлаштирилган» эзгулик ва ёвўзликнинг қарама-қарши ҳолатига келтириб муаллифлар ўз олдиларидаги вазифани бир мунча енгиллаштирадилар.

Бу ерда ҳам салбий персонажлар алоҳида ташқи конфликт шакллантирувчи вазифани ўтайдилар. Уларнинг ахлоқсиз хатти-ҳаракатлари натижасида сюжетда кўп нарса аниқланади, драматик ҳаракатланишни юргизади. Сюжетли яккама-якка курашреал ҳаётий қоллизиядан узоқлашиш имкони синалган воситасига айланди.

Замонавийлик ҳусусиятларини уларнинг диалектик ўзаро боғлиқлигида ва қарама-қарши лигида акс эттиришга ўриниш, шунингдекреал воқелик конфликтларини оддийлаштиришдан воз кечиш М.Бобоевнинг «Ўттиз ёшлилар», О.Матчоннинг «Тўғон», ҲАзимовнинг «Садоқат» асарларида кўзга ташланади.

«Тўғон» пьесасида бирҳарашда ижобий ва салбий обзарлар орасида одатдаги зид қўйишлик йўқ. Кўриниб турибди-ки, курашларнинг охир-оқибати персонажларнинг шахсий фазилатларига боғлиқ бўлсада муаллиф, аввалambор, ҳаётга турлича ҳарашлар тўқнашувини кўрсатишга ўринади.

Йирик тўғон қурилишининг бош муҳандиси объектни биринчи босқичини топшириш арафасида билдиришномага имзо чекмаслигини маълум қилади ва қоришмада ўзгариш борлигини пайқаганлигини, бу лойиҳалаштириш институтига хабар бериш кераклигини айтади. Қурилиш бошлиғи Қувватов эса байроқдор жамоани обрўсига зид топшириш режа жадвалидан «чиқиб кетиш»ларга қарши . Унинг ўз важлари бор. Бошлиқ бош муҳандис Феръзни ишдан озод этади. Зеро техник хулосаларига ишонган ва қотган бетон қоришмасидаги ўзгариш ҳалокатга олиб келишини билган Ферўз лавозимидан озод этилгандан кейин ҳеч бир ҳаракат қилмайди (драматик қаҳрамон сифатида у ҳаракатсиз қолади).

Унинг ўрнига қурилиш партия ташкилоти котиби институтга мурожаат қилади. Тез орада институт олимлари тажриба ўтказиб, Феръзнинг ҳақ эканлигини тасдиқлайдилар ва у ғалаба қозонади.

Бироқ, Феръзнинг ҳаракатсиз қолганининг сабаби нимада? Маъанвий устунлик ҳиссими? Ҳа. Муаллиф сюжетга икки квартирани тақсимланиш воқеасини қўшиб ўтади. Гап шундаки, улардан бирига қурилишда оддий ишчи бўлиб қолган Феръзнинг навбати келиб, ҳаққи бор эди. Албатта, Фезурза қирилиш бошлиғининг ғарази туфайли квартиралардан бири насиб этмайди. Лекин тез орада қурилиш бошлиғининг қора нияти, кирдикорлари фош бўлади. Бу эса муаллиф учун қаҳрамоннинг салбий персонаждан маънавий-ахлоқий жиҳатдан устунлиги ҳамда Феръзнинг ўз ишидан ташҳари обрў-эътиборини ижобий баҳолаш учун зарур замин яратади.

Азимовнинг «Садоқат» мусиқали драмаси қаҳрамони ҳам муаллиф томонидан кескин вазиятга туширилади. Драматург сюжетда «ишбилармонлик» билан «шахсийлик» чизиғини увий боғлашга ҳаракат

қилади, гарчи «шахсийлик» бу жанр учун табиий бўлсада, иккинчи планга тушиб қолган. Собирнинг (олдин талаба, кейин қолхоз раиси) севгилиси нотаниш шоир билан кетиб қолади. Бироқ бу Собирнинг ишга бўлган муносабатига таъсир кўрсатмайди. Собир ўз тамойилларига содиқ қолади. Пахта толаси касаллигига қарши курашда, пахта майдонида у шундай шароит ташкил қилиш керак эдики, пахта ҳосилини топшириш режаси барбод бўлмасин. Мажбуриятлар бажарилишини қишллқ хўжалиги бошҳармаси бошлиғи Самадов ҳам хоҳлайди, лекин у экилган майдонларни кенгайтириш ҳисобига «план»ни бажаришга интилади. Собир эса фақатгина бир, икки йилга план бажарилишини таъминловчи бундай усулга қарши . У барча кейинги йиллар учун ижобий натижалар берибгина қолмай, пахтани бутунлай «соғломлаштирадиган» бошқа бир самарали услубни таклиф этади. Бу услубнинг натижасида Собирмазкур йил пахта плани бажарилишини ҳавфга қўйгани учун унинг «иши» вилоят қўмитаси йиғинида кўриб чиқилади ва у ўз лавозимидан четлаштирилади. Юқорида таҳлил этилган саҳна асарлари қаҳрамонлари Самандар ва Ферўз сингари Собир лавозимидан четлаштирилгач, ҳаракатсиз қолади. Лекин улардан фарқли ўлароқ, у ўзининг маънавий устунлигини намойиш қилмайди, аксинча, ўзининг ҳақлигидан шубҳаланади. Ҳатто, драма якунида (асарда бунга урғу берилмаган бўлса-да, Собирнинг «фикрдоши» бўлиб қолган туман партия қўмитаси котиби Каримовнинг ёрдамида у ғалабага эришса ҳам янглишган Самадовга биргаликда ишлашни таклиф этади. Бундай бурилиш шундан далолат беради-ки, Собир Самадов ва у сингариларга қарши эмас, балки улар тадқиқ этаётган услубларга салбий муносабатда эканлигини кўрсатади.

Мазкур қаҳрамоннинг юқорида таъкидлаб ўтилган пьесалар қаҳрамонларидан тубдан фарқи, ҳамда унинг М.Бобоевнинг «Ўттиз ёшлилар» пьесаси қаҳрамони Шавкат Усмонов билан ўхшашлиги шунда.

Шавкат Усмонов одатдаги тушунчада ижобий қаҳрамон эмас, у ўзи билан бир сафда яшовчи ва ишловчи «салбий» қаҳрамонни фош этмайди. У уларни тушунишга урунади, шунинг учун ҳам рақибларининг бошига

муоллиф орқали фалокат ёғдирмайди. Лекин у ўз олдида ашаддий фирибгарлар тўрганини сезганида шафқатсиз шахсга айланади. М.Бобоев ўз қаҳрамонининг фаол ҳарашларини ҳимоя қилишга ўриниб, пьесада юксак инсоний таомилларга таянувчи «ишбилармон» замондош ўз идеалини тасдиқлайди. Шавкат пьеса якунида, тиббиёт фанлари доктори даражасига эришиб, ўз соҳасида муваффақиятга эришади. Бироқ, у бундан хурсанд эмас; инсоний қадр-қиммат учун маънавий курашда, ўз бурчини ҳалол бажаришда ҳали кўп нарсага эришмаганлиги уни ҳафа қилмоқда. Лекин, драматик қаҳрамон сифатида конфликт зиддиятларини йўққа чиҳарди дегани эмас. Пьесада қаҳрамон барча синовлардан кейин ўз ҳарашлари ва идеалларига содиқ қолганлиги муҳим. Бу ерда конфликт персонажларнинг сюжетли тўқнашувларидан кенгроқ, яъни пьеса якунида сюжет бўйича бир кишининг ғалабаси бошқаларнинг мағлубияти асло аҳамиятга эга эмас. Ўз қаҳрамонининг фуҳаролик бурчини юқори баҳолаб ва унга тўла ишониб, муаллиф ўзининг камил инсон ги конқепқиясини олдинга суради.

А.Мухторнинг «Самандан», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар», О.Матчоннинг «Тўғон», ҲАзимовнинг «Садоқат» сингари пьесаларида туман қўмитаси, партия ташкилоти котиблари-бўлар қаҳрамон «ишини» улар ўзларидан фарқли ўлароқ охиригача олиб борувчи, исбот этиш қобилиятига эга шахслардир. Лекин муаллифларнинг ўзи «юқори»даги обрўли шахс ёрдамига мурожаат қилиши, уларнинг ўз қаҳрамонларининг фуҳаролик ҳарашларига етарли баҳо бермасликни, уларга нисбатан ишончсизликни намоён этиш эмасми?

XXX.БОБ. КОНФЛИКТ ВА ДРАМАТИК ҲАРАКАТ

Драматик конфликт воқеликнинг драматик ва тарихий зиддиятларини бадиий ифодаси сифатида драматик ҳаракатнинг ўзига хослигини белгилайди. Дастлабки вазият, муносабатларни, нуқтаи назарларни, ҳиссиётларни ўзгаришига олиб келганча унинг ўзи драматик жараённинг таъсир этувчи кучи сифатида намоён бўлади. Юқорида таъкидлаб ўтилганидек конфликтни шунчаки персонажларнинг қарама-қарши лиги, тўқнашувлари йиғиндиси деб тушуниш бир ёқлама ва номукаммал. У конфликт муаммосини унинг сюжетли қатлами ифодасига, драманинг композицион тузилиши масалаларига олиб келади. Баъзида эса бадиий ифодалиликнинг яхлитлиги, драманинг ҳаракатланиши конфликтни замонавий ижтимоий зиддиятларни белгилаб бўлмайдиган тасаввур билан боғлиқ тўқнашувилар деб тушуниши билан боғлиқ.

Ўзбек драматургиясида демократик йўналишини ташаббускори Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий воқелик заруратларини одамлар муносабатлари орқали ўзига хос тушунган. Шахс ва жамиятнинг ўзаро муносабатларига синчиклаб назар ташлаганча, уларда зиддиятни топган Ҳамза реалистик дунёҳарашга эга бўлгандраматик санъатга асос солган дастлабки ўзбек драматурги бўлди. Феъл-атворлар ва уларнинг хатти-ҳаракатларини юзага келтирган ижтимоий ва теран руҳий ҳолатларни ўрганишга қизиқиш билдирган Ҳамза ўз ида бойлар ва камбағаллар ўртасидаги тенгсизликни акс эттирди. Шунга кўра унинг драма ва комедияларида ҳарактерларнинг шахсий ҳусусиятлари муҳим ижтимоий қонуниятлар мантиғи, тарихий заруратлар моҳияти билан боғланган ҳолда очиб берилади.

Ўз драмаларида «инсон тақдири» ва «халқ тақдири»нинг ўзаро муносабатларини таққослаган ҳолда Ҳамза тарихий заруратни англашга ўринди. «Бой ила ҳизматчи» драмасида у тарихий зуруратни ва унга қарши истакларни тўқнушувларини персонажлар муносабатларида қандай ифодаланишини кўрсатади. Шахсий «иродалар» ва заруратлар ҳаракатлари амалга ошишида фожеавий ечимни очиб беришда муаллиф нотавон ҳизматчи ва унинг хотинининг бахтга интилишида ва бойнинг бу бахтни барбод қилиб, шаҳвоний истагини амалга оширмоқчи бўлгашида мазкурреалистик драма конфликти ўз ифодасини топади.

Ҳизматкор Ғофур ва унинг хотини Жамила ҳаракатларида Ҳамза драма конфликтининг ҳаракатлантирувчи кучи сифатида ҳам ҳизмат қилувчи тарихий зарурат талабларини ифодалай олиши эвазига улар драматик қаҳрамон даражасига чиқадилар. Ғоявий конфликтнинг барча асосий кўринишларини, бу пьесада сюжетдаги дастлабки вазият ўзгаришларига, конфликтнинг ўзини эса персонажларнинг сюжетли тўқнашувларига олиб келиб бўлмайди. Ҳамза драмасида сюжет теран зиддиятлар орқали аниқланган, унинг мақсади драматик тўқнашув ҳақиқатини ифодаловчи драматик қоллизияларнинг фаол аксини ифодалаш бўлган.

Пьеса бошланишида аёлларга мансуб бўлган «ичкари» ҳовлида бўлаётган воқеаларни кўрсата туриб, Ҳамза, нафақат урф-одатлар, бойнинг онаси Хожи она инжиқликлари ва бойнинг уч хотини билан таништиради, аввалаббор, уларнинг мулкка бўлган муносабатини ва бу мулкчиликка бўлган ҳарамлик қай даражад уларнинг жамиятдаги мавқеини, ҳарактерини ва ҳаракатларини белгилаш билан таништиради. Айнан шу нуқтаи назардан драматик вазиятлар билан кескинлаштирилган (саводсиз деҳқон ва ҳизматкорларнинг ҳақ-ҳуқуқсиз холати), индивидуал ҳарактерларқоллизияси натижаси сифатида (Жамила билан Ғофурнинг ўз инсоний қадр-қимматлари ва бахтлари учун ҳар қандай битимдан воз кечишлари) тугунда намойиш этилган (Солиҳбойнинг ҳизматкор Ғофурнинг хотинини ўзиники қилиши) бирлашган драматик ҳаракатлар тармоғи боғланади.

Уйғуннинг «Парвоз»ида «асосий нуқта» донгдорқолхоз раиси Мамасолиев оддий меҳнаткашлари устидан суд қўзғатганда унинг ўринишлари туман партия қўмитасининг янги котиби Ҳуррият томонидан «етарли» қўллаб-қувватлантирилмаганликда мужассамлашади. Шунга кўра, муқаддимада (унда асосан муаллифнинг Ҳурриятга бўлган хайрихоҳлиги ифодаланади) қаҳрамон билан таништириш асосий вазифасига айланади. Драмада конфликтни шакллантирувчи ролни ижро этувчи Мамасолиев, драманинг композицион маркази ҳисобланади. Шунинг учун унга, кейинги галдагина Ҳурриятга сюжетнинг барча чизиқлари тортилади. Унинг мағлубияти, фош этилиши билан ҳаракат тугалланади ва парда туширилади. Мамасолиевнинг ахлоқсизлиги билан таништирувчи (ҳосилсизликни қўшиб ёзиш билан бекитганлиги, мева сотилишидан келган даромаднинг бирқисмини чўнтакка ўриниши, шубҳали юриш-туришли аёллар билар шаҳарда айш-ишрат қилиши, етим Санамни алдаши, ўзини фош этувчи ҳужжатларни ёқиши, адолат учун курашганларни кетига тушиши ва ҳоказолар) экспозициядаги драматизм унсурлар ҳаракатдаги шахсларнинг одатий ҳаёт тарзларини ўзгартирувчи ва уларни шахсий қизиқишларини ҳимоя қилишга, бу билан эса ҳаракатларда уларни ҳарактерларини очилишига ундовчи вазиятни беҳарорлиги дақиқасини – драма тугунини яқинлаштиради. Ҳуррият осонгина номини бўлғашмоқчи бўлган инсон, таъқиб қилинаётган «жиноятчи» Тошпўлатни кафилликка олишга ҳарор қилади. Бу ҳарор эса, Мамасолиев ва унинг «ҳамтавоқлари»га уруш эълон қилиш эмас, балки адолат сари ҳаракат қилиш зарурутини англашдир.

Тез орада бу ҳақда барча персонажлар хабар топишади. Драманинг ғоявий конқепқияси тиниқлиги бу барчага тегишли эканлигини кўрсатади. Барча мана шу «асосий нуқта»дан ҳаракат қилишни бошлайди. Бу ерда гап кибрланиб кетган раисда эмас, балки уни кўкларга кўтарган, бир вақтнинг ўзида камситган, оддий меҳнаткашларни таъқиб қилган раиснинг «тиргак»ларида. Бу драматик бурилиш барча персонажларга таъсир қилади ва конфликт кескинлашганда ҳамда қаҳрамонлар ҳаётининг драматик онларини

боғловчи ва ўз ечимини талаб қилган ҳаракат сифатида намоён бўлади. Драма қаҳрамонлари улар учун янги бўлган вазият доирасига тушадилар. Мамасолиев, Алимов, Санам, Алижон, Тошпўлат, Ҳуррият ва ҳатто, прокўрор Мажидов ўз мақсадини маълум қилиш учун ҳаракат қилиш зарурати билан тўқнашадилар. Уларнинг ҳар бири ўзларининг ғоявий конфликт билан боғланган, шахсий манфаатларига интиладилар ва бу ҳаракатлар кейинчалик умумий манфаат келиб чиқишига асос бўлиб, уларнинг қарама-қарши гуруҳларга бўлади. Бу борада сюжет ҳаракатланишининг бирлиги анъанавий ечим орқали асарни асосий ғоясини очади: Мамасолиевларга ҳаётда ўрин йўқ! Ҳуррриятнинг паовози баланд бўлсин!

Лекин асарни бундай анъанавий ечимини сабаби муаллиф томонидан драматик конфликт фақат сюжетдаги қарама-қаршилик деб тушинилишида эмасмикан? Ахирэкспозицияда муаллифнинг Мамасолиевга берган таърифида нафақат унинг асар якунида фош этилган жиноий ишлари сўз юритилади, балки гувоҳлар сукути билан боғлиқ бўлган конфликтли ҳаракатлар чизиғи аниқланади. Тошпўлат Ҳуррриятга у йиққан ҳужжатлар Мамасолиев томонидан ёқиб ташланганини айтиб, ҳужжатларни қайта йиғишнинг иложи бўлмаганлигини, унинг қолхоздаги гувоҳлари қўрқитиб қўйилган ёки «қўлга олинган»лигини таъкидлайди. Бу ерда қолхозчиларнинг сустлиги ва бирикмаганлиги далили шунчаки маълумот, холос. Ҳуррият ва Тошпўлат учун асосий рақиб Мамасолиев бўлиб чиқади.

Бошқа гувоҳлар ҳаракати Мамасолиев тазйиқларидан қутилишга ҳаратилган, бироқ Тошпўлатнинг очиқчасига қўллаб-қувватлаши, кучларни бирлаштириш йўли билан эмас. Уларнинг ички дунёсида ҳақиқий инсоний муносабатлар ги тасаввурлар, (ўша) уларни ажратиб юборган мунофиқона ибтидо тўқнашмайди.

Санам ва Алижон пьеса якунида Ҳуррриятга Мамасолиевни фош этувчи ҳужжатларни тақдим этишади, лекин бу ички ҳаракат ривожида муҳим аҳамият касб этмайди. Юзага келган вазият севгиси топталган Санам ва Алижоннинг ҳарашларини тўлақонли кескинлаштирмайди. Драмада асосий

масала улар гувоҳ сифатида узоқ сукут сақлаганида эмас, балки Мамасолиев уларни қўрқитиб қўйганидадир. Шунинг учун ҳам маънавий идеалга интилиши улар учун қулай бўлган вазияти муҳимроқ йўлда мамасолиевчилар таъсирида шаклланган салбий ҳусусиятларни енгиш зарурати эмас, балки ички қоллизияни кескинлигини ва таъсирчанлигини камайтиради. Уларнинг бирҳарорга келиши Тошпўлатнинг айбланиши ёки улар Мамасолиевни қилиқларига бошқа чидай олмасликлари билан эмас, муаллиф ғоясига кўра, Ҳурриятнинг тантана қилиши шартлиги билан асосланади.

Санам ва Алижон ўз бошларидан кечирган кўнгилсизликда барча айбни ташқи, жиловланмаган куч – Мамасолиев тайзиқида деб ҳисоблайди ва ўзларининг сусткашлигини англамайди. Улар фаол курашмагани туфайли Мамасолиев ўзбошимчаликни давом эттиради, Тошпўлат эса ҳамалади. Шундай қилиб конфликтни асослашга ҳизмат қилувчи асосий драматик зиддиятлар, нафақат, Мамасолиевнинг Хуррият ва Тошпўлат билан тўқнашувини, аввалambор, ўша хўжаликни сусткаш ва лоқайд ишчи-ҳизматчилари билан кўзга кўринмас тўқнашувларни ўз таркибига олади. Ҳуррият «юқори»дан туриб Тошпўлатнинг ҳаракатларини бошҳаради, Мамасолиев эса ўз навбатида янги комиссия ҳаракатлари билан. Кўп ўтмай вилоят партия қўмитасининг биринчи котиби келиши билан иш номдорраиснинг фойдасига ҳал бўлмайди. Бу кульминақион вазият барча сукут сақлаган гувоҳларни сохта фаолликка чорлайди ва ёмонлик ўз жазосини топади.

Ҳамза номидаги академик театрнинг «Парвоз» спектаклида Ўғилхон, Зуҳра ва Пўлат каби қолхоз вакилларининг Ҳурриятни олдига келиши саҳнаси асарнинг энг юқори нуқтаси – кульминақион лавҳаси саналади. Ҳақиқатдан ҳам, бу саҳна энг ёрқин ва томошабинга кучли таъсир этувчи бўлиб ҳисобланади. Ўзининг қатъийлиги билан қолхозчилар спектакль муҳитини далалар мусаффолиги, халқ руҳиятини соғломлиги билан тўлдиради. Томошабин эндиликда Ҳурриятни ғалабасини шубҳасиз таъминловчи воқеаларривожини қизиқиш билан кузатади. Қолхоздан келган вакиллар

ўзлари билан 40 нафар гувоҳ имзоси чекилган аризани олиб келишади. Улар ўзлари ҳам айблов билан чиқишларини маълум қилишади ва бу ҳақда шундай қатъий, ишончли гапиришадики, беихтиёр, уларни нима бирлаштириши, ҳаракатларининг зарурийлигига ва драматик ҳаракатда ўзларини характерларини намоён қилишга «тайёр» бўлишга нима олиб келган экан, деб ўйлаб қоласан. Ўғилой, Зуҳра ва Пўлатжон қолхозда барча Ҳуррият ишдан олганлиги хабари билан ташвишланаётганини ва шунинг учун уларни далилий ҳужжатлар билан унга ёрдамга жўнатишганини маълум қилишади. Спектаклни саҳналаштирувчи А.Гинзбург бу эпизодни кескин бурилиш сифатида талқин этади ва томошабин эътиборини мамасолиевчиларга сабр қилувчи ва қайсидир жиҳатдан улар ҳам сукут сақлагани учун айбдор эканлигига томошабин эътиборини жалб этади. Ахир бошидан уларнинг айби билан мамасолиевчилар шодланадилар, Тошпўлат эса ҳимоясиз қолганди.

«Парвоз» драмаси, гўёки, барча муаммолар ўз ечимини топадиган, ҳаракатни анъанавий ечимга шиддат билан элтувчи конфликтли тугунни ўз ичига олган. Мамасолиев ва уни қўллаб-қувватлаб тўрганлар вилоят партия қўмитаси биринчи котиби Жабборов ёрдами билан фош қилиниб, Тошпўлат ҳамоқдан озод этилади. Сюжетли конфликт бундай ижобий ечимини топиши учун уларнинг маълумотлари ҳал қилувчи аҳамиятга эга бўлган гувоҳларчи? Ахир, Тошпўлатнинг драматик синовларни бошидан кечириши, Ҳуррият нинг лавозимидан четлаштирилишига оз қолиши улар сукутининг натижаси эмасми? Нафси бўзуқ раиснинг жиноий ҳаракатлари устидан адолат кучини устун келиши учун жуда зарур бўлган гувоҳларнинг «уйғониши» персонажларнинг бир гуруҳи ғалабага эришишига бошқаларини мағлубиятга учрашига ҳаратилган драма ҳаракатининг асосий оқими билан асосланмаган. Маълум бўлади-ки, ҳаракатнинг муҳим палласи драматург томонидан ахборот тариқасида берилган. А.Гинзбург асосий гувоҳ саналган Санам ва Алижонларнинг маънавий-ахлоқий дунёсидаги зиддиятларга урғу берганча, айни шу муҳим паллани пухта ёритади. Спектаклнинг бутун йўналишида, мамасолиевчилар, нафақат, тайинсиз раҳбарларни ўз таркибига олиши, балки

ижтимоий ҳаётга, яқинлари ҳаётига бефарқ ва масъулиятсиз ҳараш билан турмуш чарағонлиги ва эзгу мақсадларни увол қилган нусхаларни ҳам доирасига олишлиги ги ғояга урғу берилади. Бу борада маълум бўлади-ки, драма якунидаги фақат Мамасолиевнинг бир ёқлама фош этилиши муаллиф томонидан илгари сурилган барча муаммолар ечимини ўз доирасига ололмаган.

И.Султоннинг «Олтин кишан» драмасида муаллиф томонидан анъанавий севги туморида мужассамлаштирилган қаҳрамонлар хатти-ҳаракатларида ҳис қилинган конфликт аниқ ижтимоий моҳият асосида берилган. Ўз маънавий ҳарашларини рақиблари билан мунозараларда асословчи қаҳрамонлардан фарқли тарзда, бу ерда персонажлар мутлақо бошқа доирада ҳаракат қиладилар. Пьесада сюжет тузилишига таъсир кўрсатувчи ёркин ифодаланган салбий образ йўқ. Шунинг учун муаллиф қаҳрамонлар орасидаги сюжет вазнини уч одамга баравар тақсимлайди. «Севги оқибатида» турмушга чиққан драма қаҳрамони Гулчеҳра оилали бўлгандан бир неча йил ўтиб, аслида бошқасини севишини англаб етади. Таниш қоллизия, ҳиссиётлар ва манфаатлар тўқнашуви, у биринчи кўринишдаёқ ўз ечимини топиши мумкин. Қаҳрамон-аёл эридан ажралиб кетиши ёки у билан бирга қолиши мумкин эди. Лекин, ечим шунга келтириладики, у севгилисини танлайди, бироқ ёлғиз қолади.

Пьесада ҳаракат ташқи сюжет конфликтидан ҳаёт қарама-қаршиликларга асосланган ҳолда ички конфликт томон оғади. Конфликтнинг юқори сюжет «қатлами» бу ерда ўз қутблилигини йўқотади, лекин бу драматик ҳаракат таранглиги камайтира олмайди. Юқорида таҳлил этилиб, эслатиб ўтилган пьесалар персонажлари муносабатларига ҳараганда бу пьеса қаҳрамонларини муносабатларини фаҳмлаш мушкул. Лекин драмага соддароқ ёндошилса, ҳамда салбий персонаж топилса, масала енгиллашади.

Шундай бир томонлама ёндашиш Ҳамза номидаги академик драма теартида РежиссёрР.Ҳамидов саҳналаштирган спектаклда Гулчеҳрани эри ролини ижро этган Т.Азизов ижросида ўзининг ёркин ифодасини топади.

Унинг ижросида Шокир баъзан «ёмон» эр, манфаатпараст бўлиб кўринади. Бундан драматик ҳаракатни «оғирлик маркази» қаҳрамонлар ўртасидаги мураккаб драматик муносабатлар ички зиддиятдан ҳоли кўринган салбий персонажни қоралаш муаммоси томонига оғиб кетади. Баъзи-баъзида унинг ҳарактери билан боғлиқ бўлган сюжет чизиқлари схематиқ ўта умумий тарзда гавдаланади. Афтидан, Т.Азизов қаҳрамони бир вақтлар уни шармандаликдан қутҳарган Гулчеҳранинг ўша олийжаноблигини умуман унутгандек Бу ҳам етмагандек қаҳрамон қатор саҳналарда беихтиёр Гулчеҳра ва Собирга зид қўйилганлиги сабабли ранжиган, яхшиликка томон ўзгарган ҳолда гавлалантирилган. Т.Азизовда ўз қаҳрамонини бу йўналишда ўйнашга жиддий сабаб бўлмаган.

Драмада муаллиф ҳақиқатдан ҳам Гулчеҳрага Шокирни зид қўйган, лекин бу шунчаки, интриганинг бурилишидир. Гулчеҳра она сифатида оилада меҳр тафти совимаслигини хоҳлайди, эри билан бирга дам олишга боришларини эшитиб, ўзини янада бахтли хис қилади. Одатий маънода Шокир «ишбилармон одам». Бош муҳандис бўлгандан кейин бутунлай ишга шўнғиб, оилага эътибор бермай қўяди. Шундай вазият туғилади-ки, у масалани тезкорлик билан ҳал қилиши лозим бўлади. Шокир ўзи учун муҳимроқ ҳисобланган камандировкага бориш ёки оиласи билан дам олишга боришни танлашдек муаммога дуч келади. Албатта, у биринчисини танлайди, чунки оиласидан кўнгли тўқ.

Драма қаҳрамонларнинг севгига, унинг ҳамма нарсага қодир кучига бўлган мураккаб муносабатларини таҳлил қилади. Гулчеҳра, Собир ва Шокир драматик образлар сифатида бўлинмаган, лекин конфликтнинг чуқур «қатлами»га тегишлилиги билан драматург ғоясига яқинлаштирилган – уларнинг ҳар бири осойишталик «кишан»нидан қутилишда ўзида ирода топиши ҳаётий заруратдир. Уларнинг келажакдаги ҳаёти шунга боғлиқ.

Қаттиқ севиб турмушга чиққан Гулчеҳра эридан кетиб қолишга ўзида куч топади. Бироқ фақат шунинг учунгина у ёлғиз яшашга ҳукм этилмаган. С.Норбоева ижросида Гулчеҳра образи қалбида кечаётган кураш конфликтни

белгиловчи турли кўринишдаги қарама-қаршиликларни, драматик зиддиятларни ўз ичига олади. Нафақат у, балки Шокир ва Собир ҳаракатнинг ривожланиб бориши жараёнида севгисиз ҳақиқий муҳаббат ва ий юксалиш бўлиши мумкин эмас, деган муҳим хулосага келадилар. Уларнинг ҳар бирини қалбида конфликт асосида ётувчи зиддият юзага келади. Бу борада улар бир-бирига таъсир этади. Лекин уларга танлашнинг ҳал қилувчи дақиқаларида муаллифнинг «йўриғисиз» ўзини намоён қилиш имконияти берилган.

Гулчеҳра оиланинг зоҳирий кўринишини бўзганча, ўз бахтини кутиб олишга интилади, кутилмаганда Собирнинг унинг севгисига ишончсизлиги ва шубҳасига тўқнаш келади. Собир Гулчеҳра эри билан алоқани ўзиши билан миш-мишлар, шунингдек уни ютилган буюм ўрнида кўришган сохта севги «занжири»дан озод бўлишини кўра олмайди. Бу борада Собир ўз қалбини беихтиёр «занжир»лайди ва севгисига ҳиёнат қилади. Хотинига, аввалига «олтин занзирлар»ни парчалагани учун айблов билан ташланган Шокир эса, гарчи, севгилисини, кейин эса оиласини йўқотиши эвазига ҳақиқатга эришган бўлсада, аста-секин севги ва бахтнинг моҳиятини англай бошлайди.

Шундай қилиб қаҳрамонларнинг ҳар бири севгини ўзича идеаллаштиради ва драма ҳақиқий севгини туйғуси уларнинг севги ва бахт ги тасаввурларига қарши чиқини ўзида мужассамлаштиради.

М.Каримовнинг «Инсонликка номзод» пьесаси қаҳрамонлари, севишиб турмуш қўрган Башар ва Фароғатнинг ташвишлари бир мунча бошқача. Экспозицияда намойиш этилишича, уларнинг турмуш қуришларига ҳеч ким монелик қилмайди, аксинча, ёрдам беришади. Ва ҳатто, шундай кўринадики, Башар (талаба эканлиги сабабли) ишлаб пул топмаслиги Фароғатнинг унга турмушга чиқиши ги ҳарорига заррача таъсир кўрсатмайди. Бироқ, оилавий ҳаётда хотиржамлик ва баҳамжиҳатлик бўлмайди. Бирҳарашда бунинг сабаби «севги кема»сини шафқатсиз ҳаёт зарбаларидан парчаланишида. Фароғатнинг ранжиб айтишича, бахтсизликнинг сабаби яшаш-жойнинг йўқлиги, молиявий маблағнинг етишмаслиги эмиш. Башарнинг фикрича хотинининг «латта-путта»га берилиб кетишида. Бошланишида шундай ҳам кўринади.

М.Каримов пьесани, гўё, ёшлар асраб қололмаган севги ёзгандек Лекин ҳаракат ривожланиши жараёнида аён бўлади-ки, пьесада ёрқин тасвирланган салбий образ мавжуд ва унинг фош этилиши билан пьеса якунига етади.

Бу сингари пьесаларда барча зиддиятлар, муаммолар салбий образни ахлоқсиз хатти-ҳаракатларидан келиб чиқади ва унинг ташқи конфликтни юзага келтирувчи аҳамияти муҳим бўлиб кўринади. Ҳамма гап обрў-эътиборли, «тепа»даги дўстини ишончини бир амаллаб қозонган аллақандай Азимни феъл-атворига бориб тақалади. Нопок савдо ишлари билан хотиржам шуғиллинишга соз бўлган «иссиқ жой»га ўрнашиб олган бу шахс Фароғатни йўлдан «уради». Муаллиф уни ёшларни севгисини парчалаган маиший тўсқинлик сифатида кўрсатишга ўринади. Шундай бўлади-ки, Фароғатнинг ҳаёт йўлида Азим пайдо бўлиши билан у эри, оиласи хотиржамлигини ва келажагини бутунлай унутади. Алам ва ҳасрат билан яшайдиган Башар нафақахўрни бор-будини олмоқчи бўлган безорилар билан тенгсиз курашда ҳалок бўлади. Пьеса якунида чайқовчилик билан фош этилган Азим тасодифан Башарнинг ўлими эшитади ва ўзини қисман айбдор хис қилади. Дафн маросимидан кейин, нима учундир, барча омонатини Фароғатга топширади. Ўз навбатида, Фароғат бу пулларни сочиб ташлайди, бевақт йўқотишдан алам чекади ва фалокат, жанжал, алдов ва ҳиёнатнинг барча-барчаси шу пул сабабли содир бўлганлигини айтиб, вайсайди…

Шундай қилиб, пьеса ғояси бўйича Азим эмас, кишилар онгини хира қилувчи пул, бойлик орттиришни ягона мақсад қилишлик каби иллатлар зиддиятларни «манфий қутби» бўлиб чиқади. Лекин бу фикр пьеса йўналиши бўйлаб асосланмаган. Пьесада ҳам, бир неча спектаклларда ҳам «оғирлик маркази» бойлик тўплаш хоҳиши таъсиридан ҳоли бўлиш учун курашдан, қаҳрамонларнинг барча ҳалокатларида айбланувчи салбий образни очиқчасига фош этилиши томон оғиб кетади.

Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд драма театри спектаклида Азим аёлларни тўғри йўлдан оздирувчи мелодраматик жазман-қаҳрамон қиёфасида гавдаланади. У баъзи бир ёвўз хатти-ҳаракатлар унинг иштирокисиз содир

бўлган бўлса-да, барча айбни ўз гарданига олади. Кўриниб турибдики, бу ерда ҳам конфликтга бир томонлама ёндашиш персонажларҳарактерларини мавҳумлаштиришга олиб келган. Мавжуд вазиятлардан асосланмаган барча драматик тармоқлар абстракт томон бурилиши асарнинг ғоявий-бадиий даражасига шубҳасиз, таъсир этган.

Ў.Умарбековнинг «Комиссия» пьесаси бош қаҳрамон, уруш қатнашчиси, завод директори Саид Каримовнинг монологи билан бошланади. Муаллиф ўз қаҳрамони пайдо бўлгунгача бўлган воқеаларни кўрсатиш истагида монолог-ҳикояга мурожаат қилади. Сюжет ривожига мувофиқ пьеса бошлангунга қадар содир бўлган ва томошабин кўз ўнгида бўлаётган воқеалар орасидаги алоқа пьеса давомида изчил ҳис қилинади. Монологда, пьеса қаҳрамони 30 йил деганда биринчи марта полкдошлари – уруш қатнашчилари билан учрашув пайтида, унга сўз берилганда, ҳеч нарса демай, негадир кетиб қолади. Монологда Каримовнинг айни пайтдаги жамоатчиликда олиб бораётган фаолияти, яъни у ишлаётган заводга комиссия келиши ҳам экспозиқион маълумот мавжуд. Лекин монологда бошқа нарса муҳим. Қаҳрамоннинг руҳий осойишталиги ниманидир таъсирида бўзилган, у жуда ранжиган ва шунинг учун ўзи билан бирга ишлаётган одамлар олдига боришга ҳарор қилади. Албатта, бундай ҳисқа монологда драматург қаҳрамонни таъриф-тавсиф эта олмаган, шунинг учун бўлса керак сюжет ривожланиши жараёнида Каримовнинг нимага ташвишланаётганини сабаблари тушунтирилиб борилади.

Бироқ, ҳамма гап шундаки, бу ердаги экспозиқион таништиришни мақсади бошқа. Мария Ивановна (фаррош), Раҳима (котиба-машинистка), уруш қатнашчиси – чол (ҳовли тозалигини назорат қилувчи), Ғаниев (заводнинг бош муҳандиси) воқеалар давомида ўзаро учрайшмайдилар (бу тартибда сюжет ва ечим анъанавий эмасдек), лекин ташвишланган Каримов барчасининг олдига ўзи келади. Монологларда улар ўзларининг одамлар, заводга келиши керак бўлган комиссия, директор-Каримовга бўлган муносабатларини эълон қиладилар, муҳими, директорга ўзларининг қалблари

гуноҳдан пок эканлиги (шартли-рамзий маънода) сезилтирмай маълумот берадилар ва нимададир айбланган қаҳрамоннинг аҳволини янада оғирлатирадилар. Бу монологларда улар келтрилган маълумотларнинг Каримовнинг ўтмишига ҳеч қандай алоқаси йўқ, улар драматик ҳаракатни ривожлантирмайди. Воқеа персонажларнинг шахсияти билан боғлиқ хоҳиши, «тайёрлиги» ёки сюжетни диалогларидаги ўзгаришлар орқали эмас, балки уруш тугагандан 30 йил ўтиб Каримовнинг қалбида вужудга келган одамлар олдида покланишга бўлган аллақандай хоҳиш орқали «ҳаракатга келтирилади».

Шундай қилиб, пьесада ташқи сюжетли ҳаракат йўқ, ички ҳаракат, белгиланган бўлса-да, қоллизияни ҳал этишда муҳим ўрин эгалламайди, негаки, Каримов завод ишчиси Келдиев билан суҳбатда ўз ҳаётини бошдан бошлашини аллақачон маълум қилган.

«Комиссия» пьесасининг, шунга кўра, қандайдир қизиҳарли саҳна ифодаланишига умид қилиш мумкинми? Режиссёр Б.Йўлдошев томонидан Ҳамза номидаги академик драма театрида қўйилган спектаклда ташқи ва ички зиддиятлар пьесадагидек анъанавий ечимни талаб қилувчи конфликт шаклида берилмаган. Умумий тарзда ҳарайдиган бўлсақ спектаклда бирёқлама ижобий ёки салбий персонажлар, улар орасида анаъанавий тўқнашув (Ў.Умарбековнинг «Комиссия» пьесасининг биринчи кўринишида бундай тўқнашув икки мавзули сюжет воқеаларини ҳаракатга келтирувчи куч бўлган) бўлмаганидан қониқиш мумкин. Бош қаҳрамон ижрочиси Н.Раҳимов саҳнада сермулоҳаза, чуқур кечинмаларни бошдан кечирувчи, заводига, инсонлар бахт-саодати учун бор кучини сарфлашга тайёр инсон образини яратади. Лекин, бунга қарамасдан, фронтдаги дўстларининг ўлимида ўзини айбдор деб ҳисоблаган, Каримовнинг чуқур ҳавотири, уйқусиз тунлари ҳамда виждон азобларидан қочиб қутилиб бўлмаслиги сингарилар бошқа персонажларни ташвишга солмайди, негаки, улар Каримов ҳамма нарсада марҳаматли, нега у қўл остидагиларни қалтис хатоларини кўп ҳолларда оқлаши сабабларини билмайдилар ва ҳис қилмайдилар.

Албатта, баъзи бир қаҳрамонлар ўзларининг ўзундан-узоқ монологларида аҳлоқ-одобнинг юқори мезонларига садиқликларини маълум қиладилар, лекин гап шунда-ки, пьесада ҳар бир персонаж бошқалар билан ҳеч қандай мунозарага киришмасдан, шунчаки гапиради. Каримов учун бу экспозиқион маълумот берадиган сўзлар ҳаракат учун туртки бўлиб қолади.

Баъзи бирлар ҳисоблаганидек «экспозицияни устамонлик билан юргизиш сирлари буни сездирмай амалга ошириш эмас, аксинча, таъсирли бажаришда, ўтмиш шунчаки номоён бўлмасин, балки кўз ўнгимизда изчил ривожланиб бораётган ҳаракатга фаол ёриб кирсин», деб, гўё, шу важдан ёзади Е.Холодов.

А.Вампиловнинг «Прошлым летом в Чулимске» («Чулимскда, ўтган ёзда») драмасида қаҳрамонларнинг ўтмиши ғира-шира кўринаётган ҳозирги даври орқали аста-секинлик билан ёритилади, ҳамда томошабин ва ўқувчиларнинг бу ҳақдаги тасаввурлари аниқлашади, воқеа ривожи давомида чуқурлашиб боради. Масалан, ҳўзур-ҳаловатда, бепарволик қучоғида бир амаллаб кун кечираётган (пьеса бошида биз уни шундай кўрамиз) пьеса қаҳрамони терговчи Шаманов Валентинанинг унга бўлган севгиси билгандан кейин, муқаддас севгини ҳазилга, одатий ҳолга айлантирганча ҳаётини аввалгидек давом эттиришини тасаввур қилиш мушкул. Бир томондан ишонч, ҳалол ва чин ҳиссиётлар, бошқа томондан эса ўзига, ўзининг маъносиз ҳаётига нисбатан нафрат Шаманов қалбини остин-устун қилиб юборади. У ўзига ҳарата пистолет тепкисини босиши таъмасида ғазабланган Пашкани камситади, отишга ундайди. Вазиятни қайта мушоҳада қилиши уни сергаклаштиради, одамларга ҳақиқий баҳо беришдаги қобилияти (аввалдан унга хос бўлган сифат) яна кучини кўрсатади, унда ўз устидан суд қўзғатишдек ўч олувчи хоҳиш пайдо бўлади. Қасоскорлик руҳининг пайдо бўлиши шунинг учун-ки, унда адолатни тантанаси учун куч ва ишонч, ҳақиқат учун курашишга эса майл йўқ. Бу вазият ҳарактернинг ички қоллизиясини ғоят зўриқтиради ва унинг таъсирчанлигини оширади. Айнан, аранг уйғонаётган ҳақиқат иштиёқи уни дадил ҳаракат қилиш зуруриятини тушуниб

етишга ундайди: у ҳақиқатнинг тантанаси учун далилларни элтиши керак бўлган суд кенгашига кетади.

Бироқ, Ў.Умарбековнинг «Комиссия» асари қаҳрамони Каримовда ўтмишдаги хатти-ҳаракатларига ҳақиқий баҳо беришда шундай иштиёқ бўлганмиди? У ўзининг ўттиз йил давомидаги номақбўл қадамини нима билан оқлаган эди? Унинг сўзларига ҳараганда, у портлаш натижасида ҳушуни йўқотгандан кейин чекиниш ги буйруқни етказа олмаган. Бу борада ва умуман олганда савол туғилади. У айбдорми, ё йўқми? Натижада асарда яна бир ноаниқлик кузатилади: тасодифий, ташқи туртки драматик сюжетни ҳаракатга келтирувчи куч вазифасини бажаради.

Шундай қилиб «Комиссия»да ҳаракат характерларқоллизияси жараёнидан характерлар мантиғи нуқтаи назаридан асосланмаган вазиятлар доирасига кўчади (муаллиф маълумотларига кўра, асарда снаряд бирмунча кечроқ, Каримовнинг орқа томонида портлаганда эди, у контўзия бўлмасди). Шундай силжишлар таъсирида бутун сюжет жамоатчилик ўртасидаги зиддиятларнинг кенг жиҳатларини таъсирли очиб беришга эмас, алоҳида шахснинг сўлғин кечинмаларини намойиш этишга ҳаратилган.

Ў.Умарбеков пьесасининг биринчи вариантида Каримов виждонининг жонлантирилган овози ҳалок бўлган тўрт нафар солдатлар образида эмас, Каримовнинг фронтдаги ўртоғи, ўша заводнинг бош муҳандиси Мурод Ғаниев қиёфасида тимсоллаштирилган эди. Яъни, пьеса сюжети «кашфиётчи»нинг «мутаассиб» билан, ҳалол инсонни инсофсиз шахс билан, мардни қўрқоқ билан анъанавий тўқнашуви асосида қурилган эид. Уруш қатнашчиси, бош муҳандис Ғаниев пьесанинг бошланишидан заводдаги етишмовчиликларни, фронт ўртоғи Каримов қалби қусурларини очиш борасида шиддатли фаолият олиб боради. Аслини олганда, у Каримовнинг фронтдаги ўртоқлари ўлимида айбдорлигини тасодифан билиб қолади (бу ҳақда у фронтда бирга жанг қилган ўртоқлари билан Владивосток шаҳрида учрашган вақтда эшитади). Кўриниб турибди-ки, бу вариантда сюжет икки йўл бўйича кескин ривожланади - «ишлаб чиқариш » зиддиятларни ошкор этиш йўналишида ва қаҳрамоннинг

ички руҳий зиддиятларини очиб бериш тизимида-бу эса драманинг яхлитлигини таъминлай олмасди.

Ў.Умарбеков пьесасининг иккинчи вариантида виждон масаласи олдинга сурилади ва персонажларнинг бевосита зид қўйишдан воз кечилади. Бу йўсин шубҳасиз, қизиҳарли, лекин драматик конфликтнинг ташқи қатлами сифатида, ҳарактерлар юксалиши ва ривожланиши тарихи сифатида тушунилаётган сюжет асосий «рақиблар» ўзаро очиқчасига курашмасаларда, мавжуд воқеликнинг типик ҳусусиятларини ўз ичига олиши керак «Комиссия» сюжети бу борада ўзида бош персонаж кечинмаларининг кенгайтирилган экспозицияси сифатида намоён бўлади. Хотима анъанавий, виждон садоси тантана қилади ва қаҳрамон ҳаётини «бош»дан бошлаш учун қаергадир кетади. Пьесанинг бошқа персонажлари нисбий муқоясанинг жонли фони бўлганча, Каримовнинг «ғалати» хатти-ҳаракатига лоқайд қолишади.

Ў.Умарбеков бошқа бир, «Қиёмат ҳарз» пьесасида ҳам ҳаракат ва сюжет тузилишида ўзи шакллантирган қонун-қоидаларга содиқ қолади. Бу ерда одатдаги қаҳрамон ва унинг рақибини қарши қўйиш йўқ, лекин «Комиссия» драмаси воқеаларининг иллюстратив оқимидан фарқли равишда «Қиёмат ҳарз»да ҳаракат драма тугуни дақиқаларидан бошлаб, қаҳрамонлар атрофидаги персонажларни ўз таъсир доирасига тортганча, шиддат билан ечимга интилади. Бош қаҳрамон Сулаймон ота ва бошқалар билан юз берган барча воқеалар драмада мумкин бўлган бирдан-бир йўл сифатида кечади.

Бирҳарашда сюжет анча оддий: кекса қолхозчи Сулаймон ота ўзига бегона, лекин кейинчалик ўз жигаридек қадрдон бўлиб қолган ёш йигит-Нўъмон Назаров урушга кетишидан олдин қолдириб кетган икки қўйдан 400 нафар қўзичоқларни ўстиради. Ҳария, Нўъмоннинг қўйларидан олган наслларни топшириш учун уни 30 йил кутади. Лекин у қайтмайди ва вазият тақозо этадики, у қўйларни қолхозга сотишига тўғри келади. Топширилган пулларни ҳария ўзига қадрдор бўлиб қолган кишига элтиб беришга ҳарор қилади. Кўпгина бошқа давлатлар шаҳарларини кезиб, ҳария ўзига қадрдон бўлиб қолган одамни топади. Назаров эндиликда

илмий-тадқиқот институти директори эканлиги, у бўлиб ўтган урушда иштирок этмаганлиги маълум бўлади. Пьеса якунида Киев атрофидаги 4 нафар номаълум солдат қабри ёнида Сулаймон ота шу ерда ётган солдатлар номидан шу атрофда қурилаётган мактаб қурилиши учун қолхоз раиси Иваненкога пулларни топширади.

Албатта, Сулаймон ота уруш бўлиб ўтган шаҳарлар бўйлаб узоқ кезиб юриб, унга жигардек бўлиб қолган Нўъмон Назаровни излашдан олдин «адрес стол»ига мурожаат қилса бўларди (пьеса охирида у бу ишни қилади ҳам), деб муаллифга эътироз билдириш мумкин. Лекин бу ерда муаллиф учун бошқа нарса, яъни Сулаймон ота характерида қарама-қаршиликлар кечаётган дақиқаларда ҳал қилувчи аҳамиятга эга воқеликнинг типик хусусиятлари билан таништириш муҳим бўлган. Нафақат кекса қолхозчи Сулаймон ота, балки у ўз йўлида учратган барча одамлар ҳам урушга кетган ва қайтмаганлар олдида ҳарздорлар. Бу хиссиётни кекса чўпон узоқ вақт қидирган инсон билан учрашганда англайди ва тушуниб етади. Нўъмонжон урушга кета туриб, ишонувчан Сулаймон ота ва унинг хотини Меҳри аяга нафақат иккита қўйни қолдирган, балки уларнинг ёнига қайтиб келиши ва ўғиллари бўлишини ҳам ваъда берган эди. Ва, албатта, кекса жуфтлик нафақат ваъдага, балки урушни тезроқ тугашига умид қилгандилар. Мана нима учун, деярли бутун умри давомида ўз қишлоғида муқим яшаган кекса чўпон умидини оқлагани учун юракдан миннатдорчилик билдириб, омонатни бериш учун уни қидиришга отланади.

Лекин Нўъмон Назаров ўз ваъдасида турмади, Ғалабага бўлган умидларни оқламади, шунчаки у ҳеч қандай урушда бўлмаган эди. Ҳария бунинг учун уни таъна қилмайди, охир оқибатда жанг майдонида ҳалок бўлганлар олдида ҳарздорлигини билган ҳолда, у ўзи қидирган кишига пулнинг бирқисмини беради. «Мен, ўша, бундан ўттиз йил олдин мен урушга кузатиб қўйган Нўъмонжоннинг отасиман. Ер юзида ҳам, у дунёда ҳам мен унга отаман!», - дейди, Сулаймон ота, ўз умидларини оқламаган одам олдидан чиқиб кетар экан. Мана нима учун пьеса якунида у Киев атрофидаги 4 нафар

номаълум солдат қабри ёнига боради. Мана нима учун у ўз умидлари мевасини Украина болаларига уларнинг номидан беради.

Ҳамза номидаги Ўзбек академик драма театрининг РежиссёрларР.Ҳамидов ва ҲҚўчқоров томонидан саҳналаштирилган «Қиёмат ҳарз» спектаклида зиддиятнинг шундай ғоявий асоси барча сжетли тармоқларни мустаҳкам боғлайди. Бу асос улкан саҳна устаси, Шукўр Бурхонов ижросида анча ифодали намоён бўлади. Ўз қаҳрамони характерини руҳий талқин этиш маҳоратини намоён этиб, актёр ўзининг тутунган ўғлини қидиришда уруш фожеасини англаган, одамлар учун ғам-аламга ғарқ бўлган бирҳарашда содда бўлган ҳариянинг енгилмас маънавий кучини кўрсатади. У замондошларини ҳалок бўлганлар олдидаги ҳарзнинг умуминсоний ҳиссини англаб етади. Бу бурч ўз жонини берганлар жасорати учун самимий миннатдорчиликка сингиб кетган. Ш.Бурхоновнинг Сулаймон отаси кескин драматик қоллизия пайтида кўп кутган ва кейинчалик қидирган, унга туғишгандек бўлиб қолган кишининг бефарқлигига кутилмаганда тўқнаш келади. Драма қаҳрамонлари қалбида кечаётган ғоялар ва иштиёқларкурашига асосланган бу меҳнатга, жасоратга виждонан муносабат билан ҳаётга тамагирларча муносабатда бўлиш ўртасидаги зиддиятлар бош қаҳрамонни бўлиши мумкин бўлган бирдан-бирҳарорга-нафақат ҳалок бўлганлар олдида, балки бир сафда яшаётганлар олдида ҳар доим бурчли бўлишга интилишда дадил ҳаракатни англаб етиш заруратига олиб келади.

Айнан шу ҳарорҳарияга алданган Анваранинг руҳий осойишталигини қайтаришда ёрдам беради. Бу алданган аёл нафақат уни балки қолган одамларни ҳам ҳарздор ҳисоблаб, менсимаган олим эрининг совуқ, режали таъмагирлиги ҳамда бефарқлигига дуч келиб қалби парчаланади.

Шу тариқа «Қиёмат ҳарз» драмаси сюжети қурилиши анъанавий бўлишига қарамасдан, яхлит ҳаракатлар жараёнида мураккаб аҳлоқий-руҳий характерларқоллизиясига оиддир. Пьесада сюжет тизимлари муаллифнинг аниқ таърифи билан таъминланган, ҳар бир персонажнинг конфликтга киришиш «асосий нуқта»га, «тайёр бўлишига» асосланган.

Бу жиҳатдан драма конфликти ва сюжети бир-бирига ўзаро таъсир қилиши шак-шубҳасиз. Қаҳрамонлар ўтмиши «Комиссия» пьесасида ўрингa эга бўлганидек шунчаки, маълумот тариқасида кўрсатилмайди, аксинча, ҳаракатларда драматик ҳарактерларқоллизияси натижаси сифатида намоён бўлади. Муаллиф ўз олдида тўрган вазифани муваффақият билан ечади, яъни персонажларҳарактерида барча одамлар билан бирлик ва ҳамжиҳатликка эришишда шахсий онг ҳаракатини фаҳмлаб етади ва гавдалантиради. Мана нима учун сюжет бир неча мамлакатларнинг турли бурчакларида кечаётган воқеаларни ўз ичига олади.

Мазкур вазият Ў.Умарбековга сюжет конфликтини персонажларҳарактерлари маълум бўлиши тизимида ҳам, драманинг асосий ғоявий мазмуни очилиши борасида ҳам ривожлантиришга ҳалақит бермайди. Драма қаҳрамонлари кўпинча кичик камера доирасида ҳаракат қилсалар-да (“Ғалаба” қолхозининг раиси хонаси, Сулаймон отанинг ҳовлиси, талабалар ётоқхонаси, вагон кўпеси, илмийғтадқиқот институти хонаси, вокзал ҳиёбони, номаълум солдатлар қабри олди), бу ривожланишнинг ўзгариш суратида ташқи ҳаракат пасаймайди. Сулаймон ота воқеалар боришида ўзига нотаниш бўлган одамлар билан учрашади, лекин бу ерда қаҳрамонлар бир-бири билан қандай алоқада бўлишлари, уларнинг маънавий-ахлоқий баркамолликни излашга бўлган муносабатлари муҳим. Бундай сюжет қатлами-пьесани драматик яхлитлигини таъминловчи моҳиятини: қадриятларни умуминсонийлигини фаҳмлаш жараёнини нафақат шахсий-руҳий балки ижтимоий-тарихий умумлаштиришлар намоён бўладиган барча воқеаларни ягона ҳаракат тармоғига боғлайди. Бундан ташҳари, драматик ҳаракатнинг бу сюжет қатлами Сулаймон отанинг ўзи ва замондошларининг ҳалок бўлганлар олдидаги ва замондошларнинг бирғбири олдидаги маънавий-ахлоқий бурчлари ҳамда инсоннинг масъулиятсизликрасмиятчилик билан заҳарланган инсонга бефарқлиги орасидаги ҳаётий қарама-қаршиликларни асословчи ички конфликт ҳаракатлари билан увий боғланган. Айнан унинг зидлиги персонажларнинг конфликтга «тайёр эканлигини» умумлаштиради,

спектакль режессёрларига томошабин қалбига кўринмас йўл орқали кириб боришга имконият беради. Шукўр Бурхонов томонидан яратилган Сулаймон ота образида ва қаҳрамон тушган вазиятларда томошабинлар ҳақиқий халқчилликни топадилар.

«Қиёмат ҳарз» драмаси қаҳрамонларни тарихий оқим билан ўзаро муносабатини аниқлашга воқеаларининг эпик ривожланишига имкон берувчи киносенарий жанрига яқин. Ўз қаҳрамони ҳарактерини Ў.Умарбеков кескин драматик курашларда эмас, балки ўша руҳий теранликка эришишга ва конфликтни чуқурлаштиришга имконият яратувчи руҳий зиддиятларжараёнида очиб беради. Ҳарактерларни ва драматик вазиятларни диалектик бирлиги спектаклнинг бадиий яхлитлигини, муваффақиятини таъминловчи омил бўлди.

М.Бобоев ҳам «Тошкентдан келган меҳмон» пьесасида сюжетнинг ташқи турғунлигида ҳарактерлар ва вазиятлар ҳаракатининг икки «қатлам»и диалектик яхлитлигига эришади. Бироқ, Ў.Умарбековдан фарқли равишда М.Бобоев сюжет тузилишинининг одатдаги шаклини четлаб ўтади. Пьесада мароқли интрига, қаҳрамон ва рақибнинг бевосита зид қўйиш йўқ. Агар унга кенг тарқалган андоза сифатида ҳаралса, пьеса қаҳрамонларини жойлаштирилиши ва уларнинг беихтиёр силжиши нуқтаи назаридан кузатилса, умуман, бу пьеса драматик асар эмасдек унда конфликт йўқдек кўринади. Бироқ, бу ерда драматургнинг А.П.Чехов анъаналарига таяниб, рақибни ўзи билан ёнма-ён яшовчи «ёмон» инсон даражасида эмас, разилликнинг бутун ҳукми остида бўлган «яхши» инсон сифатида кўришга ўриниши ва конфликт драматик ҳаракати табиатига муносабати йўсини муҳим. «Ҳеч кимни айбламасдан ва ҳеч кимни оқламасдан» у (А.П.Чехов – Ю.Т.) драмани қаҳрамонларнинг тўғридан-тўғри тўқнашувига ёки ташқи воқеаларга асосланиб эмас, бир зайлдаги кундалик ҳаёт кишисининг уларнинг ҳар бирида, томчи сингари, дунёнинг барча ёмонликлари акс этган «миллион майда-чуйдалар»дан иборат ички қарши лигига таяниб қуради».

Пьесада ҳажвий турларга ажратиш қоидалари асосида тасвирларган

салбий қаҳрамон муаллиф идеалига зид тўрган бўлса-да, персонажларни сюжетга кўра бевосита зид қўйишлик кузатилмайди. Бу ички зиддиятлар қаҳрамонларнинг аҳлоқий интилишларида чуқур ўрнашган ва пьеса якунида улкан имкониятли қувват билан шиддатланади. Финални ўзини кульминацияси ва ечимига кўра мини-драма дейиш мумкин. Бу маънода пьесанинг жанр чегараси аниқланмаган-бошланишида у ҳажвий комедияга, кейин эса фожеали якун топувчи драмага яқинлашиб кетади.

Бу ерда гўё икки жанрнинг қўшилиб кетиши юзага келади-ички ҳаракатнинг темпоритмини ўзгартиради, беихтиёр унинг драматик ва комедияли мазмундорлигига путур етказади. Бу борада пьесада баъзан бўлиши муҳаррар бўлган якунга интилиш кучаяди, баъзан эса эзгулик ва адолат тўғрисидаги баландпарвоз сўзлар билан ҳимояланган салбий қаҳрамон билан кураш жараёнида содда усулдан фойдаланган бош қаҳрамоннинг ҳалокатини таъкидловчи бошланғич вазиятга қайтиш содир бўлади. Бундан сюжет тузилиши икки фаслга бўлинади: бошида муаллиф барча қаҳрамонлари билан салбий қаҳрамон устидан кулади, кейин эса бош қаҳрамоннинг кучсизлиги ва ҳалокатидан аччиқ афсусланади. Муаллиф сюжетнинг бу фасллари устида ишлар экан, салбий ва бош қаҳрамон тутган йўлларини ҳалокати муҳаррарлиги, шунингдек пьеса якунида эса улар орасидаги одатдаги курашнинг маъносиз (ҳеч қандай далилларсиз шунчаки сўз ёки қуруқ қўл билан) эканлигини маҳорат билан кўрсатади. Шунинг учун пьеса жанрини фожеали комедия деб белгилаш мумкин.

Сюжет тузилиши севимли ўзбек халқ аскиябозлари «мушоира»сини одатдаги мусобақасини эслатади. Чорпояда мусулмончасига тизза букиб ўтирган етти эркак шунчаки, суҳбатлашиб, ҳазиллашиб, кулишиб, меҳмонга келганликлари боис ноз-неъматлардан еб, ароқ ичадилар кейин тарқаладилар. Фақат пьеса якунида «тантана айбдори», Тошкетдан келган меҳмон, олий ўқув юртида фалсафа фанидан дарс берадиган Шоди уруш иштирокчиси, кекса қолхозчи Абдулазизни ҳафа қилади. Пьеса бош қаҳрамони Абдулализ киноялы кескин таъналардан гангиб қолади ва ёқалашишга киришади, аммо шу

пайтнинг ўзида йиқилади ва юрак ёрилишидан ўлади.

Афтидан, ичган эркаклар билан нима юз бермайди дейсиз? Лекин муаллиф ҳар бир персонажнинг ўз нуқтаи назарларини, ахлоқий тамойилларини мутлақо сергак ҳимоя қилишига урғу берган. Пьеса воқеаларини шартли-рамзий иштирокчиси бўлган муаллиф, ҳариянинг ўлими тасодифан эмаслигини, унинг сабаби касалликда эмас, даҳшатли урушда юрагига қадалган «мина»да ҳам эмас, балки меҳмоннинг юзаки олимлиги остида яширинган шу кунги «мина»да эканлигини такидлайди. Кекса уруш қатнашчиси бу минани ўз вақтида англай олмади, муаллиф ва томошабинлар эса мина унга зарар етказганидан афсусланадилар, чунки уни қуруқ қўл билан зарарсизлантириш, аён бўлади-ки, бугунги кунда мумкин эмас.

Пьесада қаҳрамон ўлимига муаллиф алоҳида урғу бермаганини яна бир сабаби кўрсатилган. Бу баъзи суҳбатдошларнинг анаъанавий меҳмондўстлик одобини бўзмаслик учун меҳмон билан конфликтга киришишни хоҳламаганликлари. Улар, хона тўрини эгаллаб олган ва ўзининг «ноёблиги» тинмай вайсаётган «файласуф» билан баҳслашиш ҳеч нимага олиб келмаслигини тушунган хонадон соҳиби Ҳасан, математика ўқитувчиси Ҳуррамқул, ва меҳмоннинг акаси Ходи. Тўғри, меҳмоннинг ҳақиқий истагини аниқлаш мушкул эди; у «оқилона» сўз билан таажжублантириб бўлмайдиганлар ва унинг муомаласини диққат қилиб кузатиб тўрганлар билан осонликча келишади. Хотинининг тоғаси Ҳасан у билан ҳечам тортишиб ўтирмаслигини билган Шоди ўз оиласи билан тўғри уникига келади. Ҳасаннинг яқин атрофда жойлашган Шодининг болалиги ўтган уйда яшовчи, касал онасининг олдига кириб чиқиши таклифига Шоди ташвишлардан дам олиши кераклигини, ҳар доим онасини «ўйлаш»ини, лекин бунга ҳеч вақт тополмаслигини «дилсиёҳлик» билан шикоят қилади. Чиройли сўзлар бу ерда ҳаракатга, сафсатабозлик аҳлоқ қоидаларига айланади. Буни муаллиф салбий қаҳрамон ҳарактерининг яширин ҳусусиятларини ҳажвий типиклаштириш учун ўта муҳимлигини таъкидлайди. Бироқ муаллиф бу борада «олим

меҳмон»ни айблашга шошилмайди, чунки бундай нусхаларни асл юзини кўриш ҳаётда бундан ҳам қийинроқ эканлигини билади. Шодининг феъл-атвори ҳусусиятларини аста-секин очиб бориб, уни айблаганча, муаллиф бир вақтнинг ўзида Шоди сингари муттаҳамлар билан тўқнашувда қаҳрамонида руҳий-маънавий ва таъсирчан куч ҳозирча етишмаслигини тан олишга мажбур. Қишлоқ ўқитувчиси Ҳуррамқулни олайлиқ У ўқувчилар олдида ичмайди ва ҳар қандай масъулиятсизликка ғоятда эътирозли, жоҳиллик ва хушомадгўйликка қарши , лекин одамлар билан муносабатини бўзишни ёқтирмайди. У Шоди сингариларни инсофга келмаслигига ишонч ҳосил қилган, лекин бир вақтнинг ўзида сўзларида қизғин ифодалаётган аҳлоқсиз хатти-ҳаракатларга нисбатан ўзининг сустлигини тушунмайди. Кекса қолхозчи аскиябоз Азамат марказдан келган меҳмоннинг баландпарвоз сўзларига унчалик ишонмайди, у унинг одоб-ахлоқини хатти-ҳаракатларидан, муомаласидан келиб чиқиб баҳолайди; ўзини тутишиши эса кескин қораловчи ҳукм чиқариш га етарли. Шундай қилиб, Азамат Шодининг ҳавфли рақиби бўлиши мумкин эди. Бироқ меҳмон ниқобланишни, муҳитга қараб тусини ўзгаритиришни, танқидни «эшитиш»ни, ҳушомад қилишни жуда яхши уддалайди. Бу эса, мунозарада бирдан рақибини йўқотиб қўйиб, нима қилишини билмай қолган бирмунча соддадил аскиябоз Азаматни довдиратиб қўяди.

Азаматнинг нарсалар илдизига эътибор бериши Шодига тушинарли, шунинг учун ҳам «сохта» обрўси тўкилишидан қўрқади. Қишлоқ магазини сотувчиси, Шодининг хушомадгўй ўртоғи Орифхон ҳам Азаматдан оловдан баттар қўрқади. Уларнинг ҳар иккаласи унинг сўзларини чўчиб эшитадилар, лекин эшитганларини ҳазилга йўядилар ёки оқлашга ўринадилар. Қишлоқ муаллими Ҳуррамқул Шоди ва Орифхон қандай одамлар эканлигини Азамат каби яхши билади, лекин Орифхон гап сўрашса, ўзини четга олади.

Кўрамизки, конфликтни юзага келтирувчи зиддиятлар ўз ҳарактерига кўра драматик тусда, лекин персонажларнинг уларни айланиб ўтиши ёки бартараф қилмоқчи бўлишлари комик тусга эга. Манфаатпараст ҳарашларида

ўрнашган «миналари» ювош «суҳбатдошлар»ни гоҳ кулдиради, гоҳ таажжублантиради.

Мана уларнинг барчаси учун севимли бўлган, Азамат томонидан «мина ташувчи» деб лақаб берилган уруш қатнашчиси Абдулазиз пайдо бўлади. Бу эса тасодифий эмас, бу «ғалати табиатли одам» урушда бўлганларни барчасини юрагида мина – уруш даҳшатлари акс-садосини олиб юришларини тасдиқлайди. Лекин уруш қатнашчилари юрагида сақлаб юрган «мина» одамлар тақдири учун масъулиятлиликнинг кучли қувватини гавдалантирса, ниқобли шодибойлар ва орифхонларнинг ширин суҳбатлари ҳам мусъулиятсизлиқ сурбетлиқ думоғдорлик ва бефарқлик «қуввати»ни яширади. Шунинг учун ҳам бир зумда ёниб ўчувчи, «мина ташувчи» Абдулазиз учун фожеали бўлган ҳисқа кураш якунида, бош қаҳрамон ўлими душманни охиригача енгиш учун уни яхшилаб билиб олиш кераклиги ги фикр исботланади.

Саҳналаштирувчи Режиссёр Т.Исроилов томонидан қўйилган Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд драма театрининг «Тошкентдан келган меҳмон» спектаклида актёрлик муваффақиятлари талайгина. Улар орасида Р.Мансуров ижросидаги Абдували ака (пьесада Абдулазиз ака) образи. Саҳна асари бошланишида кекса қолхозчи иштироки умуман кўзга ташланмайди. Қўшниси Ҳасанникида ўзининг эскирган чопонида пайдо бўлган ҳария ўзига эътибор беришларини хоҳламагандек абдор кишидек бир чекада индамай ўтиради. Лекин бу ерда у хоҳламаган воқеа содир бўлади. Аскиябоз Азаматнинг Абдувалининг уруш пайтларидаги саргўзаштларини ҳикоя қилиши ўтирганларда қувноқ кулги қўзғатади. Ҳаммага бирдек ёққан, мулойим табиатли «минавозни» охирги русумда кийинган, меҳмон Шоди билан бир қаторда, давра тўрига ўтқизадилар. Шоди-Шукўр Самандаров бундай «маданиятсиз», уст-боши ифлос одамнинг обрўси бунча баланд эканлигига тушунмайди. У ўз саргўзашларини ўйлаб топмаганмикан, укаси Ходига «чопон» кийдирмаяптимикан, деб ўйлаб қолади.

Спектаклда Шодининг салбий жиҳатларига урғу берилган. Унинг

ҳарактери Абдували акага зид қўйиладиган дақиқаларда бирёқламалилика йўл қўйилади. Абдували ака ҳарактерида ҳам бу маънода баъзи бир камчиликлар мавжуд. Шунинг учун ҳам спектакль якунидаги сингари пьесанинг финали чуқур аҳамият касб этмайди. Ахир Абдували ака нафақат Шодининг кутулмаганда унга ағдарган лоқайдлиги ва одобсизлиги сабабли мағлубиятга учрайди, балки айнан ўзининг кучсизлиги, унга ўхшаш одамлар билан кураша олмаслиги натижасида «ютқазади» ва ўлади. Бу ерда меҳмоннинг кайфияти бўзишини истамаган, дўстлари Ҳасан, Хуррамқул, Ходининг айби ҳам оз эмас.

Спектакль якунида «суҳбат» драматик тус олади, негаки, асосий зиддиятлар ўзи ечимини талаб этади. Қаҳрамоннинг ҳалокати муҳаррар эканлиги кўриниб туради: хушмуомала, кулиб турувчи, одамохун Абдували ака Шоди ва Орифхонни ҳафа қилишни ҳаёлига ҳам келтирмаган ҳолда бир ўзи уларга қарши чиқиб қолади. У, ҳатто, пойтахтдан келган меҳмондан уни мақтаб юборишгани учун кечирим сўрашга ҳам тайёр эди. Лекин, бу борада у айбдор-ми? Буни ҳарангки, айбдор экан. Ниқобини ечиб ташлаган «олим меҳмон» буни исботлашга урунади. Абдували эса жим бўлиб қолади. Мутлақо мажруҳ ҳолда, у аламидан меҳмоннинг «оқ фотиҳаси» билан арақ ичади: «Ҳақиқат ҳамма вақт аччиқ. Аччиқни, аччиқ кесади…» Абдували Шоди билан Орифхоннинг биргаликдаги дашномларини жимгина ичига ютади ва бирданига Ҳасанбойга суянганча йиғлай бошлайди. Кейин, бир мунча тинчланганча, кетишга ҳарор қилади, лекин кетолмайди. У бемавруд ва бефойда бўлсада, урушда нималарни кўрганини, ҳаёт учун жон олиб, жон берганини ва ҳизматлари учун йигирма тўққизта қўмондонлик ва ҳукумат нишонларини олганлигини алам билан гапира бошлайди. Бўларнинг барчасини Абдували «ўқимишли меҳмон»нинг онгига етказиш, кескин тус олган «суҳбат»ни юмшатиш учун қилади. Лекин адолат учун кураш, яхши одамлар ҳаловатига масъуллик унга тинчлик бермайди.

Абдували кутулмаган чаққонлик билан Шодига яқинлашади ва унинг бўғзидан юқорига кўтаради. Шу пайтнинг ўзида унинг оёғи остига ҳушсиз ағанайди. Бўларнинг барчаси шу тариқа тез содир бўладики, ўтирганлар

воқеаларни англаб етолмайди. Айнан Шоди Абдувалини ўлдирганлигини ҳеч қандай далили йўқ. Бироқ буни психологик ёндашиб исбот қилиши мумкин. Бу эса томошабинни уддабурон, безбет амалдорга қарши шиддатли ҳаракат қилишга ундайди. Пьеса анъанавий якунланмаган, яъни парда якунида ҳимматни иллат устидан тантанаси йўқ. Аксинча, рақиб қаҳрамоннинг бефойда ҳаракатидан ичиқораларча севинади ва «сувдан қуруқ чиқади». Лекин, ҳақиқатдан ҳам шундайми? Бу масалани ечишда муаллиф ўз қаҳрамонларининг чин инсонга хос фаоллигига катта аҳамият беради. Уларга ишонади. Агар улар ҳалок бўлсалар, у ҳолда томошабинлар фаоллигига умид қилади.

Бу фаолликда муаллиф таниш қийин бўлмаган хушомадгўй, худбин устидан ғалаба гаровини кўради. Уларнинг қиёфасида сафсатабозлиқ баландпарвозлик остида яширинган бошқалар тақдирига бефарқлик асосий белгиловчи ҳусусият ҳисобланади.

Қалбсиз, нафсни қондирувчи муносабатни ҳаётга масъулиятли, фидокорона муносабатларга зид қўйганча, М.Бобоев ҳаётий зиддиятларнинг ягона драматик конқепқияси учун асос яратади. Бу конқепқия – маросимнинг қатъий амал қилиниши кўзда тутилган муайян «дастурланганлик», анъанавий меҳмондўстлик доираси билан беркитилган сюжетнинг дастлабки драматик вазиятларидаёқ намоён бўлади. Мезбонлар меҳмонни «отасидан ҳам улуғ» кўриши (Шоддининг ўзи насиҳатомўз уқдирганидек меҳмон хоҳишлари уй эгалари учун қонун бўлиши) лозим. Айнан қатъий одоб-аҳлоқ нормаларининг «бўзилиши» (буни биринчи аскиябоз Азамат бошлайди) ва у ўз ҳамровига бошқа персонажларни олиши билан ички драматик ҳаракат вужудга келиши мумкин эди. Хушмуомалалиқ ҳазил, ҳаётни «фалсафий англаш» ортида яширинган ғоялар, манфаатлар тўқнашади ва «алоҳида дунёлар вайрон этилади». Шодининг онасига бўлган муносабати тўғрисида Азаматнинг «оддий» сўзлари, Ҳасаннинг жим туриши, Орифхоннинг меҳмонни ҳаддан ташҳари мақтови, Хуррамқулнинг маънавиятсиз ўқитувчилар, врачлар ва оталар тўғрисидаги мисоллари – бўларнинг барчаси ички, ҳаракатдаги, ўз

ечимига интилувчи пьеса конфликтини белгилайди. Шодининг сўзга чечанлиги эмас, унинг хатти-ҳаракатлари, мезбонларнинг умумий гаплари эмас, уларнинг сўз-ҳаракатлари бу ерда драматик ҳаракатнинг ягона тармоғига боғланади. Томошабин айни шу тармоқ моҳиятини сспектаклнинг ҳажвий-драматик якунида, «меҳмон» ўзининг ҳақиқий жирканч турқи билан барчанинг олдида намоён бўлганда тушуниб етади.

Томошабинларни персонажларнинг маънавий дунёси, уларнинг ўзаро муносабатлари диалектикаси билан таништирар экан муаллиф персонажлар ҳамда томошабинлар билан маънавий-эстетик қонуниятлар ягоналигига ишониб, умид қилганча гаплашади. Шунинг учун у воқеалар боришига аралашмайди, қаҳрамонлар қатъийлиги ва уларнинг чин инсоний фаоллигига ишончини яна бир карра намойиш этади. Бунда Машраб Бобоевнинг Ҳамза ва унинг издошлари томонидан асос солинган анъаналарга содиқлиги намоён бўлади. Муаллиф ҳаётдаги ҳақиқатни Тошкентдан меҳмон келиши муносабати билан уюштирилган, муҳим кўринган, аслида эса беҳуда гап борасида очиб, пьеса якунида вазиятлар драматизмини белгиловчи ўз персонажларининг чинаккам муносабатларини очишга эришади. Персонажлар суратини ифодасидан сўнг, муаллиф, уларнинг сийратини очиб боради ва ҳарактерлари тубидаги томошабинни ташвишлантирадиган зиддиятларни кўрсатади. У қаҳрамонларни сафсатабозлик ва лоқайдликни енгиш орқали маънавий-руҳий идеални излашга йўналтирганча, турмушнинг долзарб муаммоларига мурожаат қилади. Бу эса, шахсий ва ижтимоий фаолликни қатъий ҳимоя қилувчи муаллифнинг маънавий-эстетик принципларидан дарак беради.

Уйғун, А.Мухтор, М.Каримов, О.Матчон, Ж.Жабборов, Я.Шукўров образларни руҳийлаштириш ва конфликтли вазиятлар пьеса охирида ўзул-кесил натижага элтувчи қатъий конқепиқияга бўйсундирилади. Бундан фарқли ўлароқ Ў.Умарбкеков ва М.Бобоев сингари муаллифлар пьесалари якунидаги мутлақ натижаларга келтириш тамойили ва қолиплардан кетиш услублари янада ёрқинроқ номаён бўлади. Пьеса ечимини

мураккаблаштириш, ижтимоий муҳит билан боғлиқ бўлган конфликтнинг аҳамиятли манбаларини кўрсатишга интилиш уларга хос. 1970-йиллар ва 80-йиллар бошлари ўзбек драматургияси бу ижтимоий-маънавий муаммоларнинг чуқурлашиши билан боғлиқ. Драматурглар, кўпинча, замондошнинг шахсий ҳаётдаги номукаммалликларини ифода этишга эмас, бўлки унинг ҳарактерида ифодасини топган ижтимоий жараёнларни ўрганишга ўринадилар. Улар одамдаги шахсий муваффақиятларидан мамнун бўлишга имкон бермаётган ҳусусиятларини очиб беришга ўринадилар. Уларнинг (пьесалари) қаҳрамонлари қатъий мақсад билан шахсий манфаатларини ва жамиятнинг маънавий идеаллари уйғунлигини излайдилар. Бу изланишлар кўпинча машаққатли кечади. Ў.Умарбеков ва М.Бобоев қаҳрамонлари, кўпинча, бу уйғунликни топа олмаганликлари учун тавон тўлайдилар.

Охирги даврларда маънавий баркамолликни излаш жараёни бунинг учун бой манба бўлган насрий ва мумтоз асарларга кўпинча мурожаат этувчи режессёрларни ҳам жуда ташвишлантириши диққатга сазавор.

XXXI.БОБ. КОМЕДИЯДА КОНФЛИКТ МАСАЛАСИ

Комедия – кескин конфликтли жанр бўлиб, конфликтсиз у шунчаки кўнгил очар аср ҳисобланади. Умуманн драматургияда бўлгани сингари, асосий мақсади «ижтимоий жарангдор ва жамоатчилик аҳамиятига молик» кулгуни юзага келтириш бўлган комедияда ҳаракат тўқнашувлар ва эҳтиросларкурашига асосланади. Комик курашлар келтириб чиҳарадиган кулгунинг турли тусларига батафсил тўхталиб ўтмасдан, кулгу комедия жанрининг ўзига хос ҳусусиятини аниқлашини, комедия асосида ётувчи конфликтни бойитишини белгилаб ўтиш мумҳим. «Бу кулгуда биргина қувноқлик эмас, балки инсоний қадр-қимматни топташгани учун қасос эшитилади ва шундай қилиб, трагедияга ҳараганда бошҳароқ йўл билан, яна ўша маънавий-аҳлоқий қонуннинг тантанаси кўринади»,-деб ёзади В.Г.Белинский.

Комедияда конфликт кўпинча фақат сюжетли конфликтга, яъни воқеалар занжири билан ўралган драматик беллашувлар, хатолар тизимига олиб келинади. Бу эса ижобий персонажни салбий персонаж билан, салбий персонажларнинг ўзаро, шунингдек пьеса якунида муаллиф идеали билан курашидан иборат. Ўз вақтида комедияда ижобий қаҳрамон ги масала қизғин мунозараларга олиб келди. Баъзилар ижобий қаҳрамон комедияда бўлиши зарурий эканлигини тасдиқлашса, бошқалари кураш фақат салбий персонажлар ўртасида боришини исботлашарди ва бунга Гоғоянинг «Ревизор»ини мисол қилишарди. Шу аснода конфликт моҳияти-унинг ҳаётга муносабатида. Шунга кўра, тортишувнинг мазмуни комедияда ижобий қаҳрамон зарурийми ёки йўқми ва сюжетдаги тўқнашувларҳарактери қанақа эканлигидан иборат бўлмаслиги лозим. Сўз конфликт ва ҳарактерларнинг ҳаққонийлиги , яъни комедия ҳаракатида типиклик даражаси тўғрисида

бориши лозим.

Заманавий ўзбек драматургияси амалиёти кўрсатгани сингари, комедияда конфликт ги масала ечилишида аниқ силжишлар белгиланди. Бу ҳақда ўзбек муаллифларининг ҳаётий зиддиятларга янада чуқурроқ кириб борганликлари гувоҳлик беради. Ҳ.Шариповнинг «Афсона», А.Иброҳимовнинг «Арра», «Зўрлар», «Мен ҳакда сўз юритилмасин», А.Жамолнинг «Меҳрибонлар», С.Аҳмаднинг «Келинлар қўзғолони» пьесаларида замондошларимиз ижтимоий ва шахсий ҳаёти жабҳаларида мавжуд етишмовчиликларга нисбатан астойдил танқид кўринади. Мазкуркомедиялар ички конфликти моҳияти ташқи аҳамиятли гўёки ижобий ва ниқобланган салбий кўринишларни ёритиш ва фош этишда кўзга ташланади. Бу борада «Жазо» ва «тантана» шаклидаги комедияга хос конфликтни ечишнинг мумтоз усулини бартараф қилишга уруниш мавжуд. Салбий персонажлар тўқнашуви, бу ерда ғоявий курашни тақозо қилмайди. Бироқ тарихий истиқболга, ижтимоий идеалга бир хилда салбий муносабатда бўлганча, улар ўз тўқнашувлари жараёнида ўзини ўзи фош қилишга ва жамоатчилик иллатларини очишга сабаб бўладилар ва кулгили ҳолатга тушадилар. Бу комедияларда сюжетли заруратга кўра салбийга қарама-қарши туриши мумкин бўлган «ижобий» персонажлар умуман йўқ дейиш мумкин эмас. Баъзи танкидчилар бу образларни «тўлиқ тасвирланмаганлиги», «схематиклиги», «бирёқламалиги» учун йўққа интилсаларда, ижобий персонажлар мавжуд. Уларнинг фикрига кўра, ижобий персонажларни «кўринмаслиги» конфликтнинг сохталигига ва якуннинг асосланмаганлигига олиб келади. Бунда танкидчиларқисман ҳақлар. Лекин асарнинг бош ғояси ва муаллифнинг ий мақсадларидан келиб чиқилса, аён бўладики, баъзан танқидчилар «ижобий» персонажларга хос бўлмаган фазилат ва мақсадларни уларга тегишлилигини исботламоқчи бўладилар. Масалан, А.Иброҳимовнинг «Арра» да оддий қишлоқ ўқитувчиси Аҳмад Мунсуров сиймоси ифодаланган. У гўёки Муродовлар сулоласининг тиббиётдаги обрў, иззат «тармоғини» тўқиш билан машғул бўлган профессор, тиббиёт фанлари доктори Мурод

Мансуровга рақиб сифатида қуйилган. Бирҳарашда, қишлоқ ўқитувчисига зид қўйилган ҳар нарсага қодир, обрў-эътиборли профессор бу тенгсиз курашда «ёрдамсиз» ғалаба қилиши мумкин. Бироқ, гап шундаки, бу ерда асосий кураш бошқача. У кўпроқ Мурод Мансуров ва у сингари ўзлари эгаллаб олган «иссиқ» жойларини асоссиз банд қилган. Улар барча имтиёзлардан хасисларча ўзлари фойдаланадилар. Аҳмад Мансуров образи муаллифга бошқа нарса учун, аввалаб бор, соғлом образни носоғлом (комедияда жуда бўрттирилган) билан таққослаш учун зарур. Агар муаллиф Аҳмад гавдалантирган кучни тантанасини кўрсатишни мақсад қилганда эди, унга ҳаратилган танқид ўринли бўлар эди. Матншунос Нусрат ота, Бекпошша (А.Иброҳимовнинг «Зўрлар»), Сиддиқа опа (Ҳ.Шариповнинг «Афсона») образлари ҳам муаллифларга муқояса учун керак бўлган. Уларга таъриф беришда муаллифлар фазилатлар тавсифининг ўхшаш усулини қўллайдилар ва комедиянинг жанр чегараларини бўзмайдилар.

Агарда муаллифлик вазифаси – интилишлари жамият идеали билан мос келувчи ижобий қаҳрамон ғалаба қозонадиган курашни кўрсатиш бўлса, бу бошқа гап. Бу ҳолда персонажларҳарактерлари типик ҳусусиятларни умумлаштиришнинг муайян даражасини кўзда тутиш ва нафақат салбий, балки ижобий ҳарактерҳусусиятини ҳам бўрттирилган тарзда бериш услубиятида драматургдан меъёрларга аниқ риоя қилиш лозимлигини талаб қилиш табиийдир. Акс ҳолда, комедиянинг жанри тузилиши ва ғоявий мақсадга интилишда четга чиққанлик кузатилади. Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар», Л.Маҳмудовнинг «Али ва Вали» комедияларида ва Шуҳратнинг «Бахтли бўлинглар» каби кўнгил очар, оилавий-маиший пьесаларидагидек жанрий аниқликнинг бўзилганлиги муаллифлар ўз ғояси ва усулини тўлақонли кўрсата олмаганлигига олиб келган. Мазкур асарларнинг якуни айнан бир хил. Зеро, ижобий қаҳрамонларни образи ноаниқ гавдалантирилган, драматик ҳаракатланиш мантиқли, ҳаққоний натижага олиб келмаса ҳам унда «конфликт»нинг ижобий ижтирокчиларини «ғалабага», салбийларини эса «жазога» элтади. Маълумки, санъат шунчаки ўз ғоялари билан эмас, балки

мазкур ғоялар мужассамлашган бадиий образлари билан таъсирини ўтказади.

Ҳамзанинг машҳур «Майсаранинг иши» даги Майсара салбий персонажлар билан кескин конфликтда маълум бўладиган, юқори даражадаги ёрқин характер. Ҳамза томонидан масҳара қилинган персонажлар сингари унинг образи ҳам бирмунча бўрттирилган. Ва бу билан ҳаёт ҳақиқати ҳеч бўзилган эмас. Майсаранинг халқнинг навқирон ўсмирлари бахтига тажовўз, шариат ақидалари ортида лўттивозлик қилувчилар устидан ҳукми унинг халқ идеалини тимсоллаштирувчи комедия қаҳрамони сифатида ишончли ғалабаси ҳисобланади.

Мана, яна бир мисол. Ҳусниддин Шариповнинг «Афсона»((1975) номли «ранг-бараг комедия» сида (жанрнинг муаллифга кўра аниқланилиши) бу таққослаш тамойили охиригача бўлмаса-да, ўз ифодасини топади. Пьесада илмий даражалар зинапоясидан юқорилашни орзу қилган ва бунинг учун ўзига ўхшаган, лекин бирмунча обрўли шахсларни кўтаришга мажбур бўлган сохта олимлар ва мансабпарастлар қаттиқ ҳажвга олинади. Бу ерда қаҳрамонларнинг ҳаётий муҳитларини ва уларга тўқнаш келувчи кучларни кенг кўриниши йўқ. Бу жиҳатдан комедия ҳаракати етарлича ихчамлаштирилган. Лекин Шарипов персонажларида, биз, уларнинг ижтимоий вазифаси билан аниқланилувчи фазилатларни кўрамиз. «Афсона» да институтни тугатиб шаҳарда қолишни ва телефон аппаратлари Кучи ҳамда Ошқовоқ-калла жинларнинг ёрдамида исталган илмий даражаларга эришган нодон ва ялқов Жўра Сафоевнинг юксалиши ва қулаши тарихи кўрсатилган. Шарипов ўз конқепқиясини кескин ҳажвия шаклида ифода этади ва бу ерда конфликт кенг ижтимоий жарангга эга бўлади. Бироқ пьесада тасодифий ҳолатлар бор-ки, бу ерда ғоя комедия услуби асосий фикр эса образлар билан боғланмайди. Соғлом фикрловчи олимлар норозиликлари кучайиши жараёнида сеҳрли қовоқлар таъсирида билан овозсиз имо-ишора қилувчи ёки диссертақияни ҳимояга чиқишига беихтиёр овоз берувчи қўғирчоқларга айланишини кўрсатгунча, муаллиф конфликтнинг мавжуд бўлган моҳиятидан узоқлашиб кетади. Якунда муаллиф қарама-қаршиликларни ҳис қилганча,

персонажларни ушлаб турувчи хатти-ҳаракатлар ва ҳарашларни фаҳмлаганча конфликтни ечишга ўринади. Зийрак олим Шокиров такаббурликдан шишиб кетган «ректор» Жўра Сафоевга масқарабоз либосини кийдиришга эришади. «Ректор»-«масқарабоз» бефаҳмлигидан сеҳрли ўзуги парчаланиб кетади ва барча илмий даражаларини йўқотади, аввалги талабалик ҳолатига қайтади.

«Афсона»даги конфликт-бу нафақат ҳақиқий олимларнинг Жўра Сафоев сингари нусхалар билан, балки сохта обрўли шахслар тимсоллашган, улар орақасида тўрган куч билан тўқнашувидир. Мавжуд кўринишларҳусусиятларини асар муаммоларига қатъий мувофиқ тарзда умумлаштирганда бу «обрўли шахслар» кучи баъзан фаҳм-фаросатли асосдан кучлироқ бўлади ва ўшанда истеъдодсиз ва билимсиз, нодонлар «ўриндиқларда» даври-даврон суришларидан муаллиф ғазабланади.

Телефон аппаратлар ва сеҳрли Ошқовоқ-калла жинлар ёрдами билан илмий даражаларга эришмоқчи бўлган салбий персонаж Жўра Сафоевга, бу Кучлар таъсир этолмайдиган, «ўрта ёшлардаги» олим Шокиров қарши туради. У мантиқсиз диссертақияга овоз беришда ғайритабиий Кучга бўй сунишга мажбур бўлган қолган олимларга нисбатан кулгили имиджга эга эмас. Лекин шунга қарамай салбий персонажлар Жўра Сафоев ва «олим» Имроновларга бадиий жиҳатдан таққосланган. Жўра Сафоевни ректорлик даражасига кўтарувчи фантастик Кучни енгиб чиқиш усулларини аниқлашда Шокиров қаллоб-ректорнинг мустақил қадамларини, охир-оқибатда ўзини ҳалокатга олиб келувчи расмиятчилик ва такаббурликларини ҳар қанақасига «қўллаб-қувватлайди». Масқарабоз-«академик» Жўра Сафоевнинг кийимини кўрмайдиган (Андерсеннинг «Яланғоч Қирол» асаридек) фаррош Сиддиқа опа билан тўқнашувда фантастик сеҳр-жоду батамом ўз кучини йўқотади, сохта обрўни кўтариб турувчи тиргаклар бўзилиб кетади.

Ҳ.Шарипов ҳаракатни бир жойга тўплашга муваффақ бўладики, фантастик бўлиб кўринган воқеалар воситасида кулгига чақирувчи ҳақиқий қарама-қаршиликлар ҳис қилинади. Бу ўринда гап нафақат комедиянинг ўзига хос ҳусусияти, жарнли аниқлиқ муаллифнинг нуқтаи назари , балки

кейинчалик Режиссёр томонидан илғанилиши лозим бўлган унингт бадиий дунёҳараши бормоқда. Бироқ, Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд драма театри (Режиссёр Д.Маҳмудов постановкаси) спектаклида бадиий усул ва жанрий ҳусусият муаллиф позиқиясига нисбатан кескин бўзилади. Бу спектакль, кўпроқ Жўра Сафоевнинг (Т.Пардаев) унга ҳамма нарса осонгина инъом қилинаётган эртаклар оламидаги кулгили саргўзаштлари . Ҳатто, олим Шокиров(Ш.Самандаров) бу ерда, қаллоб-академикни фош этишдан кўра, кўпроқ ғалати мўъжизалар сабабини излаш билан банд. У енгил силкитиб, овоз беришга мажбур қилинган олимлардан ҳеч қандай фарқ қилмайди. Ш.Самандаров томонидан яратилган Шокиров образининг бадиий ноаниқлиги туфайли, спектаклда қаҳрамонларнинг ўзаро таққослаш тамойиллари бўзилган кўринади, бу эса спектаклда конфликтнинг сохталигига олиб келади.

Муқимий номидаги театрининг Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» мусиқали асосида саҳналаштирилган постановкада, персонажларнинг ўзаро муносабати принциплари гўёки бўзилмагандек - ахлоқи ноҳис Самандаровга, ўжарларни «қўлга олиш» учунгина ўзини «эркин» хулқли қиз сифатида кўрсатувчи, ахлоқан покиза, одамшаванда Озодахон образи қарши қўйилади. Бироқ, гап шундаки, пьеса маънавий-ахлоқий муаммоларни умуман ҳал қилмайди. Танқидчиларнинг умумий хулосасига кўра, «Ўжарлар» долзарб «ишлаб чиқариш муаммоларига» бағишланган. Шундай экан, бош салбий нусха Самандаровни қурилиш объекти иш бошҳарувчиси ҳизмат лавозимига муносабати нуқтаи назаридан, Озодахонни эса, ўз навбатида, меҳнат унумдорлигига қизиқиб қолган янги бригадир сифатида диққатимизни жалб этиши лозим. Лекин комедия муаллифи сохта обрўли Самандаровга «енгилтак» Озодахонни қарши қўяди. Озодахон нимагадир, ўзининг бригадир эканлигини (бу ҳақда иш бошҳарувчиси билса ҳам) «ўжар»лардан яширади. Бундай ёндашиш муаллифнинг воқеалар комиклигини бирмунча оширишида имкон берганлигини тан олиш керак Лекин бундан ҳаракатнинг асосий тугунлари ривожлана олмайди, бир оз тегиб ўтилган муаммолар эса ўз

ечимини топмайди.

Шу аснода, Озодахоннинг бригадир сифатида (балки, ревизор сифатида) масъулиятсиз қурилиш бошлиқлари билан тўқнашуви комедия конфликтнинг анчагина чуқурлашишига шароит яратади. Бироқ, кўриниб турибдики, бундай тўқнашувлар конфликтни жиддий тус олишига, кейинчалиқ комедиянинг жанрий аниқлиги бўзилишига олиб келишини сезиб муаллиф бундай тўқнашувдан воз кечган. Натижада спектаклда «ўжарларнинг» Озодхоннинг қурилиш бошлиғи билан учрашувига ҳалақит беришга интилишлари билан боғлиқ бўлган турли тушунмовчиликлар юз беради. Комедия якунида сюжетнинг барча йўналишида фақат ўз «ҳарактерини» кўрсатиш билан банд бўлган одамшаванда Озодахон тантана қилади, шарманда бўлган Самандаров эса «ўжар» қурувчиларни «ҳайратда қолдириб», унинг «сир»ини фош этади.

Шуҳратнинг «Бахтли бўлинглар» оилавий-маиший да ҳам биз, худди, шуни кўрамиз. Бу ерда конфликт моҳияти оилавий маънавий-ахлоқий масалаларга келиштирилади. Сюжет етарлича оддий: садоқатсизликда шубҳа қилинган хотин рашкчи эридан кетиб қолади. Кейин аллақандай ҳария томонидан яраштириш режаси тўзилади, лекин рашкчи бошқага ўйланишга ҳарор қилади. Тўй бўлаётган бир пайтда келин, қиёфасини ўзгартирган, ҳеч нарсада айби бўлмаган собиқ хотини эканлиги равшанлашади. Табиийки, эри аёлдан кечирим сўрашга мажбур бўлади. Ҳамма мамнун. Тўй «авжига чиқади».

Охирги йилларда, Ўзбекистоннинг вилоят мусиқали-драма театрлари репертуарларини шунга ўхшаш комедиялар тўлдирди. Замонавий ҳаёт кўринишларининг кенг ҳамровини ифода этишга даъво қилмасдан, лекин, бир вақтнинг ўзида, маълум қилинган оилавий-маиший муаммоларни ҳам ечмасдан, бундай асарлар театрларнинг репертуар сиёсатини ғоявий-бадиий даражасини тушириб юбормоқда ва кўпчилик ҳолларда савдо-сотиқ мақсадига ҳизмат қилмоқди. Томошабинларни театрларга ташрифи кўрсаткичи бўйича бундай кўнгил очар спектакллар (У.Рашиднинг

«Совчилар», Ҳ.Расулнинг «Инжиқ қайнона», Шуҳратнинг «Бахтли бўлинглар» бошқалар) биринчи ўринларни эгаллаб келмоқда.

Ҳозирда Ҳамза номидаги академик драма театри репертуарида ижро қилинган спектакллар қаторида С.Аҳмаднинг «Келинлар қўзғолони» деб аталганмаиший ҳазил- (Режиссёр Б.Йўлдошев постановкаси) етакчилик қилади. Баъзи бир танқидчилар учун бу далил комедияни «замонавий ўзбек комедияларининг энг яхшиларидан бири», – деб баҳолашга сабаб бўлса, бошқалари учун эса «драматург нима учун, ниманинг шарафига қалам олди» каби саволлар асос бўлди.

Дарҳақиқат, «Келинлар қўзғолони» спуктакли катта муваффақият қозонган. Демак бу С.Аҳмаднинг «энг яхшилардан бири» деганими? Бу комедия оилавий-маиший эканлигини ҳисобга олиб, ундан ижтимоий алоқаларнинг тўлақонли таҳлилини талаб этиш жоиз эмас. Лекин муаллиф нақтаи назарини жанр доираси торлиги билан ҳам оқлаб бўлмайди. Ахир драматург фақатгина тўлақонли типик ҳарактерларни яратибгина ижтимоий жараён муҳитини тасвирлаши мумкин. Комедияда қаҳрамонларни ҳаётий муҳитини ҳамда улар тўқнашиши мумкин бўлган кучларни кенг намойиши бўлмаслиги ҳам мумкин, комедияни жанр доираси кичик бўлиши мумкин, лекин комик персонажлар ҳаётида бу муҳит сезилиб туриши ва уларни конфликтга киришиш қобилиятини очиш лозим.

С.Аҳмад пьесасидаги персонаж, этикдўз Уста Боқи томонидан воқеалар майдони – ўз ўғиллари, келинлари ва набиралари билан яшаётган ўзбошимча Фармонбибининг ҳовлиси «бошқа давлат» сифатида таърифланади. Уларга ижтимоий муҳит таъсир этадими?

Олти келиннинг қайнонаси Фармонбиби хонадонга янги келин Нигора келгунга қадар ўзича яшаган ва эркин ҳукмронлик қилган. Энди эса, «трико»да ёки калта юбкада ҳовлида юришга ҳадди сиққан, бу ҳам етмагандек унга итоат қилмаган янги келиннинг ўзини жуда эркин тутишидан у жуда хавотирда. Бироқ тўқнашув «вақтинчалик сулҳ» билан ўраб қўйилган ва Нигора ҳам, ҳаракатни яширинча давом эттириб, «қўзғолон»га тайёргарлик

кўрса-да, бошқа келинлар қатори қайнонасининг якка ҳоқимлигини тан олган.

Кейин муаллиф, экспозицияли саҳналарни ривожлантиради ва биз Фармонбибининг яхши фазилатлари ва камчиликлари, бу оиланинг бошқа аъзоларининг сабрли кун кечириши тўғрисида билиб оламиз. Фақатгина, пьеса якунида Нигоранинг «яширинча» фаолияти ўз самарасини беради, ўз туруш-турмушларидан нафратланган келинлар «қўзғолон» кўтарадилар ва бу норозилик уларнинг спектакль ичидаги спектакл тарзида ифода этилади ва «қўзғолон» ҳазил тақлид шаклида кўрсатилади. Бундай насиҳатомўз «мини-спектакль»дан кейин Фармонбиби (Халқ артисти Зайнаб Садриева) ўз камчиликларини тан олади ва залга мурожаат қилганча бошқа оналарни ҳам бунга чақиради.

Кўриниб турибдики, агар қайнона ва келин бир ҳовлида яшай олишмаса, улар алоҳида яшашлари лозимлиги уқтирилганча, комедия сюжети етарли даражада анъанавий ва андозадаги ечимга келтирилган. Лекин Ҳамза номидаги театр спектакли якуни бир мунча теран маъно касб этади. Спектакль нафақат Фармонбибининг ўз камчиликларини тан олиши билан, балки олий маънавий тилакни гавдаланиши учун барча оила аъзолари билан бир хонадонда яшашга интилган онахонни ва қайнонани ўғиллари ва келинлари томонидан унинг орзу-истаклари моҳиятини англаш билан якунланади. Режиссёр ва актёрларга ҳар бирҳарактернинг таниш ҳусусиятлари билан бойитиш, муаллиф усулини комедия жанри билан диалектик яхлитлигини сақлаб қолиш насиб этган. Одатдаги тушунчада спектаклда ижобий ва ёки салбий персонажлар йўқ. Ҳаракат ижтимоий идеалга бир ҳил ҳарайдиган, лекин унга турлича интиладиган одамлар орасида ривожланади. «Кексалик ва ёшлик: ўтмиш ва бугунги кун якка-якка қувноқ, кескин, доно тарзда тўқнашган ва шуниси қадрлики – улар бир-бирларини тушуна олдилар», – деб ёзади бу спектакл ҚРудниқкий. Бу ерда персонажлар кулги қўзғайдиган табиий курашга киришадилар. Фармонбиби оила тинчлигини ўйлайди, унинг маънавий «парокандалик»нинг ҳар қандай кўринишларидан сақлаб қолишга ҳаракат қилади. Маълум бўладики, у ўз ўғилларига спиртли ичимликлар

ичишни умуман таъқиқлаб қўйган, лекин ўғиллари баъзан яширин «қиттак-қиттак» қилишга журъат қиладилар. У эса ўғилларини фиску фасоднинг барча кўринишларидан асрайди ва шунинг учун уларнинг кўз олдида унга пора беришга ўринган аёлни уйдан қувиб чиҳаради. Лекин ўғиллари ва келинлари бўлак уйда яшаганларида шундай иш тутадиларми? Мана нима Фармонбибини ташвишга солади. Ахир, гўё дунёдан алоқани ўзуб, «ўз давлати»да яшаётган Фармонбиби ҳарактерининг ижтимоий ҳусусиятлари шунда эмасми? Чиндан ҳам ички конфликтни моҳияти шу ўринда эмасми? Айнан шу ўринда дейиш лозим. Бироқ Фармонбибининг анъаналарга, урф-одатларга содиқ инсон сифатида ўз жигарларини «ташқи дунё» иллатларидан чеклашга интилишлари, шунингдек унинг азизлари-янги замон кишиларини ўз муаммоларини ўзлари ҳал қилишлари учун эски замон «ички дунё» кишанларини парчалашга интилишларида ҳеч бир янгилик кўринмайди. Бинобарин, ҳозирги даврда бу типик жараёнми, деган савол кун тартибидан чиҳарилади. Фармонбиби ўғиллари ва келинлари каби қарши чиҳаётган турли ақидалар, аллақачон, жамиятимизда ўзининг аниқ маънавий-ахлоқий баҳосини олиб бўлган. «О комическом» деб номланган қизиҳарли китобнинг муаллифи, поляк тадқиқодчиси Б.Дземидок сўзлари билан айтганда: «Бу ерда ҳеч нарсани ошкор қилиб бўлмайди, ҳамма гап аниқ, бу ҳақда бирор-бир янгилик айтиш мушкул». Аммо, шундай бўлса-да нега бу спектакль кўпчиликда қизиқиш уйғотади? Бу саволга яқин келажакда театр соқиологлари аниқ жавоб беришлари кутилади. Ҳозирча эса, Режиссёрлик талқини томошабинни нимаси билан жалб қилиши мумкинлигини кўриб чиҳамиз.

Муаллиф нуқтаи назари бадиий ифодасининг асосий услуби, шунингдек актёрлар ий тасаввўрини (спектаклда муваффақиятли актёрлик ишлари талайгина) ва томошабинларга ҳиссий таъсирни кучайтириш учун омил бўлган жанрий изчиллик спектакль муваффақиятининг аҳамиятли гарови бўлган. Б.Йўлошев жанрни «ҳазил» ёки бўрттирилган тақлид-«ҳазил» сифатида белгилаганча, усул бирлигини ташкил этишга, унга ёрқин

ифодаланган театроналик бахш этишга ва бу билан, кулгини қўзғатувчи ҳаракатнинг эҳтирослилигини оширишга эриша олган. Маълумки, бу комедиянинг бебаҳо сифати саналади.

Охирги йилларда, томошабинда аниқ жанрли спектаклларга талаб кучайган бир пайтда Ҳамза номидаги академик драма театри саҳнасида С.Аҳмаднинг «Келинлар қўзғолони» сингари асарларнинг пайдо бўлиши Ўзбекистон театр ҳаётида сезиларли жонланишга олиб келди. Режиссура ва театрнинг ғоялар ифодалилигининг бадиий-жамланганлигини таъминловчи аниқ жанрий муайянликка интилишлари нафақат бошловчи балки тажрибали драматурглар учун намуна бўлиб ҳизмат қилади. Бунинг исботи шундаки-С.Аҳмад ўзининг ни талайгина лавҳаларини театрни ўзида, пьесасини биринчи варианти репетициялари жараёнида ёзган.

Бу ерда гап нафақат жанрли аниқлик , муҳим мавзуда яхши ёзилган комедиялар саҳнада кўпроқ кўриниши кетаётгани йўқ. Гап яна қондирилиши лозим бўлган ҳозирги томошабин талаби ҳам бормоқда. Томошабин драматургиядан ва театрдан сийқаси чиққан мавзуларни эмас, истеъдод, маҳорат, асосан эса, инсоний жўшқинлик уйғунлиги табиий фараз қилинган асарларни намойиш этилишини кутишга ҳақли.

Ўзбек ўзининг энг яхши намуналарида конфликтли вазиятлар ва комик образларнинг ҳаққонийлиги ва бадиий ишонарлилиги билан ҳамиша ажралиб тўрган. Бундай намуналарда нафақат, қонун-қоидалар ва маъмурий чора-тадбирлар билан бартараф этиб бўлмайдиган эскирган урф-одатлар ва таомиллар, эскилик сарқитлари ва йирик иқтисодий камчиликлар кулги остига олинган. Бироқ охирги йилларда яртилган баъзи комедияларда жамоатчилиқ аллақачон, баҳолаб улгўрган ўша хусусий камчиликлар танқид қилинади. Салбий кўринишларни аниқлаш ва қатъий муҳокама қилиш борасида ўзбек дараматурглари томонидан охирги йилларда ишлар миқдори деярли кўп эмас олиб борилган. Кўпчилик комедиялар ўз конфликтлари асосида ҳаётнинг йирик ҳақиқатини ҳамраб олмаган. Схематик тарзда тўзилган сюжетлар эвазига муаллифлар кўпинча ҳаётий зиддиятларнинг чуқур таҳлилини

таъминлайдиган типиклаштириш таомилларини бўзадилар. «Бизга маълум бўлади-ки, бироқ, сатиранинг (бу сўзнинг мутлақо кенг аҳамиятига кўра) асосий ҳусусиятларини ифодали воситалар доирасидан эмас, кулги остига олинган кўринишга нисбатан ғоявий ва таъсирчанлиги нуқтаи назаридан излашга тўғри келади. Бир ёки бошқа асарни сатира жанрига тегишлилиги ги масалани энг аввал шаклий ҳусусиятлари эмас, бу асардаги салбий кўринишларни муросасиз фош этилиши ва кулги остига олиниши ҳақиқати ҳал қилади», - деб ёзади Б.Дземидоқ Бу фикрга қўшилмай бўлмайди. Баъзи адабиётшуносларнинг фақат шакл томондан ёндашишлари ги масалага қайтганча, айтиб ўтиш зарурки, комедия ва комедия конфликтининг ўзига хос ҳусусиятлари ги баҳс-мунозараларни ифодалиликнинг бадиий воситаларини комедиянинг камчиликларни бартараф этадиган кучларнинг ғоявий йўналганлигини комплекс таҳлил қилиш йўли билан ҳал этиш мумкин. Бир томонлама ёшдашиш фақатгина бадиий усуллар , комедия персонажларини ташқи жойлаштирилиши ги суҳбатга айланиши мумкин.

XXXII. БОБ. КОНФЛИКТДА ҲАРАКТЕРНИНГ ОЧИЛИШИ

Театр санъатида меҳнатнинг турли соҳаларидаги техник изланишларнинг намойиши эмас, қаҳрамонларнинг ўз нуқтаи назарларини ҳимоя қлиши йўлидаги ҳаракатлар, ижтимоий муҳит билан ўзаро муносабатда бўлган ҳарактерларни кўрсатиш муҳим. Томошабинга пахтачилиқ тупроқшунослик ёки бошқа соҳа услубларини билиш қизиқ эмас. Унга ҳаётнинг оғир даврларида ҳеч кимнинг ёрдамисиз, муаллифнинг йўл-йўриғисиз қаҳрамонлар қандай ҳаракат қилишларини кузатиш бир мунча қизиҳарлироқ. Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар», Я.Шукўровнинг «Севишганлар», О.Матчоннинг «Тўғон», ҲАзимовнинг «Садоқат», ҚАлимованинг «Қайноқ қалблар» пьесалари якунида қаҳрамонлар ғалаба қозонадилар, лекин бундай хотима драматик ҳаракатларривожи билан оқланмайди, бу эса муаллиф иродасининг беҳарорлиги. А.Анастасьев «В жизни и в пьесе» мақоласида бу каби якунларнинг ўзини оқлай олмаслиги шундай дейди: «Шунга қарамай бундай устиворлик ҳалиям етарлича кенг тарқалган – гўё коммунистик асослар тантанаси албатта кўрсатилиши лозимдек акс ҳолда пьеса жамиятимизни тарихий некбинлиги ғояси ва соқиалистик реализм принципларига зид бўладигандек Аслини олганда биз бу ерда эзгуликнинг тантанаси ва ёвўзликнинг жазосини топиши ги классиқизмга хос қонун-қоидани модернизақиялаштирилганига дуч келамиз». Бу сингари пьесалар асосида ётган ҳаётий манбалар шубҳасиз қизиҳарли, лекин муаллифларнинг конфликт тўғрисидаги тасаввурлари бир хил. Бу ерда «юргизувчи мослама» сифатида ечимга олиб борувчи сюжетли конфликт муҳаррар ва унга киритилган «ишлаб чиқариш » муаммолари эса бирлаштирилган драматик ҳаракат оқимида эмас ва аллақандай шартли «фон» сифатида ҳизмат қилади.

Уйғуннинг «Парвоз»(«Полёт»), М.Бобоевнинг «Ер томири»(«Пульс

земли»), «Ўттиз ёшлилар»(«Тридқатилетние»), Ш.Бошбековнинг «Оқ отлар учун вальс»(«Вальс для белых коней») сингари пьесалари конфликтда ва характерларда шахсий ва умумий яхлитликка томон ҳаракат асартузилишида ўзгариб бориши гувоҳлик беради. Мазкур пьесаларда лирик ва эпик қаҳрамонларга нистатан берилган ишончли баҳо конфликтни ҳам характерни ҳам драматик сифатга келтиради. Бундан ғоявий конфликтга теранлик бахш этадиган сюжет тузилиши асосларининг ўзи ҳам ўзгаради. Мазкур пьесалар якуни конфликтга ижтимоий моҳият бағишлайди, ҳатто, агар унинг сюжетлари марказида қаҳрамонларнинг шахсий тақдири ётсада, конфликтнинг ижтимоий қатлам/жиҳат/ларини очади. Воқеалар ва характердар ечимида белгиланган бу қатлам конфликтнинг тарихий истиқболини кенгайтиради. Лекин қаҳрамон ва унинг рақиби ўртасидаги анъанавий конфликтни айни пайтда ўзгартириш ёки умуман йўқ қилиш/рад этиш/ зарурлигини ўйлаш керак эмас. Бу конфликт ҳақиқий драматик конфликтнинг юза сюжетли қатлами бўлиб, бугунги кунда драматик ҳаракатнинг яхлит оқимида кучларни ишончли тарзда тартибли жойлаштиришга ҳизмат қилади. Наҳот-ки, агаркарама-қарши кучлар бўлмаса конфликт ҳам бўлмайди. Бу ўзаро курашлар сюжетда қарама-қарши қўйилмаган бошқа зиддиятлар, шунингдек ғоялар ва характерларкураши соясида қолганча, икки қарама-қарши кучни гавдалантирганча, маънодош ҳолда изоҳланса бошқа гап. Бу томошабиннинг қаҳрамонларнинг аҳлоқий мезонларини белгилашига, уларнинг/қаҳрамонларнинг/ характеридаги ҳаётий зиддиятлар моҳиятига тушиниб етишига таҳдид солади. Бироқ, драматург сюжетдаги ва сюжетдан ташҳаридаги тўқнашувларни жонли боғлиқликда берса, агар у конфликт асосида бошланғич нуқтаси бирҳарактернинг ўзи ҳам бўлиши мумкин бўлган ғоявий кураш ётишини ҳисобга олса ҳаммаси ўзгаради. Айтайлиқ Уйғуннинг «Парвоз»идаги мезонлар ва қоидаларни бўзувчи, донгдор кохоз раиси Мамасолиев тўлақонли драматик характерга эга. Уйғун Мамасолиевнинг хунук турқини кўрсатиш учунгина конфликтнинг сюжетли қатламидан фойдаланган. Бироқ, биз воқиф бўламиз-ки, суст

гувоҳлар ҳам унчалик намунали хулққа эга эмаслар. Персонажларнинг бундай тўғридан-тўғри ўзаро муносабатларидан гарча драма якуни етарлича анъанавий бўлсада, бир мунча кенг маъно олади. М.Бобоевнинг «Ер томири» драмаси ҳам конфликт қаҳрамон ва рақиб ўртасидаги курашдан четга чиқиб кетади ва рекордчи ва пахта соҳасидаги меҳнат илмий ташкилоти орасидаги, шунингдек персонажларҳарактерларида шахсий ва ижтимоий зиддиятлар кўламигача ўсади.

Замонавий ўзбек драматургияси амалиётида конфликтнинг юқори сюжет қатлами персонажларнинг тўғридан-тўғри курашига олиб келинмаган йўналишларни ҳам белгилаш мумкин. У, аниқроғи, қаҳрамонларнинг ташқи ҳаракатсиз эканлигидан далолат беради. Бироқ, бу қаҳрамонлар пьеса якунида ўз ғоялари учун курашолмайдилар дегани эмас. Бу маънода улар бир-бирига қарши турадилар, лекин ўзларининг ахлоқий-эстетик қадр-қимматларини намойиш этганча, адоват сақламайдилар (айтайликҚАлимованинг «Жўшқин қалблар», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар пьесаларидаги сингари).

И.Султоннинг «Олтин кишанлар», Ў.Умарбековнинг «Қиёмат ҳарз», М.Бобоевнинг «Тошкентдан келган меҳмон», Ш.Бошбековнинг «Тикансиз типратиканлар»(«Ёжики без қолючек») пьесаларида сюжетнинг ташқи чизиғи /эриб/йўқолиб кетгандек ёки конфликтга боғлиқ тарзда ҳаракат сиртига чиққан ички чизиғ билан ўзаро боғлиқдек туюлади.

Бирҳарашда бу пьесаларнинг барчаси, кўпинча, фақат ташқи ҳаракат оқимига ёки сюжетли тўқнашувга олиб келувчи ҳаракатнинг ички имкониятли қувват вазиятини ўз ичига олмайди. Бундай ёшдашиш мавзу ва вазиятни ташқи жиҳатдан эмас, ички жиҳатдан кескин танланганликни аниқлайди, кенг ижтимоий умумлашмаларга эришишга ёрдам беради.

Кўринишидан, драматурглар бунга турли йўллар билан эришадилар. Бирида сюжет кўламли-ҳикоявий ҳусусиятли бўлса, бошқасида одатий тушунчада сюжет умуман йўқ, у камерали(кичик ҳажмли) ва ҳаракатсиз. Бироқ, гап шунда-ки, барча муаллифлар драматик мазмумнни миллий ўзига хос шакли орқали беришга интилади. Бу интилишда улар ўз ғоявий-эстетик

мақсадларида жаҳон драматургиясининг бадиий ютуқларидан фойдаланган, демократизм ва инсонпарварликнинг ўзлуксиз меросий анъаналари асосида шаклланиб келган реализим қонун-қоидалари моҳияти намоён бўлади. Ташқи силжийдиган/ҳаракатчан/ имкониятларга эга бўлмаган сюжетда шакллантирилган ҳаётий муаммолар бу борада муҳим аҳамиятга эга бўлади. Драматик қоллизияда ўзининг ташқи чегараларини аниқлаганча, у гўё барҳарор вазиятларда намоён бўлади. Бу ҳолда сюжет драматик ҳаракатнинг ягона мақсадига бўйсунади. Драматик ҳаракатнинг мақсади, ҳақиқатга эришиши. У (ҳақақат) ечим сифатида ғояларкурашининг ягона бўлиши мумкин бўлган ва мантиқий натижа сифатида юзага келади. Яна такрор айтиш мумкин-ки, конфликт драманинг юраги, лекин сюжетга илова эмас. Нафақат инсониятнинг ижтимоий фаолиятига, балки унинг шахсий ҳаётига кириб борганча, И.Султонов, Ў.Умарбеков, М.Бобоев, Ш.Бошбеков уларнинг қаҳрамонлари яшаётган аҳлоқий қонун-қоидаларни кўрсатиб беради. Бу драматурглар замонавий ижтимоий-руҳий қоллизияни таҳлил қилиб туриб, уларнинг табиий бир-бирига боғлиқлигида уларга ички ва ташқи қарама-қаршиликларни умумийлаштиришга имкон берувчи ҳажвийдан лирик-дарамитикликкача бўлган умумийлаштиришнинг турли-туман усулларидан фойдаланадилар. Ў.Умарбековнинг «Қиёмат ҳарз», М.Бобоевнинг «Тошкентдан келган меҳмон», Ш.Бошбековнинг «Оқ отлар учун вальс» пьесаларида муаллифлик фикри ҳақиқий инсонпарварлик мазмунини очиб беришга йўналтирилган. Бу пьесаларни миллий анъаналардан келиб чиққан, кашфиётчилик дейиш мумкин. Агар Сулаймон ота («Қиёмат ҳарз», Абдували («Тошкентдан келган меҳмон») ва Теша («Оқ отлар учун вальс») образларини ўзбек театрининг сара образлари Гафур, Майсара, ёки Онахон билан таққослаб ўурсақ ўзбек драматургиясининг асосий ўзига хослиги бу воқеликнинг мавжуд қарама-қаршиликлари моҳиятига чуқур кириб бориш ҳамда халқ ҳарактерини тушинишда маълум бўлади. Бўларнинг барчаси юқорида номи келтирилган пьесаларда ўз аксини топган. Ҳақиқий завқ-шавқ, муаллиф ижтимоий-кескинлаштирилган

ҳарашлари уларнинг миллий ҳарактерга етишиши шаклларида изланишларида мазкур пьесалар янгилиги ҳарор топади. Мана нима учун замонавий ўзбек драматургиясида юз бераётган силжишлар кам ҳолларда фақат ташқи усулларга, конфликтнинг қиндайдир «тирлар»ини мустахкамлашга келтирилади. Аввалambор, улар илғор халқ анъаналари изчиллиги/давомийлиги/, халкпарварлик ва инсонпарварлик сингари қадриятларга эҳтиёткорона муносабатда бўлиш асосида боради. Мана нима учун драматик конфликт ва бадиий ифодалаш тушунчасида кузатилган чуқурлашиш жараёни драматург билан бир қаторда ҳаёт зиддиятларининг лўнда ва кенгайтирилган шаклда (бевосита тўқнашувда ёки маслакдошлар ахлокий идеалларини излашда) драманинг мантиқий имкониятларини кенгайтиради, воқеликнинг муҳим кўринишлари ифодаси сифатида тушиниладиган, лекин умумхалқ ҳаётини англаб етиш сингари унинг эпиклигига таъсир кўрсатади.

Ў.Умарбековнинг «Қиёмат ҳарз»ида белгилаб ўтилгандек дунёни алоҳида/шахсий/ англаб етилдан умумий англашга ўтиш тасвирланган ва қайта англаб етилган. Тошкентдан Киевгача бўлган масофада драманинг очиб берилган воқеалари муаллиф томондан шунчаки кўлам жиҳатдан эмас, балки, аввалambор, жонли яхлитлик ва мазмунни, шунингдек драма муаммоларини ижтимоий-тарихий кўриниш (воқеалар тизими) билан боғлайдиган умумлаштирилган тарзда кўриб чиқилади. «Қиёмат ҳарз»нинг эпиклиги, «Тошкентдан келган меҳмон»нинг ихчам, лўндалиги, «Оқ отлар учун вальс»нинг эътиқодлилиги/тавба-тазаррулиги/ умумхалқ ҳаётини, айниқса, ёркин ҳарактерлар ҳаёт ҳақиқатигача олиб борилган драматик дақиқаларида англаб етилиши ифодаладилар. Замонавий ҳаёт воқеалари муаллифлар томонидан шундай моҳирона кўриб чиқилган-ки, миллий турмуш тарзи ва онгда қатма-қат жойлашган драматик моҳиятни намоён этишга/кўрсатишга/ имкон берарди. Шунинг учун ҳам замонавий ўзбек драматургиясини ҳар замонда кўриниши жараёни, аввалambор, драматизм билан ифодаланган бадиий данёҳараш билан боғлиқ эканлигини белгилаш лозим.

Ў.Умарбеков, М.Бобоев, Ш.Бошбеков сюжетлари бошқа номи келтирилган муаллифлар сюжет шакллари билан нимаси биландир фарқланади ёки ўхшаш, лекин улар шахснинг ахлоқий изланишни бутун жамият интилишлари билан қонуний алоқаларини англаб етишга ёрдам беради. Шахсий руҳиятни авж олиб ривожланаётган ҳаёт жараёнлари билан асосланганлигини чуқурроқ излашда уларнинг ўзига хос жиҳатлари мужассам бўлади. Жамият идеаллари умуминсоний аҳамиятини чуқур очиб беришни таъминловчи сюжетнинг драматик конфликт билан ўзаро боғлиқлиги шунда.

Ў.Умарбеко, М.Бобоев ва Ш.Бошбеков икки кекса қолхозчилар, ва ёш тракторчи Тешанинг тақдирларини кўриб чиққанча, шайсийлик ва умумийликнинг диалектик ягоналигини жамият ривожида муҳим омил сифатида фаҳмлаб етишга урундилар. Уларнинг пьесалари драматик конфликт табиатига кириб бориш ҳаётий қарама-қаршиликларни ҳақиқий бадиий ифодалаш учун ўзбек драматурглари олдидаги кенг имкониятларни очиб берганлигини исботлади.

Драматик конфликт ва унинг асосини ташкил этувчи ўша ҳаётий зиддиятларнинг ўхшашлиги ифодаланаётган мавжуд инсон нусхаларини такрори бўлиши мумкин бўлмаган драматик ҳарактерларга ҳам тааллуқли. Драматик ва тарихий ракўрсдан қараб чиқилган ҳарактер конқепқияси бу нуқтаи назардан ҳал қилувчи аҳамият касб этади. Бу ерда ҳарактерларнинг ҳар қандай соддалаштириши, уларда фақат омилларни ажратилиши, гўё қаҳрамонларнинг ички дунёсини тўла очишга элтувчи далиллар ва вазиятлар кескинлиги ижобий аҳамият касб этмайди. Шунинг учун ҳам конфликтнинг кескин/таранг/лиги персонаж ҳарактерининг баъзи бирҳусусиятларини беришни кучайтириш техникасига боғлиқлиги ги тасаввур бугунги кунда ҳам мавжуд. Теарт тажрибаси кўрсатади-ки, драматик ҳаракатлар ягона оқимда туташган «инсон тақдири» ва «халқ тақдири» (16. О неправомерности разделить «судьбу человеческую» и «судбу нараодную» высказывает интересные мысли Ю.Юзовский в своей книге «Максим Горький и его драматургия». М.: Искусство. 1959. С. 189.) ўртасидаги алоқалар тирлари

соясида қолдирганча, ҳарактерларнинг алоҳида сифатларига урғу бериш мумкин эмас. Ҳарактер ва вазиятнинг фақатгина ташқи белгиларига кўра ажратиш бошқа унсурлар қатори (вазият, сюжет, композиция ва бошқа) драманинг унсури ҳисобланган «драматик ҳарактер» тушунчасини шарҳлаш/изоҳлаш/га олиб келади.

Ташқи белгисига кўра тартибга солиш тўлақонли ҳарактерлар яратилишида ҳам табиий тўсиқ бўлиб келади. Драматик ҳарактерда шахсий ва ижитимоий/жамоатчи/ликнинг мослигидан келиб алоқалари турлари муҳим, ва жаҳон драматургияси тажрибаси кўрсатадики, унда уни юзага келтирувчи муҳитнинг бир мунча аҳамиятли фазилати йиғилган бўлиши лозим. Шунингдек табиийки, ҳарактер ва унинг тақдири орқали мавжуд воқеликнинг ўзига хос ҳусусиятлари очиб берилади. «Инсоннинг бадиий тасвири шаклларини тарихий жойлаштирувчи»лардан бири бўлган драматик ҳарактерреалист драматурглар ида ўзининг типик даража/савия/сига етган тарихий драматик конқепқия/моҳият/ли бадиий асарлар ғоявий тузилишида намоён/маълум/ бўлади. (17. Владимиров С.В. Действие в драме. Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1972. С. 65.).

Ўзбек драматургиясида драматик ҳарактер Ҳамза драмаларида тарихий аниқ савия/даража/га етишади. У ижтимоий муносабатларни ўз ичига олади ва тарихий асосланган «тасвирлар шакллари» билан гавдалантиради. Ўз қаҳрамонлари ҳарактерларида шахсий/алоҳида/-табиий ва уларнинг ҳаётидаги ижтимоий шартлиликни бирлаштирганча, Ҳамза ҳарактернинг алоҳида ўзига хос баъзан ғайритабиий сифатларини бир жойга тўплашга ҳаратади ҳамда унинг меъёрдан ортиқ мавҳумлаштиришдан қочади. Айнан шунинг учун унинг ида дараматик ҳарактер шундай эстетик сифатга эришадики, романтизм билан мувофиқлашади ва «типик ҳарактер» тавсифида ифодаланади. Ҳарактерни дунё ва одам, шахс ва жамият ўртасидаги муносабатлар ва алоқаларнинг увий умумийлик сифатида қараб чиққанча Ҳамза – Туркистоннинг революциягача жамият ривожининг асосий тамойилларини аниқлаган – ўз қаҳрамонларини мулкка муносабатини белгилади. У «инсон

тақдири» ва «халқ тақдири» билан боғлиқ жараён объектив ҳарактерга эга, чунки улар кўпгина омиллар таъсирига боғлиқлигини англаш билан хусусий мулк эгалари муносабатларини унинг илдизлари билан таҳлил қилиш танқидий тўзимига асос солди.

Ўзбек драматургияси ўзининг кейинги ривожида сабот ва мақсадга мувофиқ тарзда ҳаётни, унинг объектив ва тарихий моҳиятини мураккаб/умумлаштирувчи/ ифодалаш усулларини изладилар. Янги ижтимоий муносабатларни таҳлил қилиш уларнинг муҳим ғоявий-эстетик вазифаларидан бўлди.

Бу ерда таъкидлаб ўтиш жоизки, жадидлар драматургияси маърифатпарварлик идеаллари билан боғлиқ бўлган зиддиятларни тушуниб етишга урунса, кейинчалик у шахс ва жамият қизиқишлари орасидаги бир хил бўлмаганларни йўқотишга элтувчи шундай ижтимоий муносабатларкўртагини таҳлил қилди. Ўзбек драматургияси тарихидан маълум бўлишича, бундай ёндашиш унга воқеликда, унинг конфликт ва зиддиятларида моҳиятга етишишга имкон берди. Бундай ёндашишни ҳаётнинг ўзи таъкидлаб турар эди.

Ўзбек драматургларининг жамият ҳаётини шунингдек шахс ва жамиятни, инсон ва жамоатчиликни бирлаштирувчи ўзаро муносабатларни тасвирлашга интилишлари воқеликка боғлиқ равишда ҳозирги даврда инсоннинг ўзи тарих кори ва жамият ўзгаришларини ҳаракатга келтирувчи куч эканлиги ги ҳақиқатни тушуниб етишлари билан кечади. Ва халқ рассом учун бўлинмас бутун нарса эмас, у янги ҳаёт қурилишида умумий ғоя учун жонини фидо қилувчи алоҳида шахсларнинг мажмуидир. Шунингдек янги қаҳрамонларда ҳам уларнинг ҳаёти фаолияти ахлоқий идеаллар билан боғлиқ мезонларни аниқлашдан бошланади. Уларнинг шахсий қизиқишлари тобора жамиятники билан мувофиқ кела бошлайди. Инсоннинг ахлоқий-ғоявий ўсиши билан боғлиқ мазкур жараён М.Шайхзода. А.Қаҳҳор, Уйғун, И.Султон ва бошқа ўзбек ёзувчилари асарларида ифодасини топган. Уларнинг асарларини аҳамияти шунда-ки, алоҳида инсонлар тақдири ва муносабати

орқали инсоннинг ўз-ўзини англаши камол топганини кўрсата олдилар. Жамиятда ҳаракат қилувчи алоҳида тақдирлар уларнинг пьесаларида, гўё-ки, ижтимоий кучларни тутуш маркази бўлиб келади. Шу ерда, интилишлари билан увий алоқада бўлган қаҳрамонларнинг шахсий қизиқишлари диққатни жалб қилади. Ҳаёт ўзгаришлари жарёнига, унинг олға интилган ҳаракатларига қаҳрамоннинг шахсий алоқадорлиги унинг юрагидаги ички курашни аниқлайди.

Янги инсоннинг шаклланиши жараёнини кўрсатиш ўзбек драматургларининг муҳим вазифаси бўлиб қолди. Бу мураккаб шаклланиш жараёни, инсон онгидаги ўтмиш кечинмаларини бардош билан енгиш, худбинона қизиқишлар алоҳида эътибор билан ифодаланади. 70- йиллар драматурглари уни таҳлил қиладилар, чунки ўша йилларда ишлаб чиқариш нинг мўлжалланган ривожи шахснинг ижтимоий жиҳатдан ўз-ўзини англаш ривожи билан боғлиқ бўлган. Уйғун, И.Султон, Ў.Умарбеков, М.Бобоев, А.Иброҳимов, М.Каримов, Ў.Ҳошимов ва Ш.Бошбековнинг бу даврларда яратилган асарларида ахлоқий-маънавий муаммолар ижтимоий ҳаёт тадқиқотлари, унинг зиддиятлари ва конфликтларидан ажралмасдир. Уларнинг пьесаларида лирик ва эпиқ шахсий ва жамоатчилик туташ вазияти кўриб чиқилаётган даврнинг хос ҳусусиятлари, йўналишлари ривожини аниқланади.

Ўзбек драматургияси 1970-йиллар – 1980-йиллар бошларида ўзининг давр ва жамият олдидаги масъулиятини тўла тушиниб етди. Драматургларнинг нозик руҳият ва умумлашган фалсафийликни ўз ичига олган бадиий тафаккури эпиклиги билан белгиланади. Драматургларнинг эндиликда ҳаммадан кўроқ инсон ва тарих муносабатлари, йирик фалсафий ва эстетик муаммолар қизиқтирди. Унда ижтимоий-шахсий ва алоҳида ҳусусиятларнинг ўзлуксиз яхлитлигини кўрсатганча, улар инсонга бир мунча яқинлашадилар. Замонавий ўзбек драматургиясининг сара асарларида умумий конфликтнинг бўлаги бўлган ҳарактерлар конфликтни «ташийди». Драматик муносабатларга тасдиқланган сюжетли конфликт орқали ва ўзининг «ижобий»

ва «салбий» томонга тегишлилиги орқали киradиган/аралашадиган/ драманинг ўзгармас унсури ги сингари драматик ҳарактер ги таассурот ҳозирда амалиётда устун келмоқда. Энг яхши асарларда драматик ҳаракат ҳарактерга бадиий ва ижтимоий-руҳий ёндашиш маҳоратининг ўсганлиги гувоҳлик берувчи ҳарактернинг ички моҳиятини топиш воситаси сифатида ҳизмат қилади. Персонажларҳарактери шунчаки табиий ҳусусиятларни эмас, балки , аллақачон, уларни бошқалардан ажратиб турувчи типик вазиятлар билан асосланган типик ҳусусиятини ҳам эгаллайдилар. Ҳарактерлар конфликтнинг амалдаги/таъсирли/ чизиғи асосида ётувчи зиддиятларни ҳам ўз ичига олади. Лекин ҳарактерни аввалгидек тарихий жиҳатдан кўриб чиқиш лозим. Ўшанда у вазиятларқарама-қарши лигини кескинлаштирувчи драманинг унсури бўла олади, унинг ўзи бу қарама-қаршиликдан иборат бўлади. У ундаги умумий ва алоҳида бадиий ягона, изчилликка/табиийликка/ элтувчи ички ҳарактерни ўз ичига олади.

Шундай қилиб, агар Ҳамза персонажлари ҳарактерида ижтимоий ҳусусиятлар аллақачон алоҳида ўзига хос ҳусусиятлар билан ўзаро алоқада бўлса, Ҳамзанинг издошлари учун эса ҳарактернинг ижтимоий-руҳий ҳусусиятлари муҳим бўлган. Фалсафий-маънавий/ахлоқий/ муаммолар мажмуаси драматик муносабатларнинг умумий асоси сифатида олинади. Ғоялар ва ҳаракатлар ягоналиги халқ тақдири билан таққослаганча, алоҳида тақдирлар орқали олиб ўтилади. Анъаналарнинг давомийлиги/изчиллиги/, кашфиётчилик моҳияти ҳам мана шунда.

Ижобий қаҳрамонни яратиш муаммолари

Ўзбек драматургияси ижобий қаҳрамонлар образининг яхлит галереясини яратди. Уларда ўз даври кишисининг ғоявий-маънавий қиёфаси ҳаққоний ифодаланган, унинг ий меҳнатга муносабатининг кўп қирралари кўрсатилган.

Ўзбек драматурглари ижобий қаҳрамон образини яратиш муаммоларини ечганча, ўтган йиллар драматурглари анъаналарини юксалтирдилар. Ўз

идеаллари ва ўз инсонийлик нуқтаи назарларини улар, томошабин ишонадиган ва тақлид қиладиган бадиий-тагалланган образлар орқали ифодалашга урундилар. Қаҳрамон қалби диалектикасига чуқур кириб борганча улар, нафақат, унинг «аҳд»ини, балки айни ҳиссиётларкурашидан ҳаракатга ўтиш даврини акс эттиради. Агар 50 – 60 – йилларда, биз, ахлоқий-руҳий жараёнларнинг ташқи сюжетли ифодаларини кўпроқ кўрган бўлсақ 70-йилларда эса, драматурглар ички кураш жараёнини ўзини таҳлил қилиш ва ифодалашга интилганларини кузатамиз. Уларнингча, руҳий драма ва спектаклларнинг муҳим ўзига хослиги шунда.

Барча даврлар драматурглари ўз хатти-ҳаракатларида шахс ги идеал тассуротларни ифодаловчи, бир ёки бошқа табақага, бир ёки бошқа даврга хос бўлган ҳарактерни яратишга интилганлар. Ва ҳамма вақт бундай қаҳрамон образини яратиш ўта мураккаб вазифа бўлган. Замонавий драматургия ҳам бу фикрдан ҳоли эмас. Воқеликда кечган туб ўзгаришлар, янги тўзумда одамларнинг намоён бўлишини фотография усули билан санъатга ўрказиб бўлмайди. Шунинг учун ҳам замонавий драматургияда ижобий қаҳрамон қийинчилик билан туғилади. Бу борада қўлга киритилган исталган муваффақият, ҳатто, майлиги қисман бўлса-да, диққат билан ўрганилиши лозим.

Ўзбек драматургиясида муваффақиятсизликлар, жиддий хатога йўл қўйишлар бўлган, лекин умид қилинган намуналар ҳам йўқ эмас. Ўзида ҳақиқий драматизмни мужассам этувчи ва ўз хатти-ҳаракатларида жамият идеалини гавдалантирувчи ҳарамонлар мавжуд. 70-йиллар қаҳрамонлари А.Мухторнинг «Самандар, О.Матчоннинг «Тўғон», ҲАзимовнинг «Садоқат» пьесаларида кўрсатилганидек касбга содиқлиги ва ишбилармонлиги билан балки, бор имкониятларини ишга соладиган, буюк қалб соҳиблари эканлиги билан ҳам ажралиб туради. Шундайлардан бири А.Иброҳимовнинг «Давр ўғлони»(«Сын эпохи») пьесаси қаҳрамони Олқиш ўзига тегишли бўлган уйни яслига топширади ва ўқишга жўнаб кетади. А.Каримовнинг «Инсонликка номзод»(«Человеком быть обязан») пьесасидаги Башар нотаниш қўшниси

учун ўзига берилган уй ордеридан воз кечади.

Бу қаҳрамонларнинг хатти-ҳаракатларига қараб ҳеч бир ечимга келиб бўлмайди, боз устига, қаҳрамонлар ўзларига баҳони парда орқасидан берилишини кутишга ҳарор қиладилар. Оқибатда бўларнинг барчаси қаҳрамоннинг қатъийлигига ишонишга мажбур бўлган тобошабинларга «ваъда» бўлиб кўринади. Ў.Умарбековнинг «Комиссия» пьесаси қаҳрамони, Саид Каримовда эса бу бирга ҳизмат қилганларига муносабатда бундай олийҳимматлик унинг кўримсиз ўтмиши ги унинг журъатсизлигини маълум қилиш натижаси бўлиб туюлади. Ва мана «тушида» унинг айби билан ўлган жангчилар унга хатти-ҳаракатларини ечишда ёрдамга келишади. Бу қаҳрамон сўз билан ваъда бермади, бироқ ҳизмат қилмасдан қўлга киритилганни қурбонлик қилишга у узоқ ва қийноқ билан тайёрганлик кўрди. Бироқ ўтмишга нигоҳ солишга қаҳрамонни нима мажбур этди? У қандай мезонларга амал қилади? Пьесада бу тушунарсиз қолади. Агар М.Каримов қаҳрамонларига шу нуқтаи назардан ёндашадиган бўлсақ маънавиятсизлар билан курашда улар салбий қаҳрамон нима қилса, уни такрорлаганча, фақат таслим бўлишларини кузатиш мумкин. Улар бу борада ўз хатти-ҳарактларининг инсонпарварлиги мулоҳаза юритишни ёқтиришади. Майли яхши, улар ўзларига тегишли бўлган ҳеч нарсадан кечмадилар, лекин кейинчалик яна ва яна, ўзлари барчасини ҳал қилишлари ва бунинг тўловини тўлашга мажбурлар.

Машраб Бобоев қаҳрамонлари ҳам ўз хатти-ҳаракатлари «жазосини тортадилар», лекин улар бу борада бекорга сўз ишлатмайдилар. «Ўттиз ёшлилар» драмасининг ёш қаҳрамони Шавкат қаердадир парда ортида ҳаракат қилишга чоғланмайди. У ёшига муносиб тарзда имкониятлардан ташҳари талаб қўядиган шахс сифатида таърифланади. Тиббиётда истеъдодинг бўлмаса, сендан бирор бир фойда келадиган тракторчи бўлиб ишла, қабилидада мулоҳаза юритади у. «Тошкентдан келган меҳмон» пьесаси қаҳрамони Абдували ҳам шакллантирилган шахс, у урушнинг шавқатсиз мактабини ўтаган. Ва у ҳеч кимга панд-насиҳат қилмайди. Ундан кўра у

меҳнат жараёнида ўзи тажрибаларини ўргатади ва фикр алмашинади. Лекин одамлар билан маносабатда у ғалати кўринади, нигаки, унда ҳам эзгуликки ишонч кучли. Ва айнан мана шунинг учун ҳам марказлик «олим файласуф» меҳмон у ўтмишда курашган беадаб ва разилларга ўхшаш эканлиги ҳаммадан ҳам унга аёнроқ.

«Ер томири» драмаси қаҳрамони Бегимқул кўзга ташланадиган одам. Лекин унга катта хўжаликка бошчилик қилиш топширилади. Энди ҳар бир хатти-ҳаракат у учун узоқ фикр юритиш натижаси, белгиланган ҳарорларни хўжалик келажаги, асосийси эса, ахлоқий мезонлар билан боғлиқликда олиб бориш. Бироқ, у ўзига тобе бўлган Сайфига тўқнаш келганда бутун «тизимни» заҳарлаган аввалги хўжалик юритишдаги мажбурлашлар, ваҳима ва хушомадгўйликка барҳам беришга ўринишини қандай тушунса бўлади? Ҳаракатнинг барча йўналишида муаллиф – Бегимқул ўзининг барча хатти-ҳаракатига нафақат сўзи, балки иши билан жавоб беришини тушунтириб боради. У хўжалик бошҳарувида катта муваффақият кетидан қувиш сингари эскирган/чириган/ тамойиллар билан курашади. Бу борада М.Бобоевнинг кофликт туғдирувчи рақиб ёрдамисиз ҳаракат қиладиган ва ўз тақдирини ўзи белгилайдиган барча қаҳрамонлари қизиҳарли. Иш бошҳарувчи Самандаровни «парда ортидан» ҳеч бир далилсиз ахлоқсизлик ва ўғриликда айблаётган Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» пьесаси қаҳрамони ёқимтой Озодахон ҳаракатни қандай давом эттиради? Агар у ошиқ «ўжарлар»дан қай бирини танлаши ноаниқлигича қолса, у ўз ғалабаси билан нимага эришади? Бу пьесада Самандаров бадкирдор ва севишганлар йўлига ғов бўлиб қолади.

М.Бобоевнинг «Ер томири» ва Ш.Бошбековнинг «Оқ отлар учун вальс» пьесаларида бундай тўсиқлар қаҳрамонларнинг ички оламида мавжуд. Кўринишидан уларнинг бахтли бўлишларига ҳеч нарса ҳалақит бермайди. Лекин бу ерда ҳамма гап муносабатларда зиддиятларни, ўзилиш/бизилиш/ ва кулфатларни ўзи билан эргаштирувчи уларни ҳаракатларини белгиловчи ахлоқий мезонларда.

Айнан шундай қаҳрамонлар ҳозирги кунда томошабинга жуда яқин. Шахсий хатоларини тушуниб етиш, ўз хатти-ҳаракатлари жазосини тортиш – бўлар, ўша ёш таошабин муҳим деб ҳарайдиган, балки театрга ўзларини қийнаб тўрган саволларга жавоб топиш учун келадиган нарсалардир. Шу билан боғлиқ равишда А.П.Довженконинг қуйидаги мисралари эсга тушади: «Бошҳарилган ёлғон истак/майл/ларга берилганча, у бахт ва қувонч сингари борлиқнинг, худди шундай, улуғ ҳақиқатларидан эканлигини унутганча, биз, ўзимизнинг ий палитрамиздан азобни чиҳариб ташладиқ Биз уни қийинчиликларни бардош билан енгиш сингари нимадир билан алмаштирдиқБиз ажойиб, ёруғ ҳаётни жуда хоҳладикки, бу борада инсон ер юзида токи ҳаёт экан, у севар, қувонар ва қилар экан азоб-уқубат мавжудлигини унутганча, эҳтирос билан исталган ва кутилганни баъзан, гўёки, амалга ошадигандек ўйладиқ Фақатгина азобнинг ижтимоий сабаблари йўқолиб боради. Азоб-уқубат кучи қандайдир ташқи вазият уқубати/оғирлиги, юки) билан эмас, изтиробнинг чуқурлиги билан белгиланади (18. Второй съезд писателей. Стенографический отчет. М., 1956. С.336).

Сюжетли тўқнашувларнинг тайёр «реқепт/андоза/»лари остида образларни схемалаштириш ва ўтган асрлар драматургиясининг синфий-фош этувчи чизиғининг юзакилиги ривожланиши натижасида даврimиз ижобий қаҳрамонлари ҳарактерини шарҳлашдаги бир хиллилик келиб чиқади. Кўпинча қаҳрамонлар хатти-ҳаракати уларнинг бир-бирига қарши кўрушувчи, турли томонларга тегишлилигига қараб баҳоланади: ёки сен виждонлисан ёки фош этилиши керак бўлган риёкор/ярамас/сан. Шунинг билан бирга таъсир кўрсатадиган тўқнашувлардан холи драмада ҳарактерларни ўрганиб ҳам бўлмайди.

Бошқа драматургларрақибнинг қайсар, бир маъноли ҳарактери қаҳрамонни соддалаштиришга олиб келиши ўйлаб ҳам кўрмайдилар. Қаҳрамоннинг ахлоқий идеали «чидамлилигини» фақат кучли рақиб синаши мумкин. Уйғун ва И.Султоннинг «Алишер Навоий»сидаги Ҳусайн Бойҳаро

риёсатпараст, лекин шу билан бирга шеъриятнинг эҳтиросли шайдоси, ўз даврининг маърифатпарвар одамларидан биридир. У набирасини эҳтиётлаши ва жон дили билан яхши кўришига қарамай, айш-ишратга берилган бир пайтда уни ўлдириш тўғрисидаги фитна қоғозига муҳр босади. Риёсатпараст ва ёлғизлик қайғуси фожеавий тарзда муҳаррар эканлиги билан Алишер Навоийга зид турса-да, шунга қарамай шоирдан саройда қолишини сўрайди. Унинг сўзларида Алишер Навоийга нисбатан муҳаббат ва ҳурмат бисёр, уни халққа тегишли бўлган улушни уларга бера олмаслиги алами ва умидсизлиги ларзага солади.

Андишасиз-кескин тасвирлар анъаналари, муросасиз зиддиятларқаҳрамон билан рақиб орасидаги чуқур зиддиятни йўққа чиҳаради. Бугун улар орасида синфий қарама-қаршилик йўқ, фақатгина ижтимоий маъно касб этувчи маънавий-ахлоий фарқ бор, холос. Нафақат ҳалоллиқ балки маъсулиятни хис қилмаслик имкониятлари ҳам инсон фаолияти соҳасида туғилади ва намоён бўлади. Шунга ўхшаш интилишлар, сифатлар ўртасида кураш замонавийликнинг бош конфликти асосида ётади.

Замонавий ўзбек драматургиясида ҳозирда қарши курашувчи ҳарактерлар яратишда икки турли ёндашишлар мавжудлиги аниқланади. И.Султонов, Ў.Умарбеков, М.Бобоев ва Ш.Бошбеков сингари муаллифлар учун қаҳрамоннинг курашувчи томонлардан бирига мансуб бўлиши муҳим эмас. Я.Шукўров, ҚАлимова, О.Матчон, Я.Худойқулов, Ж.Жабборов кабилар учун қаҳрамонларнинг иккита алоҳида бир-бирига душман гуруҳга ажратиш зарурийдир.

М.Каримов «Инсонликка номзод» пьесасида Фароғатнинг ҳаётидан маънавий моҳият ариб бораётганлигини кўрсатишга ўринади. Драманинг ҳақиқий мавзуси инсоннинг жамият олдидаги фуҳаролик масъулиятини/бурчини/ тасдиқлашдир. Афсуски, вилоят театрларининг Режиссёрлари асарни талқин этишда керакли калитни топа олмаганлар. Улар чайқовчилар ва юлғучлар билан кураш мавзусини асосий қилиб олишган. Шундай қилиб, Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд вилоят драма театри

спектакли маънавий-ахлоқий курашда аввалги синфдоши, эндиликда эса юқори лавозим эгаси Алиевнинг обрўсидан фойдаланиб, ўзини ҳимоя қилишдек арзон усулни қўллаган, маҳаллий манфаатпараст Азим ги асардек бўлиб қолган. Азимнинг фош этилиши ва маънавий ҳалокати чизиғини ўтказганча, Режиссёр чайқовчи Азимнинг Фароғат олдидаги, аллақандай, ахлоқий гуноҳига урғуни кўчиради. Бунинг натижасида, амалда, масъулиятсизлик билан курашда ҳеч қандай қийинчиликни енгиб ўтмаган/бартараф этмаган/ ижобий қаҳрамонлар Алиев ва Башар образлари ишлов берилмагандек туюлади.

Спектакль ниҳоясида ўз гуноҳларини тан олувчи, бачкана қаҳрамон, жазман Азим билан кураш олиб борувчи қайсар Алиев ги Бухоро театри постановкаси тўғрисида ҳам шундай дейиш мумкин.

70-йиллар ўзбек драматургияси ўзининг салбий образлари аксариятида кераксиз одамлар, ёмон ишчилар, ўзининг ахлоқсиз қиёфасини қўпол усуллар билан намоён бўлади. Сабаб салбий образ/нусха/ни «мутлақ» ёвўз, ижобий ҳоллардагина ўз ишини уддасидан чиқа олмайдиган, ландовур ишчи сифатида бир хилда изоҳланади. Баъзи бир драматургларга салбий образнинг «яхши» томонларини тасвирланиши ижобий қаҳрамоннинг тўлақонли ифодасига ва маънавий ғалабасига эриша олмаслигига сабаб бўладигандек туюлади. Шунга ўхшаши, айниқса, ҚАлимованинг «Жўшқин қалблар», А.Мухторнинг «Самандар», Ж.Жабборовнинг «Ўжарлар» сингари пьесаларида яққол кўринади.

Баъзи бир драматург ва Режиссёрлар қаҳрамонни ижобий томонларини кўрсатиш томошабинга салбий таъсир қилади деб ҳисоблаганлар. Шунинг учун ҳам улар қаҳрамонларни кескин тўқнашувлардан, юксалишга таъсир этувчи курашлардан ташҳари кўринишидан, ижобий қаҳрамон туғилгандан янги замон кишисининг энг яхши ҳусусият ва сифатларини эгаллайди деб ҳисоблаганча, баъзан, ниҳоятда ёрқин салбий нусхалардан ажралган ҳолда тасвирлашади. Ҳисқа қилиб айтганда, ўз қаҳрамонларини маънавияти ўта юксак комил инсон сифатида к ў рсатганча, улар қаҳрамонларнинг

томошабинга кучли таъсир кўрсатишига умид қиладилар.

Ўзбек драматургиясининг кўриб ўтилган даври амалияти кўрсатганидек/маълум қилганидек/ шунга иқрор бўлиш лозим-ки, бу борада, аллақачон, сезиларли ютуқлар қўлга киритилган бўлс-да, комил -қаҳрамон образини яратиш муаммоси ҳали ечилмаган. Ўз қонуниятлари билан ривожланаётган, қандайдир, «ички» драматик ҳарактер ги тасаввур аста-секин мустаҳкамланиб борди. Уларнинг ҳарактерларидаги мавжуд ва ғайриихтиёрий вазиятлар, драматик конфликтлар билан жонли/изчил/ алоқаларни излаганча, драматурглар ўз қаҳрамонлари ҳаётига чуқур кириб бордилар. Шубҳасиз, бу силжишларнинг барчаси ҳали ўзининг муҳим аҳамиятини касб этади.

Таъсирчан/самарали/ ҳарактерга элтувчи йўлда

Драматург драматик конфликт асосида ётувчи ҳаёт зиддиятлари ва персонажлар ички дунёси зиддиятларини бирлаштирганча, уларни ўзаро алоқадорликда очиб беришга мажбур, чунки ички зиддият ҳарактерни ўз-ўзини ҳаракатлантирувчи, унинг ҳаракатдаги сюжетда фаоллигини оширувчи манба ҳисобланади. Бир-бирини тақозо этувчи/аниқлаб келувчи/ сюжетнинг драматик вазиятива ҳарактер сифатини умумлаштириш – бадиий типиклаштириш/умумлаштириш/нинг муросасиз шароитидир. Ҳарактернинг ички ва ташқи «тайёрлиги» шундай қилиб сюжетда ҳарактерларнинг янада чуқурроқ очиш учун қарши курашни кескинлаштириш дейилиши лозим бўлган ўша махсус усуллар билан зид тўрганда аҳамиятли ўрин эгаллаши лозим. Шу билан боғлиқ равишда М.Бахтиннинг Достоевский романларининг қаҳрамонларини ўзига хослиги фикирини келтириш ўринли: «Достоевскийда мунозара/баҳс/, албатта, сюжет билан тайёрланган бўлсада, гапираётганларнинг сюжетли ўзаро муносабатларидан ички жиҳатдан мустақил, яъни ҳар доим сюжетдан ташҳари» (19. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.:, 1963. С.338).

Ҳақиқатдан ҳам сюжет қатламидаги ҳарактерларнинг ўзаро муносабатлари ҳар доим ҳам юзага келавермайди; драматик конфликт,

драмалар қаҳрамонлари қалбининг кўзга кўринмас яширин жойи орқали ҳам келадиган таъсирчан/самарали/ чизиқлар драматик тўқнашувларнинг асосий негизи бўлиб қолади. 70 – 80-йиллар мобайнида ёзилган қатор пьесаларда сюжет асосида ётган ижтимоий муносабатлар зиддиятлари персонажлар ҳиссиётларида, фикр ва руҳиятларида жонли бевосита акс-садони топмайдилар, баъзан, ижобий ҳолларда чала ифодаланадилар.

Уйғуннинг «Парвоз»ида номдорқолхоз раиси Мамасолиев халқдан ажралгани, ҳалол меҳнаткашларга тошбағир- қоғозбозларча муносабатда бўлганлиги учун танқид қилинади. Драманинг драматик/фожеавий/ мазмунини бундай талқин қилинишида Тошпўлат ва қолхоз раиси жиноятларининг гувоҳлари зиддиятлари сюжет ташҳарисида қолади. Бу ерда сюжет чизиғи ва конфликт бир-биридан ўзулган ва драматик ҳарактерларда умумий, ички асос/пойдевор/ ҳар доим ҳам мавжуд эмас. Бу пьеса асосида Ҳамза номидаги академик драма театри спектаклида айни шу чизиқларнинг ягоналиги бош қаҳрамонлар Ҳуррият ва Тошпўлат ҳаётида гавдаланган ва Мамасолиевнинг ўзига хос «шахсга сиғиниш» билан кураши бир томондан, майда мулкдорларга хос ахлоқ, гувоҳларнинг инсоний нофаоллиги билан тўқнашиш иккинчи томондан асосий ғоявий конфликтни очишда восита бўлиб ҳизматқилади.

Мамасолиевнинг ўз мансабини суюқасд қилишининг асосий сабаби унинг юқори табақали раҳбарлар томонидан қўллаб-қувватланишида. Барча гувоҳлар Тошпўлат сингари фаол бўлганларида эди, бунга ўхшаш «кўкка кўтарилиш» юз бермаган бўлармиди? Албатта, йўқ! Лекин мана барча ёрдам ва хзайрихоҳликлардан маҳрум этилган Тошпўлат туманнинг эрксиз меҳнаткашларини эзиб келувчи, аллақандай, табиий кучларни намойиш этувчи даҳшатли Мамасолиев ва унинг дўстларига зид қўйилади. Кўпинча ўз мансабидан фойдаланувчи бу куч билан инсон ўртасида конфликт бўлиши мумкинми? Пьеса бошланишида Тошпўлат фожеавий аҳволда бўлади: у мазкур кучга ва бир вақтнинг ўзида гувоҳлар сукунатининг касофатли/даҳшатли/ кучига (пьесада бу ҳақда фақатгина хабар берилади)

қарши қўйилади. Шунинг учун ҳам гарчи драматик ҳарактерга эга бўлса-да у драманинг охиригача ички драматик конфликтнинг манбаи сифатида ҳизмат қилолмайди, нека-ки, бу ерда ҳарашлар тўқнашуви йўқ. Вазиятлар драматизми ҳар бир қаҳрамон ҳарактерининг ички қоллизияси учун шарт-шароитни охиригача яратиб бера олмайди. Тошпўлат ва Ҳурриятнинг ҳақиқатни юзага чиқариш га интилишлари ва Мамасолиевнинг мустаҳкам алоқалари туфайли уни тополмаганликларининг ўзи ҳақиқий драма эмаслигини кўрсатади. У/драма/ қаҳрамонларининг табиий ҳиссиётлари қаҳрамонлар ҳаётининг мазкур аниқ вазиятлари билар муросасиз зиддиятларга киришган тақдирда юзага келган бўлар эди. Салбий кўриниш/ҳолат/ ахлоқнинг алоҳида мезонлари бўзилиши ва идора этишнинг нотўғри услублари, балки одамлар онгидаги кечинмалар, мулкдор/амалпараст/ «ахлоқи», баъзи бир одамларнинг ҳақиқат учун курашга лаёқатсизсизлигига ҳали барҳам берилмагани сингарилар ҳам кўриб чиқалган/муҳокама қилинган/ бўлиши керак эди. У ҳолда етакчи ҳарашларнинг майда мулкчилик билан конфликтидан туғиладиган драматик ҳаракат атрофида барча драматик қаҳрамонлар ҳаракати бир жойга тўпланган асасий драматик негиз/моҳият/ бўлган бўлар эди. Ҳаракат ўз зиддиятлари ва кечинмалари билан банд бўлган софдил қолхозчилар яшайдиган қолхоз муҳитига кўчган бўлар эди. Ҳирриятнинг халқнинг сукут сақлаши билан тўқнашуви бўлиб ўтар, ҳатто, қайси бир дақиқада Ҳуррият тушкунликка тушиб қолар эди. Бу эса Тошпўлатнинг тақдирига, ўзининг шахсий тақдирига бефарқ бўлган сабр-тоқатли итоатларга нисбатан унинг ҳукми бўлар эди. Охир-оқибатда мана шу жимликнинг қурбони бўлар эди ва одамлар майлига «ҳазрати олийлари сукунат»нинг қадрини йўқотиш эвазига бўлса-да, воқеалар тизимини ўзгартиришлари мумкин эканлигини тушунар эдилар. Пьесада асосий ҳаракатлар туман қўмитасида, вилоят қўмитаси ва Ҳурриятнинг уйида ривожланиб боради. Ҳуррият бирор марта ҳам кучсизликдан тушкинликка тушмайди, ҳеч қанақа шахсий ва оилавий драмаларни бошидан кечирмайди. Эри уни ҳаддан зиёд севади ва ҳамма нарсада унга қўшилади/рози бўлади/, ҳеч

ким сукунат учун койимайди, аксинча, бизга фурсатдан фойдаланиб фақатгина маълум қилинган «уйғониш» билан олқишланади.

М.Каримовнинг «Инсонликка номзод»(«Человеком быть обязан») пьесаси В.Тўра таржимасида «Юқори қиймат – ҳаёт…», деб номланади. Кўринишидан безорилар томонидан ваҳшийларча ўлдирилган талаба Башарнинг ҳаёти, хатти-ҳаракатларини кўрсатиш лозим эди. Унда асосий «беллашувни юзага келтирувчи» фигура, савдо фирибгарликлари билан шуғулланувчи қандайдир Азим бўлиб чиқади. Башарни кўмиш маросими ҳикоя қилувчи асар дебочасида ўзида таъсир этувчи вазифани намоён этмайди ва асосий драматик воқеалар аризасини(талабномаси) тайёрламайди. Бу ерда ижроия қўмитаси раиси Алиев жудолик(йўқотиш) ҳақимда қайғуради ва иштирокчилар саволларига жавоб берар экан, Башарни «Буюк Ватан Севгиси кишиси ва қаҳрамони эди!», деб эълон қилади.

Сўнгра вазиятлар белгиланади. Бир томондан ўз севгиси ва талабалик стипендиясидан бошқа ҳеч вақоси бўлмаган Фароғатнинг эри, бошқа томондан эса яқинлари тақдирига масъулиятдан бошқа ҳамма нарсага эга бўлган Азим. Бироқ, Фароғатнинг ўзида нима бор? У қандай ахлоқий мезонларга таянади? Уни «кўркам», ҳеч йўқса, кўнгилдагидек ҳаётга интилишда айблашга ҳали эрта эмасми? Уни севишини маълум қилган Башар бу масалани барча томонини тушуниб етмайди. Ҳаётдан фақат ундириш лозим деган тушунчага эга бўлган Азимга бевосита бўлмасада, зид қўйиладиган Башар ўз ҳарашларида рақибига тескари, яъни у фақат бериши керак Шундай қилиб, у Фароғат квартира/тураржой/га олган ордерни, унинг қарши лигига қарамасдан касалманд қизи бўлган нотаниш қўшнисига беришга ҳарор қилади. Яъни, унинг ўзига хос ахлоқий-маънавий мезонлари мавжуд. Бироқ улар унга севган кишисини тушунишга ёрдам берадими? Йўқ, чунки севгилиси фақат моддий нарсалар тўғрисида уйлайди деб ўз қаҳрамонини оқлаганча, муаллиф бизни ишонтиради. Ва у ҳолда ахлоқий устунлиқ табиийки, Башар ва касал қизли қўшниси томонида. Бироқ моддий фаравонликка интилувчи Фароғат ҳам чамаси айбдор эмас! Ахир, айнан, эри

билан зиддиятли кунларни бошидан кечириб, ҳамма нарсадан маҳрум бўлгандан кейин унга квартира беришади. Ҳеч қандай кулфатларга сабри бўлмаган Башар эса «олий ҳиммат» ҳаракатга шошма-шошарлик билан ҳарор қилади. Воқеаларни баёнчилик тарзида ривожлантириётган муаллиф ўз қаҳрамонларини ҳаётдаги шунчалик муҳим дақиқаларга мутлақо тайёрламайди. Башар агар шу қадам қўйилса нимани йўқотади ундан воқиф эмас, шу билан бирга касал қизли қўшниси ҳам ҳеч нарса билмайди. Муаммо у учун шундай ечиладики, гўёки қўшнисига ҳокимият умуман тураржой беришни рад этади. Вазият мелодраматизми ҳеч қандай мантиққа эга эмаслиги маълум бўлади.

Фароғат умидсизлик билан уйдан кетади. Муаллиф ўзбошимчалигига кўра, унга манфаатпарастлар ботқоғига қулашлик ҳукм этилган. Мазкур ҳолатда муаллиф ҳарактерларҳусусиятини мустаҳкамлаш учун қўллаган ҳажвий типиклаштириш асослари бу ерда ҳал қилувчи роль ўйнайди. Башарнинг аҳамиятлилиги «ўсиши» билан Фароғатнинг барча интилишлари йўққа чиқади. Конфликтга бир хил муносабатда бўлишлик муаллифни сюжет ривожини сийқаланган йўналиш/усул/га итаради: агар драмада салбий нусха пайдо бўлса, уни албатта, фош этиш лозим, акс ҳолда ... Акс ҳолда, ижобий образ томонидан гавдалантирилган халқпарварлик одобини ғалабасини қўлга киритолмаслиги мумкин.

Лекин, наҳотки, фирибгар ва қаллоблар ҳаётда тутган ўрни Фароғатнинг тутган ўрнига ўхшайди? Нима учун тўсатдан уларнинг тақдирлари чалкашиб кетади? Бу ерда тушунмовчилик шунинг учун ҳам юзага келяпти-ки, муаллиф Фароғатнинг эри билан бахтли ҳаёти улар турмушининг бекаму кўст бўлишига катта умид қилган ҳолатдаги кайфиятини «фаҳмламаган». Унинг меҳмонхона раҳамига биринчи муҳим ташрифида бу кайфият ўзини маълум қилади ва у Фароғатнинг ахлоқ-одобига асосланади. Унинг иккинчи ҳаракати, биринчисини инкор этади. Башар эса муаллиф қўлида қўғирчоқ; унинг воситасида Фароғат ўз яқинларига ёрдам беришни истамайдиган, манфаатпараст бўлишга «муҳтож».

Лекин мана бошқа бир ҳолатда ижроия қўмитасида бўлган инвалид Башарнинг шарофати билан ўз ўғлига квартира олишга «муваффақ бўлади». Башарнинг хатти-ҳаракати унга катта таъсир кўсатади, у, ҳатто, ўғли учун уялиб ҳам кетади. Бу ҳолатда Башарҳарактерининг бўрттирилган ҳусусиятлари ҳал этувчи аҳамият касб этади ва ишончли йўналишга «ҳизмат қилади». Ҳажвий қонун-қоидалар бу ерда муаллиф қўлида, чунки вазиятнинг ўзи бу ерда қай бир жиҳатга кўра комик/кулгули/ ҳарактер касб этади. Кейинчалик маълум бўлади-ки, инвалид Қосимов ўзига «ноқулайлигидан» квартирани рад этади ва отасини марказдан бошқа квартира олишга жўнатади. Бу ўғилнинг ўзини бундай тутиши Башар хатти-ҳаракатларига нисбатан ўринли мазах бўлади. Аввалига Алиев унга /Башарга/ ўзи ёзишлари учун газетага қўнғироқ қилишини таклиф этганча, Башарни синайди. Лекин қаҳрамон шунчаки одамларга ёрдам бермоқчи эканлигини маълум қилади. Инвалид иштирокидаги воқеадан кейин Башарнинг ҳарактлари ўзини оқлаганлиги Алиевни батамом ларзага солади.

Кейинчалик бўларнинг барчаси муаллифга Азим сингари нусхаларнинг фош этилиши ва қаҳрамонни олқишлаш учун етарли эмасдек туюлади. Тез орада ижроия қўмитасига Башарнинг яна бир, айтиш мумкинки, парда ортидаги хатти-ҳаракати тўғрисида хабар келади. Башарҳариядан соатини зўрлик билан ечиб олмоқчи бўлган безориларга қарши бир ўзи курашади ва халок бўлади. Бундай муҳим муаллифлик хабари Алиев ва Азим ўртасидаги беллашувда ҳал қилувчи ўрин эгаллайди. Биз айтиб ўтган спектакллар эпизодларида Башарнинг ўлими хабар келиши билан, Азим бирданига қиёфасини ўзгартиради, гўё ўз ўрнини бўшатганча, секин кетиб қолади. Якуний саҳнадаги дафн маросимида у азоб чекаётган, ғам-аламли Фароғатга ўзиннг муҳим/анчагина/ жамғармасини олиб келади. Маълум бўладики, Азим Башарни ўлимида барча айбни ўз бўйнига олади.

Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд драма театрининг «Инсонликка номзод» спектаклида сюжет вазиятининг барча иплари боғланадиган, бош фигура Азим бўлиб келади. Бироқ бу борада шуни белгилаб ўтиш лозим-ки,

Азим образи ҳам, Фароғат, Алиев, Башар образлари ҳам ва бошқа персонажлар ҳам керакли руҳий ишончлилик/аниқлик/ билан фарқ қилмайди. Лекин саҳна ҳаётининг ҳал қилувчи дақиқаларида ҳаракат ривожида асосланмаган «сакраш» ва «ўзгариш» келтириб чиҳарадиган актёрлар айтарли айбдор эмас. Агар пьесанинг русча таржимасида ордер олиниши ва қайтарилиши эпизодлари орасида қандайдир алоқадорлик бўлса, аслига кўра қўйилган спектalда эса бундай алоқалар умуман йўқ. Ижроия қўмитасида квартирага ордер берилгани хабаридан хурсад бўлган Фароғат (З.Турғунбоева) уйга келиб бу ҳақда умуман эсидан чиҳаради. У уйга келиб ҳам бу хушхабарни Башар ва унинг отасига айтишнинг ўрнига ҳаётдан шикоят қилишни давом эттиради, эрига таъъналар ёғдиради. Албатта, бу, аллақачон, маълум бўлган шунчаки иккинчи эпизодда эслатиб ўтилмаган далил бизга эътироз қилиши мумкин. Бироқ биринчи ва иккинчи эпизодлар вақт бирлиги/ягоналиги/ эрталаб Алиевни ҳисобда алдаб, кечқурун эса ўз хотинини унинг котибаси Фароғатни олдига «гаплашиб қўйиш» учун жўнатган такси ҳайдовчиси билан боғлиқ вазият орқали тасдиқланади. Ҳаракатда бундай хатога йўл қўйиш қаҳрамонни яхши томондан ҳарактерламайди, унинг турмуш муаммоларига шикоят қилишларини йўққа чиҳаради. Ва агар томошабин ҳалиям унга ишонадиган бўлса, бундай «унутиб қўйишлик»дан кейин унга бўлган муҳаббатидан(симпатия) дарҳол воз кечади ёки Башар тасдиқлаганидек ҳақиқатдан ҳам унинг боши латта-путта билан банд, деб уйлайди. Ва ҳақиқатдан ҳам қатъий ҳарашларга эга бўлмаган ва доимий равишда муаллифнинг эслатиб туришига муҳтож бўлган қаҳрамоннинг майлига ишониб орқа қилиш мумкинми.

Фароғат – З.Турғунбоеванинг ҳаракатларининг ноаниқлиги ва асосланмаганлиги ўзида унга нисбатан келишмовчиликлар келиб чиқишига, Башар билан бўлиб ўтган зиддиятларсиз ҳам ҳарактерлар ва хатти-ҳаракатлар моҳиятини бўзилишига сабаб бўлди. Оппоқ комтюмларда, беташвиш олифтагарчилик қилиб юрувчи ва Алиев орқасида туриб ўз савдо найрангларида енгил ҳаракат қилувчи Азим (Т.Пардаев) унинг жинояти фош

этилганда унчалик ташвишланмайди. Юқори обрў-эътиборли «болалигидаги дўсти»нинг ёрдамига қаттиқ умид қилганча, ҳатто, унинг уни рад этишини кўриб туриб, ҳалиям ўз фалсафасида туриб олади. Лекин мана унга умуман бегона бўлган Башарнинг ўлими Азимни қўққисдан ўз шоҳсупасидан тушишга мажбур қилади. Азим – Пардаев бирданига ўтириб қолади, юзлари ўзгариб, бироз оҳарганча, секин кетади.

Спектаклда Фароғатнинг ордерни қайтариб олиш истагида Башар билан тортишиш дақиқалари йўқ. Шу ердан яна бир келишмовчилиқ Башарнинг кутилмаганда шунчалик жиддий ҳаракатга ҳарор қилишини маълум қилиши ҳам шу сабабдан. Фароғат меҳмонхона номери саҳнасидан кейин фақатгина, якунда, дафн маросими эпизодида пайдо бўлади. Эмизикли боласи билан чекада ажралиб тўрганча, у ўзида бахтдан маҳрум этилган аламзада бева ва она тимсолини гавдалантиради. Бироқ, мана қаердандир оҳариб, соч-соқоли ўсиб кетган ва қилмишидан «афсусланиб қолган» Азим пайдо бўлади ва унга пул таклиф қилади. Биз биламизки, Фароғат ҳаммаси шу пулларни деб бўлганлигини таъкидлаганча пулларни сукут сақлаб бораётган одамлар оёқлари остига ташлайди. Лекин, ҳатто, шу ердан ўтиб бораётган бу одамлар ҳам томошабинлар сингари унинг юзидаги/табиатидаги/ кескин ўзгаришдан таажжубланадилар, Фароғатга ишонмайдилар, чунки унинг ҳақиқатга тўғри келмайдиган саҳна ҳаётида кечаётган барча нарсага бефарқлар.

Пьеса ва спектаклдан кўнгил совитадиган таассурот сабаби шундаки, муаллиф ва Режиссёр Азимнинг ички руҳий инқирози жараёнини ифодалаш, Фароғат ва Башарҳарактерларидаги турли босқичлар дақиқаларини асослаб бера олишмаган. Улар одамларнинг барча ҳалокатлари сабаби барча нарсага қодир пулнинг қудратида эканлигига олиб борганча сюжетни сунъий драматиклаштирилган ҳолатлар билан тўлдириб юборадилар. У ҳолда мазкур ҳолати ачинишга арзирли бўлган Азим ва унинг ҳамтаворқларини фош этилиши нимага элтади? Кўрсатиб ўтилган спектакллар саҳнага чиққандан кейин юзага келган А.Тўра таржимаси шаклида пул қудратига бундай урғу берилганлик кўзга ташланмайди. Фароғатнинг тушунчасига кўра, эрининг

ўлимига Азимга ўхшашлар айдбор. Бироқ, фақат Азим айбдорми? Унинг ҳарактерида ўлимнинг сабаби мавжуд эмасми? Ахир муаллифнинг, айнан, ҳарактерлар ички ривожи ишончлилигига эътибор бермаганлиги инсоннинг маънавий ахлоқий идеалларни излаши ги мазмунига кўра қизиҳарли бўлган пьеса унчалик ишонарли бўлмаган.

М.Бобоевнинг «Ўттиз ёшлилар» пьесаси муаллиф томонидан «драматик қораламалар» деб аталади. Шаклига кўра бу «қоралама»ларда драматик саҳналар мустақил мазмунга эга бўлса-да, лекин марказий персонаж, ёш жарроҳ Шавкатнинг ҳаётий кечинмалари орқали бирлаштирилган. Бирҳарашда М.Бобоев ҳар бир саҳнада ва бутун пьесанинг ўзида ҳарактерлар ва сюжетнинг табиий, жонли яхлитлигига эриша олмагандек туюлади. Бироқ, аслини олганда, гўёки, уюшмаган саҳналар ва эпизодлар ғоявий-мавзули ва бадиий мазмунига кўра ягона деб тушуниладиган уюшган ҳаракатга қатъий боғлиқликда жойлашган. Мазмундорлиги жиҳатдан муҳим воқеа яъни Шавкатнинг маънавий идеални тимсоллаштириш борасидаги кураши ҳаётда ўз ўрнини эгаллаш учун кураш, инсонлар фаравонлиги йўлида бор қобилиятини ишга солиш сингари қаҳрамон ўтмиши ва бугунидан олинган бошқа воқеаларни ҳам ўз ичига олади. Ҳар бир эпизодда муаллиф ички ҳарактернинг кейинги ривожида ҳал қилувчи муҳим аҳамият касб этувчи қаҳрамон қалбида ва тасаввурида кечаётган хатти-ҳаракатлардаги портлаш жараёнига эътиборни жамлайди/ҳаратади/. Бу барча хатти-ҳаракатлардан келиб чиҳаётган сюжетли тузилиш/мундарижа/ драматург имкониятларини чекламайди, аксинча, турли эпизодларни ягона драматик ҳояда жонли уйҳунлашиши ва бўйсунишига элтади.

Шавкат фаол қаҳрамонлар қаторига киради. Бирмунча иззатталаблиги/таъби нозиклик/ ва ақлий/маънавий/ довюраклигинига кўра Шавкатни фаол қаҳрамонлар сарасига киради, шу билан бюирга, унинг хушмуомалалиги суҳбатдошига нисбатан олийжаноблиги ва манфаатпарастларга нисбатан бешавқатлигини ҳам қилинади. Қаҳрамоннинг алоҳида муҳим ҳусусиятларидан бири, унинг бирор бир ишга бутун вужуди

билан киришишидир. Унда Шавкатнинг ахлоқий қуввати ва собитқадамлилиги мужассамлашган. Бу ҳусусият истеъдоднинг юксаклиги сингари қандайдир ҳиссиёт билан яширингандек туюлади, шунга кўра, нима учундир у ўзини истеъдодсиздек ҳис қилади ва шунинг учун ҳам одамларга эҳтиёткорлик билан муносабатда бўлади. Баъзан маҳаллий спектиқизм, ҳатто, порахўрлик ва расмиятчиликка у истеъдодсизликнинг намоён бўлиши сифатида ҳарайди ва ўз баҳолашларида ҳаддан ташҳари қизишиб ҳам кетади.

Қаҳрамоннинг ўз рақиби билан тўқнашуви пьесанинг ҳақиқий конфликти сифатида белгиланади. Бироқ, юқорида эслаб ўтилган пьесалардан фарқли ўлароқ, бу ерда қаҳрамоннинг ўзи конфликтни келтириб чиқарувчиобраз ҳисобланади. Сюжетнинг драматик вазиятларининг барча чизиқлари унга тақалади, яширин қарама-қаршиликлар унинг феъл-атворида ҳам мавжуд. Лекин бу зиддиятлар ҳар гал сюжетда ифодаланилмаган, улар қаҳрамоннинг фикрларида, у ҳурмат қилган ва қадрлаган инсонлар билан баҳсларда намоён бўлади. Шавкат хатти-ҳарактларида ғайриихтиёрий ўзгаришларрўй бермайди, унинг оламида ахлоқий босқичларни «енгиб дунё орттирувчилар» йўқ. Фақатгина талабалар билан биринчи танишув саҳнасида у ўз ҳаёт маслагини юксаклигини маълум қилади, лекин кейинчалик унинг ҳарактеридаги мураккабликлар ва ички зиддиятлар гувоҳлик берувчи хатти-ҳаракатлари билан ўз ваъдасини мустаҳкамлайди.

Ҳаракат ривожи боришида Шавкат ўз касаллари орасидаги бир фелъетончи билан тўқнашади, лекин бу тўқнашув шунчаки кўриниш ҳусусиятига эга эди. Томонлар, худди, бир-бирларини пайпаслаб, ким нимага қодир эканлигига назар ташлаб кўрадилар ва ўз фикрларида қоладилар. Лекин бир нарса маълумки, уларнинг келажакдаги тўқнашувлари муҳаррар ва эҳтимолки, тайёр «пиширилган» фельетон асосида. Ҳозирча Шавкат фелъетончи мақтовли очерк ёзмасликни ваъда беради. Қаҳрамон фелъетончи сингариларни сўз билан ишонтириб бўлмаслигини тушунади, лекин ҳар бир сўзига жавоб бера олишига, унинг ҳар бир маълум қилган нарсаси хатти-ҳаракатларда мустаҳкамланиб боришига ишонади. «Меҳмонлар» деб

номланган эпизодда бу ерда асоссизлик(тушунарсизлик) гап бормасада, муаллиф ўз қаҳрамонини, гўёки, синайди. Белгилаш мумкиники, бу эпизод/кўриниш/ ҳажвий ечим/калит/да ечилган. Ўз тўҳфалари билан келган иккита номаълум чақирилмаган/таклиф қилинмаган/ меҳмонларни Шавкат дастлаб қувонч ва илиқлик билан кутиб олади. Лекин улар ўз ҳариндошларининг муваффақиятли операқияси учун унга автомашина ҳадя қилишларини билган Шавкат «меҳмонлар»ни ҳадялари билан кўчага улоқтиради.

«Шавкат ва Мўзаффар» эпизодида қаҳрамон ундан чидам ва ўз ахлоқий ҳарашларини тизгинлаб боришни талаб этадиган ҳақиқий кураш бўсағасида, гўёки, такрор тўргандеқ Ўзининг манфаатпараст касбдошини қишлоқ касалхонасида операқия қилиш учун зудлик билан етиб келган Шавкат ўз касалларидан «ҳадялар» олган киши бир кун келиб қанчалар паст кетиши мумкинлигидан ҳайратда қолади. Унинг касбдоши-бош врачнинг гўё 3 йилда касалхонани оёққа турғазганлигини айтиб мақтаниши, Мўзаффарнинг ношудлиги ва касалларни даволашга иштиёқи йўқлигидан кекса қолхозчининг умидсиз шикоятидан Шавкат ўз кўрсдоши билан ҳар қандай муносабатларни ўзишга мажбур бўлади. У Мўзаффарга ишдан кетиши тўғрисида ариза ёзиши лозимлигини маслаҳат беради ва у сингариларни тиббиёт оламидан умуман ўчиришга ваъда беради. Кейинги «Фельетон» эпизодида иш шундай тус оладики, Шавкатнинг ўзини тиббиётдан ўчиришни истайдилар. Камгап журналист Шавкат ҳеч қачон фельетон ёзмасликка сўз бериб, ўз ишини секин битиради. Ва мана, қаҳрамон устози, профессор Алиев кабинетида, ҳаяжонда вазминлик билан фельетондан парча ўқимоқда. Кекса, мунис устоз ўз шогирди учун қўрққанча, унга курашдан чекинмаслигини маслаҳат беради ва яна бир муҳим ҳаракатда ҳал этилишини айтади.

Қаҳрамон саросимада, маънави-ахлоқий устунлик ҳали унинг томонида эмас. Якуний қисмда у ўзининг иш фаолияти ва ахлоқий жиҳатдан устунлигини исботлай олармикан? Ахир, қаҳрамоннинг ўзи таъкидлаганидеқ истеъдод ҳар ерда ўз йўлини топади. Ёшлигидан ўзига хос/одатдаги/ маънавий

максималист бўлган инсончи? Таъқиб қилаётган бир вазиятда у ўз идеалига содиқ қолармикан?

Ва манна, ўз билимини ишга солиш борасида ғалабани қўлга киритган бўлсада қаҳрамоннинг обрўсига путур етади. Пьеса якунида навбатдаги техник янгилиги чизмаси билан кириб келган Самандар сингари, Шавкат ҳам якундаги «Шавкат ва Мамлакат» эпизодида уларнинг докторлик диссертақиясининг муваффақиятли ҳимояси кунида пайдо бўлади. Тўғриси, Самандардан фарқли тарзда унинг саросимага тушиб қолганлиги кўриниб туради. У билан ҳам қувончини ҳам ёлғизлигини бўлишиш учун муаллиф унинг уйида пайдо бўлади. Ҳаяжонланган қаҳрамон эндиликда унинг дўстларини йўқотганидан тантана қилаётган душманларни енгиш қанчалар мушкул эканлигини ғамгинлик билан гапириб беради. Муаллиф унга ишончини изҳор этади ва ўз ҳиссиётлари билан унга содиқ қолган қизни «келтирганча» ғойиб бўлади. Шавкат Мамлакатни эҳтиётлик билан кўрсига ўтқизади, тиззиси билан чўкка тушади ва унинг қўллари билан кўзларини беркитади. У йиғлаб олиши керак У инсон бўлиш истеъдодини қўлга киритиши зарур.

Пьеса муаллифи ўз қаҳрамони ва томошабинига ишонади. Ўзига ишончни йўқотган Шавкат, ғамгин ва ўйланиб қолган. Қониқмаганликни ҳис қилганча у тушкунликда қайноқ инсоний туйғу излайди. Шавкатнинг «фельетончи» Хожибоев ва Мўзаффар устидан маънавий ғалабаси пьесанинг воқеалари асосида мустаҳкамланмаган бўлсада, муаллиф ва томошабинга унинг устунлиги аён. Ўзига ишонч ҳиссининг мавжудлиги билан Шавкат умид кишиси ҳисобланади. Унинг тушунчасига кўра, унинг ўз идеали мавжуд ва у учун курашмоғи лозим. У нафақат аниқ маълум рақиблари билан, балки қайсидир бир лаҳзада унинг ички дунёсини ҳамраб олган ўзининг кучсизлигини англаш, ички келишмовчилик билан курашмоғи лозим. М. Бобоев қаҳрамонининг ички драматизми мана шу асосда. Шавкатнинг қалбига нигоҳ солганча муаллиф, унинг касбий устунлигини маънавий-ахлоқий ғалабага олиб келмайди. Пьесага замонавий тус берувчи «драматик

ҳаралама»нинг ўзига хослиги ҳам шунда. У пьесага замонавийлик бахш этади, худди шунингдек замондошнинг ишбилармонлик ҳаёти ва унинг инсоний ҳиссиётлари қатламини жонли/табиий/ ўзаро боғлиқлик замоннинг бир мунча драматик конфликтларини белгилайди.

«Ёш гвардия» драма театрининг ёш муаллиф Ш.Бошбековнинг «Тикансиз типратиканлар» («Ёжики без колючек») (январь, 1982 й.) пьесаси асосидаги ёпиқ сув қувурлари ўтказилган қудуқда ҳамалиб қолган тўрт бола ҳаёти ги спектаклда очиқдан-очиқ тўқнашув бўлмаса-да, болаларнинг ота-оналари билан тўқнашувларига урғу берилади. Шунга қарамай на пьесада ва на спектаклда ота-оналар саҳнада пайдо бўлмайдилар. Бироқ, пьеса муаллифи ички, мураккаб, В.Белинский ифодаси билан айтганда эса «болаларча уйғунликдан келишмовчиликкача» ўтиш жараёни, кейин эса қалб ва ахлоқий имкониятлар билан мустаҳкамланган «мардонавор уйғунлик»ка (20. Белинский Б.Г. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Собр. Соч. В.8 т. Т.I. М.: ОГИЗ, 1948. С.339.) ўтишни мақсад қилиб олган бўлса, спектакль яратувчилари муаммога «ижобий» болаларнинг «салбий» ота-оналар билан кураши сифатида ҳараганча, унга бирмунча соддароқ ёндашадилар. Болалардан баъзиларининг ўзларининг севимли ота-оналаридан узоқлашиб кетиши оҳанги/мавзуси/да тугалланадиган қарши курашаётган томонлар муносабатларидаги кескин зиддиятлар спектакль воқеаларининг таъсир этувчи асосини ташкил этади. Пьесада бевосита тўқнашув эмас, болалар қалбидаги икки кўриниш/тушунча/ қарама-қаршиликлари драматизм негизини юзага келтирсада, ўз обрўсини йўқотиб бораётган «салбий» ота-оналар фонида «ижобий» болаларнинг ахлоқий-маънавий устунлиги спектаклда якуний ҳаракат ҳисобланади.

Юқори синф ўқувчилари Ўткир, Мисриё, Соли ва кичкинтой Учқун дўстлашадилар. Лекин шунга қарамай, нумадир уларни бир-биридан узоқлаштиради. Соли муттасил равишда Мисриёни аччиқ киноялар билан таъқиб қилиб юради. Мисриё бошқалар билан муносабатда ўзини кибрли тутади. Ўткир Мисриёни севиб қолганлигига қарамай, унинг таъсири остига

тушиб қолмасликка, шунингдек ҳар доим шавқатсиз ва жисмонан кучли бўлишга ҳаракат қилади. Кичкинтой Учқун, умуман олганда, ҳаммага боғланиб қолган, лекин улар тўртталаси орасида «йўлбошчи» бўлган Ўткирга ўзгача ҳурмат билан ҳарайди, чунки унинг адолатли эканлигига ишонарди. Уларнинг барчаси бир компанияда эдилар, шунинг учун ҳам агар, ҳатто, қандайдир келишмовчилик бўлганда ҳам бир-бирларига ён берардилар. Лекин мана тақдир тақозоси билан уларни баъзан нима узоқлаштиргани билиб олишади. Воқиф бўлиш онлари уларнинг барчаси учун даҳшатли туюлади. Уларнинг фикр-ўйлари ва ҳиссиётлари асосланган идеаллар бемаъни бўлиб кўринади. Уларнинг юраклари бунга бардош бера олармикан? Учқуннинг дунёни ҳис қилишига таянган муаллиф, ҳа бардош бера олади, - деб тасдиқлайди.

Пьеса, бошқа компания болалари томонидан таъқиб қилинаётган қаҳрамонлар сув қувурлари ўтказилган катта қудуққа тушиб қолишлари билан бошланади. Тез орада кўзга ташланмайдиган «душман» томон уларни топиб олади ва таслим бўлишни таклиф қилишади. Жавоб ололишолмаган рақиблар қудуқ оғзини/қопқоғини/ оғир нарса билан беркитиб, кетиб қолишади. Соли, Мисриё, Ўткир ва Учқунда яхшиликка умид қилишдан ва қаҳрамонларни ҳаракатда ўзини маълум қилишга элтувчи драматик воқеалар тугунини ечишдан бошқа йўл қолмайди

Пьеса сюжети ички моҳиятни кўрсатишга, теран руҳий ва ижтимоий жараёнлар билан боғлиқ бўлган ҳарактерларнинг ички конфликтини очиб беришга йўналтирилган. Муаллиф болаларни уларни ўраб тўрган оламни тушуниб етиш жараёнида юзага келган ўша маънавий муҳитга асосий эътиборни ҳаратади. Муаллиф, драмада қаҳрамонлар ҳаётидаги Болалик билан видолашиш сингари мураккаб онларни акс эттирганча, қаҳрамонларнинг машаққатли изланишларидан кейин юзага чиқадиган юксак ахлоқий ибтидони ҳеч бир панд-насиҳатсиз тасдиқлайди.

Пьесада қаҳрамонларнинг ота-оналари билан очиқчасига тўқнашувлари йўқ. Бироқ бундай кураш воқеалар давомида кўзда тутилади ва айтиш

мумкинки, билвосита берилади. Солининг, кейинчалик бошқа дўстларининг тасаввурларида баъзи бир катталарнинг дунёси яхши томонлари билан очилмайди. Қаҳрамонларнинг ота-оналарининг маънавий фикрлари поклигида ишончга таянган идеаллари, умидлари ва севгилари асоссиз бўлиб чиқади. Маълум бўладики, жисмонан кучли бўлган, «йўлбошчи» Ўткир улар орасидан энг чидамсизи эканлиги маълум бўлади. Ўз ота-оналаридан кўнгли қолишлик юз бергандан кейин, у маълум бир вақтгача ҳаётга ишончини йўқотади. Газ баллонини кранини ёқиб, у болалардан бирортаси унга яқинлашишига йўл қўймайди, бошқа яшашни истамаслигини ва бирор нарса учун юқорига чиқишга сабаб бўла олмаслигини маълум қилади. Лекин юқорида нимадир қилишлари муҳимлиги: нафақат ўзи учун, балки бошқалар учун ҳам яшаш кераклиги маълум бўлади. Учқуннинг ота-онаси йўқ, лекин усиз ўлиб қолиши мумкин бўлган севимли ва меҳрибон буваси бор. У Ўткирдан уни юқорига қўйиб юборишини сўрайди. Соли, аллақачон, барча ота-оналар ҳаммасини билиб бўлган ва ўз-ўзи билан курашда бирмунча таслим бўлган бўлсада, қаҳридан тушган эмас. Бир оз тантиқроқ Мисриё учун унинг ота-онасининг барча сирлари даҳшатли бўлиб кўринди, лекин у ўзини бу учун қурбон қилидиган даражада эмас. Ҳамма болалар Ўткирдан сўнгги ҳаракатни бажармасликни ўтиниб сўрайдилар. Ўткир эса эндиликда у учун даҳшатли кўринган ҳаётдан кетишга шошилмоқда. Лекин бир ўзи эмас, уни тушунадиган Мисриё, Учқун ва Соли билан биргаликда. Учқун ўзи ва бошқалар учун жуда ўтинади/илтимос қилади/. У, гўё-ки, дунёда улар учун яшашга арзирли инсонлар борлигини эслатади. Фақат шундан кейингина Ўткир ўзига келади. Ҳаётга қўйилган бу қадам нафақат у машаққат чекаётгани йўқ. Ҳақиқий маънавий-ахлоқий яқинликни англаб етган қаҳрамонлар, бошқалар ҳурмати ҳақи зарур бўлган янги ҳаётнинг шиддатли, илиқ ёмғири остида гўё ўз қалбларини поклайдилар. Мана нима учун якуний қисмда улар болалар маъанавий ҳаётларида зарурий бўлмаган ота-оналарга қўлларини юқорига чўзганча, бефарқ қоладилар. Ўткин, Мисриё, Соли ва Учқун фақатгина бир-бирларига янада қаттиқроқ сиқилиб турадилар Бу эса

эндиликда қачонлардир тикансиз, беташвиш чопиб юрувчи типратиканлар эмаслигидан бўлиши мумкин.

«Илҳом» театр-студиясида (бадиий раҳбат М.Вайль, Режиссёрлар Б.Назаров, В.Умаров) «Тикансиз типратиканлар» (ноябрь, 1981) спектакли, айнан, шундай оҳангда якун топади. Қаҳрамонлар томошабинга безовта назар соладилар. Ўткир, Мисриё, Солининг ота-оналарининг овози, аллақачон, эшитилмайди ва қаерлардандир, олисдан Болаликнинг беташвиш дунёсидан Учқуннинг видолашиш сўзлари томошабинларга эшитилади: «Биласизларми, қачонлардир типратиканларнинг тикани бўлмаган, улар силлиқ ва чиройли бўлишган. Ҳа...».

Постановкачи Р.Бобохоновнинг «Ёш гвардия» театридаги спектакли учун қаҳрамонларнинг томошабинларга кўринмайдиган ота-оналар ва бошқа компания болалари билан ўзаро муносабатлари сюжетнинг асосий таъсир қилувчи чизиғи ва асосий негиз ҳисобланади. Бу кўзга кўринмас персонажлар спектаклда салбий нусхалар бўлиб келади ва конфликтни юзага келтирувчи вазифани бажаради. Бироқ, маъноси синчиклаб тушунилса, пьесада болалар ва ота-оналарнинг бундай зид қўйилиши муаммони янада кўпайтиради ва ўта кескин хулосага олиб келади. Бу хулосалар шунга олиб келади-ки, тўрт нафар қаҳрамоннинг ҳаммаси ҳам оилаларидан хотиржам эмаслар.

Аммо, пьесадан маълум-ки, аниқ кўринишли маълумотлар йўқ. Масалан, Солининг ота-онаси . Маълум-ки, Солининг отаси тухмат остида институтни тугатолмай қолади ва гўшт сотувчи қассоб бўлади. Лекин, биз билмаймиз-ки, у қанақа ота, хотини ва ўғлига қандай муносабатда бўлади. Солининг ўзи ота-онасига қандай муомала қилишининг ўзи ҳам номуълум.

Агармазкур ҳолатда муаллиф келажакни, атайлаб, ёритмаган бўлса, Учқуннинг оиласига муносабатда аниқ муалифлик ҳарашлари кузатилади ва пьесанинг энг юқори босқичидаги драматик вазиятда ҳал қилувчи роль ўйнайдиган ўша маънавий альтернатив/имконият/ берилган. Биргина набира ва бувининг маънавий-ахлоқий ва руҳий яқинлиги, Учқуннинг қалбидаги эзгуликнинг енгилмас кучи маънавиятсизлик ҳадларини тўлдирувчи

«ҳаётбахш неъмат» бўлиб қолади.

Конфликт таассуротга сюжетда қарши курашаётган кучларнинг бевосита ёки қутбий/бир-бирига зид/ тўқнашуви сифатида эътиборини ҳаратиб, РежиссёрР.Бобохонов бу чизиқни қалин қуюқ рангларда беркитади. Спектаклнинг бу ғоясидан ота-онага қарши чиқиш ёки улардан кетиб қолиш сингари панд-насиҳатга келинади. Спектакль ниҳоясида қаҳрамонлар чуқур тин олганча, тўғри томошабинга мурожаат қилидилар. Улар ўзларини тушунмаганлардан кетиб қоладилар. Бироқ, улар ўша ёққа борадиларми? Наҳотки, сизга томон бораётган болалар сиз билан бирга яшамайдилар? У ҳолда, болаларни асранг!

Театр-студия спектакли бошқача тарзда қурилган. Ёш Режиссёрлар Б.Назаров ва В.Умаров учун муҳим жараён қаҳрамонларнинг қалбида кечаётган кечинмалар ҳисобланади. Ўз ёшига мос келмаган бир мунча гердайган тарзи билан Соли – Б.Аббосов ўзига тўқ оилада яшовчи Мисриё (Ш.Ўсарова) ва Ўткир (ҲТўраев) ҳаётида ҳам ҳаммаси рисоладагидек эмаслигини барчадан кўпроқ билади. Қовоқлари солинган, нафаси ичига тушгандек яширин ва ғамгин бола Учқун – А.Мирзаахмедов ҳам нималардандир хабардор ва шунинг учун ҳам жимгина бошқаларни эшитишга ҳаракат қилмоқда. Уларнинг ҳар иккаласи ҳеч нарсани билмаган, лекин уйларида ҳаммаси жойида эмаслигини, ота-оналарининг бир-бирларига нисбатан очиқ кўнгилли бўлишларида нимадир ҳалақит қилишини ҳис қилаётган Мисриё ва Ўткирдан узоқлашмоқдалар.

Ҳаракатлар/воқеалар/ ривожи давомида уларнинг барчаси юракларидакини айтиш имкониятига эга бўладилар, лекин Учқуннинг ўз йўлларида даҳшатли ёвўзликка дуч келган силлиқ типратиканлар ги эртаги муҳим аҳамият касб этади. Унинг айтишича, бу эртакни ҳеч қачон ёлғон гапирмайдиган бувасидан эшитган. Студиячилар спектаклга ўз дастурчаларига бу эртакдан сўзларни тасодифий эмас, айни пайтда киритишган.

Бошбеков пьесаси асосидаги икки спектаклни қиёслаб яна шуни

белгилаш муҳим-ки, агар «Илҳом» постановкада иштирокчиларнинг таъсирли ҳикоялари ўзига хос лирик/майин/ монолог тарзида бўлса, «Ёш гвардия» театри актёрлари учун улар/тасирли ҳикоялар/ мелодрамага хос эҳтиросни вужудга келтирувчи вазиятни ташқи драматиклаштириш имкониятидир. РежиссёрР.Бобохонов, гўё-ки, актёрларнинг саҳнада ҳаракатсиз қолишларидан чўчиган ва шунинг учун ҳам ташқи кескинликни жамлашга сабаб излаб топган. Унинг спектаклининг экспозицияли/кўринишли/ вазифа юкланган биринчи ҳаракати ташқи драматик самара билан якунланади: ким томонидандир ер тўлага ҳамаб қўйилган қаҳрамонлар тез орада бўғила бошлайдилар. Йириқ қўштабақали зинапоянинг тепа қисмида бўлган Учқун (А.Бегматова) аста-секин пастга туша бошлайди. Актрисанинг «азият» ва «азоблари» бошқа персонажларнинг ғайриихтиёрий таъсирланишига туртки беради ва улар ҳам бўғилаётган ва азобланаётганликларини намойиш эта бошлайдилар. Биринчи ҳаракатда барча қаҳрамонлар, шундай қилиб, бошқа компания болаларининг безорилик ҳаракатлари қурбони бўлишган. Аранг аниқланган маънавий/руҳий/ иқлимчи? У вайрон этилган кўринади. Биринчи ҳаракат якунидаги савол шундай жаранглайди: «Болалар ер тўладан чиқа оладиларми?».

Театр-студия спектаклида бу, ташқи-ғайриихтиёрийлик мавжуд эмас. Қаҳрамонлар, аввалambор, уларга ҳаводек зарур бўлган катталарнинг маънавий номукаммалликларидан бўғиладилар. Бу жиҳатдан қаҳри қаттиқ ва жисмонан кучли бўлса-да, маънавий-ахлоқий бардошсиз Ўткир – ҲТўраев) кўпроқ қийналади. Учқун – А.Мирзахмедов ўзидан катта ўртоқларининг осойишталиги учун ҳаммадан кўпроқ ҳавотирланмоқда ва қўрқмоқда. У эзгуликнинг кучиги чин дилдан ишонади (уни буваси шундай тарбиялаган) ва шунинг учун ҳамдардлик билдира олади. Ҳафа бўлганча лабларини чўччайтирган ва йиғлаб юборишига озгина қолган Мисриё (Ш.Ўсарова) ўзи ёқтириб қолган Ўткир томонидан ҳимоя кутган бир пайтда, бунга фақат Учқун ҳаракат қилади. У яхши сўзга муҳтож бўлган Мисриёни тинчлантиришга урунади, чунки ҳамма нарсани куч билан ҳал этиб бўлмаслигига ишонади.

Уни ишончини ва илиқ муносабатини ҳис қилган Мисриё, кўз ёшларини тўхтата олмайди. «Каратэ» курашининг самарали шаклида ақти-вақти билан ўз жисмоний кучини намойиш қилиб турувчи Ўткир эмишки, тухмат қилгани учун Солининг қўлини қайириб тўрган бир вақтда ҳам кичкинтой Учқун ёрдамга келади. Унга ҳақиқатни гапириш осон бўлмаган, чунки қачонлардир у Соли билан Ўткирнинг онаси ги воқеани ҳеч кимга айтмаслиги келишган эди. Солини сотқин деб аташ билан, у унинг сўзларини тасдиқлашга мажбур.

Шундай қилиб, жисмонан кучсиз бўлган Учқунга кучлар ва шавқатсизликка қарши курашда – уларнинг барчаларини ҳаётини сақлаб қолувчи унинг асосий руҳан тушган пайтидаги ҳаракатигача, икки марта дадил ҳаракат қилишига тўғри келади. А.Мирзахмедовнинг қаҳрамони ўзининг ачинган ҳолатини кўрсатишга ҳаракат қилмайди. Унинг ҳиссиёт ва хатти-ҳаракатлари ўзини намоён этишнинг иложи бўлмаган драматик дақиқаларда туғилади. Ҳаёл ва ҳамдардлик имкониятларини берувчи актёрнинг томошабин билан яқин алоқалари ҳам шундан. Шундай қилиб, студиячилар спектаклида конфликт асосида ётувчи ҳаракатнинг асосий чизиғи болаларнинг фараз қилинган ота-оналар билан тўқнашуви эмас, болаларнинг ғоялар ва ахлоқий мезонларкураши ҳисобланади.

«Ёш гвардия» театри спектаклининг иккинчи ҳаракатида ташқи сюжетли асос ҳаракатнинг ички тармоғида беркинади ва конфликтнинг ривожланишига тўсқинлик қилади. Столда азоб-уқубат тортаётган ҳолатда Мисриё ва Учқун ётишади. Ён томонда, полда эса кислород етишмаслигидан ҳолсизланиб қолган Ўткир ва Соли. Улар катта куч сарфлаб қудуқнинг қопқоғини бироз силжитишга муваффақ бўладилар. Аста-секин, қудуққа ҳаво кириши билан қаҳрамонлар ўзларига кела бошлайдилар ва яна муносабатларни тушунтириш бошланади ва лекин ота-оналарнинг камчиликлари ги ҳикоялар таассуротлари остида яна бир бўғилиш бўлиб ўтади. Ва бу ҳаракатда ҳам актёрлар баъзи бир эпизодларда ақлга таяниш кишанларини ўзишга ҳаракат қилсаларда, барча Режиссёрлик кўрсатмаларини виждонан бажарадилар. Кўпинча бу шунинг учун ҳам содир бўладики, спектаклда ички ҳаракатни ривожлантириш учун

муҳим аҳамият касб этмайдиган воқеаларга урғу берилган. Бошқа компания болаларининг безорилик хатти-ҳаракатлари ва баъзи бир ота-оналарнинг маънавиятсизликлари – мана эҳтимол икки марта бўғилишга элтувчи воқеаларнинг икки ҳаракатлантирувчи кучидир. Лекин нима учун жисмонан шундай кучли бўлган Ўткир ҳаммадан кучсиз, умуман кучсиз Учқун эса кучлироқ? Бунга «Ёш гвардия» театри жавоб бермайди.

Агар «Илҳом» театрида газни ёқиш дақиқалари ёруғлик воситасида кўрсатилган, актёрлар атайин кам ҳаракат қилишган бўлса, «Ёш гвардия» театрида улар/актёрлар/, гўёки, ўзларининг ҳаракатдаги барча мушаклари ҳолатини намойиш қилишнинг бор имкониятларини ишга соладилар. Бошқаларга ҳараганда жисмонан бақувват бўлган Ўткир ўртоқларини ёқилган баллонга яқинлаштирмасдан ғазаб билан барчага қарши туради. Шу қадар адил кураш бўладики, «сиқилаётган томонлар» қоидалар тўғрисида ўзаро келишадилар, лекин бари бир бир-бирларини енгишга ўринадилар. Б.Назаров ва В.Умаров спектаклларида бундай шиддатли беллашувлар йўқ ва актёрлардан ҳеч бири бўғилиб бораётганлигини ифодалашга ўринмайди. Соли, Мисриё, ва Учқун маълум бир вақтда Ўткир билан муросага келишади, уни диққат билан тинглашади, чунки унинг тавбаси/икрори/ ва андуҳи ер юзида уйғунлик йўқлиги сабабли сеҳрланиб/алданиб қолди. Мана кучнинг фалсафаси ҳам чекинди газ ёқилган, қаҳрамонлар донг қотиб қолишган. Улар бошқа кучни, юрак ҳарорати кучини ҳис қилдилар. Ота-оналарнинг ахлоқсиз хатти-ҳаракатларидан ғазабланган овозлар тарқалгач, улар сукут сақлаб ўтириб қоладилар. Аста-секин овозлар тинади, қаҳрамонлар эса томошабинлар кўзига тикилганча, ва шу ерда бир вақтлар Учқуннинг доно бобоси айтган эртакдан сўзларда ифодаланган ахлоқий-маънавий идеаллар ғалабасига ишониб қоладилар.

В.Г.Белинсикий ифодасига кўра, драматик воқеа аҳамияти ҳарактер «қоллизия»си сингари ўзини намоён этади. М.Бобоевнинг «Тошкентдан келган меҳмон» пьеса қаҳрамони, кекса кохозчи, уруш иштирокчиси Абдували ҳаракат қилишга журъат қилган онлар драматик воқеалар содир

бўлади. Шодибойнинг унга берган қаттиқ зарбасидан у ҳафа бўлиб, саросимага тушиб қолади: гуноҳлардан холи бўлганча қабиҳ одам билан ошначиликда ўзини иснодга қолдирмаслиқ ёки у билан очиқчасига яккама-якка курашга чиқиш ва уни янчиб, эзғилаб ташлаш! Бу тўқнашув қизишиб кетганликнинг юқори даражасига етади ва беғараз, кўзга ташланмайдиган ҳариянинг бутун қалбини ҳамраб олади. Айнан ўша дақиқада, яъни Абдували ҳаракат қилишга чоғланганда у ҳаракатдаги драматик шахс бўлади. Сюжетнинг турғун ҳолати бўлиб кўринган драматизм бош қаҳрамон характерининг таъсирли ривожига олиб келади.

Ҳаракатнинг бундай ўз-ўзидан ҳаракатга келиши Абдували учун энг муҳим бўлган ҳиссиётни амалда синаш натижаси бўлиб кўринади. Бу драматик дақиқада унинг келаждаги тақдири ҳал бўлади ва у ўзининг маънавий-ахлоқий ҳарашларини, ўзининг бошқалар учун масъулиятини намоён ва ҳимоя қилмаса бўлмайди. Чорпояга эпчиллик билан кўтарилган Абдували ўзининг хатарли душманини охирги нафасгача яксон қилиб ташлашга ўринади. У оқибатни уйламайди, меҳмоннинг чиройли сўзлари билан унинг ақли хиралашмаган. Меҳрибон ҳариянинг безбет бақувват давангир билан муштлашишга ҳарори унинг тажрибаси билан белгиланади, шу билан биргаликда ҳаёлан курашнинг бошқа усулини топади.

Пьесада муаллиф вазифасини бажарувчи персонаж мавжуд, лекин у қаҳрамонга рақибнинг яширин мағлубиятини тушинтиришга журъат қилмайди. Шундай қилиб, қаҳрамон, ҳарбий пайтларда душман билан иш тутганидек ўз принципларига мувофиқ ҳаракат қилишига ўзлари мажбур этган вазиятда намоён бўлади/ҳолатга тушади/.

Бу ерда М.Бобоев қаҳрамон характерида унинг таъсир кўрсатишига/ҳаракат қилишига/ барча ички «тайёрлиги»ни очиб берувчи ҳаракатдаги конфликтли вазиятни юзага келтириш лайоқатини намоён этган. Кульминацияон типик/умумлаштирилган/ вазиятларреализми ҳаракатларнинг ўз-ўзини очиш ҳақиқатини ҳам белгилаб берди, конфликтга ижтимоий жаранг бағишлади. Абдувалининг тасдиқлашича (кимки) урушни кўрган ва (кимки)

ўз ери учун курашганлар «юрагидаги мина» гапирган (воқеалар) ҳаракатга кирди. Ва агар Ў.Умарбековнинг «Комиссия» пьесаси қаҳрамони, уруш иштирокчиси Саид Каримов учун бундай «мина» унинг мажруҳ виждони бўлса, Абдували учун эса, бу катта йўқотишлар жароҳати, солдатнинг катта жавобгарлиги, кейин эса дала меҳнаткашларининг кишилар олдидаги масъулиятидир.

Ва мана у бу масъулиятни намойиш қилиш зарур бўлган шундай вазиятга тушади. Курашдан кетишга уруниш ва ҳаммасини тинч йўл билан ҳал этишга эришолмайди ва Шодига танланади. Муаллиф ўз қаҳрамонининг охирги ҳаракатини зиддиятларразвязкаси дақиқаси сифатида қараб чиқмайди. Пьеса якунида ўзи персонажлар орасида жойлашганча, қаҳрамони бу курашда ғалабага эришмаганлигидан афсусланади. Наҳотки, бу сафсатабоз Шодининг ғалабаси ҳисобланса? Йўқ! Маънавий ғалаба бари-бирам Абдувалининг томонида. Бунга муаллиф ҳажвий умумлаштириш қонун-қоидаларини ўринли қўллаш билан эришмоқда, сафсатабоз Шодининг фалсафасини уни устидан кулиш билан фош этади. Кучсиз, ҳар нарсага ишонадиган ҳария жазавага тушиб чинқирган ва ёрдамга чақирган олифта, жисмонан кучли Шодига ташланади. Ва мана «файласуф» ўлаётган ҳариянинг остида чиққан заҳотиёқ, аввалambор, кийимларини эпақага келтира бошлайди. Ҳ.Олимжон номидаги Самарқанд драма театри постановкасида томошабинлар унинг устидан кулишади ва бир вақтнинг ўзида уларга севимли бўлиб қолган қаҳрамон ўлимидан аламли афсусланади. Ҳамза номидаги академик драма театрнинг «Гурунг»(«Бесада») спектаклида Шодибой – Ё Аҳмедов Азамат ака (П.Саидқосимов), ўта камгап Ҳасан (М.Дўстматов) ва унинг виждонли акаси Ходи (Р.Авазов) сингари вазмин шахслар ҳаётий ҳарашлари билан тўқнушувда жуда кулгили кўринади. Абдувалига зид томони эса, бу ерда унинг маккор ва қаҳрли эканлиги.

Персонажлар ҳаётининг асосий мазмунини очиб берадиган мазкур кульминақион воқеани Режиссёр Б.Йўлдошев ўйлаб ўтирган қаҳрамонга танлаш имкониятини бериш билан ҳал этади. Қаҳрамоннинг

иккиланишларида, унинг ҳарактерининг ўз-ўзидан ҳаракатга келишида қоллизия акс этади. З.Муҳаммаджоновнинг Абдувалиси томошабин олдида гуноҳини тан олади. Ва агар, унинг қаҳрамони уруш даҳшатларини ҳикоя қилганча, уруш асоратларини маълум қилишда бирмунча вазмин бўлса, О.Юнусовнинг Абдувалиси ўзининг самимий тавбасида мелодрамали/таъсирчан/ вазиятга тушуб қолганлиги маълум этади. Унинг Абдувалиси унга бир маротаба ҳам фашистларни ўлдириш насиб этмаганлигини айтганча, Шоди унга келтирган кескин ўкинчни ифода этади ва қуйилиб келаётган кўзёшларини тўхтата олмайди. Спектаклда Абдувалини фақатгина ғоят ҳафа қиладалар, лекин унинг ҳарактери зиддиятни бартараф этишда ўз-ўзини маълум қилишга элтувчи драматик қоллизия дақиқаларидан ҳоли эмас. Жуда ҳафа, астоидил икро бўлиш азобидан кейин у ўзида аламни/азобни/ ушлаб туруш кучига эга эмас эди. Ҳали оёққа турчанча, у Шодибойни ўзини жисмонан яксон қилиш уучун бор кучини сарфлашга ундайди. Унга гапириш осон эмас, тикка туриш қийин ва шунинг учун ҳам шолни чекасидан ушлаб, ундаги бор нарсани ағдариб юборади. Шу дамда уни тенгсиз курашда ўзини намоён қилишнинг охирги имкониятларидан маҳрум этганча, ўлим қувлаб келади. Табиийки томошабинлар севгиси у томонида ва уларкурашлар воситасини танлашда унинг нотавон эканлигини кўрмайдилар.

Якуний саҳнани ҳажвий бўёқлари муаллиф ғоясини кучайтириши мумкинлигини уйлаб кўриш керак Бироқ манфаатпараст «файласуф»нинг шарамандасини чиқариш га ундалган кулгу бир вақтнинг ўзида кучлар тенг бўлмаган беллашувни юксак маънавий идеаллар тасдиғи дақиқаларигача тугаллаш/охирига етказиш/ спектаклда ўз аҳамиятига эриша олмаган. Режиссёрни қаҳрамоннинг томошабин олдида тавба-тазарру қилишига урғу бериши тасолдифий эмас. Ҳа, ҳақиқий курашчи бўлган қаҳрамон ўлади, лекин ғалаба у томонда, бу эса, гўёки, унинг спектакль яратувчиларини таслиқлаганлигини кўрсатади. Қаҳрамоннинг янги формақия(тўзим)нинг ниқоб кийган манфаатпараст билан курашга тайёр эмаслиги ва муаллифнинг бу борада қай даражададир қайғуриши спектакль воқеалари чегарасидан

ташҳарида қолган.

Режиссёр Абдувалини фаол ҳаракатдаги қаҳрамон даражасигача «етказиш»га урунганча, у билан тўқнашувда рақиб ўзининг ташқи қиёфасини ўзгартириши ва курашдан кетиб қолишини эътибордан четда қолдиради. Бу П.Саидқосимов ижросидаги аскиябоз/сўз устаси/ Азамат. Аллақачон белгилаб ўтилганидек Шоди ундан қўрқади ва у билан тўқнашувларни ҳазилга йўйиб кетишга ҳаракт қилади. Бунга эса у Азаматнинг меҳмондўстлик таомили талабларини ноилож сақлаши эвазига эришади. Якундаги, ҳал қилувчи маънавий тўқнашувда Азамат бирмунча дангал бўлса-да, Шодининг нотавонларча гавдаланиши залда кулгини юзага келтиради. Ё.Аҳмедов ва Ҳ.Нурматовнинг астоидил ижросида томошабинлар олдида жозибадор/ёқимтой/, ақилли ва шу билан биргаликда ўта айёр «ишбилармон» ўзининг жонажон қишлоғига бекорчи дангаса сифатида эмас, ўзининг иззатталаб бошлиқларига дала ҳовли учун ер майдонини (саҳна кўринишига олди-сотди мавзуси киритилган) югур-югур қилиб, қўлга киритишга келганлиги маълум бўлади.

Абдували спектаклда бошқачароқ. Бу ерда у муросага бирминча мойил ва эҳтиросли. Агар пьесада Шодибой ва Орифхоннинг улар билан ичишга ундашига жавоб бермасдан, Абдували ўз ҳарашларига содиқ қолган бўлса, спектаклда бу ғалати ҳария фахрий меҳмонни рад этолмайди ва кетма-кет ичади. Кейин эрталабки воқеани, яъни у ва бошқа уруш иштирокчиларига дарё бўйидан ер майдони беришганини кулиб-кулиб айтиб беради. У бу воқеа қадрдон юртига аниқ мақсадда келган меҳмонни ниҳоятда қизиқтириб қолганига аҳамият бермайди.

Пьесада Шодибойда савдо-сотиққа алоқадор ҳеч бир мақсад кузатилмайди. У, аввалambор, ҳар қандай зерикишлар ва шаҳарда ҳисилиб кетган нафсониятини роҳатлантириш учун келади. Уни шахс сифатида тан олмаган юртдошлари билан тўқнашувининг оқланиши ҳам шундан. Абдували уни тартиб-интизомли инсон ҳисоблаганча, онасини ёнига кириши сингари жўяли маслаҳатни беради, лекин бу ҳам иззатталаб Шодибой нафсониятини

бир оз тегади ва ҳарияга худди шундай жавоб қайтаришга ўринади. Абдувалининг урушдаги ўтмишидан шубҳаланган меҳмонни кўнглига қаттиқ ботадиган сўзларидан кейин у(Абдували)нинг ҳарактерида драматик «қоллизия» дақиқалар пишиб етилади. Ички маънавий-ахлоқий қувват ҳаракатда амалга ошади.

Муаллиф мазкур вазиятларда ўз қаҳрамонини мустақиллигини кўрсатади. Абдували маънавий-ахлоқий жиҳатдан мустақил инсон сифатида қараб чиқилади. У изтиробда қолади, лекин унинг одоби билан таъкидланган сукути, баайни, адолатга чақиради. Фақатгина у бирдан овозсиз йиғлай бошлаганда ҳамда ароқ қўйишларини сўраганда унинг қанчалар чуқур ва маккорона яраланганлигини ҳис қилишади. У ўз-ўзи билан курашда тезроқ бирҳарорга келиши учун ичади.

Саҳнадаги талқинида Абдували З.Муҳаммаджонов ўзига берилган ер майдонини Шодига сотиши мумкин эмаслиги ги ишончли тан олишидан кейин топталади ва яксон қилинади. Шундай қилиб қаҳрамоннинг ҳал қилувчи ҳаракати пьеса ва спектаклда турлича. Пьесада қаҳрамон ҳали имкониятли қувватга эга: у Шодини диққат билан эшитади, ҳафагарчиликлар учун ўз ихтиёри билан ичади, суҳбатни тинч тугатишга урунади, қўлга киритилган медаллар тўғрисида айтиб беришга мажбур бўлади, яна ҳафачиликларни енгишга ҳаракат қилади ва шундан кейингина Шодига ташланади. Спектаклда Абдували бирмунча бошқачароқ. Кела туриб у, аввалambор, меҳмонга катта ҳурмат кўрсатади ва уни фахрий ўринга ўтқазувчи Шоди ва Орифхон томонидан менсилмаганлигига аҳамият ҳам бермайди. Сирли қувонч билан қўлтиғидан иссиқ нонлар ўралган тугунчани бир оз қийинчилик билан олади. Лекин бу иссиқ нонлар басавлат меҳмонга ҳеч қандай таъсир қилмаганлигидан ҳафа ҳам бўлади. Мана, у улар билан бирга ичади, минг афсус билан меҳмоннинг ерни сотиш талабига рад жавоб беради. Лекин меҳмон уни тушунишни истамайди, уни аямасдан камситган ва хўрлаганча, Орифхонга лутф билдиради.

Абдували томошабин билан юзма-юз қолади. Ўзининг ўтмишини

гапириб берганча ва ўз ўлими олдиндан сезганча, у ноиложлан ҳаракатни бошлашга ҳарор қилади. Ва жон беради. Томошабиннинг унга раҳми келишидан бошқа иложи қолмайди, боз устига, парда ортидан уй эгасининг ўғлини ёрдам сўраганча, ҳазин чинқириғи юракни эзиб юборади. Шундай бўладики, салбий қаҳрамон ғалаба қозонади, қаҳрамон эса ғалабадан кейин ҳалок бўлади. Аммо, наҳотки, бу воқеада қаҳрамон Азамат – П.Саидқосимовдан маънавий жиҳатдан кучсизроқ кўринмайди? Наҳотки, у одамларни хатти-ҳаракатларидан таниб олишга лайоқати йўқлиги учун жарима тўламайди? Бу саволларга ўзининг ўзига хослиги ва қизиҳарлилиги билан ҳам жавоб боролмайди. Режиссёр ўз спектаклини драма сифида белгилаши ҳам бежиз эмас/тасодифий эмас/. Бундай жанрий ечимга кўра, ечимда қаҳрамонлар драматик ҳарактерлари асосида ётувчи драматик қарама-қаршиликнинг бошқача ечими бўлиши ҳам мумкин эмас. Пьесада эса, салбий қаҳрамон билан ички курашни охиригача еткизишда қаҳрамоннинг лаёқати текширувда суст экани, қаҳрамонларнинг маънавий-ахлоқий мезонларини чуқур синови гап боради. Нафақат рақиби билан курашда, балки ўз-ўзи билан курашда ҳам. Бу нуқтаи назардан Режиссёр Б.Йўлдошевни Абдувалини етуқ фаол қаҳрамон даражасига «кўтариш»га уруниши ҳеч қандан асосга эга эмас. Пьесада мавжуд бўлган – қаҳрамонни вақтинча кучсизланиб қолишини кўрсатиб тўрган бир пайтда кучли қаҳрамон устидан кулишдек имкониятдан режессёр атайин фойдаланмаган.

Шунга қарамасдан, Ҳамза номидаги театрнинг «Меҳмон» спектакли Ўзбекистон театр ҳаётида муҳим воқеа бўлди. Пьесанинг белгилаб ўтилган афзалликлари унда ўз аксини топмай қолмади. Спектакль мажмуавийлиги, ғоявий-мазмуний яхлитлиги билан ажралиб туради. Бу ерда актёрлик муваффақиятлари талайгина, Режиссёрнинг ғоясини очиб беришда муҳим аҳамият касб этувчи рассом Г.Бримнинг ишлари қизиҳарли бажарилган. П.Саидқосимов, Ё.Аҳмедов, З.Муҳаммаджонов, О.Юнусов, ҲНурматов сингари актёрлар яратган образлар томошабин учун унутилмас бўлиб қолади.

Ҳамза номидаги академик драма театри, айнан, шу даврда

Г.Гаупманнинг «Қуёш ботишидан олдин» (балки «Шошма, Қуёш!») («Перед заходом солнқа») ва Л.Н.Толстойнинг «Тирик мурда»(«Живой труп») сингари мураккаб руҳий асарларига мурожаат қилганлиги бежиз эмас. Э.Мухторовнинг ҳаққоний тасдиқлашича, уларнинг постановка/саҳна асар/лари «ўзбек театрларида руҳий драма ўз ўрнини янада қаттиқроқ мустаҳкамлашини яна бир карра исботловчи қонуний воқеа» (21. Мухтаров И. Театр и классика. Ташкент. 1988, С.134) сифатида англанилади. Бироқ, конфликт ва ҳарактер моҳиятига чуқур кириб боришни талаб қилувчи руҳий драмага элтувчи мураккаб йўлда тўсиқлар/қийинчиликлар/ ҳали кам эмас.

Ҳамза номидаги академик драма театрининг «Ўзулмаган ҳарз»(«Қиёмат ҳарз»?) («Неоплаченный долг») спектаклида Шукўр Бурхонов кекса чўпон Сулаймон ота бош ролини ижро этади. Кўринишидан, бундай анъанавий, аввалambор, ўз тасдиғини топган доно киши, ижобий ҳарияни талқин этиш оддий туюладими? Лекин актёр ҳақиқатдан ҳам янги ҳарактер яратади. У қаҳрамон ҳусусиятларини умумлаштиради, ҳарактерни сюжетли қарши курашишнинг қутбларидан бирига тегишлилигини ҳаддан ташҳари кескин таъкидлаши мумкин бўлган дангалликдан қочади. Ш.Бурхонов образга чуқур кириб бориш натижасида ўз қаҳрамонини ҳаётнинг олий ҳақиқат вазиятига элтади ва бу унда меҳнат одами, дунёвий одамнинг аниқ кўринишини таниб олишга олиб келади. Унинг Сулаймон отаси биринчи кўринишларданоқ томошабинга эски қадрдони ва ҳайрли дўстидек яқин бўлади. Ўзининг келажакка бўлган ясама ишончи ва ваъдалари билан томошабинни шошириб қўяган кўргазмали ишчи ва пахтакорлардан фарқли ўлароқ, Ш.Бурхоновнинг кекса чўпони ҳаракатдаги инсон бўлиб гавдаланади. Буюк актёр барча қолипларни парчалаб ташлайди. Ў қаҳрамонини талқин қилар экан Ш.Бурхонов шахсий оҳанг жарангдорлигини мумкин қадар кучайтиришга ўринади. Шундай қилиб, унинг ҳарашларида адолатсизлик бўлиб кўринган, ундан барча қўйларни рўйхатдан чиқариш н талаб этувчи ферма мудири Мамарасулнинг унга ҳужум қилишига чидаб туриш мумкин бўлмаган биринчи кўринишда Сулаймон ота ўз ҳиссиётларига аста-секин эрк беради. Бу

ерда Ш.Бурхонов вақти-вақти билан бўзилган нутқ оҳанги, таажжубли сўзлар ва бениҳоя ғазаб билан қаҳрамоннинг фавқулодда зиқналигини кўсата олади.

Лекин мана Сулаймон ота ва унинг марҳум хотини Зеби холанинг Нўъмонжоннинг урушдан қайтиши ги хотиралари саҳнаси… Кўринишидан, касал хотини билан шунчаки суҳбатлашиб ўтирган Ш.Бурхоновнинг Сутаймон отаси ҳар бир сўзни майин/лирик/-фалсафий маънога бойитади, фақат бир умр елкама-елка яшаб келган одам билан дардлашишни орзу қилгани сингари ўзининг эзгу умидларини ифода этади. Зеби хола кутилмаганда жон беради. Сулаймон ота вужудини ҳамраб олган ёлғизликнинг зирқираган туйғулари орқали саҳна уруш келтирган, ўрнини ҳеч нарса боса олмайдиган инсоний йўқотишлар фожеавий мазмуни билан тўлдирилади.

Сулаймон отанинг йўқотишлар оғриғини тотган одамлар билан учрашувига чуқур ташвиш/ваҳима/ сингдирилган. Унга ўз ўғлидек бўлиб қолган инсонни излаш унинг юрагида нафақат ўз умидларини кутиш ва уларнинг рўёбга чиқиши, балки чуқур драматик кечинмалар садоси бўлиб янгради. Саҳнада, ҳатто, энг шубҳасиз ҳақиқат ижро ҳақиқати назоратидан ўтиши лозимлигини билган актёр, уни шундай шакллантирдики, унинг қаҳрамони атрофдаги одамларни қайтадан англаб етди, лекин бу сафар юракдан.

Ш.Бурхонов ўз қаҳрамонида «қолхозчи» ёки «ҳария»нинг аниқ ижтимоий андозасини гавдалантиришга ўринмайди. У қаҳрамонни «қўндиришга» қудратли бўлган маиший ҳусусиятлар ифодасида ҳам аниқликка ўринмайди. Бир вақтнинг ўзида унинг қаҳрамони ижтимоий-маиший характерни мукаммал эгаллайди. Ш.Бурхонов ижросида «инсон тақдири» бевосита «халқ тақдири»га мос/муносиб/ келади, чунки уни бошидан кечирганлар хотирасида сақланиб қолган уруш даҳшатларини тушуниб етишни актёр инсоний садоқатни маънавий-ахлоқий тушунчаларни шафқатсиз синови сифатида етказади.

Қадрдон бўлиб қолган бегона одамлар, туғишгандек туюлган лекин

бегона бўлиб қолган инсон билан учрашувдан сўнг ҳаётбахш намликнинг йўқлиги туфайли, гўёки, сўниб боради. У суянчиғим деб ҳисоблаган инсон айёр манфаатпараст бўлиб чиқади. Лекин «зиёлий» эри томонидан алданган аёл ҳарашлари билан танишгач, секин-аста унинг иродаси қудратли дарахти новдалари қайтадан ростланганини кўрамиз. Айнан шу дамда Бурхонов ижросида уруш йилларида бошидан кечирган шахсий драма билан халқ драмаси алоқаси, инсон тақдирларининг ўзаро алоқалари бирмунча ёрқин намоён бўлади. Сулаймон отанинг ўзига хос шарқона заковати, синчковлиги томошабинлар чуқур ишонч билан ҳарайдиган умумийликнинг улкан туйғусига ўрнини бўшатиб беради. Ҳария бир оз ғамгин, бироқ ишончли оҳангда умидсизликка тушган Анварага маслаҳат беради, кўриниб турибдики, унга ҳам кўнглидаги ғашликдан ҳалос бўлиш осон эмас.Ўттиз йил ардоқлаб келинган ва қувончли учрашувдан унинг онгида мастаҳкамланган умид кўзнинг сарғайган барглари сингари бир дақиқада ўзилиб тушади. Аммо унинг умид ғунчалари биргина номуносиб инсон учун гуллаган эмас ва у унга умрбод ўғил бўлиб қолган номаълум солдатлар қабрига таъзим билан боради. Бу ерда қон тўкилган, бу ерда унинг умидини, ўзбек халқи умидини оқлаганлар олдида таъзим қилади.

Ш.Бурхонов ўз қаҳрамони характерида ҳам лирик/майин/, ҳам эпик/қаҳрамонона/ тарзда гавдаланади. У Назаровнинг совуқ иккиюзламачилигини кўриб юзага келган бир зумлик саросимани иродали, енгилмас танасидан дадиллик билан улоқтириб ташлайди. Пьеса якунида номаълум солдат қабри олдида туриб Сулаймон ота уларга шундай мурожаат қилаки, томошабин ҳария босиб ўтган йўл чуқур фалсафий мазмун билан суғорилганлигини тушунади. Томошабинга нимани ўйлаш ва нималарни гумон қилишга имконият бор, чунки театр шу ерда уларни инсон ги маълум схематик тасаввурлардан чалғитиб кетади. Улар олдида мураккаб характердаги инсон гавдаланади. Бутун умри давомида оддий чўпонлик билан машғул бўлган инсонда актёр юқори маънавий ибтидо/асос/ мавжудлигини кўради. Томошабин кўз ўнгида унинг атрофдагилар билан муносабатини

барча қирралари очилади, айни улар спектакль ҳаракатини ташкил этади. Ш.Бурхонов ижросининг мазмуни бу ерда улуғворликни мусассамлаштиришда, персонажнинг юзаки баҳоларсиз холис ҳаётда яшаши лозимлиги кўринади. Ўз қаҳрамони характерида юрагини жо қилганча, актёр унда умумийлик ва миллийликни англашга урунади. У бу борада шахсий ўзига хос ҳусусиятларини яширишга урунмасдан, аксинча, қаҳрамон характерини қалин ва дадил бўёқларда чизади. Бундан, фақатгина, ўзида ҳаёт нафасини сингдирган образнинг холислиги/самимийлиги/ чуқурлашади.

Бироқ бу спектаклда драматург ва Режиссёр интилишлари ҳамма вақт ҳам ўзаро боғлиқликда жойлашмайди. Пьесанинг ўзида тўлиқ ёзилмаганлиги боис, баъзан актёрларҳарактерларни ижтимоий-маиший ростлашга ўринадилар. Баъзан муаллиф фикрини «давом эттира» олмаслик ҳам юз беради. Масалақ профессор Назаров ролини ижро этган Ё Аҳмедов ва М.Орипов кераксиз панд-насихатдан/ибратдан/ воз кечмайдилар ва кечинмаларни барча дақиқаларини «обдон чайнайдилар». Назаровни салбий характерини таъкидловчи бундай ижро кўпроқ ташқи сюжетли йўсинни боғлашда ҳизмат қилади. Шунинг учун ҳам уларни персонажларининг фазилатлари мантиқни очишдан кўра, кўпроқ ўзини кўрсатиш сифатида келган. Бу ерда, албатта, муаллифга ҳам эътироз билдириш мумкин-ки, Назаров образи у томондан тўлиқ ёзилмаган. Кўриниб турибди-ки, муаллифга мазкурҳарактер қандай эканлигини тушунтиришдан кўра, қаҳрамоннинг ахлоқий юксаклигини таъминлашда рақибнинг салбий хатти-ҳаракатларини кўрсатиш муҳимроқ.

М.Орипов Назарови ишхонасида кекса кишини қабўл қилиб, ҳеч бўлмаса, унинг ёшига нисбатан ҳурмат кўрсатмайди, аксинча, унинг вақти зиқ эканлигини кўрсатади. У Сулаймон ота қувончдан ўзина қаерга қўйишини билмаслигига эътибор ҳам бермайди. У безовта ва суҳбат тезроқ тугашини сабрсизлик билан кутмоқда. Аётёр бу ерда, гўёки, Назаровни иш билан ўта банд ва тошбағир эканлигини кўрсатишга қўрқади, ўйлайдики ҳария буни тушунмайди.

У жуда яхши эслаши лозим бўлган Ш.Бурхоновнинг Сулаймон отаси, ишонувчан, хотини, Зеби хола ва Назаровнинг урушдан кейин қишлоққа қайтиши ги ваъдаларини тўлиб-тошиб, берилиб сўзлаб бермоқда. Назаров шафқатсиз ва аввалгидек такаббур. Ҳария қўйлар , уларнинг насли, қўлга киритилган пуллар гапиради. Ва шу ерда Назаров, худи, манфатпарастдек ўз қизиқишларини билдиради, жиддийлик ниқобини ечиб ташлайди.Томошабин оқ халатда пулга муккасидан кетган ҳар қандай одамшавандалиликни унутган ўта ярамасни кўради. Бу эпизодда драматург ва актёр қаҳрамоннинг аҳлоқий юксаклигини жуда енгил «жангсиз/курашсиз/» берадилар, бунга эса Ш.Бурхонов ўз ижросида умуман мухтож бўлмаган. Муаллиф маълум қилган мавзу эса шубҳасиз қийналмоқда, у ҳатто, ҳарийб кулгили ечимга эга бўлган. Хушомадгўй Назаровнинг фалсафаси билан жиддий тўқнашувда Сулаймон ота хатти-ҳаракатида инсонпарварлик мазмуни янада мустаҳкамланган бўлар эди ва унинг образи ҳар икки томондан ёритилган шароитда янада кўпроқ очилар эди.

XXXIII. БОБ. ДРАМАТИК МАКТАБ

Саҳнада қанча кўп ўйнасам, ўзим учун тўғри йўл-йўриқ қидирсам, шунчалик эсанкираб қолардим. Мени тўғри йўлга соладиган билимдон киши йўқ эди.

Малий театрга қатнаб яхши намуналардан ўрганишдан бошқа чора қолмаганди, мен худди шундай қилдим. Москвага чет эллардан атоқли артистлар келганда эса, уларнинг бирон та спектаклини ҳам канда қилмасдим.

Росси келганда ҳам шундай бўлди. Унинг биринчи келганини аниқ эсЛолмайман, чунки мен бу китобда хронологик тартибга риоя қилаётганим йўқ. Шуниси эсимдаки, бутун улуғ пост маҳалида атоқли итальян ўзининг кучсиз труппаси билан бизнинг Большой театрда ўйнади. Илгари пайтлари пост маҳалида рус тилида спектакль бериш ит қилинар, ажнабий тилида рухсат бериларди. Шунинг учун ҳам Большой театр бўшэди.

Шубҳасиз, мен бутун спектаклларга абонемент сотиб оларўзининг ажойиб пластикаси ва ритмикаси билан мени ҳайратда қолдирди. У, Сальвини ва Мочалов сингари табиий темпераментга эга бўлган актёр эмас, балки буюк маҳорат эгаси эди. Зотан, маҳорат ҳам алоҳида талантни талаб қилади, бунда ҳам заковатга эришиш мумкин. Россия ҳам шундайлардан эди. Бу — Росси, томошабинда таассурот қолдирмасди, унда темперамент, маънодорлик ва ички таъсирнинг кучи йўқ эди, деган сўз эмас Аксинча, унда бу нарсаларнинг барчаси ҳаддан зиёда мавжуд эди, биз театрда аксари вақт у билан бирга кулиб, у билан бирга йиғлардиқ Аммо бу табиий таъ-сирланишдан тўқиладиган кўз ёшлари эмасди. Россининг таъсир кучи табиий қудратида эмас, туйғулар мантиқида, ролдаги режанинг изчиллигида, унинг хотиржам ифодасида, маҳорати ва таафуротининг ишонарлялигида эди. Росси ўйнаганда ишонтиришига имонингиз комил эди, чунки унинг санъати ҳаққони» мггди. Ҳақиқат ҳамма нарсадан кучлироқ ишонтиради. У нутқда хакам ҳаракатларда ҳам ҳаддан зиёда содда эди. Мен уни дастлаб Кароль ЛирроХида кўрдим.

Афсуски, биринчи таассурот кучлибўлмади. У ижро этган ролларнинг тасвирий томони доимо кучеиз бўларди. У ролнинг бу жиҳатига у қадар эътибор бермасди. Сийқаси чиққан опера либослари, ёмон ёпиштирилган еоқол, грим ҳам айтарли бўлмасди.

Биринчи пардада ортиқча нарса кўзга ташланмади. Томошабин тушунмаган тилда гапирган актёрга ўзини мослади, холос. Бироқ, бўюк маҳорат эгаси яратган ролининг режасини «амойиш қилар экан, унинг руҳий ва ташқи чизиқларини ифода этган сайин роль ривожланиб, бойиб борар, тасаввуримизда чуқур из қолдирар эди. Росси бизни, билдирмай, хотиржамлик ,ва изчиллик билан, аста-секин, худди руҳий зинапоядан кўтарилгандекролнинг юқори поғонасига олиб чиҳарди. Бироқ бу юқори поғонада у томошабинларнинг қалб ва туйғусида мўъжиза яратадиган қудратли темпераментнинг энг сўнгги зарбасини беролмади, худди ўзини актёр сифатида аягандек оддий пафосга, гастролёрларга хос олди-қочди воситаларга берйлди, у ҳеч ким сезмайди, мен берган турткининг инерқияси еабабли юқори нуқтани ўзларича ҳис этишади, деб ўйлаган бўлса керак Бу усулдан кўпчилик катта артистлар фойдаланишади, аммо, ҳаммалари ҳам уни бир хилда ифода этиб, бир хилда тугатмайдилар. Лирик ўринларда, севги изҳор этиладиган саҳаларда, нафис таърифларда Россига тенг келадиган қиши йўқ эди. У, актёрларда жуда кам учрайдиган содда гапиришга уста эди. Бунинг учун унинг овози ва шу овозни ишлашишдаги ажойиб маҳорати, талаффўзининг бениҳоя аниқлиги, интонақияларинингтўғрилиги, фавқулодда такомили туфайлииккинчи табиатига айланган пластикаси бор эди. Унинг табиати эса, кўпроқ лирик туйғу ва кечинмаларга мувофиқлаштирилган эди.

У, ташқи жисмоний тузилиши аъло даражада бўлмагани ҳолда бундай ҳусусиятларга эга эди. Паст бўйли, семиз, мўйлови бўялган, қўллари пахса, юзини ажин босган бўлса ҳам, унинг, юракнинг чинакам ойнаси ҳисобланмиш, ажойиб кўзлари бор эди. Кекса Росси, мана шу ҳусусиятлар билан Ромеони ижро этарди. У, Ромеони ўйнолмасада, аммо унинг ички

обра-зиНи ажойиб яратарди. Бу дадиллик билан, мардона чизилган ҳурмат эди. Масалан, манах саҳнасида Ромео-Росси алам ва изтиробда ерга думаланарди. Чол қаппайган қорни билан шундай ҳаракатлар қилишга журъат этарди, бу кулгили кўринмасди, чунки уларролнинг ички шакли учун, ролнинг тўғри ва ажойиб белгиланган руҳий йўналиши учун зарур эди. Биз унинг ажойиб ниятига тушуниб, ундан завқланиб, Ромеога раҳ-мимйз келарди.

Россига хос талант ва санъатнинг хусусйятларини мен ке-йинчалиқ ўзим артист. бўлганда, тўла-тўкис англадим. Сўз бораётган пайтда эса, онгсиз равишда улуғ артистнинг ижроси-дан завқланар, унинг ташқи жиҳатларига тақлид қилишга ўринар эдим. Бунинг фойдаси ҳам, зарари ҳам бор: зарари шундаки-тақлид шахсий ни тўхтатади, фойдаси шундаки-буюк намуналарга тақлид қилиш яхшиликка ўргатади.

Бизнинг театрчилик фаолиятимизга қизиқиб қолган дадам биз учун Москвада ажойиб бир зал қурдирди. Каттакон овқатхонанинг пештоқи қўшни хонага туташган бўлиб, иккаласи орасига саҳна қуриш ва яна қайта олиб ташлаб, у ерни чекиш хонасига айлантириш мумкин эди.

Бу хона оддий кунлари ошхона, спектакль қўйилганда те-атрга айланарди. Бунинг учун саҳна тепасидаги газ чироғлар-ни ёқиб, зарҳал пардани осиш кифоя эди. Саҳна орқасида ҳам барча имкониятлар мавжуд эди. Зални янги спектакль билан нишонлаш қолган эди, холос.

Шу пайтда, мен Венадан «Жавотта» номли днги бир оперет-таолиб келган эдим. Бу асарнинг иккита яхши ҳусусияти бор эдйТ биринчидан, унинг Москвада қўйилмагани, иккинчидан, унда ҳамма қатнашувчилар учун озми-кўпми тўғри келадиган роль борлиги эди. Фақат, Герқог ролига актёр етишмасди. Бу роль ҳақиқий ашулачини талаб қиларди. Унинг ашулаларига бййнинг кучимиз етмасди. Бу ролга четдан, консерватрриями бя»йраётган ва ашула айтиш усулини мукаммал билган яхши овозли баритонни, гарчанд ташқи тузилиши тўғри келмаса ҳам, таклиф қилишга тўғри келди. Унинг ўзи хунуқ бўйи паст, опера артистларининг сийқаси чиққан приёмларидан бўлак

ҳеч қандай драматик лаёқати йўқ эди. Ўзининг биздан устунлигини билганидан ва ўзига жуда бино қўйганидан унга ҳеч нарса деб бўлмасди. Мен ўзимдаги актёрлик иззат-нафсга йўл қўйиб «ўзига ёмон» дердим. Умр бўйи опера артисткаси бўлишни орзу қилган ва ҳариб қолгунгача театрга киришга журъат этмаган бирҳариндошимиз унинг партнёри эди. Дастлабки репетицияларданоқ ижрочилар икки гуруҳга бўлинди. Бир томонда биз шўрлик ҳаваскорлар, иккинчи томонда у билимдон ашулачилар. Мусобақа биз ҳаваскорларда ишга ҳаддан зиёда ғайрат қўзғатди. Билимдон баритон ўз ашулаларини тезда ўзлаштириб олгач, саводсиз хор билан атак-чечак қилиб ўтиргиси келмагани ишимизни анча қийинлаштирди. Уқимишли баритон ўрнига Хорга ёрдам бериш учун унинг ашулаларини ҳам ўрганишимга тўғри келди.

Ҳамма нарса тайёрўлганда баритон келиб, шафқат юзасидан ҳаваскорларнинг ишини маъқуллади. Биз ҳаваскорлар гурухи ўзимиз ишлаб чиққан усул бўйича репетиция қилишга киришдик: биринчидан ва аввалambор, «Бўш торлар» ва «Хотиннинг сири» пьесаларида бўлгани сингари, сўзларнинг ўз-ўзидан, равон гапирилишига эътибор бердиқ иккинчидан, «Тажрибали жаноб» пьесасидагидек ҳаётда ҳам ўз номимиздан эмас, роль номидан ҳаракат этишга ўриндиқ Табиий, бундай Қўшилишдан бамаъни нарсанинг чиқиши қийии эди, чунки ҳаётда роль вазиятида яшаш доим ҳозиржавоб бўлишни талаб қиларди, ролни ҳунармандларча тайёргарликсиз валдираш эса бунга йўл қўймасди. Ҳамиша бу ҳодисаларда механиқ қўпол одат устун чиққанидеқ тайёргарликсиз валдираш устун чи-қади. Шеригим репликасини тамомлаши билан ёд олнган унйнг охирги сўзларини эшйтишим билан валдирашга тушардим, сезғим сўзларимга етолмай, кечикиб қоларди. Шуниси ҳам борки, механик ишончни биз темп ва пишиқ оҳанг деб қабўл қилган эдиқ

Шунга қарамай, репетицияларда ҳадеб такрорлайвериш натижасида аллақандай мунтазамлик вужудга келарди. Биз, бир-биримизга мосланиб, механик одатимизни уйғунлик деб тушунардиқ Постановка ва ролларнинг

режаси, ҳар қалай ёмон ишланмаган бўлса керак Бу ажабланарли ҳол эмас: чунки энг яхши Европа артистларининг намуналари дидимизнинг риво-жига таъсир этган эди. Шубҳасиз, бу масалада биз билан ўқи-мишли ашулачилар орасида катта тафовут бор эди. Албатта, бу тафовут бизнинг фойдамизга эди. Бироқ, баритон ҳақиқий

XXXIV.БОБ. СИМВОЛИЗМ ВА ИМПРЕССИОНИЗМ ЙЎЛИ

Янгилик қидиришни давом эттириб, биз ўша пайтда адабиётда ҳукм сўргансимволизм ва импрессионизмга берилиб кетдиқ В. И. Немирович-Данченко Ибсенга нисбатан бизда шавқ-завқ қўзғатолмаган бўлсада, ҳар ҳолда, унга нисбатан қизиқиш туғдирди. У кўп йиллар давомида унинг: «Эдда Габлер», «Биз, ўликлар, қачон уйғонамиз», «Арвоҳлар», «Бранд», «Росмерсхольм», «Пер Гюнт» пьесаларини саҳнага қўйди. Ибсеннинг

ақат иккита пьесасини саҳнага қўйиш менинг ҳиссамга тушди.

улар «Халқ душмани» («Доктор Штокман»), «Ёввойи ўрдак» пьесалари бўлиб, мазкур ишлар ҳам Владимир Ивановичнинг адабий назорати остида борди.

Бироқ символизм биз актёрларга оғирлик қилди. Символис-тик асарларни ўйнаш учун пьеса ва ролнинг руҳига кира билиш, унинг маънавий мазмунини билмоқ, сингдириб олмоқ, шунингдек улар устида яхшилаб ишламоқ, сайқал бермоқ, асарнинг ранг-баранг, мураккаб моҳиятини очиб берувчи бадиий шаклни топмоқ керак Бундай вазифа учун бизнинг тажрибамиз кам,ички техникамиз етарли даражада ривожланмаган эди. Мутахассислар актёрларнинг муваффақиятсизлигига гўё символизм билан чиқишолмайдиган санъатимизнинг реалистик оқими сабабчидир, деб кўрсатдилар. Аслида эса, бунинг сабаби бошқача, гксинча, бунга қарама-қарши эди. Биз, Ибсен пьесасининг ички ҳаёти соҳасида етарли даражада реалистик ифодага эришолмаган эдиқ

Символизм, импрессионизм ва бошқа измларсанъатда ғайри шуурийликка тааллуқли бўлиб, улар ўта натурализм тугаган жойда бошланади... Бироқ, артистнинг маънавий ва жисмоний ҳаёти саҳнада натурал равишда, табиий, одатдагича, табиатнинг қонунларига биноан ривожлангандагина олий шуурийлик ўз хилватгоҳларидан чиқади. Табиат

жиндак зўрланса борми, мушак гўштларнинг бебошлигидан чўчиган, олий шуурийлик қалб хилватгоҳига яшириниб олади.

Биз у чоғларда ўз ҳукмимиз билан натурал, нормал, таби-ий ҳолатни саҳнада қўзғатолмас эдиқ Биз олий шуурийлик учун қалбимизда қулай замин яратолмасдиқ Биз фалсафага берилиб кетар, билармонлик қилар, идрок доирасида мулоҳаза ю_ргизар эдиқ Биздаги рамз туйғудан эмас — ақлдан, табиий эмас — сунъий эди. Ҳисқаси, биз ижро этган асарларнинг маънавий реализмини камолга етказиб, рамз даражасигача кўтаролмас-диқ

Рост, баъзида тасодифий равишда, ўзимизга маълум бўлма-ган сабабларга биноан илҳом келйб қоларди. Менинг ўзим то-мошабинлар билан тўлган асосий репетицияда Левборг роли-даги («Эдди Габлер»), қўл ёзмас,ини йўқотиб, ноумидликка тушиб ўзини-ўзи ўлдирмоқчи бўлган сўнгги фожиавий онларни чуқур ва самимий ҳис этишга муяссар бўлган эдим*.

Бундай бахтиёр онлар мен каби, бошқа артист ўртоқларимда ҳам оддий тасодиф туфайли вужудга келарди, бу албатта, санъ-атнинг асоси бўла олмасди.

Еҳуд оддий бир муаллимнинг зерикарли кўринишларинй ган бошқа соф миллий ҳарактердаги сабаблар бордир. Балки «Росмерсхольм»нинг оқ отлари» ҳеч қачон биз учун, рус киши-си қадрлаган Илья пайғамбарнинг момақалдироқ чоғида осмон-дан учиб ўтган араваси ги ривоятга ўхшамас.

Эҳтимол, кунлардан бир куни тўсатдан қаҳқаҳа уриб: «Мен-га ҳаранг, ахир Артём, Ибсенни ўйнолмайди-ку!»—деб хитоб қилган Чехов ҳақлидир.

Ҳақиқатан ҳам норвегиялик Ибсен ва соф рус актёри бошқа олам эдилар.

Чеховнинг чуқур маъноли бу хитоби биз артистларга, ўша пайтдаги хашаки символистларга, ибсенчиларга тааллуқли эмас-микин?

XXXII.БОБ. КЎПДАН БЕРИ МАЪЛУМ ҲАҚИҚАТЛАРНИНГ ҚАШФ ЭТИЛИШИ

Чеховнинг вафоти театр қалбига кучли таъсир кўрсатди. Морозовнинг хасталиги, кейинчалик унинг ўлими, театрга янада кучли таъсир этди. Метерлинк пьесаларининг муваффақиятсизликка учраганидан кейинги ҳайронлик ва ташвиш, Поварскойдаги студиянинг тугатилиши, артист сифатида ўзимдан норози бўлганим ва бундан кейин қайси йўл билан боришни билмаганлигим — сира тинчлик бермасди, натижада ўзимга нисбатан ишончни йўқотиб, саҳнада ўзимни жонсиз, қотиб қолгандек ҳис этардим.

Ўзимнинг кўп йиллик саҳнавий фаолиятим; Алексеев тўгарагидан бошлаб ҳаваскорлик сарсон-саргардонликлари ва ниҳоят, санъат ва адабиёт жамияти ҳамда Москва Бадиий театрида олиб борилган бир неча йиллик иш даврида мен анча нарсаларни билдим, кўп нарсаларга тушундим, шунингдек анча нарсаларга тасодифан дуч келдим. Ички актёрлик ишида мут-тасил янгилик излаганимдекРежиссёрлик ишида ҳам, поста-новканинг ташқи асосларида ҳам янгилик қидирдим. Мен ўзим-ни ҳар томонга уриб, кўпинча муҳим кашфиётларни унутар, янглишар, кераксиз, тасодифий нарсаларга қизиҳар эдим. Шу чоғларда артистлик тажрибам туфайли менда санъат техникаси борасида бир талай материаллар йиғилиб қолган эди. Бўлар таҳлил қилинмаган, аралаш-қуралаш, системага солинмаган эди. Бу аҳволда, ўз артистлик бойликларингдан фойдаланиш жуда қийин. Йиғилиб қолган нарсаларни тартибга солиш, текшириш, кўздан кечириш, баҳолаш, бошқача айтганда, материални саралаб, дағалларини текислаб санъат пойдеворига ишлатиш керак эди. Эскириб қолган нарсаларни янгилаш ло-зим эди. Бусиз бундан кейин, олға силжиш қийин эди. Мен шу мақсадда ёз пайти Финляндияга жўнадим. У ерларда эрталабки саёҳат вақтида денгиз соҳилидаги қоялар устида ўтирар эканман, фикран артистлик ўтмишимни

кўздан кечирардим. Аввало, ўтмишдаги ий завқ-шавқнинг қаёққа ғойиб бўлганини билгим келарди. Нега илгари пайтлар ўйнамаган кунларимда зерикар, эиди эса спектакллардан бўшатиб қўйсалар қувонаман? Профессионал артистларда ҳар куни ўйнаш ва маълум ролларни ҳадеб қайтара бериш натижа-сида, ана шундай бўлади, дейишади. Бироқ, бу изоҳ мени қаноатлантирмасди. Ҳар ҳолда, улар айтган профессионаллар ўз ролларини, ўз санъатларини унчалик севмасаларкерак Дўзе, Ермолова, Сальвини ўзларининг шоҳона ролларини менга ҳараганда бир неча маротаба кўпроқ ўйнашган, аммо бу — уларнинг ўз ролларини тобора такомиллаштиришларига халақит бермаган. Нега мен ўз ролларимни қайтарган сайин таназзулга кетаман ва саҳнада ёғоч сингари қотиб қоламан? Мен ўтмишни бирма-бир кўздан кечириб, уни тобора равшанроқ англай бошладим; ролни дастлаб яратишда вужудга келтирилган ички мазмун ва маълум вақт ўтгандан кейинги бу мазмунда гавдалантирилган ташқи сурат орасида ер билан осмонча фарқ бор экан. Илгари ҳамма нарса ички гўзал, ҳаяжонли ҳақиқатдан вужудга келарди. Энди эса турли тасодифий са-бабларга биноан бадан ва қалбга илашган ва ҳақиқий санъатга алоқаси бўлмаган унинг қуп-қуруқ пўчоғи, чиқиндиси қолган, холос. Доктор Штокман ролини мисолга олайлиқ Эсимда бор, илгари — уни биринчи маротаба ўйнаётган пайтимда — мен ниятларим пок бўлган, бошқаларнинг юракларида ҳам яхшилик излаган, атрофидаги паст, разил кишиларнинг жирканч туйғу ва эҳтиросларини кўрмаган шахснинг ҳарашларини ўнғайли» билан ифода этардим. Штокман роли асосига қурилган ҳис-туйғулар жонли хотираларга асосланган эди. Жамиятнинг юқори табақа кишилари талаб этган ишларни ички эътиқодга биноан бажаришга журъат қилмагани учун Штокманга ўхшаган менинг бир дўстимга кўз олдимда азоб берган эдилар. Саҳна-да ролни ижро этган кезларда бу жонли хотиралар менга йўл кўрсатиб, ий ишга илҳомлантирарди.

Бироқ, вақт ўтиши билан, Штокман маънавий ҳаётини қўзғатган, уни ҳаракатлантирган, шунингдек пьесанинг бошдан охиригача қизил ип каби .

ўтган асосий лейтмотивни — бояги жонли хотираларни унутиб юбордим.

Финляндия қояларида ўтириб нинг илгариги жараёнларини ҳис этар эканман, тасодифий равишда қалбимда унутилган Штокманнинг туйғуларига дуч келдим. Бўларни қан дай қилиб йўкотиб қўйган эканман? Бўларсиз қандай ўйнаб келдим? Барча ташқи воситаларни, қўл, оёқ ва бадан аъзоларининг ҳар бир ҳаракатини, юз ишораларини, кўзи нурсизланиб қолган кишининг кўз ҳисишлари ва ҳоказоларни шунчалик яхши эслаб қолганимнинг сабаби нимада?

Чет эллардаги сўнгги гастроллар вақтида ва бундан илгари Москвада ҳам мен авваллари ишлаб чиққан ва белгилаб олган ролнинг мана шу «қилиқларини» — номавжуд туйғунинг ишораларини юзаки равишда такрорлардим. Баъзи жойларда асабийроқ ва ҳаяжонлироқ бўлиб кўринишга ўриниб, бунинг ифодаси учун тез ҳаракат қилар, бошқа жойларда соддароқ бўлиб кўринишга ўринар ва бунинг учун болаларнинг кўз қа-рашларига тақлид қилар эдим; айрим жойларда эса мудраган сезгининг ташқи натижаси бўлмиш қадам ташлашни, ролнинг типик имо-ишораларини ҳадеб қайтараверардим. Мен содда бўлмаган ҳолда соддаликдан нусха олар; бедана қадам ташлашни туғдирган ички шошқинликни ҳис этмай туриб, тез-тез юрар эдим. Озми-кўпми усталик билан ошириб ўйнардим, кечинма ва ташқи хатти-ҳаракатнинг суратига тақлид қилардим, бироқ бу пайтда на кечинмага ва на хатти-ҳаракатга сами-мий эҳтиёж сезмасдим. Спектаклдан опектаклга доимий белги-ланган техник гимнастикани қайтариш каби механик одат пайдо қилган эдим, актёрларда жуда кучли бўлган мускул хотираси бу актёрлик одатини сақлаб келарди.

Финляндия қояларида ўтирар эканман, фикран бошқа ролларни ҳам кўздан кечириб, бўларни яратган жонли материални, яъни бир замонлар мени га ундаётган ўзимнинг шахсий, ҳаётий хотираларимни текшириб чиқишга ўриндим. Образларни яратишда қийинчилик билан топган пьеса ва ролнинг барча моментларини, А. П. Чехов ва Владимир Иванович айтган гапларни, Режиссёрлар ва ўртоқларнинг маслаҳатларини, ий қийинчиликларни,

ролларнинг туғилиши ва вояга етишдаги айрим даврларни тасаввур қилдим. пайтидаги ҳолатни равшан эслатувчи артистлиқ кундалик дафтаримда ёзилган ёзувларни кўздан кечирдим. Бўларнинг барчасини маълум вақт ичида мускулларга жойлашган ва юракка ўрнаш-ган нарсалар билан солиштирар эканман, ўз кашфиётимга ҳайрон қолдим. Ё раббий! Сохта театр одатлари, актёрлик қилиқлари, томошабинга беихтиёр яхши кўринишга ўринишлар, га нотўғри ёндошишлар, қалбимни, бутун жисмим-ни, ролнинг ўзини кундан-кунга қанчалик кўпроқ бўзиб келган экан!

Ролни айнишдан, маънавий ҳалокатдан, актёрликнинг миси чиққан қилиқлари ҳукмидан, ташқи одатдан қандай қилиб сақлаб қолиш мумкин? олдидан ҳар гал, унинг ҳар бир такрорида қандайдир маънавий тайёргарлик зарур. Спектакль олдида фақат жисмоний пардозгина эмас, балки даставвал,маънавий пардоз ҳам керак қилишдан олдин ий мўъжиза яратиш мумкин бўлган маънавий вазиятга кира билиш лозим.

Шу фикрлар ва юракдаги ташвишлар билан мен ёзлик дам олишдан сўнг, Москвага 1906—1907 йилнинг мавсумига қайтиб келдим ва театрдаги иш вақтида ўзим ва бошқа ўртоқ-ларимга разм сола бошладим. Доктор Штокман сингари мен буюк бир кашфиёт очиб, ҳаммага маълум бўлган ҳақиқатни англадим: мингларча томо-шабинлар ва шуъла сочиб тўрган чироғлар олдида тўрган ак-тёрнинг оаҳнадаги кайфияти ғайри табиий бўлиб, бу—нинг асосий тўсиқларидан экан. Бу ҳам майлия, шу тарздати руҳий ва жисмоний кайфиятда фақат ўйнаш, тақлид қилиш ва кечинувчи бўлиб кўриниш мумкин, лекин яшаш ва ҳис этиш қийин экан. Албатта, мен бунга илгари ҳам тушун-ганман, шуниси борки, унда ақл билан тушунардим, энди бўл-са, ҳис этдим. Ахир бизнинг тилимизда тушунмоқ — ҳис этмоқ демакдир. Шунинг учун ҳам илгари маълум бўлган ҳақиқатни билиб олдим, десам бўлади. Саҳнадаги актёр кайфиятининг ғайри табиийлигини ўша чоғларда қуйидагича тасаввур этардим.

Сизни ва мингларча одамлар билан тўлган Қизил майдондаги бир баланд жойга — ёнингизга нотаниш бир хотинни чиҳариб қўйиб унга муҳаббат изҳор

этишни, ўзингизни ҳалок этиш ва ақлдан озиш даражада ошиқ бўлишни буюрдилар, деб фараз қилайлиқ Хўш, шундай пайтда юракка севги сиғадими? Сиз хижолат тортасиз — сизга минг-минг кўзлар тикилган. Сиз, уларни кўз ёшлари тўкишга мажбур қиласиз, деб кутмоқда-лар, юз мингларча юрақ сизнинг олижаноб, фидокорона, ота-шин муҳаббаттингиздан баҳра олишга мунтазир. Ахир, улар пул тўлаган томошабинлар, шунинг учун ҳам сиздан буни талаб қилишга ҳақлилар. Табиий, улар, сиз гапирган гапларни эшитгиси келади. Шу сабабдан бундай ҳодисаларда хотин кишига хилватда шивирлаб гапирадиган гапларни бақириб гапи-ришга мажбур бўласиз. Ҳаракатларингиз ҳам томошабинларга кўриниши ва тушунилиши лозим. Айтинг-чи, шундай вазиятда севги ўйлаш, уни ҳис этиш мумкинмн? Сиз ўринасиз, кучанасиз, вазифанинг оғирлигидан томирларинтиз тортишиб кетади.

Бироқ ғамхўр ҳунар шундай ҳодисларда йшлатиш учун ҳар хил белгилар, инсоний эҳтиросларнинг ифодалари, актёрлик қилиқлари, позалар, турли овоз оҳанглари, қочириқлари, паст-баланд садолари, гўё фикр ва туйғуни, «кўтаринки услуб»да ифода этғоя саҳнавий ҳийла-найранглар ва ўйин усулларини аллақачонлар тайёрлаб қўйган. Мавжуд бўлмаган туйғунинг бу белги ёки шаблонлари она қорнидаёқ ўзлаштирялиб, онгсиз, механик равишда, актёр саҳнада ожиз қолганда, юраги ҳис этмаганда унга ёрдамга келади.

Бу вазиятдаулардаражадаошиқбўлганликникўрсатмоқ учун нима қилиш мумкин? Кўзларни бақрайтириш, қўлларни кўкракка қўйиш, юқорига ҳараш, гамгин равишда қошларни чимириш, бақириш, томошабин зерикиб қолмасин учун ҳадеб қўл силкитишдан бошқа чора қолмайди. Шунингдек бошқа пайтларда — артистлик илҳоми келганда—сокинлик сўздан ҳам афзал ҳисобланган кезларда шу қадар зарур бўлган паўзани сақламасликка ҳаракат қилинади.

Хуллас, актёрнинг табиий, одатдаги кайфияти-кишининг саҳнадаги шундай кайфиятики, бунда у юракдан сезмаган нарсаларни ташқи жиҳатдан кўрсатишга мажбур. Бу шундай актёрлик майиблигики, унда юрак кундалик

ниятлар билан банд бўлиб, оила ташвиши, тирикчилиқ арзимас хафаликлар, му-ваффақият ва муваффақиятсизликлар сингари оддий нарсалар ўйлаган бир пайтда, гавдангиз қаҳрамонона сезгилар, эҳтиролар, маънавий ҳаётнинг олий шуурий, кўтаринки ўринишларини ифода қилиши шарт.

Гавда ва юрак орасидаги бу руҳий ва жисмоний майиблик-ни артистлар ҳаётларининг аксарий қисмида: кундўзи соат ўн иккидан тўрт яримгача бўладиган репетицияларда, кечқурун соат саккиздан кечаси соат ўн "иккигача чўзиладиган спектаклларда, деярли ҳар куни бошдан кечирадилар. Кишилар олдига чиҳариб қўйилган ва ўзининг инсоний иродаси ва инсоний ихтиёрига қарши бўлсада, томошабинларга таъсир этишга ноилож мажбур бўлган кишининг тоқат қилиб бўлмайдиган аҳволидан қутултириш чорасини излаганимиз сабабли биз ўйиннинг сохта, сунъий воситаларига мурожаат қиламиз ва уларга ўрганиб қоламиз. Бу майибликнинг яхшила,б фаҳмига борганимдан бери «нима қилиш керак?» деган савол мудҳиш арвоҳдек кўз ўнгимдан нари кетмайдиган бўлиб қолди.

Актёрлик кайфиятининг зарари ва нотўғрилигини аниқ сезганимдан кейин табиийки, мен ий жараён учун зарар-ли эмас, самарали ҳисобланган саҳнадаги бошқа хил руҳий ва жисмоний кайфиятни излай бошладим. Актёрлик кайфияти-га қарама-қарши бўлган бу ҳолатни — ий кайфият деб атайлиқ Мен ўшанда саҳна заковат эгаларига ий кайфиятнинг ўзўзидан, тўлатўкис, юксак даражада, ҳамиша келиб туришини англадим. Лаёқати камроқ кишиларга бу ҳолат ҳар замонда, яъни якшанба кунлари келади, холос. Бундан ҳам лаёқати камроқ кишилар бунга аҳён-аҳёнда — байрам кунлари эришишга муваффақ бўлади. Оддий артистларда эса у баъзан-баъзан пайдо бўлади. Шунга қарамасдан, барча санъат аҳллари-заковат эгаларидан тортиб, оддий талантларгача озми-кўпми, номаълум, фаросат йўли билан ий кайфиятга эришадилар; аммо улар ўз ихтиёрлари билан уни эгаллашга қодир эмаслар. Бу ҳолатни улар самовий илҳом парисидан оладилар. Кўринишича, биэ ўз инсоний воситаларимиз билан бу кайфиятни қўзгатишга ожизлик қилсак керак

Шунга қарамай, мен ўз-ўзимга савол бераман; ий кайфият яратиш учун, наҳотки, ҳеч қандай техник йўллар то-пилмаса? Бу — мен илҳомни сунъий йўллар билан яратмоқчиман деган сўз эмас, албатта. Бу мумкин эмас! Илҳомнинг ўзини эмас, балки унинг учун қулай вазиятни ихтиёрий равиш-да яратгим келади; бу вазиятда юрагимизда илҳом тезроқ ва осонроқ пайдо бўлади. Артист: «Бугун руҳим яхши! Кайфим чоғ!» ёки «Завқ билан ўйнаяпман!» ёхуд «Бугун ролдаги ке-чинмани ҳис этяпман!»—дер экан, бу унинг тасодифий равнш-д.а ий кайфиятни ҳис этгани демакдир.

Бироқ бу ҳолатни тасодифий равишда эмас, балки артистнинг хоҳишига қараб «буйруқ билан» вужудга келиши учун нима қилмоқ керак?

Агар буни бирданига эгаллаш мумкин бўлмаса, уни қисман, яъни айрим элементларга бўлиб эгаллаш мумкин бўлмасмикин? Борди-ю, уларнинг ҳар қайсисини, ўзимизда алоҳида равишда, систематик тарзда ўтказилган машқлар воситаси билан ишлаб чиқиш лозим бўлса, майли, шундай қила қолайлик! Модомики, табиат заковат эгаларига ий кайфиятни тўла эгаллашга лаёқат берган экан, эҳтимол, оддий кишилар ҳам ўз устларида кўп ишлаш йўли билан, тўла ва юксак даражада бўлмаса ҳам, қисман, шу кайфиятни туғдиришга муваффақ бўлишар. Албат-та, бу билан оддий лаёқатли киши ҳеч қачон заковат эгаси бўлолмайди, аммо бу, унинг заковат эгаларига хос хислатларни эгаллашига ёрдам берса, ажаб эмас.

Бироқ, ий кайфиятнинг табиатини, асосий элементла-рини қандай эгаллаш мумкин? Уртоқларнинг таъбири билан айттанда, «бу вазифани ечиш, Станиславскийнинг навбатдаги қизиқишига» айланди. Сирни очиш учун озмунча ўринмадим. Ўзимни кузата бошладим. Саҳнада пайтида кузатганимдек ҳаётда ҳам қалбимга разм солиб юрдим. Бошқа актёрлар билан янги ролни репетиция қилганимда уларни ҳам кузатиб бордим. Мен томоша залидан туриб, уларнинг ўйинларини кузатдим. Ўз устимда хилма-хил тажрибалар ўтказганимдек улар билан ҳам тажриба ишларини олиб бордим. Мен уларниқийнар, уларнинг эса жаҳли чиҳар эди. Репетицияларни тажрибага айлантираверганим учун улар хафа бўлиб, биз

қуёнлар эмас одаммиз, деб норози бўлишарди. Норозилик изҳор этишга уларнинг ҳақи бор эди. Бироқ, кузатишларимнинг диққат марказида ўзимизнинг катта рус талантларимиз билан бир қаторда, ажнабий гастролёрлар туришарди. Модомики, катта талант эгалари бошқаларга нисбатан саҳнада, ҳамиша кўпроқ ий кайфиятда бўлар эканлар, уларни ўрганмай, кимни ҳам ўрганардим? Худди шундай қилдим. Кузатишларим мени қуйидагиларга ўргатди.

Ҳамма катта артистларда: Дўзе, Ермолова, Федотова, Савина, Сальвини, Шаляпин, Россида мавжуд бўлганидек бадиий театрнинг энг талантли кишиларида ҳам, бўларнинг ҳамма-сига муштарақ яқин ва бир-бирларини эслатган умумий бирҳусусият борлигини сездим. Бу хуеусият нимадан иборат? Бунинг асл моҳиятини билолмай ҳайрон бўлар эдим; масала менга жуда мураккаб бўлиб кўринарди. Мен дастлаб ўз ва ўзгалар тажрибаси асосида ий кайфият пайти гавда эркинлиги ва мушак гўштларида ҳеч қандай кучаниш бўлмаслиги лозимлиги ва бу ҳол катта роль ўйнашини, шунингдек бутун жисмоний аъзоларнинг артист иродаси амрига бўйсуниши ло зимлигини пайқадим. Шундай интизом туфайли артнст юраги ҳис этган нарсани гавда билан ҳам бемалол, эркин ифода қила оладиган ажойиб иш вужудга келади. Режиссёрлик одатқ бўйича, бу онларда бошқаларни кузатиб, ўзим ҳам мана шу ий кайфиятни ҳис этардим. Бу кайфият саҳнада пайдо бўлган онларда эса, ўзимни эркин ҳаракат қилишга халақит берувчи занжирларни ўзган кишанбанддек ҳис қилардим.

Мен ўз кашфиётимга шу қадар берилиб, унга ишонганимдан, спектаклларни экспериментал тажрибага айлантириб юбордим. Мен ўйнамасдим, ўйлаб топган машқларимни томошабинга кўрсатардим. Фақат атрофимдаги артистлар ёки томошабинлардан ҳеч кимнинг мендагн ўзгаришни сезмаганлиги ҳайратда қолдирарди. Айрим позалар, имо-ишора ва хатти-ҳаракат тўғрисидаги шинаванда томошабинларнинг хушомадлари бу ҳисобга кирмайди.

Янги тасодиф мен чуқур ҳис этган, яъни билиб олган кичик бир

ҳақиқатга дуч келишимга сабаб бўлди. Мушак гўштларини бўшатишдан қатъи назар, менинг кўпчилик олдидаги қилган бу машқларим диққатимни гавдамга ҳаратар, парда орқасидан, томоша залидан эътиборимни тортар эди. Ана шунда саҳнада туриш ёқимли бўлар ва ўзимни яхши ҳис этар эдим. Бу кез-ларда томошабинлар мени чўчитмасди, айрим онларда ўзимни, гўё саҳнада эмасдек сезардим. Худди мана шундай пайтларда кайфиятимнинг, айниқса ёқимли бўлганини пайҳардим.

Тез орада кузатишларимнинг изоҳи ёки тасдиқи топилди. Москвага келган машҳур бир гастролёрни томоша залидагикузатиб ўтирдим ва актёрлик туйғуси билан менга жуда таниш бўлган саҳнавий кайфиятни сездим: эътиборнинг жиддийлиги натижасида мушак гўштлари ўз-ўзидан бўшаб қоларди. Мен ўзимни унинг ўрнига қўйиб, унинг диққатини томоша зали эмас, балки саҳнадаги нарсалар жалб қилганини ҳис этдим. Унииг бир нуқгага марказлашган диққати мени унинг саҳнадаги ҳаёти билан қизиқтирди ва эътиборини шунчалнк жалб этган нарсани билишга мажбур этди. Шунда мен, актёр томошабинни завқлаятиришга ўринган сайин, томошабиннинг талтайиб, саҳнадаги воқеаларга бепарво ҳарашини, аксинча актёр томошабинни унутиб, саҳнадаги воқеаларга жиддий берилган сайин, томошабиннинг унга кўпроқ иитилишини англадим.

Ўзим ва бошқа актёрлар устидан кузатишни давом этдириб, биринчи навбатда, маънавий ва жисмоний табиатнинг бир нуқтага тўпланишидан иборат эканига тушундим (яъни ҳис этдим). У фақат кўришни, эшитишнигина эмас, кишидаги беш сезгининг ҳаммасини жалб этарди. Бундан ташҳари, у фикрни ҳам, ақлни ҳам, иродани ҳам, туйғуни ҳам, хотирани ҳам, тасаввурни ҳам ўзига жалб этади. пайти бутун маънавии ва жисмоний табиат тасвир этаётган шахснинг қалбида содир бўлаётган ҳисларга интилиши керак

Бу янги ҳақиқат томошабинларнинг кўз олдида, чироғлар ёруғида, мен ўйлаб чиҳарган машқлар воситаси билан текширишдан ўтказилди. Ўз диққатимни систематик равишда такомиллаштириб бордим. Ҳозир бу ишнинг усулларини таърифлаб ўтирмайман. Келгуси китобимда бу масалага айрим

бобларни бағишлайман, деган умиддаман.

Бир куни Москва театрларининг бирида саҳна орқасидаги бир воқеага дуч келдим; бу ҳодиса санъатимизда муҳим бўлган бир талай фикрларнинг туғилишига ва ҳаммага маълум бўлган бир ҳақиқатни тушунишимга, яъни ҳис этишимга ёрдам берди. Бош қаҳрамон ролини ўйновчи актёр спектаклга кеч қолди, соат саккизга яқинлашаётган бўлса ҳам, у ҳали келмаган эди. Маълумки, хашаки заковат эгалари театрга вақтида келишни ўзлари учун камситиш деб биладилар. Ахир, заковат эгасини кутишсинда! Бўлмасам-чи! Кеч қолиш ҳам улар учун олифтагарчилик! Режиссёр ёрдамчиси у ёқданбу ёққа югуриб, машҳур актёрни телефон орқали бутун шаҳардан қидирарди. Гримхонадаги актёрлар ҳаяжонланиб, нима қилишларини билмас, гримни тугаллаш керакми ёки бошқа спектаклга тайёргарлик кўриш керакми билмас эдилар. Бироқ, худди соат етти-ю эллик беш минутда хашаки заковат экаси ташриф буюрди. Ҳамма худога шукўр деб, хурсанд бўлди. «Спектакль бўлади. У ўйнайди!»

Бир, икки, уч дегунча заковат эгаси кийинган, грим қил-ган, шоп-шалопини таққан, таппа-тайёр. Бўлмасам-чи, у ўз иши-ни билади1 Ҳамма ундан хурсанд:

«Мана, буни чинакам артист деса бўлади! Ҳаранг! Ҳаммадан кейин келди-ю, ҳаммадан олдин саҳнага чиқди! Ёш актёрлар, ундан ўрнак олишсин!»

Хўш, бу хашаки заковат эгасига нега қуйидагича мурожаат қилмайдилар.

«Қўйинг, ресторандан келиб ёки бемаъни латифа айтиб, беш минут ичида кўтаринки, олий шуурий вазиятга кира ола-диган киши ҳали туғилган эмас. Бунга секин-аста яқинлашмоқ керак Кекса Сальвинини эсланг! Ертўладан бир ҳатлаб олтин-чи қаватга чиқиб бўлмайди-ку!»

«Кинга нима дейсиз?—деб жавоб беради хашаки заковат эгаси,—эсингиздами, у ҳам энг сўнгги дамда келарди, ҳамма уни ҳаяжон билан кутарди».

Шу сохта санъат устаси Кин ҳам жуда жонга тегди-да! Ўз ишлари билан қанча-канча зиён етказди. Хўш, аслида Киннинг ўзи, уни мелодрамада кўрсатганларича бормикин? Агар шундай бўлса, спектакль олдидан тажанг бўлишининг сабаби унга тайёрланишга улгуролмагани ва спектакль куни ичгани учун ўзидан норози бўлгани сабаблидир. ий табиат, Кин учун ҳам, Сальвини учун ҳам бир хил қонунларга эга. Уртада-ражадаги мелодрамада кўрсатилган ўлик Киндан эмас, жонли Сальвинидан ўрнак олинг!

Бироқ хашаки заковат эгаси жонли Сальвинига эмас, ҳамиша Кинга тақлид қилади, спектаклга Сальвинидек уч соат илтари эмас, балки беш минут қолганда келади. Нима учун дейсизми? Нима учунлиги маълум; уч соат руҳий тайёрлик кўриш учун, шунга яраша ҳис-туйғунгиз бўлиши керак-да, Ахир, хашаки заковат эгасининг лаёқатидан бошқа нарсаси йўқ. У театрга уст-бошлар солинган чемодан ва қуруқ қалб билан келади. Маънавиятдан асар йўқ. Шундай экан, гримхонада соат бешдан саккизгача нима қилсин? Чекиб ўтир-синми, ё латифа айтсинми? Буни ресторанда қилган яхши-да.

Бу ярамас бемаъниликнинг сабаби нимада; баъзи артистлар спектаклга беш минут қолганда, баъзилари эса, анча илгари келишади, ўйнайдиган ролларининг сўзларини бир қайтариб чиқишади, кеч қолмасликка ҳаракат қилишади, синчик-лаб кийинишади, грим қилишади, аммо қалблари ҳеч бир ўйлашмайди. Гавда тайёрланган, юзга грим ҳам сурилган. Аммо Бўлардан: «Хўш, сиз кийингансиз, грим ҳам қилгансиз, аммо, қалбингиз-чи, уни ювдингизми, киийнтирдингиэми, унга пардоз бердингизми?»—деб сўрасангиз ҳеч қандай жавоб ололмайсиз

Бу ҳақда ўйламаймиз. Биз саҳнага грим қилмасдан, чала кийиниб чиқишдан қўрҳамиз. Аммо, ролдаги кечинма жараёнининг бошланишига кечикишдан қўрқмаймиз. Ҳамиша, саҳнага ички тайёргарликсиз, қуруқ қалб билан чиҳамиз, маъна-вий ёлғончилигимиздан уялмаймиз.

Гавдалантиришда саҳнавий нинг ташқи шаклигатабиий равишда жойланган ролнинг ички суратини қадрламаймиз. Шу шаклни тушунишимиз

биланоқ, уни актёрликнинг механик одатларида қайтариб оламиз, аммо ролнинг асосий маъносини ташкил этган қалбни унутиб қўямиз, у вақт ўтиши билан қуриб қолади.

Чуқур маъноли туйғунинг ҳукмидан бемаъни актёрлик одатлари ҳукмига тушиб, биз бебош ва идорасиз елканга ўхшаб қоламиз. Тасодиф, томошабиннинг ёмон диди, саҳнавий қилиқлар, сиртқи, арзимаган муваффақият актёрлик шуҳрат-парастлиги ёки тасодифий равишда йўлда учраган, санъатга тааллуқли бўлмаган тўлқин бизни оқизиб кетади. Илгари ролнинг маънавий ҳаётини яратган жонли туйғулар ўрнига шу нарсалар саҳнада актёрнинг руҳини қўзғатадиган воситага айланиб қолади.

Хўш, саҳнага чиқишдан мақсад нима? Саҳнага нима билан, қандай мақсадда чиҳамиз?

Мен яна бир катта арти.стни гастроль пайти ўйнаган ролларида кўрдим. У ўз монологининг кириш сўзини бошлади. Бироқ у дарҳол тўғри туйғуга берилолмай, актёрлик одатига берилиб, сунъий пафосга тушиб қолди. Унга диққат билан ҳарасангиз, унинг безовта бўлаётганини сезасиз. Чиндан ҳам у, тўғри оҳангни топмоқчи бўлган ашулачидек камертонга мурожаат қиларди. Ана, топганга ўхшаяпти. Йўқ, жуда паст олди. Баландроқ кўтарди. Энди жуда ҳам баланд бўлиб кетди. Сал пастроқ. Ҳа, ўзига мос оҳангни топди, тушунди, ҳис этди, йўлга қўйди, ишонди, тинчланди ва ўз нутқидан завқлана бош-лади. Энди унинг талаффўзи равон, содда, оҳангдор ва завқли чиқа бошлади. Роль йўлга тушиб, артистни ҳам ўз кетидан бошлаб кетди. У ўз ўйинига ишонди. Актёр теварак-атрофида содир бўлаётган нарсаларга, даставвал ўзи қилаётган ишларга ишониши керак Ишончнинг бирдан-бир манбаи эса ҳақиқатдир. Шу сабабдан, ҳамиша шу ҳақиқатни сезиши ва топиши керак Бунинг учун эса артист ўзида ҳақиқатга нисбатан актёрлик зийраклигини такомиллаштириши керак Бизга бундай дейишлари ҳам мумкин:

«Қўйсангиз-чи! Ҳаммаёғи ёлғондакам, сунъий асбоб-ускуналардан иборат бўлган саҳнада ҳақиқат нима қилсин? Декорациялар, картонлар, бўёқлар, грим, кийим-кечаклар, бутафория, ёғоч қадаҳлар, қиличлар ва

ҳоказолар... Шуми ҳақиқат?»

Бироқ мен бу ҳақиқат тўғрисида эмас, бошқа ҳақиқат тўғ-рисида, туйғу-ҳисларимнинг ҳақиқати, ташҳарига чиқишга ўринган ниятларимнинг ҳақиқати гапиряпман. Мендан ташҳаридаги ҳақиқат билан ишим нима, мени ўзимдаги ҳақиқат қизиқтиради, саҳнадаги у ёки бу воқеага, буюмларга, декорацияларга, пьесанинг бошқа ролларини ижро этган партнёрларга, уларнинг фикр ва туйғуларига нисбатан муносабатимизнинг ҳақиқати қизиқтиради, холос... Бу ҳодисада актёр шундай мулоҳаза юргизади:

«Декорациялар, буюмлар, гримлар, кийим-кечаклар, оммавий ва ҳоказоларнинг барчаси ёлғондакам. Мен буни биламан, менинг улар билан нима ишим бор. Менга буюмларнинг аҳамияти йўқ... Бироқ, агарда атрофимни ўраб олган нарсалар ҳақиқат бўлганда мен мана шундай қилардим, у ёки бу ҳодисага бундай муносабатда бўлардим».

Менинг билишимча, артистнинг юраги ва тасаввурида сеҳрли, ий «агарда» пайдо бўлганда бошланади. Кишининг ишонмаслиги мумкин бўлмаган реал воқеликреал ҳақиқат мавжуд бўлганда бошланмайди. Лекин ий «агарда», яъни артист ҳақиқатга кўра кўпроқ самимият ва иштиёқ билан ишона олган тасаввурдаги, фараз қилинган ҳақиқат вужудга келиши билан бошланади, бу, худди гўдак ўз қўғирчоғининг тириклигига ва унинг теварагидаги нарсаларга ишонганига ўхшайди. «Агарда» пайдо бўлиши билан артист ҳақиқий реал ҳаёт соҳасидан тасаввури яратган ҳаёт соҳасига кўчади. Шунга ишонгандан сўнг, артист қилишга киришмоғи мумкин.

Саҳна — ҳақиқат, артист самимий равишда ишонган жой ҳисобланади. Санъат бўлиш учун ўтакетган ёлғон ҳам театрда ҳақиқатга айланиши керак Бунинг учун артистга кучли, такомиллашган тасаввур, болаларча соддалик ва ишонувчанлиқ ҳақиқатга ва ўзининг ҳақиқатга ўхшаган қалби ва жисмига нисбатан артистлик зийраклиги лозим. Бу ҳусусиятларнинг барчаси артистга қўпол саҳнавий ёлғонни тасаввур этилган ҳаётга бўлган муносабатининг нозик ҳақиқатига айлантиришга ёрдам беради. Артистнинг бу ҳусусияти ва лаёқатини шартли равишда ҳақиқат туйғуси деб атайлиқ Тасаввур ўйини ҳам,

ий ишончни яратиш ҳам, ўзини саҳнавий ёлғондан сақлаш ҳам, меъёр туйғуси ҳам, артистлик туйғусининг болаларча соддалиги ва самимийлиги ҳам ҳақиқат туйғусида мужассамланган. Маълум бўлишича, ҳақиқат туйғусини ҳам худди диққат ва мушак гўштларининг эркинлиги сингари машқ қилиш, тараққий этдириш мумкин. Бу ишнинг усули ва чоралари бу ерда сўз юритишнинг имкони йўқ. Ҳозирча шуни уқтириб ўтаман; бу лаёқатни шу даражага етказиш керакки, саҳнада ҳамма нарса артистлик ҳақиқат туйғусининг фильтридан ўтказилмагунча, мутлақо ҳеч нарса содир бўлмаслиги ва қабўл қилинмаслиги лозим.

Мен ҳамма эътироф қилган бу ҳақиқатни кашф этганимдан кейин, мушак гўштларини бўшатиш ва диққат бўйича қилиб юрган бутун саҳнавий машқларимни ҳақиқат туйғуси билан текшириб чиқдим. Хўш, натижа нима бўлди? Энди ҳа-қиқат туйғуеи ёрдами билан саҳнадаги пайтида мушак гўштларини бўшатишни ва диққатни зўраки равишда эмас, балки чинакам табиий равишда туғдиришга эришдим.

Янги тадқиқотлар ва тасодифий равишда фаросат билан топилган кашфиётларни, аллақачонлар ҳаётда (саҳнада эмас) маълум бўлган яна жуда кўп ҳақиқатларни тушундим, яъни бутун артистлик вужудим билан ҳис этдим. Натижада бўларнинг жами мен курашиб келган ёмон актёрлик кайфиятига қарши курашишга, ий кайфият деб аталган ажойиб ни яратишга ёрдам берди.

Артистлик ҳаётимнинг бу даврига келиб, биз театрнинг етакчи арбоблари, яъни Владимир Иванович иккаламиз мустақил, моҳирРежиссёрга айланган эдиқ Табиийки, театрнинг умумий принципларига содиқ бўлган ҳолда ҳар биримиз ҳам ўзимизга маъқул бўлган мустақил йўлдан борардиқ

Илгари Режиссёрлик ўрнида икки Режиссёр ўтириб, кўпинча бир постановка устида ишлар, энди эса, ҳар қайси биримизнинг ўз ўрнимиз, ўз пьесамиз, ўз постановкамиз бор эди. Бу асосий принциплардаги ихтилоф ёки алоқанинг ўзилиши эмасди, бу деярли табиий ҳодиса эди: зотан ҳар бир

санъаткор ёки артист муваффақиятли ишлаш учун пировардида табиати ва талантининг ҳусусияти тақозо этган йўлдан бориши керак

Бадиий балоғатга етган пайтимизда йўлларимизнинг ажралиши ҳар биримизга ўз лаёқатимизни кўпроқ очишга чинакам имкон берди.

Шуни уқтириб ўтиш керакки, Владимир Ивановичнинг режиссура соҳасидаги муваффақиятлари унинг ажойиб тарзда саҳналаштирган Достоевскийнинг «Ака-ука Карамазовлар» ва «Шайтонлар» спектаклларид.а яққол кўзга ташланди. Бўлардан унинг адабий ўткирлиги ва актёрлар ини белгиланган оқим асосида йўналтиришдаги маҳорати худди шу даврда намаён бўлганлиги маълум бўлди. Саҳнавий ниятнинг дадиллиги ва уни равшан ифода этишда «Ака-ука Карамазовлар» постановкаси, айниқса катта аҳамият касб этди. Бу спектаклда декорациялар жўзъий ифода этилиб, бутун оғирлик актёрлар зиммасига юклатилган эди. Бўлардан баъзилари кутилмаган натижаларга эришди. Митя Карамазов ролини ижро этган Леонидов ўзининг йирик драматик темпераментини намойиш қилди. Сурункасига икки кечада ўйналган ҳашаматли спектакль, иккинчи қисмида шундай куч ва жозиба касб этдики, бу келгусидаги қандайдир янги рус трагедиясидан дарак берарди .

Мен бу пайтда тинмай изланишлар, шубҳа-гумонлар билан тўла йўлни давом этдирардим.

ХХХIII.БОБ. САҲНА САНЪАТИ ВА САҲНА ҲУНАРИ

Биз бугун кўрик спектаклимиздаги ўйинимиз тўғрисида Торцовнинг мулоҳазаларини эшитиш учун тўпландик. Аркадий Николаевич бундай деди:

—Санъатда энг муҳими гўзалликни кўра билиш ва тушунабилиш зарур. Бинобарин, биринчи навбатда кўрикнинг ижобий томонларини гапириб ўтайлик. Кўрикнинг фақат иккитаижобий томони бўлди: «биринчиси, Малолеткованинг зинаданағдарилиб тушиб, жон-жаҳди билан «Қутқаринглар!» деб бақирган пайти бўлса, иккинчиси Названовнинг «Қон, Яго, қон!»деган саҳнаси. Бу ҳар иккала ҳолатда, сиз ўйновчилар ҳам, бизтомошабинлар ҳам, саҳнада содир бўлаётган воқеага бутун вужудимиз билан бериЛиб кетдик, ҳаммамиз ҳам бир хил ҳаяжонбилан кузатдик ва ҳайратда қолдик.Бутун бир саҳнадан мана шу муваффақиятли чиққан жой-ларини алоҳида олиб қарасак, буни к е ч и н м а с а н ъ а т (переживание) деб аташ мумкин, биз бу санъатни ўз театри-мизда тарғиб қиляпмиз, сингдиряпмиз, театримиз мактабида ҳам шу санъатни ўргатамиз.

—Бу кечинма санъат деганингиз нима?—деб қизиқиб сў-радим мен.

—Бунинг нималигини сиз ўз та-лфибангизда билдингиз. Мана шу чинакам нинг ўша лаҳзаларини қандай ҳис қил-ганингизни бизга гапириб беринг.

—Мен ҳеч нарсани билманман, эсимда ҳам йўқ,— дедим. Торцовнинг мақташидан гангиб,— фақат шуни биламанки, бу мен учун унутилмас лаҳзаларбўлди, фақат шу йўсинда ўйнаш-ни истайман ва шундай санъатга бутун ҳзётимйй бағишлашга тайёрман...

Жим бўлишга мажбур бўлдим, бўлмаса йиғлаб юборишим турган гап э.ди. Шунда Аркадий Николаевич:

—Ъу қапақаси? Аллақандай даҳшатли нарсани ахгарибқанчалик изтиробга тушганингиз зсингизда йўқми? Қўлларингнз, кўзларингиз ва бутун гавдангиз нимагадир ташлаништатайер экани, ниманидир бўғиб ташламоқчи бўлганингиз эсингизда йўқми? Лабингизни тишлаб кўз ёшларингизии аранг тяйиб турганикгизни унутдингизми?— деб сурнштира бошлади.

-— Нималар бўлганини аптиб берганингиздан кейин, ўзим-шГ"қандай

ҳ-ис қилганимни эслай 6ошладим,т^деб иқрор бўл-дим.

— Менсиз шуларни ўзингиз тушунолмасдингизми?

— Йўқ, тушунолмас эдим.

— Демак, сиз беихтиёр ўйнабсиз-да?

— Эҳтимол шундайдир. Бу яхшими, ёмонми?

— Агар беихтиёр сизни тўғри йулдан олиб кетган бўлса, жуда яхши, мабодо янглиштирган бўлса—-ёмон. Лекин кўрикда у сизни алдамади, бир неча минут ичида бизга кўрсат-ган ўйинингиз жуда муваффақиятли чиқди, бизга бундан ор-тиғи керак ҳам эмас.

— Ростданми?— деб қайта сўрадим севинчдан нафасим ти-килиб.

— Ҳа. Чунки актёр бутун вужуди билан пьесага берилиб кетса, бундан яхши нарса йўқ. Ана шундай пайтларда актёр ўзини қандай ҳис этаётганини, нима қилаетганини сезмагани ҳолда бенхтиёр ҳаракат қилади, ҳаммаси ўз-ўзидан, беихтиерравишда чиқаверади. Бахтга қарши бундай ҳамма вақт ҳам бизннг измимизда бўлавермайди.

— Бпласизми, боши берк кўчага кирнб цолганга ўхша&миз: илҳомланиб ўйнаш лозим, лекин буни беихтиёр қилиш керак экан, ўзингиэ кўриб турибсизки, биз бунга қодир эмасмиз, йўлини билмаймиз. Кечирасиз, бунинг чораси борми?—деди. киноя билан, ҳайрон бўлган Говорков. -. -

— Бахтимизга бунинг иложи бор!—деб, унинг'сўзнни бўл-ди Аркадий Николаевич.— Бу йўл онгнинг га бевосита эмас, балки билвосита таъсир кўрсатишидадир. Масала шун-дакн, инсон қалби онгимиз ва иродамизга бўйсуниш қобилия-тига ҳам эга. Мана шу хусусият бизнинг руҳий жараёнимизга беихтиёр таъснр кўрсатишга қодирдир.

Шз'нпси ҳам борки, бунга эришиш анча мураккаб ий Меҳнатни талаб қнлади, бу меҳнат онгимизнинг бирқадарна-зорати ва бе^осита таъсир қилиши натижасида содир бўлади. Бу меҳиат кўпроқ беихтиёр ва иродамиздан холи равишда бў-лади. Бу иш моҳир, юксак истеъдодли, энг нознк, мураккаб, Беихтиёр нинг онгга муҳтожлиги жуда қизиқ!—деб ҳайрон бўлдим мен.

— Менимча, бу табиий нарса,— дерди Аркадий Николае-вич.— Электр қуввати, шамол, сув ва табиатнннг беихтиёр ҳаракат қилувчи яиа бошқа кучларини бўйсундирмоқ учун би-лимдон ва ақлли инженер керак. Бизнинг беихтиср ий куч-ларимиз ҳам ўзига хос инженерсиз — онгли психотехникасиз иш кўролмайди. Агар артист ўзини саҳнада ўраб олган шароит та-биий ва нормал ҳолда, ҳатто жуда оддий шаклда, инсон табиа-тининг барча қонунлари асосида содир бўлаётганини англай ол-са ва буни тўла ҳис этса, шундагина у беихтиёр нинг чукур сир-синоатларини аста-секин тушуниб олади. Бизга нотаниш бўлган туйғўлар ҳам шундан чиқиб келади. Улар бизни қисқа муддат ичида ёки аллавактгача чулгаб оладилар-да, қалбимиз буйруқ қилган томоига етаклаб кетади. Унинг бошқарувчи кучларини билмаганимиз ва ўрганолмагаиимиз учун уни, акгёртили билан аптганда «табиат» деб атай қола-миз.

Бироқ тўғри давом этувчи органик ҳаётимизни буздик-ми, сахнада нотўғри қила бошладикми, шу ондаёқ инжиқ беихтиёр зўравонликдаи қўрқиб, яна ўзпнинг бехавотир сирхонасига бекиниб олади. Бундай ҳолат юз бермас-лиги учун, энг муҳими, самимнят билан тўғри қилмоқ керак.

Шундай қнлиб, беихтиёр нн уйғотиш, илҳомнинг жўш уриши учун артистнинг ичкн ҳаётида реализм ҳам, ҳатто нату-ализм ҳам зарурдир.

— Демак, санъатда тўхтовсиз, беихтиср қилмоқ керак экан-да,— деб хулоса чиқардим мен.

— Доимо беихтиёр ва илҳомланиб қилиш мумкин эмас,— деб укдирди Аркадий Николаевич,— бундай генийлар йўқ. Шунинг учун санъатимиз ҳақиқий ва беихтиёр қи-лиш учун замин тайёрлап/керак, деган вазифани устимизга юк-лайди, холос.

— Бунга қандай^эришиш мумкин?

— АвЕало онгли ва тўғри қила биАиш керак. Бу. эса беихтиёр га, илҳомга қулай замин тайёрлайди.

— Қандай қилиб?—деб сўрадим тушунолмай.

— Чунки онгли ва тўғри ҳақиқатни яратади, ҳақйқат эса. ишонч уйғотади,

агар табиатимиз инсон вужудида рўй бе-раётган аҳволга ишонса, ўзи ҳам ишга киришади. Унинг орқа-сидан беихтиёр ишга тушиб, илҳом ҳам кела қолади.

— Ролни «тўғри» ўйнаш деганингиз нимаси?— деб суриш-тирдим.

— Бу, саҳнада туриб, роль ҳаёти ва унга монанд шароит-да тўғри, мантиқли, изчиллик билан худди ҳаётдагидек фикр юритмоқ, хоҳламоқ, интилмоқ, хатти-ҳаракат қилмоқ демакдир. Артист шу айтганларимга эриша олса, рблга яқинлашади ва у билан бир хилда ҳис қила бошлайди.

Ьизнинг тилимизда бу: р о л н и н г к е ч и н м а с и деб аталади. Бу жараён ва уни ифодаловчи сўз санъатимизда жуда катта, биринчи даражадаги аҳамиятга эгадир.

Кечинма саҳна санъатининг асосий вазифасини бажаришда актёрга ёрдам беради. Вазифа эса р о л д а г и «инсон руи н г ҳ а ё т и н и» я р а т и ш, бу ҳ а ё т н и с а ҳ н а д а б а д и и й и ф о д а л а ш д а н и б о р а т д и р.

Кўриб турибсизки, вазифа- фақат роль ҳаётининг ташқи кў-ринишини кўрсатишдан иборат бўлнбгина қолмай, энг муҳими. саҳнада гавдалантираётган кишимизнинг ички ҳаётини, бутун пьесанинг ҳаётини яратиш, ўз инсоний туйғуларимизни шу бе-го на ҳаётга мосламоқ, қалбимизнинг ҳамма органик элемент-ларини унга топширмоқдан ҳам иборатдир.

Буни бир умр эсдан чиқарманг, ёдингизда бўлсинки, сиз саҳнада кечирадпган ўз ҳаётингизда, шкодингизнинг ҳамма со-Ҳасида санъатимизнинг бирдан-бир ва асосий мақсадига муЕо-фиқ иш тутишингиз лозим. Мана шунинг учун ҳам биз энг аввал яратилган ролимизнинг ички томони , яъни унинг ччки кечинма процесси ёрдами билан яратиладиган руҳий ҳаётн тУгрисида бош қотирамиз. Бу қилишнннг бнринчи шартидир, бинобарии, артист энг аввал мана шу ҳақда ўйламоги ке-ракг Ролга монанд туйғуларни ҳис этмоқ учун артист ҳар са-фар, уни такрорлаганда роль ҳаёти билан яшамоғи лозим.

«Ҳар бир улуғ актёр нимани гавдалантираётганини сезмо-ғи керак ва ҳақиқатан ҳам сезади,— дейди бу оқимнинг энг ях-ши намояндаси, кекса

Томазо Сальвини.— Менинг билишимча, ҳатто бу сезгини роль ўйнаётганда бир-икки мартагина сезиб қолмай, балки биринчи мартаба ўйнаганида ҳам, мингин-чи мартаба ўйнаганида ҳам 6~зми-кўпми сезмоғи керак...» Арка-дин Николаевич Иван Платоновичдан олган Томаэо Сальви-нининг мақоласини ўқиб берди: (Унккг Кокленга жавоби[10]). Бизнинг театримиз ҳам актёрлик санъатини худди шундай ту-шунади.

Мен бугун Торцовнинг биринчи дарсини зўр ҳаяжон билан кутардик. Лекин Аркадий Николаевич синфга фавқулодда қизиқ бир хабар билан кириб келди: ҳар бир ўқувчи ўзи истаган пьесасидан парча танлаб, спектаклда қатнашар эмиш. Бу спектакль катта саҳна тамошабинларига, театртруппаси ва унинг бадиий маъмуриятига кўрсатилармиш. Аркадий Нико-лаевич бизларни спектакль шароитида: декорациялар ичида, гримда, костюмда, чироқлар билан ёритилган саҳнада кўриш ниятида экаиини айтди. Унинг айтишича, фақат шундай қил-гандагина бизларнинг саҳна қобилиятимиз тўлиқ таас-сурот қолар эмиш[6].

Уқувчилар ҳайрон бўлиб, қотиб қолишди. Саҳнада ўйнаш ҳазилакам гапми? Бу санъатни таҳқирлаш, хўрлаш, оёқ ости қилиш эмасми? Мен Аркадий Николаевичдан спектаклни бош-қа ерга, масъулияти камроқ жойга кўчиришни илтимос қилмоқ-чи бўлиб турган эдим, у синфдан чиқиб кетди.

Шундан кейин дарс қолдирилди, қолган вақтни пьесалар-дан парча танлаш билан ўтказдик.

Аркадий Николаевичнинг бу таклифини ҳамма қизғин му-ҳокама қилди. Аввалига бу ишни ўқувчиларнинг кўпчилиги маъқулламади. Буни фақат хушбичим, ёшгина йигитча, эшити-шимга қараганда, қандайдир кичкина бир театрда роль ўйнаб келган Говорков ва баланд бўйли, тўладан келган сариқ соч, чиройликкина Вельяминова деган бир қизча ҳамда паст бўйли, абжир, бақириб-чақириб юрадиган Вьюнцовлар қизғин маъқул-ладилар, холос.

Аста-секин ўқувчилар ҳам шундай спектакль қўйиш керак Деган фикрга қўшила бошладилар. Хаёлимда рампанинг нурлари ярқирай бошлади. Кўп ўтмай бизга ҳам бу спектакль жуда қи-зиқарли, фойдали, ҳатто, зарурдай

туюла бошлади. Спектаклни ўйласам юрагим орэиқа бошлади.

Шустов ва Пушчин учаламиз аввалига жуда камтар эдик: ниятимиз водевиль ёки оддийгина комедияларда ўйнашдан на-рига ўтмас^ эди. Шундан ортиғига кучимиз етмайдигандай эди. Шерикларимиз -аввалига" рус ёзувчиларидан Гоғояь, Островс-кий, Чехов, сўнгра жаҳон генийларининг номлариии комил ишонч билан тилга ола бошлашди. Биз ўзимизнинг аввалги камтар ниятимиздан қандай қилиб айнаб қолганимизни билмай қолдик, романтикагаГ^ажойиб кийимларга, шеърий асарларга истак туғила бошлади... Мени Моцарт, Пушчинни Сальери об-рази мафтун эта бошлади, Шустов бўлса, Дон Карлос ўйлаб қолди. Кейин гап Шекспирга кўчди, ниҳоят мен ўзимга Отелло[7]ролини танладим. Отелло ролини танлашимга сабаб, уйимда Пушкин асари йўқ, Шекспир асари эса бор эди. Иш-лаш учун менда шу қадар зўр иштиёқ туғилдики, китоб ахта-риб юришга ортиқча вақтим ҳам йўқ эди. Шустов Яго ролинй ўйнайдиган бўлди. Уша куниёқ биринчи репетиция эртага тайинланганини биэ-га эълон қилишди. Уйга келиб, хонамга кирдим-да, «Отелло»ни қўлимга олдим, диванга бемалол ўтириб олиб, зўр иштиёқ билан ўқишга ки-ришдим. Бироқ, иккинчи бетиданоқ ўзимни роль ўйнашдан тўх-тата олмадим. Қўлларим, оёқларим, юзнм ўзидан-ўзи қимирлаб Ж.олди. Декломация қилиб кетдим. Шу орада қоғоз қирқадиган суяк пичоқ қўлимга тушиб қолди. Уни худди ханжардек ши-мимнинг камарига қистириб олдим. Паҳмоқ сочиқ рўмол бўл-ди, ола-чипор дераза пардасини рўмол устидан дуррача қилиб. танғиб олдим. Чойшаб билан одеялни кўйлак ва чопон қилдим. Зонтик эгри қилич ўрнини босди. Фақат қалқон етишмади. Шунда ошхонадаги шкаф орқасидаги катта патнис эсимга ту-шиб қолди, у қалқон бўлиши мумкин эди. Ҳеч кимга сездирмай, уни яширинча олиб чиқдим.

Қуролланиб олганимдан сўнг, мен ўзимни улуғвор, келиш-ган, чинакам сардор деб ҳис қилдим. Аммо менинг юриш-ту-ришим ҳозирги замон маданий кишиларникига ўхшарди. Отел-ло бўлса — африкалик! Унинг юриш-туришида йўлбарснамо ҳаракатлар бўлиши керак. Йўлбарсга хос

ҳаракатларня топиш учун бир қатор машқлар қилишга тўғри келди: хонадаги мебел-лар орасидан эпчиллик билан ер багирлаб писиб юра бошла-дим, ўлжа пойлагандек шкафлар орқасига яшириндим, пистир-мадан бир сакраб ўзимча душман деб фараз қилган ёстиққа ҳамла қилиб, уни «йўлбарсчасига» бўғиб, тагимга босдим. Ке-йинчалик ёстиқни Дездемона деб фараз қилднм, ҳирс билан уни бағримга босардим, ёстиқнинг бурчакларини Деэдемона-нинг қўли фараз қилиб, уларни ўпардим, сўнг яна нафрат 6и-лан отиб юборар ва яна қучоқлар эдим. кейин бўғардим ва ўзимни хаёлий жасад устига отиб, йиғлардим. Кўпгина ҳара-катларим жуда муваффақиятли чиқди.

Шу йўсинда беш соатга яқин ишлаганимни ўзнм ҳам сезмай қолдим. Буни мажбуран қилолмасдинг! Фақат артистликилҳоми келгандагина соатлар минутдек бўлиб туюлади. Менбошимдан кечирган мана бу ҳолат, ҳақиқий илҳом эканлигидандалолат беради.

Уйдагиларнинг ухлаганидан фойдаланиб, кийимларимни еч-масдан секингина даҳлизга чиқдим. У ерда каттакон ойна бор эди, чироқни ёқиб ўзимга қараган эдим, кутганимдан бутунлай бошқа бир нарсв-Ни кўрдим. Ҳалиги машқ вақтида топган вази-ят ва имо-ишораларим мен тасаввур қилгандан бутунлай бош-қача бўлиб чиқди. Бу ҳам майли-я, ойнада гавдамнинг қўпол, беўхшовлигини кўриб. бўларни илгари пайқамаганимга ҳайрон бўлдим. Шундан кейин ҳафсалам пир бўлди, шу ондаёқ ғайра-тим сўнди.

XXXVI. БОБ. АКТЁР НУТҚИ

Нафас

Нафас инсон – организмидаги асосий биологик жараёндир. Нафассиз ҳеч

бир аъзо ҳеч қандай озиқа ололмайди, организмнинг яшаши ҳам мумкин эмас. Нафас инсон организимининг мавжудлигидан бошлаб ишлаб келади. У бевосита юрак фаолиятининг биоритмик жараёни билан алоқадор. Бу жараён доимий ва мустақил кечгани учун инсон уни гоҳо англайди, гоҳо англамайди. Нафас ва юрак билан бирга ҳамма ички аъзолар вегетатив нерв системасини бошқаради. Инсон тирик экан, юрак уриш ритми қандайлигига қараб нафас олади. Яъни, қачонки ҳотиржам ёки кайфияти чоғ бўлса, нафас ва юрак фаолияти (ҳаракати) сусаяди. Аксинча, кўнгил нотинч ва ҳавотирда бўлса, бу ҳаракат кучаяди. Ҳар қандай ҳолатда ҳам бу ҳаракатни бошқариш инсон зиммасидадир. Айниқса, профессионал актёр буни уддалай олиши керак.

Актёр спектакл ва кинофильмларда рол бажарувчи артист. Унинг санъатдаги бутун фаолияти тўғри нафас олиш билан боғлиқдир. Чунки актёр ҳар қандай ролнинг моҳиятини тўғри нафас олиш туфайли ҳосил бўладиган равон нутқида томошабинга етказиб беради. Бунинг учун у ўз нафаси устида қандай ишлаш кераклигини ва бу билан нафақат рол устида, балки бақувват юрак фаолиятини таминлаш устида ҳам муттасил машқ қилиб бориши зарур.

Актёрларни тарбиялаш жараёнида саҳна нутқи педагоглари биринчи кунданоқ талабаларга тўғри нафас олиш қоидаларини ўргатадилар. Бунинг учун улар қўлларидан келганича машқлар мажмуини йиғишга ва нафас устида ишлашга ҳаракат қиладилар. Турли усуллардан фойдаланадилар. Нафас машқлари бўлажак актёрларни кундалик турмушда оладиган (ўпканинг фақатгина юқори қисмига) нафасидан фарқли ўлароқ, диафрагмал-аралаш нафас олишига ҳам ўргатади. Актёр диафрагмал-аралаш нафас олишни ўрганишда физиологик ёки йогик нафас олишни ўрганиш шарт. Будиафрагмал нафас ёки ўпканинг пастки қисмидаги нафас билан кўкрак қафасини бироз кенгайишидаги нафасни шакллантириш дегани. Бу босқичларда кўкрак қафасининг ҳар бир йўналиши бир текис кенгайиш жараёни билан бирлашади, эгилувчан(таранг)лигини оширишга имкон яратади, ўпканинг эластиклигини кучайтиради ва бу эса юракнинг ортиқча ишлашидан сақлайди, унинг ортиқча фаолият кўрсатишдан сақлашга ўргатади. Нафас машқларини актёрлада

қўллашимиздан асосий кўзлаган мақсадҳам шу.

Актёрнинг юрак қон томир системасининг фаолияти қанчалик яхши бўлса, унинг жисмоний имкониятлари ҳам шунчалик кенг бўлади. Нафасни тўғри олганда, ўпка билан бирга мускуллар фаолияти ҳам фаоллашади. Актёр тетиклашади. Матн қандай характёргаэга бўлишидан қатъий назар эркин ҳолатда, қийналмасдан ўқий олади. Нафас олиш аъзолари, нутқ органлари зўриқмайди, унинг руҳий олами ҳам озиқланади. Аксинча актёр чекадиган, спиртли ичимликларни кўп истеъмол қиладиган ёки нотўғри овқатланишни одат тусига айлантирган бўлса, руҳан таранг, жисмоний ҳаракатлари суст бўлади. Демакки, ўз-ўзидан тўғри нафас олиш имкониятидан маҳрум бўлади. Лоҳас бўлиб юради, семириш, юракнинг мой босиши каби ҳолатлар пайдо бўлади. Бўларни олдини олиш, тетик ва соғлом организмни таминлаш учун нафасни тўғри олиш қоидаларини ўрганиш керак бўлади. Бунинг учун ҳинд маданияти ҳам адабиёти ҳисобланган йог машқларидан фойдаланишни тавсия этиш жоиз.

Йог Ҳиндистонда бир неча йиллар муқаддам пайдо бўлган. Машҳур файласуф Патанджали йогни соғлиқ учун фойдаси жуда ката эканлигини тасдиқлаб, организмни руҳий ва жисмоний уйғунликда, ҳар хил йўналишда бошқариш мумкинлигини характёрлаб берган.

Профессионал актёрнинг ҳар томонлама етук, яъни соғлом, тили бурро, равон, талаффузи тоза, диапозони кенг, билими ўткир, дунёқараши чуқурбўлиши замон талабидир. Шундай экан, актёрларда саҳна нутқи маҳоратини тарбиялашда юқоридаги йог машқларидан фойдаланиш ва уни тадбиқ этишни ўринли деб ҳисоблаш мумкин.

Йог динамик машқлар

Бу машқлар организмни жисмонан соғлом ва бақувват бўлишига ёрдам берибгина қолмай, балки уни ортиқча вазндан ҳалос қилади. Кўпчилик актёрлар саҳнада чиройли, кўркам кўриниш учун тез озишни хоҳлайдилар ва буни овқат емаслик йўли билан амалга оширмоқчи бўладилар. Бу йўл умуман

нотўғри эканлигини ўйлаб ҳам ўтирмайдилар. Актёр саҳнада рол ижро этар экан, эмоционал хатти-ҳаракатга берилиши аниқ. Унинг устига берилган шарт-шароитда актёр органикаси доимий ишлаб туради, баъзан ортиқча куч сарф қилишга ҳам мажбур бўлади. Акс ҳолда актёр яратаётган сиймонинг дарди, алам ва ситамлари содир бўлмайди. Бунинг учун унга етарлича куч-қувват, керак бўлади. Саҳнада актёрнинг имконияти тўла намоён бўлиши ҳам ана шунда кўринади. Агар актёр бу ишларни жисмонан кучсиз ҳолатда бажарса, табиийки организм зўриқа бошлайди, овозга ортиқча юк тушади, хириллаб пасаяди, нутқ ўз-ўзидан сустлашади. Оқибатда ошқозон-ичак касалликларига дучор бўлиш ҳам эҳтимолдан ҳоли эмас. Шунинг учун витаминларга бой бўлган овқатларни меъёрида истемол қилиш ва бу меъёрни бузмаган ҳолда белгиланган машқларни эринмасдан доимий равишда бажаришга одатланиш лозим. Қуйидаги машқларни оддийдан мураккабга қараб амалга ошириш эса алоҳида эътиборни талаб этади.

«Лома Вилома» йог динамик машқлари ҳам оддийдан мураккабга томон комплекс равишда бажарилади. Бунда организм руҳан тетик ва жисмонан соғлом бўлади, чунки қон айланиш системаси яхши ишлайди. Шунинг учун бу машқлар нафақат актёрлар тарбиясида, балки барча кишилар соғлиқларини тиклашда қўллашлари мумкин.

Биз ҳаётда нафас олганимизда оддийгина нафас оламиз, аммо «Лома Вилома»да физиологик томондан тўғри, чуқур, бир маромда ва тўла нафас олиниши керак. Бунда кўкрак қафасининг юқори ва пастки қисмининг ҳамма азолари ишга тушади. Нафас олиш ва нафас чикариш бир маромда ижобий равишда давом этиши керак. Нафас олишга қараганда нафас чиқариш бироз чўзилиши ҳам мумкин. Бунда нафас ритмини ушлашга ҳаракат қилиш керак бўлади. Нафас олиш жараёнида организм бироз таранглашади, чиқарилганда эса бўшашади ва дастлабки ҳолатга қайтилади. Тезлик ва секинлик мос келиши ва нафас олиб бўлингач, маълум сония уни тутиб туриши, сўнгра секин нафас чиқарилиши лозим. Бу жараён кучаниш эвазига бажарилмаслик кераклигини доимо ёдда сақлаш лозим.

Нафас П, Ф, С, Ш, Ҳ ундош товушлар ёрдамида силлиқ, эркин чиқарилиши талаб этилади. Айниқса, П, Ф ундошлар талаффузи билан бирга нафас чиқарилса мақсадга мувофиқ бўлади. Комплекс машқларни бажариш пайтида гавда бўшашган бўлади, мураккаб машқларда шошилмаслик ва ҳеч қачон жисмоний тайёргарликсиз ўтиш мумкин эмаслигини ҳам эсдан чиқармаслик керак. Оддий машқлар моҳиятини билмасдан, уларни тўла ўзлаштирмасдан навбатдаги машқларни бажариш мумкин эмас. Машғулотлар давомида ҳар бир машқ 5 мартадан 10 мартагача қайтарилиши мумкин. Унинг натижаси қандай бўлиши эса машғулотдан кейин сезилади. Ушбу машқларузала ётган ҳолатларда амалга оширилади. Чунки, саҳнада турли жисмоний ҳолатда гапирувчи актёр учун доим тик турган ҳолатда машқ қилиш кам фойда келтиради. Эслатиб ўтиш жоизки, машқларнинг барчасида даслабки ҳолатлар қуйидагича бўлади: чалқанча ётиш, қорнига ётиш, ўнг ва чап ён томон билан ётиш.

Гавда эркинлигини таъминловчи машқлар

Чиройли қомат актёрнинг кўрки. Аммо шу қоматни ушлаб юриш учун актёрдан катта меҳнат талаб қилади. Асосийси гавдани бўшаштира олиш ва тўлиқ гавда эркинлигини таъминлаш лозим. Бунга қуйидаги машқларни тавсия этилади. Ушбу машқларда актёр ўзини ниҳоятда эркин ҳис қилиши зарур. Шуни эслатиб ўтиш керакки, оддий тик турган ҳолда нафас олганда бунчалик эркинлик пайдо бўлмайди, агар мақсад билан тасаввур этиш орқали ҳаракат қилинса машқ аъло даражада бажарилган бўлади.

1. Дастлабки ҳолат – оёқлар елка кенглигида, гавда эркинлиги текширилади. Булоқдан ҳовулаб олган сувни бошдан қуйиб юборилади. Ишдан чарчаган гавда муздай сувдан маза қилганлиги сезилади. нафас олинади ва қўллар ҳам елка кенглигида юқорига қаратиб кўтарилган ҳолда тик турилади. Бунда гавдада эркинлик сезилади, нафас чиқарилади.

2. Биринчи холатни бузмаган ҳолда энгашилади. Худи ҳаётга эндигина келгандек ҳис этилади. Нафас олинади, нафас чиқарилади.

3. Дастлабки ҳолат – оёқлар елка кенглигидан зиёдроқ кенгликда, қўллар

икки ёнга тортилган. Нафас олганда ўнг қўл ярим доира шаклида тепадан чап қўл томон ҳаракатлантирилади. Гавда ён томонга энгашади. Машқ аксинча яна давом этади. Бунда ҳам ўзни худи сўнган ойдек тасаввур қилиш мумкин.

4. Дастлабки ҳолат – оёқлар елка кенглигида, қўллар ҳудди камон отаётгандек. Ана шу ҳолатда камон ипи тортилганда нафас олинади. Камон тортилгна томондаги оёқ-тизза буқилади. Дастлабки ҳолатга қайтганда нафас чиқарилади. Қўл ва бармоқлар эркин. Машқ аксинча давом эттирилади.

5. Мувозанатни сақлай олиш машқининг дастлабки ҳолати-ўнг оёқ орқага буқилади ва чап қўл билан ушланади. Ўнг қўл олдинга тортиди, нафас олинади. Дастлабки ҳолатга қайтганда нафас чиқарилади. Машқ аксинча қайтарилади. Бу машқда бironта ҳолат тасаввур қилинмасада, психофизик ҳаракатни амалга оширилиши жуда фойдалидир.

6. Агар чиройли қомат актёрга албатта керак, деган мақсад бўлса, навбатдаги машқни тўғри бажариш зарур. Қўллар таранг қилиб кўтарилиб бирлаштирилади, бош икки қўл орасида сиқилиб қолади. Оёқлар учига кўтарилганда нафас олинади. Орқага қайтгач нафас чиқарилади.

Бу машқлар актёрнинг қалбига, гавдасига, фикрига қанчалик эркинлик, ҳотиржамлик олиб келишини фақат машқларни амалда бажарсагина сезиш мумкин.

Овоз

Актёрнинг овози ўз-ўзидан мавжуд эмас, у қайсидир тарзда доимий ва ўзгармас. Овоз мураккаб ҳодиса бўлиб, фақат оғиз мускулларни ҳаракатигагина эмас, балки инсоннинг барча жисмоний ҳаракатига боғлиқдир. Шунинг учун ҳам овоз устида актёр тинимсиз ишлаб бориш керак. Овоз машқлари нутқ уйғунлигида амалга оширилади. Бироқ нутқнинг жарангдор бўлишида овознинг ўрни бор. Овоз машқларини ҳеч қачон нафас машқларсиз бажариш мумкин эмас. Баъзида нафас машқлардан олдин овоз машқини бажариш, резонаторларни ишга солиш ҳолларини кўрамиз. Демак, машқларни оддийдан мураккабга қараб давом эттирса бўлади.

1. Оғизни катта очиб, бурундан чуқур 30 сония нафас олинади.

2. Бурун учларини эзган ҳолда, бурундан нафас олиш жараёнида ҳавонинг қаршилигини туймоқ керак.

3. Тил учини қаттиқ танглайга кўтарилади. Шу ҳолда бурун орқали нафас олиб ва нафас чиқарилади.

4. Нафас олинади. Бир вақтда нафас чиқараётганда кўрсатгич бармоқни бурнининг учини қисган ҳолда: МА-МО-МУ, БА-БО-БУ, НА-НО-НУ (5 марта).

5. Бурун йўлларини тўғирлаш ва нуқтавий аппаратларни массажга тайёрлаш. Массаж жараёнида кўрсатгич бармоғи орқали йўналтирилади.

6. Бурундан нафас олишни яхшилаш, шу билан бирга қулоқ чаноғининг фаол нуқтасини массаж орқали яхшилаш. Бу нуқталар бурун бўшлиғи билан боғлиқ. Машқ давомида енгиллик билан босмай кўрсатгич бармоқ билан енгил йўшалтирилади.

Овозни йўналтириш йўллари

Тўғри нафас олишни ўрганмасдан возни йўналтириб бўлмаслиги юқорида таъкидлаб ўтилган эди. Овоз йўналтиришда товушлардан фойдаланилади. Овоз чиқариб ўқиш пайтида ҳам товушнинг таъсир кучига ва артикуляцион аппаратлари ишлаш жараёнига катта аҳамият берилади. Истеъдодли актёрларнинг овози ўзига хос жарангдор хусуситга эга бўлади. Баъзан нима учун шундайлигини ўйлаб ҳам ўтирмаймиз. Аслида актёр овозининг жарангдорлиги унинг нутқ аппаратларини тўғри ишлатиши билан боғлиқ масала. Қуйидаги машқлар овоз йўналтиришга бағишланади.

1. Тик турган ҳолда зичланган лаблар орасидан нафас чиқарилади. Ҳаёлан енгил матн ўқилади. Бу машқни ўтирган ва жойида югурган ҳолда ҳам бажарса бўлади. Аммо ҳар бир машқдан сўнг пауза ушлаб турилади.

2. Тик турган ҳолатда, оёқлар елка кенглигида. Қўллар юқорига кўтарилиб бош орқага эгилиб нафас олинади. Қайтишда ГММММ... деб узмасдан овоз йўналтирилади, ҳаво чиқарилади. Машқ такрорланади.

3. Дастлабки ҳолат тик турган ҳолда қўллар туширилган. Қўллар юқорига

кўтарилиб нафас олинади, қайтишда ГМММММ... деб узмасдан ҳаво чиқарилади. Машқ такрорланади.

4. Тик турган ҳолда қўллар билан елка ва кўкрак қуршаб олинади. Қўллар ҳар томонга ажратилганда ГМММММ… товушини услуксиз йўналтирилади ҳаво чиқарилади. Яна ҳавони тўлдириб шу аснода машқ давом эттирилади.

Артикуляцион овоз бўшлиқларини ишлатмасдан овоз машқлари ўйламаслик керак. Бўларга лаб, тил, пастки жағ, тиш артикуляция зоналари бўғиз бўлиқлари, юмшоқ танглай (артикуляциянинг ички бўғиз бўшлиқлари) киради. Акс содо юқори концентратли товушли тўлқин дейиш мумкин. Оддийроқ товуш тебранишини оғиз бўшлиғида сезиш мумкин.

Товушни ҳис қилиш, резонациц бу овозни тарбиялашда асосий воситадир. Овоз ва кўкрак резонациясини фаоллигида артикуляция аппарати ва нафас олиш органларининг ишлашида овозда чиройли куч ва қувват пайдо бўлади. Сонор товушлари бошқа ундош товушларига қараганда ўзига хос хусусияга эга. Шунинг учун бу товушларни талаффуз қилиш орқали овозни йўналтириш мумкин. Масалан, М ва Н ундошини талаффуз қилганда мускуллар ҳаракати камаяди, овознинг иш тартибига шароит яратилади. Нафақат юз суяклари резонацияси кучаяди, балки кўкрак қафаси резонацияси ҳам кучаяди. Ҳар бир машқда овознинг жарангдорлиги сезиб борилади.

Талаффуз

Ўзбек тилининг гўзаллигини, софлигини сақлаб, уни чиройли ва равон нутқда намоён қилиш замонавий актёр олдидаги улкан вазифалардан биридир. Ҳар бир шахснинг нутқи ўзига хослиги билан ажралиб туради. Шунингдек актёрларнинг нутқи ҳам ўзига хослиги, яъни шевачиликдан ҳоли, тил қурилишининг гўзаллиги, нутқининг аниқ ва равшанлиги билан ажралиб тариши керак. Тингловчи – томошабинга тўла тўкис етиб борувчи актёр нутқи грамматик – услубий нуқсонларга тўла бўлса, бу нуқсонлар нутқнинг таъсири жамиятга, қолаверса театр жамоасига, спектаклнинг савиясига ёмон таъсир кўрсатади.

Саҳна нутқида тил нормаларини эгалламоқ, талаффуз, урғу, сўз ишлатиш,

гап тузиш қонунларини яхши билмоқ шунингдек нутқ аъзоларининг физиологиясини, уларнинг фаолиятини, турли туман товушларнинг пайдо бўлиш манбаларини ўрганиш ва улардан онгли фойдаланиш нутқнинг аниқ ва тўғрилигини таъминловчи омиллардан биридир.

Маълумки саҳна нутқи предметида бир-бирига узвий боғланган бешта бўлимдан иборат техника қисми мавжуд. Бўлар нафас, артикуляция, дикция, орфоэпия ва овоздир. Бу бўлимларнинг қоидаларини чуқур ўзлаштириш нафақат равон талаффузни таъминлайди, балки тулда ва нутқдаги мавжуд нуқсонларни бартараф этишга ёрдам беради. Бўлғуси актёрларнинг саҳнавий нутқи устида иш олиб боришдан олдин, улардаги нутқий камчиликларни аниқлаб олиш лозим. Нутқ аъзоларининг соғломлиги ва тўғри функцияларни бажара олиш қобилиятига катта эътибор берилади.

Саҳна нутқи педагоглик фаолиятининг узоқ йиллик тажрибаларидан маълумки, актёрлик курсларига қабул қилинаган талабаларнинг дикция бўйича нормативларига алоҳида эътибор билан қаралган. Нутқ бўйича талабчанликни ҳечам бўшаштирмаслик керак. Актёр учун шундай нутқ аппарати керакки, унинг талаффузи ёрқин, ифодали, чиройли овозда, яхши, тушунарли, дефектсиз дикцияда баралла эшитилсин. Кўпинча актёрлик курсларига бир мунча қобилиятли абитуриентлар қабул қилинади, аммо уларнинг дикцияларида жуда кўп нуқсонлар бўлади. Ундай талабалар билан нутқни тузатиш устида жуда кўп ишлашга тўғри келади.

Ташқи ва ички артикуляцияда жиддий камчиликлар бўлмасагина тушунарли, аниқ дикцияни ҳосил қилиш мумкин. Аввало абитуриентларни текширишда биринчидан, талаффуз органлари – лаб, жағ, тилнинг турлича шаклланиши, ҳаракати ва шунинг натижасида пайдо бўладиган нутқ товушларининг талаффузига эътибор берилади. Иккинчидан, унли ва ундош товушларнинг талаффуз меъёри сўз, жумла, мақол ва тез айтишлар орқали текширилади. Учинчидан, ҳаётда гапирадиган одатий нутқини саҳнавий нутққа айлантира олиш имконияти аниқланади. Бунда асосий эътибор овозни йўналишигагапдаги урғу ёрдамида ҳосил бўладиган фикрлаш қобилиятига

қаратилади. Ана шундан сўнг қандай иш тутиш кераклиги маълум бўлади. Тажрибалар натижаларида кўпгина талабаларнинг жағида, тилида, тишларида жиддий камчиликлар борлиги аниқланади. Баъзиларнинг пастки жағи хаддан ташқари олдинга ёки аксинча орқага қараб кетган. Баъзиларининг тишлари ораси жуда катта очиқлиги туфайли сирғалувчи товушларда дефект борлиги, баъзиларнинг эса тиллари ўта калталиги учун титроқ товушлар эшитилмаслиги, жағ ва тишларнинг нотекис жойлашуви тузатиб бўлмайдиган камчиликлар ҳисобланади. Улар фақат медицина йўли билан ҳал қилиниши мумкин. Тузатилиши мумкин бўлган камчиликлар билан ишлашда ҳам иш услубига эга бўлиш керак.

Саҳна нутқи ўкитувчисининг вазифаси тиш орасидан гапирадиган, тил ёки лаб ҳаракатчанлигининг сустлиги натижасида товушларни тўла ифодаланмаслиги; ёндош ундош товушларни қориштириб айтилиши, тез гапириш натижасида товушларнинг ямланиш, салмоқланиб гапириш, нафасни нотўғри олиш ва чиқариш натижасижа нутқни чала айтиш, яъни нафаси тиқилиб гапларнинг охирги жумласи ютилиб кетиш каби камчиликларни тузатишдан иборат. Бунда талаба актёрдан ҳам тинимсиз меҳнат қилишни талаб этади.

Артикуляция

Табиийки, талаффуз органлари лаб, жағ, тил, юмшоқ танглай талаффуз пайтида турлича шаклланади. Бу органларнинг фаол, аниқ ва тўғри ишлаши натижасида нутқ чиройли бўлади. Аксинча, нуқсонли, нотўғри, суст нутқ органларига эга бўлиш нўноқ нутқнинг пайдо бўлишига олиб келади.

Спортчи спорт билан шуғулланганида қўл ва оёқларнинг мускулларини астойдил ишга солмаса, ўз мақсадига эриша олмайди, шунингдек, нутқ аъзолари мускулларининг фаол ишлаши таъминланмаса, актёрда тоза нутқни эгаллаши мушкул бўлади. Тўғри артикуляцияни амалга ошириш учун машқлар пайтида мускулларнинг фаолиятига ва эркин ҳолатига эътибор берилади. Артикулияцион машқлар тавсиялари саҳна нутқи педагоглари томонидан яратилган ўқув қўлланмаларида батафсил ёритб, тартибга солиб

берилган.

Дикция

Дикция деганда тилда ҳосил бўладиган товушларнинг талаффузи тушунилади. Актёр жуда аниқ ва дикцияга эга бўлиши керак. Нутқдаги ҳар бир товуш баралла эшитилиши ва тингловчи – томошабинга етиб бориши лозим. Баъзи актёрлар тилида ямланиш, тутилиб гапириш ёки салмоқланиб гапириш бўлади. Бу ёмон дикциядан далолат беради. Бундай нутқ томошабинлар орасида кулги уйғотади. «Товушларни тўғри талаффуз эта олмаслик, улардан унумли фойдаланмаслик сўзга бефарқлик ижрочилик санъатининг ашаддий душманидир».

Товушлар унли ва ундошлардан иборатлиги ҳаммага маълум. Ҳозирда лотин графикасига асосланган ўзбек алифбосида 6та унли, 23та ундош товушлар бор. УнлиларА, И, О, У, Э, Ў. Ундошлар жарангли ва жарангсиз бўлиб, жаранглилар 13та: Б, В, Г,Д, Ж, З, Й, Л, М, Н, Р, Ғ, НГ. Жарангсизлар 10та: К, П, С, Т, Ф, Х, Ч, Ш, Қ, Ҳ.

Улар қуйидаги гуруҳларга ажратилади:

сирғалувчи – В,З,С, Ф, Х,Ш, Ғ, Ҳ;

портловчилар: Б, Г,Д, Ж,К,П, Т, Ч, Қ;

бурун товушлари (сонор): М, Н, НГ;

титроқ товуш: Р;

ён товуш: Л.

Дикцион машқлар ҳам юқорида таъкидлаб ўтганимиздек, барча саҳна нутқига оид ўқув қўлланмаларда аниқ тартиби билан берилган. Биз буни яна қайтариб ёзишни маъқул топмадик. Дикцион машқларни кўпинча коптокча ва арқонлардан фойдаланиб ишлангани мақсадга мувофиқдир. Чунки машқлар комплекс равишда амалга оширилади, талабанинг органикаси ишлайди, талаффузни тўғри ифодалаш учун диққати ҳам бир жойга тўпланади.

Бунда аввал унли фонемалар аниқ, бурро талаффузи ўзлаштирилиб, кейин сўзларга ўтилади.

Диққат ва хотира

Диққат актёрнинг саҳна нутқи маҳоратини эгаллашда энг муҳим воситалардан бири ҳисобланади. Диққат актёр ижросида ҳар дақиқа, ҳар лаҳза, ҳар куни керак бўладиган тушунча.

Диққат тушунчасига умумий изоҳ берадиган бўлсак, фикр, эътибор, фикр-зикр, фикр-ёд, эътиборни бир жойга тўплаш, йиғиш, эътиборни бир жойга қаратмоқ деган маъноларни англатади. К.С.Станиславский санъатда «ий диққат», «ташқи ва ички диққат», «ҳиссиётли диққат» тушунчаларига аниқлик киритиб, унинг техникаси ва моҳиятини ўрганиш ниҳоятда зурур эканлигини ўз китобларида таъкидлаб ўтган. «ий диққатда фақат саҳнадаги нарсаларга диққат билан назар ташлай билиш керак; доимий машқлар ёрдами билан саҳнада диққатни тўплай билиш зарур. Объектни ушлаб олишга ёрдам берадиган алоҳида техникани ривожлантириш керак, шундан кейин саҳнадаги объектнинг ўзи диққатингизни саҳнадан ташқаридаги воқеалардан четлаб қўяди. Қисқаси биз саҳнада кўришни, диққатни бир нуқтага жалб этишни ўрганишимиз зарур экан». ий диққатда диққатимизни бир ерга тўплашимиз керак бўлганда, у тарқалиб, узоқларга кетиб қолмаслиги керак бўлган пайтларда биз ундан фойдаланамиз.

Ижрочи асар мазмунини тўла-тўкис тушуниши, пьесадаги ролини берилган шарт-шароитда сўз хатти-ҳаракати орқали таҳлил қила олиши ва буни маҳорат билан томошабинга нутқ орқали етказиб бериши керак. Бу ўта мураккаб, психологик жараённи ҳеч қачон «диққат»сиз амалга ошириб бўлмайди. Диққат масаласида тўхталганимизда, шуни таъкидлаш жоизки, у берилган шарт-шароитда сўзлаганда актёрдан жиддийликни талаб этади. Актёр зиммасига мақсад сари аниқ ва тўғри ҳаракат қилиш вазифасини юклайди, яъни саҳнада иштирок этувчи қаҳрамоннинг ҳар бир воқеадаги ҳаётий хулқ-атворини, юриш-туришини, қолаверса сўзлашиш монераларини ўрганади, уларнинг ҳар бирига қандай муомилада бўлишни тўғри шаклда яратади. Партнёр билан бўлган муомилада диққатли бўлиш, энг асосийси кўриш ва эшитиш орқали баҳолашни билиш керак. Агар баҳолаш бўлмаса, саҳнавий хатти-ҳаракатда ҳеч қандай органика ҳам вужудга келмайди.

Бўлажак актёрларга саҳна нутқи маҳоратини ўргатишнинг ил босқичларидаёқ ана шу элементлар чуқур ўргатилиши ва ундан тўғри фойдаланиш кераклигини сингдириб борилиши мақсадга мувофиқдир.

Буни ҳали талабалар матн устида ишлаш жараёни билан тўқнашмасданоқ бошлаш керак. Масалан, талабаларни гуруҳларга бўлиб, ҳар бир гуруҳга манзара жанридаги, ёки воқеа ва ҳодиса тасвирланган суратлар, жониворлар иштирок этган табиат манзаралари тасвири туширилган суратлардан тарқатилади. Уларни кўриб, баҳолаш учун 8-10 сония вақт берилади ва суратлар йиғиштириб олинади. Талабалар кўрган нарсаларини қай даражада эслаб қолганликлари текшириб кўрилади. Улар тасаввурида қолган нарсаларини сўз билан ифода қилиб беришлари шарт. Кейин суратлар алмаштирилади, гуруҳларга тарқатилади. Табиийки, бошқа гуруҳ талабалари суратни бошқача кўради, ва боқача баҳолайди. Шунда гуруҳ талабаларининг диққати ва кузата олиш имколниятлари қай даражада эканлиги маълум бўлади. Бир-бирларининг ютуқ ва камчиликларини сезган талабалар объектни бир жойга тўплаш ниҳоятда муҳим эканлиги, буни тез ва аниқ бажариш кераклигини тушунадилар. Талаба ўзининг камчиликларини тўғри англаб, иккинчи марта янаям объектни диққат билан кузатишга ҳаракат қиладилар.

Энди кичик манзара жанридаги адабий парчалар устида ишлашга ўтиш мумкин. Манзара ижрочилик фаолиятининг дастлабки даврига оид бўлиб, кўриш, баҳолаш, диққатни бир жойга тўплаш каби хусусиятларни тарбиялайди.

Манзара албатта ёзувчи асаридан танлаб олинади. Танланган манзара бир жойда аниқ объектнинг тасвири ва у ерда содир бўлган кичик воқеадан иборат бўлгани мақул. Шу билан бирга оддий ва сода насрда ёзилган бўлиши шарт. Парча қисқа бўлса ҳам тугалланган бўлиши керак. Агар парчада биринчи шахс (мен) номидан гапирилиб бериладиган бўлса янаям яхши, чунки талаба воқеани ўз номидан гапиради. Ана энди талаба нафақат диққатга, балки яна бир элементга катта эътибор бериш керак бўладики, у ҳам бўлса «қувваи хотира» (ёдда сақлай олиш қобилияти)дир.

Қувваи хотира

Буни «ҳофиза» деб ҳам аташ мумкин. Бу инсоннинг бирор фикр, тушунча ёки хотирани мияда сақлаш қобилияти ҳисобланади. Драматик санъатда эсда тутиш, ёдлаб олиш жараёнлари ва кучли хотира катта аҳамиятга эга. Ижрочида яққол образли, мантиқий сўзловчи, ҳис-туйғуларни ифодаловчи, жўшқин ва ҳаракатчан хотира шаклланган бўлиши шарт. Яққол образли хотира пьесада иштирок этувчи образларни тасаввурда кўриш, эшитиш ва ҳатто сезиш учун зарурдир. Бунга пьесада ифодаланган сўз хатти-ҳаракатини, фикрни хотирада тез сақлаб қолиш қобилияти ёрдам беради. Шу билан бирга образнинг эмоционал ҳолатини ҳам ёдда сақлаб қолиши керак.

Актёр ижро пайтида образни мукаммал яратиш учун хотирасида сақланиб қолган тасвирларни ишлатади. Қуруқ сўзни ёдлаб олмасдан, образнинг характёридан келиб чиқиб, сўз хатти-ҳаракатини аниқлайди ва бу тез хотирага, тилга кўчишини таъминлайди. Саҳнадаги ҳаракатларнинг тез ва аниқ бажарилишини, мизансценаларда зукколик билан сўзлашиш имкониятини фақат ва фақат қувваи хотира беради.

Эшитиш ва баҳолаш

Эшитиш ва баҳолаш каби элементлар ҳам диққат учун зарурдир. Эшитиш орқали диққатни тўплаш учун қуйидаги машқларни бажариш мумкин.

Талабалар чордана қуриб ярим доира шаклида ўтирадилар. Кўзлар юмилган, қўллар икки тизза устига жойлашган ҳолда вазифани тинглайдилар. Вазифа: ўн сония ичида ташқаридаги овозларни, ўн сонияда коридорни, сўнгги ўн дақиқада аудиторияни эшитиш керак. Ҳамма талаба диққат билан ташқаридаги, коридордаги ва аудиториядаги овозларни эшита бошлайди. Кўзларни очиб, биттадан ким нечта овоз эшитганлиги текширилади. Масалан, қушларнинг овози, бунда фақатгина қушнинг овозини эшитмасдан, балки қайси қушлар сайраганлиги, неча марта сайраганлиги, ўша қушларнинг ташқи кўриниши қанақалиги, қаерда ва нима учун сайраганлигигача таърифлаб

бериш керак. Ёки одамларнинг овозлари, кимлар – танишми, таниш эмасми, ёши нечаларда, айнан нима деди, ва ҳакозо.

Энди талабаларга деразадан ташқарига қараб табиатни уч дақиқа ичида кузатиш ва эслаб қолиш вазифаси берилади. Бунда талаба уч дақиқа ичида жуда кўп нарсаларни илғаб, эслаб қолиш керак. Вақт тугагач, қарамасдан нима кўрганини жонли нутқда тутилмасдан тасвирлаб беришлари керак. Масалан, дарахтлар қанақа рангда, осмон ва булутларниг аҳволи, узоқлардаги биноларнинг кўриниши, қурилишлар, уларнинг услуби ва ҳакозо. Ёки аудиториядаги жиҳозлар қанақа, уларнинг аниқ номларичи, уларнинг сони нечта, пардаларнинг тузилиши ва нима учун осилгани, девордаги суратлар, пионино, ёритгичлар ҳамма, ҳаммасини тез кўриб, эслаб қолиш ва буни кўзларни юмган, ёки светни ўчириб қўйган ҳолда айтиб бериш талабадан диққатли бўлишликни талаб этади. Бу машқлар талабаларнинг биринчидан, тасаввўрини кенгайтирса, иккинчидан, хотирасини мустаҳкамлайди.

Баъзан, диққат билан кузатинг, деган вазифани шунчаки бажарадиганлар ҳам топилади. Аудиториядаги нарсаларни диққат билан кузатмайдиганлар ҳам бўлади. Натижада улар кўрган нарсаларини батафсил гапириб беролмайдилар. Чунки диққат билан кузатмасдан, механик қараш билан чекланадилар. Станиславский айтганидек, «диққат бошқа, диққатли бўлиб кўриниш бошқа, кўриш учун кучанишнинг кераги йўқ, қараш керак экан деб, кўзни косасидан чиқаришнинг ҳам кераги йўқ. Кўзлар – кўнгил ойнаси, улар билан диққат билан қараш зарур». (Дарҳақиқат, тинмасдан гапирадиган тил, бетўхтов қимирлайдиган қул ва оёқлар ҳамма нарсага ҳаёт бағишловчи маъно тўла кўзнинг ўрнини босолмайдилар.

Кўз машқлари

Актёрларнинг ий фаолиятида кўз машқларининг аҳамияти каттадир. Чунки улар кун давомида матнлар билан ишлайдилар ва шу билан бирга репетиция ва спектаклларда ортиқча юк оладилар. Кўзнинг ҳам ўзига яраша биз бошқара оладиган мускуллари бўлади. Кўзлар аввал тепага, кейин пастга,

сўнгра ўнг ёнга, кейин чап ёнга қаратилади. Ундан кейин эҳтиёткорлик билан секин бир марта айлантирилади, сўнгра иккинчи томонга бир марта айлантирилади. Худи шу машқ қовоқларни пастга тушириб ва қовоқларни тепага кўтариб бажариш мумкин. Бу машқлар кун давомида, бир неча марта такрорланиб турилса мақсадга мувофиқ бўлади. Буни талаба актёрларга ҳам ўргатиш яхши натижаларни бериши мумкин.

XXXVII.БОБ. ТЕАТР САНЪАТИ ПЕДАГОГИКАСИДАГИ ДОЛЗАРБ МАСАЛАЛАР

Саҳна санъатининг кечаги куни, бугунги ахволи ва эртанги истиқболи узлуксиз изланишлар олиб борган Станиславский 60 ёшга тўлганида

“Санъатдаги ҳаётим” китобини ёзди. Бу китоб театр санъати арбоблари ёзган мемуарлар орасидаги тенги йўқ тарихий, илмий – назарий асар деб баҳоланди. Театр санъати педагогикаси масалаларини ҳам қамраб олган бу китоб “Актёрлик маҳорати” фанининг назарий асоси бўлиб ҳизмат қилиб келмоқда.

Станиславский актёр ва режиссёр сифатидаги инқирозлари сабабини, аввало, театр санъати педагогикасидаги тартибсизлик ва қотиб қолган штамп – қолипларда деб билади. У ўз китобининг “Драматик мактаб” бўлимида тақлидни қуйидагича изоҳлайди: “Тақлиднинг фойдаси ҳам, зарари ҳам бор: зарари шундаки - тақлид шахсий ни тўхтатади; фойдаси шундаки – буюк намуналарга тақлид уларнинг ўзига хослигини англашга ўргатади [2. –Б.78]” .

Аристотель “Поэтика” асарида “тақлид – ўхшатиш инсонга болаликдан хос бўлган хусусият, у тақлид орқали ўхшатишга ўрганади ва дастлабки билимларни ўхшатишдан олади ҳамда борлиқни қайта ўзлаштиради” деб таъкидлайди [1. – Б.23]. Станиславский “Драматик мактаб”да дарс берадиганларга тўхталиб – “ўзларини театр санъати педагогикаси соҳасида профессор деб атайдиганлар фирибгарлик қилиб, ўқувчиларни бузмоқдалар, яхши артистлар эса, ўзлари ишлаб чиққан ёки устозларидан мерос қолган қандайдир асослари бўлса ҳам, улар ўз сирларини ҳеч кимга айтмайдилар, бу сир артист билан бирга ўлади”, деб театр санъати педагогикасига илк бора алохида эътибор бера бошлайди [2. –Б.79] .

Театр санъати педагогикасида юқори натижаларга эришган Михаил Семёнович Шепкин ўз сирларини шогирдларига ўргатишда ўзига хос услубга эга эди. Унинг шогирдлари “устоз бизнинг иродамизни катта эътибор билан машқ қилдирар ва тарбиялар эди. Актёр иродасиз бўлиши мумкин эмас, у даставвал иродасини бошқаришни ўрганиши керак”, деган ўгитларини ўз эсдаликларида қолдиришган.

Станиславский бу устоздан қолган яна бир педагогларга зарур бўлган анъанани эслайди. “Шепкин ҳар бир спектаклни навбатдаги репетиция деб ҳисоблаб, томошадан сўнг ўқувчиларининг ижросини муҳокама қилар,

тўғриларини мақтар, камчиликлари сабабини таҳлил қиларди. Таҳлил ва танқидлар кейинги спектаклга йўлланма ва кўрсатма бўларди. Мақталган ўқувчи ўзига бино қўйган тақдирда, устоз дарҳол уни таъзирини бериб қўйган дейишади [2. –Б.82]” .

Драматик мактабга қабул қилиш жараёнини Станиславский қуйидагича изоҳлайди. “Имтиҳонда бир неча артистлар, турли – туман ўқитувчилар ва амалдорлар ўтиришарди. Улар кўпчилик овоз билан атиги битта ўқилган шеърга қараб, ўқувчиларнинг тақдирининг ҳал қилишарди. Имтиҳондан аъло баҳога ўтганлар кейинчалик ўқитувчиларнинг умидини оқламайди. Сабаби ҳаваскорлик тўгарагида бир мунча тажриба орттирганлар, ташқи кўриниши келишганлар тажрибали ўқитувчиларни алдай олади... Ҳақиқий талант қалбда яширинган бўлади. Уни юзага чиқариш қийин... Ҳозирги донг чиқарган кўпчилик артистлар кириш имтиҳонидан яхши баҳо олмаган [2. –Б.84]” .

Ўқиш жараёнига тўхталган Станиславский “бизни айрим ролларни умуман ёки қисман ўйнашга ўргатар эдилар, аммо саҳна санъати сирларини ўргатмас эдилар... Амалиёт илмий таҳлиллар орқали мустаҳкамламасди. Ўқитувчилар ўқувчиларни ўз овозларига ва ҳаракатларига тақлид қилишга ўргатардилар. Биз ҳам домлаларимизга ўхшашга ҳаракат қилардик. Ташқи либос ички моҳиятни яширганидек ҳамма ўқувчилар бир – бирига ўхшар эди. Тақлид қилиш талаб қилинганлиги ва ўқувчиларда маҳорат етишмаслиги сабаб, устозлар кўрсатганини айнан такрорласалар ҳам кўриклар яхши чиқмасди. Улар тақлиддан холи бўлгандагина табиийлик, самимийлик ва ишончли ҳаракат пайдо бўлиши мумкинлигини билишмасдилар [2. –Б.86]” .

Китобнинг “Узоқ изланган ҳақиқатни кашф қилиниши” бўлимида Станиславский саҳнадаги ижро актёрнинг уч босқичли туйғусига таянган ҳолда содир бўлиши мумкинлигини ихтиро қилганлигини изоҳлайди. Биринчиси – актёрлик туйғусига таянган ижро. Иккинчиси – корлик туйғусига асосланган ижро. Учунчиси – санъаткорлик туйғусига эга бўлган, юқори савиядаги ижро.

Актёрлик туйғуси ҳар бир спектаклда томошабинларга ҳизмат қилишга тайёр турган кўникмалардир. Ғамхўр ҳунармандлик ҳар бирролни актёрнинг мушаклари хотирасида сақланиб қолган штампларга таянган ҳолда намойиш этишга қодир. Моҳирона намойиш этилган ролда кечаги туйғулар айнан такрорланади. Бундай актёрлар илҳомни кутиб яшайдилар. Илҳом эса инжиқ туйғу. У ҳар доим ҳам актёрга бўйсинмайди. Бугунги спектаклда актёрнинг илҳоми келса – келди, келмаса “ғамхўр ҳунар” - штамплар, уни ҳар доимгидек яна қутқаради. Буни томошабинлар сезмайдилар.

корлик туйғуси тўғри тарбияланган актёр эса, “инжиқ илҳомни” доим чақириб олишга ва уни ўз ролига ҳизмат қилдиришга қодир бўлади. Шунинг учун бундай актёр намойиш этишдан юқорироқ бўлган босқичга -кечинишга эришади. Бундай туйғулар унга завқ беради. кор актёр берилган шарт-шароитдаги воқеа мен билан, ҳозир, шу ерда, биринчи марта содир бўлаяпти деган кечинма санъати талабига таяниб жонли мулоқотни пайдо қилади ва узлуксиз бошқара олади. Чунки, у томошабинлар театрга жонли мулоқотни кўриш учун келишини билади.

Санъаткорлик туйғуси фақат корлик туйғуси тўғри тарбияланган, маънавий қиёфаси шаклланган, яратувчанлик қудратига эга бўлаган актёрлар эришадиган юксак даражадир. Бу туйғу корнинг виждонига айланади ва уни яна “актёрлик туйғуси” даражасига қайтиб тушунишига, томошабинларни алдашига йўл қўймайди. Бу даража системани олий мақсади эди.

“Санъатдаги ҳаётим” китобининг “Системани ҳаётга тадбиқ этиш тажрибаси” бўлимида Станиславский ўз ий ихтироси Москва Бадиий театрининг етук артистлари ҳамда студиялар кўмагида тўлақонлик ва мунтазамликка эришганини таъкидлайди. Аммо орадан кўп вақт ўтмай “системани” юзаки тушунганлар уни янги шаклдаги қолипларга солиб олганлигини афсус билан қуйидагича изоҳлайди. “корлик туйғуси – иродасини бошқара оладиган актёрларнинг одатига, кўникмасига, иккинчи табиатига айланиши мумкинлигини ҳаёт исботлади. Ҳаммадан ҳам ёмони, баъзи артистлар ўз амалиёти ва педагогик фаолияти давомида “система”

тушунчаси остига ўзларининг ҳунармандликлари туфайли рўёбга келган қолипларни қўя бошладилар. Бўларни “система” яратган янги услуб деб тарғиб қилмоқдалар, чунки одатга айланган қолиплар муҳитида актёрлар ўзларини қулай ҳис этадилар [2. –Б.366]” .

Ўз китобининг якунида Станиславский актёрларнинг корлик туйғусини тарбиялаш мактабнинг вазифаси, уларни санъаткорга айлантириш эса театрларнинг ҳам қарзи, ҳам фарзидир деган хулосага келади.

Демак, театр санъати педагогикасининг энг муҳим масаласи қолиплардан ва қайтариқлардан холи бўлган, намойиш этишдан юқорироқ босқичга олиб чиқадиган корлик туйғусини тўғри тарбиялаш бўлиб қолмоқда. Чунки бу соҳадаги тақлидлар, қайтариқлар, қолиплар, саҳна санъати сирларини ўрганишга қарор қилган ёшларни ҳунармандга айлантириб қўйиши мумкин.

ФОЙДАЛАНИШ УЧУН АДАБИЁТ РУЙХАТИ

1. Арасту. Поэтика. Ахлоқи кабр – Т.: Янги аср авлоди, 2011.
2. К.С. Станиславский Санъатдаги ҳаётим –Т. : Ғ.Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1965.

3. К.С.Станиславские ва В.И.Немирович-Дакченконнг барча мавжуд асарлари.
4. В.В.Вахтангов, Н.М.Гончаров, А.А.Гончаров, А.Д.Дикий, Ю.А.Завадский, М.Н.Кедров, М.О.Кнебель, В.З.Мейерхольд, С.М.Михоэльс, Н.П.Охлопков, Н.В.Петров, Р.Н.Симонов, В.П.Сахновскнй, А.Тоиров, В.О.Топорков, Г.А.Товстоногов, А.В,Эфрос М.А.Чехов, Н.В.Ершова, Н.П.Петров, А.И.Южин-Сумбатов, А.М.Подаметов. С.Гюрова, Н.А.Зверева, В.Е.Захава, А,Г.Буров, Н.А.Горчаков, Г.Крижицкий, Б.Ростоққий, А.А.Абалкин, Н.А.Абалкин. Р.М.Бсиьяш, В.А.Блоқ Г.Н.Бояджиев. Н.А.Вслехова. А.И.Гладков, Н.И.Зограф, Н.Н.Зоркая, Ю.А.Калашников, Г.А.Капралов, Г.В.Кристи. И.Смоктуновский, М.И.Кедров. И.Радун. Л.Сулержиққнй, М.Тумана Ю.Рибаков, И.Соловьева, 3.Владимирова. Н.Коншов. В.П.Подвиг, А.Черненко, Е.А.Гайгарова. А.Снбирянова. А.Гладков.В.Тронов, Ю. Смнрнов-Неговеикий, Л.Бояджиева, Л.Попитой, П.А.Марков, Н.М.Фрадкин, Ю.Ковалев,В.И.Давидов., М.Н.Ермолова. И.В.Ильинский, В.А.Качалов, А.П.Ленский,Н.Ф.Монако, П.С.Личалов, Н.П.Орлснев, В. И. Пашсннзн, М.Шенкин, Ю.М.Юрьев, Л.Леонидом. И.М. Москвин. Б.Шукин. Н.Черкасов, П.В.Ершов. Қ.Миронов, Б. Чирков, Н.В.Деииров, В.Зеленский. Л.Новинкам.Е.Лебедев, Ю. Мочалов. Н. Л.Плотников. А.Смслянскнп.А.Маров. И.Вишневская, Е. Сурков, В. Комиссаржевскийкабиларнинг Режиссёрлиқ актёрикка оид театршунослар каламнига мансуббевосита режиссурага оид асарлар.
5. Б.Алмосва, А. Бассехес, В. Петер, Н.В.Гиляровская. А.Я.Ғояовин. И.Я.Грсмнслэвский, В.В.Дмитриев, В.М.Кручин-Боғданов, В.И.Мюллер, В.Ф.Гиндин. Ф.Циркин. В. Шверубович, М.Н.Эткина ва каби театррассомлар ва тадқиқотчиларнинг театррассомлари хакидаги асарлари.
6. Л. И. В. Баданов, В. С. Барков, Г. Б. Бармш, А. А. Баранников. Л.Нернер, Г.А.Заячий. А.А.Коссаковский, В.И.Попоч. Н.Н.Сосунов каби

мутахассис ва тадқиқотчиларнинг саҳнатехникаси ва бутафорияларга оид асарлари.

7. Р. Шидловскин, А.Г.Образно, А.В.Бартошсвнч, Г. В. Макарова, Л.И.Петельман. Қ.Рудникий каби бирқатор олимларнинг чет эл рожиссураси хақидаги асарлари.
8. Ж.Л.Барро, Б. Брехт, Ж.Внляр. И.В.Гете, Д.Дидро, Ш.Дюллен. Ф.Желие. Л.Жувьс. Г.Крег, Г.Лессинг, Дж.Лоусон. Б.Рейҳ Э.Триоде, Ф.Шиллер, В. Пинсо, П. Бруқ Дж. Г. Легонс, Э. Пасватер. Ж. А.Ворро, Л. Внскопн. М, Млрешель каби чет элфайласуф олимлари ва санъат арбобларнинг асарлари.
9. М.Р.Раҳмонов, Т.Т.Турсунов, М.Х.Қодиров. Ф.С.Жураев. Т.В.Баяндиев. Н.F.Зохидова, С.Турсунбоев, А.И.Дейч. Г.Уварова, О.Кайдалова, Я.С.Фельдман, А.А.Авдеева, Э.Ф.Исмоилов, Э.А.Мухторов. М.А.Ҳамидова, С.Иномхужаев каби театршунос олимлар, Носирова. С.Хусайн. А.Хидоятов. А.Турдиев, Қ.Хужаеа, И.Н.Алиева. Р,Ҳамроев каби актёр, Режиссёр ва санъат арбобларининг ўзбек миллийрежиссура мактаби ги асарлари.
10. Театр санъати ва режиссурага оид турли тўпламлар, "Театр" журнали, "Шарқ юддузи". "Гулистон". "Саодат", "Саньат", "Ёшлик" каби журналлар ва "Ўзбскистон адабиёти на санъати" хафтаномаси материаллари ва ҳ.қ